

### **Módulo autônomo e contínuo para o abrigo da história não oficial ( M.A.C.A.H.N.O.)**

**Victor Leguy**

Pesquisa que deu origem ao projeto *O Museu Inexistente* vol.01 contemplado pelo prêmio Funarte de arte contemporânea / 2015. Projeto concebido em parceria com Gabriel Bogossian

*Queremos destruir os museus, as bibliotecas, as academias de todo tipo.*  
(MARINETTI, 1909)<sup>1</sup>.

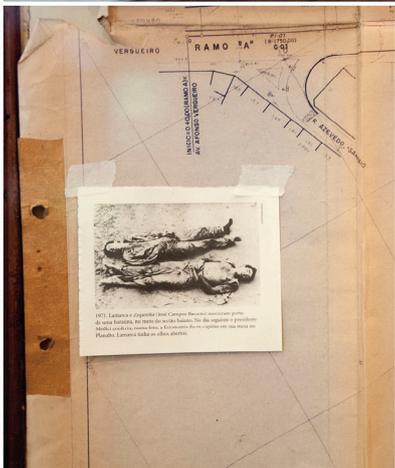
O conjunto de objetos que o museu exhibe está sustentado só pela ficção de que eles constituem um mundo representacional coerente [...] Se a ficção desaparecesse só restaria do museu um bricabraque, uma pilha de objetos sem sentido nem valor, incapazes de se sustentar por si mesmos (DoNATO, 1980, apud SILVERSTONE, 2003, p. 165)<sup>2</sup>.

*Museu e Mausoléu estão conectados por mais do que uma associação fonética.*  
*Os museus são os sepulcros familiares das obras de arte.* (ADORNHO, 1967)<sup>3</sup>.

### **Formato e características de pesquisa\_**

A idéia proposta aqui é problematizar o papel do museu nos dias de hoje e questões que orbitam ao seu redor, como o mesmo é entendido, sua dita obsolescência, seu caráter como local que abriga objetos selecionados por determinadas razões, “troféus” do ser humano “civilizado” que busca colecionar, construir a história que conhecemos sobre um ponto de vista que atenda aos interesses de minorias específicas. O formato de pesquisa proposto vem sendo realizado em diferentes escalas em outros trabalhos, ele enfatiza como o a idéia de museu exerce um papel determinante na construção da imagem do “outro”, de como entendemos e absorvemos as informações que formam esta imagem, uma “bagagem” composta de sentidos e informações armazenadas e articuladas ao longo de nossa história.

A proposta ainda é que, através desta metodologia de pesquisa proposta pelo ( **M.A.C.A.H.N.O.**) possibilite-se uma atuação de forma horizontal incluindo diversos agentes neste processo; artista, pesquisador, curador, crítico, antropólogo, museólogo, filósofo, montador, arquiteto, comunidades e público, repensando a própria idéia da autoria referente a obra de arte e o seu papel estabelecido, já que é esta possibilidade de co-autoria que prevalece no que é realizado nesta proposta. O ( **M.A.C.A.H.N.O.**) aborda diferentes assuntos em volumes diferentes - como já produzido em diferentes escalas em minha produção como artista, cada assunto é repensado através de uma ótica tida como “não oficial”, oposta ao discurso reproduzido e praticado ao longo da história. Busca-se então uma forma de descolonização do olhar, contra-etnográfica talvez, uma tentativa de antropologia inversa, levando em conta também a metafísica das questões estudadas referentes ao entendimento dos diferentes povos e culturas, permitindo um necessário teor imaginativo, uma maior liberdade de reposicionamento de informações, ruídos e vestígios históricos - como exercício, passaríamos a ser o que olhamos e/ou passaremos a ser também o objeto observado. Os conteúdos relativos aos povos que conhecemos estão dispostos em acervos diversos e coleções conhecidas, já avaliadas por alguém, por uma entidade ou órgão, ganham o caráter de “verdade” irrefutável, e ao mesmo tempo dividem espaço com o que é invisível, que se encontra fora dos holofotes históricos, em acervos pessoais, em locais esquecidos ou ainda na forma de arquivos vivos (orais) representados por pessoas, que carregam e transmitem esta história ao longo do tempo. Almeja-se neste processo uma reavaliação histórica de forma horizontal, trazendo para o centro do debate o imaginário construído sobre os excluídos – ou vencidos. Ao problematizar a presença e a representação de diferentes povos /indivíduos em imagens, filmes, documentos e objetos, pretende-se ao mesmo tempo trazer à superfície histórias que permanecem à margem das narrativas “oficiais” e pensar a construção da imagem desse *Outro*, tal como ela foi feita em acervos, coleções e instituições estabelecidas ao longo dos anos.



Victor Leguy \_ Cápsula I, 2014 - site specific / Trienal de artes - Frestas / Museu da estrada de ferro EFS - Sorocaba, SP.  
 apropriação de objetos e documentos, sacos plásticos, polaroids, lâmpadas, televisão. feito em carvão, giz, e grafite/dimensões variáveis.



Victor Leguy \_ Relativo I, 2014 / Série, Um estudo sobre a Falha.  
documentos, lâmpada, sensor de presença, grafite, carvão e lapis dermatográfico sobre papel / 70 x 100 cm

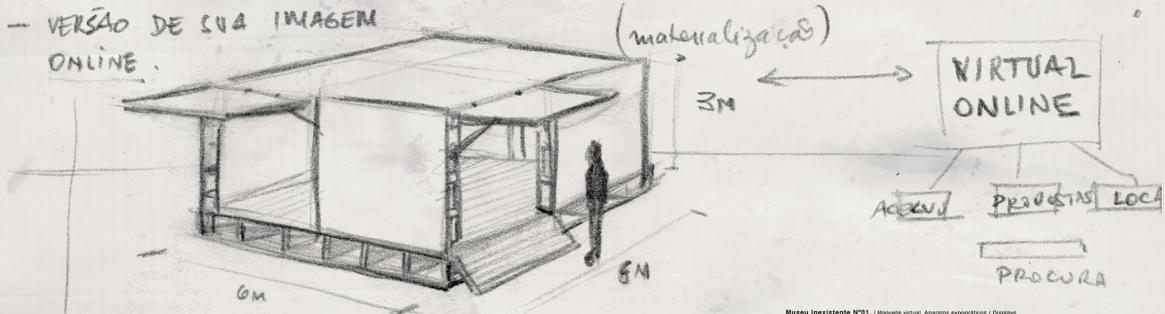
## Formalização - estrutura\_

Como dito anteriormente, o projeto busca reagrupar fatos que ainda hoje permanecem fora dos “holofotes históricos” para construir uma alternativa às narrativas históricas oficiais. Através do deslocamento de acervos, da produção de mapas, esquemas visuais, desenhos, anotações e apropriações de elementos descartados, objetos não disponíveis por questões burocráticas, objetos com defeito, fora de catalogações específicas por algum motivo, esquecidos em acervos pessoais e públicos, busca-se elaborar um repertório visual que conteste, desdobre ou ressignifique de diversas formas a documentação oficial relativa à representação do elemento ou assunto pesquisado.

A forma física da estrutura é composta de alguns módulos articuláveis de diferentes tamanhos, que atuam de forma direta no espaço onde se inserem, tensionando em aspectos diferentes este local (museu, instituição, local público). Como um organismo autônomo, essas estruturas se formam de elementos em madeira, que rearticulam sua configuração interna de acordo com o volume de informação que recebe, alterando constantemente sua forma e possibilitando uma constante adaptação ao entorno, como um duplê de museu. Essas estruturas juntas pretendem abrigar a história enfatizando seu caráter de mutação constante, sem previsão de forma ou volume da informação que será recebida, até um segundo momento em que ele se instala em outro local ou instituição, migrando parte de seu acervo e ampliando os diálogos com o mundo. Fechada, seu formato é de algo próximo a um cubo ou um retângulo. Quando aberta no espaço expositivo, percebe-se que sua aparência interna se assemelha ao local onde está instalada. Como uma forma de mimetização, se insere no sistema (representado pela instituição ou local) para modificá-lo; seu interior possui uma variedade de proto-displays, vitrines e suportes adaptáveis, que formalizam o aspecto de acordo com cada novo item reunido e registrado. Enquanto as estruturas em conjunto tensionam fisicamente o lugar e sua arquitetura, o conteúdo “perturba” o espaço expositivo e o acervo da instituição que as recebe. O acréscimo de informações a itens da coleção; interferências específicas que dialoguem com o da instituição anfitriã; a criação de pequenos deslocamentos no acervo; e a elaboração de uma ficha catalográfica própria, a ser utilizada durante a pesquisa e a exposição, são alguns dos disparadores propostos para a criação do ( **M.A.C.A.H.N.O.** ). A ficha catalográfica merece destaque enquanto instrumento museológico - testes foram feitos durante trabalhos anteriores onde pode-se notar um formato inicial do mesmo - este tipo de documento exerce a função de dar autenticidade, atestar valor (seja ele histórico, sentimental ou patrimonial) ao objeto que se estabelece no acervo – como uma certidão de nascimento de um objeto em relação à coleção que o abriga, inclui as diversas informações (nome, código, procedência, suporte) que tornam um objeto ou imagem relevante a este ou aquele museu.

Por fim, ele abre espaço para questionar a função dos atuais aparatos expográficos e displays usuais, repensá-los num contexto coletivo de experiências simultâneas, propondo a criação de dispositivos visuais específicos durante o tempo de sua atuação, ao mimetizar-se, o ( **M.A.C.A.H.N.O.** ) investiga os modos como aparecem as imagens construídas da alteridade e ao mesmo tempo responde a essas emergências. Trata-se aqui de uma tentativa de reelaboração histórica que se serve da produção de diversos autores, dispersa em várias décadas e em diferentes tipos de discurso e que, multiplicando as possibilidades de construção de um repertório visual e relacional, pretende adicionar novos dados às disputas do presente.

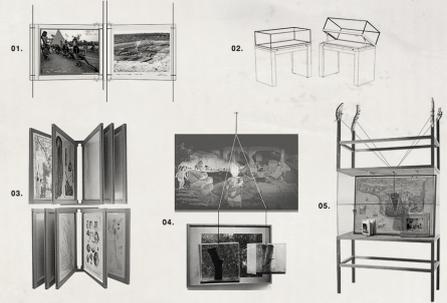
- COLETA IMAGENS / PROJEÇÕES / PARA SI MESMO =
- VERSÃO DE SUA IMAGEM ONLINE.



- AGENTES CONVIDADOS -

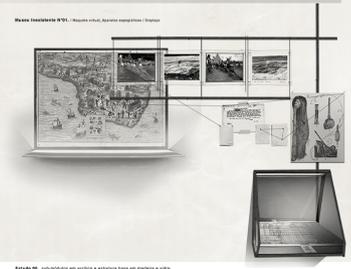
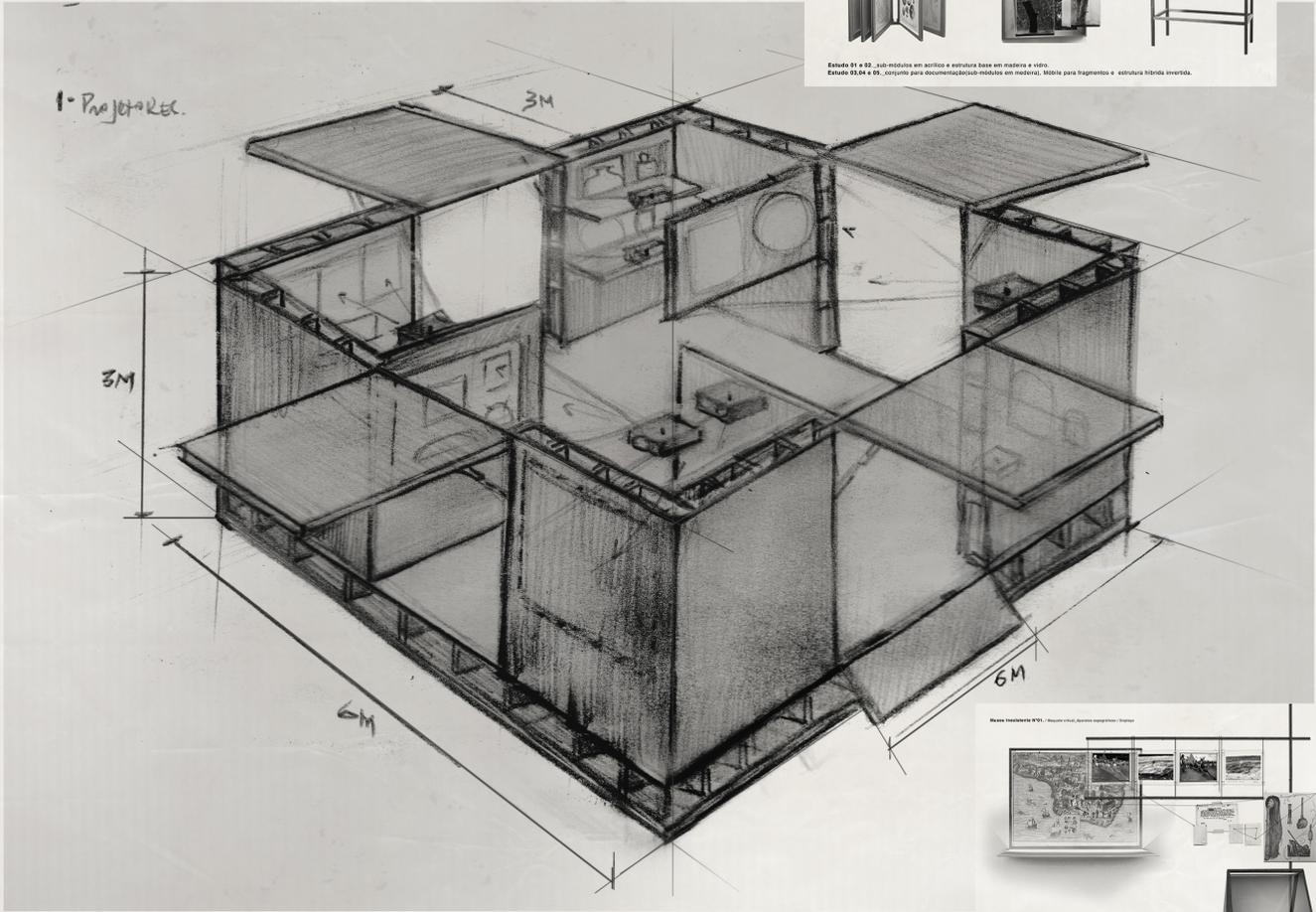
- BANCO DEDADO / ACERVO ABERTO PARA CONSULTA DOWNLOAD.
- ÁREA PARA PROPOSTAS

Museu Inexistente Nº01 / Máquina virtual, Aparatos expográficos / Displays



Estudo 01 e 02 - Sub-módulos em aço inox e estrutura base em madeira e vidro.  
Estudo 03, 04 e 05 - conjunto para documentação - módulos em madeira, vidro para fragmentos e estrutura fibrosa invertida.

1º Projeto REC.



Estudo 06 - Sub-módulo em aço inox e estrutura base em madeira e vidro.  
Conjunto em documentação - módulos em madeira, vidro para fragmentos e estrutura fibrosa invertida.

**O Museu Inexistente 01.** projeto concebido em parceria com Gabriel Bogossian  
prêmio Funarte de arte contemporânea / 2015 - projeto em processo e previsto para o 1º semestre de 2017.

O Museu é zona de contato, ele pode e deve ser convocado a agir em favor das comunidades e povos, não simplesmente a representar a história dos objetos/acervo completa e precisamente. Podemos então considerar um museu que possibilite uma reunião que apagar as discrepâncias e a atual desigualdade de poder das relações de contato.



**Museu Inexistente N°02.** / Maquete virtual\_Aparatos expográficos / Displays

**Estudo 06**\_sub-módulos em acrílico e estrutura base em madeira e vidro.

Conjunto para documentação(sub-módulos em madeira), Móvel para fragmentos e Base de madeira para projeção.



## Notas

1 TOMASSO, "Le Figaro", fevereiro 20 de 1909. "Le manifeste du futurisme". Tradução livre do autor deste artigo: "10. *Nous voulons détruire les musées, les bibliothèques, les académies de toute sorte*".

2 Em *Towards the museum of the future*. Routledge, 1994. Tradução livre do autor do artigo: "The set of objects the museum displays is sustained only by the fiction that they somehow constitute a coherent representational universe [...] should the fiction disappear, there is nothing left of the Museum but 'bric-a-brac', a heap of meaningless and valueless fragments of objects which are incapable of sustaining themselves".

3 ADORNO, 1983, p. 175. Tradução livre do autor do artigo, a partir da versão em inglês: "Museum and mausoleum are connected by more than a phonetic association. Museums are the family sepulchers of works of art".

## Derivas e assuntos relacionados\_

< Histórias em Display >

01\_

### Are Museums Free?

Manuel Borja Villel ( [http://www.internationaleonline.org/opinions/71\\_are\\_museums\\_free](http://www.internationaleonline.org/opinions/71_are_museums_free) )

Our ecosystem is the iconosphere.<sup>1</sup> We perceive and understand reality through images, and nobody doubts their centrality to our understanding of the world. And yet their importance does not lay in accurately depicting our surroundings or in revealing the intricacies of power, but in being the means by which and for which different powers settle their forces. As William Hogarth anticipated in this famous 1743 engraving *The Battle of the Pictures*, the present is characterised by a constant conflict between representation and appearance.

It would seem that by this point in the twenty-first century, there is no particular content or form that is problematic for the majority of people. In fact, even though they often describe wretched circumstances and individuals or shocking situations, some supposedly critical art practices actually favour consensus and contribute to the numbing of society. Communication strategies calculate scandal down to the last millimetre: it serves to focus the gaze and boost sales, it does not question a system of values that is dominated by the market.

Are museums free? Is there such a thing as genuine freedom of expression? The governance principles and codes of ethics of organisations such as CIMAM and ICOM appear to guarantee guidelines that ensure all agents can perform their roles freely and independently: trustees act as trustees and do not interfere with academic or curatorial decisions, artists carry out their work without coercion, and audiences enjoy the material presented to them in an environment favourable to active involvement, not consumption. If these maxims were clearly enforced, a museum could work free of restrictions of any kind.

CIMAM and ICOM are international agencies whose structures and functions are essentially the same as those of the other institutions imagined by liberal modernity. These organisations are based on the separation of powers and on an idealistic idea of society, and position themselves beyond our lives and outside of history. In keeping with this idea, the museum would be a kind of neutral receptacle with room for all things artistic, but only those that are artistic or defined as such at a particular moment in time. The only measure required to sanction their operation would be compliance with a set of universal rules. Any disruption could only be due to an incorrect use of their logic, either because the country in which the museum is located has not yet attained sufficiently 'democratic' structures, or because its users or artists have not yet clarified their actions and experiences. Although it is true that there have been relatively few cases of direct interference in museums in recent years, it is equally true that a managerial approach has been imposed, in which everything is measured in terms of the bottom line. Artistic projects are not evaluated according to aesthetic or educational criteria; processes do not matter, only management efficiency and the capacity to generate financing. This means that public institutions are usually confined within a complex bureaucratic apparatus that tends towards banality, towards preserving existing procedures and ensuring legal orthodoxy, rather than towards promoting innovation or the capacity to bring about shifts and imagine new worlds. And we should not forget that following 11 September 2001, neoliberalism entered a militarised phase that simultaneously set off a widespread fear of the enemy without, and a deep insecurity concerning aggressive forms of surveillance within the country. The social and employment precariousness provoked by the crisis in 2008 has intensified this fear and driven some sectors of the fragile arts ecosystem to take conservative positions –if not actual self-censorship– in an attempt to avoid anything that threatens their survival and our place in it. The so-called 'culture wars' of the eighties in the USA were paradigmatic in this sense. We know that quite a lot of museums stopped programming exhibitions containing explicit images of sex, criticism of religion, or certain political stances.

All communities conceive their own forms of organisation and arrange them in such a way as to better apprehend the world they live in and organise around. Institutions are built in accordance to inherited ideas that settle over time and condition the way we live together and interact: we inhabit our institutions as much as they inhabit us. But societies are not static, they are agonistic. They are constituted through the interplay of a series of forces that are mutually antagonistic, striving to reach a hegemonic position and overthrow a power that does not necessarily represent the majority, even if it is dominant.

Like other social structures, museums are not agencies that are established once and for all. Their nature is agonistic. They are places that we occupy with a clear will to transform. But are museums in harmony with the more progressive aspects of contemporary art, or have they adapted to the pressures of an ever more voracious market? Do they address the demands of society? And if so, what sectors of society: those that wield economic power, those that hold political power, or those that are still without a voice? Well into the twenty-first century, the museum is still at a crossroads.

There is no doubt a great deal of effort is required to make any real change in a museum against the status quo, and that even when a change is made it is unlikely to survive if left alone, out of sheer inertia. Reality is stubborn, and we have seen many museums that managed to attain considerable levels of critique and independence eventually return to positions that they would have appeared to have moved beyond. The most recent example is the events at MACBA. A series of actions were all it took to show that things are not as clear as we thought, and to reveal the strange links between culture and power. When a museum has authority, it may enjoy a very high level of autonomy, and that is the moment in which to implement anomalous structures, devices and narratives that resist absorption and generate spaces of freedom and antagonism.

In the MACBA case there may not have been direct pressure from the management or members of the board. It wasn't necessary. The director ended up turning himself in for a crime that, in this case, he had not yet committed. Censoring in order to avoid being censored. The problem does not lie in the actual censorship, so much as in the fact that it is a symptom of a more complex battle. The solution lies in generating and stimulating new institutional forms that interpellate the museum from without, creating spaces that enable the empowerment of audiences, the museum's active involvement in the city, the reconsideration of official narratives, and, as Edouard Glissant puts it, an 'oral' way of understanding history and the collections that hinders commercialisation. These are the challenges and the strength of the museum.

**Manuel Borja-Villel**

*Translated from Spanish by Nuria Rodríguez*

De uma maneira geral, em uma sociedade como a nossa, heterotopia e heterocronia se organizam e se arranjam de um modo relativamente complexo. Antes de tudo, há heterotopias do tempo que se acumulam infinitamente, por exemplo, os MUSEUS e as bibliotecas; museus e bibliotecas são heterotopias nas quais o tempo nunca pára de se amontoar e ultrapassar seu próprio topo, enquanto que no séc.17, mesmo no final do século, museus e bibliotecas eram a expressão de uma escolha individual. Em contrapartida, a idéia de acumular tudo, a idéia de constituir uma espécie de arquivo geral, o desejo de incluir em um lugar todos os tempos, todas as épocas, todas as formas, todos os gostos, a idéia de constituir um lugar de todos os tempos que seja ele mesmo fora do tempo e inacessível à sua destruição, o projeto de organizar deste modo uma espécie de acumulação de tempo indefinida e perpétua em um lugar imóvel, esta idéia de todo pertence à modernidade. O museu e a biblioteca são heterotopias próprias à cultura ocidental do séc.19.

Em oposição a estas heterotopias, que estão ligadas à acumulação do tempo, há aquelas ligadas, pelo contrário, ao tempo em seu mais rápido, transitório e precário aspecto, no modo da festa (festival). São heterotopias não mais eternas, mas completamente temporárias (chroniques). Como, por exemplo, são as feiras, estes maravilhosos lugares vazios fora das cidades que se lotam uma ou duas vezes por ano com stands, mostruários, objetos heteróclitos, lutadores, mulheres-serpente, adivinhadores. Bem recentemente, uma nova espécie de heterotopia temporal foi inventada, são as cidades de férias, como aquelas ilhas polinésias que oferecem um compacto de nudez primitiva e eterna de três semanas para os habitantes das cidades; e você vê, por meio de duas formas de heterotopia que vêm juntas aqui, a heterotopia do festival e aquela do tempo eterno e cumulativo, que os acampamentos de Djerba são neste sentido parentes das bibliotecas e dos museus, pois redescobrimos a vida polinésica, abole-se o tempo, mas a experiência é justamente a redescoberta do tempo; é como se toda a história da humanidade voltando à sua origem fosse acessível em uma espécie de conhecimento imediato.

### **Um Grande Museu para São Paulo, por Aracy Amaral**

*Aracy Amaral contextualiza sua proposta de unificação dos museus de São Paulo, pensada no intuito de oferecer condições de maior projeção para nosso patrimônio artístico. Texto publicado na Folha de São Paulo, 1989. (<http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/um-grande-museu-para-sao-paulo>)*

Pensemos grande. As coleções de arte de São Paulo justificariam a implantação de um grande museu com base na potencialidade econômica do Estado. Certas idéias crescem lentamente, emergindo naqueles preocupados com a preservação, correta apresentação museográfica e divulgação de nosso patrimônio. Por volta de 1984, em debate com a presença dos diretores dos principais museus da capital, levantamos a idéia de unirem-se as coleções de arte moderna e contemporânea de São Paulo. No momento, causou espécie a sugestão. Pouco depois, seria a nossa vez de ficarmos chocados quando após audiência com o governador, acompanhados pelo empresário José Mindlin e pelo reitor Goldemberg (para mim mais uma tentativa de sensibilizar o governo para a construção do MAC na Cidade Universitária), o então secretário Bresser Pereira disse-nos à maneira de reserva em relação ao projeto: “Há tantos museus em São Paulo, o importante não é mais um, mas seria existir um, grande”. Ao que rapidamente contra-argumentei mencionando a especificidade de cada museu. Depois que nos demitimos do MAC-USP diante da indiferença da universidade por seu patrimônio museológico ao longo do tempo, observamos a pertinência daquele parecer diante da pulverização dessas coleções em tantos museus de médio porte, sempre em dificuldades. Chegamos a elaborar esboço de projeto de um grande Museu do Estado de São Paulo, utilizando-nos das coleções estatais (do Estado e da Universidade). Essas coleções funcionariam como departamentos de arqueologia, etnologia, arte colonial, século 19 e 20 da entidade. Bem conceituado, o setor internacional poderia se desenvolver, isto previsto nos estatutos do futuro museu. Imaginamos então um edifício de imponente arquitetura contemporânea, construído com base nos programas dos diversos setores. A idéia seria o acervo de arqueologia vir do Museu Paulista, MAE-USP e Museu Plínio Ayrosa; preservado o Museu de Arte Sacra pela própria ambiência que o abriga, o Convento da Luz, há peças, contudo, que poderiam proceder da reserva técnica desse museu, da coleção Mário de Andrade e de doações que seriam obtidas de coleções privadas e através do sistema “on loan”. O século 19 seria constituído basicamente por peças da Pinacoteca do Estado e Museu Paulista, tentando-se através de coleções privadas obter um significativo acervo desse século através de cessões temporárias e por aquisições. O século 20, Brasil e exterior, em setores diferentes, com conservadores paralelos, poderia igualmente contar com as coleções do MAC-USP, Pinacoteca do Estado, Coleção Governo do Estado, Instituto de Estudos Brasileiros da USP, além de possível participação de coleções privadas. Não descartamos a idéia de serem incorporados a museu deste porte setores de mobiliário, design e fotografia (Brasil e exterior), pelas óbvias possibilidades que se abririam. Com o organograma inspirado nos mais avançados museus do mundo e adequado à nossa realidade, temos a certeza de São Paulo já possuir profissionais de elevado nível para responder pelas diversas curadorias dos setores citados para iniciativa como esta. Claro que não se trata de projeto factível da noite para o dia, pressupondo-se etapas para unificação das coleções e preservando-se a pesquisa na USP nessas áreas. Haveria resistências difíceis a vencer, problemas de natureza jurídica e trabalhista a serem abordados, sensibilidades de grupos, etc. Porém, diante de um projeto físico e conceitualmente respeitável, os estudiosos de nosso patrimônio certamente se tornariam entusiastas em dar sua colaboração.

Qual o estatuto para tal empreendimento? Debate aberto, embora uma fundação dotada de recursos próprios poderia manter e desenvolver a grande entidade museológica. Outra alternativa seria buscar um grupo de magnatas como Mellon, que presidiu a implantação do Metropolitan, de Nova York, mantidas as proporções. A menos que o Estado, como na Europa, garantisse a empreitada, acenando com um interesse até agora irrevelado. Quando há um ano e meio redigimos o esboço deste museu “grande” para São Paulo, apresentado a dois colegas da USP, o comentário de ambos foi positivo. Recomendaram entretanto que não o divulgasse pois seria crucificada por sua utopia irrealizável. Mas hoje parece estar no ar um projeto de união de coleções estatais de São Paulo. Qual a sua abrangência? Pensemos grande e para o futuro. A USP não mais apresenta os anseios humanísticos de inícios dos anos 60, período em que foram criados seus museus. Por que não reformular projetos que poderiam se desenvolver melhor de outra forma? Por outro lado, reunir as coleções estatais significa um início de idéias. Às vezes o realismo pode levar a soluções que beneficiem a coletividade, oferecendo condições de maior projeção para aquilo que desejamos colocar ao alcance da fruição da comunidade: nosso patrimônio artístico.

## Uma ideia de museu

Marcelo Ferraz ( <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/uma-ideia-de-museu> )

A arquitetura da liberdade: assim John Cage descreveu o prédio de Lina Bo Bardi na Avenida Paulista. Rer ler esse texto escrito por Marcelo Ferraz em 1999 é relembrar os conceitos que a arquiteta projetou em seus planos para o MASP.

Romana, nascida em 1914, Lina teve toda a sua formação no que podemos chamar era do fascismo: na infância, como “balila” de Mussolini; na juventude universitária e como arquiteta recém formada - durante a guerra - como membro da resistência comunista. A guerra foi a marca que carregou durante toda a sua vida, e de onde tirou, continuamente, forças para enfrentar dificuldades, derubar barreiras, e pensar que a vida é vida sempre por um fio, e que portanto só se deve pensar e fazer aquilo que é fundamental, imprescindível, vital. Daí Lina tirou seu profundo senso objetivo e poético ao mesmo tempo.

Em 1946, casa-se com o marchand, crítico de arte, jornalista e polemista, P.M.Bardi, e embarca para o Brasil numa viagem de passeio. Lina já conhecera, na escola de arquitetura, os projetos modernos dos brasileiros Lúcio Costa, Niemeyer e grupo, sobretudo o Ministério da Educação e Saúde, com a participação de Le Corbusier, e o Conjunto da Pampulha, de Niemeyer: - “Era fascinante e novo, livre. Rompia com a rigidez racionalista”, dizia ela.

Ao chegar ao Rio de Janeiro, o casal Bardi é convidado por Assis Chateaubriand, magnata das comunicações e grande realizador, a ficar no Brasil para criar um Museu de Arte, que acabou sendo fundado em São Paulo.

Lina fica fascinada com a arquitetura que florescia com liberdade, com a paisagem tropical, com o verde, com um país que não tinha ruínas, nem as da guerra e nem as históricas. Impregnada de entusiasmo, vinda de uma Europa destruída pela guerra, assim refletia sobre um museu no Brasil:

“Um recanto de memória? Um túmulo para múmias ilustres? Um depósito ou um arquivo de obras humanas que, feitas pelos homens para os homens, já são obsoletas e devem ser administradas com um sentido de piedade? Nada disso. Os museus novos devem abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz”.

Sem abrir mão da formação racionalista (defensora ferrenha do movimento moderno), com sua enorme erudição, Lina mergulha no mundo brasileiro para projetar um museu nos trópicos, para um povo novo, mestiço “sem o peso e as amarras do passado”- costumava dizer. Com esse ideário nasceu o Museu de Arte de São Paulo. Primeiramente num antigo edifício do centro da cidade reformado por Lina e, posteriormente, em sua atual sede, à avenida Paulista.

Do primeiro Museu, na rua 7 de Abril, ao segundo, definitivo, Lina , com um projeto arquitetônico revolucionário, leva a cabo suas idéias sobre museus, desde a organização dos espaços até a maneira de expor.

O edifício do Museu de Arte de São Paulo é um marco da arquitetura moderna brasileira e, como tal, deve ser discutido. Mas creio que, hoje, discutir sua relação com a cidade, com o espaço em que está inserido e seu significado simbólico para a população paulista - e porque não, brasileira - é mais importante do que fechá-lo no discurso arquitetônico, muitas vezes hermético e inócuo. No Brasil, a grande maioria de nossas cidades ainda carecem de um mínimo básico de conforto urbano, no amplo significado do termo. São cidades ofendidas e maltratadas. Não temos transporte público adequado, habitação, áreas públicas, parques, áreas verdes, praças, espaços de encontro; enfim, não temos planos urbanos nem de longo e nem de médio prazo.

É no contexto dessas carências que devemos analisar o significado de certos projetos pontuais: sua capacidade transformadora no ambiente urbano e sua capacidade de mudar mentalidades. A importância do MASP fica muito mais evidente se o consideramos na ótica da cidade caótica que é São Paulo. Quando digo MASP, digo não somente o edifício, mas o programa do museu como um todo. Arquitetura, para Lina Bo Bardi, era o meio concreto de agir sobre a realidade, de revelar, criar ou modificar contextos. A arquitetura do MASP é, para além do edifício, uma idéia de Museu.

Com uma importantíssima coleção de arte, implantado num dos pontos mais importantes da cidade, o museu representa um oásis em meio ao deserto arquitetônico que o circunda, salvo 4 ou 5 edifícios em toda avenida Paulista. Oásis também por acentuar o vazio - o espaço livre e democrático do Belvedere, acessível a todo cidadão, rico ou pobre, suprimindo assim uma de nossas maiores carências: a falta de espaços públicos; Oásis por sua baixa taxa de ocupação e sua implantação adequada à topografia, ao contrário de todos os outros edifícios da rica avenida Paulista: os grandes bancos, grandes empresas, enormes edifícios agarrados ao solo, cercados de grades, sem um metro quadrado de espaço público.

As cidades são representadas não somente, mas principalmente, pelos seus edifícios. O edifício do Museu foi eleito pelos cidadãos de São Paulo como um de seus símbolos máximos: a imagem que escolhemos para nos representar. Isso não é pouco. A arquitetura que fica para contar ou testemunhar a história da humanidade é aquela que mantém algo de sagrado, no sentido de respeitável, de depositário de crenças, devoção, ou representante do imaginário de um povo: símbolo de uma gente, de uma época. E o MASP é isso. Dentro dessa cidade de vida dura e opressiva, a população elegeu uma imagem que é, em grande parte, o seu avesso, uma imagem que representa a esperança em uma cidade mais humana. Esse corpo estranho na gigantesca cidade é o ponto de referência para os encontros mundanos e cívicos, para namoros e protestos políticos - como por exemplo, na recente derrubada de um presidente da república. A arquitetura revolucionária de Lina Bardi não só foi aceita, mas adotada pela população de São Paulo. E com muito carinho.

Dito isso, podemos circundar e adentar o edifício. Situado em um terreno com 4 frentes, o edifício não tem fachada principal. Quem o vê pela Avenida Paulista não pode imaginar que ele se duplica no subsolo, criando a surpreendente fachada oposta, de uma construção em terraços e jardineiras, ancorada na encosta, com a vista para o vale da Avenida Nove de Julho. É a quebra da dureza do objeto suspenso – o corpo superior, tenso, que desafia a gravidade. Entre estes dois corpos, o grande vazio que parece sustentar acima a grande caixa e comprimir para o subsolo o corpo inferior do museu.

Do ponto de vista da química, isto seria algo como uma enorme diferença de pressão, onde o gasoso é capaz de isolar dois sólidos. Como se trata de pura arquitetura, onde técnica e poesia se aliam, é o desafio, a ousadia humana que lá está. A conquista do “nada”, como dizia Lina, ou o desejo de liberdade. Lina sempre se referia ao comentário do compositor John Cage quando viu pela primeira vez o MASP: “É a arquitetura da Liberdade !”.

Essa busca de liberdade, ou o desafio de sua procura, continua em cada espaço, cada gesto do projeto do museu. Ao descermos ao subsolo, como em uma estação de metrô, ao invés da escuridão, da falta de ar, encontramos a luz, cristalina, filtrada pelo verde das floreiras, e a vista livre sobre o vale. Isso se deve à inteligente e bem acertada implantação do edifício na paisagem, como já me referi anteriormente. Saber tirar partido do contexto, seja ele físico ou abstrato, sempre foi uma das qualidades de Lina Bo Bardi, que gostava de citar F. L. Wright: “em todo projeto, as dificuldades, as limitações são nossos maiores amigos, são as dicas para as boas soluções”.

Ainda no subsolo do edifício, os auditórios são inovadores em termos de aproveitamento e desenho do espaço. O menor, com os assentos inclinados na diagonal do quadrado, e o maior, com seus palcos laterais, seu despojamento e versatilidade, que permitem os múltiplos usos que os espaços cênicos contemporâneos tanto necessitam.

Os espaços do Museu são espaços amplos, abertos, de refinada simplicidade, que suportam todo tipo de intervenção nas exposições, guardando sempre o ar de liberdade da boca de uma grande caverna.

Se subimos do nível da Avenida Paulista, do enorme vão livre, para a caixa suspensa, encontramos ainda aí e com força total, a vontade de liberdade: um grande “oceano de pinturas”. Os quadros se libertam das paredes e flutuam em cavaletes de concreto e vidro utilizados como suporte/ expositor: lembrança do cavalete do atelier do artista, que mostra o verso, as costas da tela, muitas vezes com preciosas anotações. O nome do quadro e do autor também ficam nas costas, para que o público não se sinta obrigado a gostar deste ou daquele quadro, apenas pelo nome do autor. “Oh! É um Picasso! Lindo!”. Não, o espectador é livre para gostar ou não, e também para criar as relações que quiser dentro deste verdadeiro “varal” de pinturas de várias épocas. Em visita ao MASP, o arquiteto holandês Aldo van Eyck perguntou: “Quem sabe qual é o melhor fundo para um Cézanne? Branco, cinza, rosa? Eu poderia achar que é um El Greco, ou um Goya”..

Um museu sem paredes. Lina citava Maiakovski: “Chegou a hora de jogar as pedras, os projéteis e as bombas nas paredes dos museus”.

Uma grande família de artistas que não são separados, nem no tempo – na classificação ocidental da arte – e nem no espaço. Convivem bem e, se pudéssemos perguntar, certamente teríamos um Picasso orgulhoso de ter ao seu lado um Goya. Ou um Matisse que divide o espaço com um Rafael. Só a América, o Novo Mundo, poderia admitir uma coleção exposta desta maneira. No Brasil, mistura de Europa Ibérica, África e Oriente - no que herdamos dos índios -, podemos ousar novos caminhos que não o eurocêntrico.

Queremos sim todas as conquistas tecnológicas, científicas e culturais do Ocidente, mas as utilizaremos ao nosso modo. Assim é o museu: a técnica de ponta, as conquistas da arquitetura moderna, a importante coleção de arte ocidental, a serviço de uma visão nova de Museu. Um museu que, ao ser pensado, concebido e projetado, leva em conta a cultura brasileira no que ela pode ter de mais belo: a vontade de ser livre, o combate à submissão e às regras importadas.

É o Museu descolonizado. O Museu do Novo Mundo, que luta contra o complexo de inferioridade, nossa pior herança da colonização e da escravatura.

Esta é a idéia de museu que nos interessa. Uma idéia força, veículo portador de um desejo, de um sonho materializado em forma, a serviço do Homem e das relações humanas.

Talvez, toda arquitetura assim o devesse ser.

Marcelo Ferraz é arquiteto e dirigiu, de 1992 a 2001, o Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Atualmente trabalha no projeto de um shopping center que contém um grande teatro de estádio no Bairro do Bixiga, junto ao Teatro Oficina.

## Perspectivas para o museu no século XXI

Ricardo Basbaum - *Ricardo Basbaum é artista, escritor, crítico e curador (artista-etc). Professor do Instituto de Artes / UERJ.*  
( <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/perspectivas-para-o-museu-no-seculo-xxi>)

O museu que responde às demandas discursivas da arte contemporânea é tanto um parceiro quanto um conceito na produção de obras de arte. Ricardo Basbaum analisa esse duplo papel do museu através da retrospectiva de Matthew Barney no Guggenheim

Não é simples para um artista atuante falar de museus: ainda paira sobre essa instituição a aura de algo morto, parado, distante da dinâmica das obras vivas e ativas. A noção de se construir alguma forma de proteção para as coisas da cultura, salvando-as de sua destruição e ao mesmo tempo integrando-as em um conjunto de objetos representativos, está na origem do espaço museológico: mas esta operação de inclusão tem um preço, que em geral se contabiliza no custo de se arrancar a obra de arte de seu contato direto com as dinâmicas da vida e da sociedade, para lançá-la dentro do espaço artificialmente construído da instituição. Pode-se dizer que a origem do museu é moderna (se tivermos como referências a Renascença, a invenção da imprensa e as conquistas do novo mundo), enciclopédica: se avançarmos para além dos gabinetes de curiosidades e chegarmos até a revolução burguesa, veremos que uma das vertentes que conduzem à formação da idéia de museu é exatamente o impulso em conceituar com clareza uma ordem das coisas e do mundo, em que uma forma de pensamento conduz à verdade – e a obra de arte é uma das expressões desta procura e deste encontro, articulando de forma singular autonomia plástica e recortes de possibilidade discursiva.

Não é difícil perceber a formulação deste paradigma, uma vez que de certo modo se encontra em vigência até hoje – nos é curiosamente familiar a idéia de que o que está incluído no museu é de algum modo ‘exemplar’, ‘representativo’ e, em consequência disso, ‘melhor’. Ou seja, desde o seu início esteve em jogo a construção do museu como máquina de produção e atribuição de valor à obra de arte, instrumento de produção de cultura. Neste caso, a presença da obra no museu não estaria associada ao anestesiamento (perda progressiva induzida de sensibilidade) – decorrente de sua extração do contexto no qual ou para o qual foi projetada e no qual funciona – mas a uma potencialização, pois sua presença no museu a elevaria a um patamar de ‘exemplaridade’, tornando-a representativa de uma ordem de pensamento que deve ser enfatizada, promovida, tornada visível, da qual o museu é um dos principais espaços de agenciamento. Percebe-se que este modelo de museu só foi possível a partir de uma concepção de obra de arte e jogos de linguagem que se adequem a ele: lógica da representação, mimesis – protocolo de linguagem associado à pintura/escultura que se desenvolve da Renascença ao Romantismo, e que se constitui através da mesma epistemologia: universalidade, ponto de vista central (presença de Deus), linearidade nas relações causa-efeito, naturalismo na construção da visualidade (conceber as imagens de acordo com o mundo visível concreto, campo do olho natural e da óptica geométrica). Importa perceber a relação de mútua implicação que existe entre o desenvolvimento das linguagens artísticas e da concepção da obra de arte e o desenvolvimento dos modelos museológicos.

À medida que se transforma o paradigma da obra de arte, também se modifica o perfil do museu que pretende abrigá-la: ao se mirar, de modo amplo, as transformações pelas quais passou a obra de arte nos últimos 200 anos (ou seja, a conquista de sua condição moderna e seu deslocamento para aquela pós-moderna ou contemporânea) – que arriscamos resumir aqui de maneira bastante compacta como (a) ‘conquista de autonomia’ (academicismo e romantismo até Cézanne), (b) ‘ruptura com a tradição e utopias’ (cubismo e vanguardas até Pollock), (c) ‘constituição de um circuito de arte’ (das vanguardas às neo-vanguardas, sobretudo a arte conceitual), (d) ‘relações com o real’ (a partir da Pop arte e Fluxus), (e) ‘virtualidade imagética e conceitual e espetacularização’ (a partir de fins do século XX) 1 – percebe-se o museu a se transformar de maneira homóloga. Assim, também a dinâmica própria à sua formação traz saltos, mudanças e modificações similares: assistimos nos mesmos períodos (a) à constituição inicial do museu como edifício arquitetônico com ambição universalizante, moral e atemporal, propositor de verdades estáticas e finais (os primeiros a serem concebidos enquanto tal, que ultrapassam a condição de gabinete de curiosidades e exotismos), que vai, aos poucos, se conformando à noção de uma obra autônoma, passando então (b, c) por sua progressiva aceleração (sob pressão das vanguardas históricas e seu historicismo finalista e idealista) em direção a uma concepção arquitetônica moderna, que visa a acolher sem impedimentos a potência desse novo objeto sensível do século XX – nesse momento (a referência é a inauguração do MoMA, em Nova York, em 1937) se consolida a idéia de um ‘cubo branco’, espaço que pretende atender a tais demandas de transformação histórica. Em seguida, (c, d) esta instituição é percebida como diretamente conectada a um contexto concreto econômico e cultural que não pode ser ignorado ou idealizado, e isto conduz (d) à elaboração das noções que apontam para o museu de arte contemporânea, com sua ampla variação de concepção arquitetônica, mas que deverá responder a um circuito de arte e seus vários segmentos (sobretudo ao saber acumulado da arte moderna, às tecnologias de manejo museológico e curatorial e às relações com o público), assim como à materialidade da presença de relações socioeconômicas concretas. Finalmente, (e) observa-se a efetivação de um conjunto de transformações do aparato museológico em direta relação com as mudanças do chamado capitalismo tecnológico do final do século XX e suas demandas de globalização e espetacularização 2 – claro que estas mudanças em direção à atualidade ainda são experimentadas e vivenciadas como estando em processo no mundo de hoje.

Queremos chamar a atenção, através deste ligeiro paralelo, ao fato de que as mudanças de concepção museológica basicamente acompanham as transformações artísticas, indicando o deslocamento das questões conceituais e de linguagem, que informam e conformam as obras, para os parâmetros conceituais e arquitetônicos que constituem o museu. Claro que não se pode acreditar aqui de modo absoluto na simplificação e linearidade deste processo, já que sobretudo a arquitetura possui sua dimensão investigativa e conceitual propriamente autônoma, assim como já se estabeleceu um corpo de estudos museológicos e curatoriais capaz de se emancipar em relação à obra de arte enquanto finalidade fechada; e, sobretudo, pode-se alinhar exemplos em que as conquistas do espaço arquitetônico e concepção museológica trouxeram à cena novos espaços e ferramentas para que certas obras fossem efetivadas, invertendo a unidirecionalidade do processo. Mas, entretanto, é preciso ter clara a existência de uma especificidade do museu em responder às transformações prioritárias das obras enquanto mudanças conceituais e discursivas que irão informar o quadro teórico geral da arte – sendo, portanto, seguidas pelas outras disciplinas (daí a importância de se referir sempre, de modo concreto, às obras). Certamente, seria mais exato perceber que obra e museu estabelecem uma relação dinâmica, de mútua implicação: sob uma perspectiva contemporânea (isto é, após 1945), o ambiente do circuito de arte é aquele que também constitui a espacialidade própria para a obra; se pensarmos o museu como importante parte do circuito, percebe-se como muitas obras são produzidas para o museu – de modo que, de maneira ampla, trata-se de uma dupla implicação.

Neste sentido, seria interessante mencionar aqui um caso recente das relações entre arte e museu, para trazer alguns comentários que contribuam para tal discussão: tanto a recente retrospectiva no Museu Guggenheim de Nova York do artista norte-americano Matthew Barney, como os projetos desenvolvidos pela Tate Modern (Londres) em seu Turbine Hall – sobretudo a intervenção de Anish Kapoor – trazem elementos para se perceber características da relação entre obra de arte e museu no contexto da atualidade. Parece evidente, como veremos, que tal condição revele alguns impasses, assim como potencialidades, para o fazer-pensar da arte contemporânea.

Convém lembrar que o Museu Guggenheim e a Tate Gallery constituem instituições de grande porte (privada a primeira, pública a segunda), cada qual a seu modo respondendo à demanda moderna por um colecionismo aberto, compreensivo da condição autônoma e transformativa da arte em seu processo histórico: ambas possuem valiosos acervos modernos (e relativamente contemporâneos), que constituem sua riqueza. Entretanto, ambas também submeteram-se a significativas transformações nos anos recentes, de modo a se adaptarem às demandas do final do século XX: é nesse quadro que podem ser vistas – em paralelo – as modificações do Museu Guggenheim sob direção de Thomas Krens (desde 1988) e a criação da Tate Modern (em 2000), na gestão de Nicholas Serrota (iniciada em 1986).

Resumidamente, trata-se de uma reação – e consequente adaptação – das duas instituições frente à diferente localização do campo da cultura, em nossa época, em relação ao novo quadro socioeconômico correspondente às mutações recentes do capitalismo: sob impacto da informática e globalização, grandes somas de capital têm migrado para as atividades culturais, em busca de materialização e cristalização de sentido simbólico para operações financeiras que se tornam virtualmente imateriais, ao se processarem em tempo real em toda a superfície do globo. Em uma economia que se distancia cada vez mais das estruturas Estatais e tem como protagonistas as grandes corporações (sobretudo financeiras), passa a ser fundamental que a voracidade e velocidade de tal capital imaterial seja trazida ao mundo concreto das coisas através de superfície material, sensível e persuasiva que seja corporificada de modo acessível e flexível e combinada com a produção de sentido: nesta equação, o campo da arte se presta com perfeição às manobras necessárias de realocação desse capital, detentor que é de um conjunto de conceitos e ferramentas desenvolvidos pela arte moderna e contemporânea em suas pesquisas e investigações do sensível como produção de sentido – método de investigação que ainda mal dominamos, mas que se estabelece na atualidade como uma das mais agudas formas de problematização do real.

Tanto o atual Museu Guggenheim (e sua política de expansão a vários países através de franquia) quanto a presente Tate Modern têm se configurado como espaços que já se convencionou comparar aos Shopping Centers, com sua dimensão de comércio e entretenimento, sob o gerenciamento de uma construção de imagem que pouco se diferencia da campanha publicitária de uma empresa qualquer. Claro que não se pode simplificar tal quadro, nem reduzi-lo à questão de um ‘comercialismo cultural’; entretanto, esta atual condição do jogo da cultura não pode ser menosprezada sem correr o risco de se prosseguir trabalhando tendo como referência um quadro contextual desatualizado. Se tivermos em conta a tradição moderna do artista que marca fortemente sua diferença em relação à sociedade e ao senso comum – ou seja, busca alguma forma de problematização ou interferência no estado corrente das coisas – então o atual momento institucional da arte deve ser foco de intensa investigação, pois também o tecido institucional (ao qual se integram as instituições de grande porte que estamos comentando) detém os mesmos processos de saber e os gerencia ao seu modo, construindo (ou modelando, indicando pistas) alguma imagem de artista que integre interferência, diferença e transgressão, ainda que (claro) nos limites de seu próprio gerenciamento. Ou seja, o lugar do artista contemporâneo está claramente construído, hoje, em direta relação com o tecido institucional do circuito – talvez nunca a relação artista/instituição tenha se dado de maneira tão direta e cúmplice: claramente, conceitos e ferramentas operacionais (ou seja, as características de uma ‘tecnologia do fazer artístico’) não se constituem como de ‘propriedade exclusiva’ do artista, se prestando mais a um manejo amplo por parte de um circuito fortemente estruturado (tratar-se-ia de recuperar, de algum modo, a ‘fragilidade’ da arte?).

A exposição *The Cremaster Cycle*, de Matthew Barney, esteve em cartaz entre 21/02 e 11/06/03 no Museu Guggenheim, Nova York. É bastante significativo o trecho final do texto de introdução da curadora Nancy Spector, que reproduzimos abaixo:

A exposição ocupa o museu com uma instalação site-specific, projetada pelo artista para englobar as cinco partes do ciclo, combinando todos os seus variados componentes em uma totalidade única e coesa. (...) O trabalho central da instalação é uma peça de vídeo em cinco canais, suspensa no meio da Rotunda. Cada tela exhibe diferentes segmentos de “The Order”, uma seqüência de *Cremaster 3* gravada no Guggenheim. (...) “The Order” distribui os cinco níveis das rampas espirais do Guggenheim em uma alegoria que representa os cinco capítulos do ciclo. A exposição espelha esta estrutura – os elementos instalados de *Cremaster* progredem em ordem ascendente, desde o piso da Rotunda, rampas acima, até a Galeria do Anexo, no topo. As esculturas apresentadas em “The Order” como símbolos de cada filme da série *Cremaster* são exibidas no contexto de seus respectivos capítulos, em conjunto com trabalhos anteriores, em um ritmo cronológico que reflete o fluxo em looping do próprio ciclo. 4

De modo a estabelecer uma leitura paralela, segue igualmente rápida referência ao projeto *Marsyas*, de Anish Kapoor, exibido entre 09/10/02 e 06/04/03 no espaço conhecido como Turbine Hall, na Tate Modern, Londres, como parte da *Unilever Series 5*: Esta é a primeira vez, dentro de *The Unilever Series*, que um artista utiliza toda a extensão do imponente Turbine Hall da Tate Modern, medindo 155m de comprimento, 23m de largura e 35m de altura. *Marsyas* compreende três anéis de aço, amarrados em conjunto por uma única peça de membrana de PVC. Dois deles são posicionados verticalmente, em cada uma das extremidades do espaço, enquanto um terceiro é suspenso em paralelo com a passarela do Turbine Hall. Aparentemente encaixada no local, tomando a forma de uma cunha, a geometria gerada por estas três rígidas estruturas de aço determina a forma geral da escultura, um deslocamento que se faz da vertical para a horizontal, e que retorna novamente para a vertical. Kapoor iniciou o projeto em janeiro de 2002. Ao referir-se ao convite para conceber a escultura, comentou que “o Turbine Hall da Tate Modern é um espaço imenso e difícil, e seu principal problema é que demanda verticalidade. Isto é absolutamente contrário à noção de escultura que tenho desenvolvido em meu trabalho. Percebi que a única maneira de lidar com a verticalidade seria trabalhar com uma horizontalidade total.” A membrana de PVC que se estende pelo Turbine Hall possui uma qualidade corpórea, que Kapoor descreve como “aproximando-se de uma pele arrancada”. O título faz referência a *Marsyas*, um sátiro da mitologia grega que foi despelado vivo pelo Deus Apolo. A cor vermelho escura da escultura sugere algo relacionado ao corpo. *Marsyas* envolve o espectador em um campo de cor monocromático. É impossível ter uma visão completa da escultura de qualquer posição, de modo que é deixada ao espectador a tarefa de imaginar sua totalidade. 6

Não é difícil de se perceber traços comuns aos dois projetos, destacando-se a grandiosidade, que em ambos os casos se justificaria pela especificidade de construção para aquele local preciso – tanto a filmagem de Barney quanto a escultura de Kapoor foram planejadas e executadas em direta relação com os espaços de exposição. Se tivermos em conta os comentários estabelecidos por Miwon Kwon em torno da recente transformação do conceito de site-specificity, percebe-se que o que está em jogo não é uma simples adequação aos espaços físicos das instituições: como bem aponta Kwon, as recentes reavaliações – à luz da recepção do minimalismo, assim como da crise provocada pela remoção do Tilted Arc de Richard Serra – indicam que o conceito de local específico abandonou sua caracterização enquanto ligação com os aspectos meramente físicos do espaço (como propunham, a grosso modo, os minimalistas) para estabelecer uma dimensão discursiva de especificidade, em que o local tem sua singularidade determinada principalmente a partir das narrativas e conceitos que compõem, integram e dinamizam uma rede de relações que o caracteriza.<sup>7</sup> Assim, torna-se efetivamente claro que tanto The Cremaster Cycle quanto Marsyas constroem sua especificidade ao local manejando de forma consciente as narrativas institucionais que informam os dois mega museus: tanto Barney quanto Kapoor desenvolvem suas propostas incorporando em seus projetos de linguagem traços da espetacularidade e entretenimento que constituem o perfil de cada instituição. Ambos os artistas, pode-se dizer, desenvolvem recursos de linguagem frente a um capitalismo avançado, ligeiro, de fluxo, e buscam propostas de trabalho que possam circular dentro desta dinâmica – isto é extremamente claro no modo de trabalho de Matthew Barney, mais próximo dos padrões de uma superprodução cinematográfica (Los Angeles, Hollywood) do que de um evento standard de arte contemporânea.

Cada um destes exemplos adquire dimensão impressionante ao se posicionar praticamente numa escala 1 : 1 frente à instituição; entretanto, como se trata – nos dois casos – de instituições ampliadas, hiperinstitucionalizadas, espetaculares, temos projetos que se colocam então em dimensão ainda mais ampla. Não há como se considerar que estas duas hiper-obras sejam simples resultados do gesto criativo de uma subjetividade singular; trata-se sobretudo de parcerias consistentes ao nível empresarial-institucional-industrial entre diversas personas corporativas: colaboração de tipo ‘artista + museu’, somada aos recursos de produção de alto nível tecnológico. Olhando-se tanto num sentido como noutro, o que teríamos aqui de surpreendente seria, por um lado, o artista capaz de estruturar uma subjetividade corporativo-empresarial para ousar um lance ‘criativo’ em escala nitidamente pós-humana, e por outro a instituição aparelhada de modo a agenciar o projeto artístico em seu detalhamento necessário para viabilizá-lo: mais certo seria que The Cremaster Cycle trouxesse a assinatura (ou grife?) Barney-Guggenheim, enquanto Marsyas teria a autoria creditada a Kapoor-Tate.

Frente a esta situação, seria interessante elaborar comparação com outra série de trabalhos também realizados em grande escala e igualmente fruto de uma aliança entre artista e instituição: refiro-me aos três projetos de Walter de Maria exibidos de forma permanente pela DIA Art Foundation, de Nova York: The Lightning Field (1977), The New York Earth Room (1977) e The Broken Kilometer (1979). Trata-se de artista notadamente avesso às transformações da arte das últimas duas décadas, e a experiência de fruição destes trabalhos é claramente destituída de espetacularidade (no sentido das obras citadas anteriormente); certamente, uma visita ao deserto do Novo México, para conhecer The Lightning Field, reveste-se de inúmeros riscos, inexistentes na segurança de shopping-center dos Museus Guggenheim e Tate Modern. Se alinharmos de Maria, Barney e Kapoor, teremos três diferentes estratégias de resistência ao quadro atual das relações entre arte e instituição: o primeiro, através de uma política pessoal de silêncio voluntário, realiza obras que procuram elaborar alguma forma de distanciamento ao atual modelo; já os dois outros acreditam estar elaborando algum processo de resistência na articulação interna de suas linguagens a partir da incorporação, no ato mesmo de projetar e construir, dos elementos discursivos próprios do espaço de exibição conforme hoje se apresenta – Barney e Kapoor assumem posição ingênua ao estabelecerem que a obra de arte em sua potencialidade e força estética deflagaria naturalmente tal espessura crítica; é preciso não esquecer que a obra de arte está, frente à natureza, alinhada junto aos dispositivos do artifício. Logo, é necessário ter atenção, no quadro atual, com o processo de se “transformar crítica em espetáculo”,<sup>9</sup> uma vez que entre a construção da obra e seu agenciamento pela instituição parece não haver mais lacunas ou espaço livre para a construção de uma atitude crítica – certamente não no sentido tradicional do que compreendemos como crítica (à qual é preciso acrescentar os campos da teoria e da história da arte).

De nada adianta se pensar nos museus no século XXI a partir de qualquer exercício de futurologia: para se manter – no presente! – as possibilidades de um fluxo de pensamento, intervenção e mobilização crítica é necessário agir com pragmatismo, no sentido de desenvolver estratégias para-institucionais acopladas às linguagens e conceitos com os quais opera o artista. Ou seja, tanto aceitar as ofertas de ocupar o espaço institucional, procurando compreender as sutilezas de sua atual estruturação e mobilizando ferramentas de linguagem que possam oferecer algum grau de resistência (atentando de modo agudo às especificidades discursivas), quanto prosseguir na invenção de outros formatos de agenciamento – que hoje, em uma de suas frentes, se apresentam como centros de pesquisa autônomos e espaços independentes geridos por artistas.

1. *Estas transformações não estão aqui indicadas como períodos seqüenciais (uma vez que há superposições) mas como fases amplas (ganhos de complexidade) que assinalam algumas das principais mutações da arte moderna/pós-moderna. [voltar para o texto]*
2. *Não estamos considerando aqui – ainda que possam ser incluídas nesse último tópico – aquelas proposições que desmaterializam o museu frente ao arquivo e o banco de dados, tais como precocemente formularam Aby Warburg e André Malraux. [voltar para o texto]*
3. *Bastante ilustrativa de tal atitude é a proposição de Roland Barthes: “a vitória do artista é a derrota da sociedade”. [voltar para o texto]*
4. *Nancy Spector, “The Cremaster Cycle – Introduction”, Disponível em [http://www.guggenheim.org/exhibitions/past\\_exhibitions/barney/introduction/index.html](http://www.guggenheim.org/exhibitions/past_exhibitions/barney/introduction/index.html) [voltar para o texto]*
5. *Assim se refere o press-release: “O apoio da Unilever, perfazendo um total de £1.25 milhão ao longo de 5 anos, permitirá à Tate comisionar para o Turbine Hall um novo trabalho em grande escala por ano, até 2004.” Disponível em [http://www.tate.org.uk/home/news/ka-poor\\_unilever.htm](http://www.tate.org.uk/home/news/ka-poor_unilever.htm) [voltar para o texto]*
6. *[http://www.tate.org.uk/home/news/kapoor\\_unilever.htm](http://www.tate.org.uk/home/news/kapoor_unilever.htm) [voltar para o texto]*
7. *“A noção de site-specificity costumava implicar algo preso ao chão, amarrado às leis da física. (...) Porém, à medida que esta investigação prosseguiu ao longo dos anos 1980, passou a articular sua crítica a partir de uma referência cada vez menor aos parâmetros físicos da galeria/museu, ou de qualquer outro local de exposição. (...) O lugar é agora estruturado (inter) textualmente, mais do que espacialmente.” Miwon Kwon, One Place after another – site specificity and locational identity, Cambridge, The MIT Press, 2002, pp. 11-31. [voltar para o texto]*
8. *No sentido que propõe Gilles Deleuze, quando escreve que “a instituição se apresenta sempre como um sistema organizado de meios”, “elaborando meios de satisfação artificiais que liberam o organismo da natureza (...) introduzindo-o em um novo meio”. Ver “Instincts et Institutions”, in L’île déserte et autre textes, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 24-27. [voltar para o texto]*
9. *Miwon Kwon, op. cit., p. 47. [voltar para o texto]*

## O Museu de Arte hoje

Martin Grossmann ( <http://www.forumpermanente.org/revista/edicao-0/textos/o-museu-de-arte-hoje> )

O museu é um sistema complexo modelado por múltiplas dimensões: tradição, espetáculo, lugar político, promoção social, arena para processos de ação sociocultural, especulação, incorporação, experiência. Esse artigo de Martin Grossmann, professor do Departamento de Artes Plásticas da USP e curador-coordenador do Fórum Permanente, fornece bases para o entendimento da condição contemporânea do museu.

Como ponto de partida poderíamos dizer que o museu de arte hoje é, simultaneamente, uma tradição, um espetáculo, um lugar político, uma promoção social, uma arena para processos de ação socio-cultural, uma especulação, uma incorporação, uma experiência, bem como alegoria ou metáfora para a explanação, criação e manutenção de outras dimensões de conhecimento. O museu se configura assim como complexidade, grandeza modelada por múltiplas dimensões.

Alguns pensamentos são referenciais no entendimento dessa complexidade.

Começamos pelo museu imaginário de André Malraux uma vez que essa proposição é percursora da hiperealidade, entendimento de um “real” constituído na interação entre o mundo material e o virtual. Trata-se de um “museu sem paredes”, uma espécie de condutor errante da arte formalizado, pelo autor, em primeira instância no formato de livro de arte.

Na passagem da década de 50 para a de 60, ao explorar as relações entre a fotografia e as técnicas de impressão, ambas em contínuo aprimoramento, Malraux promove com o museu imaginário a eliminação dos enquadramentos, tanto da pintura, da escultura, como também da própria arquitetura. Ou seja, essa metamorfose ocorrida no “entorno das obras” que o museu abriga se dá principalmente devido ao efeito da fotografia não só na percepção da arte mas do espaço que a reifica, o museu. Isso se deve a própria característica da fotografia que, com seus recursos, é capaz de transcender os limites da representação, seja através das possibilidades de registro como de publicação. Malraux, portanto, procurou localizar e explorar o impacto dessa nova tecnologia na percepção humana. Ele acreditava que uma nova percepção da arte era iminente e que os livros de arte eram os percursos dessa transformação. Em suma, os avanços tecnológicos de época revelam um poderoso imaginário latente no indivíduo. Malraux nesse sentido não tece uma crítica ao museu da cultura material mas adiciona uma nova e contemporânea ala nesse complexo. Em relação ao museu, a sua intenção era a de investigar um novo “envelope” capaz não só de promover um contexto diferenciado para as obras de arte que esse abriga como também de alimentar novas razões de ser para ambos, museu e arte. Considerando o existencialismo de Malraux, o museu imaginário possibilita “uma enigmática libertação do tempo de todas as obras que ele seleciona”, o que indica que esse ambiente ou predisposição promove a vida em contraste com a morte, ambas condições associadas à simbologia, à etimologia e à experiência do museu.

O confronto entre vida e morte na razão de ser do museu é magistralmente apresentada por Adorno em seu ensaio Museu Valéry-Proust (1967), que é aqui citado como uma outra reflexão referencial para se pensar o museu de arte hoje.

Nesse ensaio, a “morte” é representada pela visão de Valéry que considerava o museu como um repositório funesto. Por outro lado, a “vida” é propagada por Proust que considerava o museu como local ideal ao encantamento. Valéry estava muito interessado na mecânica do pensamento humano e em construir um poesia que fosse pura em si mesma, na qual a linguagem poderia se expressar de forma total. Proust, por outro lado, tomou a arte como o coração da existência humana e entendia que sua função era a de recriar o passado. Do ponto de vista mais objetivo de Valéry, os museus eram como túmulos para as obras de arte. Sua crítica voltou-se para a excessiva acumulação de obras em museus como o Louvre e seu argumento era o de que nenhuma mente seria capaz de lidar com tamanha disparidade de informação. Já Proust, como Adorno sugere, percebe a história como paisagem e conseqüentemente o museu como meio insubstituível no apoio a joie enivrante que essa experiência possibilita.

A diferença essencial em relação à posição de Malraux é a de que Adorno evidencia uma terceira instância sugerida pela síntese dessa inevitabilidade dialética, na qual nem a morte, tampouco a vida, mas a presença crítica de um sujeito é que prevalece.

Adorno assim coloca em primeiro plano a necessidade de uma experiência crítica no interior do museu de arte.

Adorno em Museu Valéry-Proust explicita sua “Dialética Negativa” (1966), uma crítica em processo que foi caracterizada ironicamente por Lyotard, em Des Dispositifs pulsionnels (1973), como uma “teologia crítica”. O problema com o niilismo de Adorno, de acordo com Lyotard, é que ele não se regenera uma vez que critica apenas visando a sobrevivência do crítico e da autonomia da arte frente ao dominante positivismo da cultura de massa. Mas não se pode esquecer que a dialética negativa está contextualizada não só na obra desse grande filósofo alemão como também no momento histórico em que essa obra é gerada (do entre guerras até o final da década de 60). Isso ajuda a compreender o porque de sua dialética não levar a lugar nenhum, caracterizando-se também como uma dialética insolúvel. Naquele momento não havia mesmo esperança de regeneração. Para Adorno, a única maneira de mantermos a integridade vis-à-vis a inescrupulosa dominância da “cultura de massa” e dos regimes totalitários seria pela efetivação de uma atitude crítica resignada, não direcionada para uma melhor condição, mas voltada a tornar viável a situação presente. É justamente na estratégia dessa proposição de Adorno que o Museu de Arte hoje pode retirar proveitos. Explico: para operacionalizar sua crítica negativa Adorno não só contrasta “morte” e “vida” como também “artista” e sua alteridade, “o observador” (um visitante de museu, um espectador e até mesmo um consumidor). Valéry representa assim as exigências e desejos do artista e Proust as do observador. Ao equalizar artista com observador, estende-se a experiência da arte, investe-se nessa dialética insolúvel, criam-se soluções criativas. Todas essas movimentações são essenciais para a sobrevivência da arte e de seus instrumentos, aparelhos e agentes. Se processos de criação, produção, propagação, mediação e recepção da arte são examinados e considerados como uma espécie de ato criativo composto, não há dúvidas da importância dos museus nesse cenário.