

Deslocamento o comportamento no que está no museu

Isis Gasparini

“No museu, aquilo que era interrogação não respondida pelo artista é transportado para o recinto sombrio das salas de exposição e visto como perfeição que devemos reverenciar (...) O museu nos apresenta uma sequência que, no final, faz supor uma *Razão*, da qual o pintor nunca tomou conhecimento.” (Carmo, 2002 : p.141)

Pensamos o museu como instituição responsável por pesquisar, conservar ou restaurar uma coleção e mostrá-la em seguida, a fim de tornar acessível um patrimônio. Em sua concepção moderna, o museu se define como espaço voltado para o público, implicando uma política de visibilidade de acervos, sendo herdeiro de experiências mais antigas na difusão de objetos de interesse cultural, como os gabinetes de curiosidades, bibliotecas, igrejas, teatro da memória, gabinetes de estudo, ou ainda os *salons* franceses de arte, realizados a partir do século XVIII. Porém, cabe perguntar de que modo e para quem o museu torna a arte acessível.

Mas percebemos que o museu comporta objetos que foram deslocados de seus lugares originais para serem inseridos num espaço de exposição, como um objeto de arte que visa um tipo específico de abordagem. O lugar em que a obra será vista lhe atribui um estatuto erudito em contraste com o espaço cotidiano que, antes, o objeto habitava.

Em boa medida, o Palácio do Louvre definiu o modelo de museu tal e qual hoje conhecemos, quando, em 1793, tornou-se pública a coleção confiscada da família real e dos aristocratas que haviam fugido da Revolução Francesa. Como lembra André Malraux, essa coleção foi formada e alimentada por aquilo que poderia ser transportado, essencialmente, pinturas *de cavalete* e algumas esculturas. Afrescos e vitrais de igrejas, por exemplo, resistiriam um pouco mais em seus lugares de origem.

As condições impostas à obra pelo museu implicam num certo apagamento dos processos que definem sua origem. A imagem é reduzida a partir de agora a um objeto que tem uma função em si mesma, e que se oferece à contemplação.

A origem do espaço de exposição como lugar que almeja eternizar um objeto, remete a um passado ancestral, os espaços de rituais que abrigavam pinturas em lugares reservados, às vezes, de difícil acesso. Tais espaços estabelecem uma relação simbólica e ritualizada com o que passamos a chamar anacronicamente de obra de arte. Nesse contexto, o propósito da imagem estava vinculado em grande medida às tentativas de lidar com uma natureza poderosa e misteriosa, que confrontava o homem com fenômenos de difícil compreensão, dentre eles, a morte. Era, portanto, uma forma de agenciar o acesso a uma dimensão grandiosa e obscura da realidade, distante do caráter efêmero da vida cotidiana.

A Idade Média, por exemplo, não designou a arte enquanto um cristão via uma Virgem, em vez de ver uma estátua. Não se tratava ainda do que chamamos de arte. “Para que esta ideia pudesse surgir, tornou-se necessário que as obras fossem separadas de sua função.” (Malraux). O museu é parte desse processo de cisão. Quando transportada para esse espaço, a obra se converte numa espécie de documento daquilo que significava em seu contexto original.

Conforme enfatiza Malraux, “toda a obra de arte que sobrevive está amputada, em primeiro lugar, da sua época. A escultura, onde estava? Num templo, numa rua, num salão. Perdeu o templo, a rua ou o salão. Se este foi reconstituído no museu, se a estátua se conserva ainda no portal da catedral, a cidade que rodeava o salão ou a catedral, transformou-se. (...) Se conseguíssemos experimentar os sentimentos que tiveram os primeiros espectadores de uma estatuária egípcia, ou de um crucifixo romano, nunca mais poderíamos deixar estes no Louvre.” (p. 53)

Quando olhamos para o museu hoje, temos dificuldade de imaginá-lo como um espaço historicamente construído, como se esse fosse o espaço natural de imagens produzidas para esse fim.

Nos últimos cinco anos, meu trabalho como artista se concentra na observação dos dispositivos que determinam os modos de olhar para a obra de arte dentro do museu. Numa experiência mais recente – uma residência artística de seis meses em Paris –, concentrei parte da minha pesquisa no Palácio do Louvre, ao qual dediquei algumas centenas de horas, às vezes em dias consecutivos, observando a diversidade de posturas assumidas pelo público daquele espaço.

Ouvindo a diversidade de línguas que interagem com as obras, penso na massa de pessoas que se deslocam de países do mundo inteiro para usufruir desse acesso prometido a uma erudição, percebo o quanto essa instituição e toda a tradição que a constitui exigem que essas pessoas se conformem à condição de “público” e de “consumidor” desse sistema.

Há que se considerar exceções: o Louvre cumpre hoje funções culturais diversas, abrigando também projetos pontuais que incluem a arte contemporânea, e ainda, servem a pesquisas acadêmicas, a indústria do turismo, dentre outras iniciativas que o tornam acolhedor de públicos com interesses muito diversos. Porém, o que mais se destaca é um desejo de aproximação física e essencialmente “fotográfica” das obras que se tornaram emblemas da conquista dessa erudição. Garantindo a produção desses *souvenirs* e agenciando a circulação dessa massa por meio de mapas que indicam as obras primas da história da arte, o museu constrói um espaço eficiente que garante ao público também a economia de seu tempo. É interessante pensar porque a apreensão da arte exige o deslocamento para um lugar ao qual as pessoas não pertencem.

Dentro de uma perspectiva iluminista, o museu sempre pretendeu racionalizar a ocupação de um lugar – o palácio – considerado até então obscuro. A abertura das coleções garantiria um acesso universal a uma erudição que era privilégio da nobreza. Mas, inventando a noção de *público de arte*, acaba por reforçar a ideia de

que o acesso a essas imagens deve se dar por uma experiência distanciada da vida cotidiana. Ver arte se tornaria a partir de então um programa cultural, educativo ou turístico garantido por uma benevolência do Estado.

O que podemos observar nesse espaço, ou aquilo que sabemos sobre sua constituição e construção história, nos leva hoje a pensar e, por vezes, nomear esse lugar como um ideal de espaço expositivo. Mas esta denominação é um tanto mais complexa. Os mecanismos que almejam aproximar a arte do público são operados de modo incisivo, não apenas pela arquitetura desse espaço, mas também pela curadoria, os materiais complementares, os programas educativos, folders, catálogos, visitas guiadas, áudio-guias que constituem processos, talvez questionáveis, de facilitação ao acesso a obra.

Todos os componentes “facilitadores”, compõem o dispositivo de exibição das obras e orienta os visitantes conforme uma política de ocupação do espaço, definindo seu percurso, demarcando locais privilegiados de observação e até sugerindo a duração do olhar diante de cada obra.

Uma vez deslocada de seu lugar natural a obra obrigou o público igualmente a transitar fora do seu lugar cotidiano para voltar a se relacionar com a arte. O museu não é mais um espaço no qual alguém transita como se *flanasse* em seu próprio território, uma vez que, o distanciamento entre arte e vida resultou no deslocamento da obra para um lugar confinado.

Em princípio, lembra Malraux, a pintura que merecia ser vista era a italiana, assim como a escultura, a clássica. Nessa composição, “Velazquez, Rubens, Rembrandt continuava à margem, grandioso e inquietante eram aí admitidos, devido a uma conciliação com o italianismo” (p.18). A narrativa sobre a história da arte que o museu pretende organizar e uniformizar tem, portanto, um recorte eurocêntrico.

Interessante observar que, hoje, uma Europa que se pretende politicamente correta, esforça-se para adotar uma perspectiva mais inclusiva, assimilando uma produção distante de suas fronteiras. No Louvre, isso é visível num espaço-apêndice recentemente dedicado à arte islâmica. Não sendo capaz de produzir efetivamente uma narrativa que assimile essa produção, não conseguem inserir esse espaço nos roteiros percorridos pelo público – sequer o público islâmico – que frequenta o museu. Assim o museu parece fadado a ser esse lugar “outro” concebido para abrigar obra exiladas, feito para um público que pretende alcançar o centro a partir do qual emana uma ideia de cultura global.

Bibliografia:

ADORNO, Theodor W. **“Museu Valery-Proust”**. In: Prismas: crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998.

BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. **O Amor pela Arte**, São Paulo: EDUSP e Ed. Zouk, 2003.

CARMO, Paulo Sérgio. **Merleau-Ponty: uma introdução**. São Paulo: EDUC, 2002.

CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MALRAUX, André, **“O Museu Imaginário”** In: As Vozes do Silêncio, Lisboa, Livros do Brasil, s/d (páginas: 07-124)

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VALERY, Paul. **“O problema dos museus”** (1931, tradução SALZSTEIN, Sônia). In: Revista ARS vol. 6. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), 2008.

Filmografia:

Fausto (Alexander Sokurov, RUS, 2011)

Underground (Emir Kusturica, SRB, 1995)

Arca Russa (Alexander Sokurov, RUS, 2002)