

PERFORMATIVIDADES EM DISCUSSÃO: UM MUSEU PARA A CONTEMPORANEIDADE?

Daniela Salazar

IHA/NOVA FCSH

danielavfsalazar@gmail.com

RESUMO

Tomando como ponto de partida a evolução dos conceitos de museu, assim como de contemporâneo e de contemporaneidade no contexto da segunda metade do século XX e início do século XXI, este ensaio posiciona-se enquanto recurso de exploração dos significados destes últimos na estrutura funcional do museu. A partir de um desenho teórico, apoiado em autores como Giorgio Agamben, Boris Groys ou Michel Foucault, questiona-se de que forma os museus são ou poderão vir a constituir-se enquanto plataformas do pensamento contemporâneo. Nesse sentido, além de uma sistematização teórica, este ensaio irá apresentar, enquanto lente de análise prática destas questões, o elemento de performatividade no seio destas instituições através da apresentação de programas culturais e projetos curatoriais do Museu de Serralves e do Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Estes casos de estudo serão essenciais para a discussão destes conceitos, bem como das políticas e práticas artísticas emergentes enquanto respostas alternativas ao futuro destas instituições.

Palavras-Chave: Museu; Contemporâneo; Performatividade.

ABSTRACT

Taking as a starting point the evolution of museum and contemporary concepts in the context of the second half of the twentieth century and the beginning of the twenty-first century, this essay presents itself as a resource for exploring the meanings of these concepts in the functional structure of the museum. Based on a theoretical drawing, supported by authors such as Giorgio Agamben, Boris Groys or Michel Foucault, it wonders how the museums are or can be constituted as platforms of contemporary thought. In this sense, in addition to a theoretical systematization, this essay will present, as a lens of practical analysis of these issues, the element of performativity within these institutions through the presentation of cultural programs and curatorial projects of the Serralves Museum and the Contemporary Art Museum of Barcelona. These case studies will be essential for the discussion of these concepts, as well as of emerging artistic policies and practices as alternative answers to the future of these institutions.

Keywords: Museum; Contemporary; Performativity.

1. Museu: que conceitos na contemporaneidade?

Definições Institucionais

Originados pela sede de conhecimento e pelo fetichismo do acto de colecionar, os primeiros museus nascem com o propósito de representação do próprio poder instituído, de organização e legitimação da sua história bem como herdaram o elitismo e o símbolo de instituições de alta sociedade burguesa dos séculos XVIII e XIX. Além disso, e nomeadamente durante o século XIX, foram preponderantes na elaboração das histórias nacionais e da formação das identidades das nações recém-formadas, nunca ocultando o seu orgulho imperial¹.

A construção do próprio conceito “Museu” tem sido, desde 1974, assumida por diversas instituições, tais como o ICOM. Será, neste contexto, interessante analisar a definição institucional e legal deste termo.

Considero como o melhor ponto de partida a definição atribuída pelo ICOM, nos *Statues of the International Council of Museums* (2007) “A Museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, research, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment”.

Desde a constituição dos primeiros museus que esta tem sido uma instituição reconhecida como plataforma de transmissão cultural, de conhecimentos e da procura da verdade dos acontecimentos, sejam estes de cariz histórico, científico ou artístico. Símbolos icónicos das nações consideradas como cultural e socialmente desenvolvidas e identificadas com o progresso político e científico, os museus encontram-se, hoje, no cerne do debate acerca, não só da problematização dos seus conteúdos absolutos e irrefutáveis, mas também da sua função como dispositivos de encontro com o Outro.

Definições e Abordagens disruptivas: outras perspectivas

Por outro lado, no ano de 1975, é publicada uma das obras de base para o início da problematização deste conceito. Da autoria de Michel Foucault, a sua obra *Surveiller et Punir* enuncia uma nova forma de analisar e criticar a noção de dispositivo de poder e,

¹ Sobre este tema serão preponderantes as seguintes obras: Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London/ New York, Routledge; Pieterse, Yan Nederveen. 1997. Multiculturalism and Museums: Discourse about Others in the Age of Globalization. *Theory, Culture & Society* 14: 123-146.

neste contexto específico, de dispositivo institucional². Nesta obra, Foucault desenvolve uma tese respeitante à crítica da história das estruturas de poder responsáveis pela incorporação na sociedade – denominada por ele de sociedade disciplinar (Foucault 1999, 239) –, nomeadamente as que implicavam a vigilância e a punição do corpo e da alma de cada sujeito. Realiza, assim, uma genealogia da instituição prisional, do espaço social e arquitectónico do panóptico e uma análise ao exercício do acto de punição, principalmente no que concerne no tempo decorrido entre o século XVII e o seu tempo. A ideia e conceito de dispositivo de controlo e vigilância que atravessa toda a obra é-nos descrito por Foucault da seguinte forma:

Esse espaço fechado, recortado, vigiado em todos os seus pontos, onde os indivíduos estão inseridos num lugar fixo, onde os menores movimentos são controlados, onde todos os acontecimentos são registados, onde um trabalho ininterrupto de escrita liga o centro e a periferia, onde o poder é exercido sem divisão, segundo uma figura hierárquica contínua, onde cada indivíduo é constantemente localizado, examinado e distribuído entre os vivos, os doentes e os mortos — isso tudo constitui um modelo compacto do dispositivo disciplinar (*ibidem*, 221).

Na sua comparação entre o dispositivo panóptico e a masmorra, podemos depreender daqui um paralelismo com a própria estrutura organizacional e espacial do Museu:

O dispositivo panóptico organiza unidades espaciais que permitem ver sem parar e reconhecer imediatamente. Em suma, o princípio da masmorra é invertido; ou antes, de suas três funções — trancar, privar de luz e esconder — só se conserva a primeira e suprimem-se as outras duas (*ibidem*, 224).

Neste caso, poderíamos considerar que a exposição representa o novo modelo panóptico enquanto o espaço de reservas o antigo modelo de masmorra. O modelo panóptico é exercido, em algumas das suas vertentes em relação aos corpos e à forma como se movimentam e relacionam uns com os outros ou com os objectos no espaço expositivo. O vigilante e a câmara representam a torre em cada uma das salas de exposição. O tempo é controlado bem como a forma como cada sujeito se relaciona, à distância de

² Nesta mesma linha conceptual, Douglas Crimp (1980) baseia-se no argumento desenvolvido por Foucault para a defesa do museu enquanto “insitution of confinement” (in *On Museum’s Ruins, October*, vol.13 Summer 1980: 45). Giorgio Agamben, na sua tese sobre o conceito de contemporâneo, retoma precisamente a concepção de dispositivo foucaultiano, enquanto lugar de controlo, organização e selecção (in *What is an apparatus? An other essays*, transl. by David Kishik and Stefan Padatella, Stanford University Press: 2009).

uma linha amarela, com cada obra. Não será, também, o Museu origem e resultado desta sociedade disciplinar? Utilizando como base para o seu ensaio a obra de Michel Foucault, Tony Bennett, escreve, em 1988, o ensaio “The Exhibitionary Complex”, publicado na sua obra *The Birth of the Museum: history, theory, politics*.

Partindo, exactamente, de uma genealogia que começa na concepção das Grandes Exposições, nomeadamente as de Londres e Paris, Tony Bennett define os pressupostos que levam à constituição da instituição museológica ao longo do século XIX e identifica algumas estruturas que se mantiveram até ao século XX. À luz dos conceitos de sociedade disciplinar, bem como de “carceral archipelago” ou de espaço panóptico advindos da obra de Foucault, Bennett reconhece a concepção do espaço expositivo como sendo detentor de características não só destes espaços, mas de um outro a que denomina “Exhibitionary Complex”. Este espaço e conceito preconizariam uma forma de organizar e ordenar através do acto de expor – “a power made manifest not in its ability to inflict pain but its ability to organize and co-ordinate an order of things and to produce a place for the people in relation to that order” (Bennett 1988, 80) – bem como seriam instrumentos de “abertura” à visibilidade e vigilância da relação entre saber-poder.

Mudanças entre modernismos e pós-modernismos

Focando, neste tópico, o museu como uma instituição central naquelas que foram as linhas de actuação e de mudança dos movimentos modernistas e pósmodernistas, importa, assim, desenhar uma pequena síntese desses períodos e de que modo se poderão relacionar com o conceito de contemporaneidade.

Desde as vanguardas do início do século XX e a crítica às lógicas imperiais dos grandes salões dos primeiros modernismos, o museu surge no contexto das praticas artísticas e dos seus discursos enquanto um elemento repleto de paradoxos e controvérsias. Marinetti, em 1909, define os museus e as bibliotecas como “funeral urns”, apelando conseqüentemente à sua destruição³. No caso dos artistas do movimento Dada, particularmente Marcel Duchamp, o seu repto antiarte e antimuseu era baseado na ironia, através do qual estes não defendiam a destruição destas estruturas, mas desafiavam a sua autoridade e conservadorismo através da sua prática artística, de que são exemplos os *ready-made*.

³ Marinetti, Filippo Tommaso. Manifesto Futurista. *Le Figaro*, Paris, 1909.

O modernismo emerge, assim, contra a autoridade absoluta dos museus enquanto lugares de classificação e categorização de obras, presente nos seus discursos historicistas. Em busca da sua própria linguagem, o modernismo tentou quebrar este poder. Contudo, Brian Wallis, destaca o carácter inalcançável deste projecto:

modernism encompasses a plenitude of positions. In the present context, however, modernism is taken to refer not to the terms of this historical program in its diversity, nor is it seen in terms of its original historical context, but rather as the aestheticized modernism which has been left at our doorstep: modernism as an institution. Today modernism is exhausted; its once provocative or outrageous products lie entombed in the cultural institution they once threatened and offended (Wallis 1984, XII).⁴

Tendo em conta esta definição de Wallis de um projecto em exaustão e após duas Grandes Guerras Mundiais, diversos regimes ditatoriais, o holocausto, o início da Guerra Fria e os movimentos de libertação dos territórios coloniais, o sentimento que restou na prática artística foi de crise. Num mundo que emergia das ruínas, esta crise questionava valores históricos e éticos, mas também o valor da própria arte, a sua função social e das suas instituições, bem como o papel do artista neste contexto. Este “background” levou à emergência dos pós-modernismos.

Os sistemas de “commodification of art” e o democrático acesso às instituições artísticas são alguns dos temas debatidos durante as primeiras décadas da segunda metade do século XX. Pierre Bourdieu, especialmente na sua obra *L'Amour de l'Art*⁵ reflectiu sobre estes temas. Bourdieu problematizou a questão do acesso à cultura e desenvolve todo o seu argumento em torno das estruturas diferenciadoras entre alta e baixa cultura. Se a arte pretende assumir-se enquanto prática democrática, deverá possibilitar um acesso transversal e não dividido entre alta cultura e cultura popular. O predomínio desta distinção levou a que muitos artistas procurassem espaços alternativos. A Performance arte emergiu também enquanto uma resposta crítica a esta necessidade de abrir o acesso às práticas artísticas, procurando o desenvolvimento de práticas que possibilitassem a participação do espectador na concepção ou apresentação da própria obra.

Como consequência da ideia de “impureza” das linguagens artísticas (característica das práticas artísticas pós-modernistas), o museu perdeu, de alguma forma, a sua dimensão

⁴ Acerca desta mesma ideia, gostaria de mencionar a perspectiva de Habermas acerca da modernidade enquanto um projecto incomplete ou por concretizar: Habermas, Jürgen, “Modernity: an unfinished project”, in Hal Foster (ed.). 1983. *Anti-Aesthetic: Essays of Postmodern Culture*, Washington, Bay Press.

⁵ Bourdieu, Pierre; Darbel, Alan. 1966. *L'Amour de l'Art: les musées et leur public*, Paris, Éditions Minuit.

de instituição historicista e de categorização e ordenação, começando a enfrentar resistências aquando do exercício do efeito aurático das suas obras sobre quem as contempla.

Mantendo o foco no museu, revejo neste processo de emergência dos pós-modernismo não tanto uma ruptura mas uma descontinuidade, uma mudança de direcção no sentido de interpelação da arte e das suas instituições. Os modernismos foram protagonistas de uma crítica suportada por actos controversos, rejeições abruptas, enquanto que no caso dos pós-modernismos a força da sua crítica assentava na acção da própria obra e não no tom no qual esta seria anunciada ou proposta.

Como problematizar o museu através do contemporâneo? Existirá algum museu que não seja/ seja contemporâneo?

Podemos olhar para a contemporaneidade como “um grande chapéu”, no qual modernismos e pós-modernismos coexistem. Ainda que de forma controversa, a contemporaneidade é identificada na sua dimensão cronológica com o período que se iniciou com a Revolução Francesa até à actualidade.

No entanto, esta descrição introduz uma perspectiva historicista do conceito que pressupõe, na realidade, não tanto uma definição cronológica mas uma posição ou perspectiva perante um certo período histórico que se estende até aos dias de hoje. Não é possível, de facto, incluir numa mesma periodização os contextos do início do século XIX e as alucinantes alterações sociais, políticas, económicas, científicas, tecnológicas e artísticas que preconizaram todo o século XX e XXI.

Neste ponto, gostaria de enunciar algumas possibilidades teóricas que de alguma forma apresentam uma contraproposta a esta ideia do museu enquanto dispositivo de controlo, impedindo-o de receber, nas suas próprias estruturas, as vozes dissidentes sem que estas sejam objecto de um processo de reapropriação ou silenciamento. É neste ponto que julgo ser fulcral esta relação entre a instituição museológica e o conceito de contemporâneo: não apenas enquanto um marco temporal, mas enquanto uma posição de interpelação ou rejeição deste poder absoluto. Neste contexto, Boris Groys caracteriza o conceito da seguinte forma:

[...] When we begin to question our projects, to doubt or reformulate them, the present, the contemporary, becomes important, even central for us. This is because the contemporary is actually constituted by doubt, hesitation, uncertainty, indecision—by the need for prolonged reflection, for a delay (Groys 2009).

Esta dúvida trazida por Groys é causa e efeito da concepção agambeniana do conceito: o “contemporâneo” emerge enquanto perspectiva e o lugar do qual podemos olhar e questionar o tempo presente, um lugar dentro desse tempo, mas que resulta de uma distância necessária ao exercício crítico que implica. Este processo de distanciamento possibilita, tal como refere Agamben (2009), manter o olhar no seu tempo de modo a depreender não o que brilha mas o que o escurece, ou seja, no que diz respeito a este tema, a competência de interpelar e transformar o museu numa plataforma que possa abraçar diferentes perspectivas e lugares. Esta é justamente a forma como visualizo o museu para o século XXI: não enquanto um dispositivo institucional, de forte componente restritiva, mas enquanto uma plataforma aberta a discussões, interpelações e encontros de tempos e mudanças.

Complementarmente, Claire Bishop, na sua recente publicação *The Radical Museology*, apresenta, numa mesma direcção conceptual, a reestruturação destas instituições enquanto «constelações» (num sentido benjaminiano): os museus tornam-se lugares de confluência, disrupção e compromisso / engajamento político – sem os seus dispositivos de censura ou silenciamento. Nas suas próprias palavras, o museu transforma-se num lugar dialéctico: “[...] here the contemporary is understood as dialectical method and a politicized project with a more radical understanding of temporality” (Bishop 2013, 8). Contudo, falta aqui ainda estabelecer a relação deste conceito a um outro que emerge efusivamente no contexto museológico actual, nomeadamente nos museus de arte contemporânea: o conceito de performatividade.

2. Práticas de mudança: museu como lugar de performatividades do contemporâneo?

Este conceito está intimamente ligado ao pós-modernismo, no qual esta ideia de performance se estende para além das artes e dos rituais e abrange todos os aspectos da vida social e artística. Neste ponto, é preponderante evocar a genealogia realizada por Erika Fisher-Lischte (1998) acerca da relação entre o conceito de performance cultural e performatividade, na qual reconhece, nomeadamente, a cultura europeia como eminentemente performativa.

Foi, principalmente, a partir da década de 1950 que esta componente performativa da cultura se torna mais presente, não só nos discursos filosóficos ou antropológicos, mas também nas práticas artísticas. Enquanto até aos anos 50 existia um consenso segundo o qual a cultura é produzida e manifestada nos seus artefactos, isto é, nos seus textos e monumentos que, deste modo, foram tomados como verdadeiros objetos de estudo das

humanidades, Milton Singer chamou a atenção para o facto de que a cultura é também produzida e manifestada nas performances. Desta forma, descobriu também o performativo como uma função constitutiva da cultura e forneceu um outro argumento convincente para a importância do modo performativo da cultura (Fischer-Lichte 1998, 146).

Igualmente na teoria da literatura, Roland Barthes concentrou-se na *écriture*, em vez de no texto estático e, na filosofia, John L. Austin esboçou a ideia do denominado acto de fala. Nela explicou a ideia de que as expressões linguísticas não servem apenas para descrever um procedimento ou para enunciar um facto mas, mais do que isso, a sua mera expressão executa simultaneamente um acto, tal como, por exemplo, o acto de descrever, afirmar, prometer, felicitar, praguejar, etc.

No campo artístico ocidental, de novo, assistimos a todo um movimento de deslocamento do que poderíamos chamar o foco na teatralidade para o foco na performatividade que se deu ao longo dos séculos XIX e XX até ao presente. O teatro realista e em particular o teatro épico de Brecht, em contraposição ao teatro naturalista, forçava justamente a audiência a não se acomodar a este modelo *lifelike*, tornando desconfortável o poder da ilusão teatral e convidando os espectadores (e os próprios atores) a refletirem criticamente sobre o que viam. Samuel Beckett levou este desconforto aos seus limites, fragmentado em puzzles de personagens, espaços e situações que rompiam com aquele modelo naturalista e realista. Antonin Artaud procurou o mesmo efeito através do seu teatro da crueldade, onde a violência e o carácter sacrificial dos atores colocavam a vida humana posta em palco num tempo/ espaço sagrado e ritualístico.

Os museus de arte contemporânea, são os primeiros a desenvolver um processo que não passa apenas por abrir portas, progressivamente, a estas práticas artísticas, nomeadamente à performance arte, mas a incluir nos seus programas curatoriais e culturais esta dimensão performativa como característica deste lugar. O visitante passa a participante, o seu corpo passa a ter um papel na leitura e na construção das narrativas e as vozes materializam-se em memórias e em gestos.

Performance, *re-enactments* e memorialização institucional: Museu como Performance (2015-2018). Museu Fundação Serralves

A prática da performance e mais recentemente dos *re-enactments* trouxeram novas realidades a estes museus. Não só o da prática do *re-enactment* como a própria

instituição sofrem desta característica anacrónica, permanecendo num estado liminal entre o passado e o futuro. Esta liminalidade intrínseca em ambos abre possibilidade a uma contestação desse mesmo dispositivo e à ideia do museu como repositório.

Museu como Performance apresenta-se como uma programação curatorial conjunta dos curadores da Fundação/ Museu Serralves – Cristina Grande, Ricardo Nicolau e Pedro Rocha, que decorre ao longo de um fim de semana, em Setembro desde 2015 no espaço desse mesmo Museu. Os artistas são convidados a utilizar para a apresentação dos seus trabalhos não só o espaço interior do museu (que abrange as áreas de exposição, mas também da biblioteca e do átrio), como o espaço exterior, nomeadamente do Parque Serralves bem como a levar ao museu novas questões e perspectivas das práticas artísticas tendo como meio dessa prática a performance ou elementos performativos que desafiem o museu e os seus espaços a integrar estes conceitos não só no presente como na recuperação de memórias. A primeira edição, de 2015, seria, como argumentam os curadores, um primeiro momento de uma programação mais vasta que problematizasse a ligação do museu à performance. Esta programação tem trazido, assim, colectivos artísticos e artistas individuais portugueses e internacionais dedicados à prática da performance, colocando-os perante o desafio de pensar de que forma um museu de arte contemporânea, maioritariamente relacionado com as artes visuais, se relaciona com a prática da performance, com a sua colecção, preservação e exposição, bem como esta se apresenta, inserida nesta instituição, aos seus públicos.

Os temas e as questões que emergem, não só de cada obra individualmente, mas do diálogo que se vai estruturando entre todas num programa de dois dias, intensivo, são diversas e multidireccionais, principalmente pelo cruzamento das várias disciplinas artísticas entre a performance arte, a dança, o teatro, a música, a poesia, o *storytelling*, entre outras áreas de intervenção artística dos quais os artistas e grupos convidados são protagonistas. A dimensão de interpelação do museu e da sua estrutura por estas obras nem sempre é óbvia ou visível (em algumas será mesmo inexistente), contudo, gostaria de destacar algumas que têm estruturado esta problemática, desafiando, se não a instituição, pelo menos o público a reflectir sobre o lugar onde estão e no qual assistem a estas performances. Na programação de 2015, gostaria de destacar a obra dos Musa Paradisiaca – *Cantina-Máquina* – no qual os artistas (Eduardo Guerra e Miguel Ferrão) constroem uma instalação composta por duas mesas onde são colocados dois objectos que posteriormente são replicados em pão e comidos, simulando o momento de uma refeição em tom de ritual sacrificial (a obra foi apresentada em dois momentos no primeiro e segundo dias, exactamente coincidindo com a hora de jantar entre as 19h e as 21h). Esta obra, além de remeter para a ideia de ritual, convoca igualmente o consumo

em torno do objecto artístico, ainda que este provenha de uma acção performativa e a ligação desse consumo com os novos rituais, nos quais as instituições museológicas (re)criam as suas narrativas e objectos ou valores sacrificiais. Em 2016, O colectivo Quarto, composto por Leandro Zappala e Anna Mesquita, apresentam a obra *Durational Rope*, uma performance de longa duração (cerca de três horas), no qual, ambos os performers, vestidos de preto e indistinguíveis entre eles, constroem uma relação de tensão com uma corda (cerca de 1000 metros de comprimento). Além do desafio físico, extenuante, de resistência de um constante movimento e manipulação deste corpo imenso e pesado, mas também dos seus próprios corpos, esta performance é uma metáfora a essa tensão entre o corpo e o objecto, entre relações, muitas delas, em espaços claustrofóbicos. Após a três horas, o próprio público sente-se incomodado com a violência do esforço, mas também com esta constante tensão, uma não cedência e uma ausência de diálogo entre corpos que não se identificam como próximos. Esta componente política da obra remete sempre para um espaço, também ele de tensões camufladas e de ausências de comunicação ou mediação como é, por vezes, o museu. Por último, a obra apresentada na edição de 2017 – () – dos Teatro Praga, construída enquanto antípoda entre norma e anti-norma, um ponto de interrogação sobre as premissas que nos permite questionar ou rever os parâmetros da identidade e das suas visibilidades no lugar do museu. Uma metáfora constante, pouco óbvia à partida, esta obra conta uma história abstracta, entre a performance, a dança e o teatro, numa linha dramática própria do palco, mas uma gestualidade e uma relação com corpo situado num universo mais próximo das artes visuais, da instalação e da performance. Como surge descrito na apresentação da obra:

O espaço museológico, apesar das suas múltiplas possibilidades, tende a organizar-se como reserva de confirmação ontológica, contribuindo em direção à unicidade. É neste espaço, que carrega consigo diagnósticos contemporâneos que o caracterizam enquanto instituição de captura e formação, que se auto-naturaliza como safe-space, e que converge em direção à unicidade, que em «()» os performers ativam experiências de outros espaços, tempos e modalidades, apropriando-se do insulto colonial e fazendo renascer novas esculturas não-figurativas e de abstração transversal que são tão reais como tudo o resto.⁶

⁶ Consultado em URL: <https://www.serralves.pt/pt/actividades/o-museu-como-performance-2017/> a 12 de Abril de 2018.

Neste sentido, esta obra apresenta-se enquanto recurso disruptivo ao quebrar esta tendência para a construção de um espaço homogêneo e de consentimento absoluto, impondo, acima de tudo, um gesto de questionamento.

No entanto, no verdadeiro cerne da questão, esta programação pretendia restaurar uma memória programática, curatorial e artística relacionada com os momentos fundacionais da própria instituição e a sua ligação histórica à prática e à apresentação da performance. Ambiciona-se, assim, que com a continuidade deste ciclo programático, seja reposta, não só esta memória nos espaços da instituição, nos corpos e nas memórias dos próprios visitantes, mas também nos profissionais da própria instituição. Há aqui, uma certa reversibilidade de posições e de objectivos: apresenta-se como algo absolutamente contemporâneo, mas pretende retomar, na verdade, uma prática que advém dos anos 90 e legitimar o próprio gesto de incorporação destas obras enquanto colecções do museu.

Por outro lado, não poderemos ignorar a tentativa de adequação internacional desta programação, não só a partir do diálogo entre artistas nacionais e estrangeiros, mas também do paralelismo entre esta programação relativamente às programações de instituições como a Tate Modern (Londres) ou do Stedelijk Museum (Amesterdão), na qual a performance tem vindo a conquistar cada vez mais relevância, principalmente no que à afluência de públicos diz respeito. Serralves segue, através deste ciclo programático, essa linha, legitimando-se como instituição artística não só das artes visuais, mas também da performance, apropriando-se, neste contexto, da própria crítica que os trabalhos apresentados lançam à instituição.

Este processo curatorial e programático de apropriação e legitimação de memórias e práticas artísticas, torna, de forma efectiva, a performance artística um dos objectos curatoriais mais desejáveis na contemporaneidade. No entanto resta a questão das transformações, agora já passadas 4 edições desta programação, que podemos observar no funcionamento ou na posição que a própria instituição tem assumido ou se é apenas uma forma de adequação a uma tendência que acaba por se tornar inócua política e culturalmente.

Um Museu para pensar (também) com o corpo: performatividades no cerne da programação do MACBA.

No que diz respeito ao Museo d'Art Contemporani de Barcelona, este insere-se na tendência global do museu como um lugar de experiências – não só na concepção de

um lugar vivo, mas também de uma instituição que integra as suas práticas na lógica de uma economia da experiência, no qual o conceito de performatividade é aplicado nos seus mais diversos departamentos, tanto na programação curatorial quanto nos programas públicos ou nos serviços educativos.

O caso do Museu d'Art Contemporani de Barcelona surge neste ponto não só como contraponto ibérico com o anterior caso apresentado no contexto português e respeitante àquele que poderá ser considerado o museu de arte contemporânea com mais relevo a nível nacional, mas também como um caso de uma instituição que tem aplicado este conceito como central na transformação da instituição. Este museu abre portas em 1995 após um processo de imensas controvérsias, não só no campo político, artístico e cultural de Espanha e mais especificamente de uma afirmação catalã, mas também com um forte papel na sua relação com a comunidade do bairro onde se insere, de fortes dissonâncias sociais e de cariz multicultural – o Raval. Num contexto de gentrificação, afirmação urbana, política e cultural de Barcelona nos anos 90, a arte serve desta forma para sustentar este processo e construir pontes de diálogo entre comunidades, sem nunca perder o foco de uma montra para o exterior numa cidade violentamente turística. Com esta marca na sua génese, hoje o MACBA é um museu de destaque internacional, com uma coleção que se movimenta entre os artistas catalães, mas também sul-americanos, do médio oriente e do leste da Europa, numa abordagem de dar voz e visibilidade a estas comunidades artísticas. Com uma programação curatorial que muda a cada três meses, mesmo no que às peças da coleção do museu diz respeito, esta instituição está em contante movimento interno. Esta perspectiva dá forma a um dos grandes objectivos deste museu: o envolvimento do seu público numa tomada de consciência e na adopção de uma voz activa e crítica sobre os diferentes temas (seja de cariz político, cultural, social ou artístico) que as suas exposições retratam. Sobre esta questão, Nina Montmann menciona o seguinte:

This museum sees itself as an agent of this political practice, while at the same time representing a platform for repoliticising art itself. MACBA proceeds diplomatically here, as is absolutely necessary for an institution of its size, a public contemporary art museum in a big city [...] (Montmann 2006, 41).

Além desta constante movimentação curatorial, o museu possibilita um acesso a estes conteúdos transversal à diversidade desses mesmos públicos, como são exemplo as visitas para cegos/ surdos, as legendas em braille na exposição da coleção MACBA até à imensa oferta de visitas comentadas, que convidam investigadores e artistas a conduzirem os públicos numa nova perspectiva desses conteúdos. Por outro lado, é no

departamento dos programas públicos, em estreita ligação com a programação curatorial, que mais se releva o conceito de performatividade, permitindo, nomeadamente aos mais jovens em contexto escolar, visitas performadas por eles próprios, no qual crianças da mais tenra idade até a jovens universitários, poderão explorar os significados dos conteúdos e das obras que conhecem neste espaço através do seu próprio corpo. Os casos que considero mais paradigmáticos são o programa de Visitas Performativas e as denominadas “Acció i Teatralitats Dissidents”. No primeiro exemplo, as visitas são orientadas por artistas (Jordi Ferreiro, Antoni Hervàs e Ariadna Parreu), no qual conduzem o grupo de estudantes e professores destacando as componentes nas quais os visitantes poderão ter um papel de activação das obras e/ ou de participação na construção dos seus significados, de forma performativa. Estas visitas têm momentos de discussão entre os intervenientes, e mesmo de concepção de momentos performativos, de participação dos estudantes na construção do discurso da visita. Em complementaridade, as visitas “Acció I Teatralitats Dissidents” (num projecto da autoria de Marta Galán), orientado para um público estudante das áreas artísticas (teatro, dança, música ou belas-artes) é convidado a performatizar a sua própria visita. Num primeiro momento de contextualização dos conceitos e de algumas obras presentes no museu e /ou nas suas exposições, os visitantes são desafiados a observar e desvendar as diversas performatividades instaladas no museu, não só das obras, mas dos seus espaços e visitantes. A visita termina com a concepção de uma performance por parte dos visitantes, que interaja não só com as obras selecionadas mas com a globalidade do espaço do museu: “La sesión se acaba con una práctica colectiva de interacción con el público visitante, a través de acciones, permeables con la normativa del museo, que enfatizan la potencia del acto en directo y la irrupción de una práctica performativa real en el contexto de la institución”⁷. Em ambos, o corpo torna-se o meio de conhecimento e de reflexão sobre a acção e a arte, tornando o museu o lugar de emergência de novas interpretações e um lugar de transformação individual do sujeito que o habita.

Neste sentido, o MACBA poderá ser um exemplo indicativo da possibilidade de estas instituições se tornarem, sem receios de assumir uma voz activa, uma lente para a reflexão, experiência e crítica do tempo, seja do passado, do presente ou do futuro, pelas diversas comunidades que se constroem e vivem em torno dos museus e da arte.

⁷ Consultado em <https://www.macba.cat/es/accion-y-teatralidades-disidentes-2016> a 12 de Fevereiro de 2017.

Considerações finais

Estas novas práticas que se imiscuem com um constante desafio por parte das práticas artísticas, os museus podem assim emergir enquanto plataformas que criam ligações e conexões entre elas e as suas comunidades. Isabel García Fernandez, neste sentido, afirma o seguinte:

Concerning to the museum: this has effectively undergone important changes, highlighting the review of the contents and their policies, trying to fit the new overview always closely observed by the artists and seeking to be accepted by the public. Art creates an infinite number of possibilities in which the museum must be a place for confrontation and criticism, as well as being a context for reflection and dialogue, as we have seen many artists have put forward (Fernandez: 2012, 351).

Filip Noterdaeme, um artista / performer belga sediado nos Estados Unidos, anuncia na sua obra- *Memorial the Museum Visitor* (2008) o museu enquanto um Sistema em colapso na forma como era experienciado até ao advento deste início do século. Se por um lado, o Sistema poderá seguir esta tendência de políticas de “mainstream”, a massificação do turismo, o controlo de conteúdos e o acesso discriminatório (seja a nível político, social ou cultural); a possibilidade de reestruturar os museus através de uma abordagem democrática e inclusiva ainda se mantém em aberto. O contemporâneo poderá, neste contexto, ser um ponto de partida para a construção desse lugar.

Referências bibliográficas

- Agamben, Giorgio. 2009. *What is an apparatus? Another essays*. Stanford: Stanford University Press.
- Bennett, Tony. 1995. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London / New York: Routledge.
- Bishop, Claire. 2013. *Radical Museology – or, What’s ‘Contemporary’ in Museums of Contemporary Art?* London: Koenig Books.
- Bourdieu, Pierre, Darbel, Alan. 1966. *L’Amour de l’Art: les musées et leur public*. Paris: Éditions Minuit, 1966.
- Crimp, Douglas (ed.) 1993. *On the Museum’s Ruins*. Cambridge/London: The MIT Press, 1993.
- Fischer-Lichte, Erika. 1998. Performance e Cultura Performativa: o teatro como modelo cultural. In Paulo Filipe Monteiro (org.), *Comunicação e Linguagens – Dramas*. Lisboa: Cosmos.
- Foster, Hal. 2015. *Bad New Days: Art, Criticism, Emergency*. London/New York: Verso, 2015.

- Foucault, Michel. 1975. *Surveiller et Punir: Naissance de la Prison*. Paris: Gallimard.
- Habermas, Jurgen. 1983. Modernity: an unfinished project. In Hal Foster (ed.), *Anti-Aesthetic: Essays of Postmodern Culture*. Washington: Bay Press.
- Hantelmann, Dorothea van. 2010. *How to do things with art: the meaning of art's performativity*. Zurich: JRP Ringier.
- Krauss, Rosalind. 1979. Sculpture in the Expanded Field. *October*, vol. 8, Spring 1979: 30-44.
- Lepecki, André. 2016. *Singularities: Dance in the age of Performance*, London & New York: Routledge.
- Martinon, Jean-Paul (ed.). 2013. *The Curatorial: a philosophy of curating*, London, Bloomsbury.
- Möntmann, Nina (ed.). 2006. *Art and its Institutions: Current Conflicts, Critique and Collaborations*. London: Black Dog Publishing.
- Pieterse, Yan Nederveen. 1997. Multiculturalism and Museums: Discourse about Others in the Age of Globalization. *Theory, Culture & Society* 14: 123-146.
- Simon, Nina. 2010. *The Participatory Museum*. California: MuseumZO.
- Smith, Terry. 2012 *Thinking Contemporary Curating*. New York: Independent Curators International.
- Wallis, Brian. 1984. *Art After Modernism: rethinking representation*. New York: The New Museum of Contemporary Art.