

A EXPOSIÇÃO "GRAFITTI: NEW YORK MEETS THE DAM" DO MUSEU DE AMSTERDÃ ENQUANTO UMA ZONA DE CONTATO

"GRAFITTI: NEW YORK MEETS THE DAM" EXHIBITION AT AMSTERDAM MUSEUM AS A CONTACT ZONE

Leonardo Gonçalves Ferreira*

Introdução

A partir do momento em que emergem, em meados do século XX, as reivindicações de representação patrimonial por grupos, até então, alijados dos processos de patrimonialização, os museus surgem como um possível espaço de encontro para diferentes segmentos sociais. É o que Clifford (2016) chama de "zona de contato", conceito que se refere ao espaço de encontro em que povos geográfica e historicamente separados entram em contato e estabelecem relações, dentro das quais e pelas quais são mutuamente constituídos sem que, por isso, os conflitos sejam eliminados. "Quando museus são vistos como zonas de contato, sua estrutura organizacional enquanto *coleção* se torna uma *relação* atual, política e moral

concreta – um conjunto de trocas carregadas de poder, com pressões e concessões de lado a lado" (CLIFFORD, 2016, p. 05-06).

A exposição *Graffiti: New York meets the Dam* foi realizada no Museu de Amsterdã em parceria com o Museu da cidade de Nova York, e aconteceu entre os dias 18 de setembro de 2015 a 24 de janeiro de 2016. No início da década de 1980, ocorreu um encontro, em Amsterdã, entre grafiteiros estadunidenses e holandeses, o que modificou profundamente a maneira como o grafite era produzido na cidade. O presente artigo parte da pesquisa realizada para minha tese de doutorado, durante estágio de doutoramento em Amsterdã (Países Baixos), mas propõe ir além das discussões nela apresentadas. Nesta perspectiva, objetiva-se aqui analisar a exposição *Graffiti*

* Professor do Centro Federal de Educação Tecnológica – CEFET – (Leopoldina/MG/Brasil). Doutor em Ciências Sociais pela PUC/MG. Email: lgferreira81@yahoo.com.br

ti: New York meets the Dam, do Museu de Amsterdã, enquanto uma zona de contato (CLIFFORD, 2016).

Para tanto, foi preciso buscar os dados produzidos, principalmente por meio da pesquisa de campo, realizada no segundo semestre de 2015. Buscou-se, com a análise do discurso narrativo da exposição, verificar se a representação das assimetrias e dos confrontos a caracteriza como um espaço de encontro e, portanto, como uma zona de contato. Dessa maneira, foi possível observar não apenas se os confrontos, os conflitos e as disputas foram eliminados ou considerados, uma vez que estes são inerentes à constituição de uma zona de contato, mas também se as representações dos grafiteiros de Amsterdã e de Nova York, apresentadas na exposição, estabelecem relações dentro das quais e pelas quais são mutuamente constituídas.

O artigo está estruturado da seguinte maneira: começo apresentando um breve percurso histórico de formação e desenvolvimento do Museu de Amsterdã. Esta trajetória se mostra importante uma vez que, a partir dela, é possível verificar como o Museu de Amsterdã foi ampliando suas possibilidades de representação temática ao mudar seu foco de atuação. Ao passar de um museu histórico para um museu de cidade, o percurso da instituição demonstra como se constituiu a possibilidade de uma exposição sobre grafite. Logo após, apresento os conceitos atinentes às tipologias e categorias museais, de maneira a esclarecer significados e historicidades emprestados a estas classificações pela teoria museológica. Por fim, descrevo a exposição analisada, buscando averiguar a presença ou ausência dos elementos que demonstrem que a mostra foi construída enquanto uma zona de contato ou não.

1. O museu da cidade de Amsterdã

Ao longo de sua história, em especial durante os séculos XVI e XVII, a coleção de pinturas acumulada pela municipalidade de Amsterdã cresceu exponencialmente, a ponto de sinalizar uma imperativa necessidade de um espaço apropriado para sua alocação (MIDDELKOOP, 2009). Grande parte dessa coleção era composta por retratos da Guarda Cívica e retratos de governantes. Originalmente, os retratos de governadores decoravam os escritórios oficiais e demais instituições públicas. Já os retratos da Guarda Cívica eram exibidos em escritórios de associações e organizações civis.

Durante o século XIX, novos objetos foram regularmente adicionados à coleção da cidade. Depois do fim da ocupação francesa, em 1813, algumas pinturas importantes que se encontravam no Palácio Real foram levadas para o Rijksmuseum, o Museu Nacional, aberto em 1817. Todas as outras pinturas foram, juntamente com a coleção de curiosidades da cidade, transferidas para a prefeitura, repartições públicas e outros escritórios (MIDDELKOOP, 2009).

Assim, cresceu ainda mais, em Amsterdã, o desejo por um espaço de exibição permanente para a sua coleção de arte. Um impulso significativo foi a série de mostras de pinturas, emprestadas pela prefeitura, que aconteceu na cidade. Inicialmente elogiadas, essas exposições logo começaram a ser criticadas pelo fato das obras encontrarem-se descuidadamente espalhadas pelo prédio da prefeitura e por outras repartições públicas. O entendimento, não apenas nos círculos governamentais, de que essas pinturas mereciam mais cuidado, deu ânimo a um antigo plano de reforma do Rijksmuseum.

A maior dessas mostras, a Exposição Histórica de 1876, foi organizada para celebrar os seiscentos anos de Amsterdã. A mostra apresentou uma exibição cronológica da história da cidade através de pinturas, em especial retratos da guarda cívica e de governadores, e objetos de arte. Encorajada pelo sucesso da exposição, a Sociedade Real de Antiguidades sugeriu o estabelecimento de um museu que fosse, em pequena escala, uma continuação da exibição: o Museu Histórico de Amsterdã. Apesar do interesse inicial da municipalidade, o precursor do atual Museu de Amsterdã não teve vida longa. Quatro meses depois, a municipalidade informou que o local seria necessário para montar uma exposição sobre os grandes mestres da pintura holandesa (MIDDELKOOP, 2009). Ao que tudo indica, os planos de reforma do Rijksmuseum, para o qual a municipalidade estava firmemente comprometida, trouxe o fim do Museu Histórico de Amsterdã.

Como resposta às críticas com relação à maneira como as pinturas da cidade estavam alocadas e armazenadas, exacerbadas pelo precoce fim do Museu Histórico de Amsterdã, em 1878, a municipalidade criou um comitê que tinha o objetivo de cuidar e supervisionar as pinturas da cidade de Amsterdã. Sua proposta era encontrar uma solução para a municipalidade no que diz respeito à localização e preservação de suas pinturas. Como mencionado, a maior parte das pinturas estava na prefeitura, penduradas em salas e corredores poluídos pelo

fluxo constante de pessoas que se acumulavam nessas salas e vagueavam sem nenhum tipo de supervisão (MIDDELKOOP, 2009). Em função disto, em 1885, a cidade de Amsterdã confiou muitas de suas obras de arte para o Rijksmuseum.

Não obstante, as crescentes críticas relacionadas à apresentação e funcionamento do Rijksmuseum fizeram com que o governo nomeasse uma comissão em 1918 para orientar a reorganização dos museus nacionais do país. No relatório final, a comissão propôs que as coleções fossem divididas em três grupos: objetos de excepcional mérito artístico, objetos histórico-artísticos significativos e objetos de interesse histórico.

Amsterdã ocupava uma posição única, já que devido ao tremendo florescimento das artes dentro de seus limites, esta cidade é mais rica do que qualquer outra em obras de arte de importância local. Tem uma enorme série de pinturas que se estende desde um começo modesto do século XVI até as obras primas de Rembrandt, como *Patrulha Noturna* e *Sindicatos* e depois através do declínio do século XVIII até o início do século XIX, com uma ou duas obras importantes (MIDDELKOOP, 2009, p. 15)¹.

De acordo com o relatório, as obras de arte de primeira ordem da coleção da cidade e as de importância histórico-artística deveriam ser exibidas em um museu geral de arte, o Rijksmuseum. As pinturas remanescentes sem valor artístico e histórico poderiam ser alocadas em um museu local: o Museu Histórico de Amsterdã. Na opinião da comissão, a Casa do Peso na

1. Amsterdam occupied a unique position, since due to the tremendous flowering of the arts within its confines, this city is richer than any other in works of art of local significance. It has a huge series of paintings extending from a modest beginnings of the sixteenth century to the heights of Rembrandt's *Night Watch* and *Syndics* and then through the ebb of the eighteenth to the early nineteenth century with one or two works of importance.

Praça Nieuwmarkt seria um excelente lugar para sediar o Museu Histórico de Amsterdã e a coleção de antiguidades e curiosidades de natureza folclórica da cidade. A partir dessas recomendações, a comissão governamental providenciou o estabelecimento do museu histórico no lugar proposto.

Então, no dia 01 de novembro de 1926, o tão aguardado Museu Histórico de Amsterdã abriu suas portas. Em seus primeiros anos, não houve no museu uma política específica de aquisição. Por isso, uma maneira de aumentar sua coleção seria revisar os empréstimos feitos pela municipalidade para o Rijksmuseum em 1885. Contudo, os pedidos de devolução das obras encontraram veemente resistência por parte do Museu Nacional (MIDDELKOOP, 2009). Era argumentado, pelo Rijksmuseum, que a história de Amsterdã, no seu contexto nacional, era de sua alçada. Por outro lado, a história urbana local era responsabilidade da Casa do Peso. Apesar de algumas poucas devoluções, a maioria das obras requeridas pelo Museu Histórico de Amsterdã permaneceu na instituição nacional. Essa foi uma das etapas de devolução, já que o pedido foi feito novamente, como se verá a seguir.

Em 1962, a prefeitura de Amsterdã comprou o complexo de edifícios do orfanato cívico² localizado na rua Kalverstraat, no

centro histórico da cidade, assumindo, também, a sua coleção de arte em empréstimo de longo prazo. A diretoria do museu estava obstinada em reunir esforços e recursos para a reconstrução e remodelação do antigo orfanato, que futuramente viria a se tornar a nova sede do Museu Histórico de Amsterdã. Nesse momento, foram retomados os pedidos de retorno das pinturas emprestadas, pela prefeitura, ao Rijksmuseum. A direção do museu nacional resistia e dizia temer que as obras-primas da pintura holandesa pudessem ser rebaixadas ao status de meros documentos históricos no Museu Histórico de Amsterdã. No entanto, em 1971, foi alcançado um incipiente acordo de devolução de algumas obras (MIDDELKOOP, 2009).

Quando o Museu Histórico de Amsterdã foi inaugurado em sua nova casa, no dia 27 de outubro de 1975, a sua apresentação focava, primordialmente, no século XVII, período representado pela maior parte das pinturas de sua coleção. Entretanto, ao longo de sua história, o museu continuou fazendo significativas aquisições das obras de antigos mestres. Além disso, objetos históricos, arqueológicos e inovações multimídia também foram gradualmente sendo acrescentadas à sua coleção (MIDDELKOOP, 2009).

2. Estruturas que serviram de 1414 a 1578 como um claustro, e de 1580 a 1960, como orfanato.



Fonte: Material institucional do Museu de Amsterdã, 2015.

De maneira que fosse possível fisgar o olhar do visitante, os arquitetos desenvolveram a Galeria da Guarda Cívica: uma seção inclusa da rua na qual, quando o museu estava aberto, transeuntes que caminhavam pela cidade poderiam admirar a seleção de retratos da Guarda Cívica sem custo algum. A maioria dos grandes nomes da arte holandesa³ está representada na coleção da cidade, através de retratos de grupos das companhias da Guarda Cívica e governantes, alegorias, e vistas da cidade.

Neste sentido, é pertinente considerar a epistemologia que servia como fundamento à existência de pinacotecas nas reservas técnicas dos museus históricos até meados do século XX. A pintura de retratos de autoridades e de acontecimentos lembrados nos calendários cívicos deteve um papel

pedagógico importante nos museus históricos do ocidente. Contudo, este papel se deteriorou ao longo do século XX, à medida que se transformavam os parâmetros da pesquisa em história e de comunicação de acervos classificados como históricos.

Entre as décadas de 1990 e 2000, grandes mudanças foram realizadas nas exposições permanentes do Museu Histórico de Amsterdã. Vários objetivos inspiraram essas mudanças, em especial: atrair um público mais amplo, tais como crianças, jovens, famílias e grupos sociais culturalmente diversos. Além disso, essas transformações expandiram as salas dedicadas à história recente da cidade, de modo que estimulassem a interatividade durante as visitas ao museu, e incluíram outros tipos de coleção, não apenas material, mas imaterial também (KRUSEMAN, 2006).

3. Dentre os quais se destaca Rembrandt van Rijn (1606-1669).

A política de coleção museal é um processo dinâmico (WILDT, 2012). Como foi mencionado, o Museu Histórico de Amsterdã começou a sua coleção com um foco muito forte na arte, principalmente nas pinturas do século XVI ao século XIX. Os retratos de grupo da Guarda Cívica, os retratos de grupo de governadores, bem como, as aulas de anatomia, são expoentes tanto do ponto de vista artístico, quanto em função das histórias, que representam sobre a vida social da cidade no século XVII. Já a coleção arqueológica consiste em objetos que são testemunhos da vida diária dos cidadãos nos séculos passados. No entanto, nas últimas décadas, o museu tem empreendido esforços conscientes para recolher objetos quotidianos, em especial do século XX, e objetos que reflitam a diversidade da atual Amsterdã (WILDT, 2012).

Como aludido antes, a coleção de pinturas da cidade de Amsterdã cresceu ao longo dos séculos e foi reunida em exposições, por colecionadores no século XIX. Uma grande parte dessa coleção foi emprestada, pela prefeitura, ao Rijksmuseum, em 1885. Em 1894, mais um museu foi inaugurado, o Stedelijk Museum, com uma coleção focada na arte contemporânea do século XIX e, especialmente, na arte do novo século XX. Quando o Museu Histórico de Amsterdã foi fundado, formou com o Stedelijk Museum o departamento dos museus de Amsterdã. Assim, o museu histórico ficou encarregado de focar na história, até o século XIX, e o Stedelijk Museum, na arte após esse período.

Apesar desse acordo, essa divisão, mantida mesmo após a transferência do museu para o antigo orfanato, tem sido questionada atualmente.

Como contar a história de Amsterdã no século XX sem a arte desse período? Se a arte pode ser um meio de informar as pessoas sobre o passado (distante e recente), por que a arte moderna ou contemporânea não deveria ser exibida também no museu histórico? E não deveria o museu histórico se transformar em um museu de cidade? (WILDT, 2012, p. 53)⁴.

De todo modo, nos últimos anos, o Museu Histórico de Amsterdã explorou, por meio de novos objetos, alguns dos temas icônicos da cidade, como drogas e prostituição. Na década de 1990, o museu adquiriu diversos objetos relacionados ao universo das drogas. Em 2002, foi realizada uma exposição sobre a história da prostituição na cidade. Foi apresentado um mosaico de pinturas de gênero do século XVII, além de fotografias, uma cama de trabalho de uma prostituta, e entrevistas com as profissionais (WILDT, 2012).

Em 2011, o Museu Histórico de Amsterdã mudou o seu nome para Amsterdam Museum (Museu de Amsterdã). A mudança do nome se refere a um movimento mais amplo relacionado aos museus de cidade. Retirar a designação de “histórico”, quando em referência a museus de cidade, reflete as muitas transformações que ocorreram nesse setor nas últimas décadas. Essa alteração, dentre outras, está especialmente

4. How to tell the story of Amsterdam in the twentieth century without the art of that period? If art can be a medium to inform people about the past (far away and recent) why shouldn't modern or contemporary art be exhibited in the historical museum as well? And shouldn't the historical museum transform itself into a city museum?

relacionada com uma tendência museológica mais geral das décadas de 1960 e 1970 (KISTEMAKER, 2012). Nesse período, os museus começaram a prestar mais atenção nos seus visitantes. Em vez de focar apenas nas suas coleções e exposições, começaram a reconhecer a importância e o alcance do seu valor como local de encontro para a participação, para a troca de conhecimento e para o debate.

Nas últimas décadas, os museus se tornaram cada vez mais conscientes do seu específico valor social e responsabilidade, não apenas como guardiões do patrimônio, da arte e da memória, mas também como instituições de emancipação e de inclusão social. Para Renée Kistemaker (2012), consultora sênior para desenvolvimento de projetos do Museu de Amsterdã, a mudança no nome do museu está, portanto, diretamente ligada ao atual foco da instituição na história recente da cidade.

Contudo, essa não foi a única transformação pela qual o museu passou naquele momento. No mesmo ano, 2011, foi inaugurada uma nova exposição permanente: a Amsterdam DNA. Essa exposição representou a primeira etapa de um processo de renovação de toda a exibição permanente do museu, planejada para ser realizada em sucessivas fases. A exposição, repleta de recursos multimídia, é um breve percurso cronológico, de aproximadamente quarenta e cinco minutos, sobre a história de Amsterdã, visando sobretudo os turistas (HASSELT, 2012).

Para Kistemaker (2015), intenta-se que as mídias digitais sejam usadas no Museu de Amsterdã de maneira que contribuam para o estabelecimento de uma nova política de participação no museu. Busca-se que as novas mídias digitais colaborem para o

desejo do museu de constituir abordagens mais integradoras em suas atividades que refluam para além de seus muros (KISTEMAKER, 2015). É dentro deste novo museu que se faz presente uma exposição sobre o grafite da cidade.

2. Tipologias e categorias museais

Antes de prosseguir com a análise do presente trabalho propriamente dita, faz-se pertinente, neste momento, esclarecer os conceitos atinentes às tipologias museais anteriormente referidas, em especial: museu histórico e museu de cidade. Busca-se, desta maneira, iluminar não apenas os significados emprestados a estas categorias pela teoria museológica, como também a historicidade destas tipologias empregadas no campo museal.

O museu, de fato, foi um princípio organizador central para a atividade cultural da Europa no final do século XVI (FIN-DLEN, 2007). Era um sistema conceitual, no qual os colecionadores interpretavam e exploravam o mundo que habitavam. Assim, o museu, como nexos de todas as disciplinas, tornou-se uma tentativa de preservar, se não totalmente para reconstituir, o programa enciclopédico do mundo clássico e medieval, trazido para os projetos humanistas do século XVI e, mais tarde, para a visão de uma sabedoria pretensamente universal que foi indutora da cultura no século XVII e início do XVIII (FLINDEN, 2007).

As funções comparativas e taxonômicas da coleta humanista precisavam de um espaço definido para operar, em parte para identificar os produtores e o público do museu, ou seja, a elite intelectual da Renascença

que se identificava como patrono da aprendizagem; assim o *musaeum* era um princípio de localização ao circunscrever o espaço nos quais as atividades aprendidas poderiam ocorrer (FINDLEN, 2007, p. 27)⁵.

No século XIX, as instituições museais europeias passaram a privilegiar os museus históricos que articulavam os pressupostos iluministas com a questão nacional ao expor objetos que não apenas relembavam o passado, mas também comprovavam fatos das histórias das nações. O modelo de museu voltado para a preservação da história nacional espalha-se pela Europa no século XIX. Analisando esse processo, Machado pontua que “(...) o ideário que rege a criação de instituições voltadas à preservação da história nacional prende-se ao princípio da valorização dos grandes heróis e de seus grandes feitos como objetos dignos de culto e veneração” (MACHADO, 2013, p. 147).

Contudo, a partir da segunda metade do século XX, surgiram, internacionalmente, novas propostas de intervenção no âmbito dos museus. Isso se deve principalmente à mesa redonda, realizada em Santiago do Chile, em 1972, organizada pela Unesco em cooperação com o ICOM (Conselho Internacional de Museus). É nesse momento que começa a surgir, em âmbito internacional, uma nova maneira de se pensar e de se fazer os museus. Uma nova diretriz teórica denominada Nova Museologia foi gestada por meio desses debates internacionais. As democracias liberais consolidadas em países

europeus pareciam ser aspectos favoráveis que também se associavam a esse processo.

De acordo com Duarte (2013), a Nova Museologia é um movimento de larga abrangência teórica e metodológica, surgido no contexto social de forte questionamento e mudança que marcou a década de 1960, cujas raízes radicam em duas linhas de ruptura: a vertente francófona e a vertente anglo-saxônica. A primeira se refere a um projeto e a um ideal político de democratização cultural por meio do museu, e a segunda diz respeito à eleição do museu, e de suas práticas, como campo de reflexão teórica e epistemológica. “De forma inequívoca, sob a influência da Nova Museologia, todas as atividades do museu se tornam objeto de reflexão teórica e política” (DUARTE, 2013, p. 112). A autora, contudo, postula que ambas as vertentes devem ser vistas como sobrepostas e compondo um único movimento inovador cujas mudanças não apenas foram centrais para a renovação da instituição museológica no final do século XX, como também o é, e continuará sendo, ainda no século XXI.

A partir de ideias como comunidade, democratização do conhecimento e identidade territorial, esse movimento propunha, aos museus, instalações simples e didáticas que permitissem desvencilhar as relações entre as pessoas e seu entorno. A Nova Museologia surge, portanto, como um esforço de dinamização sociocultural (JIMÉNEZ-BLANCO, 2014). Essas ideias despertaram a atenção para questões importantes, como a

5. The comparative and taxonomic functions of humanist collecting needed a defined space in which to operate, in part to identify the producers of and the audience for the museum, that is, the intellectual elite of the Renaissance who identified themselves as patrons of learning; thus the *musaeum* was a locating principle, circumscribing the space in which learned activities could occur.

identificação do público enquanto uma das prioridades do museu e a necessidade de que o museu, como instituição à serviço da sociedade, se convertesse em um lugar inclinado à participação. Frente ao conceito tradicional de instituição atemporal, universal e fechada, dos museus históricos nacionais, o novo museu passa a se dedicar ao seu tempo, ao seu espaço e a estar aberto a todos.

A Nova Museologia marcou, portanto, uma mudança significativa nas atitudes dos museus em relação à sociedade: de um foco voltado majoritariamente para o cuidado das coleções para uma programação mais preocupada com os diferentes perfis de públicos. Os museus contemporâneos buscaram se tornar mais socialmente relevantes em sua programação curatorial e na sua relação com o público, respondendo às questões sociais em uma diversidade de novas maneiras. Ser acessível a todos os tipos de visitantes tornou-se uma preocupação principal dos museus. Ao expandir seus programas, os museus tentam se configurar em centros comunitários e de entretenimento (BAUTISTA, 2014).

O significado de uma visão holística da museologia que incorpora o local e o global, o virtual e o físico, o fixo e o móvel, se torna mais evidente na era digital onde a tecnologia tem contribuído para uma experiência descentrada de museu. As instituições museais uma vez mais (re) definem o seu papel local, sua autoridade e a sua popularidade e como respondem e se adaptam a uma sociedade em mutação (BAUTISTA, 2014, p. 05)⁶.

As identidades e culturas locais estão sendo reavaliadas, na sua relação com o global, dentro do atual processo de globalização. Os recursos globais exploram as particularidades das diferenças locais inseridas no contexto de identidades multiculturais. Além disso, a reorganização da ordem econômica internacional muda não apenas a natureza, mas também o papel das cidades contemporâneas (BOSWELL; EVANS, 2002). Como apresentado, esse contexto global incide sobre os museus de um modo geral, contudo, ao mesmo tempo, possui uma relação particular, em função de sua especificidade, com o objeto do presente trabalho: os museus de cidade.

Os museus de cidade representam uma inequívoca referência para se conhecer, entender, fruir e discutir a cidade na qual eles se encontram. E, mais do que isso, os museus de cidade são referenciais inestimáveis para que possamos amar a cidade que representam, para que nos preocupemos com ela, com seu futuro e, assim, possamos agir em consequência (MENESES, 2004). Contudo, a cidade sempre será um objeto de conhecimento infinitamente mais amplo e complexo do que qualquer acervo ou documentação que possa referenciá-la. A cidade deve ser, portanto, mobilizada na sua condição de organismo empírico, vivo e histórico (MENESES, 2004) não sendo o museu de cidade pensado em termos de um modelo ideal único, mas contemplando soluções que se adequem às especificidades de suas condições locais.

6. The significance of a holistic vision of museology that incorporates the local and global, virtual and physical, fixed and mobile, become more manifest in the digital age where technology has contributed to a distributed museum experience. The institution of museums in once again (re) defining its local role, its authority, and its popularity as it responds and adapts to a changing society.

Assim, no museu de cidade, será conveniente distinguir uma dupla relação com a cidade, mediada, de um lado, por um acervo, digamos cartorial, organizado *intramuros* e constituído por tudo aquilo que remeter à cidade e a seus atributos e, de outro lado, por um acervo operacional, *extramuros*, a cidade sobre a qual agirá o museu, o espaço urbano ele próprio, na sua diversidade e dinâmica (MENESES, 2004, p. 258).

Cabe ao museu de cidade dar conta da cidade. O que, obviamente, não quer dizer que seja possível esgotá-la, mas enfrentá-la em sua complexidade e dinamismo. Para Meneses (2004), a “cidade não constitui uma categoria universal, mas é apenas um termo polissêmico, cujos múltiplos significados podem embotar a historicidade dos fenômenos e seus referenciais” (MENESES, 2004, p.260-261). Assim, o autor propõe que se considere a cidade, para o museu de cidade, a partir de três dimensões: a cidade como artefato, como campo de forças e como representações sociais.

O papel do museu de cidade é conhecer, registrar e incluir as coisas, representados nos espaços, nas estruturas e nos equipamentos urbanos. Além disso, também se atribui aos museus de cidade apresentar as práticas, que se referem às “ações, comportamentos e as forças e interesses que os alimentam e os significados e imagens que tornam esse todo inteligível e operante” (MENESES, 2004, p. 277). É no circuito das três dimensões da cidade (artefato, campos de forças e representação social) que se poderá compreender como os habitantes, em suas práticas cotidianas e na mobilização das coisas, geram significados sociais que, por sua vez, se configuram como gênese dos patrimônios culturais. A especificidade de dar conta da cidade – e de sua histó-

ria – na qual se encontra, e tematiza, pode ser a razão pela qual museus atualmente classificados como “de cidade” tenham um passado de enquadramento “histórico”.

3. A exposição enquanto uma zona de contato

De acordo com Clifford (2016), “a expressão ‘zona de contato’ é uma tentativa de invocar a copresença espacial e temporal de sujeitos anteriormente separados por disjunções geográficas e históricas, e cujas trajetórias agora se cruzam”. (CLIFFORD, 2016, p. 05). Ao usar o termo “contato”, o autor pretende enfatizar as dimensões interativas e improvisadas dos encontros tão facilmente ignoradas ou suprimidas. Ainda segundo Clifford (2016), em uma perspectiva de “contato”, faz-se necessário destacar não apenas como os grupos são constituídos, mas também as relações que têm uns com os outros. É exatamente esta perspectiva de “contato” que “[...] enfatiza a copresença, a interação, inter-relacionando entendimentos e práticas, muitas vezes dentro de relações de poder radicalmente assimétricas”. (CLIFFORD, 2016, p. 05).

Portanto, nas zonas de contato, grupos que se encontram separados, não apenas geográfica, mas também historicamente, estabelecem relações concretas no presente. Contudo, essas relações raramente são de igualdade, mesmo que se considere possíveis processos mútuos de exploração e de apropriação. Noções de troca, justiça e reciprocidade, suposições fundamentais sobre as próprias relações, muitas vezes podem se configurar em tópicos de lutas e de negociações. Sobretudo, as zonas de contato museais que, em grande medida, são constituídas não apenas por meio dos movimentos recíprocos de diferentes gru-

pos, mas também por objetos e mensagens, como é o caso da exposição analisada. (CLIFFORD, 2016).

Como se verá adiante, a exposição *Graffiti: New York meets the Dam* explora o encontro entre os grafiteiros de Nova York e de Amsterdã sem, no entanto, apresentar as diversas vozes, o dissenso e o embate entre as possíveis posições que poderiam se apresentar conflitantes. A pretensa harmonia, evocada pela ausência de tais discussões no discurso narrativo da exposição, no encontro entre os dois grupos de grafiteiros, impediu novas interpretações diante do recorrente esforço dos museus de, na maioria das vezes, segundo Clifford (2016), ainda criar posições e discursos que insistem em se apresentar unitários.

4. Graffiti: New York meets the Dam

“O que começou como uma mania *underground* expandiu da rua para galerias e museus”⁷. Assim iniciava a apresentação da exposição temporária sobre o grafite, que mostrava como artistas grafiteiros de Amsterdã, nos anos de 1980, foram influenciados por artistas grafiteiros estadunidenses. No início dos anos de 1980, um grupo de grafiteiros nova-iorquinos foi convidado para expor seus grafites em uma galeria de arte de Amsterdã, pioneira em abrir suas portas para esse novo tipo arte. Como apresentado na exposição, o encontro / contato entre grafiteiros estadunidenses e holandeses foi crucial para o desenvolvimento do grafite na capital holandesa.

A exposição era composta por seções dedicadas ao grafite de Nova York (que fi-

zeram parte de uma grande exposição sobre o tema, realizada pelo Museu da cidade de Nova York em Nova York), seções sobre o grafite de Amsterdã e seções sobre o encontro entre os grupos e a relação entre ambos os grafites.

A mostra explorava como um fenômeno de rua consagrou-se em movimento artístico e, ao mesmo tempo, exibia o grafite como uma manifestação cultural. Portanto, pinturas sobre tela, cadernos e jaquetas *jeans* mostravam como uma geração jovem mudou a cena de rua há trinta anos e como sua influência ainda é evidente na música, na moda e na cultura visual contemporânea.

A exposição acontecia em nove salas diferentes. Para otimizar a análise do seu discurso narrativo, e de sua expografia, a exibição foi separada aqui em blocos de salas que têm ligação física direta. Assim, temos: bloco 1 (salas 1, 2 e 3); bloco 2 (salas 4 e 5); e bloco 3 (salas 6,7,8 e 9). Os blocos 1 e 2 se localizavam no mesmo andar. Já o bloco 3 ficava no andar de cima. É importante deixar claro que as salas não eram numeradas e, no museu, não havia nada que se referisse a blocos de salas. Contudo, a exposição tinha um percurso pré-determinado e, obviamente, a abordagem de cada sala não era aleatória.

5. A lógica do discurso

A exibição apresentou o grafite como um fenômeno que abrange outras esferas da vida social e da cultura contemporânea (como a música, a moda e o comportamento) ao mesmo tempo em que discutiu, mesmo que pontualmente, o contexto histórico que permitiu o surgimento deste tipo de

7. What began as an underground craze expanded from the street to galleries and museums.

intervenção urbana. Tanto em Nova York, quanto em Amsterdã, complexas condições políticas, econômicas e sociais foram determinantes para essa manifestação que nasceu com o desejo de contestação. Segundo o texto plotado na parede da sala dois, por volta de 1975, Amsterdã estava em um momento delicado: muitas construções do centro estavam em ruínas, o desemprego estava em alta e, no contexto internacional, era frequente o medo de uma bomba atômica.

A exposição construiu uma narrativa linear e cronológica sobre o grafite, ao apresentar eventos de Amsterdã e de Nova York. A mostra começa no primeiro bloco de salas, com uma contextualização do grafite em Amsterdã na atualidade, passa pela origem do grafite na cidade, que se deu no movimento punk dos anos de 1970, e termina apresentando o surgimento do grafite em Nova York, que usou como suporte os vagões, estações e túneis do metrô da cidade. Todas essas salas se baseiam na figura de personalidades de destaque no universo do grafite.

A mostra pontuou questões importantes para a análise do universo do grafite, como a exclusão e a segregação. De acordo com o texto da sala três, a maior parte dos grafiteiros de Nova York eram jovens afro-americanos, hispânicos e brancos moradores dos subúrbios da cidade. Além disso, os conflitos relacionados a essas questões, assim como os conflitos com a polícia e

com a questão da ilegalidade também foram tratados.

O texto da sala três menciona que muitos habitantes de Nova York viam o grafite como um símbolo da perda do poder municipal das autoridades da cidade. Para o prefeito e as autoridades do transporte metropolitano, os grafiteiros não eram mais do que vândalos ou uma praga que havia infestado a cidade. Assim, foram criadas fortes sanções e ordenada a imediata remoção dos grafites. Entretanto, em 1989, o metrô de Nova York se tornou uma zona livre para o grafite. De acordo com o texto da sala oito, em Amsterdã, nos anos oitenta, se alguém era pego grafitando, era obrigado a entregar o *spray* e canetão, às vezes levado à polícia ou, principalmente depois que o governo holandês fundou o equipamento para crimes juvenis, obrigado a remover o grafite.

A rivalidade entre grupos nova-iorquinos, o crime e as drogas são tocados no momento em que as biografias dos grafiteiros mostram o alto índice de jovens mortos, tanto em função das drogas, quanto em função do HIV e da violência com as armas. A mostra também discutiu os conflitos que permeiam a prática do grafite atualmente. O texto da sala oito diz que em Amsterdã as autoridades de transporte reforçaram a segurança, a partir dos anos de 1990, tornando mais difícil a atuação dos grafiteiros no metrô da cidade.

Imagem 02 – Exposição "Grafite" (2015–2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

Imagem 03 – Exposição "Grafite" (2015–2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

No segundo bloco de salas, a exposição apresenta os primeiros quadros e obras de grafiteiros estadunidenses que foram expostas em galerias de arte e museus de Nova York. Depois, exibe o encontro – e aqui reside o maior interesse do presente trabalho – entre grafiteiros estadunidenses e holandeses em Amsterdã, no início dos anos oitenta, com a primeira exposição de grafite nova-iorquina em uma galeria de arte da cidade de Amsterdã. Segundo a exposição, esse encontro foi determinante para o desenvolvimento do grafite em Amsterdã e só foi possível porque os grafiteiros estadunidenses haviam chegado, pouco antes, aos museus de Nova York com sua arte.

Essa sala, portanto, era dedicada a primeira galeria de arte de Amsterdã que fez, nos anos de 1980, uma exposição com trabalhos de grafiteiros da cidade de Nova York. Eram apresentadas, na parede, fotos *polaroid*, de arquivo da galeria e das pinturas que foram exibidas na exposição. Um balcão

com um tampo de vidro expunha material gráfico, cadernos, panfletos, desenhos e o convite de abertura da mostra. Um monitor, preso na parede, com dois fones individuais, exibia um vídeo chamado “Crown Jewels”, de 2006, sobre a emergência e a história do grafite em Amsterdã. Perto do monitor, havia um código QR com a seguinte indicação: “Assista a mais vídeos sobre grafite no site da nossa comunidade ‘Het Heart’”.

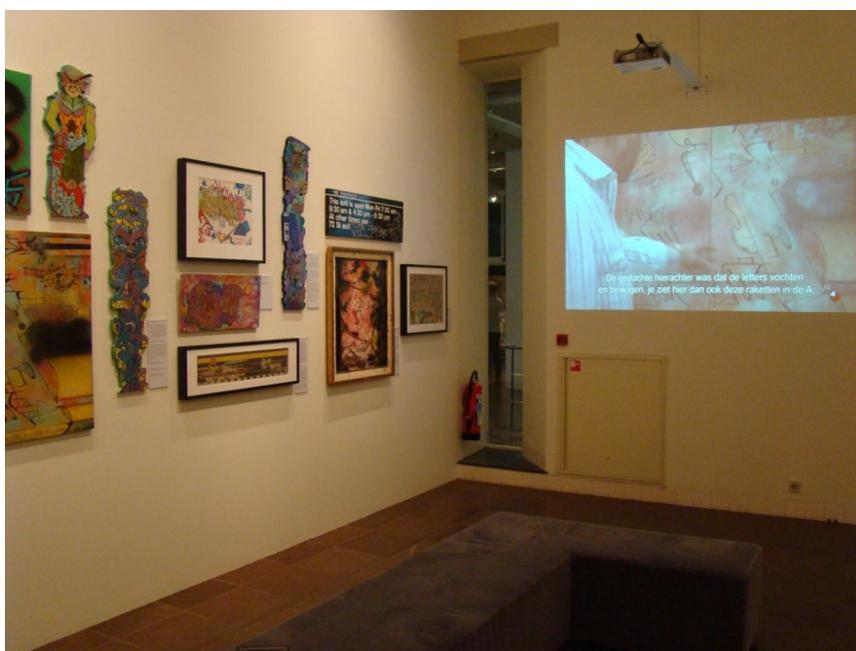
Havia também fotos de grafites em Amsterdã. Na parede próxima, um grande desenho sobre o encontro de grafiteiros de Nova York e de Amsterdã que aconteceu em 1983 em função da exposição. Outro balcão com tampo de vidro exibia fotos, cartas e desenhos trocados, com dedicatórias pessoais, entre os grafiteiros, livros, revistas e jornais da época sobre o encontro. Portanto, nada que pudesse se referir a possíveis conflitos, dissensos ou assimetrias no encontro entre os grupos representados.

Imagem 05 – Exposição "Grafite" (2015–2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015)

Imagem 06 – Exposição "Grafite" (2015–2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

No último bloco de salas, a exposição volta a focalizar o grafite de Amsterdã. Primeiramente, apresenta o estilo e o comportamento dos grafiteiros através da moda, da música, do dialeto utilizado pelos grafiteiros e da formação dos grupos, chamados *crew*. Logo após, apresenta os pontos de encontro dos grafiteiros em Amsterdã, na década de 1980, assim como as principais áreas onde os grafites eram feitos (“corredores da fama”). A exposição apresenta o grafite nos túneis do metrô de Amsterdã, também influenciado pelos nova-iorquinos, e termina com as obras de dois ex-grafiteiros de Amsterdã que se tornaram importantes artistas visuais na contemporaneidade.

É importante mencionar que o Museu de Amsterdã não se furtou de explorar alguns conflitos que dizem respeito ao universo do grafite, principalmente aqueles relaciona-

dos com a exclusão, a segregação, a polícia, a ilegalidade, a violência, as rivalidades, os crimes, as drogas, etc. Não obstante, o principal foco do presente trabalho foi analisar se a representação expográfica do encontro entre grupos de grafiteiros de Amsterdã e de Nova York se configurou enquanto uma zona de contato.

Com relação ao tema, é possível dizer que o Museu de Amsterdã está aberto para novas discussões e segmentos sociais. Apesar de o grafite ter chegado antes aos museus de arte, é notável que isso ocorra agora nos museus históricos e/ou de cidade. O grafite também faz parte da fisionomia da cidade e não deve ser omitido de sua história. É um movimento que existe, intervém na paisagem urbana e também diz respeito ao universo do comportamento e dos modos de vida das grandes cidades.

Contudo, a exposição priorizou a ascensão do grafite a status de obra de arte e a consagração de alguns artistas, que estudaram em escolas de artes visuais. Hoje esses artistas trabalham como designers para companhias multinacionais, em campanhas publicitárias, no mercado musical, e com moda e arte. Apesar de toda representação ser um recorte, uma escolha parcial, em que alguns aspectos inevitavelmente são consi-

derados em detrimento de outros (BECKER, 1993), ao priorizar os artistas renomados, e o grafite como arte, a exposição deixa de contemplar os grafiteiros anônimos e seus conflitos cotidianos. E, mais do que isso, deixa de dar a devida importância aos conflitos e às possíveis assimetrias entre os grupos de grafiteiros de Nova York e de Amsterdã durante o encontro na cidade.

Imagem 08 – Exposição "Grafite" (2015-2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

Imagem 09 – Exposição "Grafite" (2015-2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

Imagem 10 – Exposição "Grafite" (2015-2016).



Fonte: Foto do Autor (Museu de Amsterdã, 2015).

Considerações finais

Na perspectiva de negociação histórica em museus, é fundamental considerar as necessidades de acordo que estas surgem quando se trabalha com diferentes grupos de representação. Por esse motivo, deve-se levar em conta as referências e necessidades desses grupos, não apenas as anunciadas, como também as defendidas, assim como suas decisões e seus valores. Nesse sentido, faz-se premente pensar o tema do poder, que muitas vezes aparece em variados níveis de interação, uma vez que poder e reciprocidade podem ser articulados de maneiras bastante específicas.

Não se pode negar que a busca por criar uma exposição polifônica levou o Museu de Amsterdã a pensar em formatos discursivos e pedagógicos que pudessem promover a participação de públicos diversos, em torno dos trabalhos de arte em grafite desenvolvidos por diversos artistas de renome. E, mais do que isso, o Museu fez referência a importantes conflitos que permeiam o universo do grafite. O risco, nesse caso, parece ter sido não envolver os possíveis dissensos e conflitos entre os grupos representados, nas atividades de reverberação e de vivência, e na oportunidade de negociação dos sentidos daquilo com que se relacionaram.

Como afirma Clifford (2016), enquanto os museus não forem além de uma mera consulta, enquanto os museus não aportarem uma gama mais ampla de experiências históricas e agendas políticas, no que se refere ao plano concreto das exposições, estas instituições continuarão reproduzindo histórias de exclusão e de condescendência.

O ideal seria que os museus fossem não apenas espaços públicos de colaboração e de controle compartilhado, mas também de traduções complexas e de discordân-

cias honestas (CLIFFORD, 2016). A despeito da atual proliferação dos museus ao redor do globo, essas instituições tendem, muitas das vezes, ainda a refletir visões que se apresentam unificadas, ao invés de histórias sobrepostas e discrepantes, como se espera de uma zona de contato.

Referências

- BAUTISTA, S. S. *Museums in the Digital Age: changing meanings of place, community and culture*. New York: Altamira Press, 2014.
- BECKER, H. Falando sobre a sociedade. In: BECKER, Howard, S. *Métodos de Pesquisa em Ciências Sociais*. São Paulo: Hucitec, 1993. p. 135-152.
- BOSWELL, D.; EVANS, J. (Orgs.). *Representing the nation: a reader, histories, heritage and museum*. London/New York: Routledge, The Open University. 2002.
- CLIFFORD, J. *Museus como zonas de contato*. Tradução: Alexandre Barbosa de Souza; Valquíria Prates. *Periódico Permanente* n. 06, 2016.
- DUARTE, A. Nova Museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. *Revista Museologia e Patrimônio*. Vol. 6 no 2 – 2013. PP. 99-117.
- FINDLEN, P. The museum: its classical etymology and Renaissance genealogy. In: CARBONELL, Betina Messias (Coord.) *Museums Studies – an anthology of contexts*, Oxford: Blackwell Press, 2007. pp. 23-50.
- HASSELT, L. *Amsterdam DNA as Cross-Media Experiment: An analysis of the new permanent presentation at Amsterdam Museum*. Amsterdam: Kunstlicht 4, 2012.
- JIMÉNEZ-BLANCO, M. D. *Una historia del museo en nueve conceptos*. Ediciones Cátedra. Madrid, 2014.
- KISTEMAKER, R; MENSCH, L; KESSEL, T. *City Museums on the Move: a dialogue between professionals from African countries, the Netherlands*

and Belgium. Amsterdam: Amsterdam Museum / Reinwardt Academy, 2012.

KISTEMAKER, R. *A Museum without Walls: The City Museum in the 21th Century*. Amsterdam: Museums in Motion, 2015.

KRUSEMAN, P. *City Museums as centres of civic dialogue?* Proceedings of the Fourth Conference of the International Association of City Museums. Amsterdam: Amsterdam Historical Museum, 2006.

MACHADO, A. M. A. *Cultura, ciência e política: olhares sobre a história da criação dos museus no Brasil*. In: FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves e VIDAL, Diana Gonçalves (Orgs.). *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. Editora Fino Traço. Belo Horizonte, 2013.

MENESES, U. T. B. de. *O museu de cidade e a consciência da cidade*. In: Afonso Carlos Marques dos Santos; KESSEL, Carlos Guimarães (org.). *Museus e Cidades*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2004. P.255-282.

MIDDELKOOP, N; MOLEN, T. *Amsterdam's Glory: The Old Masters of the City of Amsterdam*. Amsterdam: Amsterdam Historical Museum. Thoth Publishers Bussum, 2009.

WILDT, A. *City Museums on the Move: a dialogue between professionals from African countries, the Netherlands and Belgium*. Amsterdam: Amsterdam Museum / Reinwardt Academy, 2012.

RESUMO

O presente artigo objetiva analisar a exposição *Graffiti: New York meets the Dam*, do Museu de Amsterdã, enquanto uma zona de contato (CLIFFORD, 2016). Esta exposição foi realizada entre 2015 e 2016, em parceria com o Museu da cidade de Nova York, uma vez que no início da década de 1980, ocorreu um encontro, em Amsterdã, entre grafiteiros estadunidenses e holandeses, o que modificou profundamente o grafite produzido na cidade. O propósito, assim sendo, é analisar, a partir da exposição, se as representações das assimetrias e dos confrontos do encontro entre grafiteiros de Amsterdã e de Nova York estão presentes na construção narrativa da exposição e conferem a mesma o caráter de uma zona de contato.

PALAVRAS-CHAVE

Museus. Exposição. Zona de contato. Grafite.

SUMMARY

This article aims to analyze the Graffiti exhibition: *New York meets the Dam*, of the Amsterdam Museum, as a contact zone (CLIFFORD, 2016). This exhibition was held between 2015 and 2016 in partnership with the New York City Museum, since the early 1980s there was a meeting between American and Dutch graffiti artists in Amsterdam, which profoundly changed the graffiti produced in the city. The purpose, therefore, is to analyze, taking the exhibition as a starting point, if the representations of the asymmetries and the confrontations of the meeting between graffiti artists of Amsterdam and New York are present in the narrative construction of the exhibition and confer to it the character of a contact zone.

KEYWORDS

Museums. Exhibition. Contact zone. Graffiti.

Recebido em: 25/02/2019

Aprovado em: 13/09/2019

