

Ne pas toucher aux œuvres: o princípio da (in)tangibilidade da obra de arte no contexto de sua exibição e suas (contra) significações pedagógicas

Ne pas toucher aux oeuvres: the principle of the (in)tangibility of the artwork in the context of its exhibition and its pedagogical (counter)significances

Marcelo de Andrade Pereira¹

RESUMO

Este ensaio, de cunho filosófico e programático, discorre sobre as significações da arte no contexto de sua exibição e suas implicações pedagógicas. Por contexto de exibição compreende-se os espaços institucionais e não institucionais que abrigam e expõem a produção dita de arte, tais como: os museus e as galerias de arte. O texto discute o caráter político e pedagógico, como também ideológico da arte e das instituições museais ao analisar as injunções dessas instituições face às suas representações sociais e ao mercado de arte. Com isso, busca demonstrar de que maneira os discursos que sacralizam a arte, o artista e o espaço de exibição das obras de arte minimizam ou mesmo restringem o acesso à experiência da e com a arte; procura problematizar os meandros de uma relação de poder estabelecida entre público e obra no âmbito de exposição. Esta investigação tem, ademais, o propósito de descortinar as “promessas benfazejas da arte e de suas instituições de exposição” que grassam no âmbito do ensino de arte, tornando-o, não raro, mecanismo de reprodução da cultura dominante. Analisa, em suma, como a esfera da arte normatiza não apenas a produção da arte, como também estabelece os critérios de seleção das obras e do público. A investigação se ampara pelas contribuições de Paul Valéry, Theodor Adorno, Pierre Bourdieu, Bruno Deloche, Roger L. Taylor, Nildo Viana e Marília Xavier Cury.

Palavras-chave: museu; arte; artista; mercado; educação.

¹ Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Centro de Educação. Av. Roraima, nº 1000. Campus Universitário. Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil. CEP: 97105-900.

ABSTRACT

This philosophical and programmatic essay deals with the significances of art in its exhibition context and its pedagogical implications. Exhibition context is understood as institutional and non-institutional spaces which keep and exhibit artistic productions, such as museums and art galleries. The text discusses the political and pedagogical as well as the ideological character of art and museums by analyzing the injunctions of these institutions in face of their social representations and the art market. Thus, it seeks to show how discourses that sacralise art, the artist, and the exhibition spaces reduce or even restrict access to the experience of or with art; it seeks to discuss the intricacies of a power relation established between the public and the artwork within the exhibition. Moreover, this research has the purpose to unmask the “benevolent promises of art and its institutions” which are currently prevalent in art teaching, making it often a mechanism for the mere reproduction of a dominant culture. In short, it analyses the way the art world regulates not only the production of art, but also how it establishes criteria for the selection of works and public. The argumentation is supported by the writings of Paul Valéry, Theodor Adorno, Pierre Bourdieu, Bruno Deloche, Roger L. Taylor, Nildo Viana and Marília Xavier Cury.

Keywords: museums; art; artists; market; education.

Ne pas toucher aux œuvres... Não se pode tocar as obras. O insidioso imperativo – epítome de um ideal romântico e pequeno burguês, de teor quase proverbial – poderia, por certo, dispensar explicações, visto aduzir de imediato a um contexto e a uma relação muito precisos, quais sejam, a arte e a interação ou a interdição da interação – pela medida e polissemia da ulterior – entre o público e o objeto de sua “contemplação”, respectivamente. Tal frase, quiçá emblemática, demarca de maneira muito clara, se não evidente, um domínio de poder; o que a torna aqui objeto de análise legítimo e necessário.

Reside nesta afirmativa “Não se pode tocar as obras” como que um dogma e uma negação. Como dogma, a sentença apresenta-se como absoluta, a-histórica, atemporal e, sobretudo, não passível de ser questionada. Como negação, ela não apenas nega como também inviabiliza uma relação – compreendida nesse caso como experiência (estética). Como veremos, há um conjunto de elementos reais, simbólicos e imaginários – os quais operam como *força de lei* – por ela circunscrito; elementos que se antepõem ao contato do público com a obra no contexto de sua exibição. A sentença encerra, ainda, sob a forma metafórica, uma contradição: ainda que a exibição constitua uma tentativa de compartilhamento de sentidos ela supõe, ao mesmo tempo, uma divisão – da qual, porém, nem todos tomam parte.

Para levar a termo uma crítica da definição de arte e de seu ensino – implícita na discussão sobre o sentido da arte –, a partir de sua relação com os espaços de exibição, é preciso apresentar um panorama das ideias historicamente fabricadas de arte, de artista e espaço de exibição. Antes, porém, faz-se necessário apontar para um pano de fundo conceitual que afasta ou mesmo impede uma relação mais orgânica do público com a arte. Tal fato, talvez possa ser explicado pelo o que Roger L. Taylor (2005, p. 29) chamou de “consenso dos hábitos conceituais”, ou seja, “tomar algo como dado”, porque socialmente aceito. A definição de arte está, por certo, abrangida pelo espectro desse consenso, na medida em que é tomada, de antemão, como algo “bom, benfazejo, emancipatório, universal, perene, essencial”. Entretanto, reside aí um sem número de equívocos, entre eles: pensar a arte como um elemento destacado da sociedade; conceber a arte como uma esfera independente das demais esferas sociais, tais como, a economia, a religião, a política. Sendo assim, vale assinalar que aqui não se trata da apropriação pela arte da vida social – obviamente, não se ignora o fato de que a vida social seja elemento de tematização e mesmo de análise da arte, e sim de que a arte esteja como que afastada das condições que determinam a vida social como um todo.

Como nos lembra Taylor (2005, p. 30), “a vida artística encoraja um distanciamento maior em relação aos outros”. As noções de autonomia, dignidade e exceção, correntes no âmbito da arte, supõem um público compatível, isto é, seletivo, apto. Isso significa dizer que, para uma correta apreciação da arte, seria necessária uma adequada formação. Sendo assim, tornar-se-ia incumbência do sistema educacional fornecer elementos para uma efetiva experiência de arte. Antevê-se já aqui uma noção de arte – e de sua experiência – que é, dentro dessa perspectiva, extremamente redutora, na medida em que supõe ser a mesma apenas o produto produzido pelo artista e não a relação que se estabelece entre um objeto – ou mesmo um fato – produzido ou reapresentado por um artista – e um outro que o ressignifica.

A noção de Taylor de uma “correta apreciação de arte” como que dependente de uma “adequada formação”, encontra eco no conceito de *distinção* de Pierre Bourdieu (2007), para quem o termo designa o reconhecimento e a legitimação de escolhas ou preferências estéticas próprias de uma classe social, detentora do poder econômico. Dentro desse contexto, o valor estético estaria associado a um valor de ordem capital, tornando a predileção de uma determinada classe social a referência de gosto. O gosto legítimo seria, portanto, o gosto burguês – o gosto da classe que cria, por assim dizer, as condições de emergência da própria esfera da arte. Sobre isso discutiremos mais adiante.

Não obstante, vale assinalar que também no esquema conceitual de Bourdieu a instituição escolar – e o sistema educacional, de uma maneira geral

– desempenha o papel de inculcadora e, por sua vez, impositora dos valores que garantem a aptidão para uma disposição estética compatível com a classe social ao qual pertence o indivíduo. A ideia de aptidão prevê, ainda, a noção de um comportamento próprio aos ambientes de exposição da arte. Há um processo de condicionamento psicológico – o qual Roger Taylor (2005) também já assinalava – que delimita a ação e o alcance dos indivíduos às obras nos espaços de exibição.

A experiência de Paul Valéry é, a esse respeito, exemplar. Em um ensaio intitulado *Le problème des musées*, de 1923, o célebre ensaísta francês relata seu desconforto em relação à experiência vivida nos museus, ou melhor, à impossibilidade da experiência no espaço de exibição das obras de arte. Tal desconforto decorre de uma série de proibições que antecedem e acompanham o indivíduo no espaço museal.

De pronto, Valéry é assaltado por um conjunto de regras que exigem dele o seu não comparecimento: tiram-lhe a bengala e o chapéu; proibem-no de fumar, de falar alto, de tocar, de se aproximar das obras; impedem-no, em suma, de ter um contato estreito com as obras, de interagir com elas. Empedernido pelo gesto autoritário e a sensação de constrangimento, Valéry penetra em um espaço que, ao que tudo indica, não foi feito para ser explorado. A esse montante de restrições se agrega, ainda, um sentimento de estupefação frente ao ajuntamento indiscriminado de objetos.

Valéry se exalta, negativamente, pelo acúmulo de obras. Em seu entendimento, o entulhamento do museu banaliza a singularidade das obras – uma vez que essas competem entre si dentro do espaço de exibição. O autor é tomado, ainda, por um “horror sagrado”. Diz ele:

Minha voz muda e se faz um pouco mais alta que na Igreja, mas soa um pouco menos forte que na vida comum. Não tarda para que eu não saiba mais o que eu vim fazer nessas solidões céreas, que se assemelham a do templo e do salão, do cemitério e da escola... Vim instruir-me ou buscar encantamento, ou, de outro modo, cumprir um dever e satisfazer convenções? Ou, ainda, não seria este um exercício de tipo particular, passeio bizarramente travado por belezas e desviada a cada instante por tais obras primas à direita e à esquerda, em meio às quais é preciso conduzir-se com um bêbado entre balcões? (VALÉRY, 2008, p. 32).

Tristeza e enfado, eis os sentimentos do poeta. Há, para Valéry, nessa paisagem de “visões mortas”, algo de incoerente e insensato. O acúmulo de

obras no museu é fruto de herança – ora de quem a produz (o artista), ora de quem a adquire (o colecionador), ora de quem a preserva e a expõe (o espaço de exibição). E essa herança é esmagadora. Segundo ele, “o homem moderno extenuado pela enormidade de seus meios técnicos se empobrece pelo excesso mesmo de suas riquezas” (VALÉRY, 2008, p. 32-33). Para Valéry, despersonalização, banalização, indiscriminação e superficialidade seriam as marcas próprias do conhecimento fornecido pelos museus aos indivíduos.

“Instrução ou encantamento? Cumprimento de dever e satisfação de conquêsões?” É disso que se trata a visita ao museu? É nisso que consiste a procura pela interlocução com as obras? A indagação do poeta e ensaísta é, dentro desse contexto, apenas retórica, uma vez que assinala como historicamente determinado o caráter documental e menos epifânico da experiência da arte no espaço institucionalizado de exposição.

É interessante pontuar, ainda, a associação que Valéry faz entre o museu, o templo, o salão, o cemitério e a escola. Como se pode observar, todos esses espaços se vinculam com a morte e o sagrado. As próprias ideias de herança e de transmissão – características de certos ambientes museais e escolares – reforçam a associação entre a morte e o hábito de preservação e exposição extática do morto.

Intuição similar vê-se presente na análise acurada que Theodor Adorno (2003) realiza sobre as considerações de Valéry. Para Adorno, a palavra museu traz em seu bojo uma noção de “objeto com o qual o observador não [teria] mais uma relação viva, objetos que [definhariam] por si mesmos e [seriam] conservados mais por motivos históricos que por necessidade do presente” (ADORNO, 2003, p. 173). Adorno lembra, também, que a palavra museu não teria ligação apenas fonética com a palavra mausoléu, ela é duplamente significava, porquanto o autor tome o museu como sepulcro das obras de arte. Para ele, o museu testemunha a “neutralização da cultura” (ADORNO, 2003, p. 173).

De acordo com Adorno, a argumentação de Valéry possuiria “um tom conservador no que diz respeito à cultura”, ainda que se possa verificar na passagem anterior do texto de Valéry o reconhecimento e a rejeição por parte do ensaísta de uma apreciação de arte que responderia, tão somente, aos imperativos de uma determinada classe social – em vista da manutenção dos laços que ligariam um indivíduo a uma dada coletividade. E aqui se reforça o argumento de Bourdieu, para quem o gosto e o conhecimento da arte seriam também indiciárias do pertencimento de um indivíduo à realidade supracitada.

Do mesmo modo, o “tom conservador” de Valéry, a que se refere Adorno, diria basicamente respeito ao credo partilhado pelo poeta acerca da autonomia da obra de arte. Em Valéry, a esfera da arte é autônoma e a produção nela inscrita autossuficiente, encontrando-se isolada das determinações sociais e de suas vi-

cissitudes. Tal concepção não está livre, contudo, de ser questionada. Bourdieu (2007), por exemplo, em sua especulação anteriormente mencionada, levanta a fragilidade de tal entendimento de arte, na medida em que a pensa perpassada antes por leis gerais que por leis específicas – as quais constituiriam um campo o qual determinaria o modo de produção e o valor atribuído ao que é produzido. Para Bourdieu, a autonomia da arte é limitada e o valor da obra de arte ilusório.

Ainda que possamos encontrar divergências entre Taylor, Bourdieu, Valéry e Adorno é nítida a compreensão de que os espaços de exposição estabelecem ou aduzem a uma ideia de arte baseada num valor simbólico refém das esferas social e econômica. O sentimento de Valéry de uma total inadequação perante às obras de arte, no âmbito institucional de sua exposição, não é muito diferente do sentimento vivido pela maioria das pessoas que se sentem ainda hoje excluídas da experiência da arte – a despeito de todo o discurso inclusivo e interativo que caracteriza boa parte da produção contemporânea de arte – uma vez que não disporiam do conhecimento e da sensibilidade “próprias” para sua apreciação. Essa inapetência, contudo, vai além do que prevê as proibições afixadas à porta do museu ou da galeria de arte. A interdição é simbólica e se refere a um longo processo de subjetivação, o qual remonta à constituição da própria relação historicamente construída entre a arte – como algo distante, exclusivo, perene, erudito, aristocrático – e o público; a rigor, trata-se da constituição da própria esfera da arte.

Dito de outro modo, a ideia corrente de arte é ainda baseada no princípio da intangibilidade: a arte é coisa feita pelo artista; o artista é um ser de exceção; as obras são fruto dessa exceção, portanto, inalcançáveis, raras, originais, únicas e de valor atemporal e inestimável – no entendimento do mercado da arte, tais noções justificam o valor exorbitante atribuído a algumas obras de arte; e, ainda, de que a arte se reveste de um poder de transformação e emancipação dos indivíduos; de que ela se presta apenas a fins justos, bons, belos; de que arte é, por fim, boa e desinteressada; de que ela seja, de fato, autônoma.

O que interessa à nossa discussão é justamente demonstrar de que maneira esse discurso – de matriz platônica, e, por conseguinte, metafísico – é mistificatório, regulativo e excludente. Tais considerações não ignoram, certamente, toda uma produção que visa se contrapor ao discurso de reificação da arte, de uma série de manifestações artísticas que convocam inclusive o público a participar, a interagir, a intervir de modo efetivo na produção de sentido da arte – partindo da pressuposição de que o toque, de que a proximidade e mesmo a modificação da obra a faz acontecer. Ainda que essas obras possam criar desvios em relação ao discurso hegemônico da arte, elas não podem existir fora do sistema das artes. De certo modo, delas são exigidas a referência aos espaços de exposição – que são o mote de sua construção. A despeito dessas experiências, predomina

nos projetos pedagógicos voltados aos espaços de exposição a visão de arte anteriormente descrita.

Mas, de onde derivam tais significações de arte e de artista? E de que maneira tais sentidos circunscrevem os espaços de exposição; a forma como a exposição deve ser experienciada; as promessas que essa experiência aporta e os sentidos que devem ser explorados pela educação?

As respostas para essas questões podem ser encontradas no exame de algumas condições históricas da produção da arte, sobremaneira elementares. Entre elas, na sua relação com a técnica e com a magia. No que concerne à magia, pode-se recobrar a significação da arte em seus primórdios, ou seja, no período paleolítico, onde ela primeiro aparece, e no qual opera como forma de ligação entre as necessidades básicas humanas e os elementos naturais que não podem ser controlados pelos homens. É por intermédio da imagem, da representação, que o homem vê pela primeira vez a possibilidade de assegurar, de garantir as condições objetivas de sua sobrevivência. A arte implica aí a figuração de uma realidade desejada e a ação de fazer com que esse desejo se realize. A figuração constitui, ademais, uma forma de consciência.

Isso significa dizer que, para o “artista paleolítico”, como bem nos lembra Arnold Hauser (1995), não existe uma diferenciação entre representação e realidade; a obtenção do bisão real depende da obtenção do bisão figurado, plasmado sob a superfície da pedra, num lugar de difícil acesso, mágico. O dado espacial, que remete ao local onde tais manifestações pictóricas são produzidas, estabelece, não obstante, uma primeira relação entre a arte, sua produção e seu lugar de exposição. O lugar da arte é, a rigor, e nesse momento, o lugar do sagrado.

De outra sorte, no mundo antigo, a arte designava “qualquer atividade que envolvia um conjunto de regras, [...] atividades que [requeriam] grande habilidade para serem bem feitas e [exigiam] um alto grau de destreza” (TAYLOR, 2005, p. 56). As categorias de arte liberal e arte imitativa respondiam a tais especificidades. As artes liberais abrangiam, por exemplo, o conhecimento da gramática, da retórica, da dialética, da aritmética, da geometria, da astronomia, da música, da medicina e da arquitetura, ao passo que as artes imitativas referiam-se ao conhecimento da poesia, da escultura, da música, da sofística e dos truques de mágica (TAYLOR, 2005, p. 56). Como podemos observar, o sentido da arte aqui ainda não se assemelha ao sentido da arte hoje compartilhado – formulado desde a modernidade, com as noções de especialização, racionalização, mercantilização, diferenciação e autonomia da arte que constituem a esfera da arte propriamente dita.

No medievo, por sua vez, a concepção de arte pouco se diferenciava da concepção em vigor na Antiguidade, referindo, de maneira mais precisa, à atividade de um artesão. O conhecimento da gramática, da astronomia, da

arquitetura ou mesmo da medicina não seria superior, no contexto medieval, ao conhecimento do ferreiro ou do sapateiro. Todos esses indivíduos possuiriam, por assim dizer, uma arte – conhecimento sem o qual não era facultada a produção dos artefatos em questão.

É no Renascimento que testemunharemos, como assinala Nildo Viana (2007), uma primeira diferenciação da arte das demais esferas de produção da vida material e espiritual da sociedade. Com o rompimento do sistema feudal, surgem as primeiras formações capitalistas e é justamente a partir delas que a arte vai adquirir seu estatuto de autonomia, porque especializada. De acordo com Viana (2007, p. 78), “a esfera artística inicia o seu processo de autonomização, tanto intelectual – por meio de novos valores e novas concepções – quanto institucional”, ao criar instituições voltadas para a defesa dos seus interesses. Trata-se, aqui, da criação dos ateliês, do mecenato e dos salões – formas prototípicas que constituirão, posteriormente, o sistema das artes.

É durante o período tardio do Renascimento que um novo conceito de arte se formará: a experiência da arte constituirá, naquele momento, uma forma de vida elevada, própria da aristocracia. Todavia, será no século XVII, com a ascensão da burguesia e o fim do sistema feudal, que se dará uma mutação qualitativa na consideração da arte, tomada antes como uma “representação apurada de uma certa ordem social”, para uma questão da ordem do gosto (TAYLOR, 2005, p. 63).

Em outras palavras, pode-se dizer que, “a necessidade social de dar importância à ‘vida cultural’ não [pode ser tomada como] uma qualidade mítica de humanidade [...], mas sim a expressão de aspirações culturalmente condicionadas”. Do modo como se apresenta, a arte, tal como a conhecemos, não passa senão de uma “forma de vida, um sistema conceitual, vivido dentro da estrutura burguesa” (TAYLOR, 2005, p. 65). Como destaca Taylor, a produção de arte não vai muito além do que prevê os interesses da classe ao qual ela pertence e a qual a legitima.

É com o processo de autonomização da arte, nos diz Viana (2007) que:

Os artistas e os demais envolvidos no processo de produção e reprodução das obras de artes [produzirão] um conjunto de valores que [não passa senão] de uma autoavaliação [...] a arte passa a ser vista como uma dimensão humana superior, necessária [...] para alguns, ela é superior e serve para distinguir entre os cultos e incultos, os que possuem “sensibilidade” e os “insensíveis”, entre outras distinções que poderíamos elencar [...] as classificações, tais como “alta cultura”, “baixa cultura”, “com qualidade”, “sem qualidade”, “midcult”, “masscult”, “kitsch”,

“brega”, “cult”, “trash”, entre outras, apenas mostram uma escala de valores que pode até expressar uma real diferença de qualidade, a qual é uma categoria valorativa [...] [seja como for], erige critérios ligados a determinados valores, não revelando nenhuma “essência” própria das obras de arte, mas tão-somente os valores de quem avalia (VIANA, 2007, p. 85-86).

Essas informações permitem compreender, ademais, como a arte está enleada ao sistema de produção capitalista; ou seja, de como ela não é tão desinteressada e autônoma como supõe ser; de como sua autonomia reforça apenas as premissas de uma organização capitalista que visa apenas o lucro pela atribuição de um valor fictício – porém, tornado real – às obras de arte. Ao valor da obra de arte soma-se o valor da distinção – a que se refere Bourdieu em relação a um valor de ordem simbólica. Se, como vimos, durante muito tempo aos objetos de arte se agregava um valor de uso, com o advento do capitalismo, tal valor é relativizado. O sistema das artes – o qual inclui a produção, a valoração e a distribuição das obras de artes – orienta-se, basicamente, pelo valor de troca. O mercado da arte, nesse sentido, responde a essa orientação. O espaço de exibição da obra de arte apresenta-se dentro desse esquema como o espaço de divulgação do valor de troca das obras em exposição. Como acertadamente pontua e sintetiza Jérôme Glicenstein (2009, p. 153), “o mundo da arte produz as concepções [e os valores] da arte”.

Nesse contexto, mesmo a produção de arte (e não apenas suas concepções e valores) é encarada de um modo particularmente distinto. Se até a modernidade artística uma obra de arte seria autônoma em relação à sua exposição – sendo condicionada apenas por sua produção como objeto de arte –, o mesmo não pode ser dito da produção contemporânea, a qual separa a autoria da execução, encontrando-se cada vez mais presa das e às formas de representação e regulação econômicas.

Sob a égide do mercado a arte, o artista e a sociedade são como que dissociados. São indícios desse processo tanto a absorção do sistema das artes pelo mercado, como a alteração do sentido da produção artística – não mais pautada por um anelo expressivo, como sendo a manifestação livre da vontade, dos ideais, da técnica do artista, mas de uma entrega deliberada de indivíduos pertencentes à esfera da arte, por razões as mais diversas, às tramas do capital. Ao artista não cabe mais a produção de um algo que retenha um sentido próprio e específico, passível de catapultar pela sensibilidade o entendimento, mas, antes, de atribuir a um algo uma assinatura. A pós-modernidade artística é um marco dessa nova compreensão da arte e do estatuto do artista. Em Marcel Duchamp

pode-se, com efeito, encontrar um exemplo protocolar. Nele, o *ready-made* substitui a condição dada para o artista da produção do novo, ele livra o artista da obrigatoriedade do domínio de uma técnica e mesmo da criação de uma forma de expressão única, singular, que seja, ademais, claramente identificável.

Um outro exemplo desse problema vê-se exposto na obra de Luciano Trigo, de 2009, intitulada *A grande feira – uma reação ao vale-tudo da arte contemporânea*. Nela, Trigo constata que à época moderna uma pintura de Picasso ou Matisse seriam consideradas obras de arte, ainda que nunca fossem expostas, ao passo que na contemporaneidade uma obra artística não pode existir sem sua exposição (TRIGO, 2009, p. 84-85). Diz ele:

Uma estante de vidro e aço com pílulas coloridas de Damien Hirst só se torna obra de arte quando é designada como tal pelo sistema da arte, exposta e comercializada por um preço exorbitante: antes disso, será apenas uma estante com pílulas coloridas. Assim, se no passado os museus e galerias vinham a reboque da obra de arte, isto é, se a exposição era uma consequência ou um reconhecimento do seu valor artístico, hoje os museus e galerias determinam não apenas o valor artístico, mas sua própria existência enquanto arte (TRIGO, 2009, p. 85).

Esse excerto do estudo de Trigo torna reconhecível não apenas um problema de ordem axiológica e econômica, implícito na discussão sobre a exibição e a comercialização das obras, como também, de ordem ontológica, no que se refere à legitimação de um objeto como sendo propriamente de arte, ou seja, se algo é ou não arte. A rigor, é o mercado que define ao mesmo tempo o valor e o modo como a arte é *percebida*. Isso implica, não obstante, na transformação do próprio sistema das artes, que, cativo do mercado, acaba por ser determinado por suas leis e expectativas. Seguindo essa lógica, poder-se-ia inferir que a obra de arte torna-se não raro mercadoria, destituída, por conseguinte, de uma suposta função mágica, epistemológica ou crítica. Sarah Thornton, crítica de arte canadense, sintetiza a discussão na seguinte máxima: “Um preço recorde dá ânimo à percepção da obra de um artista, enquanto um encalhe é como uma visita da morte” (THORNTON, 2010, p. 29).

Com efeito, muitas objeções poderiam ser feitas a essas afirmações caso não se considerasse, também, o fato de que grande parte dos espaços de exibição das obras de arte são hoje mantidos ou financiados por instituições bancárias ou da iniciativa privada. Obviamente, não é do interesse dessas instituições ventilar ideias, valores que estejam na contramão do discurso econômico, cultural e social

dominantes, os quais pudessem questionar a ordem estabelecida. Entretanto, como sendo aberta à interpretação, a obra de arte apresenta-se como refratária a uma significação unívoca e engessada.

Tal intuição é compartilhada por Chin-Tao Wu que, em sua obra *Privatização da Cultura – a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*, indica ser o patrocínio corporativo das artes um dispositivo das instituições empresariais de regulação ideológica do estado e da sociedade, porquanto possa qualquer “regulamentação governamental” constituir uma “ameaça potencial ao sistema de livre mercado” (WU, 2006, p. 147). Investir na arte significa, dentro desse entendimento, “diminuição de riscos”. É interessante pontuar, ainda, que dentro da política econômica brasileira, esse investimento na arte e na cultura incorre numa espécie de economia, visto implicar, como consabido, em isenção fiscal.

É nessa trama de relações históricas, sociais, culturais e econômicas que se estabelecem e transitam os mitos que rondam as instituições museais, os espaços de exibição oficiais das obras de arte. De acordo com Bruno Deloche (2010, p. 23), tais mitos se fundamentam a partir de três princípios: a) o princípio da intangibilidade: “Não se pode tocar”; b) o princípio da dignidade: “Não se pode trocar”; c) o princípio da conservação: “Não se pode usar”. Ainda que em sua formação o museu – como sendo o principal espaço de exibição e legitimação das obras de arte – intua o acesso democrático e universal a esses bens culturais, subsiste nessa instituição um paradoxo, qual seja: oferecer ao homem um vislumbre de suas maiores e melhores realizações, protegendo tais realizações da ação desintegradora dele próprio.

No museu, o feito material do homem torna-se feito espiritual – produto que condensa um valor supostamente intemporal, essencial e, portanto, universal “próprio” da condição “superior” humana. O museu é o espaço propício para o enaltecimento do homem, o templo de Narciso. Talvez isso explique por que, sob a noção de ucronia museal, possa-se compreender por quais vias se estabelecem uma ordem harmônica a um mundo fragmentado. Tomado como um produtor de valores estáveis e definitivos, o museu serve de paradigma durável para toda a sociedade (DELOCHE, 2010, p. 52-53). Ao operar como símbolo de identidade, atual ou em construção, o museu oferece um “ponto de ancoragem”, um ponto fixo para uma sociedade desorientada em um mundo descentrado, multipolar e caótico (DELOCHE, 2010, p. 55-56). Tais significações talvez possam justificar porque o museu tem o privilégio da realização de uma transmissão unilateral de sentidos, na qual a informação transita, circulando numa só direção, a qual emana de seus pretensos conservadores e dos responsáveis pela exposição das obras ao público (DELOCHE, 2010, p. 57).

“Arte para todos” ou “arquivo de boas intenções”? Que “todos” são esses? “Acesso universal” ou “público imaginário”? A constatação de contradições

performativas no cerne da relação entre arte e público – reconfigurada pelo mercado da arte – é notada, ainda, pela mordaz crítica de Chin-Tao Wu (2006). Para a pensadora, o compromisso de acesso público à arte, pressuposto no *slogan* “Arte para todos”, “talvez seja genuíno”. Todavia, ele coloca “muitas posições de poder sociais e culturais numa sociedade capitalista, [...] o que torna improvável sua viabilidade na teoria ou na prática”. Isso porque a afirmação da arte como algo universal implica a negação “de necessidades representacionais do público não frequentador de galerias, que recebe uma ração constante de ‘alta cultura museológica’, como se não tivesse uma cultura própria” (WU, 2006, p. 62).

Apesar das condições adversas aqui apresentadas para uma experiência genuína de arte, isto é, poética, resistente à reprodução da cultura dominante e do atenuamento do crescente distanciamento do público em relação aos espaços institucionalizados de exposição, os caminhos para a superação dessa distância encontram-se dentro da própria esfera da arte, no engendramento de uma nova forma de conceber a produção, o produtor e o espaço de exibição. A esse respeito vale destacar as contribuições de Marília Xavier Cury (2005, p. 39), para quem a exposição “não tem importância por si só, mas sim pela interação entre o museu [...], a exposição propriamente e o público”. As intuições de Cury estão por certo associadas à especulação anterior de Maria Christina de Souza Lima Rizzi (1998, p. 218-220), a qual supõe ser a apreciação um processo a partir do qual se pode existir pela sensibilidade do outro, de viver a experiência do outro, reduzindo a lacuna existente entre o que estimulou o autor a fazer a obra e o fruidor.

A solução fornecida tanto por Cury (2005) quanto por Rizzi (1998) não tornam menos difícil a percepção da dificuldade de se pensar a função pedagógica dos espaços de exposição, uma vez que a posição de transmissão característica do museu encerra uma barreira e mesmo um perigo para uma formação pedagógica de arte que propicie um acesso mais democrático às obras de arte. Tais tentativas formativas precisam, contudo, enfrentar o conjunto de paradoxos aqui apresentados. Como, então, fazer avançar nossa compreensão sobre as relações entre o museu, a arte, a apreciação e suas funções pedagógicas?

Certamente, há um sem número de iniciativas que buscam reconfigurar essa ordem e redimensionar o papel das instituições acima tratadas face à sociedade. Dentre essas, vale destacar o museu imaginário concebido por André Malraux (2011) – o qual intui ser esse o espaço de cotejamento e comparação de imagens, de imaginários, de exposição do múltiplo e do diverso; o museu não linear de Marshal McLuhan e Harley Parker – o qual prevê uma abordagem plurissensorial dos objetos museológicos, isto é, que demanda uma apreciação sensória mais abrangente, não apenas visual, mas olfativa, tátil, auditiva dos objetos em exposição; e as novas concepções museológicas baseadas na gestão

associativa, a qual reconhece a importância de uma participação mais ativa e, por vezes, transgressiva, do público (DELOCHE, 2010, p. 70-73).

Entrementes, vale lembrar, como bem observa Adorno em seu ensaio sobre Valéry, que a consciência da situação negativa largamente explicitada nesse ensaio não pode incorrer numa espécie de entrega, abandono, desespero. Não se trata de tomar a arte e os seus espaços de exibição, em especial o museu, como instituições de todo falidas. Como Valéry, Adorno supõe que é a atitude perante tais instituições é que deva de fato se modificar; postura que busca historicizar uma realidade historicamente tomada como a-histórica, de entrar em tais espaços e de encontrar tais artefatos de maneira menos subserviente e ingênua.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. Museu Valéry Proust. In: _____. *Prismas – crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2003.

BOURDIEU, Pierre. *A Distinção – crítica social do julgamento*. Tradução: Daniela Kern e Guilherme Teixeira. Porto Alegre: Zouk: Edusp, 2007.

CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Anablume, 2005.

DELOCHE, Bernard. *Mythologie du musée: de l'uchronie à l'utopie*. Paris: Le Cavalier Bleu Editions, 2010.

GLICENSTEIN, Jérôme. *L'art: une histoire d'expositions*. Paris: Presses Universitaire de France, 2009.

HAUSER, Arnold. *História Social da Arte e da Literatura*. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2011.

RIZZI, Maria Christina de Souza Lima. Além do artefato: apreciação em museus e exposições. *Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, n. 8, p. 215-220, 1998.

TAYLOR, Roger L. *Arte inimiga do povo*. Tradução: Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2005.

THORNTON, Sarah. *Sete dias no mundo da arte: bastidores, tramas e intrigas de um mercado milionário*. Rio de Janeiro: Agir, 2010.

TRIGO, Luciano. *A grande feira – uma reação ao vale-tudo na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Record, 2009.

PEREIRA, M. A. Ne pas toucher aux œuvres: o princípio da (in)tangibilidade da obra de arte...

VALERY, Paul. O Problema dos museus. *ARS*, São Paulo, v. 6, n. 12, p. 31-34, 2008.

VIANA, Nildo. *A esfera artística*. Porto Alegre: Zouk, 2007.

WU, Chin-Tao. *Privatização da cultura – a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80*. São Paulo: Boitempo, 2006.

Texto recebido em 28 de março de 2012.

Texto aprovado em 06 de maio de 2013.