



Daniel Buren. *Photo-Souvenir: Peinture-Sculpture*, 1971. Vista da instalação, Museu Solomon R. Guggenheim, Nova York.

Da crítica às instituições¹ a uma instituição da crítica

Andrea Fraser

Tradução Gisele Ribeiro.

1 Se, no original, “*the critique of institutions*” nos remete à “*the critique of pure reason*” e demais “críticas” kantianas, poderíamos levar em consideração a tradução dos títulos de Kant para o português, como “Crítica da Razão Pura”, e utilizar “crítica das instituições”. No entanto, optamos pela expressão “crítica às instituições” ao longo de todo o texto, por nos parecer mais esclarecedora. (NT)

2 O texto se refere à entrevista publicada na *Artforum* de maio de 2005. Daniel Buren, Olafur Eliasson, In *Conversation: Daniel Buren & Olafur Eliasson*, *Artforum*, vol. XLIII, n. 9, maio 2005, p. 208-214. (NT)

3 Expressão de nojo em inglês. (NT)

4 Michael Kimmelman, Tall French Visitor Takes up Residence in the Guggenheim, *New York Times*, 25 de março de 2005.

Quase 40 anos após sua primeira aparição, as práticas atualmente associadas à “crítica institucional” parecem estar, para muitos, bem... institucionalizadas. Só na última primavera, Daniel Buren retornou com uma importante instalação ao Museu Guggenheim (responsável pelas famosas censuras a seu trabalho e ao de Hans Haacke em 1971); Buren e Olafur Eliasson discutiram o problema que permeia “a instituição” nas páginas desta revista;² e o Museu de Arte do Condado de Los Angeles – LACMA abrigou a conferência Institutional Critique and After. Outros simpósios planejados para o centro The Getty e a conferência anual do College Art Association, junto com um número especial de *Texte zur Kunst*, podem muito bem demonstrar a conseqüente redução da “*institutional critique*” a seu acrônimo: IC. *Ick*,³ ou melhor, eca!

No contexto de exposições museológicas e simpósios de história da arte como esses, nota-se cada vez mais que a crítica institucional vem sendo tratada com o inquestionável respeito freqüentemente atribuído a fenômenos artísticos que atingiram certo *status* histórico. Esse reconhecimento, entretanto, transforma-se rapidamente em ocasião para dispensar as reivindicações críticas a ela associadas, à medida que o ressentimento contra suas inferidas exclusividade e arrogância rapidamente vem à tona. Como podem artistas que se tornaram eles próprios instituições da história da arte reivindicar uma crítica à instituição da arte? Michael Kimmelman ofereceu um breve exemplo de seu ceticismo em resenha crítica sobre a mostra de Buren no Guggenheim, publicada no *New York Times*. Enquanto a “crítica à instituição do museu” e “ao status de mercadoria da arte” eram “idéias contra o *establishment* quando surgiram, mais ou menos 40 anos atrás, como no caso do sr. Buren”, argumenta Kimmelman, Buren é agora um “artista oficial da França, papel que não parece perturbar alguns de seus (um dia) radicais fãs. Nem, aparentemente, o fato de que sua marca ou tipo de análise institucional (...) invariavelmente dependa da generosidade de instituições como o Guggenheim”. Kimmelman segue com a comparação desfavorável a Buren com relação a Christo e Jeanne-Claude, que “operam, na maior parte das vezes, fora das instituições tradicionais, com independência fiscal, em esfera pública que ultrapassa o controle legislativo dos *experts* da arte”.⁴

Mais dúvidas sobre a eficácia histórica e atual da crítica institucional surgem junto a lamentos sobre como tudo vai mal no mundo da arte, quando o MOMA abre suas novas galerias de exposição temporária com uma coleção empresarial, e fundos de proteção em arte vendem quotas de uma única pintura. Nessas discussões, nota-se certa nostalgia da crítica institucional como artefato (agora) anacrônico de uma era anterior ao megamuseu

corporativo e ao mercado global da arte em funcionamento 24 horas, sete dias por semana, tempo em que artistas podiam ainda, possivelmente, tomar uma posição crítica contra ou fora da instituição. Hoje, segundo tal argumento, não há mais um fora. Como, então, podemos imaginar, e muito menos realizar, uma crítica às instituições artísticas quando museus e mercado se tornaram um aparato de reificação cultural que tudo engloba? Agora, quando mais necessitamos, a crítica institucional está morta, vítima de seu sucesso ou fracasso, engolida pela instituição contra a qual se posicionava.

As avaliações sobre a institucionalização da crítica institucional e as acusações de obsolescência na era dos megamuseus e mercados globais, porém, se fundam em uma concepção básica equivocada do que é a crítica institucional, ao menos à luz das práticas que levaram a sua definição. É necessário um reexame de sua história e suas metas, e uma reiteração das questões mais urgentes em jogo neste momento.

Recentemente descobri que nenhuma da meia dúzia de pessoas que freqüentemente são consideradas “fundadoras” da “crítica institucional” reivindica o uso do termo. Utilizei, eu mesma, a expressão, pela primeira vez em veículo impresso, em um ensaio de 1985, *In and Out of Place*, sobre o trabalho de Louise Lawler, quando apresentava a lista (agora já familiar) de artistas como Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren e Hans Haacke, comentando que, “embora muito diferentes, todos esses artistas estavam engajados na crítica institucional”.⁵

5 Andrea Fraser, *In and Out of Place*, *Art in America*, junho de 1985, p. 124.

Provavelmente, encontrei pela primeira vez essa lista de nomes atrelados ao termo “instituição” no ensaio de Benjamin H. D. Buchloh *Allegorical Procedures*,⁶ em que descreve “as análises, realizadas por Buren e Asher, da posição e função históricas das construções estéticas no âmbito institucional, ou as operações, de Haacke e Broodthaers, que revelavam as condições materiais daquelas instituições como ideológicas”.⁷ O ensaio segue fazendo referência à “linguagem institucionalizada”, ao “enquadramento institucional”, a “tópicos relativos à exposição institucional”, e define como uma das “características essenciais do Modernismo” o “impulso à autocrítica, operada de dentro, a fim de questionar sua institucionalização” – mas a expressão “crítica institucional” não aparece nunca nesse artigo.

6 Texto publicado em português in Benjamin Buchloh, *Procedimentos alegóricos: apropriação e montagem na arte contemporânea*, *Arte&Ensaios*, n. 7, novembro de 2000, p. 178-197. (NT)

7 Benjamin Buchloh, *Allegorical Procedures: Appropriations and Montages in Contemporary Art*, *Artforum*, setembro de 1982, p. 48.

Em 1985, já havia lido também o livro *Theory of the Avant-Garde*,⁸ de Peter Bürger, que fora publicado em alemão em 1974 e finalmente em inglês em 1984. Uma das teses centrais de Bürger é que “com os movimentos histórico-vanguardistas, o subsistema social que é a arte entra no estágio de autocrítica. O Dadaísmo (...) não critica mais as escolas que o precederam, mas sim a arte como instituição e o curso de seu desenvolvimento na sociedade burguesa.”⁹

8 Em português: Peter Bürger, *Teoria da Vanguarda*, São Paulo: Cosac&Naify, 2008. (NT)

9 Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, p. 22.

Tendo estudado com Buchloh e também com Craig Owens, responsável pela edição de meu ensaio sobre Lawler, acho muito provável que um deles tenha deixado escapar a

expressão “crítica institucional”. Também é possível que em meados dos anos 80 seus alunos da School of Visual Arts de Nova York e do Programa de Estudos Independentes do Whitney (onde Haacke e Martha Rosler também lecionaram) – incluindo Gregg Bordowitz, Joshua Decker, Mark Dion e eu – tivessem começado a usá-la como mera abreviação de “crítica às instituições” em nossos debates depois das aulas. Não encontrando nenhuma utilização da expressão em publicações anteriores, é curioso considerar que o cânone que pensávamos estar recebendo poderia estar sendo estabelecido naquele momento. Pode ser, aliás, que nossa recepção de trabalhos de 10 ou 15 anos atrás, de textos reeditados e de traduções tardias (de autores como Douglas Crimp, Asher, Buren, Haacke, Rosler, Buchloh e Bürger), e nossa percepção daqueles trabalhos e textos como canônicos, constituíssem um momento central do chamado processo de institucionalização da crítica institucional. Vejo-me, portanto, envolta nas contradições e cumplicidades, ambições e ambivalência, das quais é freqüentemente acusada a crítica institucional, presa entre a possibilidade de auto-indulgência, como a primeira pessoa a mencionar a expressão em publicação impressa, e a criticamente vergonhosa perspectiva de ter representado um papel na redução de certas práticas radicais a uma breve frase, embalada para cooptação.

Se, de fato, a expressão “crítica institucional” surgiu como abreviação de “crítica às instituições”, hoje a frase de efeito foi reduzida ainda mais a uma interpretação restrita de suas partes constitutivas: “instituição” e “crítica”. A prática da crítica institucional é normalmente definida por seu objeto aparente, “a instituição”, que é entendida, por sua vez, primordialmente em referência a lugares estabelecidos, organizados para a apresentação da arte. Como descreve o *folder* do simpósio do LACMA, a crítica institucional é a arte que expõe “as estruturas e lógicas dos museus e galerias de arte”. “Crítica” aparece de modo ainda mais vago do que “instituição”, vacilando entre um bastante tímido “expor”, “refletir” ou “revelar”, por um lado, e, por outro, visões de uma revolucionária derrocada da ordem museológica vigente, com a crítica institucional funcionando como guerrilheiro engajado em atos de subversão e sabotagem, rompendo paredes, chãos e portas, provocando censura, colocando abaixo poderes estabelecidos. Em qualquer dos casos, “arte” e “artista” geralmente figuram como contrários, antagonicamente, a uma “instituição” que incorpora, coopta, transforma em mercadoria, senão usurpa, práticas um dia radicais – e não institucionalizadas.

Essas representações podem, é verdade, ser encontradas em textos de críticos associados à crítica institucional. Entretanto, a idéia de que a crítica institucional opõe arte e instituição ou supõe que práticas artísticas radicais podem existir, ou algum dia existiram, fora da instituição da arte antes de serem “institucionalizadas” pelos museus, é desmentida ponto a ponto pelos escritos e trabalhos de Asher, Broodthaers, Buren e Haacke. Desde o anúncio de Broodthaers de sua primeira exposição em galeria em 1964 – em que ele começa confidenciando que “a idéia de inventar algo insincero finalmente passou por minha [sua] cabeça” para então nos informar que seu *marchand* “levaria 30%”¹⁰ –, a crítica do aparato que distribui, apresenta e coleciona arte tem sido inseparável da crítica à própria

10 Broodthaers apud Benjamin Buchloh, *Open Letters, Industrial Poems, October*, n. 42, outono de 1987, p. 71.

prática artística. Como coloca Buren em *The Function of the Museum*,¹¹ de 1970, se “o Museu deixa sua ‘marca’, impõe sua ‘moldura’ (...) em tudo que exhibe, de modo profundo e permanente”, o faz tão facilmente porque “tudo que o museu mostra só é considerado e produzido tendo em vista sua colocação aí”.¹² Em *The Function of the Studio*, escrito no ano seguinte, Buren não poderia ser mais claro ao argumentar que a “análise do sistema da arte deve inevitavelmente ser levada adiante” através da investigação de *ambos* o ateliê e o museu “como costume, como o costume ossificante da arte”.¹³

De fato, a crítica mais consistente em evidência no trabalho pós-ateliê de Buren e Asher é direcionada à própria prática artística (um ponto que pode muito bem não ter passado despercebido aos demais artistas da 6ª Exposição Internacional do Guggenheim, já que foram eles, e não os administradores ou membros do conselho do museu, que pediram a remoção do trabalho de Buren em 1971). Como deixam claro seus escritos, a institucionalização da arte em museus, ou sua mercantilização em galerias, não pode ser concebida como cooptação ou usurpação da arte de ateliê, cuja forma portátil a predestina a uma vida de circulação e troca, incorporação mercadológica e museológica. Suas intervenções em *site-specific*, rigorosamente específicas para o lugar, foram desenvolvidas não só como um modo de refletir sobre essa e outras condições institucionais, mas também de resistir às várias formas de apropriação sobre as quais refletem. Por serem transitórios, esses trabalhos são ainda conscientes da especificidade histórica de qualquer intervenção crítica, cuja eficácia estará sempre limitada a tempo e lugar particulares. Broodthaers, entretanto, era o mestre supremo em representar a obsolescência crítica em seus gestos de cumplicidade melancólica. Apenas três anos depois de fundar o *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* em seu ateliê de Bruxelas, em 1968, ele põe à venda sua “ficção museológica”, “por motivo de falência”, em um prospecto que servia como papel de embrulho para o catálogo da Feira de Arte de Colônia – cuja edição limitada era vendida pela Galeria Michael Werner. Finalmente, a declaração mais explícita a respeito do papel elementar que os artistas mantêm na instituição da arte pode ter sido dada por Haacke. “Os artistas”, escreveu em 1974, “assim como seus apoiadores e inimigos, independente de qualquer tonalidade ideológica, são parceiros involuntários. (...) Participam conjuntamente da manutenção e/ou desenvolvimento da maquiagem ideológica de sua própria sociedade. Trabalham nesse enquadramento, marcam-no e são enquadrados.”¹⁴

De 1969 em diante, começa a emergir uma concepção de “instituição da arte” que não inclui só museu ou mesmo só os *sites*¹⁵ de produção, distribuição e recepção da arte, mas todo o campo da arte como universo social. Nos trabalhos de artistas associados à crítica institucional, a expressão começa a abarcar todos os *sites* nos quais a arte é apresentada – de museus e galerias a gabinetes corporativos e casas de colecionadores, e até mesmo espaços públicos quando neles há arte instalada. Também inclui os *sites* de produção da arte, ateliês, assim como escritórios, e os *sites* de produção do discurso artístico: revistas de arte, catálogos, colunas direcionadas à arte na imprensa popular, simpósios, conferências e aulas. E ainda os *sites* de produção de produtores da arte e

11 Em português: Daniel Buren, *Função do Museu*, in Paulo Sérgio Duarte (ed.), *Daniel Buren: textos e entrevistas escolhidos (1967-2000)*, Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2001. (NT)

12 Daniel Buren, *The Function of the Museum*, in A. A. Bronson, Peggy Gale (eds.), *Museums by Artists*, Toronto: Art Metropole, 1983, p. 58.

13 Daniel Buren, *The Function of the Studio*, in Bronson e Gale, op. cit., p. 61.

14 Hans Haacke, *All the Art That's Fit to Show*, in Bronson e Gale, op. cit., p. 152.

15 O termo *site* será mantido em inglês, devido a sua relação com as discussões em torno das práticas *site-specific*, tão importantes para Andrea Fraser. (NT)

16 Martha Rosler, *Lookers, Buyers, Dealers, and Makers: Thoughts on Audience in Brian Wallis, Marcia Tucker (eds.), Art After Modernism: Rethinking Representation*, Nova York: The New Museum of Contemporary Art, 1984. (NT)

17 Nesse ponto, há um paralelo entre o trabalho de Haacke e a teoria da arte como campo social desenvolvida por Pierre Bourdieu.

18 Em francês no original. (NT)

19 Daniel Buren, *Beware!*, *Stúdio Internacional*, março de 1970, p. 101. Em português, Daniel Buren, *Advertência*, in Glória Ferreira, Cecília Cotrim (orgs.), *Escritos de artistas, anos 60/70*, Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2006, p. 253. (NT)

20 Além da edição de 1977, Asher voltou a apresentar o trabalho nas de 1987, 1997 e 2007, participando assim de todas as versões da mostra com o mesmo trabalho. (NT)

do discurso artístico: programas de ateliês e residências, programas de história da arte e, agora, estudos curatoriais. E finalmente, como Rosler coloca no título de seu ensaio seminal de 1979, também inclui os próprios “espectadores, compradores, comerciantes e realizadores”, todos eles.¹⁶

Essa concepção de “instituição” pode ser vista de modo mais claro no trabalho de Haacke, que chegou à crítica institucional por uma guinada, de sistemas ambientais e físicos nos anos 60 a sistemas sociais, a começar por suas enquetes com visitantes das galerias, entre 1969 e 1973. Mais do que uma superabrangente lista de substantivos, espaços, lugares, pessoas e coisas, a “instituição” na qual se engaja Haacke pode ser mais bem definida como rede de relações sociais e econômicas entre esses elementos. Como em seu *Condensation Cube*, 1963-65, e seu *MOMA-Poll*, 1970, a galeria e o museu figuram menos como objetos de crítica, eles próprios, do que como recipientes nos quais as forças e relações, altamente abstratas e invisíveis, que atravessam um espaço particular podem tornar-se visíveis.¹⁷

Na passagem de um entendimento da “instituição” basicamente como lugares, organizações e indivíduos específicos a sua concepção como campo social, a questão referente ao que está dentro e fora torna-se muito mais complexa. Engajar-se nessas fronteiras tem sido uma preocupação coerente de artistas associados com a crítica institucional. Desde 1969 com um *travail in situ*¹⁸ na Wide White Space, Antuérpia, Buren realizou vários trabalhos que ligavam interior e exterior, *sites* artísticos e não artísticos, revelando como a percepção do mesmo material, do mesmo signo, pode variar radicalmente dependendo de onde seja visto.

Entretanto, pode ter sido Asher quem realizou com mais precisão a precoce compreensão de Buren de que mesmo um conceito, a partir do momento em que é “enunciado e, sobretudo, quando ‘exposto como arte’ (...) torna-se um *objeto-ideal*, que nos leva novamente à arte.”¹⁹ Com sua *Installation Münster (Caravan)*, Asher demonstrava que a institucionalização da arte *como arte* depende não de sua localização dentro de limites físicos de um enquadramento institucional, mas de enquadres conceituais e perceptivos. Apresentado pela primeira vez na edição de 1977 do *Skulptur Projekte em Münster*,²⁰ Alemanha, o trabalho consistia de um trailer alugado estacionado em diferentes partes da cidade durante o período da exposição, mudando de local a cada semana. No museu que servia de ponto de referência para a mostra, os visitantes podiam encontrar informações sobre o lugar em que o trailer poderia ser visto, *in situ*, naquela semana. No próprio *site*, entretanto, não havia nada que indicasse que o trailer era arte ou que tivesse qualquer relação com a exposição. Para um transeunte ocasional, não era nada além de um trailer.

Asher levou Duchamp um passo mais adiante. Arte não é arte porque está assinada por um artista ou porque é exibida em um museu ou qualquer outro *site* institucional. Arte é arte quando existe para discursos e práticas que a reconhecem como arte, seja como

objeto, gesto, representação ou apenas idéia. A instituição da arte não é algo externo a qualquer trabalho de arte, mas a condição irreduzível de sua existência como arte. Não importa quão pública seja sua localização, quão imaterial ou transitório, relacional, cotidiano ou mesmo invisível, o que é enunciado e percebido como arte é sempre já institucionalizado, simplesmente porque existe dentro da percepção dos participantes do campo da arte como arte; uma percepção não necessariamente estética, mas fundamentalmente social em sua determinação.

O que Asher demonstrava então é que a instituição da arte não é só “institucionalizada” em organizações como museus e objetos de arte presos ao objeto. Também é internalizada e incorporada nas pessoas. É internalizada em competências, modelos conceituais e modos de percepção que nos permitem produzir, escrever sobre e entender a arte ou simplesmente reconhecer arte como arte, seja no papel de artistas, críticos, curadores, historiadores da arte, galeristas, colecionadores ou visitantes de museus. E, sobretudo, tal internalização existe em nossos interesses, aspirações e critérios de qualidade que orientam nossas ações e definem nosso senso de valor. Essas competências e disposições determinam nossa própria institucionalização como membros do campo da arte. Elas formam o que Pierre Bourdieu chamava de *habitus*: o “social incorporado”, se o social torna-se corpo, a instituição torna-se mente.

Há, obviamente, um “fora” da instituição, mas esse não tem características fixas, essenciais. É apenas o que, num dado momento, não existe como objeto de discursos e práticas artísticas. Mas assim como a arte não pode existir fora do campo da arte, tampouco nós podemos existir fora do campo da arte, ao menos não como artistas, críticos, curadores, etc. E o que fazemos fora do campo, enquanto permaneça fora, pode não ter efeito algum dentro dele. Logo, se não há fora para nós, não é porque a instituição é perfeitamente fechada ou porque existe como aparato em uma “sociedade totalmente administrada” nem sequer porque se tornou algo que tudo abarca, tanto por seu tamanho como por seu campo de investigação – mas porque a instituição está dentro de nós, e não podemos estar fora de nós mesmos.

A crítica institucional foi institucionalizada? A crítica institucional *sempre* foi institucionalizada. Só poderia ter surgido de *dentro* e, como toda arte, só pode funcionar *dentro* da instituição arte. A insistência da crítica institucional sobre a inescapável determinação institucional pode ser, de fato, o que a distingue de modo mais preciso de outros legados da vanguarda histórica. Pode ser distinta em relação a outros legados por reconhecer o fracasso dos movimentos vanguardistas e as conseqüências desse fracasso; isto é, reconhece não a destruição da instituição da arte, mas sua explosão para além das fronteiras tradicionais de objetos especificamente artísticos e critérios estéticos. A institucionalização da negação duchampiana da competência artística com o *readymade* transformou essa negação em uma afirmação suprema da onipotência do olhar artístico e seu poder ilimitado de incorporação. Isso abriu caminho para a conceitualização artística – e mer-

21 Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, op. cit., p. 52-53.

cantilização – de *tudo*. Como Bürger escrevia já em 1974, “se um artista hoje assina uma chaminé e a exhibe, esse artista certamente não denuncia o mercado da arte, mas adapta-se a ele. Tal adaptação não erradica a idéia de uma criatividade individual, mas a reafirma, e a razão disto é o fracasso da vanguarda”.²¹

São os artistas – assim como os museus e o mercado – que, em seus esforços de fugir da instituição da arte, geraram essa expansão. Em cada tentativa de fuga dos limites da determinação institucional, a fim de abraçar um fora, de redefinir a arte ou reintegrá-la no cotidiano, para alcançar pessoas “comuns” e trabalhar no mundo “real”, expandimos nossa moldura e trazemos mais do mundo para dentro desse enquadramento. Mas dele nunca escapamos.

Obviamente, esse enquadramento também foi transformado no decorrer do processo. A questão é como? As discussões sobre essa transformação têm a tendência a girar em torno de oposições como dentro e fora, público e privado, elitismo e populismo. Quando, porém, esses argumentos são usados para atribuir valor político a condições específicas, fracassam freqüentemente ao deixar de levar em consideração a subjacente distribuição do poder que é reproduzida mesmo quando variam as condições, e terminam, portanto, por servir de legitimação a essa reprodução. Para dar um exemplo óbvio, o enorme crescimento da audiência em museus, celebrada sob a bandeira do populismo, veio de mãos dadas com um contínuo aumento no preço das entradas, excluindo cada vez mais os visitantes de baixa renda, e criando novas formas de participação da elite com o aumento de diferenças hierárquicas nos modos de associação, visita, e convite para aberturas, cuja exclusividade é amplamente anunciada em revistas de moda e páginas de colunas sociais. Longe de se tornarem menos elitista, museus sempre-mais-populares se transformaram em veículos de um massificador marketing de gostos e práticas da elite que, embora talvez menos elitistas em relação às competências estéticas que demandam, o são cada vez mais em termos econômicos como no aumento dos preços. Tudo isso também amplia a demanda de produtos e serviços de profissionais da arte.

O fato de estarmos presos a um campo, entretanto, não significa que não produzimos efeito sobre ele ou que não somos afetados pelo que ocorre além de suas fronteiras. Uma vez mais, Haacke pode ter sido o primeiro a entender e representar, em toda sua amplitude, o jogo entre o que está dentro e fora do campo da arte. Enquanto Asher e Buren examinavam como um objeto ou signo é transformado quando atravessa fronteiras físicas e conceituais, Haacke involucrava a “instituição” como uma rede de relações sociais e econômicas, tornando visíveis as cumplicidades entre as aparentemente opostas esferas da arte, do Estado e empresariais. Pode ter sido Haacke quem, mais do que qualquer outro, aludiu às caracterizações da crítica institucional como um desafio heróico, que destemidamente diz a verdade ao poder – e com razão, já que seu trabalho tem sido sujeito a vandalismo, censura, e enfrentamentos parlamentares. Contudo, qualquer um que tenha familiaridade com seu trabalho deve reconhecer que, longe de tentar dismantelar

o museu, o projeto de Haacke é uma tentativa de defender a instituição da arte da instrumentalização por parte de interesses políticos e econômicos.

Que o mundo da arte, agora uma indústria global multibilionária, não seja parte do “mundo real” é uma das ficções mais absurdas do discurso artístico. O *boom* do mercado atual,²² só para mencionar o exemplo mais evidente, é produto direto das políticas econômicas neoliberais. Em primeiro lugar, faz parte do *boom* do mercado de consumo de bens de luxo que acompanha os crescentes disparates de renda e concentração de riqueza – os beneficiários da redução de impostos de Bush são nossos patrocinadores – e, em segundo, pertence à mesma força econômica que criou a “bolha imobiliária” global: falta de confiança no mercado de ações decorrente da queda de preços e escândalos financeiros corporativos, falta de confiança no mercado de bônus derivado da alta da dívida interna [americana], queda da taxa de juros, e corte regressivo de impostos. E o mercado de arte não é o único *site* do mundo da arte em que se encontram reproduzidos os crescentes disparates econômicos de nossa sociedade. Eles também podem ser reconhecidos naquilo que (agora só no nome) se proclama organizações “sem fins lucrativos” como universidades – cujos programas de pós-graduação em belas artes se sustentam à base de mão-de-obra barata contratada temporariamente – e museus, cujas políticas anti-sindicato têm produzido compensações proporcionalmente díspares, entre os mais bem pagos e os piores salários, chegando a ultrapassar 40:1.

Representações do “mundo da arte” como algo totalmente distinto do “mundo real”, assim como representações da “instituição” como discretas e apartadas de “nós”, servem a funções específicas no discurso artístico. Elas mantêm uma distância imaginária entre os interesses sociais e econômicos, nos quais investimos através de nossas atividades, e eufêmicos “interesses” (ou desinteresses) artísticos, intelectuais e até mesmo políticos que provêm essas atividades com conteúdo e justificam sua existência. E com essas representações, nós também reproduzimos as mitologias de liberdade voluntarista e onipotência criativa que têm feito da arte e de artistas emblemas tão atrativos ao empreendimento neoliberal e ao otimismo da “sociedade-da-propriedade”.²³ Que tal otimismo tenha encontrado sua perfeita expressão artística em práticas neoFluxus, como a estética relacional, que se encontram agora em voga contínua, demonstra até que ponto o que Bürger chamava de meta da vanguarda de integrar “arte na vida prática” se tornou forma altamente ideológica de escapismo. Mas isso não diz respeito apenas à ideologia. Não somos meros símbolos da recompensa do regime vigente: nesse mercado da arte, somos materialmente seus beneficiários diretos.

Toda vez que mencionamos a “instituição” como algo distinto de “nós”, executamos nosso papel na criação e perpetuação de suas condições. Evitamos as ações contra ou a responsabilidade pelas cumplicidades, compromissos e censuras – acima de tudo autocensuras – cotidianos que são direcionados por nossos próprios interesses no campo e pelos benefícios que dele derivam. Não é uma questão de dentro e fora ou de número e escala

22 As condições econômicas a que se remete a autora são relativas a 2005, ano de publicação do texto. (NT)

23 A expressão *ownership society* faz parte de um slogan propagado pelo presidente americano George W. Bush na defesa de valores como “responsabilidade pessoal”, “liberdade econômica” e “direito à propriedade”, em detrimento daqueles que favoreceriam o direito à assistência social e saúde pública gratuita. (NT)

dos vários *sites* organizados para a produção, apresentação e distribuição da arte. Não é uma questão de ser contra a instituição: Nós somos a instituição. É uma questão de que tipo de instituição somos, que tipo de valores institucionalizamos, que formas de práticas remuneramos, e a que tipos de recompensas aspiramos. Por ser a instituição da arte internalizada, incorporada, e representada por indivíduos, estas são as questões que a crítica institucional demanda que perguntemos, sobretudo, a nós mesmos.

Finalmente, é o autoquestionamento – mais do que uma questão de temática, tipo “a instituição”, não importa quão amplamente concebida – que define a crítica institucional como prática. Se, como sugere Bürger, o autocriticismo da vanguarda histórica visava à “abolição da arte autônoma” e sua integração “na vida prática”, ele fracassou tanto nas metas quanto nas estratégias.²⁴ Entretanto, a própria institucionalização que marcou esse fracasso se tornou a condição da crítica institucional. Ao reconhecer esse fracasso e suas conseqüências, a crítica institucional deixou de lado os esforços, cada vez mais mal-intencionados, das neovanguardas em dismantelar ou escapar da instituição da arte e tomou como meta, ao contrário, a *defesa* da própria instituição que a institucionalização do “autocriticismo” da vanguarda tinha propiciado: uma instituição *da* crítica. E pode ser essa mesma institucionalização que permite à crítica institucional julgar a instituição da arte contra as alegações críticas de seus discursos legitimantes, contra sua autorepresentação como *site* de resistência e contestação, e contra suas mitologias de radicalidade e revolução simbólica.

²⁴ Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, op. cit., p. 54.

Andrea Fraser é artista de Nova York dedicada à *performance*, à arte contextual e à crítica institucional. Desde meados dos anos 80 vem trabalhando em *performances*, vídeos, instalações e publicações, tanto em galerias como em museus, como o MOMA de Nova York (1986). Entre 1986 e 1989 fez parte do grupo de performance V-Girls. / afraser@ucla.edu