

## O OLHAR DE PETER GREENAWAY SOBRE O PAPEL DOS MUSEUS NA SOCIEDADE CONTEMPORÂNEA

By *Liz Vahia*<sup>1</sup>

### RESUMO

Partindo de um movimento iniciado em finais da década de 1980, que introduziu artistas contemporâneos dentro dos museus criando novas abordagens das colecções distintas das tradicionalmente oferecidas, analisamos a obra cinematográfica e curatorial de Peter Greenaway onde se reflecte criticamente sobre as práticas museológicas de institucionalização do conhecimento e sobre o papel dos museus na constituição da cultura e da sociedade ocidentais.

**Palavras-chave:** Arte contemporânea, museus, museologia, colecções, curadoria, exposições, cinema, Peter Greenaway.

---

<sup>1</sup> Licenciada em *Antropologia* pela Universidade de Coimbra e Pós-Graduada em *Teoria e Crítica de Arte Contemporânea* (EINA, Barcelona). Autora de diversos projectos nas áreas do Teatro, Dança e Performance.

## Introdução

*«Grande parte da reflexão estética do século XX tem estado dedicada às condições de recepção e criação dos produtos e das actuações do ser humano, incluindo a maneira como este se apropria da realidade que o envolve. Arquivos e museus confluem nesta reflexão, já que o arquivo, como projecto, contém tudo sobre a parte da realidade que representa, enquanto que o museu apenas torna pública uma parte da realidade que expõe nas suas salas. Se a criação destes portais, pretextos e ordenações foi o método com o qual a cultura ocidental compreendeu, possuiu e manipulou a sua realidade – ou a alheia – o passo seguinte seria utilizá-los como um suporte consciente para narrações e ficções realistas. Com isto dissolve-se a fronteira aparente entre a criação do documento, a sua exibição em qualquer meio e sobretudo entre a realidade, o relato e a ficção.»<sup>2</sup>*

*in* Prospecto da exposição *Cultures d'Arxiu*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 2000.

Artistas e centros de arte são hoje responsáveis pelo levantar de questões como as relacionadas com a identidade, a etnologia e o nacionalismo, a construção histórica mediante a classificação de dados, a relação entre o corpo e o poder. Mas não é só nos museus e galerias de arte contemporânea que este tipo de reflexão tem aparecido. Embora tenham sido os artistas plásticos os protagonistas de um processo que engloba hoje as mais tradicionais e conservadoras instituições, cada vez mais os museus empregam artistas, não para encontrarem inspiração para os seus projectos pessoais nos objectos expostos, coisa que têm vindo a fazer ao longo do tempo, mas antes para trabalharem e interpretarem as colecções históricas presentes nesses museus. Através do seu trabalho tem sido possível questionar o papel dos museus na época contemporânea e a rigidez com que transmitem categorias de conhecimento. Além disso, têm vindo a estimular o público não só através de uma abordagem mais sensorial dos materiais, mas sobretudo devido à criação de exposições alternativas às formalmente apresentadas, onde emergem novas interpretações, despoletando contestações políticas e sociais, questionando a realidade mostrada nos museus e relocalizando estes espaços dentro da

---

<sup>2</sup> «Grand part de la reflexió estètica del segle XX ha estat dedicada a las condicions de recepció i creació dels productes i las actuacions de l'ésser humà, incloent-hi la manera com aquesta s'apropia de la realitat que l'envolta. Arxius i museus conflueixen en aquesta reflexió, tot i que l'arxiu, com a projecte, o conté tot sobre la part de la realitat que representa, mentre que el museu només fa pública una part de la realitat que exposa en las seves sales. Si la creació d'aquests portals, pretextos i ordenacions ha estat el mètode amb el qual la cultura occidental ha comprès, organitzat, posseït i manipulat la seva realitat -o l'aliena-, el pas següent hauria de ser utilitzar-los com un suport conscient per a narracions i ficcions realistes. Amb això es dissol la frontera aparent entre la creació del document, la seva exhibició en qualsevol mitjà i sobretot entre la realitat, el relat i la ficció.»

sociedade contemporânea. O público é convidado então a envolver-se nas colecções por modos que antes as disposições tradicionais não permitiam.

Os objectos que estão nos museus, que constituem colecções, são objectos valorizados não pela sua utilidade, mas pela capacidade que têm em produzir significado, noção esta que advém da própria definição de colecção como um conjunto de objectos retirados do circuito comercial e exposto com um propósito. Por isso, a consciência da existência de um grande poder por parte destas colecções em transmitir aspectos sociais e ideológicos, torna mais importante e interessante o facto do poder tradicionalmente nas mãos do comissário do museu passar para as do artista, cuja mente foi formada fora do contexto museológico, não se encontrando limitado pelas divisões impostas nos objectos. Por vezes, para os comissários de museus especializados, é difícil sair das suas categorizações e familiaridade com os objectos e fazer uma abordagem não tradicional. Ao contrário destes, os artistas podem responder com iniciativas que propõem um outro tipo de aproximação às colecções.

No entanto, esta relação entre artistas, comissários e museus não deixa de ser problemática. A começar pela noção de interpretação, que é vista de maneiras distintas por comissários e por artistas. Uma das críticas apontadas aos trabalhos desenvolvidos por artistas, que na sua maioria assentam bastante na teatralidade e interacção com o visitante, é que carecem de uma descodificação para que o significado seja apreendido. Assim, pode existir um confronto entre a vontade do artista em deixar que a obra de arte fale por si mesma e a necessidade que o museu tem de “dirigir” o visitante. Por isso, a curadoria artística pode ser entendida como uma forma de atribuir poder ao público através do questionamento das convenções e da autoridade do museu, pois «here is more than one way to tell the story.»<sup>3</sup>

Este aspecto liga-se ainda com a distinção arte/artefacto, tornada visível em exposições onde se conjugam “objectos de museu” e arte. A diferença apontada entre artefactos e arte é que os primeiros são transmissores passivos de conteúdos, enquanto o objecto de arte tem um papel activo na transmissão de significados e não pode ser entendido de uma forma qualquer, «Good art needs to be understood», segundo David Scruton.<sup>4</sup> No entanto, desta diferença entre arte e artefacto e da presença de propostas

---

<sup>3</sup> Tristram Besterman citado em Latimer, S. (2001), “Artistic Licence”, in *Museums Journal*, Agosto 2001, pag. 29-31.

<sup>4</sup> Scruton, D. (1995), “Plugging Art”, in *Museums Journal*, Maio 1995, pag. 35

artísticas no meio museológico pode resultar algo benéfico para o objecto de arte, já que pode adicionar um contexto mais, o contexto do museu, na construção do seu significado.

### **Artistas e colecções**

Para uma melhor compreensão da forma como se processa este repensar das práticas de institucionalização do conhecimento, podem ser dados alguns exemplos desta colaboração entre artistas e museus.

Poderíamos dizer que este movimento começou com trabalhos como os de Duchamp, Magritte, Breton, Broodthaers e Baumgarten que, ao retirarem objectos do seu contexto natural e exibindo-os como arte, criticaram e puseram em causa a posição dominante dos museus e galerias de arte na construção do conhecimento. A sua estratégia subversiva de desfamiliarização do vulgar é uma forma de contestação do modo como é gerado o conhecimento nas classes dominantes e apresentado como objectivo, universal e separado da sociedade através dos museus. A exposição dos Dadaístas em 1931, *“La vérité sur les colonies”*, apresentava imagens de santos católicos classificados como “fetiches”, criticando assim o conceito etnocêntrico que atribui às populações africanas uma superstição irracional e evidenciando o significado contingente e por vezes arbitrário dado à categoria “fetichismo”. Já Broodthaers questiona as noções de pretensa abstracção temporal e social e as classificações ocidentais presentes nos museus, através da criação de uma entidade efémera baseada em critérios arbitrários que é o seu *Musée d’Art Moderne*. Os trabalhos destes artistas exploram as relações entre as representações dos museus, a construção cultural das categorias que lhe dão forma e o envolvimento político e social deste tipo de instituições.

Mas, nestas últimas décadas, a problematização dos processos de construção do conhecimento e o modo como é exibido, tem-se deslocado para o interior dos próprios locais onde tem sido mais questionado, ou seja, os museus. Assim, nos finais dos anos 1980 e inícios de 1990 aparecem artistas como Eduardo Paolozzi, *“Lost Magic Kingdoms”* (Museum of Mankind, 1987); Deanna Petherbridge, *“The Primacy of Drawing”* (1991); Fred Wilson, *“Mining the Museum”* (Maryland Historical Society, 1992); Horia Bernea, *“The Cross”* (Museum of the Romanian Peasant, 1993); Sonia Boyce, *“Peep”* (Brighton Museum, 1995); Shirley Chubb, *“Hold”* (Brighton Museum, 1995); Sally Payen,

“*Charmed Bodies*” (Brighton Museum, 1996) que desenvolvem uma série de propostas para vários museus onde questionam as tradicionais formas expositivas.

O artista contemporâneo Eduardo Paolozzi, partindo do caos das reservas do British Museum, montou em “*Lost Magic Kingdoms*” arranjos que imitavam típicas exposições etnográficas, mas onde colocou objectos que normalmente não se encontram lado a lado. Transportando para a exposição métodos de colagem e anarquia, permitiu fazer conexões entre diferentes tipos de objectos e mostrar que a justaposição pode criar significados. Esta mesma ideia é desenvolvida por Fred Wilson em “*Mining the Museum*”, usada agora para uma desconstrução histórica das populações afro-americanas. Na sua exposição anterior, “*Rooms With a View*” (Longwood Arts Project, 1987), Wilson já demonstrava que, o tipo de ambiente no qual os objectos são expostos, afecta a maneira como são percebidos:

«I placed the work of these artists in three different settings. One room looked like a contemporary gallery, the white cube; one I redesigned to look like a small ethnographic museum, not very well appointed; the third I made to look like a turn-of-the-century room. When I placed the work in the ethnographic space, the environment really changed it. Labels stated the materials, but not the artists' names, and said things like 'Found, Williamsburg section, Brooklyn, late 20<sup>th</sup> century'. The works became exotic, they looked like something made by someone you would never know; in many instances they were dehumanised because of the way they were installed. In the turn-of-the-century space, artworks appeared to have a certain authority that they did not have in the white cube. The white cube also had a way of affecting you: it looked cold and scientific. In this modernist space, works that had an emotional intensity were somewhat diminished by all that whiteness.»<sup>5</sup>

Em “*Mining the Museum*”, esta consciência de que os objectos são afectados pelo espaço e pela maneira como estão dispostos, é enriquecida com o questionar do tipo de verdades que se mostram nos museus, das categorias de classificação praticadas e a afirmação de que tudo pode ser possuidor de significado. Para mostrar estes aspectos havia vários dispositivos: um troféu do século XIX com a palavra “Truth” inscrita ao lado de plataformas de plástico vazias, acompanhadas também de uma etiqueta dizendo “*Plastic mounts, made ca 1960s, maker unknown*”; “reintitulação” de algumas pinturas (“*it is amazing how just a title can easily shift meaning and significance*”<sup>6</sup>); introdução de um

<sup>5</sup> Wilson, F. (1995), “Silent Messages” in *Museums Journal*, Maio 1995, pag. 27-29

<sup>6</sup> Wilson, (1995) op. cit.



par de algemas de escravos numa vitrine com vasos de prata, classificando-os como “metal work”,...



Este tipo de críticas continua no *Seattle Art Museum*, onde Wilson desenvolve outro trabalho sobre os museus de arte. Estes geralmente apresentam uma narrativa linear desde os gregos ou egípcios até ao século XX, onde uns são a continuação dos outros. Além disso, África e outros locais são vistos apenas pelo seu lado exótico e como estando parados num passado remoto. Conjugando roupa africana com um fato de executivo, objectos Masai e objectos egípcios, fotografias de arquitectura africana contemporânea e a recriação de uma “casa de colecionador”, Wilson mostrou que o que os museus pretendem transmitir são as suas ideias e valores estéticos através do realçar das diferenças com outras culturas, ou seja, neste caso a confirmação dos estereótipos já existentes.

Uma outra abordagem é conseguida por Horia Bernea no *Museum of the Romanian Peasant*, reaberto em 1993 com uma exposição intitulada “*The Cross*”, depois deste símbolo ter sido banido durante o regime comunista. Os critérios deste museu

baseiam-se antes em resultados visuais, apela ao sentidos e a noções de beleza e os objectos são escolhidos para criar determinadas impressões sensoriais no visitante. Em vez de assentar numa formalização ou numa temática definida, esta exposição explora antes as crenças e o lado mais emocional da religião, não separando espírito e ideias dos materiais concretos. Para Horia Bernea, os artistas são privilegiados neste campo, pois são capazes de um entendimento mais profundo da coerência visual de um museu e não olham para as peças expostas como simplesmente *“pieces of evidence as if they belonged to a corthouse of history”*.<sup>7</sup>

### O Trabalho de Peter Greenaway

Um dos campos de interesse mais frequentemente explorado nos vários trabalhos desenvolvidos por artistas nos museus é a análise de processos de colecção e classificação. É esta ideia tradicional de museu, com a imagem das colecções naturais e dos gabinetes de curiosidade, que atrai sobretudo os artistas. Poderíamos partir daqui para analisar a abordagem diversificada que Peter Greenaway faz ao imaginário visual ocidental. Peter Greenaway é também um destes artistas envolvidos na curadoria de exposições que pretendem fazer o público reflectir na forma como o conhecimento é organizado e percebido. No entanto, o trabalho cinematográfico de Peter Greenaway, que combina um estilo visual sumptuoso e “barroco” com princípios estruturais artificiais e pouco habituais neste meio, é já um ponto de partida para o tipo de questões desenvolvidas posteriormente nas suas exposições.

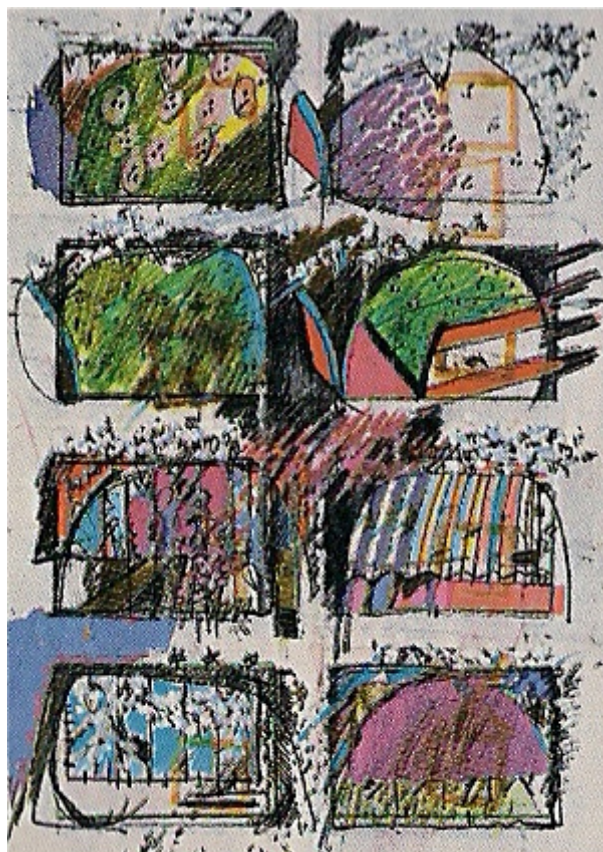
A sua formação como artista plástico, nomeadamente na área da pintura, é um aspecto importante na construção dos seus filmes e especialmente na reflexão que o próprio Greenaway constrói sobre a técnica cinematográfica, ou seja, não se trata apenas de ir buscar referências a uma história de arte ou reproduzir certos quadros no ecrã, mas sobretudo usar esses *«2,000 years of European painting»*<sup>8</sup> para criticar a artificialidade e a rigidez do cinema. A pintura e o cinema não são mutuamente exclusivos, é através de alusões à pintura que Greenaway explora as características e as limitações do cinema. A justificação pode estar nas suas afirmações de que a pintura é

---

<sup>7</sup> Bernea, H. (1995), “Return of a native force” in *Museums Journal*, Maio 1995, pag. 30-32

<sup>8</sup> P. Greenaway citado em Pascoe, D. (1997), “Peter Greenaway: museums and moving images”, London, Reaktion Books, pag. 24.

um exemplo de perfeição, «*a metaphor of vision and looking; (...) a recognition that painting and, I hope, cinema are vehicles of reasoning and speculation*»<sup>9</sup>. Explorando as conexões e as diferenças entre a pintura e o cinema, começa por notar que, neste último, não há tempo para a contemplação incisiva que caracteriza a arte representacional. O cinema baseia-se na ideia da possibilidade de uma reprodução do movimento, podendo dizer-se que o cinema veio continuar o processo de revolução que se abateu na pintura com o aparecimento de dispositivos como a fotografia, que eram capazes de apreender a realidade de uma forma mais rápida e precisa, satisfazendo assim a obsessão com o realismo. A fotografia desenvolve-se com o intuito de conseguir alcançar a ilusão de uma realidade imediata conseguida pela reprodução mecânica onde o homem não tinha mão, sem mediações de qualquer ordem, sem a inescapável subjectividade do pintor. De facto, todas as técnicas de reprodução mecânica da realidade do século XIX encaminhavam-se para o que mais tarde viria a ser o cinema. Apesar desta ilusória aproximação da realidade, Peter Greenaway crê que o cinema continuou a incorporar uma perspectiva baseada na da pintura, mantendo assim o conceito de que o espectador está a observar desde um ponto de vista privilegiado e distanciado, tendo a câmara como o ponto central de uma visão abrangente. A imagem cinematográfica é, na verdade, uma imagem bastante limitada, pois nem a câmara permite uma visão abrangente, na medida em que está a usar uma perspectiva característica da pintura, nem o espectador tem a possibilidade de uma percepção individual. No entanto, este tem a ilusão de que tudo se conjuga nesse ponto de vista específico, tem a sensação de que é o criador do próprio discurso que vê.



<sup>9</sup> idem, pag. 22.



## Da pintura ao cinema

A constante alusão de Greenaway à história da pintura permite combinar estes dois aspectos: a imobilidade da pintura e o movimento do cinema. Apesar de cada um deles separadamente poder criar a ilusão de realidade, é desta conjunção que sobressai a noção de artificialidade das imagens, de que estas não são mais do que construções, contingências. Este aspecto é bem visível na sua reflexão sobre o papel da/o “frame”, não só no sentido de uma porção ou unidade de que é constituído um filme (24 unidades por segundo), mas também no que se refere ao enquadramento de uma imagem, reflexão esta que deu origem a uma série de pinturas intitulada “*A Framed Life*”, constituída geralmente por grupos de oito rectângulos (oito “frames” dispostas em grelha) com texturas e coloridos semelhantes, que através do processo de permanência da imagem na retina, pode criar uma ilusão de movimento ou a percepção de uma única imagem fixa formada pelos oito rectângulos. São estes os efeitos que Greenaway gostaria de ver desenvolvidos no cinema: a autonomia das partes (o instante da pintura) e, ao mesmo tempo, a sensação de uma narrativa (o movimento do cinema), apontando aqui para a ideia de agregação de discursos diferentes e para uma coerência sem a obrigatoriedade de uma objectificação.

A origem desta reflexão à volta de grelhas e “frames” pode encontrar-se na influência que exerceu o trabalho do pintor Kitaj sobre os temas e as técnicas de Greenaway:

«Kitaj legitimized text, he legitimized arcane and elitist information, he drew and painted as many as ten different ways on the canvas, he threw ideas around like confetti, (...) there was unashamed political passion and extravagantly bold sexual imagery.»<sup>10</sup>

Kitaj possui uma pintura que se estrutura em grelhas, em variações de objectos tipos, que Greenaway define como espaços para a organização e junção de informação díspar, sugerindo, no entanto, um todo homogéneo. Estas grelhas e rectângulos preenchidos da mais diversa maneira, não chamam tanto a atenção para as particularidades de cada um, para a sua singularidade, mas principalmente para as justaposições e conexões que existe entre a informação. Esta técnica, chamada por Kitaj de “plural energies”, teve efeitos sobre a arte de Greenaway:

---

<sup>10</sup> P. Greenaway citado em Pascoe, D. (1997), “Peter Greenaway: museums and moving images”, London, Reaktion Books, pag. 43.

«I think both the device of the grid for picture-making, and the list for text, are essential to my cinema practice - naked demonstrative ways of organizing information in some sort of coherence.»<sup>11</sup>

No trabalho desenvolvido entre 1965 e 1980, fase dos seus filmes mais experimentais, é clara a desconstrução dos artifícios que existem nos sistemas de categorização através da recorrência a elementos que reflectem uma certa autoridade, como são os catálogos, as grelhas, a estrutura dos documentários, evidenciando sobretudo a forma caótica e irracional como a sociedade se organiza e mostrando também as relações arbitrárias que podem existir entre o texto e as imagens. Um destes exemplos é o seu filme de 1973 *“H is for House”*, onde, além da estética “home movie”, expõe a sua preocupação pelas técnicas de organização formal através de uma análise ao processo de nomear coisas, ao meio confuso e por vezes arbitrário de atribuir significado aos objectos. A criança do filme, que está a aprender o alfabeto, repete uma lista de palavras cuja única coincidência é terem como letra inicial o “h” (*“H is for Health, Happiness, Hearse, Hepatitis, Heretic, Heave, Hell, Holocaust and His Holiness...”*<sup>12</sup>). A ideia pós-moderna de redes de significados, de um significado plural, indeterminado e difuso vislumbra-se aqui nesta mediação do mundo através de um único carácter.

Em filmes do mesmo período surgem ainda outros efeitos criados para questionarem a natureza da representação cultural. Há uma oposição entre a artificialidade da narrativa e o carácter “científico” do relato que a acompanha (supostamente legitimador), ou a existência omnipresente de um autor (alguém que organiza, de onde o significado provém) em contraste com a narração. Tal como a ideia de Kitaj, a imagem e o seu comentário geralmente estão relacionados arbitrariamente. Em *“Dear Phone”* (1977) pretende-se registar todas as cabines telefónicas de Inglaterra, à mesma hora do dia e em diferentes tipos de espaços, enquanto se ouve uma série de telefonemas excêntricos. Há a oposição de uma imagem que permite ser comentada de várias maneiras (tem um papel passivo), a um som que vai dirigindo a acção, mas que não está directamente relacionado com nenhuma cena em particular.

*“A Walk Through H”* (1978) prefigura outra das suas influências, o movimento da Land Art, através da recorrência a mapas e fotografias para representar lugares, percursos, pensamentos. Neste filme, o narrador especula sobre a ideia de que os

<sup>11</sup> P. Greenaway, idem, pag. 46.

<sup>12</sup> P. Greenaway, idem, pag. 51.

países só existem na imaginação dos cartógrafos, de que os mapas, apesar de pretenderem criar ordem a partir do caos, são exemplos de falsidade, do absurdo que é substituir a fascinação de um espaço desconhecido pela certeza da definição de um horizonte distante. A ideia de um observador ausente está sempre implícita, um observador não posicionado no mapa, como se este lhe precedesse na sua origem. “*A Walk Through H*” debate-se assim sobre a relação entre a passagem do tempo e a organização do espaço, a enorme instabilidade de um mundo contingente, ideias estas que também se encontram no movimento da Land Art.

“*The Draughtsman’s Contract*” foi a primeira longa-metragem e o primeiro filme de Greenaway a atingir o grande público. Mais uma vez, trata-se de explorar as relações entre a natureza e a sua representação, questionar perspectivas, a credibilidade de uma estrutura narrativa e apresentar alegorias cinematográficas. Vemos a personagem do desenhador a tentar reproduzir a realidade através de mecanismos, sistemas de grelhas e pontos de vista fixos. Aqui a reflexão de Greenaway sobre questões de enquadramentos e perspectivas faz-se sobretudo do ponto de vista da relação entre o observador e o objecto. Um dispositivo como a câmara escura tinha a capacidade de expressar uma visão “natural e verdadeira” através de uma delimitação do mundo exterior em relação ao sujeito, provocando uma distinção entre a imagem e o objecto, o que constitui um meio privilegiado para a observação dita científica. Estes aparelhos pareciam ter então uma função neutra, meramente receptiva, e que permitia uma relação de distância entre o observador e a realidade exterior.<sup>13</sup> Além disso, o perspectivismo linear, assente num ponto de vista fixo, produzia um espaço geometricamente isotrópico, ou seja, tinha sempre as mesmas propriedades em todas as direcções, era rectilíneo e uniforme. No entanto, sabemos que a perspectiva não é uma cópia da realidade, mas sim uma forma de abstracção porque simplifica as relações entre a visão, a mente e o objecto, colocando os factos observados dentro de um campo unificado. Greenaway transpõe estas ideias para uma linguagem cinematográfica através de uma analogia com a forma como o cinema dirige a percepção do espectador pela evocação de uma suposta imagem da realidade. O acto cinematográfico partilha do mesmo desejo da personagem deste filme (que segundo um sistema de grelhas tenta reproduzir a paisagem), no entanto, e tal como a perspectiva, o enquadramento é uma estrutura que implica uma

---

<sup>13</sup> Crary, J. (1990), *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, London, Massachusetts Institut of Technology.

selecção de características e a exclusão de outras, ou seja, não é uma transposição da realidade.

Se neste filme a grande reflexão de Greenaway é sobre a estrutura e as concepções do próprio meio onde trabalha, ou seja, os artifícios e as ilusões criados pelo cinema, na maior parte dos seus filmes posteriores vai começar por desenvolver mecanismos que lhe permitem explorar estas mesmas ideias associando-as ao seu interesse por colecções e tudo o que se relaciona com as práticas dos museus e com a produção e institucionalização do conhecimento. Assim, aparecem lógicas alternativas, alegorias ou “subtextos” (sistemas numéricos, códigos de cores) que estão subjacentes a uma acção mais superficial e que acabam por ser tão ou mais importantes que a narrativa ou a estrutura dramática do filme. Apesar de alguns livros em “*The Prospero’s Books*” (1991) possuírem histórias, são representados mais pela carga sensorial que possuem do que pela narrativa. Assim como os jogos e as paisagens em “*Drowning by Numbers*” (1988), o alfabeto e a taxonomia em “*A Zed and Two Noughts*” (1985) ou os corpos caligrafados em “*The Pillow Book*” (1995), que requerem para si uma atenção que não é comum dar-se no cinema a este tipo de elementos. Como o próprio explica:

«If numerical, alphabetical or colour-coding system is employed, it is done deliberately as a device, a construct, to counteract, dilute, augment or complement the all-pervading obsessive cinema interest in plot, in narrative, in the ‘I’m now going to tell you a story’ school of filmmaking, which nine times out of ten begins life as literature, an origin with very different concerns, ambitions and characteristics from those of the cinema.»<sup>14</sup>

Apesar dos filmes de Greenaway incluírem este fascínio pelos sistemas classificatórios, pela ironia, pela decadência do corpo humano, incluem também aspectos como a música, os adereços exagerados e por vezes anacrónicos, citações da história da arte, artifícios teatrais e um diálogo estilizado, o que faz com que por vezes o caracterizem de barroco. O paradigma dominante da Modernidade é o que Martin Jay denomina de “perspectivismo cartesiano”<sup>15</sup> (apoiado nas ideias de Descartes e ligado às concepções da câmara escura), no entanto, havia outros regimes escópicos alternativos à racionalidade instrumental da Modernidade, entre os quais o Barroco, e de facto, os

<sup>14</sup> P. Greenaway citado em Pascoe, D. (1997), “Peter Greenaway: museums and moving images”, London, Reaktion Books, pag. 10.

<sup>15</sup> Jay, Martin, (1988), “Scopic Regimes of Modernity”, in Foster, H. *Vision and Visuality*, Seattle, Bay Press.

filmes de Greenaway denotam essa tenção entre o barroco e o clássico. Na distinção que Walter Benjamin faz entre clássico e barroco, os trabalhos clássicos são vistos como orgânicos, de significado único, bem definido e perceptível, enquanto que os trabalhos barrocos assentam sobre a alegoria, que permite uma interpretação mais sensível e baseada na elaboração activa dos significados a partir de elementos fragmentados. A alegoria é um dos dispositivos mais usados por Greenaway, no entanto, não se pode considerar que faça filmes barrocos, apesar do excesso e dos constantes enquadramentos dentro de enquadramentos. Os seus filmes não pretendem ser filmes de época realistas, mas apresentam antes uma versão pós-moderna do século XVII, é um barroco com a consciência de que está a jogar com ideias barrocas, um pouco como as vanguardas (Dadaístas e outros) que não escondiam que a obra de arte era composta de fragmentos que tinham sido deslocados dos seus contextos originais, uma construção artificial consciente que permitia às partes uma grande dose de autonomia.

### **Do cinema à exposição**

Na sua reflexão sobre os limites das artes visuais e mais concretamente da linguagem cinematográfica, Greenaway começa por apontar que o filme

«is mimetic in essence, and because it is a photographic medium - and the camera can never lie - it is always enslaved for a large part to those erroneous ideas of truth that have dogged the still-photograph. (...) It is supposedly a visual phenomenon, yet most of its products are literary-based, and if you denied most films a sound-track, meaning would rapidly atrophy;»<sup>16</sup>

Além das críticas à sua pretensa condição de representar a verdade e ao seu apego a uma narrativa de estilo literário como único elemento estruturante, Greenaway aponta também outras questões que se relacionam com a temporalidade, mais concretamente no que se refere à passagem do tempo. Uma das desvantagens do cinema em relação à pintura e à literatura encontra-se relacionada com a possibilidade de controlo do tempo nestes dois últimos meios (tempo que se passa a ler; tempo que se passa a olhar uma pintura), enquanto que no cinema o tempo é dominado pelo realizador através do encadeado de “frames”, cujo tempo de observação possui sempre a mesma

---

<sup>16</sup> Greenaway, P. (1994), *The Stairs. Geneva: The Location*, London, Merrel Holberton Publishers, pag. 1.



velocidade. A falta de substância é outra das suas críticas, pois o filme, ao contrário de outros artefactos, não se deixa afectar materialmente pela passagem do tempo, o que o impede de criar uma intimidade com a História. Outro aspecto que interessa particularmente a Greenaway é a impossibilidade do cinema em demonstrar de forma adequada a tridimensionalidade dos espaços, da arquitectura, e a presença física dos actores:

«Conventional cinema is founded on the notion of sedentary audiences paying entrance money, with others seeking a like experience, to watch passively in a darkened space a projection of coloured shadows on a two-dimensional screen reproducing the illusion of three dimensions.»<sup>17</sup>

Assim, uma forma que encontrou para tentar superar estas falhas e adquirir por parte do público um envolvimento da imaginação subjectiva, foi transpor o vocabulário do cinema para os museus e para os cenários de algumas cidades. Aspectos estes que são bem visíveis nos seus trabalhos *“Watching Water”* (1993) e *“Cosmology at the Piazza del Popolo”* (1996), onde combina cinema, novas tecnologias e espaços arquitectónicos. No primeiro, e partindo da fascinação de Mariano Fortuny pela electricidade, Greenaway cria uma instalação de feixes de luz sobre superfícies de líquidos na cidade de Veneza, enquanto que no segundo recria as alterações de luz que ocorrem durante o dia numa praça de Roma. Em ambos os trabalhos o envolvimento por parte dos espectadores é total, os ângulos de visão permitidos multiplicam-se na medida em que os espectadores podem mover-se à vontade, sendo-lhes também permitido diferentes graus de concentração, ou seja, podem escolher o tempo que passam a olhar objectos e sujeitos. Greenaway explica:

«In the contemporary exhibition, all manner of sophisticated cultural languages can be successfully integrated, making it a form of three-dimensional cinema with stimulus for all five senses where the viewer is not passively seated, can create his or her own time-frame of attention and can (as good as) touch the objects he is viewing and certainly have a more physical/visual relationship with them.»<sup>18</sup>

Em 1990, usando os recursos do Boymans-van Beuningen Museum em Roterdão, Greenaway monta a exposição *“The Physical Self”*, cuja temática recaía na sua

<sup>17</sup> Greenaway, P. (1994). *The Stairs. Geneva: The Location*, London, Merrel Holberton Publishers, pag. 5.

<sup>18</sup> Greenaway, P. citado em Pascoe, D. (1997), “Peter Greenaway: museums and moving images”, London, Reaktion Books, pag. 198.

fascinação pessoal sobre a figura humana. Esta exposição incluía objectos que demonstravam uma intimidade com o corpo, como por exemplo objectos ergonómicos, desenhados especialmente para o contacto com o corpo humano, e quatro pessoas dentro de vitrinas, imitando posições características do nu clássico. Com isto Greenaway pretendia reflectir sobre a materialidade da arte através da relação entre a fisicalidade do corpo e a sua representação. Os quatro nus forneciam a coerência à exposição, pois todos os outros artefactos expostos eram neles inspirados, foi a partir de um modelo de corpo humano que esses objectos foram concebidos.

A esta exposição seguiu-se, em 1991, “*100 Objects to Represent the World*”, com objectos de colecções científicas, médicas e criminais, recolhidos em museus de Viena. A sua obsessão com a taxonomia era bem visível nesta exposição, através do questionamento dos métodos de organização usados nas práticas museológicas para classificar e categorizar objectos. Greenaway pretendeu constituir

«an exhibition that placed art objects of so-called high cultural reputation with objects of low cultural standing, and with objects of apparently no cultural credentials at all; an exhibition whose taxonomy was subjectively subversive, having nothing in common with the five orthodox categories of taxonomy that museum-culture generally sees as relevant - namely, the categories of age, authorship, nationality, material and ownership.»<sup>19</sup>

Como o objectivo era representar o mundo usando apenas cem objectos, a lógica subjacente teria necessariamente de ser a da analogia ou associação. Através da junção de objectos de categorias completamente diferentes (pessoas em vitrinas, animais mortos e outros empalhados, uma árvore caída, um avião despenhado, colecções de ossos, esculturas, objectos de fabrico industrial...), pretendia-se a representação de um mundo onde todos estes elementos coexistissem e interagissem e o questionamento do absurdo da ambição de exaustividade, da arbitrariedade taxonómica e do papel dos museus e do seu discurso baseado num processo de selecção. Além disso, cada objecto era dotado de uma iluminação cinematográfica, o que poderia ser entendido como uma crítica à estrutura dos filmes, baseada na homogeneidade entre as sequências de imagens, propondo aqui, através de uma disparidade total entre os objectos, um outro tipo de organização onde as imagens não são meramente ilustrativas. Este é um aspecto desenvolvido também na sua exposição seguinte, “*Flying Out of This World*” (Museu do

---

<sup>19</sup> Greenaway, P. (1994). *The Stairs*. Geneva: The Location, London, Merrel Holberton Publishers, pag. 14

Louvre, 1992), onde apresenta uma selecção de desenhos dos últimos quinhentos anos sobre a temática do voo e outras relacionadas (gravidade, peso, etc.). Mais uma vez aqui temos uma variação sobre um tema sem a necessidade de um drama por detrás, sem homogeneidade entre as imagens para que pudesse surgir uma continuidade. No entanto, esta continuidade e a sensação de movimento estavam presentes, mas as imagens não deixaram de perder a sua individualidade para se submeterem a uma ordem reguladora.

Como já se disse, os museus têm sido um dos pontos de interesse da reflexão de Greenaway, especialmente a sua arbitrariedade na selecção e a pretensão de uma neutralidade. Na exposição que organizou em 1993 em Swansea, *“Some Organizing Principles”*, encontravam-se obras suas juntamente com outras recolhidas nos museus da região (coleções de História Natural, mapas, balanças, escalas, equipamento científico, jogos, brinquedos, ...) que demonstravam a forma como o mundo é medido, pesado, numerado, catalogado. Mais uma vez o sistema de iluminação utilizado criava diferentes tipos de ênfase nos objectos através do uso de luzes distintas, desmascarando a falsa neutralidade dos museus. Os objectos eram apresentados como evidências de determinadas propriedades que poderiam ser utilizadas em processos de organização característicos dos museus. Greenaway, através das suas propostas curatoriais, pretendeu criticar estas narrativas criadas pelos museus através da neutralização do objecto, conseguida mediante a retirada do seu contexto e funções originais, atribuindo-lhe um outro significado e reduzindo-o às suas propriedades visíveis.

Outro aspecto crítico de Greenaway em relação à narrativa, é dado em *“The Audience of Mâcon”*, onde eram exibidas fotografias de figurantes do seu filme *“The Baby of Mâcon”* acompanhadas de um excerto sonoro do mesmo filme e de um texto que variava entre o descritivo, o irónico ou o banal, tentando mostrar a enorme dependência que existe na nossa cultura de um texto explicativo, de como as imagens necessitavam de um comentário para se tornarem perceptíveis. Como estes textos muitas vezes eram altamente irónicos, como por exemplo *“A grandmother to sixteen grand-daughters who all took her name”*, o espectador era levado a questionar o que estava a ver e com isto aperceber-se da infinidade de significados que pode haver em cada imagem ou objecto.

Nos últimos projectos de Greenaway, a linguagem cinematográfica e os seus componentes têm sido o tema, quer para uma exposição como *“The Stairs”* ou *“In the*

*Dark: Spellbound, Art & Film*. “*The Stairs*” é uma instalação com a duração de cem dias e que tem lugar nos espaços públicos de uma cidade, sendo cada uma destas cidades dedicada à investigação de um aspecto cinematográfico (localização, audiência, enquadramento, actuação, propriedades). Para a primeira destas instalações foi escolhida a cidade de Genebra, sob o tema “localização”. Genebra tornou-se assim num cenário gigantesco cheio de espectadores/actores de um filme imaginário. Greenaway escolheu cem localizações na cidade e enquadró-as através de um dispositivo semelhante a uma câmara escura, por onde os transeuntes podiam olhar e descobrir um possível “cenário” e a partir daí elaborar o seu próprio filme.



Um processo parecido de desconstrução dos elementos de um filme para depois se poderem voltar a reagrupar, mas desta vez na mente do espectador, é o desenvolvido na outra instalação de Greenaway, “*In the Dark...*” (Hayward Gallery, Londres, 1996). Também aqui os componentes (actores, adereços, texto, audiência, etc.) eram literalmente dispostos em mesas, como os “ingredientes” de um filme em que espectador é o próprio realizador.

Os sistemas que ordenam as diferenças, que criam uma visão reguladora e não corporal são o ponto de interesse de Peter Greenaway que, através do seu trabalho cinematográfico e dos projectos de curadoria artística, vai passando para o público. Estas exposições tentam uma desconstrução da estrutura narrativa para fazer sobressair os princípios e as lógicas classificatórias que sustentam o nosso entendimento da realidade. Tendo consciência de que muitos destes discursos se formam no seio dos museus, estes

não têm um papel ingénuo nos seus trabalhos, aliás, muitas das críticas de Greenaway vão para o acto de coleccionar e todas as práticas nele envolvidas. As colecções constroem um “objecto de museu” através da sua descontextualização, da perda da sua funcionalidade, da negação da sua história e da evidência das suas características estéticas. O seu contexto e a sua função são substituídos por uma lógica classificatória, e a sua materialidade perde-se para dar origem a uma construção mental, tornando-se num significante cultural que se posiciona em relação com outros dentro de um sistema. É a partir destas noções de coleccionismo que os museus são vistos como instrumentos de controlo social envolvidos em estratégias de poder, e é através de práticas como as de Peter Greenaway que estas estratégias podem ser desconstruídas e expostas.

### **Museologia Praxiológica**

As práticas de Greenaway podem incluir-se naquilo a que Anthony Shelton<sup>20</sup> chamou de “museologia praxiológica”:

«that is, an act of curatorship exercised by artists who consciously seek to deconstruct, or excavate and lay bare to an incredulous gaze the working of dominant forms of cultural, economic or political expression and, in the process, reconfigure the specific meaning ascribed to things in the natural theory of value, to produce new contingent meanings generated through the process of assemblage and reassemblage.»<sup>21</sup>

Ao contrário do tradicional comissário de museu, o artista é um agente politicamente comprometido, envolvido em processos de documentação social, e não um elemento neutro. Este tipo de museologia reflecte sobre a mesma problemática da museologia crítica, mas por meios diferentes. A museologia crítica estabelece-se por confronto com um outro tipo de museologia, dita operacional, que está fechada à sociedade mais vasta e que se projecta apoliticamente porque apenas se interessa na divulgação do saber científico, que segundo este tipo de concepção, não se relaciona com questões de ordem social ou política. Reconhece-se também pelo discurso específico e pela elevada codificação de práticas e técnicas (que resultam em exposições descritivas e organizadas numa continuidade narrativa objectiva), propondo

<sup>20</sup> Shelton, A. (1995), “Introduction: Object Realities”, in *Cultural Dynamics* 7(1), 1995.

<sup>21</sup> Shelton, A. (1999) “Unsettling the meaning: critical museology, art, and anthropological discourses”, in *Focaal* 34, pag. 148.



ainda um significado intrínseco para o objecto. Tanto a museologia crítica como a museologia praxiológica demonstram uma insatisfação com a velha museologia acrítica, que se preocupa mais com os métodos museológicos do que com os propósitos da museologia, e encaram os museus em relação com a sociedade e não como entidades isoladas, pois o conhecimento científico não é independente da sociedade onde é produzido. Daqui resulta a verificação de que não existe um consenso a nível da comunidade, de que o significado é culturalmente construído e pode ser utilizado em diferentes estratégias, sendo a audiência um elemento importante para esta construção da significação de um objecto exposto. O público não tem um papel passivo, pois a pretensão a uma tese fundacional da cultura não faz mais sentido, em vez disso existe uma afirmação relativista e contextual dos significados, podendo os artistas desempenhar um papel importante na sua apresentação e representação.

## REFERÊNCIAS:

- Arnold**, K. (1994), "Authoring Chaos" in *Museums Journal*, Março 1994.
- Arnold**, K. (1995), "Flights of Fancy" in *Museums Journal*, Maio 1995, pag. 39.
- Bernea**, H. (1995), "Return of a Native Force" in *Museums Journal*, Maio 1995, pag. 30-32.
- Dorsett**, C. (1995), "Clues on an Artistic Trail" in *Museums Journal*, Maio 1995, pag. 32-33.
- Elliott**, B. e **Purdy**, A. (1997), "(Un)natural Histories. Collecting Cultures, Crossing Limits" in Elliott, B. e Purdy, A., *Peter Greenaway. Architecture and Allegory*. London, Academy Editions.
- Greenaway**, P. (1994), *The Stairs. Geneva. The Location*, London, Merrel Holberton Publishers.
- Latimer**, S. (2001), "Artistic Licence" in *Museums Journal*, Agosto 2001, pag. 29-31.
- Malbert**, R. (1995), "Artists as Curators" in *Museums Journal*, Maio 1995, pag 25-26.
- Pascoe**, D. (1997), *Peter Greenaway. Museums and Moving Images*. London, Reaktion Books.
- Petherbridge**, D. (1995), "Drawn in" in *Museums Journal*, Maio 1995, pag. 37-39.
- Scruton**, D. (1995), "Plugging Art" in *Museums Journal*, Maio 1995, pag. 35.
- Shelton**, A. (1999), "Unsettling the meaning: critical museology, art, and anthropological discourses." in *Focaal* nº 34, pag 143-161.
- Shelton**, A. (1995), "Introduction: Object Realities." In *Cultural Dynamics* 7(1), pag. 5-14.
- Wilson**, F. (1995), "Silent Messages" in *Museums Journal*, Maio 1995, pag. 27-29.