**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS**

**“Don’t touch, it’s art”:
considerações sobre a atividade do espectador no espaço do museu**

Maria Sette Whitaker Costa

SÃO PAULO | 2020

Maria Sette Whitaker Costa

**“Don’t touch, it’s art”:
considerações sobre a atividade do espectador no espaço do museu**

versão corrigida
(versão original disponível na Biblioteca da ECA/USP)

Dissertação apresentada ao Programa
de Pós-graduação em Artes Visuais da
Universidade de São Paulo
para obtenção do título de mestre na
área de concentração em história,
crítica e teoria da arte

Orientadora
Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg

SÃO PAULO | 2020

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

Costa, Maria Sette Whitaker

"Don't touch, it's art": considerações sobre a atividade do espectador no espaço do museu / Maria Sette Whitaker Costa ; orientadora, Sonia Salzstein Goldberg. -- São Paulo, 2021.

118 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.

Bibliografia

Versão corrigida

1. participação 2. museus 3. espectador I. Salzstein Goldberg, Sonia II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Maria Sette Whitaker Costa

“Don’t touch, it’s art”: considerações sobre a atividade do espectador no espaço do museu

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da Universidade de São Paulo para obtenção do título de mestre na área de concentração em história, crítica e teoria da arte

Aprovada em:

Banca examinadora

Prof. Dr. : _____

Instituição : _____

Julgamento : _____

Prof. Dr. : _____

Instituição : _____

Julgamento : _____

Prof. Dr. : _____

Instituição : _____

Julgamento : _____

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – código de financiamento 001

Agradecimentos

O trabalho de pesquisa é, na maior parte do tempo, muito solitário. Ter boa companhia é vital, e por isso agradeço imensamente:

À Sônia Salsztejn, pela paciência e rigor com que orientou este trabalho, mas também porque se dedica como poucos ao ensino e à pesquisa – o futuro da educação e da ciência no Brasil não será fácil e os que zelam pela qualidade da universidade pública e gratuita são imprescindíveis;

a Tiago Mesquita e Liliane Benetti, pela generosidade e atenção com que leram e comentaram a pesquisa na banca de qualificação;

à CAPES, pelo financiamento dessa pesquisa;

aos colegas e funcionários do CAP – especialmente a Janaina, Leo e Lara, que mais de uma vez ajudaram com alguns dos diversos obstáculos, silenciosos e nem por isso menos incômodos, da burocracia acadêmica;

a Cadu Riccioppo, que me apresentou à história da arte;

à Clara, companhia incansável neste trabalho desde quando ele surgia como um projeto, e na vida em tanto que ela tem para além da academia;

às Marinas – Allegro especialmente pelo prazer da conversa incessante e Zilbersztejn também pela companhia e ajudas valiosas na reta final –, agradeço a convivência ao longo do ano em que essa palavra ganhou uma importância inédita; e a Maria e Mauricio, que fazem tanta falta no cotidiano;

a Michel, aqui também pelos muitos desabafos, Matheus, também pelo título inspirado, e João Pace, que testam constantemente os limites entre a seriedade e a impertinência, e assim além de ajudar me obrigam a manter o ‘bom’ humor;

e aos amigos da FFLCH, de onde tentei sair, mas que não saiu de mim – Gian, que foi de grande ajuda com muitas burocracias, e Ju, Gui, Pedrão, Ivan, Jorge, Bruna e Vitor, com quem ao longo desses anos perdi incontáveis horas tomando café;

a Tales, aqui também pelos vários empurrões ao longo do último ano, Freller, também pelos trechos que revisou com tom surpreendentemente gentil, e Paulo, agradeço as trocas de ideias, leituras, escutas e impressões que me estimulam sempre e formam o que penso, dentro e fora da academia;

a David, tão presente sempre, mas mais do que nunca nos meses finais, que não fosse pelo fuso horário pareceria estar sempre a dois minutos de casa;

à Adriana, que ajuda a manter a desordem da minha cabeça sob controle;

a toda a minha família, pelo divertimento, conforto, estímulo intelectual e consciência política que tão raramente se associam a essa palavra;

ao meu pai, que está sempre reforçando meu estoque de café paraibano e minha crença na importância da leitura e da filosofia;

e, acima de tudo, à minha mãe, que sempre fez jus às sábias palavras de Calvin, “eles não deixam você ser mãe se não souber consertar tudo”.

Resumo

Este trabalho pretende investigar a questão da “participação do público” nos novos museus de arte a partir de uma revisão bibliográfica de algumas leituras seminais sobre as transformações no lugar do espectador. As questões a serem abordadas partem de uma série de conceitos pressupostos na relação que, historicamente, o público entretém com o trabalho de arte. Veremos como a crítica contundente à ideia de contemplação, que se radicaliza a partir de meados do século XX, coloca na ordem do dia a noção de participação. Paralelamente, a própria concepção tradicional de museu parece não ser mais suficiente para descrever os grandes complexos artístico-culturais contemporâneos. Entendemos que há uma profunda transformação na esfera da cultura com o surgimento e proliferação de novas instituições de arte e cultura, desde a inauguração do Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, que marca não só a aparição de novas formas de exibição das obras, como também insta ao surgimento de novas atitudes do público perante os acervos e exposições de arte em geral. Buscaremos propor um olhar para esses fenômenos contemporâneos a partir de leituras que apontem as tensões que já atravessavam o espaço do museu e atividade do espectador historicamente.

Palavras-chave: participação; museu; espectador; contemplação.

Abstract

This work intends to investigate the question of “public participation” in the new art museums, based on a bibliographic review of some seminal readings on the transformations on the spectator’s place. The issues to be addressed stem from a series of concepts presupposed in the relationship between the public and the artwork. We will discuss how the thorough criticism of the idea of contemplation, which takes a radical form from the middle of the 20th century onwards, puts the notion of participation on the spotlight. At the same time, the traditional conception of the museum itself seems to no longer be sufficient to describe the great contemporary artistic-cultural complexes. We consider that a profound transformation in the sphere of culture took place with the emergence and widespread of new artistic and cultural institutions, since the inauguration of the National Museum of Modern Art at the Georges Pompidou Center, which not only marks the appearance of new forms of exhibition of works, but also calls for the emergence of new attitudes from the public towards art collections and exhibitions in general. We will seek to propose a look upon these contemporary phenomena, based on readings that point out the tensions that were already running through the history of the museum space and the spectator's activity.

Key words: participation; museum; spectator; contemplation.

Lista de figuras

Figuras – 1.1., 1.2., 1.3.

Guggenheim Bilbao p. 26

Figuras – 2.1., 2.2.

O Mundo mágico de Escher. p. 31

Figuras – 3.1., 3.2., 3.3.

Homenagem a basquiat p. 39

Figuras – 4.1

Edouard Manet, *Un bar em Folie-Bergères* p. 52

Figuras – 5.1., 5.2., 5.3.

Lygia Clark, *Bichos* p. 60 e 61

Figuras – 6.1

Salões no Louvre p. 77

Figuras – 7.1.

Jacques-Louis David, *Marat Assassinado* p. 82

Figuras – 8.1., 8.2.,

Centre Georges Pompidou p. 96

SUMÁRIO

19 Introdução

Capítulo 1

37 Da contemplação à interatividade multimidiática: a ideia de “participação” em disputa

40 1.1. A atividade da contemplação

44 1.2. O observador da modernidade

50 1.3. O espectador da arte moderna

59 1.4. O “espectador-participador”

Capítulo 2

71 Dos salões do século XVIII aos centros culturais: o espaço do “museu” em disputa

73 2.1. O público dos Salões

86 2.2. O problema dos museus

94 2.3. Efeito Beaubourg

103 Considerações finais

111 Referências Bibliográficas

*“ Não gosto tanto dos museus.
Muitos são admiráveis, nenhum é delicioso.
A tristeza, o enfado, a admiração, o tempo
agradável que fazia lá fora, as objeções de minha
consciência, a terrível sensação da grande
quantidade de grandes artistas caminham comigo.
Sinto que me torno detestavelmente sincero.
Que fadiga, digo a mim mesmo, que barbárie!
Tudo isso é desumano. ”*

Paul Valéry, **O problema dos museus**

Introdução

“Reina atualmente uma grande animação no domínio tradicionalmente austero e introvertido dos museus”, observou Otília Arantes, em 1991, refletindo sobre o que chamava, então, de cultura dos “novos museus”¹. Na ocasião, uma apresentação no seminário de abertura da mostra sobre “Novas Construções de Museus na República Federal da Alemanha”, organizada pelo Instituto Goethe e MAC-USP, Arantes se referia principalmente às transformações em curso na Europa e nos Estados Unidos, que viam a esfera cultural passar por uma verdadeira virada². A animação não tardou a chegar ao Brasil, e nas décadas que seguiram só fez aumentar. No âmbito dos museus, as filas cresceram, as instalações artísticas ganharam lugar cativo em selfies que se proliferam pelas redes sociais, as mega-exposições viraram assunto cada vez mais comum em conversas do cotidiano nas grandes cidades brasileiras.

O que viu-se consolidar desde os anos 1980 foi uma mudança paradigmática na esfera da cultura, que nas artes visuais é marcada, por exemplo, por um novo lugar de centralidade a ser ocupado pela arquitetura nos espaços de exposição, ou

1 ARANTES, O. “Os novos museus”, in: O lugar da arquitetura depois dos modernos. São Paulo: Edusp, 1993.

2 Ver, por exemplo, JAMESON, F. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.; ARANTES, O. *A virada cultural do sistema das artes*. In: Margem Esquerda. v.6. 2005.

ainda pelo estabelecimento definitivo da presença de linguagens “multimidiáticas” nos trabalhos contemporâneos. No âmbito dos museus, as transformações apontam simultaneamente para direções praticamente opostas: por um lado, esses espaços deixam de ser inescapáveis para a experiência de arte, que passa a ocupar as ruas de novas formas; por outro, passam a atrair para seu espaço um público cada vez maior e mais abrangente, até então inédito. Ainda no que diz respeito aos espaços institucionais de exposição, muda, finalmente, o modelo da relação que o público espectador de arte estabelece com a obra, e esse processo é uma via de mão dupla: o público cresce e traz novas demandas e expectativas, mas também as instituições se transformam, numa reorganização de todo o aparato cultural. Ou seja, muda *quem*, muda *onde*, e muda, conseqüentemente, *como* se vê arte nos dias de hoje.

Termos como “participação”, “interatividade” e “mediação” se tornam recorrentes nos discursos institucionais e nos textos e catálogos de exposições. Ao mesmo tempo, museus deixam de ser os principais locais de exposição – perdendo espaço para centros culturais sem acervos permanentes, que se organizam em torno da realização de grandes exposições temporárias –, departamentos educativos ganham crescente importância nessas instituições e instalações interativas multimidiáticas se tornam atração incontornável nas exposições. O público que se mobiliza para frequentar essas grandes exposições está cada vez mais interessado na *experiência*; o novo ânimo que cresce nas últimas décadas aponta o surgimento não apenas de um novo público de arte, mas fundamentalmente de uma nova maneira desse público se relacionar com a arte: às multidões que se deslocam aos museus, não basta mais observar, é preciso *participar*.

Dentre as inúmeras questões que permeiam as profundas transformações na esfera da cultura desde os anos 1980, foi a ideia da “participação do público” nos museus a primeira inquietação que motivou este trabalho. Mas, antes de seguirmos com esta apresentação, cumpre desde já esclarecer que esse cenário foi principalmente um ponto de partida – e, porque não dizer, de chegada –, para a

proposta de algo como um panorama bibliográfico, na tentativa de situar esse processo em um debate mais amplo e antigo.

Hoje, a ideia de “participação do público” remete de maneira imediata à interação possível com obras de arte que, das mais variadas formas, convidam o público a alguma ação, ou ainda à relação que se estabelece não diretamente com as obras, mas com instalações lúdicas propostas pelas curadorias ou equipes educativas dos museus – quando, é claro, a interação acontece dentro desses museus. O convite à ação do público se apresenta como uma alternativa à relação supostamente passiva que o espectador teria com a arte em geral. Aprofundaremos essa concepção mais adiante, mas note-se de início que o termo sinaliza de forma bastante vaga um rompimento com o que seria a lógica tradicional da relação sujeito/obra. Os contornos pouco claros dessa concepção, tão comum atualmente no discurso institucional, motivaram a primeira parte dessa pesquisa, que se debruçou sobre algumas leituras acerca das principais transformações na relação do espectador com a obra de arte dentro do museu.

Paralelamente, a própria ideia de museu merece um olhar mais cuidadoso, pois se mostra insuficiente para tratar da maior parte das instituições de arte hoje. Isso porque um dos sintomas mais evidentes da virada cultural dos anos 1980, no âmbito institucional, é o estabelecimento de um novo modelo de museu, o complexo cultural. Veremos como a inauguração do Centro Georges Pompidou, o Beaubourg, em Paris, marca um processo de mudanças estruturais naquilo que conhecíamos como museus – que passam a se instalar em enormes complexos arquitetônicos erguidos ao redor do mundo, construções muitas vezes tão grandes e impactantes que são elas mesmas o centro das atenções. Nos novos centros culturais, frequentemente sem acervos permanentes próprios, as megaexposições de artes plásticas dividem o espaço com concertos, espetáculos de dança e teatro, além de livrarias, cafés, lojas e restaurantes que são também responsáveis por atrair o público.

O cenário contemporâneo será o ponto de partida para a pesquisa, mas o que propomos é voltar alguns passos e apresentar leituras que permitam olhar para esses fenômenos à luz de outros momentos que marcaram a relação do

público com a obra de arte e sua experiência no museu. A revisão bibliográfica levantada buscará, então, situar essas questões em um debate mais amplo, apontando em alguns textos seminais os principais problemas e transformações do lugar do espectador no museu.

São duas as ordens de questões a partir das quais buscaremos delinear esse panorama: há uma transformação na percepção individual da arte, da relação do sujeito com a obra; e há, também, um novo lugar ocupado pelo público dentro do espaço institucional e uma transformação na própria instituição. Assim, os termos “participação” e “museu” foram tomados como centros em torno dos quais orbitam as principais questões que tocam o comportamento do público dentro do espaço institucional.

Buscaremos, então, por um lado, situar as transformações da esfera institucional dentro de um debate mais amplo que faz a crítica do museu muito antes dele se tornar centro cultural – veremos como os museus na década de 1930 já eram alvo de profundos descontentamentos, e também como a crítica cultural dos anos 1950 tensionava muitos dos problemas que serão levados ao limite no fim do século. Por outro lado, pensaremos também o paradigma da relação estabelecida entre o sujeito espectador e a obra de arte, para entender em que medida a ação pressuposta na ideia de participação se apresenta como uma nova experiência.

•

Quando fala sobre os “novos museus”, Otilia Arantes se refere à nova dinâmica das instituições inseridas num processo mais amplo de profundas transformações na esfera cultural, essas por sua vez também parte do que pode ser considerado um novo estágio no desenvolvimento do capitalismo. Frederic Jameson, Rosalind Krauss e Hal Foster são alguns dos principais autores que articulam a crítica da cultura ao conceito de “capitalismo tardio” para entender o que muda nesse novo momento do capitalismo³. O conceito é de Ernest Mandel, economista que propõe que se inicia na década de 1960 um novo estágio do capitalismo que não caracteriza uma sociedade “pós-industrial”, mas sim uma sociedade em que a industrialização se universaliza:

“Mecanização, padronização, superespecialização e parcelarização do trabalho, que, no passado, determinavam apenas o reino da produção de mercadorias na indústria concreta, penetram agora em todos os setores da vida social. É característico do capitalismo tardio que a agricultura venha se tornando, passo a passo, tão industrializada quando a indústria, a esfera da circulação (por exemplo, os cartões de crédito e congêneres) tanto quanto a esfera da produção e o lazer tanto quanto a organização do trabalho”.⁴

No contexto da “industrialização generalizada”, também a esfera da cultura parece seguir a lógica industrial, se dilatar e passar a abranger tudo aquilo que compreende a vida social e o consumo. Otilia Arantes, percebendo que o mote “tudo virou cultura” se torna nos anos 1990 um lugar-comum nos estudos culturais⁵, remete à Jameson as primeiras considerações mais

3 Ver, por exemplo, JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997. ; FOSTER, H. *O retorno do real*. São Paulo: CosacNaify, 2014. ; KRAUSS, R. “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”. In: *October*, Vol. 54 (Autumn, 1990). pp. 3-17.

4 MANDEL apud. JAMESON, F. “Periodizando os anos 60”. In: HOLANDA, H.B. (org), *Pós-modernismo e política*. Trad. de César Brites e Maria Luisa Borges. Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 123-124 O original está publicado em português em MANDEL, E. *O capitalismo tardio*. Trad. Carlos Eduardo Silveira Matos, Regis de Castro Andrade e Dinah de Abreu. São Paulo: Nova Cultural, 1982.

5 ARANTES, O. “Cultura da cidade: animação sem frase”. In: *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: Edusp, 1998.

incisivas sobre o tema. De fato, a partir de seu entendimento do pós-modernismo como a lógica cultural do capitalismo tardio, Jameson se pergunta como a esfera cultural é atingida por esse novo estágio do capitalismo, e se foi destruída por ele:

“Ao contrário, o passo seguinte é afirmar que a dissolução da esfera autônoma da cultura deve ser antes pensada em termos de uma explosão: uma prodigiosa expansão da cultura por todo o domínio do social, até o ponto em que tudo em nossa vida social – do valor econômico e do poder do Estado às práticas e a própria estrutura da psique – pode ser considerado como cultural.”⁶

É claro que a extensão da lógica industrial para o domínio da cultura não apareceu pela primeira vez em Jameson – o anúncio da “indústria cultural” no pensamento da Escola de Frankfurt foi objeto de incontáveis teses e debates desde sua primeira formulação, na *Dialética do Esclarecimento*, em 1944⁷. Mas enquanto pensava o perigo das novas formas de cultura como mercadoria, Theodor Adorno via nos museus, que “testemunham a neutralização da cultura”, um abrigo quase morto de obras de arte, que por sua vez também demonstravam poucos sinais de vida: “museu e mausoléu não estão ligados apenas pela associação fonética”⁸.

Se na década de 1950 os museus ainda carregavam ares quase fúnebres, quando se aproxima o fim do século eles já são incontestavelmente palco de uma grande animação. Fato é que os museus ganham, ao longo dos anos 1970 e 1980, uma enorme importância na nova lógica cultural apontada por Jameson. Rosalind Krauss, no ensaio “The cultural logic of the late capitalist museum”, comenta que a expressão “museum industry” é constantemente utilizada por Thomas Krens, então diretor da Fundação Guggenheim⁹, e considera que não é preciso muita imaginação

6 JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997. p. 74.

7 ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

8 ADORNO, T. “Museu Valéry-Proust”, In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.. p. 173.

9 Thomas Krens foi diretor da Fundação Guggenheim de 1988 a 2005, encabeçando o projeto que tornou o museu um modelo de negócios para o resto do mundo. Além da inauguração de sedes em outras cidades, Krens tomou decisões polêmicas como a venda de um Kandinsky considerado uma das peças mais valiosas da coleção para a compra de uma série de obras minimalistas da

para perceber que “esse museu industrializado terá muito mais em comum com outras áreas industrializadas do lazer – como a Disneyland – do que terá com o antigo museu pré-industrial.”¹⁰

Não é novidade hoje que a Fundação Guggenheim ao longo dos anos deixou de ser apenas um museu para se tornar verdadeiramente uma marca. O museu, inaugurado em Nova York em 1959 com projeto de Frank Lloyd Wright, começou a construção de sua primeira sede fora dos Estados Unidos em 1992. O Guggenheim Bilbao, inaugurado em 1997, foi o primeiro caso do que se tornou no século XXI um modelo de negócios: as franquias de museus. O prédio projetado por Frank Ghery foi resultado de uma negociação de Krens com o prefeito de Bilbao, que pretendia trazer mais visibilidade e turismo para a cidade – e o prédio seria uma identidade para a capital como a Ópera em Sidney¹¹. A lógica do museu-franquia vingou, e a Fundação Guggenheim já tem sedes em Las Vegas, Berlim e Veneza, além de um projeto para a construção de mais uma “filial” em Abu Dhabi, onde inclusive o Museu do Louvre inaugurou uma sede em 2017.

Panza Collection. O texto de Rosalind Krauss explora a forma como a lógica industrial de gestões como a de Krens se relaciona intrinsecamente com a produção minimalista, que seria algo como a forma estética dessa transformação. “The industrialized museum has a need for the technologized subject, the subject in search not of affect but of intensities, the subject who experiences its fragmentation as euphoria, the subject whose field of experience is no longer history, but space itself: that hyperspace with a revisionist understanding of Minimalism will use it to unlock.” KRAUSS, R. “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”. In: *October*, Vol. 54 (Autumn, 1990). pp. 3-17

10 KRAUSS, R. *op. cit.* p. 17. Tradução minha. No original: “And it also does not stretch the imagination too much to realize that this industrialized museum will have much more in common with other industrialized areas of leisure – Disneyland say – than it will with the older, preindustrial museum.”

11 Ver KRAUSS, R. *op. cit.* p. 7; e ARANTES, O. *op. cit.* p. 147.

Fachada do Guggenheim Museum Bilbao.

Guggenheim Museum Bilbao, projetado por Frank Gehry (Gehry Partners LLP) e erguido entre 1993 e 1997. Sua estrutura combina titânio, vidro e pedra calcária.

O modelo de negócio industrial nos museus ganha força com o caso Guggenheim, mas pode-se dizer que já vinha sendo anunciado desde 1977, quando foi inaugurado em Paris o Centro Georges Pompidou, que abriga o Museu Nacional de Arte Moderna da França, além de uma biblioteca e um centro de pesquisa de música. Renzo Piano e Richard Rogers eram jovens arquitetos até então pouco conhecidos quando ganharam o concurso para projetar o prédio que veio a ficar conhecido como Beaubourg. A construção ultra-moderna para a época, que destoava da tradicional arquitetura parisiense do bairro ao redor, causou certa polêmica. Mas nos anos seguintes, com a eleição de François Mitterrand em 1981, Beaubourg se tornou ícone da nova política cultural que se tornou um dos carros-chefe da administração do recém-eleito presidente. “A cultura é o nosso petróleo”, dizia Jack Lang, ministro da cultura de Mitterrand¹².

Beaubourg marca uma virada também porque não é apenas um museu, é um centro cultural. Além do acervo de arte moderna e contemporânea do Museu Nacional e das exposições temporárias que recebe, o complexo é sede da Biblioteca Pública de Informação e do IRCAM, Instituto de Pesquisa e Coordenação de Acústica e Música. Há também um grande saguão central e uma praça em frente ao edifício que torna a construção por si só uma atração a ser visitada, além das lojinhas e cafés que hoje são incontornáveis em qualquer centro cultural. Beaubourg representa a nova era de museus que não serão mais apenas museus. Para Andreas Huyssen, a cena contemporânea dos museus “enterrou o museu como templo das musas para ressuscitá-lo como um espaço híbrido em algum lugar entre as feiras públicas e as lojas de departamento”¹³.

•

12 ARANTES, O. *op. cit.* p. 142. Ver também, sobre Beaubourg e a política cultural de Mitterrand e as transformações na arquitetura francesa, ARANTES, O. “Os dois lados da arquitetura francesa pós-Beaubourg”, In: *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. São Paulo: Edusp, 1993.

13 HUYSEN, A. “Escape from amnesia: The museum as mass medium”. In: *Twilight Memories: Marking time in a culture of amnesia*. New York: Routledge, 1995. p. 15. Tradução minha. No original: “(...)the current museum scene which has buried the museum as temple for the muses in order to resurrect it as a hybrid space somewhere between public fair and department store.”

Mas as mudanças não são apenas na esfera institucional, e Beaubourg também serve como exemplo de uma nova era para os espectadores dos museus. “As pessoas têm vontade de tomar tudo, pilhar tudo, comer tudo, manipular tudo. Ver, decifrar, aprender não as afeta. O único afeto maciço é o da manipulação”, é como Jean Baudrillard narra a inauguração do centro cultural¹⁴. A relação entre a transformação do museu e do público também é comentada na crítica dura de Huyssen:

“Os novos museus e práticas de exposição correspondem às cambiantes expectativas da audiência. Espectadores em números maiores do que nunca parecem estar procurando por experiências enfáticas, iluminações instantâneas, eventos estelares e exposições *blockbuster* mais do que apropriações sérias e meticulosas do conhecimento cultural.”¹⁵

A cena vista por Baudrillard em 1977 parece ter se tornado cada vez mais comum desde então. A manipulação é uma possibilidade cada vez mais presente, tanto a partir das próprias obras¹⁶, quanto a partir de propostas multimidiáticas das curadorias das megaexposições que atraem enormes números de visitantes e se tornam a norma nos museus.

No Brasil, a animação dos novos espectadores e museus se instaura de vez na última década. Muitos lembrarão que nos anos 90 já ocorriam algumas exposições muito populares – a exposição de Rodin na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1995 talvez seja o exemplo mais proeminente. Mas foi com as exposições conhecidas pelas instalações interativas do Centro Cultural Banco do Brasil, que atualmente tem sede em São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte e Brasília, que o

14 BAUDRILLARD, J. “Efeito Beaubourg”, In: *Simulacros e Simulação*. Lisboa, Relógio d’Água, 1991. p. 92

15 HUYSEN, A. op cit. p. 14. Tradução minha. No original: “The new museum and exhibition practices correspond to changing audience expectations. Spectators in ever larger numbers seem to be looking for emphatic experiences, instant illuminations, stellar events, and blockbuster shows rather than serious and meticulous appropriation of cultural knowledge”.

16 Veremos mais adiante como as obras que incitam uma relação corporal com o espectador não são novidade dos anos 1980, mas certamente se tornam cada vez mais comuns desde então.

Brasil se estabeleceu definitivamente como figurinha carimbada nos rankings de exposições mais visitadas do mundo. Em 2011, com a exposição de gravuras do holandês M.S. Escher, o CCBB-Rio alcançou pela primeira vez o topo do ranking anual da revista *The Art Newspaper* como a exposição mais visitada do mundo, atingindo uma média diária de mais de 9 mil visitantes¹⁷. No mesmo ano, outras duas mostras da mesma sede figuraram entre as 10 mostras mais vistas, feito que se repetiu mais de uma vez ao longo da década¹⁸.

Uma das marcas características pelas quais são lembradas as exposições do CCBB são as instalações interativas montadas nos saguões das sedes, que chamam o público a mexer, brincar e, principalmente, fotografar – as imagens nesses cenários se propagam pelas redes sociais e acabam funcionando também como um mecanismo de publicidade espontânea do próprio público da mostra. “Temos investido bastante em um novo conceito de exposição”, explicava Peter Tjabbes, por ocasião da mostra de gravuras de Escher¹⁹. “Utilizamos recursos para que as

17 A Revista *The Art Newspaper* faz anualmente um ranking com as mostras mais visitadas, classificadas a partir da média diária de visitantes, calculada a partir da relação entre o número total de visitantes da exposição, fornecidos por cada instituição, e o tempo de duração da mostra. Os rankings estão disponíveis para assinantes no site da revista, em <www.theartnewspaper.com>.

18 Em termos de números de visitantes, é fato que o desempenho do CCBB tem marcas impressionantes. Em 2011, além da exposição de Escher, as mostras de Moriko Mori e Laurie Anderson, também na sede do Rio, receberam em média mais de 6 mil visitantes diários cada uma. Em 2014, o CCBB-Rio ocupou 5 das 15 posições mais altas do ranking da revista, com as mostras de Salvador Dali, Milton Machado, Tino Segall e da Ludwig Collection – que reuniu, entre outros, obras de Picasso e Andy Warhol pertencentes ao museu alemão Ludwig –, além da exposição de Yayoi Kusama, que também aparece no ranking do ano nas suas edições no Instituto Tomie Othake, em São Paulo, e na sede do CCBB em Brasília. Depois de aparecer novamente nos rankings de 2015, 2017 e 2018, o CCBB emplacou em 2019 as três primeiras posições com a mostra dedicada à produtora de cinema Dreamworks, no Rio de Janeiro – onde chegou a registrar média de mais de 11 mil visitantes diários, e em Belo Horizonte, e com a exposição de Ai WeiWei, também no Rio. Em todas as mostras que aparecem nos rankings, as médias diárias variam entre 7 e 10 mil visitantes e os números totais vão de 500 mil a quase 1 milhão de visitantes, como foi caso da exposição de Salvador Dali, que recebeu no Rio de Janeiro mais de 970 mil espectadores. Todos os dados foram tirados da revista *The Art Newspaper*.

19 Portal G1. “Brasil tem exposição mais visitada do mundo, e críticos explicam fenômeno.” 29/03/2012. Disponível em: <<http://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2012/03/brasil-tem-exposicao->

pessoas se sintam conectadas e envolvidas mais facilmente com o que está sendo exibido. Com seções lúdicas e interativas, que se comunicam com os visitantes, é que estamos alcançando novos públicos”, continua o curador, responsável pela mostra que marcou uma “nova fase” nas exposições brasileiras²⁰.

É com esse “novo conceito de exposição” anunciado por Tjabbes que os museus e centros culturais contabilizam cifras de público cada vez maiores em mostras que investem crescentemente na possibilidade de participação do espectador. A ideia aparece no discurso de Marcelo Nonnenmacher, gerente-geral da sede do CCBB em Belo Horizonte (inaugurada em 2013 na esteira do estrondoso sucesso de público nas sedes paulista e carioca da instituição), falando da importância da interatividade na escolha de curadores e diretores: “Essa aposta [na interatividade] não é restrita ao CCBB. Os espaços culturais vêm mudando. A mostra tradicional, mais contemplativa, não promove a diversidade de público”²¹.

mais-visitada-do-mundo-e-criticos-explicam-fenomeno.html> Último acesso em: maio de 2019.

20 Ver BERG, M. *A questão da participação na arte brasileira*. Dissertação de mestrado. São Paulo: 2014. Escola de Comunicações e Artes, USP.

21 Portal dos Diários Associados de Minas Gerais. “Exposições interativas conquistam público em BH”. 31/08/2018. Disponível em: <<https://www.uai.com.br/app/noticia/artes-e-livros/2018/08/31/noticias-artes-e-livros,233311/exposicoes-interativas-conquistam-o-publico-em-bh.shtml>> Último acesso em: maio de 2019.

Sala da relatividade, instalação interativa na exposição **O Mundo Mágico de Escher**, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), 2012.

O público é chamado cada vez mais a interagir, e cresce a compreensão de que o espectador participa de uma exposição na medida em que interage com ela – quer seja com a obra em si, quer seja com instalações de multimídia propostas pela curadoria. Ao mesmo tempo, a ideia de participação passa se contrapor a uma concepção de contemplação, que caracterizaria uma postura passiva predominante até o século XX e com a qual o público já não se identificaria mais. A crítica contundente a essa concepção de contemplação coloca na ordem do dia a noção de “participação do espectador”, num movimento bastante ilustrativo da mudança de paradigma da relação desse espectador com a obra²².

•

Temos assim delineados alguns contornos da cena da esfera da cultura que vemos no século XXI. Entre as muitas problemáticas do meio de arte contemporâneo, é a relação do espectador com a obra de arte que será tomada como núcleo em torno do qual orbitam as questões a serem investigadas aqui. Mas é preciso notar agora que nem a relação do público com as obras e menos ainda o espaço do museu poderiam se dizer isentos dos problemas que atravessaram a cultura até meados do século XX. Assim, para compreender esses processos que ganham força desde os anos 1980, é preciso situar os problemas em um cenário mais amplo.

Os novos modelos de museus dominados pelo clima de animação rompem com a caracterização tradicional da instituição de arte como um meio que carrega ares de sacralidade – inacessível, silencioso, propício para a atenção concentrada.

22 Note-se também que declarações como a de Nonnenmacher refletem um entendimento também presente no senso comum que associa à “contemplação” a ideia de um museu inacessível, de um espaço de arte reservado à elite, ao qual o público de modo geral não é convidado.

Mas veremos que, no início do século XX, o museu já era alvo das mais diversas críticas por autores que já não viam qualquer possibilidade de concentração no espaço do museu. Antes disso, alguns escritos das primeiras exposições públicas ainda no século XVIII apontam para a leitura de que os museus já eram, em seu início, um domínio carregado de tensões.

Por outro lado, a ideia de participação que passa a ser recorrente em textos de exposição e entrevistas com curadores não surgiu no século XXI. Ao contrário, como veremos adiante, aparecia na arte de vanguarda desde o início do século XX e ganhou novos contornos com experiências radicais dos anos 1960 – na arte brasileira, por exemplo, é notável que a ideia de “participação” de fato, como atividade do público, envolvendo em geral alguma forma de interação física com a obra, ganha força nesse momento. Apesar disso, nos parece que as experiências de participação do início a meados do século XX guardariam menos semelhança com o que acontece nos espaços de cultura hoje do que o discurso incisivo das instituições faz parecer. E antes ainda, se a ideia de participação se estabelece como um contraponto à falta de ação na posição do observador, que passa a ser respondida com a possibilidade do público “interagir” com a obra, caberia voltar à contemplação para questionar: há realmente uma carga de passividade inerente?

Cabe ainda, antes de passarmos à revisão da bibliografia levantada, adiantar de que maneira as leituras estão organizadas nos capítulos que seguem. Primeiro, nos deteremos no capítulo 1 em torno da ideia de “participação”. Para isso veremos, ainda que de forma breve, alguns contornos da concepção de contemplação em filósofos como Immanuel Kant e Johann Gottfried Herder, seu discípulo, para analisar como aparece nesses trechos a percepção da passividade do observador. Em seguida, passaremos a alguns momentos chave da modernidade: Jonathan Crary, em seus estudos sobre a atenção, pensará o colapso do modelo de um observador fixo como característica fundante da modernidade. Veremos também como Michel Foucault, analisando uma pintura de Édouard Manet, descreve o movimento do espectador da obra, também considerando essa uma marca da modernidade. Passaremos então ao comentário de Walter Benjamin que, ao se debruçar sobre os potenciais e ameaças que percebe com o estabelecimento da

cultura de massas, pensa também a questão do recolhimento na atenção do espectador. Por fim, consideramos oportuno trazer a análise de Guy Brett sobre trabalhos de artistas como Hélio Oiticica e Lygia Clark, que propõe a ideia do “espectador-participador”, para encontrar pistas do que resta dessa ideia de participação.

No segundo capítulo, voltaremos o foco ao problema dos museus. Primeiro, veremos alguns dos comentários sobre as primeiras exposições públicas de arte, ainda no século XVIII, que marcam o começo dos museus e o surgimento daquilo que se poderia chamar de “público de arte”. Os comentários dão conta de como o espaço do museu já não era, de partida, um espaço austero de conciliação, mas antes um ambiente propício para o debate público que se insurgia. Em seguida, veremos brevemente como o museu atravessa o século XIX marcado por momentos conflituosos, e começa o século XX como uma instituição com a qual os anseios das vanguardas desejavam romper definitivamente. No século XX, recuperaremos os comentários célebres de Paul Valéry e Adorno, que veem no museu um tributo desorganizado a um passado já quase morto, e comentam as experiências possíveis do sujeito nesse espaço hostil. Por fim, voltaremos ao caso do Beaubourg, para localizar a virada anunciada na década de 1980 frente aos diagnósticos anteriores, e apontar como o problema da frieza do museu acaba por ser solapado pela animação que passa a dominar a esfera cultural.

“A ‘participação do espectador’ possui, como todos os rótulos artísticos, o tom frio das frases fáceis. E já foi friamente posto em prática por alguns artistas. Refiro-me à frieza de todos aqueles objetos e eventos em que a contribuição do espectador é meramente mecânica, em que é apenas recipiente passivo de efeitos preconcebidos ou, de outro modo, de efeitos arbitrários, nos quais não existe potencial para criar relacionamentos ”

Guy Brett, **“The Whitechapel Experiment”**

Capítulo 1

Da contemplação à interatividade multimidiática: ideia de “participação” em disputa”

A participação do público está na ordem do dia – nos textos de exposições, nas declarações de curadores, diretores e na expectativa do público. São muitas as exposições recentes no Brasil que ilustram o ânimo mobilizado por instalações que permitem que a relação com a obra de arte se dê a partir do que se pode chamar de “interação”. Do ponto de vista do público, parece a experiência só fica completa quando ele se vê convidado a algum tipo de desempenho. São muitas as exposições recentes no Brasil que ilustram essa animação – em alguns casos, as instalações são as próprias obras, em outros, funcionam como atividades lúdicas propostas pelas curadorias como num “complemento” à experiência “tradicional” do museu. Mostras como as de Yayoi Kusama – *Obsessão Infinta*, que entre 2013 e 2014 passou por São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília –, ou de Ernesto Neto – a exemplo da recente retrospectiva *Sopro*, que aconteceu em 2019 na Pinacoteca do Estado de São Paulo –, são exemplos do sucesso de exposições em que os próprios artistas propõe a interação física em seu trabalho. As filas gigantescas que dão voltas do lado de fora dos museus ilustram a empolgação do público com obras caracterizadas por adjetivos como “imersivo”, “lúdico” ou simplesmente “interativo”²³.

23 Estado de São Paulo. “Pinacoteca recebe exposição imersiva e interativa de Ernesto Neto”. 30/03/2019 Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,pinacoteca-recebe->

Mas o sucesso das exposições muitas vezes se repete em mostras de pinturas ou gravuras que suprem a carência do toque através de instalações multimidiáticas propostas pela curadoria – nos últimos anos, exposições como as de Man Ray e Basquiat, no CCBB, disponibilizavam respectivamente peças de figurinos para recriação de fotografias do artista e modelos em 3D de imagens famosas dos grafites de Basquiat.

A identificação cada vez maior da ideia de participação com a possibilidade de manipulação direta, uma certa avidez pela interação física que se torna paulatinamente mais dominante, também desafia diretamente um entendimento já estabelecido que alimenta a dimensão de sacralidade da obra de arte a partir da impossibilidade do toque. A obra de arte no museu é, até que seja dito o contrário, fora do alcance das mãos²⁴.

Mas essa vontade de manipulação se constrói também a partir da crítica à ideia de contemplação, que passa a ser associada a uma suposta passividade do sujeito em relação à obra – a insuficiência da atividade contemplativa começa a aparecer não apenas no imaginário do público, mas também no discurso institucional. “O importante nesta mostra é que não pensamos mais na contemplação da obra de arte, mas buscamos *envolver* o público, o que é a característica principal da produção contemporânea”²⁵, explicava a curadora Daniella Buosso por ocasião da abertura da exposição comemorativa de 50 anos da Bienal, em 2001.

exposicao-imersiva-e-interativa-de-ernesto-neto,70002773078> Último acesso em: dezembro de 2020. ; Portal G1. “Visitantes podem interagir com as obras de Ernesto Neto na Pinacoteca de SP”. 30/03/2019. Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-news/jornal-globo-news/videos/t/videos/v/visitantes-podem-interagir-com-as-obras-de-ernesto-neto-na-pinacoteca-de-sp/7500342/>> Último acesso em: dezembro de 2020.

24 Comentaremos no segundo capítulo que as limitações impostas no espaço do museu também apontam diretamente para o caráter de disciplinarização do comportamento que também é promovido, como em outras instituições públicas ao longo do século XIX, nos museus. Ver BENNETT, T. *The Birth of the museum: History, theory, politics*. New York: Routledge, 1995.

25 Folha de São Paulo. “Ousadia marca 50 anos da Bienal de SP”. 17/02/2001. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1702200132.htm>> Último acesso em: dezembro de 2020.

Pavilhão interativo **Homenagens à Basquiat**, que simulava o atelier do artista, na exposição CCBB, 2019.

Objetos táteis comissionados para a exposição **Jean-Michel Basquiat** no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) em 2019. Ambos, a máscara (abaixo) e a coroa (à direita) foram desenhados a partir de elementos recorrentes no trabalho do artista; foram modelados em software 3D e recortados em acrílico.

Assim, já de início se anunciam duas questões fundamentais: em primeiro lugar, a ideia de *ação* ganha importância, se opondo à carga de passividade supostamente carregada pela noção de contemplação e pelo termo “observador”, por exemplo, que o público parece não considerar mais suficiente. Em segundo lugar, temos no horizonte que a participação se torna hoje indissociável das possibilidades de interação com tecnologias digitais externas à própria obra – ou seja, para além das propostas de manipulação internas à obra que acabam por influenciar diretamente o sucesso com o público, surge, por outro lado, a possibilidade de uma espécie de readequação das obras às expectativas do público através das tecnologias de instalações multimidiáticas.

Buscaremos então entender o discurso que coloca a participação, por um lado, como sinônimo da interação física e, por outro, em oposição à “passividade” da contemplação. O objetivo do percurso apresentado neste capítulo é entender como a ideia de um sujeito “ativo” na sua relação com a obra de arte não depende necessariamente da “interação” direta, da manipulação física da obra.

1.1. A atividade da contemplação

Começaremos introduzindo, de maneira bastante panorâmica, as noções kantianas de belo e sublime, que perpassam por mais de um século a própria concepção do sujeito moderno sobre a função da arte. Nesse contexto está colocada uma concepção de contemplação que pauta a noção geral do conceito que perdura até o século XX. Não pretendemos dar conta aqui de toda a estética kantiana, é claro, mas apenas entender como aparece, em Kant, a experiência estética a partir da contemplação, e notar como essa concepção de contemplação ainda aparece

subentendida no discurso que condena a “contemplação” como regime de atenção insuficiente nos dias de hoje.

A estética kantiana se fundamenta principalmente em duas experiências: a do *sublime* e a do *belo*. A primeira, herdada de Edmund Burke, poderia ser resumida como a experiência estética, proporcionada pela contemplação da arte ou da própria natureza, de tomar consciência do infinito, da grandeza do mundo natural – e consequentemente da nossa própria finitude (de onde nasce o terror narrado por Burke)²⁶. Também a noção de *belo*, embora caracterize uma sensação agradável oposta, é resultado de uma experiência de contemplação. Kant descreve:

“o sentimento refinado é sobretudo de dupla espécie: o sentimento do sublime e do belo. A comoção produzida por ambos é agradável, mas segundo maneiras bem diferentes. A vista de uma cordilheira, cujos cumes nevados se elevam acima das nuvens, a descrição de uma tempestade furiosa ou a caracterização do inferno, em Milton, provocam satisfação, porém com assombro; em contrapartida, a vista de um prado florido, vales com regatos sinuosos, com rebanhos pastando, a descrição do Elisio, ou o que conta Homero do cinturão de Vênus, também despertam uma sensação agradável, que porém é alegre e jovial. Assim, para que aquela primeira impressão possa se produzir em nós com a devida intensidade, precisamos ter um sentimento do sublime; e para bem desfrutar corretamente da última, de um sentimento do belo.”²⁷

A atitude contemplativa, nesse caso, é uma atividade puramente estética, e não cognitiva ou moral. Cabe notar que, de maneira quase oposta nesse ponto, Schopenhauer propõe o conhecimento contemplativo como um dos três tipos de conhecimento; em oposição ao conhecimento do mundo dos fenômenos, através do

26 É da obra de Burke a principal reflexão sobre o termo anterior a Kant. Burke assinala a dimensão aterrorizante da experiência do sublime: “tudo que seja de algum modo capaz de incitar as ideias de dor e de perigo, isto é, tudo que seja de alguma maneira terrível ou relacionado a objetos terríveis ou atua de algum modo análogo ao terror constitui uma fonte do sublime, isto é, produz a mais forte emoção de que o espírito é capaz”. BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do belo e do sublime*. Campinas: Papirus, 1993. p. 48.

27 KANT, I. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Campinas: Papirus, 1993. p. 21.

indivíduo, e do conhecimento metafísico, que se dá pelo corpo, é o conhecimento contemplativo, da representação estética, que, através da intuição, dá acesso ao real²⁸.

Embora as formas de entender a contemplação em Kant e Schopenhauer tenham diferenças bastante significativas entre si, é possível notar que ambas determinam de alguma maneira a noção geral de contemplação que caracterizou por mais de um século a postura do indivíduo diante de uma obra de arte. Muito embora não tratem diretamente de qualquer *ação* física para além da contemplação da natureza ou de sua representação, é perceptível que as experiências estéticas do belo e do sublime descritas por Kant não podem pressupor nada menos do que um profundo envolvimento do observador – não se poderia, nem na concepção kantiana nem na schopenhauriana, defender qualquer dimensão de passividade do sujeito associada a essa que é necessariamente uma *atividade* do espírito.

Bem mais explícito no que diz respeito à atividade do espectador é o comentário de Johann Gottfried Herder, em sua descrição da possível experiência de um observador diante de uma escultura – cuja superioridade sobre a experiência da pintura ele pretende defender:

“Considere o amante da arte profundamente imerso em contemplação, circulando inquieto ao redor de uma escultura. O que ele não daria para transformar sua visão em toque, fazer de seu olhar uma forma de toque que sente no escuro. Ele se move de um ponto a outro, buscando descanso sem encontrar. Ele é incapaz de encontrar um único ponto de vista para ver a obra, tal como acontece com uma pintura, pois mil pontos de vista não são suficientes. Assim que um único ponto de vista enraizado é priorizado, a obra viva se torna mera tela e a bela e arredondada

28 Nas palavras de Schopenhauer, a explicação do conhecimento estético através da intuição é que “uma vez que o corpo não participa dessa forma de conhecimento, na qual se exige o abandono dos interesses subjetivos, é só desse modo que o espírito toma uma direção objetiva contraposta à direção subjetiva. Isto define a contemplação.” SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: UNESP, 2005. p. 257. A relação entre a contemplação estética de Schopenhauer e a arte moderna é explorada por Maria Lúcia Cacciola em CACCIOLA, M.L., *A contemplação estética: Schopenhauer e Mondrian*. In: Revista dois pontos. Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, p.91-103, abril, 2014

forma é desmembrada, tornada um lastimável polígono. Por essa razão ele se desloca de um ponto a outro: seu olho se torna sua mão e o raio de luz se torna seu dedo, ou antes, sua alma tem um dedo ainda mais preciso que sua mão ou o raio de luz. Com sua alma ele busca captar a imagem que emergiu do braço e da alma do artista. Agora ele a tem! A ilusão funcionou; a escultura vive e sua alma sente que ela vive. Sua alma se dirige a ela, não como se sua alma olhasse, mas como se a tocasse, a sentisse.”²⁹

No texto de Herder, de 1778, é sensível a descrição de um observador que não é descolado de seu corpo, não tem um olhar imóvel. O olhar do amante da arte descrito por Herder, embora não possa se transformar de fato em toque, já tem uma presença física que interfere diretamente em sua relação com a obra. A observação aparece aqui, mesmo que confrontada pela limitação da impossibilidade do toque, como uma atividade que aproxima o sujeito da obra de arte a ponto de parecer ela mesma se transformar em toque afinal.

29 HERDER, J. G. *Introduction to Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*. Ed. Gaiger. Chicago: University of Chicago Press, 2002. A tradução do trecho para o português é nossa. Na tradução para inglês, do alemão: “Consider the lover of art sunk deep in contemplation who circles restlessly around a sculpture. What would he not do to transform his sight into touch, to make his seeing into a form of touching that feels in the dark? He moves from one spot to another, seeking rest but finding none. He cannot locate a single viewpoint from which to view the work, such as a painting provides, for a thousand points of view are not sufficient. As soon as a single rooted viewpoint takes precedence, the living work becomes a mere canvas and the beautiful rounded form is dismembered into a pitiful polygon. For this reason, he shifts from place to place: his eye becomes his hand and the ray of light his finger, or rather, his soul has a finger that is yet finer than his hand or the ray of light. With his soul he seeks to grasp the image that arose from the arm and the soul of the artist. Now he has it! The illusion has worked; the sculpture lives and his soul feels that it lives. His soul speaks to it, not as if his soul sees, but as if it touches, as it feels.”

1. 2. O observador da modernidade

A mobilidade do lugar ocupado pelo espectador será também crucial no debate proposto por Jonathan Crary a respeito da modernidade. Veremos que o modelo de observador pré-modernidade muitas vezes se confunde com a ideia de contemplação – fixo, imutável, separado do objeto –, mas a modernidade coloca em jogo novos regimes de atenção que já são incompatíveis com o que seria a concepção tradicional de contemplação retomada recentemente. Ou seja, já no século XIX se colocava um novo observador, um novo sujeito espectador, o que ajuda a entender a complexidade da ideia de “contemplação” e a possibilidade de uma postura contemplativa do observador ser também ativa.

A pesquisa de Crary revisita a construção do observador moderno, defendendo que há uma reorganização da visão nas primeiras décadas do século XIX que é condição de possibilidade para rupturas posteriores que caracterizam a arte moderna. O autor se propõe a investigar as origens do olhar da modernidade, se perguntando quem é o observador moderno e como ele *vê* de maneira diferente daquela como se via até então. Posteriormente, se debruçará sobre as consequências dessa ruptura, analisando a percepção no contexto do espetáculo, pensando sobre o espectador no teatro e no surgimento do cinema no fim do século XIX.

O problema da percepção é uma questão recorrente na obra de Jonathan Crary, que trata de diferentes momentos críticos da consolidação da modernidade. Nos deteremos aqui especialmente em sua análise sobre a reorganização da visão que ocorre nas décadas de 1820 e 1830³⁰. Por meio de uma revisão bibliográfica da

30 A questão do espectador pauta a pesquisa de Jonathan Crary em diversas publicações, e trataremos mais adiante de suas considerações sobre o regime de atenção da modernidade. De início, comentaremos seu estudo sobre os modelos de observação no início do século XIX. CRARY, J. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

filosofia e ciência do começo do século XIX, o autor apresenta o modelo óptico da câmara escura, que é a maneira predominante de entender a visão no período que vai do renascimento ao fim do século XVIII. Em seguida, abordando o surgimento e a popularização de aparelhos ópticos característicos da época, propõe uma compreensão da modernidade como rompimento com esse modelo epistemológico, se opondo à leitura tradicional da fotografia e do cinema como consequências de uma evolução cronológica que viria desde o modelo da perspectiva.

Crary começa apresentando a câmara escura como modelo não apenas visual, mas filosófico – os princípios que organizam a visão nos séculos XVII e XVIII servem também como metáfora da forma predominante de pensamento na época: “a câmara escura foi, sem dúvida, o modelo mais amplamente usado para explicar a visão humana e representar tanto a relação do sujeito perceptivo quanto a posição de um sujeito cognoscente em relação ao mundo exterior”³¹. A partir daí, o autor defenderá que ocorre, no início do século XIX, uma ruptura que possibilitará uma nova maneira de ver e, principalmente, um novo sujeito observador. É importante adiantar que, para Crary, a visão na modernidade não é necessariamente mais “livre”: o processo que torna o sujeito observador menos refém da imobilidade da câmara escura é o mesmo que leva à busca incessante de normatização da visão.

Para entender o argumento de Crary, é preciso abordar algumas características do modelo da câmara escura, fundado nas leis da óptica geométrica e que supõe um observador imóvel, como um ponto fixo fora do cenário – supondo uma divisão intransponível entre interior e exterior. O olhar aqui é destituído de corpo, e se pretende com isso estabelecer um conhecimento objetivo da realidade, do mundo exterior observado. Há um distanciamento do observador em relação ao mundo e uma descorporificação da visão. Separar o olhar do corpo serve, em última instância, a uma tentativa de tornar o olhar menos suscetível aos enganos dos sentidos, e assim mais apto a apreender a realidade objetiva. Assim, temos o olhar descorporificado de um sujeito isolado, protegido pela câmara escura: “o

31 CRARY, J. *Op. cit.* p. 35

posicionamento seguro do eu nesse espaço interior vazio era uma pré-condição para conhecer o mundo exterior”³². O modelo pressupõe, então, uma objetividade necessária tanto da realidade quanto da visão; um mundo exterior que pode ser conhecido por um olhar que não esteja sujeito às falhas do corpo humano.

Esse modelo começa a se mostrar insuficiente no início do século XIX. Aqui, Crary retoma Kant em seu famoso prefácio à segunda edição da *Crítica da Razão Pura*, em que reivindica a necessidade de uma “revolução copernicana” na filosofia³³. Kant pretendeu empreender o mesmo movimento de Copérnico quando questionou o modelo de sistema geocêntrico: para que a Terra deixasse de ser o ponto fixo, era necessário colocar em xeque a posição do sujeito observador desse sistema. Também na teoria seria necessário buscar um reposicionamento do sujeito em relação ao conhecimento; para Kant, o objeto não seria mais apenas o mundo conhecido pelo sujeito, mas também o próprio sujeito conhecedor.

A necessidade de reposicionamento do observador herdada da revolução copernicana é fundamental para o colapso do modelo da câmara escura, que passa a ser insuficiente não apenas para a compreensão física da visualidade, mas também como metáfora do modelo de conhecimento. A partir da ruptura com esse modelo, se consolidarão duas mudanças estruturais: o olhar passará a ser entendido como parte de um corpo; e a noção de realidade objetiva será profundamente questionada, gradativamente dando lugar à possibilidade de uma realidade de entendimentos subjetivos construídos pelo sujeito.

Para entender o processo de inserção da visão no corpo, Jonathan Crary acentua o desenvolvimento das ciências fisiológicas nesse período. Os estudos fisiológicos surgem e se consolidam no século XIX e são fundamentais para a compreensão de que o olhar é um processo físico indissociável do resto do aparato sensorial do corpo humano. O reposicionamento do sujeito observador passa antes por um processo de realocação da visão no corpo humano e, para Crary, esse deslocamento é “sinalizado pela passagem da óptica geométrica dos séculos XVII e

32 CRARY, J. *Op. cit.* p. 49

33 KANT, I. *Crítica da razão pura*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2013.

XVIII à óptica fisiológica que dominou os debates científicos e filosóficos sobre a visão no século XIX”³⁴.

Além da maior importância da fisiologia como área do conhecimento, Crary identifica no pensamento da época como a corporificação da visão – e com isso o entendimento do olhar condicionado ao corpo, um sentido que, como os outros, é sujeito a enganos – permite a constatação da subjetividade do olhar. Em meados do séc. XIX, diversas áreas “vão chegando a um acordo, de diferentes maneiras, quanto ao entendimento de que a visão, ou qualquer um dos sentidos, não podia mais reivindicar uma objetividade ou certeza essenciais”³⁵.

Embora não seja o foco de nossa análise, é importante notar que o argumento de Crary não aponta apenas para uma libertação da visão, mas também para o processo de normatização decorrente dessas mudanças. Para o autor, o fim do modelo da câmara escura, ao tornar a visão um sentido, uma função fisiológica, permite que ela seja, como o corpo, objeto de controle: “a preocupação generalizada com os defeitos da visão humana definiu mais precisamente um contorno do normal e gerou novas tecnologias para impor uma visão normativa ao observador”³⁶. O olhar torna-se, então, passível da disciplinarização que é também característica da modernidade.

Crary então retoma Goethe para defender que a noção de visão subjetiva terá como consequência o surgimento da ideia de autonomia do observador, já que a experiência de percepção passa a ser associada ao sujeito e separada do mundo exterior (embora ainda relacionada a ele) - portanto não mais simples reflexo de uma realidade objetiva. Goethe, que descreve experimentos com cores e luzes coloridas, destaca que o observador fisiológico, cuja visão faz parte de um aparato sensorial, é também um observador dotado de autonomia perceptiva, que produz ativamente sua própria experiência visual: “a visão é sempre um complexo

34 CRARY, J. *Op. cit.* p. 25

35 CRARY, J. “A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX”. In: CHARNEY, L. SCHWARTZ, V. (orgs). *O Cinema e a Invenção da Vida moderna*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

36 CRARY, J. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012. p. 25.

irredutível, de um lado, de elementos que pertencem ao corpo do observador e, de outro, de dados oriundos de um mundo exterior”³⁷.

Assim, notamos que o fim do modelo da câmara escura aponta para muitas mudanças decisivas: a separação antes intransponível entre interior e exterior passa a ser muito mais tênue, porque não apenas o observador não é mais fisicamente isolado pela câmara escura, também o mundo exterior deixa de ser uma realidade separada daquela do sujeito; com isso, a noção de uma realidade objetiva do mundo exterior é substituída pelo entendimento de que o observador é dotado de autonomia e estabelece uma experiência visual subjetiva; e por fim, na esteira desses processos, o observador deixa de ser imóvel, incorpóreo, protegido pelo espaço fixo e estável da câmara escura e, junto com a subjetividade, ganha também uma mobilidade até então inédita.

“A modernidade, nesse caso, coincide com o colapso dos modelos clássicos de visão e seu espaço estável de representações. Em vez disso, a observação torna-se, cada vez mais, uma questão de sensações e estímulos equivalentes, desprovidos de referência espacial. O que tem início nas décadas de 1820 e 1830 é um reposicionamento do observador, fora das relações fixas de interior/exterior que eram pressupostas pela câmara escura e que vai em direção a um território não demarcado, no qual a distinção entre sensação interna e sinais externos torna-se definitivamente opaca.”³⁸

O problema do observador anuncia a modernidade desde o debate do sujeito como objeto da revolução copernicana retomado no início do argumento de Crary. A modernidade surge colocando em xeque as principais dicotomias que fundamentam o modelo da câmara escura – a barreira intransponível entre interior e exterior; o olhar desatrelado do corpo. Surge, então, como herdeiro desse

37 CRARY, J. *Op. cit.* p. 25

38 *Ibid.* p. 32

processo, o observador moderno, que, como nos moldes de Goethe, “é produtor ativo e autônomo de sua própria experiência visual”³⁹.

•

Na esteira da pesquisa sobre o modelo de observador que marca a modernidade, Jonathan Crary se debruçará depois sobre o problema da atenção. O autor investigará, em trabalhos subsequentes, como o século XIX trabalha com as questões complementares do excesso de atenção exigido do sujeito e da desatenção que, com a modernização, passa a ser um problema. Os estudos sobre a visão e a atenção são extensos e não pretendemos abarcá-los de maneira profunda, mas há alguns comentários interessantes na investigação de Crary, que indicam outras perspectivas para se pensar a imobilidade do observador.

Retomando pesquisas neurológicas do fim do século XIX, que investigavam a hipótese das funções cerebrais localizadas em partes específicas do cérebro, o autor conta como um médico escocês analisou a existência de centros inibidores como base fisiológica da atenção. O médico demonstra que a atenção depende diretamente da “supressão psicológica do movimento”, ou seja, “certas formas de atividade sensorial-motora inibiam outras atividades motoras”.

“Assim, um observador atento podia parecer imóvel, em um estado de imobilidade congelada, mas, por dentro, trazia uma efervescência de ocorrências psicológicas (e motoras) das quais dependia aquele ‘êxtase’ relativo”⁴⁰.

Veremos como a atenção e o lugar do observador continuarão a ser pautas importantes ao longo do século XX, mas é notável que, muito antes das formulações sobre participação e interação com a arte, as relações entre imobilidade e inatividade, ou ainda entre ação e atenção, já são, desde o século XIX, muito distantes de identidades determinadas.

39 CRARY, J. *Op. cit.* p. 73

40 CRARY, J. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: CosacNaify, 2013. p. 65.

1.3. O espectador da arte moderna

Se na passagem para a modernidade o lugar do espectador já estava em questão, não surpreende que, no contexto de rompimento com as tradições que marca a arte moderna, o observador também tenha seu papel colocado em xeque. Veremos, primeiramente, como aparece a relação com a obra de arte ainda no fim do século XIX, com as primeiras pinturas impressionistas, que já anunciavam uma ruptura crucial para o que viria a ser chamado de arte moderna.

Nos interessa aqui especialmente um comentário de Foucault sobre a pintura de Manet. O filósofo já havia demonstrado certo interesse pela questão do espectador de arte em seu projeto de “arqueologia das ciências humanas”, *As palavras e as coisas*⁴¹. No primeiro capítulo do livro, Foucault faz uma análise da pintura *As meninas*, de Velazquez, na qual se demora sobre o papel do observador do quadro – o olhar do pintor para o espectador é uma das muitas coisas na pintura que o encanta. Mas nos deteremos aqui no estudo que o autor faz, posteriormente, sobre a pintura de Manet. Diz-se que Foucault teria começado a escrever um ensaio dedicado ao pintor, que nunca teria sido publicado. Assim, o único material relativamente denso ao qual temos acesso é a conferência “A pintura de Manet”, ministrada por Foucault entre 1967 e 1971⁴². Nela, Foucault considera que a pintura de Manet torna possível, “para além do impressionismo”, “toda a pintura do século XX, a pintura no interior da qual ainda, atualmente, se desenvolve a arte contemporânea”⁴³.

41 FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

42 FOUCAULT, M. *La Peinture de Manet*. Paris: Éditions du Seuil, 2004. Foucault ministrou a conferência, com algumas variações, em Milão, em 1967, Tokyo e Florença, em 1970, e em Tunis, 1971 – é desta última a transcrição publicada.

43 Todas as traduções deste texto são de minha autoria. No original: “Il me semble que, par delà même l'impressionisme, ce que Manet a rendu possible, c'est toute la peinture d'après l'impressionisme, c'est tout la peinture du XX^e siècle, c'est la peinture à l'intérieur de laquelle encore, actuellement, se développe l'art contemporain.” (p. 22)

Para defender a relevância das rupturas perpetradas por Manet na tradição pictórica, Foucault se dedica a analisar três fatores centrais: a forma como as propriedades espaciais da tela – superfície, altura e largura – agem sobre o que está representado nelas; a forma como o artista trata da iluminação – considerando uma luz exterior real; e por fim como ele “fez agir também o lugar do espectador em relação ao quadro”⁴⁴. Quanto a este último ponto, para esclarecer a importância da ruptura iniciada, Foucault explica que, na tradição pictórica até ali,

“Era preciso negar também que o quadro fosse um pedaço de espaço diante do qual o espectador podia se deslocar, em torno do qual o espectador podia girar, de onde ele podia, conseqüentemente, perceber um canto ou eventualmente as duas faces, e é porque essa pintura, depois do *quattrocento*, fixava um certo lugar ideal a partir do qual, e somente a partir dele, podia-se e devia-se ver o quadro; de maneira que, se vocês quiserem, essa materialidade do quadro, essa superfície retangular, plana, iluminada realmente por uma certa luz e em torno da qual, ou diante da qual, poderíamos nos deslocar, tudo isso estava mascarado e desviado por quem estava representado no próprio quadro; e o quadro representava um espaço profundo, iluminado por um sol lateral e visto como um espetáculo, a partir de um lugar ideal”⁴⁵.

44 “Il a fait jouer aussi la place du spectateur par rapport au tableau”. *Ibid.* p.24.

45 No original: “Il fallait nier aussi que le tableau était un morceau d’espace devant lequel le spectateur pouvait tourner, dont il pouvait, par conséquent, saisir un angle ou saisir éventuellement les deux faces, et c’est pourquoi, cette peinture, depuis le *quattrocento*, fixait une certaine place idéale, à partir de laquelle, et à partir de laquelle seulement, on pouvait et devait voir le tableau; de sorte que, si vous voulez, cette matérialité du tableau, cette surface rectangulaire, plane, éclairée réellement par une certaine lumière et autour de laquelle, ou devant laquelle, on pouvait se déplacer, tout cela était masqué et esquivé par ce qui était représenté dans le tableau lui-même; et le tableau représentait un espace profond, éclairé par un soleil latéral et qu’on voyait comme un spectacle, à partir d’une place idéal”. *Ibid.* p.23

Édouard Manet - *Un bar aux Folies-Bergère*, 1882. Óleo sobre tela, 130 x 93 cm.
Coleção Courtauld Institute Galleries, Londres.

Ao longo da conferência, Foucault analisa pouco mais de dez quadros de Manet, divididos entre as três dimensões disruptivas apresentadas anteriormente. Como o que nos interessa aqui é o comentário sobre o lugar do espectador, nos deteremos sobre o estudo do quadro *Un bar aux Folies-Bergère*, a pintura escolhida pelo filósofo na terceira parte da conferência.

A análise de Foucault do rompimento com a lógica sobre o lugar do observador estabelecida até então é construída fundamentalmente sobre algumas distorções encontradas na pintura. O quadro, que nos mostra uma mulher de costas para um espelho e voltada para o espectador, é emblemático pelo reflexo que não mostra exatamente o que seria esperado de acordo com as leis ópticas. Para Foucault, a distorção da imagem do espelho em relação à mulher faz com que seja impossível encontrar um ponto fixo a partir do qual a cena estaria sendo observada no momento da pintura. Se não é possível marcar um lugar fixo que teria sido ocupado pelo pintor, também o observador é convidado a não se manter em um único ponto. “O pintor ocupa, portanto – e o espectador é portanto convidado depois dele a ocupar – sucessivamente ou, mais ainda, simultaneamente, dois lugares incompatíveis: um aqui e outro lá.”⁴⁶

Foucault também comenta a iluminação da cena para argumentar que não é possível estabelecer o ponto de onde pinta o artista – e com isso somos obrigados novamente a reconhecer pelo menos dois lugares a serem ocupados, tanto pelo artista como pelo espectador. A análise do quadro, segundo Foucault, aponta “três sistemas de incompatibilidade” do ponto fixo do observador: o pintor que deve estar em dois lugares, as sombras que tornam impossível que tenha alguém na frente da moça, embora haja um homem no reflexo, e o olhar que é ao mesmo tempo ascendente e descendente.

“Essa tripla impossibilidade em que estamos de saber onde é preciso se colocar para ver o espetáculo como nós o vemos, essa exclusão, se quiserem, de todo lugar estável e definido onde posicionar o espectador é evidentemente uma

46 No original: “Le peintre occupe donc – et le spectateur est donc invité après lui à occuper – successivement ou plutôt simultanément deux places incompatibles: une ici et l’autre là”. *Ibid.* p. 45

das propriedades fundamentais desse quadro, e explica ao mesmo tempo o encantamento e o mal-estar que experimentamos ao olhá-lo.”⁴⁷

A descrição de Foucault lembra o comentário de Herder, que retrata um espectador incansável que não consegue encontrar um ponto fixo do qual observar a escultura. A impossibilidade do olhar imóvel para a pintura *Un Bar aux Folie-Bergere* também escancara o fim do modelo de observador tal como descrevia Jonathan Crary.

“Manet faz agir a propriedade do quadro de não ser, de forma alguma, um espaço de certo modo normativo, cuja representação nos fixa ou fixa ao espectador um ponto e somente um ponto de onde olhar, o quadro aparece como um espaço a frente do qual e em relação ao qual podemos nos deslocar”⁴⁸

•

Quando chega o século XX, portanto, já não é possível determinar o observador imóvel, sem qualquer relação de atividade e movimento com as obras de arte. Nesse momento, como veremos no segundo capítulo, teóricos como Paul Valéry e Theodor Adorno apresentarão diferentes reflexões sobre a fruição de arte, diante da perspectiva do museu como um espaço quase morto⁴⁹. Mas cabe antes

47 No original: “Vous avez donc trois systèmes d’incompatibilité: le peintre doit être ici et il doit être là; il doit y avoir quelqu’un et il doit n’y avoir personne; il y a un regard descendant et il y a un regard ascendant. Cette triple impossibilité où nous sommes de savoir où il faut se placer pour voir le spectacle comme nous les voyons, cette exclusion si vous voulez de tout lieu stable et défini où placer le spectateur, est évidemment une des propriétés fondamentales de ce tableau et explique à la fois l’enchantement et le malaise qu’on éprouve à le regarder.” *Ibid.* p. 46.

48 No original: “Manet fait jouer la propriété du tableau d’être non pas du tout un espace en quelque sorte normatif dont la représentation nous fixe ou fixe au spectateur un point et un point unique d’où regarder, le tableau apparaît comme un espace devant lequel et par rapport auquel on peut se déplacer”. *Ibid.* p. 47.

49 ADORNO, T. “Museu Valéry-Proust”, In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

disso o comentário de Walter Benjamin, que se debruça também sobre a questão da atenção – confrontado pelas novas tecnologias de reprodução de imagem e pelo avanço das formas de entretenimento de massas, Benjamin, como outros teóricos ligados ao pensamento da teoria crítica, estará preocupado com o aparelhamento das novas linguagens e mídias de massas pela ideologia fascista. Diante disso, o filósofo busca entender se existe ainda possibilidade de emancipação dessas massas através da relação com a arte, mesmo que fora do domínio da “aura”⁵⁰.

O potencial da produção massificada das imagens estará, para Benjamin, diretamente ligado à própria distração causada por elas. Nesse sentido, podemos lembrar dos estudos de Crary sobre a atenção, que apontam como a distração só passará a ser um problema após a modernização – que passa a exigir do sujeito um excesso de concentração que é invenção dessa modernidade, interessada em disciplinar a visão e a atenção.

“Apesar da importância da atenção na organização e modernização da produção e do consumo, a maioria dos estudos indicou que a experiência perceptiva era instável, que passava por mudanças contínuas e era, por último, dispersiva. A atenção parecia estar relacionada à fixidez perceptiva e à apreensão da presença, mas estava, ao contrário, relacionada à duração e ao fluxo, nos quais objetos e sensação tinham uma existência mutante, provisória, e era isso em última instância que obliterava seus objetos. Os discursos institucionais sobre a atenção dependiam da maleabilidade e mobilidade de quem percebia; ao mesmo tempo, procuravam tornar esse fluxo útil, controlável e sociável.”⁵¹

50 BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

51 CRARY, J. “A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX”. In: CHARNEY, L. SCHWARTZ, V. (orgs). *O Cinema e a Invenção da Vida moderna*. São Paulo: CosacNaify, 2004. p. 73

Assim, retomando o problema da visão, Crary continua, afirmando que,

“Quanto à posição histórica, então, a atenção é muito mais do que uma questão de contemplação, de olhar, de opticidade. Na modernidade, mais ainda, a visão era meramente uma camada de um corpo que podia ser capturado, moldado, dirigido por uma gama de técnicas externas, um corpo que era também um sistema sensorial-motor em desenvolvimento capaz de criar e dissolver formas.”⁵²

Tendo em vista essas reflexões mais amplas sobre a atenção no sistema da modernização, voltemos à visão de Benjamin. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, texto que é resultado de uma longa trajetória de estudos sobre a questão da experiência, é uma referência fundamental porque começa a pensar na mudança de comportamento do público, dentro e fora dos museus, desde o surgimento e popularização do cinema e da fotografia⁵³. No contexto das artes visuais, Benjamin identificará, a partir do cinema, um novo regime de atenção do público de arte, enxergando para os dilemas da arte naquele momento um caminho, talvez por demais otimista, de potencial emancipação na possibilidade de relação com a obra por meio da distração.

O texto de Benjamin é centrado nas mudanças causadas pelas novas tecnologias tanto de reprodução técnica – da escrita, com a imprensa, às imagens, com a litografia, com a qual as artes gráficas “adquiriram meios de ilustrar a vida cotidiana” – como de produção, com o cinema e a reprodução técnica do som quando “a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos”⁵⁴.

52 CRARY, J. *Op. cit.* p. 73

53 BENJAMIN, W. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986..

54 *Ibid.* p. 167.

Mas, além de analisar a produção de imagens, o autor se dedica a entender as novas formas de atenção e percepção do público. Preocupado com a questão do potencial emancipatório, Benjamin faz uma leitura singular que busca ainda o potencial do recolhimento individual concentrado⁵⁵, ao propor a possibilidade do impulso de emancipação na coletividade de um público desatento. Benjamin defendia o potencial da atenção flutuante, ou “atenção distraída”⁵⁶, de transformar a distração em interesse e assim “libertar” um potencial emancipatório por meio da experiência coletiva. Benjamin propõe o sentido positivo de distração a partir de um comentário sobre as manifestações de vanguardas dadaístas:

“Ao recolhimento, que se transformou, na fase da degenerescência da burguesia, numa escola de comportamento anti-social, opõe-se a distração, como uma variedade de comportamento social. O comportamento social gerado pelo dadaísmo foi o escândalo. Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma distração intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública.”⁵⁷

A reflexão de Benjamin dá bastante importância ao cinema, tema central do texto: “a recepção através da distração, que se observa crescentemente em todos os domínios da arte e constitui o sintoma de transformações profundas nas estruturas perceptivas, tem no cinema o seu cenário privilegiado”⁵⁸. Embora a atenção de Benjamin estivesse voltada às artes de reprodução massiva, e não àquelas naquele momento ainda recolhidas nos museus, as observações são importantes porque a

55 Nesse sentido, Benjamin faz o caminho oposto a Adorno, que também enfrentava a questão do potencial emancipatório, mas não via qualquer chave positiva na produção massiva das artes, como veremos mais detalhadamente no segundo capítulo.

56 Ver FABBRINI, R. “A Fruição dos novos museus”. In: Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas. n.19, jan./jun. 2008.

57 BENJAMIN, W. Op. cit. p. 167.

58 *Ibid.* p. 191.

linha que distinguia a arte dos museus e as escalas de massas é cada vez menos perceptível.

Isso não significa, no entanto, que o potencial emancipatório que Benjamin enxergava na dimensão do escândalo tenha se realizado. Ao contrário, como analisa posteriormente Otilia Arantes, “Na outra ponta do processo descrito por Benjamin, assistimos a um resultado inverso ao que ele imaginava: a massificação da experiência de recepção coletiva da obra de arte, onde a relação distraída não é mais do que apreensão superficial e maximamente interessada da obra enquanto bem de consumo”⁵⁹. Retomaremos também a análise de Arantes, mais voltada para a lógica dos próprios museus, no segundo capítulo. Mas o entendimento da autora sobre a impossibilidade da realização emancipatória benjaminiana, considerada pessimista de início, se confirma dramaticamente mais real a cada década que passa:

“No entanto, os próprios museus vão ser reformulados na medida desse novo contingente de visitantes-consumidores, tanto quanto de uma arte que se quer ela própria cada vez mais na escala das massas, na exata medida do consumo de uma sociedade afluenta. Mas aí, a impressão animadora diante de uma pequena multidão de usuários que acorre aos novos museus e parece se divertir com a desenvoltura de futuros especialistas dura pouco — a abolição da distância estética resolve-se num fetiche invertido: a cultura do recolhimento administrada como um descartável.”⁶⁰

59 ARANTES, O. “Os novos museus”, in: O lugar da arquitetura depois dos modernos. São Paulo: Edusp, 1993. p. 240.

60 ARANTES, O. *Op. cit.* p. 240.

1.4. O “espectador-participador”

O processo por meio do qual o espectador começa a ganhar função cada vez mais ativa é tratado por vários outros autores ao longo do século XX. É nesse período que ganha força a crítica à suposta passividade da contemplação, justificada a partir da necessidade de repensar o papel do público frente às manifestações artísticas de caráter experimental que começam a aparecer já no fim do século XIX.

Umberto Eco defende uma nova relação com a obra de arte quando apresenta o conceito de *obra aberta*, em uma coletânea de artigos homônima publicada em 1962. Naquele momento, a questão da causalidade vinha ganhando espaço – na esteira das experimentações, na música, de compositores como John Cage, que começa a usar como ferramentas a indeterminação e o acaso. Essas experimentações rapidamente passam a ser vistas também nos meios da literatura e das artes plásticas. Eco considera que esse contexto é uma resposta do meio de arte ao impacto das descobertas da física no início do século XX, quando noções como “certeza” passaram a ser revistas, questionadas e substituídas por outras como “probabilidade”. A concepção de obra aberta pode ser resumida pela noção de que a obra de arte é inacabada e ambígua, e exige uma participação ativa do público, que não é mais apenas observador, mas passa a ser considerado *receptor*. Frente à obra, o sujeito tem agora a função de ressignificar o objeto de arte – que é caracterizado por uma estrutura definida, mas aberta ao que aparece a partir da fruição – atribuindo a ele interpretações particulares. Para Eco, a estrutura da própria relação com o público – a experiência de fruição estética –, determina uma estrutura objetiva das obras. Para além dessa estrutura definida, as obras são “processos continuamente abertos”; são obras que “sugerem” e ficam abertas às reações e interpretações do público, agora chamado fruidor⁶¹.

61 ECO, U. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

A ideia da participação ganha força nos anos 1960, e no Brasil a disseminação da concepção de um espectador de arte participante é consequência direta de artistas que tiveram um impacto profundo na produção nacional, como Hélio Oiticica e Lygia Clark – a interação e o *espectador-participador*, por exemplo, são questões recorrentes nos escritos dos dois artistas. O problema da carga de passividade termo do termo “observador” volta a aparecer na vontade escancarada de provocar a participação do espectador em trabalhos como os *Bichos*, segundo comentário da própria Clark: “na relação que se estabelece entre você e o *Bicho* não há passividade, nem sua nem dele”⁶². A participação também é tema constante na obra de Oiticica e aparece, por exemplo, em seu *Esquema geral da Nova Objetividade* como o terceiro item da “formulação de um estado da arte brasileira de vanguarda atual”⁶³. Oiticica identifica que naquele momento “tanto as experiências individualizadas como as de caráter coletivo tendem a proposições cada vez mais abertas no sentido dessa participação, inclusive as que tendem a dar ao indivíduo a oportunidade de ‘criar’ a sua obra”⁶⁴.

Objetos da série *Bichos*, na exposição *Lygia Clark: uma retrospectiva*, realizada no Itaú Cultural em 2012.

62 O texto *Bichos* está no *Livro-obra* da artista e data originalmente de 1984. Foi republicado em 1997 por ocasião de uma exposição na Fundação Antoni Tàpies, em Barcelona.

63 Texto originalmente publicado no catálogo da exposição “Nova Objetividade Brasileira”, no MAM do Rio de Janeiro, em 1967. Foi republicado na coletânea *Escritos de Artistas*, organizada por Glória Ferreira e Cecília Cotrim.

64 OITICICA apud FERREIRA; COTRIM, 2006, Op. cit. p. 163

Visitante manipulando réplica de objeto da série Bichos, na exposição **Lygia Clark: uma retrospectiva**, realizada no Itaú Cultural em 2012.

Visitantes manipulando réplicas de objetos da série Bichos, na exposição **Lygia Clark: uma retrospectiva**, realizada no Itaú Cultural em 2012.

É sobre a primeira exposição de Oiticica em Londres, em 1969, o comentário de Guy Brett que aponta o que parece ser o ponto crucial da questão da participação. Para dar conta da importância de artistas como Oiticica e Clark, o crítico identifica um uso esvaziado da noção de participação, uso ao qual ele opõe os trabalhos dos dois artistas:

“A ‘participação do espectador’ possui, como todos os rótulos artísticos, o tom frio das frases fáceis. E já foi friamente posto em prática por alguns artistas. Refiro-me à frieza de todos aqueles objetos e eventos em que a contribuição do espectador é meramente mecânica, em que é apenas recipiente passivo de efeitos preconcebidos ou, de outro modo, de efeitos arbitrários, nos quais não existe potencial para criar relacionamentos”⁶⁵.

Já naquele momento, Brett identificava que a dimensão radical dos trabalhos de Oiticica e Clark não era inerente à ideia de “participação”, mas sim à concepção ousada e genuína das experiências que propunham. Apesar do uso constante desse termo, fica claro, nos escritos dos dois, que a questão da participação não aparece de maneira programática: os trabalhos *são* participação, e não apenas do espectador, mas dos artistas – nesse sentido, a intervenção do público está pressuposta na forma de existir dessas obras, não aparece como “plataforma” de ação ou como programa. O comentário de Brett retoma falas de Oiticica que são bastante esclarecedoras nesse sentido: “Helio raramente se referia à sua produção como ‘coisas’. Ele usava termos como ‘propostas de comportamento’, ‘situações a serem vividas’, ‘prelúdios a um estado coletivo de invenção’. (...) A participação era essencial para esses objetos.” ⁶⁶

65 BRETT, G. “The Whitechapel Experiment”. London: Whitechapel Gallery, 1969. In: BRETT, Guy. *Brasil Experimental: arte/vida, proposições e paradoxos*. Tradução de Renato Rezende. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2005. p. 33. O livro é uma coletânea de artigos do crítico inglês sobre arte brasileira e trará reflexões importantes sobre a questão da participação, principalmente a partir da análise de trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark.

66 BRETT, G. *Op. cit.* p. 80

“A atitude geral de Héio em relação ao público era tratá-lo como um potencial colaborador, em vez de um mero espectador: uma verdadeira extensão da maneira como preferia viver e trabalhar, em meio a inúmeros projetos conjuntos com amigos e com outras pessoas, executados na intimidade ou à distância, ou seja, um aspecto inevitavelmente ausente de uma exposição que se concentrava nele como único autor.”⁶⁷

Parece que a grande radicalidade de Oiticica e Clark era pensar a participação numa esfera filosófica mais do que programática. Nesses trabalhos, há um pressuposto intersubjetivo – não é só o público que participa, mas também o artista –, em que a participação é pensada como possibilidade transformadora na dimensão da subjetividade do espectador (e também do artista).

Há ainda um outro aspecto importante para compreendermos a radicalidade da vontade de participação: a ideia de que o corpo intervenha de alguma maneira nas obras foi, na obra de Oiticica, consequência de um processo de rompimento com a pura visualidade. A investigação das possibilidades do corpo e o questionamento do privilégio absoluto da visão levam Oiticica a explorar esses novos caminhos. Como explica Guy Brett, depois dos *Núcleos* (obras que, apesar de penetráveis, ainda são “essencialmente visuais”),

“Oiticica expande gradualmente as cores aos demais sentidos em um processo muito excitante. Em vez de apenas olhar para a cor, o espectador mergulha as mãos dentro dela, pesa-a, coloca-a ao redor do corpo e se veste com ela. Uma extraordinária sensação de expansão surge quando somos libertos do jugo da visão”⁶⁸.

Trazemos o comentário sobre essa expansão dos sentidos para propor que a noção de participação nos trabalhos de Oiticica deve ser entendida como uma expansão da compreensão de atividade, mais do que da oposição à inatividade.

67 BRETT, G. *Op. cit.* p. 76

68 *Ibid.* p. 34

Para Oiticica, o indivíduo é chamado a participar de duas maneiras: “uma é a que envolve ‘manipulação’ ou ‘participação sensorial corporal’, a outra que envolve uma participação ‘semântica’”⁶⁹. Sobre a segunda, “seria a procura interna fora e dentro do objeto, objetivada pela proposição da participação ativa do espectador nesse processo: o indivíduo a quem chega a obra é solicitado à contemplação dos significados propostos na mesma – esta é pois uma obra aberta.”⁷⁰. Há aqui uma dimensão de participação na própria atividade de contemplação do sentido, que possibilitará ao espectador suas próprias proposições semânticas.

Há mais um trecho interessante de Brett, já num artigo de 1994, que retoma a questão da visão e, por fim, toca mais diretamente na questão do museu:

“Todo o movimento de sua obra anterior tinha sido o de preparar o público para um engajamento corporal com elementos (cor, espaço, transparência) previamente concebidos de acordo com uma relação mental, uma relação em que não se pode tocar a obra de arte. O engajamento físico adquiriu uma série de formas corriqueiras da vida cotidiana, porém inéditas em um museu: tocar, deitar-se, vestir e tirar roupas, dançar, caminhar descalço, etc. A contradição entre tocar e não tocar presente no contexto do museu é uma daquelas coisas que, ao mesmo tempo em que é imediatamente óbvia para todos, desce às profundezas de um sistema de valores culturais”⁷¹.

O fato de que a noção de participação proposta por Hélio Oiticica já não era plenamente absorvida pelo espaço institucional sinaliza que a apropriação do discurso nas últimas décadas já operou uma ressignificação do termo. A radicalidade da participação – como de outras proposições – de Oiticica é necessariamente descolada do museu. Em 1995, comentando uma exposição póstuma de Oiticica, Brett nota que “foi extremamente revelador o fato de que o aspecto da obra que mais causou dificuldade e desconforto a alguns museus tenha

69 OITICICA, H. “Nova Objetividade Brasileira”, In: FERREIRA, G; COTRIM, C. (Orgs.) *Escritos de artista: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006. p. 162.

70 OITICICA, H. *Op. cit.* p. 163.

71 BRETT, G. *Op. cit.* p. 76

sido o aspecto mais óbvio e menos problemático para o público: o convite à participação”⁷².

Para continuar encontrando as pistas do caminho sinuoso traçado entre essas concepções de participação, é importante notar que essas obras – não apenas de Oiticica, mas também algumas proposições próximas de Lygia Clark, por exemplo – só foram para o museu quando a ideia de participação já estava se tornando pauta institucional. Já naquele momento, no entanto, era possível entender que as duas pautas não eram tão equivalentes quanto fazia parecer o discurso que as envolvia.

Além do comentário inicial sobre a “contribuição mecânica”, Brett retoma, em texto de 2001, o comentário do crítico francês Jean-Christophe Royoux, que “descreveu a ‘participação do espectador’ como o maior legado da vanguarda dos anos 1960 e 1970. Em artigo sobre a Documenta X de 1977, ele expressou enfaticamente a opinião de que as formas de interação oferecidas pela nova tecnologia da informação foram tristemente empobrecidas em comparação às ideias propostas pelos artistas dos anos 1960”⁷³.

•

Dos anos 1980 para cá, Helio Oiticica, cujas proposições artísticas foram sempre direcionadas ao sentido oposto da institucionalização, passou a ser lugar-comum nos discursos institucionais e textos de exposições. É claro que o uso dos enunciados de participação de Oiticica atualmente são marcados por um profundo anacronismo – a própria assimilação do discurso sem ponderações pelas instituições não poderiam sinalizar outra coisa.

72 BRETT, G. *Op. cit.* p. 82

73 *Ibid.* p. 44

Tomemos como exemplo duas cenas de 2019 na Pinacoteca do Estado de São Paulo. A já mencionada exposição *Sopro*, retrospectiva de Ernesto Neto, fez enorme sucesso entre o público. Conhecidas por chamarem o público a interagir a partir da manipulação, as obras de Neto guardam pouca relação formal com a produção de Oiticica ou Clark. Ainda assim, são eles as referências no catálogo da exposição, com curadoria Jochen Volz e Valéria Piccoli, diretor e curadora-chefe do museu:

“Devido a seu caráter participativo, as Naves de Neto revelam o conceito conhecido como ambiente, que possui grande tradição na arte brasileira. Pode-se lembrar dos experimentos sensoriais de Lygia Clark ou dos Penetráveis de Helio Oiticica. (...) Sem dúvidas, os artistas seguem estratégias espaciais e conceituais muito diferentes – e até opostas – na criação de um ambiente artístico. No entanto, pode-se argumentar que Neto une duas estratégias de forma especial em seu trabalho. De um lado, há o conceito de imersão e saturação que o espectador vivencia dentro da estrutura. Aqui, a atenção do espectador é gradualmente deslocada dos estímulos visuais, táteis e olfativos para a própria percepção lúdica e o processo cognitivo. De outro, esses trabalhos também se baseiam em uma experiência social. Por dentro, a escultura é um espaço implícito e fechado no qual a intimidade é compartilhada e negociada entre estranhos.”

Menos de um mês depois, começava também na Pinacoteca a exposição coletiva *Somos muit+s: experimentos sobre coletividade*, que investiga a prática artística como exercício coletivo. Com curadoria de Amanda Arantes, Fernanda Pitta e Jochen Volz, “a mostra apresenta experiências artísticas pensadas enquanto diálogos, diretos ou indiretos, com a produção de Joseph Beuys e Hélio Oiticica”.

“A máxima ‘todo mundo é um artista’, talvez uma das mais conhecidas de Beuys, explicita a renúncia à unicidade da obra de arte correspondente à noção restritiva de autoria, mas também reivindica a compreensão de que a coletividade é capaz de reunir

e potencializar a vontade e a capacidade criativa de diferentes indivíduos”, explica a curadora Amanda Arantes. Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980) foi um dos principais artistas que se colocaram a experimentar essa noção, ao tornar o público participante e não mais espectador”.⁷⁴

A exposição contava com trabalhos como *Ágora*, de Maurício Ianês, uma sala onde os visitantes criavam e escreviam nas paredes e o artista se dispunha numa mesa com café, e um palco aberto instalado no octógono no prédio, proposto pelo artista tailandês Rirkrit Tiravanija, à disposição para a livre utilização dos visitantes, ou ocupada por performances de dança, teatro, poesia e até aulas de yoga. De Oiticica, a exposição apresentava a obra *Apropriação* (Mesa de bilhar, d’après “O café noturno de Van Gogh”), de 1966, numa remontagem bastante asséptica da instalação proposta por Oiticica, que acaba por funcionar mais como cenário para fotos do que como mesa de bilhar. Por fim, cabe mencionar também como as obras de Lygia Clark ilustram esse fenômeno: sempre que expostos atualmente, os *Bichos* não podem ser tocados. Ao alcance das mãos do espectador, ficam dispostas réplicas dos trabalhos, essas, sim, disponíveis para a interação.

Retomamos algumas das perspectivas mais radicais de participação do público nos anos 60 para levantar a suspeita de que dessas experiências resta muito pouco no discurso institucional que se calca na interação multimidiática. Embora possamos identificar ainda alguma valorização dos sentidos para além da visão, parece que hoje isso se relaciona muito menos à exploração do corpo e suas infinitas possibilidades e mais à busca insaciável por acesso à informação e à insatisfação com tudo aquilo que não é multimidiático. As experiências radicais de participação propostas ao longo do século XX são institucionalizadas por meio do discurso da interatividade – perdendo fundamentalmente aquilo que tinham de mais genuíno – e se tornam assim cada vez mais condição *sine qua non* das grandes cifras de público, que passaram, por sua vez, a ser a medida do “sucesso” de uma instituição de arte.

74 Ver < <http://pinacoteca.org.br/programacao/somos-muits/> > Último acesso: dezembro, 2020.

“Pela primeira vez o museu mudou de papel e passou de bode expiatório a filho favorito na família das instituições culturais”

Andreas Huyssen, **“Escape from amnesia”**

Capítulo 2

Dos Salões aos Centros Culturais: o espaço do museu em disputa

Voltamos à questão dos museus porque nos interessa explorar o espaço em que se constroi a relação do espectador com a obra de arte – uma vez que delimitamos como recorte a questão da participação como ela aparece dentro do espaço do museu. Note-se que a “participação do público” deve ser colocada na esfera institucional na medida em que o interesse é também como muda o estatuto do público – e é no espaço institucional que se pode identificar o público enquanto tal, de modo a ir além do espectador enquanto indivíduo.

O recorte voltado para o espaço institucional impõe considerar de que instituição é essa que tratamos no cenário contemporâneo, porque apenas propor uma leitura sobre a “participação do público no museu” implicaria passar ao largo de um fenômeno crucial das últimas décadas, os centros culturais. No Brasil, o modelo do centro cultural já é definitivamente predominante, mas o fenômeno não é regional. Desde os anos 1980 vem se consolidando essa que é como uma nova cultura de museus, na qual os espaços são dedicados aos mais diversos tipos de atividades artísticas e as coleções permanentes se tornam mais escassas – esse último um acontecimento especialmente notável nos países periféricos, onde os acervos permanentes são menores.

É importante notar que não pretendemos fazer aqui um estudo de caso de instituições específicas – que se concentrariam em suas análises de gestão, projetos

curatoriais e propostas educativas, por exemplo. Pretende-se antes, de maneira análoga ao que buscamos no primeiro capítulo, pensar numa revisão bibliográfica de alguns textos-chave que jogam luz sobre o problema das instituições. Buscaremos compreender como as ações culturais da última década rompem com um modelo estabelecido, que muitas vezes ainda povoa o imaginário do público, de museu tradicional – um espaço silencioso e pouco acessível, com ares de sacralidade.

Para delinear um panorama das principais transformações pelas quais passa o museu, voltaremos aos Salões para entender como se dá o surgimento dessa instituição e de seu público. Dadas as condições do estabelecimento de um “público de arte”, veremos que ele é, desde o início, profundamente atrelado à própria instituição – e existe enquanto tal em relação à instituição e ao debate que estabelece a esfera pública.

Ao longo dos séculos XIX e XX, que não conseguiremos abarcar com detalhes, os museus aparecem constantemente como palco ou motivo de conflitos – seja com os primeiros salões independentes no fim do século XIX ou com as vanguardas históricas do início do século XX, os museus chegam nos anos 1930 como alvo das mais duras críticas. Veremos então os textos clássicos de Valéry e Adorno, que anunciam um museu que parece à beira da derrocada, e, por fim, apontaremos que essa é justamente uma das grandes transformações que caracteriza a virada cultural dos anos 1980 – os museus, agora dentro de uma nova lógica muito mais próxima às lojas de departamento do que às bibliotecas, por exemplo, passam a ser o símbolo de um estado de animação da cultura que desde então só parece crescer.

2.1. O público dos Salões

Da perspectiva da história da arte, pode-se dizer que as categorias tratadas aqui são absolutamente recentes: não apenas o “museu” foi instituído apenas no fim do século XVIII, como a própria ideia de um “público” de arte não é muito anterior. As condições para que se estabelecesse esse novo cenário vão se consolidando na França ao longo do século XVIII e culminam, como não poderia deixar de ser, com a Revolução Francesa. Mas voltemos um passo para entender essas condições.

Partimos da lembrança evidente de que o século XVIII foi de profundas transformações, e da consequente constatação de que não pretendemos tratar de todas aqui – seria um desvio despropositado, até para o já abrangente panorama proposto, se tentássemos também resumir a formação da república. Apesar disso, mantenha-se em vista que as transformações que trataremos de aqui são guiadas pelos mesmos anseios filosóficos e políticos que desencadearão o fim do regime absolutista.

Para entender, nesse cenário, a formação de um novo público de arte, a proposta de Jürgen Habermas sobre a esfera pública é bastante útil⁷⁵. Na leitura habermasiana, a nova esfera pública burguesa que surge no século XVIII tem seu

75 Habermas escreve *Mudança estrutural da esfera pública* em 1961, no contexto da teoria crítica que se dedicava a investigar o declínio de regimes democráticos na Europa do século XX. Sua teoria deve muito ao conceito kantiano de “uso público da razão”, formulado em 1783, na esteira da vontade iluminista de um debate político público – Kant reflete sobre a liberdade e a responsabilidade do sujeito, capaz de pensar por si mesmo, discutir e criticar o Estado. (Ver KANT, I. “Resposta a pergunta: que é esclarecimento? (Aufklärung)”. In: KANT, I. *Textos Seletos*. Petrópolis: Vozes, 2012.) Para nossa leitura, no entanto, interessa principalmente apontar a raiz da esfera pública habermasiana no debate da crítica de arte, mais especificamente do debate que se estabelecia nos salões literários no início do século XVIII.

fundamento na esfera da crítica literária. Habermas tem interesse fundamentalmente na consolidação de um novo debate político que permitirá a fundação da república e os regimes democráticos, mas é da crítica literária que o filósofo parte para pensar a nova esfera pública que surge nas primeiras décadas do século XVIII. Segundo Habermas, as discussões dos salões literários fazem com que opiniões antes privadas passem a fazer parte de um espaço público, e é esse debate que possibilitará mais tarde, quando se volta para a ordem política, a consolidação de uma opinião pública contrária ao regime. No campo das artes visuais, é possível dizer que esse novo espaço de discussão é marcado ao mesmo tempo pelo surgimento da crítica e de um novo público de arte.

Por ocasião das primeiras exposições da Academia Real de Pintura e Escultura abertas ao grande público francês, há alguns escritos em que os críticos franceses ressaltam o potencial da relação a ser estabelecida com o novo público. Nessas circunstâncias, os artistas se veem confrontados ao mesmo tempo pela nova crítica – cronistas começam a ganhar espaço com o interesse da imprensa emergente nos Salões –, por uma nova clientela que se consolida como consequência – cujo gosto ainda não é facilmente conhecido e agradado pelos antigos hábitos desses pintores –, e, finalmente, por esse público anônimo e amador, que não se furta a dizer o que pensa⁷⁶.

Etiénne La Font de Saint-Yenne talvez seja o primeiro crítico de arte de que se tem notícia. Foi ele quem, em 1747, primeiro sugeriu a fundação de um museu público no edifício do Louvre⁷⁷. Na época, as coleções reais haviam sido transferidas, junto com toda a estrutura da coroa, para o Palácio de Versailles. A inauguração do Museu Central das Artes, hoje Museu do Louvre, se deu mais de 40 anos depois, em 1793, quando a Assembleia Nacional transformou em museu o antigo palácio, tornando público o grande acervo de pinturas, móveis e outros

76 Para uma coletânea de comentários de cronistas da época, ver CROW, T. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. London: Yale University Press, 1988.

77 LA FONT DE SAINT-YENNE, E. “Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la peinture en France, avec un Examen des principaux Ouvrages exposés au Louvre le mois d'Août 1746”. in: LA FONT DE SAINT-YENNE, E. *Ouvre Critique*. Paris: Ecole Nationale Supérieure des beaux-arts, 2001.

objetos confiscados da família real. Embora menos célebre que Denis Diderot, figura mais conhecida como um dos fundadores do campo na modernidade, Saint-Yenne tem publicações anteriores aos primeiros escritos do enciclopedista sobre os salões⁷⁸. A ordem cronológica não é, evidentemente, uma questão de grande importância – interessa como, tomada num sentido amplo, a questão da crítica anuncia o novo público, e, tanto nos escritos de Saint-Yenne como posteriormente em Diderot, começa a aparecer a reivindicação por algo como um “direito à crítica”. Os Salões passam a ser comentados pela imprensa, e os autores defendem que o público de maneira geral possa escrever sobre suas impressões nos jornais e panfletos. A reivindicação do direito de manifestar opiniões críticas publicamente aparece de forma interessante em um comentário de La Font de Saint-Yenne, publicado anonimamente, em resposta a uma crítica sobre suas “Reflexões sobre o estado da pintura na França”, em que defende a opção pelo anonimato:

“não somente eu não me sinto culpado de não ter me chamado, mas penso ainda em quem deseja o fazer, qualquer modesto e quanto equitativa seja a crítica. Isso não consiste em desafiar o Público e lhe dizer audaciosamente que não se tema da censura das decisões que nós publicamos desde que ousamos nos mostrarmos com rosto desvelado? Além disso, qual autoridade poderia ter dado à minha crítica o nome de um incógnito? Se minhas anotações sobre os efeitos das obras expostas são verdadeiras, que importa de qual parte vem a verdade daqueles que a desejam?”⁷⁹

Embora a defesa do anonimato não fosse unânime – muitos intelectuais se manifestariam na imprensa contra a prática nos anos seguintes –, o que está em

78 Ver VENTURI, L. *História da crítica de arte*. Trad. Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 2007.; DIDEROT, D. *Œuvres: esthétique et théâtre*, t. IV. Paris: Robert Laffont, 1996. Alguns trechos das *Ouvres esthétiques* dedicados aos Salões foram traduzidos por Vladimir de Oliva Mota e estão publicados na revista *Discurso*. Ver MOTA, V. O. “Diderot salonnier”. In: *Discurso*. Revista do Departamento de Filosofia da USP. n. 45, v. 1. São Paulo, 2015. p. 217-243.

79 LA FONT DE SAINT-YENNE, E. *Lettre de l'auteur des Réflexions sur la peinture et de l'examen des ouvrages exposées au Louvre en 1746*. Tradução de Samuel José Gilbert de Jesus, in: *Visualidades*, v.12. n.1. p.227-238. Goiânia, 2014. p. 233

jogo naquele momento é a consolidação do novo “público” que surge quando os Salões passam a ser abertos a um grupo muito mais amplo do que o restrito círculo de membros da Academia Real que eram permitidos até então⁸⁰. Datam de 1725 os primeiros escritos no *Mercure de France*, revista literária da época, sobre a nova audiência daquelas exposições: “vimos com efeito durante essa magnífica exposição, uma sequência infinita de Espectadores de todas as condições, de todos os sexos e todas as idadeis, admirarem e criticarem, louvarem e reprovarem”⁸¹.

O próprio La Font de Saint-Yenne, nas reflexões publicadas anonimamente, já defendia com veemência a importância desse público. Nas palavras do crítico, “é apenas nas bocas daqueles homens firmes e justos que compõe o Público, que não tem nenhuma ligação com os artistas(...), que podemos encontrar a linguagem da verdade”⁸².

80 O Louvre se torna sede da Academia Real de Pintura e Escultura em 1682, depois da transferência da família real para o palácio de Versailles. Ao longo do século XVIII, o palácio abriga os Salões, exposições oficiais da Academia Real que ocorrem anual ou bienalmente até 1789. Mas, até a Revolução Francesa, a coleção de obras de arte da família real é mantida no Palácio de Versailles. As exposições dos Salões, que duravam pouco mais de 15 dias, recebiam as produções mais recentes dos artistas da Academia.

81 O trecho se encontra em RAY, W. “Talking about art: The French Royal Academy Salons and the Formation of the discursive citizen”, in: *Eighteenth-Century Studies*. v. 37, n. 4. The John Hopkins University Press, 2004. p. 529. O artigo faz uma boa apreciação do debate público que acontecia na imprensa da época. A citação original do *Mercure de France* foi reimpressa em WILDENSTEIN, G. “Le Salon de 1725, compte rendu par le ‘Mercure de France’ de l’exposition faite au Salon carré du Louvre par L’académie royale de peinture et de sculpture em 1725”. Paris, 1924. Tradução minha. No original ““on a vû en effet pendant cette magnifique exposition, un concours infini de spectateurs de toutes conditions, de tout sexe & de tout âge, admirer & critiquer, louer & blâmer”.

82 A tradução deste, e dos outros trechos de Saint-Yenne retirados da coletânea de Crow recomendada acima, é de minha autoria. No original: “It is only in the mouths of those firm and equitable man who compose the Public, who have no links whatever with the artists,... that we can find the language of truth”. LA FONT DE SAINT-YENNE apud CROW, *op. cit.* p. 6.

Também nessa época, Philibert Orry, estadista francês que se torna em 1730 o controlador-geral das finanças do governo, assume o cargo de “directeur général des Bâtiments du Roi”, algo como um superintendente dos “edifícios do rei”, e nessa função retoma os Salões, que passam a ser bienais, acumulando um cargo também na Academia Real de Pintura. Em 1737, Orry escreve no *Mercure de France*:

“A Academia faz bem em de algum modo prestar contas ao público de seu trabalho e em tornar conhecido o progresso alcançado nas artes que ela fomenta, trazendo à luz as obras de seus membros mais ilustres nos diversos gêneros que ela abarca, para que desse modo cada um se submeta ao julgamento de pessoas informadas, reunidas na maior quantidade possível, e receba os elogios e condenações que lhe cabe. Isto ao mesmo tempo encorajará talentos genuínos e desmascarará a falsa fama daqueles que têm progredido muito pouco em sua arte, mas que, cheios de orgulho em suas companhias ilustres, pensam a si mesmos automaticamente como tão capazes quanto seus pares e negligenciam sua vocação.”⁸³.

83 No original: “the Academy does well to render a sort of accounting to the public of its work and to make it known that progress achieved in the arts it nurtures by bringing to light the work of its most distinguished members in the diverse genres it embraces so that each thereby submits himself to the judgement of informed persons gathered in the greatest possible number and receives the praise or blame due him. This will both encourage genuine talents and unmask the false fame of those who have progressed too little in their art, but, full of pride in their illustrious company, think themselves automatically as able as their fellows and neglect their calling”. ORRY, apud CROW, *op. cit.* p. 6.

Na segunda metade do século XVIII, a França vê a consolidação dos Salões como espaços em que se encontram classes antes completamente segregadas e a formação de um “público” de arte. Tratando também das exposições no Louvre, o comentário de Pidansat de Mairobert traz inclusive a dimensão cômica desse encontro conflituoso, comparando ainda com o que se via em Londres naquele mesmo período:

“Deve-se acrescentar apenas que se sobe por uma escadaria que se parece com um alçapão e que, embora bastante larga, é sempre ingurgitada: ao sair dessa luta penosa, não se respira sem se encontrar imerso em uma golfada de calor, em um turbilhão de poeira, em um ar infecto, que, impregnado das exalações de diferentes indivíduos, com frequência muito insalubres, deve, eventualmente, disseminar ou causar praga, atordoando-se finalmente por um zumbido contínuo, como o bramido das ondas de um mar revolto. De resto, essa mistura (...) de todas as classes, de todos os sexos, de todas as idades (...) é para um inglês uma visão adorável. Este talvez seja o único lugar público onde se possa encontrar, na França, a imagem dessa liberdade preciosa que se oferece por toda parte em Londres, espetáculo encantador, e que a mim agrada mais do que as obras-primas espalhadas nesse templo das artes. Aqui, o *savoyard* [trabalhador não qualificado, figura popular] se acotovela impunemente com o nobre em seu cordon bleu; a esposa do peixeiro troca seu perfume com aquele da dama de qualidade, fazendo-a com frequência tapar o nariz para fugir do forte cheiro de conhaque que aquela exala; o artesão tosco, guiado somente por seu instinto, lança um comentário justo, que, por conta do modo cômico com que é pronunciado, faz rir ao seu lado o espírito ilustrado, enquanto o artista, escondido no meio da multidão, capta seu significado e o utiliza em seu favor”⁸⁴.

84 O comentário de Pidansat de Mairobert, escrito em 1777 e publicado em 1809, foi traduzido por Carlos Eduardo Riccioppo e se encontra no texto “Por uma inacessibilidade mais implacável”, publicada no Fórum Permanente. No original: “Il faut ajouter seulement qu’on débouche, par une

Temos assim estabelecidas nos Salões as condições de possibilidade para o surgimento de um “público” e de um “museu” quando, com a Revolução Francesa, os ideais iluministas finalmente encontram eco na realidade política. A fundação do primeiro museu público na França não tarda a acontecer. O Museu Central das Artes é inaugurado no palácio do Louvre por determinação da Assembleia Nacional, em agosto de 1793. A instituição já surge com uma diferença importante em relação ao grande museu público que existia na Europa até então, o British Museum, que contava apenas com um acervo histórico: o Louvre apresentava também todo o acervo de pinturas que havia pertencido à família real⁸⁵. A partir de então, ao longo do século XIX, o museu se consolida com acesso do público – apesar de regulado por determinações como dias específicos reservados a alunos da Academia –, tanto às exposições regulares dos Salões como ao acervo do museu.

Há ainda um comentário interessante sobre o público na análise de T.J. Clark sobre acontecimentos desse mesmo ano de 1793, no ensaio *A pintura no ano II*, dedicado à famosa pintura de Jacques Louis-David, *Marat assassinado*⁸⁶. No ensaio, uma reconstrução dos principais acontecimentos dos anos imediatamente

sortie de trappe, d'un escalier, quoique assez vaste, presque toujours engorgé: sorti de cette lutte pénible; on n'y respire qu'en se trouvant plongé dans un gouffre de chaleur, dans un tourbillon de poussière, dans un air infect, qui, imprégné d'atmosphères différentes d'individus d'espèce souvent très malsaine, devait à la longue produire la foudre ou engendrer la peste, qu'étourdi enfin par un bourdonnement continu, semblable au mugissement des vagues d'une mer en courroux. Au reste, ce mélange de tous les ordres de l'état, de tous les rangs, de tous les sexes, de tous les âges dont se plaint le petit-maître dédaigneux ou la femme vaporeuse, est pour un Anglais un coup d'œil ravissant. C'est peut-être le seul lieu public où il puisse retrouver en France l'image de cette liberté précieuse dont tout offre le spectacle à Londres, spectacle enchanteur, et qui m'a plu davantage que les chef-d'œuvres étalés dans ce temple des arts. Là le savoyard coudoie impunément le cordon bleu; la poissarde, en échange du parfum dont l'embaume la femme de qualité, lui fait fréquemment plisser le nez pour se dérober à l'odeur forte du brandevin qu'elle lui envoie; l'artisan grossier, guidé par le seul instinct, jète une observation juste, dont, à cause de son énoncé burlesque, le bel esprit inepte rit à côté de lui, tandis que l'artiste, caché dans la foule, en démêle le sens, et la met à profit”. PIDANSAT DE MAIROBERT, M.F. *L'Espion Anglais ou Correspondence entre deux milords sur les mœurs publiques e privées des français*. Ed. Jean-Toussaint Merle. Paris: Léopold Collin, 1809. p. 59-60.

85 Ver BENNETT, T. *The Birth of the museum: History, theory, politics*. New York: Routledge, 1995.

posteriores à Revolução Francesa, Clark defende que sua “data preferida para marcar o início do modernismo”⁸⁷ é o 25 vendemiário do ano II, ou 16 de outubro de 1793. É nesse dia que Maria Antonieta é guilhotinada, mas o que marca a data para Clark é um cortejo que acontece mais tarde, percorrendo as ruas de Paris até terminar no pátio central do Louvre, onde o público vê pela primeira vez o retrato de Marat pintado por David, instalado sobre o sarcófago do mártir⁸⁸. Clark argumenta:

“Me parece que o que diferencia o processo de pintura desse quadro de outros semelhantes, o que faz dele um momento inaugural, é justamente o fato de ter se subordinado ao contingente. A contingência penetrou no processo de pintar, invadiu-o, e desde então nenhuma outra substância podia resultar numa pintura – nenhum pressuposto, nenhum outro material ou temática, nenhuma outra forma, nenhum passado aproveitável. Ou nada mais que não obtivesse a total concordância de um possível público. E na pintura – como na arte em geral – discordância quase sempre significa dessuetude.”⁸⁹

86 CLARK, T.J. “A pintura no ano II”, in: *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

87 CLARK, T.J., *op. cit.* p. 90.

88 Jean-Paul Marat era um líder dos jacobinos, conhecido principalmente pelas denúncias que fazia dos opositores. Foi assassinado em sua banheira, em julho de 1793, por Charlotte Corday, simpatizante dos girondinos – que foi guilhotinada alguns dias depois. Na ocasião narrada por T.J. Clark, Marat é homenageado ao lado de Michel Le Peletier, outro importante jacobino, que foi um dos votos decisivos no julgamento de Louis XVI, e acabou assassinado na mesma noite da execução do rei, em janeiro de 1793. David também pintou a morte de Le Peletier, mas o quadro se perdeu – as duas pinturas foram expostas sobre os sarcófagos dos dois mártires, no pátio central do Louvre. Sobre os principais personagens e acontecimentos da Revolução Francesa, ver MICHELET, J. *História da Revolução Francesa: da queda da Bastilha à Festa da Federação*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. O momento do cortejo mencionado por T.J. Clark é narrado por Albert Soboul, ver SOBOUL, A. *Les Sans-culotte parisiens em l’an II, mouvement populaire et gouvernement révolutionnaire, 2 juin 1793 – 9 thermidor An II*. Paris: Clavreuil, 1962.

89 CLARK, T.J., *op. cit.* p. 95.

Jacques-Louis David - *Marat assassinado* ou *A morte de Marat*, 1793. Óleo sobre tela, 130 x 163 cm. Coleção Museu de Belas artes da Bélgica, Bruxelas.

O que torna a leitura de Clark especialmente interessante aqui⁹⁰ é a forma como traz a relação da pintura e do próprio pintor com a ocasião de exposição pública da obra – a relação com o público geral, agora num contexto político completamente novo, é diferente da que se via tradicionalmente nos salões, porque a massa de espectadores começa a ser de fato pensada como parte da circunstância da pintura.

“Não é sempre que dispomos de tantas informações a respeito das circunstâncias em que um quadro foi exibido a público pela primeira vez. Mas também não é usual que as circunstâncias sejam tão cuidadosamente planejadas. Não se pode afirmar com segurança que David tivesse determinado pessoalmente quem deveria ir aonde carregando o quê naquela tarde. A ordem de la marche, por questões formais, estava assinada pelo presidente e pelo secretário da seção do Museu. Mas não seria surpreendente se o responsável fosse o próprio David, que era então o grande especialista da república em matéria de coreografia de massa”⁹¹.

•

90 O texto de Clark analisa em detalhes as circunstâncias políticas do momento, mas entrar nos pormenores dos acontecimentos da revolução e das disputas em marcha na França daquele momento seria um desvio demasiado grande para este trabalho. Cabe lembrar que David era um importante jacobino: era um dos membros responsáveis da “seção do Museu” - seções eram como associações menores do que os comitês centrais, responsáveis por administrar setores mais específicos –, além de ser também membro do Comitê de Segurança Nacional, grupo que foi de enorme importância no regime do Terror jacobino.

91 CLARK, T.J., *op. cit.* p. 93.

O século XVIII, além das profundas transformações políticas, marca assim um novo momento também na esfera das artes: o debate público almejado pelo pensamento iluminista alcança – ou para alguns, como Habermas, parte deles – os salões literários e posteriormente os salões de pintura. Os pintores da Academia Real de Pintura e Escultura se veem diante de um inédito escrutínio das massas que tinham até então pouco ou nenhum acesso às obras. Quando, após a Revolução, o Louvre é transformado institucionalmente em museu, o acesso é praticamente universal – embora não fosse aberto ao público geral diariamente, pois alguns dias eram reservados apenas para os alunos da Academia Real, o museu ficava aberto ao longo de todo ano, e, a cada 10 dias, pelo menos dois eram abertos a qualquer visitante.

Há uma ampla discussão sociológica que atravessa a formação dos museus. Não nos aprofundaremos aqui nos problemas da relação que o público estabelece com a própria instituição, porque interessa antes pensar a relação do espectador com a obra, dentro da instituição. Tony Bennett, numa investigação sobre o nascimento do museu, retoma das proposições de Foucault duas questões centrais na fundação do museu – e cada uma desencadearia aqui uma longa discussão⁹²: primeiro, eles constatarem que o surgimento dos museus marca um novo sistema epistemológico de ordenação do conhecimento, que passa a ser temporal mais do que visual – o entendimento a partir das analogias começa a ser substituído pela compreensão das sucessões. Além disso, eles comentarão também a formação do museu como espaço de controle – assim como a escola, a instituição do museu cumpre também a função de disciplinar o seu público. No caso do museu, a disciplina é acrescida da formação de um “gosto” do público, que também será associado à autoridade – a questão do gosto é, evidentemente, fundamental no contexto da Revolução Francesa, que tinha recém abolido o Antigo Regime e

92 Ver BENNETT, T. *The Birth of the museum: History, theory, politics*. New York: Routledge, 1995.;
FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

precisaria agora, enquanto república, caminhar na direção da formação de uma identidade nacional⁹³.

Posteriormente, Bourdieu investigará, no século XX, a escolaridade dos visitantes do museu e seus prévios entendimentos sobre história da arte para formular o conceito de “capital cultural” - para o filósofo, o museu é um mecanismo de perpetuação de um acesso restrito, e por mais que seja aberto ao público, tanto a apreensão do conteúdo como a própria cultura de frequentar o espaço ainda dependeriam diretamente da renda dos visitantes⁹⁴.

A relação do público com o espaço institucional, no entanto, não deixa de ser cheia de nuances, e os salões atravessam o século XIX também marcados como palco de conflitos. Há tensão entre as classes, há tensão entre os artistas e o público, há tensão com a Academia – não há dimensão redentora nos museus. O fim do século XIX marca um distanciamento cada vez maior dos artistas em relação aos espaços tradicionais de exposição, e o século XX chega com as vanguardas levando essa tensão até o limite da radicalidade.

93 Há ainda uma terceira questão retomada por Bennett, o conceito de heterotopia, o lugar não-lugar, que Foucault apresenta no ensaio *De espaços outros*. São algumas as categorias de heterotopias propostas pelo filósofo, que considera o museu, como a biblioteca, uma heterotopia do tempo – que poderiam ser explicados resumidamente como lugares em que os recortes de tempo guardam e criam uma temporalidade alheia à realidade. Sobre as heterotopias, ver FOUCAULT, M. “De espaços outros”. Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser, In: *Estudos Avançados*. v. 27, n. 79, p. 113-122. São Paulo, 2013.

94 BOURDIEU, P. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp, 2007.

2.2. O problema dos museus

Os museus entram no século XX como alvo de críticos implacáveis, as vanguardas históricas. “Museus: dormitórios públicos em que se descansa para sempre junto a seres odiados ou desconhecidos!”, clamava o *manifesto futurista*⁹⁵. A relação das vanguardas com as instituições renderia por si só uma pesquisa a parte. Por isso, pretendemos apenas sinalizar, antes de passar às leituras específicas de Adorno e Valéry, que a situação de tensão com o museu era condição inerente da radicalidade dos trabalhos das vanguardas. Há que se dizer, no entanto, que os museus não foram um inimigo fácil, e Andreas Huyssen comenta os sinais que restaram dessa disputa:

“Desde os anos 1950, a morte das vanguardas nos museus se tornou uma metáfora comum. Muitos viram como a vitória final dos museus nessa batalha cultural e, desse ponto de vista, os muitos Museus de Arte Contemporânea, todos projetos do pós-guerra, só adicionaram insultos à ferida.”⁹⁶

O comentário de Huyssen termina adiantando o que se consolidará no fim do século, como vimos na lógica da esfera cultural que abarca todas as esferas da vida social e da arte.

“O vanguardismo é impensável sem seu medo patológico do museu. O fato de que o surrealismo e todos os outros movimentos de vanguarda eles mesmos acabaram no museu serve apenas para mostrar que no mundo moderno nada escapa da lógica da musealização”.⁹⁷

95 MARINETTI, F. T. “Fundação e manifesto do futurismo”. In: BERNARDINI, A. F. (Org.). *O futurismo italiano*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980. p. 35.

96 HUYSEN, A. “Escape from amnesia: The museum as mass medium”. In: *Twilight Memories: Marking time in a culture of amnesia*. New York: Routledge, 1995.p. 20. Tradução minha. No original: “Since the late 1950s, the death of the avant-garde in the museum has become much cited trope. Many have seen it as the ultimate victory of the museum in this cultural battle and, on this view, the many Museums of Contemporary Art, all projects of the post-war period, have only added insult to the injury.”

Mas antes de se tornar “a menina dos olhos” da família das instituições culturais nos anos 1980, os museus ainda estiveram na mira de críticas duras – duas das mais célebres são os ensaios de Paul Valéry e Theodor Adorno que indicam que a instituição já se encontrava em certo estado de esgotamento. Os dois textos tratam da experiência do espectador dentro do museu em tom dramático. Valéry, em texto de 1931, narra sua experiência em uma visita ao Museu de Louvre. Posteriormente, Adorno toma o texto de Valéry como ponto de partida, apresentando como contraponto sua leitura de Michel Proust, para analisar as possibilidades da fruição de arte nos museus em meados do século.

“Não gosto tanto dos museus”, é como começa Paul Valéry o ensaio em que descreve sua incômoda experiência no Museu do Louvre⁹⁸. O escritor narra sua visita ao museu enfatizando constantemente o mal estar que lhe causam a disposição das obras, a organização dos ambientes e as regras da instituição, onde os mais diversos tipos de obras e objetos disputam o espaço. O museu se torna um acúmulo de técnicas, modas e riquezas, porque em meio aos excessos da modernidade, “o museu exerce uma atração constante sobre tudo o que os homens fazem”. Valéry não questiona sua importância, mas considera que “as ideias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, guardam poucas relações com as delícias”⁹⁹. O ensaio não economiza nas críticas que transmitem ao leitor seu profundo desconforto – não são permitidas as bengalas nem os cigarros, o tom de voz pode ser “um pouco mais alto que na Igreja”, mas deve ser mais baixo do que o da vida comum –, e a visita ao Louvre parece não ser, para Valéry, fonte de qualquer prazer.

O museu se torna um acúmulo sufocante de obras que disputam a atenção do espectador – “fria confusão”, “tumulto” e “desordem organizada” são alguns dos

97 *Ibid.* p. 20. Tradução minha. No original: “Avant-guardism is unthinkable without its pathological fear of the museum. The fact that surrealism and all the other avant-garde movements themselves ended up in the museum only goes to show that in the modern world nothing scape the logic of musealization.”

98 VALÉRY, P. “O problema dos museus”. Tradução de Sônia Salzstein. In: ARS. v.6. n.12. São Paulo, 2008.

99 *Ibid.* p. 31

termos usados pelo crítico para descrever o que vê nas salas de pintura e escultura do museu. A disposição nas paredes e salas amontoam inúmeras obras que “exigem, sem obtê-lo, a inexistência das outras” – o visitante do museu não seria capaz nem se quisesse de dar atenção a todas as obras, que “se enciumam umas das outras e disputam entre si o olhar que lhes aporta a existência. Elas solicitam de toda parte a minha indivisível atenção”¹⁰⁰.

Cabe notar, retomando as questões da atenção do observador, que Valéry lamenta a impossibilidade de uma contemplação concentrada das obras, que ele considerava necessária. Para o autor, a profusão de obras disputando espaço é um problema ainda maior porque o olho, ao contrário do ouvido, que simplesmente “não suportaria dez orquestras ao mesmo tempo”, é capaz de assimilar um espaço muito amplo, e por isso acaba obrigado a “acolher no mesmo olhar harmonias e maneiras de pintar incomparáveis entre si”¹⁰¹. O diagnóstico da experiência do observador no museu é realmente dramático: “do mesmo modo que o sentido da visão encontra-se violentado por esse abuso de espaço que constitui uma coleção, a inteligência não é menos ofendida por uma cerrada reunião de obras importantes”.

Diante do cenário de absoluto incômodo, Valéry sentencia: “devemos fatalmente sucumbir”. O que fazer então, se pergunta o crítico? São dois os caminhos. O visitante que se vê perdido diante de tantos estímulos pode, por um lado, ceder a uma contemplação superficial, que passa ao largo das obras apinhadas e não se detém em nenhuma delas. Ou pode, ainda, optar pela erudição desnecessária, que explica o que já é claro e aprofunda o que não é essencial – para o autor, “em matéria de arte, a erudição é um tipo de derrota”¹⁰². De um modo ou de outro, parece a ele que se esgotam as possibilidades nesse paradigma de museu da modernidade onde “tudo acaba na parede ou dentro da vitrina...”¹⁰³.

O texto célebre de Valéry é um dos pontos de partida para outro conhecido ensaio sobre museus. Em “Museu Valéry Proust”, texto de 1953, a intenção de

100 VALÉRY, P. *op. cit.* p. 32

101 *Ibid.* p. 32

102 *Ibid.* p. 33

103 *Ibid.* p. 33

Adorno está dada no título: trazer como contraponto ao entendimento de Valéry a leitura de Marcel Proust sobre as possibilidades da fruição de arte¹⁰⁴. Interessa ao filósofo, diante das posições opostas que ele identifica nos ensaios, pensar sobre a possibilidade de uma relação do sujeito com a obra de arte que escape de algum modo do fetiche e da alienação¹⁰⁵.

Não surpreende que Adorno parta também de um anúncio dramático: a expressão “museal” em alemão, que aproxima foneticamente o museu e o mausoléu, “designa objetos com os quais o observador não tem mais uma relação viva, objetos que definham por si mesmos e são conservados mais por motivos históricos do que por necessidade do presente”¹⁰⁶. O diagnóstico inicial de Adorno alude à sua compreensão de indústria cultural e evidencia suas preocupações:

“Os museus são como sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura. Neles são acumulados os tesouros culturais: o valor de mercado não deixa lugar para a felicidade da contemplação. Mas mesmo assim essa felicidade depende dos museus.”¹⁰⁷

Mas o filósofo também pondera: se a situação dos museus não é a ideal, pensar em acabar com eles seria ainda mais insatisfatório – mencionando tentativas de tirar obras do museu e levá-las para exposição em ambientes próximos ou semelhantes aos originais, considera que o resultado é ainda pior do que o do museu.

104 ADORNO, T. “Museu Valéry-Proust”, In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

105 Cabe aqui notar o contexto do pensamento de Adorno, frequentemente marcado na esfera da crítica de arte e cultura contemporânea por seu pessimismo. Adorno, como Benjamin, conforme comentamos no primeiro capítulo, pensava a cultura em meados do século XX, assistindo à ascensão do fascismo na Europa, e por isso tinha uma preocupação central: a questão do potencial emancipatório da arte. Os pensadores da Escola de Frankfurt não tinham em comum apenas uma teoria estética que entendia a cultura sempre intrinsecamente relacionada com a sociedade, mas também a necessidade de questionar, especialmente diante de um processo de disseminação de uma cultura de massa, se havia emancipação possível através da arte. Assim, há que se considerar que o pessimismo de Adorno não é descolado da realidade – o contexto no qual o filósofo retoma a já pessimista leitura de Valéry é significativamente mais desfavorável.

106 ADORNO, T., *Op. cit.* p. 173

107 *Ibid.* p. 173

O argumento de Valéry é apresentado com a retomada do ensaio que analisamos aqui. Já a reflexão de Proust usada por Adorno está na obra *Em busca do tempo perdido*, no segundo volume, *A l'ombre des jeunes filles en fleur*. Cabe notar que o texto não é uma análise direta sobre os problemas dos museus de arte, mas uma reflexão mais abrangente. Segundo Adorno, “a transição associativa em direção ao museu é deixada implícita no romance” de Proust, que menciona os museus comparando-os, por exemplo, com estações de trem – essas últimas “arquétipos históricos e trágicos, porque associadas à despedida”. Seria demasiada pretensão tentar abarcar aqui a reflexão proustiana, por isso nos deteremos às questões como foram retomadas por Adorno. Para o filósofo, as reflexões de Proust, que retomam “as antigas técnicas do romance pré flaubertiano”, “não constituem em geral apenas observações sobre o que está sendo narrado, mas se ligam por associações subterrâneas, mergulhando, como a própria narrativa, em um grande continuum estético, o do monólogo interior”¹⁰⁸.

Adorno nota que tanto nas reflexões de Valéry como nas de Proust é mencionada a mortalidade dos artefatos. Na comparação com as estações de trem, Proust assinala que “ambos estão afastados do contexto superficial dos objetos da atividade prática, e a isso poderíamos acrescentar que ambos são portadores de um simbolismo de morte” - o da viagem, no primeiro caso, e o da obra, “o universo novo e perecível criado pelo artista”, no segundo. O principal comentário de Proust sobre os museus está na comparação com a experiência de ver uma obra de arte em outra circunstância – um jantar provavelmente em hospedagens de estações de trem:

“em todos os setores nosso tempo tem a mania de querer nos apresentar as coisas em seu ambiente natural, e com isso suprimir o essencial, o ato do espírito que as isolou desse ambiente. ‘Apresenta-se’ um quadro em meio a móveis, bibelôs e cortinas da mesma época, em uma decoração sem graça que, nas novas hospedagens, senhoras ainda ontem completamente ignorantes

108 ADORNO, T., *Op. cit.* p. 173

sobre o assunto se esforçaram em compor, passando seus dias em arquivos e bibliotecas; mas a obra de arte que é vista durante o jantar não nos presenteia com a mesma alegria inebriante que somente se pode esperar no salão do museu, que simboliza muito melhor, em sua nudez e abstinência sóbria de todos os detalhes, os espaços interiores onde o artista se recolhe para criar.”¹⁰⁹

Adorno comenta também que nos dois autores há um “pressuposto de felicidade nas obras de arte”, notando a semelhança entre a menção de Valéry às *délices* e a de Proust à *joie enivrante*. Para Adorno, por outro lado, “esse prazer no qual Valéry e Proust crêem, como se fosse a promessa de uma mãe adorada, sempre foi algo questionável. Para quem está próximo às obras de arte, estas representam objetos de encanto tanto quanto a própria respiração”¹¹⁰. Na leitura de Adorno, os dois escritores, imersos em sua produção e mais ainda na reflexão sobre essa produção, têm convicção de que as obras podem proporcionar prazer a quem as vê de fora – nas palavras do filósofo, é só a “distância sólida entre as obras de arte e observador” que permite o prazer da fruição. Há, no entanto, diferenças inclusive na forma como se distanciam, ou não, enquanto escritores. Para Adorno, Valéry se aproxima dos artistas, enquanto “a relação primária de Proust com a arte é o oposto da atitude do *expert* e do produtor. Ele é, antes de tudo, o consumidor deslumbrado, o *amateur* que tende àquele respeito exagerado visto com suspeição pelos artistas, um respeito que é próprio daqueles que estão separados das obras de arte por um abismo”¹¹¹.

É esclarecedor não apenas sobre Valéry, mas sobre a posição do próprio Adorno, o comentário sobre a imediatidade que ele vê na leitura do poeta:

“interessa-se pela obra de arte pura como objeto de uma contemplação que nada pode perturbar, mas a observa por tanto tempo e tão firmemente que acaba percebendo que a obra de arte, justamente como objeto da contemplação pura, está prestes a

109 PROUST, M. apud ADORNO, T., *Op. cit.* p. 178.

110 ADORNO, T., *Op. cit.* p. 178.

111 *Ibid.* p. 178

morrer, degenerada em produto decorativo e privada daquela dignidade que constitui para obra e para o próprio Valéry a *raison d'être*. A obra pura é ameaçada pela reificação e pela indiferença. O museu se impõe através dessa experiência. Ele descobre que as obras puras que resistem seriamente à observação são apenas as obras não puras, que não se esgotam naquela observação, mas apontam para um contexto social. E já que Valéry, com sua integridade de grande racionalista, sabe que essa situação da arte está irremediavelmente perdida, não resta outra saída para o anti-racionalista e bergsoniano presente nele senão o luto pelas obras petrificadas”¹¹².

Proust, por outro lado, faria o elogio do diletantismo. Segundo Adorno, ao identificar aquela competição das obras pela atenção do espectador de que também falava Valéry, Proust toma para si o lugar do *amateur* e assume o elogio do diletantismo, defendendo que o público deva flunar pelo museu e tirar proveito da diversidade das obras expostas. “Poder-se-ia quase dizer que a sua genialidade consiste justamente em ter assumido com tanta tranquilidade esta atitude do consumidor – e também daquele que se coloca diante da vida como espectador –, que lhe foi possível revertê-la em um novo tipo de produtividade.”¹¹³.

De novo em posições opostas, Proust é o fruidor que flana pela exposição, enquanto Valéry “sente-se participante do atelier”, e, para Adorno, “o amador combina incomparavelmente melhor com o museu do que o especialista”¹¹⁴. Diante dessa oposição, embora critique duramente a proposição proustiana, afirmando que “há passagens sobre arte que se assemelham ao desenfreado subjetivismo daquela visão vulgar que faz das obras de arte uma bateria de testes projetivos”¹¹⁵, Adorno também não se aproxima de Valéry, sendo crítico à “fetichização do objeto” que acaba por ser princípio da necessidade de contemplação silenciosa e absoluta. Quanto ao museu, Adorno nota que “o aspecto caótico que escandaliza Valéry,

112 ADORNO, T., *Op. cit.* p. 178.

113 *Ibid.* p. 179

114 *Ibid.* p. 179

115 *Ibid.* p. 180

porque perturba a expressão das obras, ganha em Proust a sua expressão própria: a expressão trágica”, mas considera ainda que mesmo aquilo que permitiria o encanto de Proust parte do próprio espectador, não do museu.

Mas o ensaio não se resume à apresentação de posições antagônicas: no conflito do museu Valéry-Proust, embora não se coloque um caminho intermediário conciliador, “a fetichização do objeto e a presunção do sujeito corrigem-se mutuamente”. É possível dizer que para o filósofo os museus são algo como um mal menor – Adorno repudia veementemente a possibilidade de fechar museus e devolver as obras a seus lugares de origem ou semelhantes como uma solução –, como sugere a leitura de Otilia Arantes, “nem tudo nos museus é prejudicial e nem só os museus prejudicam as obras”¹¹⁶.

A conclusão de Adorno coloca em perspectiva a oposição entre o flaneur e o especialista, a fetichização do objeto e o subjetivismo ilimitado, e sintetiza de maneira sensível sua leitura sobre o espectador e no espaço do museu:

“É verdade, porém, que os museus exigem expressamente algo que já é propriamente exigido por cada obra de arte: algum esforço por parte do observador. (...) A única relação concebível com arte, em nossa realidade catastrófica, seria a que considerasse as obras de arte com a mesma seriedade mortal que tem caracterizado o mundo de hoje. Só está livre do mal tão bem diagnosticado por Valéry aquele que junto com a bengala e o guarda-chuva também entregou, na entrada, a sua ingenuidade; aquele que sabe exatamente o que quer, escolhe dois ou três quadros e se detém diante deles com enorme concentração, com se fossem realmente ídolos. Alguns museus facilitam este procedimento. Juntamente com o ar e a luz, também adquiriram aquele princípio de seleção que Valéry declarou ser o de sua escola, e que ele não encontrava nos museus. No Jeu de Paume, onde agora está exposto o quadro Gare St. Lazare, convivem em paz o Elstir de Proust e o Degas de Valéry, ainda que discretamente separados.”¹¹⁷

116 Devemos muito dessa recapitulação às leituras de Otilia Arantes, no texto já citado, e Ricardo Fabbrini, em FABBRINI, R. “A Fruição dos novos museus”. In: *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*. n.19, jan./jun. 2008.

117 ADORNO, T., *Op. cit.* p. 185

2.3. Efeito Beaubourg

As circunstâncias que levaram os teóricos da Escola de Frankfurt ao diagnóstico da indústria cultural parecem ter apenas se intensificado ao longo das décadas seguintes. Se o cenário desenhado por Adorno nos anos 1950 já soa grave, as circunstâncias ganham contornos ainda mais radicais no fim dos anos 70. “Creio não estar exagerando se disser que tudo começou com o Beaubourg”, anuncia Otília Arantes na análise sobre a virada cultural que acontece nos anos 1970¹¹⁸.

O Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, conhecido como Beaubourg, inaugurado em 1977, marca definitivamente um novo momento da cultura na Europa – que reverbera na cultura ocidental de modo geral. É o que anuncia Baudrillard em mais um célebre e dramático diagnóstico sobre os museus, o ensaio “Efeito Beaubourg”, de 1991.

Baubourg é um monumento de dissuasão cultural. Sob um cenário de museu que só serve para salvar a ficção humanista de cultura, é um verdadeiro trabalho de morte da cultura que aí se faz e é a um verdadeiro trabalho de luto cultural aquele a que as massas são alegremente chamadas.¹¹⁹

O ensaio de Baudrillard, publicado no livro *Simulacros e Simulações*, tem tom de manifesto: “Façam vergar Beaubourg!”, chama em dado momento.

A importância de Beaubourg talvez possa ser explicada por sua influência na esfera da cultura de maneira bastante ampliada. Não é só no paradigma dos museus que o Centro Pompidou marca uma virada, mas é inicialmente no campo da arquitetura que o novo edifício se torna um símbolo – nesse sentido, é também a partir de Beaubourg que os museus passam a ser definitivamente um tema da arquitetura. É também por isso que Arantes, filósofa bastante interessada no debate arquitetônico da pós-modernidade, já se debruçava sobre o fenômeno

118 ARANTES, O. “Os novos museus”. In: *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 240.

119 BAUDRILLARD, J. “Efeito Beaubourg”, In: *Simulacros e Simulação*. Lisboa, Relógio d’Água, 1991. p. 87

Beaubourg em 1988. No texto “Os dois lados da arquitetura francesa pós-beaubourg”, Arantes retoma como o edifício, um “surpreendente êxito de público e de crítica”, se torna símbolo da política de François Mitterrand, presidente francês eleito pelo Partido Socialista em 1981, que estava disposto a enormes investimentos para emplacar uma inovação arquitetônica e cultural para tornar Paris novamente “a capital da cultura”.¹²⁰ É desse projeto de renovação, por exemplo, a construção pirâmide de vidro do Louvre, inaugurada em 1989 e hoje ícone da cidade e símbolo do museu.

Os grandes investimentos do estado em concursos internacionais – o próprio projeto do Beaubourg, num concurso ainda na presidência de Georges Pompidou, é vencido por dois jovens arquitetos estrangeiros, o britânico Richard Roger e o italiano Renzo Piano – transformam a paisagem de Paris porque, para além dos projetos premiados, há uma consequente reconstrução das áreas próximas aos novos edifícios. Com isso,

“quando se faz assim Paris inteira mudar de roupa em público, a própria arquitetura torna-se fatalmente a principal atração. Continua-se por certo visitando um centro cultural por amor à arte, mas também, e cada vez mais, pela arquitetura que a conserva. A rigor tem sido ela a ponta mais saliente da alta cultura administrada.”¹²¹

120 ARANTES, O. “Os dois lados da arquitetura francesa pós-beaubourg”. In: *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 1993.

121 *Ibid.* p. 163.

Centre Georges Pompidou ou “Beauborg”, projetado por Renzo Piano e Richard Rogers (foto: 2009).

Centre Georges Pompidou ou “Beauborg” (foto: 2017).

É fato que Beaubourg marca o momento em que os museus e sua arquitetura não podem mais ser pensados de maneira independente. Baudrillard é incisivo ao relacionar a reestruturação do entorno do novo edifício com o museu que abriga: “Tudo a volta do bairro não é mais que um verniz – limpeza da fachada, desinfecção, design esnobe e higiênico – mas sobretudo mentalmente: é uma máquina de produzir vazio”.¹²² A crítica com tom espetacular de Baudrillard acaba por retomar questões que pairavam sob a esfera da cultura desde as leituras da Escola de Frankfurt para exprimir a brutalidade da virada que se anunciava:

“Aqui elabora-se a massa crítica para além da qual a mercadoria se torna hipermercadoria, e a cultura hipercultura. (...) Aqui os objetos culturais, como noutros sítios os objetos de consumo, não tem outro fim que o de nos manterem em estado de massa integrada, de fluxo transistorizado, de molécula magnetizada. É isso que se vem aprender num hipermercado: a hiper-realidade da mercadoria – é isso que se vem aprender a Beaubourg: a hiper-realidade da cultura”¹²³.

O quadro inaugurado nesse momento se consolida nas décadas seguintes. Os novos museus, depois de Beaubourg, instalados em complexos arquitetônicos muitas vezes tão grandes e impactantes que são eles mesmos o centro das atenções, não pretendem ser apenas museus, são também restaurantes, livrarias, cafés e teatros – não apenas símbolos de políticas culturais que criam identidades de nações, mas também aparatos de geração de renda para os Estados e, como centros comerciais que são, passam a ocupar gigantescos prédios de estrutura e aparência semelhante à de grandes shoppings¹²⁴. Construções projetadas por arquitetos celebridades, como Zaha Hadid ou Frank Gehry, são atrações por si mesmas e competem pela atenção com as próprias obras expostas em seus

122 BAUDRILLARD, J. “Efeito Beaubourg”, In: *Simulacros e Simulação*. Lisboa, Relógio d’Água, 1991. p. 81

123 *Ibid.* p. 90

124 Ver FOSTER, H. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2015.

interiores, que na maior parte das vezes são derrotadas nessa disputa; ou seja, os prédios não apenas funcionam como obras em si, como acabam por ditar o que é exposto, a partir do que funciona no espaço¹²⁵.

“Concebido como um cruzamento entre o British Museum e a Times Square atualizados para a era da informação” como descreve Hal Foster¹²⁶, Beaubourg marca a nova era em que, segundo Huyssen, o “o papel do museu como lugar de conservação elitista, bastião da tradição e da alta cultura dá lugar ao museu como cultura de massa”¹²⁷.

As sedes se multiplicam em franquias, como lojas, os edifícios recebem performances das mais variadas artes – teatros, espetáculos de dança e shows –, e as megaexposições dão a tônica nas artes visuais. Uma última característica dessa nova lógica a ser comentada aparece também em Huyssen:

“A antiga dicotomia entre a coleção permanente do museu e as exposições temporárias não pertencem mais ao tempo em que os acervos permanentes são cada vez mais sujeitos a reorganizações temporárias e viagens de longas distâncias, e as exposições temporárias são eternizadas em vídeos e extravagantes catálogos, assim constituindo coleções permanentes elas mesmas que podem por sua vez circular.”¹²⁸

125 É o que argumenta o texto de Krauss citado anteriormente, que associa a nova lógica industrial dos museus à forma e espaço do minimalismo. Ver KRAUSS, R. “The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum”. In: *October*, Vol. 54 (Autumn, 1990). pp. 3-17.

126 FOSTER, H. *Op. cit.* p. 39.

127 HUYSEN, A. “Escape from amnesia: The museum as mass medium”. In: *Twilight Memories: Marking time in a culture of amnesia*. New York: Routledge, 1995. p. 14. Tradução deste e do trecho que segue são de minha autoria. No original, “The museum’s role as site of an elitist conservation, a bastion of tradition and high culture gave way to the museum as mass medium.”

128 *Ibid.* p. 14. No original: “The old dichotomy between permanent museum collection and temporary exhibit no longer pertains at a time when the permanent collection is increasingly subject to temporary rearrangement and long distance travelling, and temporary exhibits are enshrined on video and in lavish catalogues, thus constituting permanent collections of their own which can in turn be circulated.”

No Brasil, onde alguns dos centros culturais mais proeminentes das últimas décadas não tem acervo próprio – é o caso do CCBB, mas também do Instituto Tomie Othake, por exemplo –, isso é ainda mais presente. Mas o exemplo mais emblemático do comentário de Huyssen será encontrado no MASP, museu com um dos acervos próprios mais importantes do país – o discurso institucional do museu afirma ser “o mais importante museu de arte do Hemisfério Sul, por possuir o mais rico e abrangente acervo”¹²⁹. Mas o andar dedicado ao acervo permanente foi renomeado, por ocasião da recente reimplantação dos cavaletes de Lina Bo Bardi, em 2015¹³⁰, para abrigar uma “exposição semipermanente” chamada “Acervo em Transformação”. O texto curatorial ressalta a importância de uma coleção aberta a “frequentes mudanças”, para evitar a “ossificação e a sedimentação típicas de mostras de coleções permanentes em museus”. A coleção, rica e abrangente, precisa ser trocada de tempos em tempos para dar ares de novidade, tal como uma coleção de roupas numa loja de departamentos.

Se nos novos museus a arquitetura parece a de shoppings centers e a experiência se aproxima recorrentemente das lojas de departamentos e feiras de modo geral, como concordam os autores que pensam a lógica do museu no capitalismo tardio, o lugar do visitante do museu será então como o de quem vai às compras. É esse o espectador-consumidor do diagnóstico de Baudrillard retomado por Otília Arantes – que no início dos anos 2000 parecia por demais pessimista, mas com o passar dos anos se mostra cada vez mais o reflexo de uma realidade que viu a animação crescer numa intensidade provavelmente nem imaginada pelos dois filósofos em 1980, quando o potencial emancipatório almejado por Benjamin já se mostrava absolutamente frustrado.

129 Os textos referentes ao museu foram tirados do site institucional, masp.art.br, último acesso: dezembro, 2020.

130 Cabe um comentário sobre o próprio modelo de cavaletes de Bo Bardi, pensado nos anos 60 e implantado em 68, com a inauguração da sede do MASP na Avenida Paulista também é emblemática: segundo a curadoria do museu, o grande valor do modelo é que “a transparência espacial da planta livre e dos cavaletes convida os visitantes a construir seus próprios caminhos, permitindo justaposições inesperadas”. A própria opção pela reinstalação dos cavaletes 40 anos depois, assim como o frisson causado por tal opção, são sinais de que o modelo do público-ator, que constrói sua própria experiência, segue vigente.

“No entanto, os próprios museus vão ser reformulados na medida desse novo contingente de visitantes-consumidores, tanto quanto de uma arte que se quer ela própria cada vez mais na escala das massas, na exata medida do consumo de uma sociedade afluenta. Mas aí, a impressão animadora diante de uma pequena multidão de usuários que ocorre aos novos museus e parece se divertir com a desenvoltura de futuros especialistas dura pouco — a abolição da distância estética resolve-se num fetiche invertido: a cultura do recolhimento administrada como um descartável. Ou seja, na outra ponta do processo descrito por Benjamin, assistimos a um resultado inverso ao que ele imaginava: a massificação da experiência de recepção coletiva da obra de arte, onde a relação distraída não é mais do que apreensão superficial e maximamente interessada da obra enquanto bem de consumo”.¹³¹

131 ARANTES, O. “Os novos museus”. In: *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: Edusp, 1993. p. 240.

“Don’t touch, it’s art”

Considerações finais

Para concluir o percurso até aqui, podemos começar constatando que mais levantamos suspeitas do que fornecemos respostas. A inquietação sobre a “participação do espectador”, que levou à investigação sobre as transformações tanto no sujeito espectador como no espaço do museu onde ele almeja poder participar, não se resolveu. Afirmar que o lugar de contemplação seria necessariamente uma posição passiva a ser superada pelo espectador não parece possível. Da mesma forma, defender a participação em si mesma como a postura que garantiria uma relação mais profunda e definitiva com a obra de arte seria a essa altura um engano ainda maior. Mas o entusiasmo com a atividade do espectador e a animação que reina no museu só se mostraram, ao longo da última década, propensos a crescer.

Hal Foster, em ensaio de 2015 dedicado a investigar a proliferação de instituições de arte mundo afora e a frequência cada vez maior de grandes eventos performáticos das mais diversas artes nesses espaços, considerou que uma das razões para o grande sucesso desses eventos “é a crença de que eles fazem do visitante um observador ativo”, mas completa: “uma crença que, para começo de

conversa, supõe equivocadamente ser o visitante de um museu um observador passivo”. Ele continua,

“Hoje em dia, os museus parecem não querer nos deixar em paz; eles nos motivam e nos incitam da mesma forma como fazemos com nossos filhos. E, muitas vezes, esse empenho por nos tornar espectadores ativos se torna não um meio, mas um fim em si mesmo.”¹³²

Vimos também como a atividade do espectador aparece nessa controversa instituição que é o museu – que, como a contemplação, chega aos anos 1950 como a tradição que precisa ser rompida, embora não tenha sido esse o desfecho, nem da instituição nem da experiência de seu público.

“Assim como na cultura em geral, comunicação e conectividade são promovidas por si próprias, sem grande interesse na qualidade da experiência subjetiva e das interações obtidas. Tudo isso contribui para validar o museu – tanto aos olhos de seus gestores como aos de seus frequentadores – como relevante, vital ou simplesmente movimentado. Todavia, o que o museu busca tornar ativo é antes a si mesmo que a seu frequentador. Estranhamente, isso só vem confirmar a imagem negativa que seus detratores têm dele há muito tempo. Para estes, a contemplação estética é tediosa, a compreensão histórica é elitista e, mais do que isso, o museu é um lugar morto, um mausoléu.”¹³³

O paralelo com o mausoléu remete, é claro, a Adorno, que, por sua vez, quando sugeria para o espectador uma experiência no museu que poderia ser descrita como a produção ativa da própria contemplação recolhida, observava: “É verdade, porém, que os museus exigem expressamente algo que já é propriamente exigido por cada obra de arte: algum esforço por parte do observador.”¹³⁴

132 FOSTER, H. *Museus sem fim*. In: Revista Piauí, n. 105, junho de 2015. Disponível em <<https://piaui.folha.uol.com.br/materia/museus-sem-fim/>> último acesso: dezembro, 2020.

133 Ibid. s/p.

134 ADORNO, T., *Op. cit.* p. 185

Foster recupera a descrição do museu como lugar morto porque considera que o argumento de que os observadores seriam passivos na relação com a obra caminha junto à ideia de que a própria obra estaria morta e precisaria reviver.

“Assim como o observador precisa ser concebido como passivo para que possa ser transformado em ativo, a obra de arte precisa ser considerada morta, a fim de que possa ser ressuscitada. (...) A conclusão é, por um lado, que os espectadores não são passivos a ponto de precisarem ser transformados em ativos e, por outro, que as obras de arte não estão mortas a ponto de necessitarem que sejam reanimadas.”¹³⁵

A reflexão de Foster termina em tom otimista, de certa forma também a exemplo de Adorno, que via alguns museus facilitarem a possibilidade de uma boa experiência. Para Foster, “quando bem projetados e dotados de programação inteligente, os museus admitem tanto entretenimento como contemplação, e nesse processo promovem também alguma compreensão”.¹³⁶

Mas o tom otimista não prevalece na maior parte das análises sobre a nova era dos museus e seus espectadores. E, se a vontade de um olhar que pudesse se transformar em toque já estava no elogio à escultura de Herder, dois séculos depois ela parece se realizar deixando para trás qualquer interesse na contemplação. O que o comentário de Baudrillard tem de semelhante tem também de diametralmente oposto à descrição de Herder da alma que alcança a escultura “não como se a olhasse, mas como se a tocasse”.

“As pessoas vem tocar, olham como se estivessem a tocar, o seu olhar é apenas um aspecto da manipulação tátil. Trata-se de facto de um universo tátil, já não visual ou de discurso, e as pessoas estão diretamente implicadas num processo: manipular/ser manipulado, arejar/ser arejado, circular/fazer circular, que já não é do domínio da representação, nem da distância, nem da reflexão.”

135 FOSTER, H. *op. cit.* s/p.

136 *Ibid.*

•

É claro que o comentário de Baudrillard está no polo oposto aos discursos dos curadores, diretores e *managers* dos novos museus. Mas há também que se reconhecer que o público que frequenta os museus de fato aumentou exponencialmente nas últimas décadas – ainda que as exposições de arte cada vez mais dividam a atenção com exposições que são definitivamente voltadas ao entretenimento, a exemplo da mostra dedicada à produtora de filmes animados *Dreamwork*, no Rio de Janeiro, ter sido a mais visitada do mundo em 2019.

Como notava Huyssen, em 1995, “os cartazes e outdoors na frente dos museus indicam o tanto que o museu se aproximou do mundo do espetáculo, das feiras populares e do entretenimento.”¹³⁷

O museu da década de 2010 é definitivamente *pop*. Museus de entretenimento, como o MIS, ganham mostras dedicadas a séries de televisão, enquanto museus de história e ciência investem ainda mais nas instalações interativas e nos recursos multimidiáticos. Na arte, a lógica das franquias torna comuns museus com projetos arquitetônicos que poderiam ser sedes de shoppings centers. Até o Louvre abriu sua filial, nos Emirados Árabes Unidos. Foi também o Louvre que alcançou o registro mais verdadeiramente pop quando se tornou cenário de um clipe dos astros Beyoncé e Jay Z que contabiliza no youtube mais de 231 milhões de visualizações¹³⁸.

Nesse sentido, o vídeo que transformou em *meme* a frase “don’t touch, it’s art!” é como um signo pop do novo espectador no museu. Na cena, uma famosa socialite brasileira, filmando um programa para uma rede de televisão nacional em uma galeria em Londres, é repreendida ao encostar em uma obra que não tem qualquer indicação de manipulação, e brinca com a câmera repetindo a frase. Não

137 HUYSEN, A. “Escape from amnesia: The museum as mass medium”. In: *Twilight Memories: Marking time in a culture of amnesia*. New York: Routledge, 1995. p. 21.

138 O clipe da música “APES**T”, da dupla que se denomina The Carters, está disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA>> Último acesso: janeiro, 2021.

há como assistir e não lembrar de Baudrillard: “As pessoas têm vontade de tomar tudo, pilhar tudo, comer tudo, manipular tudo. Ver, decifrar, aprender não as afeta. O único afeto maciço é o da manipulação”.

Com o cenário crescentemente dominado pelo entretenimento e a experiência do museu cada vez mais próxima da experiência do consumo, o visitante-consumidor de Baudrillard – que Otilia Arantes apresentava em contraposição ao espectador *flanêur* de Proust ou ao observador concentrado de Adorno –, que parecia carregar uma perspectiva demasiado dramática para a cultura é, quase 30 anos depois, um fenômeno ainda mais reconhecível.

Diante desse quadro, não é despropositada a questão que faz Paulo Arantes, em 1999, ao comentar a exposição de Monet no MASP, em 1997, que causou estardalhaço recebendo mais de 400 mil visitantes – número hoje em dia facilmente superado ano após ano pelo CCBB. O filósofo, diante dos novos fenômenos de massa no meio da cultura, pergunta:

“mas será mesmo que as megaexposições de Monet ou Rodin oferecem ao mundo de gente que se acotovela nas bilheterias algo que a cultura de massa manufaturada não poderia mais proporcionar, uma gratificação extra fora do alcance quase ilimitado da televisão e da indústria cinematográfica high-tech?”¹³⁹

•

Antes de concluir, uma observação pessoal se faz necessária. Esta pesquisa foi concebida e em grande parte realizada em um mundo que, desde então, não é mais o mesmo. Não é possível dizer se o ano de 2020 marca o auge ou apenas o início de um período de drásticas transformações. A cultura, como todas as esferas

139 ARANTES, P. E. “Sofística da assimilação”. In: Zero à esquerda. São Paulo: Conrad Editora, 2004. p. 196.

da economia e da vida social, certamente verá nos próximos anos transformações profundas decorrentes do enfrentamento da pandemia de covid-19.

No caso do nosso tema, não deixa de ter uma certa dose de ironia a percepção de que a questão da participação do espectador deve ser colocada em xeque a partir de agora. A vontade de manipular tudo o que se vê e apreender a experiência da arte através do toque – quer seja diretamente nas obras, quer seja nos inúmeros objetos disponibilizados pelas curadorias e departamentos educativos das exposições –, provavelmente não encontrará nos próximos anos a mesma recepção das últimas décadas. O mundo pós coronavírus certamente trará alguma hesitação ao entusiasmo generalizado com o toque e a interação física com os mais diversos tipos de objetos e superfícies que costumam ser encontrados nas exposições.

•

Por fim, uma última questão se coloca nas entrelinhas da atividade do espectador e da era dos novos museus e vale ser indicada aqui como um caminho para reflexões futuras. A questão da participação, especialmente desde os anos 1960, não é circunscrita ao meio de arte, porque o termo ganha força no âmbito da cultura na esteira de uma vontade mais geral de participação na vida pública. Foi também nos anos 1960 que as movimentações estudantis e de grupos identitários na Europa e nos Estados Unidos, por exemplo, começaram a agitar a vida política reivindicando maior participação, mesmo dentro das democracias estabelecidas – além, é claro, do contexto das ditaduras na América Latina, ainda mais grave, que também significava a reivindicação radical pela democracia.

No meio da cultura, essa reivindicação vem por meio da ideia de “acesso”, defendido como resposta ao entendimento de que o museu foi sempre um espaço reservado à elite. Mas o aumento significativo dos números de visitantes, que mostra a consolidação de fato de um novo público de arte no Brasil, não responde o problema. A ideia de acessibilidade no meio de arte frequentemente se refere não

apenas às condições materiais, mas também às condições subjetivas que permitem ao visitante do museu apreender seu conteúdo. Assim, as instalações lúdicas que dão a possibilidade de participação parecem suprir uma carência e pretendem – e se tem sucesso é uma das perguntas a fazer – possibilitar a assimilação real daquela experiência.

Observando a apreensão da cultura através do consumo, as transformações históricas que fizeram o espectador chegar até aqui e as condições sob as quais os museus ganharam tanta atenção nas últimas décadas, uma outra investigação se apresenta: entender se há alguma correspondência entre o discurso da participação e da interatividade e as práticas de políticas públicas de acesso e formação do público. Poderemos a partir de agora nos questionar, então, se a participação que se consolida na relação direta do indivíduo com o trabalho de arte, ou com as instalações anexadas a ele, representa de fato uma mudança nas políticas de acesso, ou seja, se a interação com a obra se relaciona de alguma forma com um processo de democratização do meio de arte.

Referências Bibliográficas

- ADORNO, T. "Museu Valéry-Proust", In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- ADORNO, T. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 2006.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. *Dialética do esclarecimento*. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- ALAMBERT, F. *Bienais de São Paulo: da era do museu à era dos curadores*. São Paulo: Boitempo, 2004.
- ALTSHULER, B. *Salon to biennial: exhibitions that made art history: 1863-1959* (v.1). London: Phaidon, 2008.
- ALTSHULER, B. *Biennials and Beyond: exhibitions that made art history: 1962-2002* (v.2). London: Phaidon, 2013.
- ARANTES, O. *O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos*. São Paulo: Edusp, 1993.
- ARANTES, O. *A virada cultural do sistema das artes*. In: *Margem Esquerda*. v.6. 2005.
- ARANTES, O. *Urbanismo em fim de linha*. São Paulo: Edusp, 1998.
- ARANTES, P. E. "Sofística da assimilação". In: *Zero à esquerda*. São Paulo: Conrad Editora, 2004.
- ARGAN, G. C. *A arte moderna na europa*. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- BAUDRILLARD, J. "Efeito Beaubourg", In: *Simulacros e Simulação*. Lisboa, Relógio d'Água, 1991.
- BAZIN, G. *The museum age*. Nova York: Universe Books, 1967.
- BELTING, H. "The New Role of Narrative in Public Painting of the Trecento: "Historia" and Allegory". In: *Studies in the History of Art*, Vol. 16, Symposium Papers IV: Pictorial Narrative in Antiquity and the Middle Ages, 1985. p. 151-168
- BENNETT, T. *The Birth of the museum: History, theory, politics*. New York: Routledge, 1995.

BENNETT, T. "The exhibitionary complex". In: GREENBERG, R.; FERGUSON, B.; NAIRNE, S. *Thinking about exhibitions*. London; Nova Iorque: Routledge, 1996. p. 58-80.

BENJAMIN, W. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica" In: *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BENJAMIN, W. *Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 2010.

BENJAMIN, W. et all. Benjamin e a obra de arte: técnica, imagem e percepção. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012

BERG, M. *A questão da participação na arte brasileira*. Dissertação de mestrado. São Paulo: 2014. Escola de Comunicações e Artes, USP.

BISHOP, C. *Participation*. London: Whitechapel, 2006.

BISHOP, C. *Artificial hells : participatory art and the politics of spectatorship*. London : Verso Books, 2012.

BOIS, Y.,A; BUCHLOH, B.; FOSTER, H.; KRAUSS, R. *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. Londres/Cambridge: MIT Press, 2005.

BOURDIEU, P. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: Edusp, 2007.

BRETT, G. *Brasil experimental: arte/vida – proposições e paradoxos*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2005.

BRITO, R. *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BURGER, P. *Teoria das vanguardas*. São Paulo: CosacNaify, 2012.

BURKE, E. *Uma investigação filosófica sobre a origem de nossas ideias do belo e do sublime*. Campinas: Papirus, 1993.

CACCIOLA, M.L., *A contemplação estética: Schopenhauer e Mondrian*. In: Revista dois pontos. Curitiba, São Carlos, vol. 11, n. 1, p.91-103, abril, 2014

CLARK, T. J. *Modernismos: ensaios sobre política, história e teoria da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

CLARK T. J. *A pintura da vida moderna*. Tradução: José Geraldo Couto. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

CRARY, J. *Técnicas do observador: visão e modernidade no século XIX*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

CRARY, J. *Suspensões da percepção: atenção, espetáculo e cultura moderna*. São Paulo: CosacNaify, 2013.

CRARY, J. "A visão que se desprende: Manet e o observador atento no fim do século XIX". In: CHARNEY, L., SCHWARTZ, V. (orgs). *O Cinema e a Invenção da Vida moderna*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

CROW, T. *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*. London: Yale University Press, 1988.

DANTO, A. *A transfiguração do lugar comum*. São Paulo: CosacNaify, 2005.

DANTO, A. *Andy Warhol*, trad. Vera Pereira. São Paulo, Cosac Naify, 2012.

DANTO, A. *Após o Fim da Arte*. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Edusp, 2010

DIDEROT, D. *Œuvres: esthétique et théâtre*, t. IV. Paris: Robert Laffont, 1996 (Col. Bouquins).

DUARTE, R. (org) *Belo autônomo: textos clássicos de estética*. Belo Horizonte: Autêntica, 2012,

ECO, U. *Obra Aberta*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

FABBRINI, R. "A Fruição dos novos museus". In: Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas. n.19, jan./jun. 2008.

FERREIRA, G; COTRIM, C (Orgs.) *Escritos de artista: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FOUCAULT, M. *La Peinture de Manet*. Paris: Éditions du Seuil, 2004.

FOUCAULT, M. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Martins Fontes, 2016.

FOUCAULT, M. "De espaços outros". Tradução de Ana Cristina Arantes Nasser, In: *Estudos Avançados*. v. 27, n. 79, p. 113-122. São Paulo, 2013.

FOSTER, H. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2015.

- FOSTER, H. *O retorno do real*. São Paulo: CosacNaify, 2014.
- FOSTER, H. *Museus sem fim*. In: Revista Piauí, n. 105, junho de 2015.
- FOSTER, H. *Change at MoMa*. In: London Review of books, v. 41, no. 14
- FOSTER, H. (ed.), *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*. New York: New Press, 1998.
- GROYS, B. *Arte Poder*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2015.
- HABERMAS, J. *O Discurso Filosófico da Modernidade*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- HABERMAS, J. “Modernidade – um projeto inacabado” e “Arquitetura Moderna Pós-Moderna”. In: ARANTES, O. & P.E. *Um Ponto Cego no Projeto Estético de Jürgen Habermas: Arquitetura e Dimensão Estética depois das vanguardas*. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- HABERMAS, J. *Mudança Estrutural da Esfera Pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. São Paulo: UNESP, 2014.
- HAUSER, A. *História Social de Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- HERDER, J. G. *Introduction to Sculpture: Some Observations on Shape and Form from Pygmalion's Creative Dream*. Trans, and ed. Gaiger. Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- HOBBSAWM, Eric. *A era das revoluções (1789-1848)*. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- HUYSEN, A. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- HUYSEN, A. “Escape from amnesia: The museum as mass medium”. In: *Twilight Memories: Marking time in a culture of amnesia*. New York: Routledge, 1995.
- JAY, M. *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century french thought*. Berkeley: University of California Press, 1993.
- JAY, M. *Imaginação dialética: história da Escola de Frankfurt e do Instituto de Pesquisas Sociais (1923-1950)*. São Paulo: Contraponto, 2008
- JAMESON, F. “Pós-Modernidade e Sociedade de Consumo”. In: “Novos Estudos CEBRAP” no. 12, junho de 1985.

JAMESON, F. "Periodizando os anos 60". In: HOLLANDA, H.B. (org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992

JAMESON, F. *Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio*. São Paulo: Ática, 1997.

JAMESON, F. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-moderno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

KAPROW, A. *Assemblage, environment & happenings*. New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 341 p., il. p&b.

KANT, I. *Observações sobre o sentimento do belo e do sublime*. Campinas: Papirus, 1993.

KANT, I. *Crítica da razão pura*. Tradução de Fernando Costa Mattos. Petrópolis: Vozes, 2013.

KANT, I. *Textos Seletos*. Petrópolis: Vozes, 2012.

KRAUSS, R. "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum". In: *October*, Vol. 54 (Autumn, 1990). pp. 3-17.

KRAUSS, Rosalind. "A escultura no campo ampliado. Trad. Elizabeth Carbone Baez.. In: *Revista Gávea*. v. 1. Rio de Janeiro, 1985, p. 87-93.

LA FONT DE SAINT-YENNE, E. *Oeuvres critiques*. Paris: Ecole Nationale Supérieure de Beaux-Arts, 2001.

LA FONT DE SAINT-YENNE, E. *Lettre de l'auteur des Réflexions sur la peinture et de l'examen des ouvrages exposées au Louvre en 1746*. Tradução de Samuel José Gilbert de Jesus, in: *Visualidades*, v.12. n.1. p.227-238. Goiânia, 2014.

LASH, S., FRIEDMAN, J. (orgs) *Modernity & Identity*. Oxford: Blackwell Publishers, 1992.

MAGALHÃES, R. "Museus nas Américas: história, estrutura e estratégias. " *MODOS. Revista de História da Arte*. Campinas, v. 1, n.2, p. 58-85, mai. 2017.

MAINARDI, P. *The End of The Salon Art and The State in the Early Third Republic*. New York: Cambridge University Press, 1994.

MAINARDI, P. *Art and politics of the Second Empire: the universal expositions of 1855 and 1867*. New Haven: Yale University Press, 1987.

- MARINETTI, F. T. "Fundação e manifesto do futurismo". In: BERNARDINI, A. F. (Org.). *O futurismo italiano*. 1. ed. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- NAVES, R. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.
- OITICICA, H. *Aspiro ao Grande Labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- O'DOHERTY, B. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- PEDROSA, M. *Mundo, homem, arte em crise*. Aracy Amaral (org.). São Paulo: Perspectiva, 1975.
- PIDANSAT DE MAIROBERT, M.F. *L'Espion Anglais ou Correspondence entre deux milords sur les mœurs publiques e privées des français*. Ed. Jean-Toussaint Merle. Paris: Léopold Collin, 1809
- PROUST, M. *La Recherche du temps perdu. A l'ombre des jeunes filles en fleur*. (v. 2). Paris: Gallimard, 1947.
- RAY, W. "Talking about art: The French Royal Academy Salons and the Formation of the discursive citizen", in: *Eighteenth-Century Studies*. v. 37, n. 4. The John Hopkins University Press, 2004. p. 527-552.
- RICCIOPOPO, C.E. "Por uma inacessibilidade mais implacável". Disponível em: www.forumpermanente.org/event_pres/encontros/encontros-paulista-demuseus/7encontropaulista-de-museus/relatos/por-uma-inacessibilidade-mais-implacavel>
- SCHAPIRO, M. *Arte moderna: séculos XIX e XX*. São Paulo: EDUSP, 2010.
- SCHOPENHAUER, A. *O mundo como vontade e representação*. São Paulo: UNESP, 2005.
- SCHWARCZ, L. "Nascimento dos museus brasileiros: 1870-1910." In: MICELI, S. (org). *Historias das Ciências Sociais No Brasil*. São Paulo: Vertice/Ed Revista dos Tribunais/Idesp, 1989 . p. 20-71.
- SCHAER, R. *L'Invention des musées*. Paris: Gallimard, 1993.
- SEROTA, N. *Experience or Interpretation: The Dilemma of Museums of Modern Art*. London: Thames &Hudson, 2000.

VALÉRY, P. *O problema dos museus*. Tradução de Sônia Salzstein. In: ARS. v.6. n.12. São Paulo, 2008.

VENTURI, L. *História da crítica de arte*. Trad. Rui Eduardo Santana Brito. Lisboa: Edições 70, 2007.

WILLIAMS, R. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: Boitempo: 2007.

WU, C. T. *Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. Tradução de D. S. de Miranda. São Paulo: Boitempo: Sesc-SP, 2006.

Reportagens citadas

Estado de São Paulo. “Pinacoteca recebe exposição imersiva e interativa de Ernesto Neto”. 30/03/2019 Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,pinacoteca-recebe-exposicao-imersiva-e-interativa-de-ernesto-neto,70002773078>> Último acesso em: dezembro de 2020.

Portal G1. “Visitantes podem interagir com as obras de Ernesto Neto na Pinacoteca de SP”. 30/03/2019. Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-news/jornal-globo-news/videos/t/videos/v/visitantes-podem-interagir-com-as-obras-de-ernesto-neto-na-pinacoteca-de-sp/7500342/>> Último acesso em: dezembro de 2020.

Folha de São Paulo. “Ousadia marca 50 anos da Bienal de SP”. 17/02/2001. Disponível em <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1702200132.htm>> Último acesso em: dezembro de 2020.