
O museu de arte como ritual

Carol Duncan*

Neste trabalho a autora procura mostrar os aspectos rituais gerais dos museus de arte. Eles são: primeiro, a implementação de um espaço separado, uma zona “liminar” de espaço e tempo no qual os visitantes, retirados das atribuições de suas vidas práticas diárias, se abrem a uma qualidade diferente de experiência: e segundo, a organização do ambiente do museu como um tipo de script ou cenário onde os visitantes atuam. Também argumenta que conceitos ocidentais de experiência estética, geralmente tomados como a *raison d’être* dos museus de arte, correspondem bem de perto com o tipo de fundamentos usualmente citados para os rituais tradicionais (iluminação, revelação, equilíbrio espiritual ou rejuvenescimento).

Museu de Arte, Ritual, Liminalidade

Este capítulo apresenta a idéia básica que organiza este estudo¹, ou seja, a idéia do museu de arte como um espaço ritual. Ao contrário dos capítulos que se seguem, onde o foco está colocado sobre museus específicos e nas circunstâncias particulares que lhes deram forma, este capítulo generaliza de maneira mais abrangente a respeito de ambos, museus de arte e ritual. Ao mesmo tempo em que introduz o conceito de ritual que informa o livro como um todo, ele argumenta que o caráter ritual dos museus de arte foi, de fato, reconhecido desde que os museus de arte existem como tais, e que tem sido visto como a própria concretização da sua razão de ser.

*Carol Duncan é professora de história da arte no Ramapo College de New Jersey, Estados Unidos. É conhecida como uma das pioneiras da abordagem sócio-política da história crítica da arte. O artigo publicado faz parte do livro *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums* (London: Routledge, 1995).

Os museus de arte sempre foram comparados com antigos monumentos cerimoniais, tais como palácios e templos. De fato, desde o século dezoito até a primeira metade do século vinte, foram deliberadamente projetados para se parecerem com eles. Alguém poderá objetar que este empréstimo do passado arquitetural pode ter somente um sentido metafórico e não deveria ser tomado por nada mais além disso, desde que a nossa é uma sociedade secular e os museus são uma invenção secular. Se as fachadas dos museus imitaram templos ou palácios, não teria sido simplesmente porque o gosto moderno tentou simular o balanço formal e a dignidade destas estruturas? Ou que desejaram associar o poder de antigas crenças com o atual culto à arte? Qualquer que seja o motivo dos construtores (assim continua a objeção), os templos gregos e os palácios renascentistas que abrigam coleções públicas de arte, no contexto de nossa sociedade, podem apenas significar valores seculares, e não crenças religiosas. Seus portais conduzem somente para passatempos racionais, não ritos sagrados. Nós somos, em suma, uma cultura pós-iluminista; uma na qual o secular e o religioso são categorias opostas.

Certamente é o caso que nossa cultura classifica construções religiosas, tais como igrejas, templos e mesquitas, em categorias diferentes de prédios seculares como museus, tribunais ou sedes governamentais². Cada tipo de prédio é associado com um tipo equivalente de verdade e designado para um ou outro lado na dicotomia religioso/secular. Esta dicotomia, que estrutura uma parcela tão grande do mundo do público moderno e que hoje parece tão natural, tem sua própria história. Ela forneceu o fundamento ideológico para o projeto iluminista de quebrar o poder e a influência da Igreja. No final do século dezoito, esta tarefa havia minado com sucesso a autoridade da doutrina religiosa — se nem sempre na prática, pelo menos na política e na teoria filosófica ocidental. Eventualmente, a separação entre Igreja e estado se tornou lei. Todos sabem como a história continua: a verdade secular se tornou a verdade oficial; a religião, muito embora garantida em matéria de escolha pessoal livre, manteve sua autoridade apenas para crentes voluntários. É a verdade secular — verdade que é racional e verificável — que assume o status de verdade “objetiva”. É esta “Verdade” entre as verdades que ajuda a ligar uma comunidade em um corpo civil, providenciando uma base universal de conhecimento e validando seus mais altos valores e memórias mais caras. Os museus de arte se tornaram decisivos para este reinado de conhecimento secular, não apenas por causa das disciplinas científicas e humanistas ali praticadas — conservação, história da arte, arqueologia — mas também por causa do seu status como preservadores da memória cultural da comunidade.

Novamente, considerando nos termos secular/religioso de nossa cultura, “ritual” e “museus” são termos antitéticos. Ritual é associado com práticas religiosas — algo da esfera da crença, magia,

sacrifícios reais ou simbólicos, transformações miraculosas, estados elevados de consciência. Estes aspectos guardam pouca semelhança com a contemplação e aprendizado que os museus de arte supostamente promovem. Mas, de fato, em sociedades tradicionais, os rituais podem ser momentos de contemplação ou reconhecimento bem pouco espetaculares e de aparência bem informal. Ao mesmo tempo, como argumentam os antropólogos, nossa cultura supostamente secular, até mesmo anti-ritual, está cheia de situações e eventos rituais — muito poucos dos quais (como notou Mary Douglas) têm lugar em contextos religiosos³. Ou seja, assim como outras culturas, nós também construímos espaços que representam publicamente crenças a respeito da ordem do mundo, seu passado e presente, e do lugar dos indivíduos nele⁴. Museus de todos os tipos são excelentes exemplos de tais microcosmos; museus de arte, em particular — os mais prestigiados e custosos destes espaços⁵ — são especialmente ricos neste tipo de simbolismo e, quase sempre, ainda equipam os visitantes com mapas para guiá-los através do universo que eles constroem. Uma vez que nós questionemos nossas suposições iluministas a respeito da rígida separação entre experiência religiosa e secular — de que uma está enraizada na crença enquanto a outra é baseada na mais lúcida e objetiva racionalidade — nós podemos começar a vislumbrar o conteúdo ritual oculto — talvez a melhor palavra seja disfarçado — das cerimônias seculares.

Nós também podemos apreciar a força ideológica de uma experiência que reclama para suas verdades o status de conhecimento objetivo. Controlar um museu significa precisamente controlar a representação de uma comunidade e suas verdades e valores mais altos. Este é também o poder de definir o lugar relativo dos indivíduos dentro desta comunidade. Aqueles que estão mais bem preparados para representar estes rituais — aqueles em melhores condições de responder aos seus vários sinais — são também aqueles cujas identidades (social, sexual, racial, etc.) o ritual do museu confirma mais completamente. É precisamente por esta razão que os museus e suas práticas podem se tornar objetos de disputas ferozes e debates apaixonados. O que nós vemos ou não vemos em museus de arte — e em que termos e a partir da autoridade de quem isto é visto ou não — está intimamente ligado com questões mais abrangentes sobre quem constitui a comunidade e quem define sua identidade.

Eu já havia me referido à prática de longa data de museus se apropriarem das formas arquiteturais de estruturas cerimoniais monumentais do passado (Figuras 1 e 2). Certamente, quando Munique, Berlim, Londres, Washington, e outras capitais ocidentais construíram museus cujas fachadas tinham a aparência de templos gregos e romanos, ninguém confundiu-os com seus protótipos antigos. Pelo contrário, a fachada dos templos — por 200 anos a fonte mais popular de inspiração para




Munique, the Glyptothek
(foto pertencente ao próprio museu)

museus de arte públicos — foram completamente assimilados a um discurso secular a respeito da beleza arquitetônica, decoro, e forma racional. Além disso, como lembretes cifrados de uma civilização pré-cristã, pórticos clássicos, rotundas, e outros traços de arquitetura greco-romana poderiam sinalizar uma firme aderência a valores iluministas. Estas mesmas formas monumentais, no entanto, também trouxeram com elas os espaços dos rituais públicos — corredores sob medida para procissões, salões que fazem lembrar grandes assembléias comunitárias, e santuários interiores desenhados para efigies austeras e poderosas.



National Gallery of New South Wales
Sidney, (foto da autora)

Os museus lembram antigos espaços rituais não tanto por causa de suas referências arquitetônicas específicas mas porque eles, também, são lugares para rituais. (Eu não faço aqui nenhuma argumentação pela continuidade histórica, apenas pela existência de função ritual comparável.) Como muitos espaços rituais, o espaço dos museus é cuidadosamente assinalado e culturalmente desenhado como reservado para uma qualidade especial de atenção — neste caso, para contemplação e aprendizado. É esperado de qualquer um que se comporte com certo decoro. No museu de Hirshhorn, uma placa esclarece de modo bem completo a respeito do que fazer e do que não fazer dentro da atividade ritual e do comportamento (Figura 3)⁶⁶



IN THE MUSEUM...
PLEASE... MUSE, CONVERSE, SMOKE,
STUDY, STROLL, TOUCH, ENJOY, LITTER,
RELAX, ~~EAT~~, LOOK, LEARN; TAKE
NOTES WITH ~~PEN~~, PENCIL...

Instruções para os visitantes do Hirshhorn Museum
Washington, DC (foto da autora)

Normalmente, os museus são destacados de outras estruturas por sua arquitetura monumental e limites claramente definidos. Chega-se a eles através de escadas ou rampas impressionantes, são guardados por pares de leões monumentais de mármore, e franqueados por grandes portais. Eles são freqüentemente recuados nas ruas e ocupam passeios, áreas consagradas ao uso público. (Museus modernos são igualmente imponentes na sua arquitetura e de modo semelhante têm sua independência indicada por esculturas. Nos Estados Unidos, o *Balzac* de Rodin é um dos mais populares indicadores do ambiente de um museu, seu caráter priápico o torna particularmente apropriado para as coleções modernas⁷).

No século dezanove, estes aspectos eram considerados prólogos necessários ao espaço do museu de arte por si só:

Você não pensa que numa galeria excelente... todas as partes circundantes e adjacentes do prédio deveriam... ter alguma referência às artes... com fontes, estátuas, e outros objetos de interesse calculados para preparar a mente dos visitantes antes de entrarem no prédio, e levá-los a apreciar melhor as obras de arte que eles verão em seguida?

O político britânico que no século dezanove fez estas perguntas⁸ entendeu claramente a natureza cerimonial do espaço do museu e da necessidade de diferenciá-lo (e do tempo que alguém gasta nisso) do tempo e do espaço do dia-a-dia lá fora. De novo, estas considerações são comuns na prática ritual de qualquer lugar. Mary Douglas escreve:

O ritual fornece o enquadramento. O tempo e o espaço diferenciados alertam para um tipo especial de expectativa, assim como o tão repetido “Era uma vez” cria um estado receptivo para contos fantásticos.⁹

“Liminaridade,” um termo associado com ritual, pode também ser aplicado ao tipo de atenção que levamos ao museu de arte. Usado pelo folclorista belga Arnold van Gennep¹⁰, o termo foi adotado e desenvolvido nos escritos antropológicos de Victor Turner, para indicar um modo de consciência completamente diferenciado ou “entremeado com os estados normais do dia-a-dia e os processos de ganho e perda.”¹¹ Como Turner, por si só, percebeu, sua categoria de experiência liminar tem uma grande afinidade com as modernas noções ocidentais de experiência estética — este modo de receptividade sendo o mais apropriado diante de obras de arte. Turner reconheceu aspectos de liminaridade em atividades modernas como assistir ao teatro, ver um filme ou visitar uma exibição de arte. Assim como os rituais populares, que temporariamente suspendem as regras e constrangimentos do comportamento social normal (nesse sentido, eles “viram o mundo de cabeça para baixo”), assim estas situações culturais, Turner argumenta, poderiam abrir um espaço no qual os indivíduos poderiam dar um passo atrás a partir das considerações práticas e das relações sociais da vida do dia-a-dia e olhar para si mesmos e para seu mundo — ou para alguns aspectos dele — com diferentes pensamentos e sentimentos. A idéia de liminaridade de Turner, desenvolvida, como ela é, fora das categorias antropológicas e baseada em dados adquiridos em grande parte em culturas não ocidentais, provavelmente não pode ser prontamente sobreposta aos conceitos ocidentais de experiência com arte. No entanto, seu trabalho continua útil, na medida em que ele oferece um conceito geral sofisticado do ritual que nos permite pensar a respeito dos museus de arte, e daquilo que se supõe esteja acontecendo neles, por uma perspectiva original.¹²

Também deve ser dito, no entanto, que a compreensão de Turner a respeito dos museus de arte não é completamente singular. Mesmo sem os benefícios do termo, observadores reconheceram a muito tempo a liminaridade do seu espaço. Germain Bazin, curador do Louvre, por exemplo, escreveu que um museu de arte é “um templo onde o Tempo parece suspenso”; o visitante entra com esperança de encontrar um daquelas “epifanias culturais momentâneas” que dão a ele “a ilusão de conhecer intuitivamente sua essência e suas forças.”¹³ Da mesma forma, o escritor sueco Goran Schildt anotou o fato de que os museus são lugares nos quais nós buscamos um estado de contemplação “deslocada, fora do tempo e exaltada” que “nos garanta um tipo de descanso das lutas da vida e... do cativeiro de nosso ego.” Referindo-se à atitude do século dezenove diante da arte, Schildt observou “um elemento religioso, um substituto da religião.”¹⁴ Como podemos ver, outros também descreveram museus de arte como espaços que permitem aos indivíduos alcançar uma experiência liminar — mover-se para além dos constrangimentos físicos da existência mundana, um passo além do tempo, e adquirir novas e mais amplas perspectivas.

Até agora, eu argumentei a respeito do caráter ritual da experiência do museu nos termos de um tipo de atenção que alguém adota diante dele e da qualidade especial do seu tempo e espaço. O ritual também envolve um elemento de performance. Um espaço ritual de qualquer tipo é um espaço programado para a atuação de alguma coisa. É um espaço desenhado para algum tipo de performance. Ele tem essa estrutura, consigam ou não os visitantes ler as pistas. Nos rituais tradicionais, os participantes quase sempre desempenham ou testemunham um drama — participam de um sacrifício real ou simbólico. Mas uma performance ritual não precisa ser um espetáculo formal. Ele pode ser algo que o indivíduo representa sozinho ao seguir uma rota prescrita, ao repetir uma oração, ao recordar uma narrativa, ou engajando-se em alguma outra experiência *estruturada* que se relacione com a história ou o significado do espaço (ou com algum objeto ou objetos do espaço). Alguns indivíduos podem usar o espaço ritual com maior conhecimento do que outros, eles podem ter sido educados de modo a estar mais bem preparados para as pistas simbólicas. O termo “ritual” pode também significar um comportamento habitual ou rotinizado que não necessita de um contexto subjetivo significativo. Este sentido de ritual como uma rotina ou performance “vazia” não é o sentido no qual eu uso o termo.

Num museu de arte, são os visitantes que representam o ritual.¹⁵ A seqüência dos espaços do museu e o arranjo dos seu objetos, sua luz e os detalhes da arquitetura, providenciam tanto o palco quanto o script — muito embora nem todos os museus façam isso com a mesma eficácia. A situação lembra, em alguns aspectos, certas catedrais medievais, onde os peregrinos seguiam uma rota,

estruturada por uma narrativa, através dos cômodos, parando em pontos prescritos para oração e contemplação. Um caminho adornado por representações da vida de Cristo podia, então, preparar o peregrino para reviver imaginativamente a história sagrada. De modo similar, museus oferecem um cenário ritual bem desenvolvido, na maioria das vezes na forma de uma história narrativa da arte que vai sendo revelado através de uma seqüência de espaços. Mesmo quando os visitantes entram no museu para ver apenas trabalhos selecionados, a narrativa mais ampla da estrutura do museu permanece como enquadramento e dá sentido aos trabalhos individuais.

Assim como o conceito de liminaridade, a noção de que os museus de arte são espaços de atuação também foi descoberto de maneira independente por profissionais dos museus. Philip Rhys Adams, por exemplo, que já foi diretor do Cincinnati Art Museum, comparou os museus de arte com teatros (muito embora na sua forma de ver, os objetos mais do que as pessoas sejam os atores principais):

O museu é na verdade o empresário, ou mais estritamente um **régisseur**¹⁶, nem ator nem público, mas o intermediário que controla quem entra em cena, induz um estado de espírito receptivo no espectador, então convida os atores a tomar conta do palco e dar o melhor das suas personagens. E os objetos de arte têm também suas saídas e entradas; movimento — o movimento do visitante enquanto ele entra no museu e enquanto ele vai ou é conduzido de objeto para objeto — é um elemento presente em qualquer instalação.¹⁷

O ambiente do museu é não apenas ele mesmo uma estrutura; ele também constrói seu *dramatis personae*. Estes são, idealmente, indivíduos que estão perfeitamente predispostos social, psicológica e culturalmente para encenar o ritual do museu. É claro que nenhum visitante real corresponde perfeitamente a esse ideal. Na realidade, as pessoas continuamente “lêem errado”, embaralham ou resistem, em alguma extensão, aos sinais do museu; ou eles, consciente ou inconscientemente, ativamente invertem seus próprios programas de acordo com todos os acidentes históricos e psicológicos do que eles são. Mas então, o mesmo é verdade para qualquer situação na qual um produto cultural é encenado ou interpretado.¹⁸

Finalmente, uma experiência ritual é concebida para ter um propósito, um fim. Ela é vista como transformadora: ela confere ou renova a identidade, purifica ou restaura a ordem, no *self* ou no mundo, através do sacrifício, prova, ou iluminação. Os resultados benéficos que os rituais do museu supostamente produzem podem soar bastante como invocações feitas por rituais religiosos tradicionais. De acordo com seus defensores, os visitantes dos museus se vão com um sentido de iluminação, ou um sentimento de haverem sido espiritualmente renovados ou restaurados. Nas palavras de conhecido *expert*,

A única razão de colocar juntos obras de arte em um local público é que... elas produzem em nós um tipo de felicidade exaltada. Por um momento há uma clareira na floresta: nós seguimos revigorados, com nossa capacidade para a vida aumentada e com alguma memória do céu.¹⁹

Ninguém pode pedir por uma descrição mais ritualística da experiência do museu. Nem pode pedir que uma autoridade mais renomada a faça. O autor desta declaração é o historiador britânico Sir Kenneth Clark, um ilustre acadêmico e famoso apresentador de “*Civilization*”, uma série de televisão popular na BBC dos anos 1970. O conceito de Clark do museu de arte como um lugar para transformação e restauração espiritual dificilmente é único. Ainda que de forma alguma incontestado, ele é largamente partilhado por historiadores de arte, curadores, e críticos por toda a parte. Nem é excepcionalmente moderno, como poderemos ver mais abaixo.

Nós chegamos, finalmente, à questão dos objetos nos museus de arte. Hoje em dia é um lugar-comum considerar os museus como os lugares mais apropriados para se ver e guardar obras de arte. A existência de tais objetos — coisas que são usadas de modo mais apropriado quando contemplados como arte — é tida como dada e é tanto anterior aos museus de arte como sua causa. Esses lugares-comuns, no entanto, repousam em idéias e práticas relativamente novos. A prática européia de situar objetos em ambientes projetados pra contemplação emergiu como parte de uma nova, e historicamente falando, moderna forma de pensar. No decurso do século dezenove, críticos e filósofos, cada vez mais interessados na experiência visual, começaram a atribuir a obras de arte a capacidade de transformar os espectadores espiritualmente, moralmente, e emocionalmente. Este aspecto recém descoberto da experiência visual foi extensamente explorado por uma escola de crítica de arte e filosofia em desenvolvimento. Essas investigações não eram sempre diretamente a respeito da experiência de arte enquanto tal, mas a importância que elas deram a questão do gosto, da percepção da beleza, e do papel cognitivo dos sentidos e da imaginação ajudou a abrir um novo terreno filosófico no qual a crítica de arte pôde florescer. De modo significativo, o mesmo período no qual a teoria estética se expandiu viu também um interesse crescente em galerias e museus públicos de arte. Na verdade, a ascensão do museu de arte é o corolário da invenção filosófica dos poderes estéticos e morais das obras de arte: se objetos de arte são usados de maneira mais apropriada quando contemplados como arte, então o museu é o ambiente mais apropriado para eles, na medida em que os torna inúteis para qualquer outro propósito.

Em filosofia, a *Crítica do Juízo* de Immanuel Kant é uma das mais monumentais expressões dessa nova preocupação com a estética. Nela, Kant explicitamente isola e define a capacidade humana de juízo estético e a distingue de outras faculdades da mente (razão prática e entendimento

científico).²⁰ Mas antes de Kant, outros escritores europeus, por exemplo, Hume, Burke e Rousseau, também se esforçaram para definir o gosto como um tipo especial de encontro com implicação moral e filosófica distinta. A designação do século dezanove da arte e da experiência estética como temas maiores para a crítica e para a investigação filosófica é por si só parte de uma tendência geral e abrangente de mobiliar o secular com um novo valor. Nesse sentido, a invenção da estética pode ser entendida como a transferência de valores espirituais do domínio do sagrado para um tempo e um espaço seculares. Posto em outros termos, os estudiosos da estética deram uma formulação filosófica para a condição de liminaridade, reconhecendo-a como um estado de recuo do mundo do dia-a-dia, a passagem para um tempo e um espaço no qual os negócios normais da vida são suspensos. Na filosofia, a liminaridade se tornou a experiência estética específica, um momento de desengajamento moral e racional que conduz a algum tipo de revelação ou transformação. Nesse meio tempo, a aparição de galerias e museus deu ao culto estético seu próprio ambiente.

Goethe foi uma testemunha precoce deste desenvolvimento. Como outros que visitaram os recém criados museus do século dezoito, ele era tremendamente sensível ao espaço do museu e ao sentimento sacro que ele produzia. Em 1768, depois de sua primeira visita à galeria de Dresden, que abrigava uma magnífica coleção de arte real, ele escreveu sobre suas impressões, enfatizando o poderoso efeito ritual do ambiente como um todo:

Chegou a hora da abertura, impacientemente esperada, e minha admiração excedeu todas as minhas expectativas. O salão se oferecia, magnífico e tão bem cuidado, as frescas molduras douradas, o piso bem encerado, o profundo silêncio reinante, criando uma impressão única e solene, parecida com a emoção experimentada quando se entra na Casa de Deus, e ela se aprofundou a medida que se olhava para os ornamentos em exibição que, tanto quanto o templo que as abrigava, eram objetos de adoração naquele espaço consagrado para os divinos fins da arte.²¹

O historiador de museus Niels von Holst reuniu testemunhos similares dos escritos de outros visitantes de museus do século dezoito. Wilhelm Wackenroder, por exemplo, visitando uma galeria de arte em 1797, declarou que a contemplação da arte nos remove do “fluxo vulgar da vida” e produz um efeito que é comparável, mas ainda melhor, ao êxtase religioso.²² E aqui, em 1816, ainda durante a época em que museus de arte eram uma novidade, está o crítico inglês William Hazlit, encantado com o Louvre:

A Arte levantou sua cabeça e sentou-se em seu trono, e disse, todos os olhos devem ver-me, e todos os joelhos devem se dobrar para mim... Ali ela havia reunido toda a sua pompa, ali estava seu santuário, e ali seus devotos vieram e a adoraram como em um templo!²³

Alguns anos depois, em 1824, Hazlitt visitou a recém inaugurada *National Gallery*, em Londres, instalada àquele tempo em uma casa em Pall Mall. Sua descrição da experiência que ele teve e da sua natureza ritual — sua insistência na diferença de qualidade de tempo e espaço na galeria com relação ao agitado mundo lá fora, e no poder daquele lugar de alimentar a alma, de preencher seu mais elevado propósito, de revelar, elevar, transformar e curar — tudo isso é apresentado com excepcional vivacidade. Visitar este “santuário”, este “santo dos santos”, ele escreveu, “é como sair em peregrinação — é um ato de devoção executado no santuário da Arte!”

Esta é a cura (pelo menos enquanto dura o momento) dos cuidados irrefletidos e dais paixões desconfortáveis. Nós somos abstraídos para uma outra esfera: respiramos um ar celestial; entramos dentro da mente de Rafael, de Ticiano, de Poussin, de Caraccci, e olhamos a natureza com seus olhos; vivemos um tempo passado, e parecemos nos identificar com a forma perpétua da coisas. Os negócios do mundo de uma maneira geral, e mesmo seus prazeres, aparecem como vaidade e impertinência. Que sentido têm a algazarra, o cenário cambiante, as marionetes, a tolice, a moda ociosa lá fora, quando comparadas à solidão, o silêncio, as vistas expressivas, as perenes forma aqui dentro? Aqui está a verdadeira casa da mente. A contemplação da verdade e da beleza é o objeto apropriado para o qual fomos criados, que clama pelos mais intensos desejos da alma, e do qual nunca nos cansamos.²⁴

Isso não quer sugerir que o século dezenove era unânime com respeito a museus de arte. Desde o início, alguns observadores já estavam cientes de que o ambiente do museu poderia alterar o sentido dos objetos expostos, redefinindo-os como obras de arte e diminuindo sua importância simplesmente removendo-os de seus lugares originais e obscurecendo seus usos anteriores. Muito embora alguns, como Hazlitt e o artista Philip Otto Runge, tenham saudado os museus como um trunfo do gênio humano, outros estavam — ou se tornaram — menos seguros. Goethe, por exemplo, trinta anos depois de sua descrição entusiástica da galeria de arte de Desdém, ficou perturbado com a sistemática retirada, feita por Napoleão, dos tesouros artísticos de outros países e da sua exposição no Louvre como troféus de conquista. Goethe viu que a criação deste gigantesco acervo do museu dependia da destruição de alguma outra coisa, e de que isso forçosamente alterava as condições nas quais, até então, a arte havia sido feita e entendida. Junto com outros, ele percebeu que a capacidade mesma do museu de enquadrar objetos como arte e abrir para eles um novo tipo de atenção ritual poderia propiciar a negação ou o obscurecimento de outros sentidos mais antigos.

No final do século dezoito e início do dezenove, aqueles que eram mais interessados nos museus de arte, quer fossem contra ou a favor deles, eram uma minoria instruída — na sua maioria poetas e artistas. Ao longo do século dezenove, o público sério dos museus cresceu enormemente; e ao mesmo tempo ele adotou uma fé quase incondicional no valor dos museus de arte. Ao final do

século dezenove, a idéia das galerias de arte como lugares de experiências maravilhosas e transformadoras se tornou lugar-comum entre aqueles sem qualquer pretensão à “cultura” tanto na Europa quanto na América.

Ao longo de quase todo o século dezenove, uma cultura museística internacional permaneceu firmemente comprometida com a idéia de que a primeira responsabilidade de um museu público de arte é o de iluminar e aprimorar seus visitantes moral, social e politicamente. No século vinte, o principal rival deste ideal, o museu estético, viria a dominar. Nos Estados Unidos, este novo ideal foi defendido mais vigorosamente nos primeiros anos do século. Seus principais proponentes, todos prósperos, educados cavalheiros, estavam ligados ao *Boston Museum of Fine Arts* e viriam a tornar a doutrina do museu estético o credo oficial de sua instituição.²⁵ O mais completo e influente enunciado desta doutrina foi o *Museum Ideals of Purpose and Method*, de Benjamin Ives Gilman, publicado pelo museu em 1918 mas expondo idéias desenvolvidas em anos anteriores. De acordo com Gilman, obras de arte, uma vez postas no museu, têm apenas um propósito: de serem olhados como objetos belos. A primeira obrigação do museu de arte é o de apresentar obras de arte justamente como isso, como objetos de contemplação estética e não como ilustração de histórica ou arqueológica. Do modo como ele expôs o assunto (soando muito como Hazlitt quase um século antes), a contemplação estética é uma experiência profundamente transformadora, um ato de identificação imaginativa entre o espectador e o artista. Para alcançar este objetivo, o espectador “deve pôr a si próprio diante da imagem do artista, penetrar sua intenção, pensar com seus pensamentos, sentir seus sentimentos.”²⁶ O resultado final disso é uma emoção intensa e jubilosa, um prazer impressionante e “absolutamente solene” que contém uma revelação espiritual profunda. Gilman compara isso às “conversações sagradas” descritas nos altares da Renascença italiana — imagens nas quais santos que viveram em séculos distintos miraculosamente se reúnem em um espaço imaginário único e juntos contemplam a Madonna. Com esta metáfora, Gilman imagina o esteta moderno como um devoto que alcança uma espécie graça secular através da comunhão com gênios artísticos do passado — espíritos que oferecem o sustento da redenção da vida. “A Arte é a Mensagem Graciosa pura e simples,” ele escreveu, “essencial para a vida perfeita,” sua contemplação “um dos fins da existência.”²⁷

O ideal de museu que fascinou Gimán se mostrou com um apelo convincente para o século vinte. Muitos dos museus de hoje em dia são projetados para induzir precisamente o tipo de absorção intensa que ele viu como missão dos museus, e museus de arte de todos os tipos, tanto modernos quanto históricos, continuam afirmando o objetivo da comunhão com espíritos imortais do passado. Na verdade, o anseio de contato com um passado idealizado, ou com coisas imbuídas por espíritos

imortais, penetra não apenas o ímpeto que sustenta os museus de arte mas também muitos outros tipos de rituais. O antropólogo Edmund Leach notou que toda cultura estabelece um esforço simbólico para se opor à irreversibilidade do tempo e seu resultado final na morte. Ele argumenta que temas de renascimento, rejuvenescimento, e a reciclagem espiritual ou perpetuação negam o fato da morte substituindo-a por estruturas simbólicas nos quais os tempos idos retornam.²⁸ Assim como ocorre nos espaços rituais onde os visitantes buscam reviver momentos espiritualmente significativos do passado, museus de arte fornecem exemplos esplêndidos do tipo de estratégia simbólica descrita por Leach.²⁹

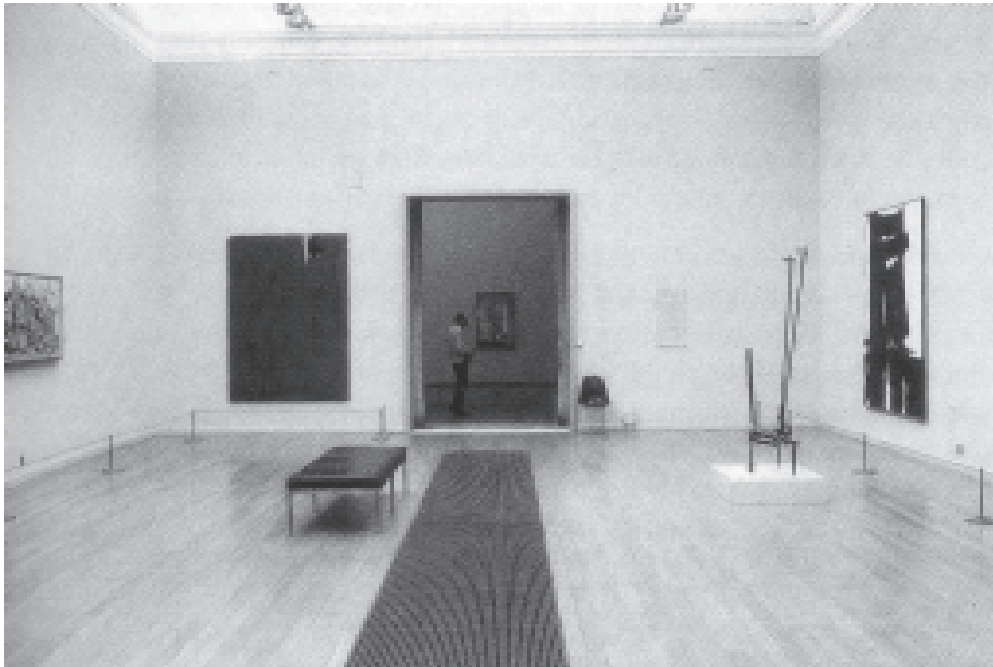
Em nenhum outro lugar o triunfo do museu estético se revelou mais dramático do que na história dos projetos das galerias de arte. Muito embora a moda com respeito à cor das paredes, à altura dos tetos, iluminação, e outros detalhes tenha variado ao longo dos anos juntamente com as tendências museológicas, o projeto das instalações têm procurado de modo consistente e crescente isolar o objetos para observação do adepto da estética e para suprimir como irrelevante qualquer outro sentido que eles possam ter. O desejo por encontros cada vez mais próximos com a arte tornou as galerias cada vez mais intimistas, aumentou a quantidade de espaços vazios nas paredes entre as obras, trouxe a obra para uma posição próxima ao nível dos olhos, e fez com que cada obra seja iluminada individualmente. Muitos museus de arte hoje em dia mantêm as galerias arejadas e, tanto quanto possível, dispõem informação educativa em ante-salas ou quiosques especiais há uma distância da obra em si que respeite o bom gosto. Claramente, quanto mais “estética” as instalações — poucos objetos e paredes circundantes mais vazias — mais sacralizado o espaço do museu. As espaçosas instalações do *National Gallery* em Washington, DC, levam o ideal estético ao extremo (Figura 4), como também o fazem instalações de arte moderna em muitas instituições (Figura 5). Como certa vez sugeriu o sociólogo César Graña, as modernas práticas de instalação levaram a metáfora do museu-come-templo próxima do fato. Até mesmo em museus de arte que contemplam a educação, a prática de isolar originais em “capelas estéticas” ou nichos — mas nunca as expondo para apontar um dado histórico — enfraquece qualquer esforço educacional.³⁰

O isolamento de objetos para contemplação visual, algo que Gilman e seus colegas em Boston pregaram ardentemente, permanece um dos mais notórios traços do museu estético e continua a inspirar defensores eloqüentes. Aqui, por exemplo, está a historiadora de arte Svetlana Alpers em 1988:

Capitéis Românicos ou retábulos renascentistas são apropriadamente admirados em museus (pace Malraux) mesmo que não tendo sido feitos para eles. Quando objetos como estes são retirados do espaço ritual, o convite de olhá-los atentamente permanece e em certo sentido pode até ser acentuado.³¹



National Gallery, Washington, DC
Galeria com obra de Leonardo da Vinci
(foto da autora)



Arte moderna no Tate Gallery
Londres (foto da autora)

É claro que, na declaração de Alper, apenas os lugares originais possuíam sentido ritual. Nos meus termos, a contemplação atenta que ela descreve pertence a outro, se diferente, campo ritual, um que requer do participante uma intensa, concentrada, contemplação visual.

Em *The Museum Age*, Germain Bazin descreve com um discernimento penetrante como as modernas instalações ajudam a estruturar o museu como um espaço ritual. Nesta análise, o isolamento e iluminação dos objetos induzem os visitantes a fixar sua atenção em coisas que existem aparentemente em uma outra esfera. A instalação então leva os visitantes num tipo de jornada mental, a um passo do presente adentrando um universo de valores atemporais:

Estátuas devem estar isoladas no espaço, pinturas penduradas bem distanciadas, uma jóia cintilante colocada contra veludo negro e diretamente iluminada: em princípio, apenas um objeto deve aparecer no campo visual por vez. O sentido iconográfico, harmonia global, aspectos que atraíram o amador no século dezenove, não mais interessam ao freqüentador contemporâneo do museu, que é obcecado pela forma e habilidade; o olho deve ser capaz de percorrer lentamente a superfície inteira de uma pintura. A arte de olhar se torna um tipo de transe unindo o espectador e a obra prima.³²

Pode-se levar o argumento ainda mais longe: no espaço liminar do museu, todas as coisas — e às vezes qualquer coisa — podem se tornar arte, incluindo extintores de incêndio, termostatos, e medidores de umidade, que, quando isolados em uma parede e olhados através da lente estetizante do espaço do museu, podem parecer, mesmo que somente em um momento de distração, quase tão interessantes quanto algumas das pretensas-como-arte obras em exposição, que, de qualquer modo, nem sempre parecem assim tão diferentes.

Neste capítulo, eu estive interessada principalmente em argumentar os aspectos rituais gerais dos museus de arte. Eles são: primeiro, a implementação de um espaço separado, uma zona “liminar” de espaço e tempo no qual os visitantes, retirados das atribuições de suas vidas práticas diárias, se abrem a uma qualidade diferente de experiência: e segundo, a organização do ambiente do museu como um tipo de script ou cenário onde os visitantes atuam. Eu também argumentei que conceitos ocidentais de experiência estética, geralmente tomados como a *raison d'être* dos museus de arte, correspondem bem de perto com o tipo de fundamentos usualmente citados para os rituais tradicionais (iluminação, revelação, equilíbrio espiritual ou rejuvenescimento). Nos capítulos que se seguem, a liminaridade será assumida como uma condição dos rituais dos museus de arte, e a atenção se deslocará para os cenários específicos que estruturam os vários museus discutidos. Quanto aos propósitos do museu de arte — o que eles fazem e para quem ou por quem eles o fazem — esta questão, também, será considerada, direta ou indiretamente, ao longo de boa parte do que se segue. De certo, dificilmente é possível separar o propósito dos museus de arte de suas estruturas específicas do cenário. Uma implica a outra, e as duas implicam um conjunto de contingências históricas envolventes.

Tradução de Sérgio Teixeira Machado

Notas

¹ Este texto é tradução do Capítulo 1 do livro *Civilizing Rituals: inside public art museums*, de Carol Duncan, editado pela editora Routledge, de Nova York, em 1995 (Nota do Tradutor).

² Ernst Schumacher nos conta esta deliciosa anedota em um de seus livros:

“Durante uma visita a Leningrado, lá vão já alguns anos, consultei um mapa da cidade para saber onde estava, mas isso de nada me serviu. À minha frente estavam várias igrejas, enormes, bem visíveis, mas no mapa não havia nenhum sinal de igreja. Finalmente, um intérprete apareceu para me ajudar: “Nos nossos mapas”, disse, “não há igrejas”. Refutei a sua observação, mostrando-lhe uma igreja que estava nitidamente assinalada na carta da cidade. “Isso é um museu”, retorquiu, “não aquilo que nós chamamos ‘igreja viva’. Só as ‘igrejas vivas’ é que não pomos nos mapas” (Schumacher, E. F. Um guia para os perplexos. Lisboa: Publicações Dom Quixote. 1987) (Nota do Tradutor).

³ Mary Douglas, *Purity and Danger*, 1966.

⁴ Isso não implica no tipo de sociedade cultural ou ideologicamente unificada que, de acordo com o julgamento de muitos antropólogos, dão aos rituais uma função socialmente integrativa. Esta função integrativa é muito disputada, especialmente em sociedades modernas.

⁵ Como foi escrito por Mary Douglas e Baron Isherwood, “quanto mais custosos os acessórios do ritual, mais forte nós podemos presumir a intenção de fixar um sentido” (*The world of Goods: Towards na Anthropology of Consumption* (1979), 1982).

⁶ A placa diz mais ou menos isso:

Dentro do museu...

por favor... medite, converse, ~~fume~~

estude, passeie, ~~toque~~, curta, ~~stije~~,

relaxe, ~~coma~~, olhe, aprenda; tome

notas com ~~caneta~~, lápis...

(Nota do tradutor)

⁷ A forma fálica do *Balzac* freqüentemente permanece na entrada, ou próxima a ela, dos museus americanos, por exemplo, o *Los Angeles County Museum of Art*, ou o *Norton Simon Museum*; ou preside os jardins de esculturas do museu, como por exemplo, o *Museum of Modern Art* de Nova Iorque ou o *Hirshhorn Museum* em Washington D.C.

⁸ William Ewart, MP, em *Report from the Select Committee on the National Gallery, 1853*.

⁹ *Purity and danger*, op. cit., p.63.

¹⁰ Arnold Van Gennep, *The Rites of Passage* (1908), 1960.

¹¹ Victor Turner, *Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as public Liminality*, 1977.

¹² Ver mary Jo Deegan, *American Ritual Dramas: Social Rules and Cultural Meanings*, 1988, para uma discussão penetrante das idéias de Turner e dos limites de sua aplicação à arte moderna. Para uma visão oposta a respeito dos rituais e da diferença entre rituais tradicionais e a experiência moderna com a arte, ver Margareth Mead, *Art and Reality From the Standpoint of Cultural Anthropology*, 1943. Mead argumenta que os visitantes modernos numa galeria de arte nunca poderão adquirir o que os rituais primitivos fornecem, “a expressão simbólica do sentido da vida”.

¹³ Germain Bazin, *The Museum Age*, 1967.

¹⁴ Goran Schildt, *The Idea of the Museum*, 1988.

¹⁵ Eu diria que este é o caso mesmo quando eles assistem artistas performáticos em ação.

¹⁶ Termo em francês que corresponde aproximadamente a *encenador* ou *diretor*. (Nota do tradutor)

¹⁷ Philip Rhys Adams, *Towards a Strategy of Presentation*, 1954.

¹⁸ Para uma abordagem pouco usual para netender o que os visitantes dos museus fazem com sua experiência, ver Mary Beard, *Souvenirs of Culture: Deciphering (in) the Museum*, 1992. Beard examina a aquisição e de cartões postais como evidencia da maneira como os visitantes interpretam o ritual do museu.

¹⁹ Kenneth Clark, *The Ideal Museum*, 1954.

²⁰ Kant, *Critique of Judgment* (1790), 1954.

²¹ Citado por Bazin, op. cit.

²² Niels von Holst, *Creators, Collectors and Connoisseurs*, 1967.

²³ William Hazlitt, *The Elgin Marbles* (1816) 1967.

²⁴ William Hazlitt, *Sketches of tehe Principal Picture-Galleries in England*, 1824.

²⁵ Neste capítulo as citações são mais de defensores dos museus estéticos do que dos educativos porque, geralmente, eles valorizaram e articularam mais as qualidades liminares do espaço do museu, enquanto os defensores do museu educativo tendem a suspeitar desta qualidade e associá-la com elitismo social. Mas o museu educativo não é menos uma estrutura cerimonial do que o estético.

²⁶ Benjamin Ives Gilman, *Museum Ideals of Purpose and Method*, 1918.

²⁷ Idem.

²⁸ Leach, *Two Essays Concerning the Symbolic Representation of Time*, 1961.

²⁹ Recentemente, o crítico de arte Donald Kuspit sugeriu que uma busca por imortalidade é central para o sentido dos museus de arte. Ele argumenta que espaço sacralizado do museu de arte, quando promove uma intensa e íntima identificação entre visitante e artista, transmite a ele um sentimento de contato com alguma coisa imortal e, conseqüentemente, um sentido de renovação (*The Magic Kingdom of the Museum*, 1992). Werner Muensterberger traz para o tema da coleção a experiência prática de um psicanalista e explora em profundidade uma variedade de motivos para colecionar, inclusive uma nostalgia da imortalidade (*Collecting: Na Unruly Pssion: Psychological Perspectives*, 1994)

³⁰ César Graña, *The Private Lives of Public Museums*, 1967.

³¹ Alpers, *The Museum as a Way of seeing*, 1967.

³² Bazi.