



UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



MUSEU DE ASTRONOMIA E CIÊNCIAS AFINS – MAST/MCT

**Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

MUSEU COMO ‘LUGAR ESPECÍFICO’: PERSPECTIVAS PARA O SÉCULO XXI

**O caso das exposições
Unilever Series e *Monumenta***

Renata Carleial de Casimiro Otto

UNIRIO / MAST-RJ, Janeiro de 2016

**MUSEU COMO ‘LUGAR ESPECÍFICO’:
PERSPECTIVAS PARA O SÉCULO XXI**

**O caso das exposições
*Unilever Series e Monumenta***

por

Renata Carleial de Casimiro Otto

Aluna do Curso de Mestrado em
Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia

**DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
APRESENTADA À COORDENAÇÃO DO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO**

**Orientadora:
Profa. Dra. Tereza Cristina Scheiner**

UNIRIO / MAST-RJ, Janeiro de 2016

FOLHA DE APROVAÇÃO

MUSEU COMO ‘LUGAR ESPECÍFICO’: PERSPECTIVAS PARA O ‘SÉCULO XXI

**O caso das exposições
*Unilever Series e Monumenta***

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada em Janeiro de 2016 por

Prof. Dr.

Luiz Guilherme de Barros Falcão Vergara
Universidade Federal Fluminense / UFF
Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes / PPGCA

Profa. Dra.

Diana Farjalla Correia Lima
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / UNIRIO
Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio / PPG-PMUS

Profa. Dra.

Tereza Cristina Scheiner (orientadora)
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / UNIRIO
Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio / PPG-PMUS

O91 Otto, Renata Carleial de Casimiro

O museu como “lugar específico”: perspectivas para o século XXI: o caso das exposições Unilever Series e Monumenta / Renata Carleial de Casimiro Otto.—Rio de Janeiro, 2016.

xvii, 187f.

Orientador: Profa. Dra. Tereza Cristina Scheiner

Bibliografia: f. 166-172

Inclui anexos

Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO; Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST, Rio de Janeiro, 2016.

1. Museu. 2. Museologia. 3. Arte. 4. Arquitetura. 5. Site-specific. 6. Lugar.
I. Scheiner, Tereza Cristina. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
III. Museu de Astronomia e Ciências Afins. IV. Título.

CDU: 069.01

Aos meus pais, exemplos de amor e
dedicação às suas pesquisas

AGRADECIMENTOS

Não seria possível concluir esta dissertação sem a ajuda preciosa de pessoas muito especiais. Sou grata a todos que me acompanharam neste percurso, que teve sabor de dupla descoberta: o de me tornar mestre e, ao mesmo tempo, museóloga.

Agradeço ao meu marido, parceiro de sonhos e aventuras, Tiago Portella Otto, por tornar a minha vida mais leve, especialmente nos momentos de dúvida e tensão. Obrigada por compreender minhas ausências e por nunca desanimar, nem me deixar desanimar.

Agradeço à minha mãe, Liana Carleial, mulher guerreira que me inspira diariamente. Obrigada por ser meu norte e por sempre me guiar, com sua mão suave e sua alma generosa, na direção do bem. Ao meu pai, Renato Casimiro, por seu amor e incentivo - muitas vezes silencioso - porém sempre em minha mente e em meu coração. Ao meu irmão Vitor Casimiro e à minha cunhada Lígia Melo, que muito me ensinam sobre a vida na caminhada que trilham juntos. E ao meu lindo sobrinho Gabriel, a nova geração, razão para sermos melhores a cada dia.

Agradeço à incansável professora Tereza Scheiner, minha orientadora, por sempre olhar para a minha pesquisa com entusiasmo, por me acompanhar com carinho ao longo desses anos e por ser inspiração para todos nós da Museologia. E aos professores Guilherme Vergara e Diana Farjalla, pelo privilégio de tê-los como avaliadores do meu trabalho.

Ao Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, por reconhecer a pertinência do meu tema de pesquisa, em especial aos professores José Dias, Lena Vânia Pinheiro, Marcio Rangel, Mario Chagas e Priscila Kuperman. Também ao Programa de Pós-Graduação em Arquitetura da UFRJ e à professora Fabiola Zonno, por me aceitar como aluna externa na disciplina Entre arte, arquitetura e paisagem.

Agradeço ao Instituto Brasileiro de Museus, por me permitir usufruir de licença capacitação e por me atribuir, em parceria com a CAPES, uma bolsa de estudos durante três meses para realização de intercâmbio com a *École du Louvre*. Foi no IBRAM, no dia 17 de janeiro de 2011, que meu percurso de arquiteta cruzou pela primeira vez a via da Museologia, num encontro que transformou minha vida. Sou grata também às minhas colegas de trabalho e amigas Ana Cecília Sant'Anna, Claudia Storino, Juracy Santos, Léa Carvalho e Violeta Vilas Boas pela parceria e pelo prazer de fazermos juntas arquitetura nos “nossos” museus.

Durante a escrita da dissertação pude usufruir de duas salas de estudos exemplares, que foram fundamentais para que eu mantivesse a concentração e o ritmo de trabalho necessários. Por cuidarem tão bem destes espaços, de seus acervos e seus usuários, agradeço às equipes da Biblioteca do Centro Cultural Banco do Brasil e da Biblioteca Mario Henrique Simonsen. E principalmente à colega Tania França, pela sugestão.

Pela experiência vivida em Paris, quero agradecer: a Stefania Tullio-Cataldo, Chefe do serviço de relações internacionais da *École du Louvre* e sua equipe, assim como à amável professora Claire Merleau-Ponty; a Anne Ruelland e Enora Prioul, respectivamente Diretora de Público e Encarregada de missão cultural da *Cité de l'Architecture et du Patrimoine*, pela oportunidade de estágio; e aos amigos pesquisadores Andrea Delaplace, Fernanda Modiano e Marina Cerchiaro, pela agradável companhia neste período.

Também a Marc Sanchez, Aurélie Lesous e Christine Velut, respectivamente Diretor de produção artística, Responsável das parcerias, mecenato e mediação e Documentalista do *Centre National des Arts Plasiques* - CNAP do Ministério da Cultura e Comunicação da França que, muito gentilmente, abriram as portas dos arquivos *Monumenta* e me permitiram consultar documentos originais valiosos para a pesquisa. Foi um grande privilégio.

Em Londres fui atenciosamente recebida pelos funcionários da biblioteca e do arquivo da *Tate*, que me auxiliaram a realizar as consultas necessárias. Agradeço à toda equipe.

Não posso deixar de agradecer às minhas amigas Carolina Camelo e Sharline Wilson-Sadler, por me hospedarem durante a pesquisa e por me garantirem amizade verdadeira há tantos anos. Agradeço também aos novos amigos que os museus me deram, em especial Renata Sant'Anna e Eurípedes Cruz.

Agradeço ainda aos meus avôs e avós (*in memoriam*), tios e tias, primos e primas, sobrinhos e sobrinha, sogro e sogra, cunhados e cunhadas, à minha irmã e aos meus irmãos, pelo amor familiar que nos une.

E finalmente, agradeço a Deus por me fazer acreditar que meus sonhos são possíveis e por me permitir realizá-los. E ao Arcanjo Miguel por me proteger nessa maravilhosa jornada.

Todos nós somos vítimas do arquiteto.
Arquitetura é a única arte que você não pode evitar, apenas sentir.
Você pode evitar pinturas, você pode evitar música,
e você pode até evitar história.
Mas boa sorte se quiser escapar da arquitetura.

(DAVERIO, 2014) [tradução nossa]¹.

¹ “*We’re all victims of the architect. Architecture is the only art that you can’t help but feel. You can avoid paintings, you can avoid music, and you can even avoid history. But good luck getting away from architecture*”.

RESUMO

Com o objetivo de analisar as relações entre museologia, arte e arquitetura em museus contemporâneos no âmbito das exposições *site-specific*, o presente trabalho tem como foco central o museu enquanto 'lugar específico' representado em dois casos de estudo: as séries de exposição *Unilever Series* na *Tate Modern*, em Londres, e *Monumenta*, no *Grand Palais*, em Paris. A pesquisa teve como objetivo compreender o surgimento das duas manifestações artísticas a partir da construção de uma ideia de 'museu do século XXI', baseada nos desejos e projeções delineadas nos anos 1990, período em que os profissionais de museus se dedicaram de forma intensa a imaginar formatos e condutas para os museus do novo século. A partir da noção de 'museu entre', a dissertação se desloca entre os séculos XIX e XXI, relacionando Londres e Paris desde o surgimento das exposições universais, para em seguida abordar o elo de ligação entre arte e arquitetura como fundamento original para as mencionadas séries de exposições contemporâneas. Este deslocamento permitiu identificar as singularidades do museu enquanto 'lugar específico' nos referidos casos de estudo. Permeia a pesquisa o desejo de realizar uma primeira aproximação ao possível termo *museum-specific*, em que as peculiaridades dos museus em relação aos demais lugares da arte justificariam a formulação desta nova expressão para os campos da arte e da museologia, a partir do conceito de *site-specific* e de suas variações.

Palavras-chave: Museu; museologia; arte; arquitetura; *site-specific*; lugar.

ABSTRACT

In order to analyze the relationships between Museology, Art and Architecture in the field of contemporary site-specific museum exhibitions, the present study focuses on the museum as 'specific site' in two case studies: Unilever Series at Tate Modern, in London, and Monumenta at the Grand Palais, in Paris. The study seeks to understand the emergence of the two artistic manifestations by constructing an idea of 'the twenty-first century museum' which is based on the wishes and projections outlined in the 1990s, a period when museum professionals were highly dedicated to imagining formats and behaviours for museums in the new century. From the idea of 'between museum', this study moves between the nineteenth and twenty-first centuries, reporting on London and Paris from the emergence of the universal exhibitions and examining the link between Art and Architecture as an original foundation for both series of contemporary exhibitions, and thus it is possible to identify the singularities of the museum as a 'specific place' in the case studies in question. This study aims to make a tentative approach towards the expression 'museum-specific', in which the peculiarities of museums in relation to other places where art is exhibited might justify the formulation of this new expression in the fields of Art and Museology, starting with the concept of site-specific and its variations.

Keywords: Museum; museology; art; architecture; site-specific; place.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Museu do crescimento ilimitado.....	29
Figura 2: Museu para uma pequena cidade	29
Figura 3: Museu Guggenheim.....	29
Figura 4: <i>Boîte-en-valise</i>	29
Figura 5: O museu como organismo extraordinário.....	31
Figura 6: A evolução da caixa.....	31
Figura 7: O objeto minimalista	33
Figura 8: O “museu museu”	33
Figura 9: O museu que se dobra sobre si mesmo.....	33
Figura 10: O museu colagem de fragmentos.....	33
Figura 11: O antimuseu.....	33
Figura 12: O museu forma em desmaterialização	33
Figura 13: Rizoma (detalhe da <i>Canna edulis</i>).....	47
Figura 14: Croqui de uma ideia de museu do século XXI: o museu “entre”	49
Figura 15: <i>The weather project</i> , Olafur Eliasson.....	52
Figura 16: <i>Shibboleth</i> , Doris Salcedo.....	52
Figura 17: <i>Leviathan</i> , Anish Kapoor.....	53
Figura 18: <i>Excentrique(s) travail in situ</i> , Daniel Buren.....	53
Figura 19: Festa durante a exposição de produtos industriais no Louvre (1801).....	58
Figura 20: Dez primeiras edições da Exposição de Produtos da Indústria Francesa.....	59
Figura 21: A Grande Exposição no Palácio de Cristal	62
Figura 22: Vista de um corredor transversal do Palácio da Indústria	62
Figura 23: Cartão postal da avenida Alexandre III (Projeto).....	65
Figura 24: Cartão postal do <i>Grand Palais</i> e do <i>Petit Palais</i> vistos de um balão.....	66
Figura 25: Vista panorâmica da fachada principal do <i>Grand Palais</i>	67
Figura 26: A Tate Modern no contexto londrino (2014)	70
Figura 27: Vista da sala das turbinas na usina de <i>Bankside</i>	74
Figura 28: Exposição <i>Centenalle</i>	84
Figura 29: Salão do Automóvel.....	84
Figura 30: Competição <i>Saut Hermès</i>	84
Figura 31: Aula de yoga, <i>Löle White Tour</i>	84
Figura 32: Maquete da <i>Tate Modern</i> com o novo anexo	85
Figura 33: Novo projeto para o Grand Palais – Acesso pelo <i>Square Jean Perrin</i>	87
Figura 34: Novo projeto para o Grand Palais – Espaços de exposição.....	87
Figura 35: Novo projeto para o Grand Palais – Livraria.....	87

Figura 36: Novo projeto para o Grand Palais – Terraço	87
Figura 37: Novo projeto para o <i>Grand Palais</i> – Corredor de acesso	88
Figura 38: Sala das turbinas e a obra <i>Shibboleth</i>	88
Figura 39: <i>I do, I undo, I redo</i> , Louise Bourgeois	89
Figura 40: <i>Double bind</i> , Juan Muñoz	89
Figura 41: <i>Marsyas</i> , Anish Kapoor	89
Figura 42: <i>The weather project</i> , Olafur Eliasson	89
Figura 43: <i>Raw materials</i> , Bruce Nauman	90
Figura 44: <i>Embankement</i> , Rachel Whiteread	90
Figura 45: <i>Test site</i> , Carsten Höller	90
Figura 46: <i>Shibboleth</i> , Doris Salcedo	91
Figura 47: <i>TH.2058</i> , Dominique Gonzalez-Foerster	91
Figura 48: <i>How it is</i> , Miroslaw Balka	91
Figura 49: <i>Sunflower seeds</i> , Ai Weiwei	92
Figura 50: <i>Film</i> , Tacita Dean	92
Figura 51: <i>2012</i> , Tino Sehgal	92
Figura 52: <i>Chute d'étoiles</i> , Anselm Kiefer	93
Figura 53: <i>Promenade</i> , Richard Serra	93
Figura 54: <i>Personnes</i> , Christian Boltanski	93
Figura 55: <i>Leviathan</i> , Anish Kapoor	94
Figura 56: <i>Excentrique(s) travail in situ</i> , Daniel Buren	94
Figura 57: <i>L'étrange cité</i> , Ilya e Emilia Kabakov	94
Figura 58: <i>Spiral Jetty</i> , Robert Smithson	96
Figura 59: Sala das turbinas (trecho oeste) na <i>Tate Modern</i>	107
Figura 60: Sala das turbinas (trecho leste) na <i>Tate Modern</i>	107
Figura 61: Nave do <i>Grand Palais</i> (vão longitudinal)	108
Figura 62: Nave do <i>Grand Palais</i> (vão transversal, 'paddock')	108
Figura 63: Corte longitudinal do museu Guggenheim Bilbao	110
Figura 64: <i>Boat gallery</i>	111
Figura 65: <i>ArcelorMittal gallery</i>	111
Figura 66: <i>Puppy</i> , Jeff Koons	111
Figura 67: <i>Maman</i> , Louise Bourgeois	111
Figura 68: <i>Leviathan</i> (maquete de estudo)	114
Figura 69: <i>Leviathan</i> (maquete de estudo)	114
Figura 70: <i>Leviathan</i> (corte esquemático)	114
Tabela 1: Objetivos e conceitos da exposição <i>Monumenta</i>	116
Figura 71: Diagrama do campo ampliado da escultura	122
Figura 72: <i>Wrapped Reichstag</i> , Christo e Jeanne-Claude	124
Tabela 2: <i>Unilever Series</i> e <i>Monumenta</i> : faixa etária e nacionalidade dos artistas	127

Figura 73: Exposição <i>Contemplating the void</i>	129
Figura 74: Grupo <i>Re: Contemplating the void</i> no site Flickr	130
Figura 75: <i>Rain Room</i> , Random International.....	131
Figura 76: <i>Infinity Room</i> , Yayoi Kusama.....	131
Figura 77: Capa da brochura de parcerias para a Monumenta 2010	133
Figura 78: Visitante na obra <i>Test Site</i>	135
Figura 79: Visitante na obra <i>Shibboleth</i>	135
Figura 80: Manifestantes protestam na sala das turbinas	136
Figura 81: <i>Paracaidista</i> , Av. <i>Revolución 168 bis</i> , Héctor Zamora.....	139
Figura 82: Exposição <i>Street Art</i>	140
Figura 83: <i>L'Origine du Monde</i> , Miguel Chevalier.....	140
Figura 84: <i>Noctambulle</i>	141
Figura 85: <i>Michael Clark Company</i> na sala das turbinas.....	145
Figura 86: Evento corporativo na sala das turbinas	145
Tabela 3: <i>Unilever Series</i> e <i>Monumenta</i> (2000–2007)	148
Tabela 4: <i>Unilever Series</i> e <i>Monumenta</i> (2007–2014)	149
Tabela 5: <i>Unilever Series</i> , <i>Monumenta</i> e <i>Roof Garden Commission</i> (2007–2014).....	150
Figura 87: Marca deixada pela obra <i>Shibolleth</i> , de Doris Salcedo	152
Figura 88: <i>Double Bind</i> , Juan Muñoz.....	154
Figura 89: <i>Double Bind</i> , Juan Muñoz.....	154
Figura 90: <i>Menção à Monumenta na divulgação da obra No Man's Land</i>	157
Figura 91: <i>Personnes</i> , Christian Boltanski	158
Figura 92: <i>No man's land</i> , Christian Boltanski	158
Figura 93: <i>Personnes (la Navate)</i> , Christian Boltanski	158
Figura 94: <i>Personnes (il Cubo)</i> , Christian Boltanski	158
Figura 95: <i>Le choix de Dieu</i> , Christian Boltanski	159
Tabela 6: Dados da exposição <i>Unilever Series</i>	173
Tabela 7: Dados da exposição <i>Monumenta</i>	174
Figura 96: <i>Joel Shapiro on the Roof</i>	178
Figura 97: <i>Ondelburg and van Bruggen on the Roof</i>	178
Figura 98: <i>Andy Goldsworthy on the Roof</i>	178
Figura 99: <i>Jeff Koons on the Roof</i>	179
Figura 100: <i>Doug + Mike Starn on the Roof: Big Bambú</i>	179
Figura 101: <i>Tomás Saraceno on the Roof: Cloud City</i>	179
Figura 102: <i>The Roof Garden Commission: Imran Qureshi</i>	180
Figura 103: <i>The Roof Garden Commission: Dan Graham e Günther Vogt</i>	180
Figura 104: <i>The Roof Garden Commission: Pierre Huygue</i>	180
Figura 105: Vista do interior da Casa França-Brasil	181
Figura 106: Iole de Freitas na Casa França-Brasil	181

Figura 107: <i>Jardim das dadinhas</i> , Rosana Palazyan.....	181
Figura 108: <i>Museu é o mundo</i> , Hélio Oiticica	182
Figura 109: <i>Grande</i> , Laura Lima	182
Figura 110: <i>O ser e o aparecer</i> , Valérie Belin.....	182
Figura 111: Ivens Machado na Casa França-Brasil.....	183
Figura 112: <i>Cromática</i> , Waltércio Caldas	183
Figura 113: <i>Ulysses</i> , José Rufino	183
Figura 114: <i>Conto sem reis</i> , Laercio Redondo	184
Figura 115: <i>Escadas</i> , Carmela Gross.....	184
Figura 116: <i>Tronco</i> , Afonso Tostes.....	184
Figura 117: Mona Hatoum nas <i>Duveen Galleries</i>	185
Figura 118: Anya Gallaccio nas <i>Duveen Galleries</i>	185
Figura 119: <i>Semi detached</i> , Michael Landy.....	185
Figura 120: <i>State Britain</i> , Mark Wallinger	186
Figura 121: <i>Work no. 850</i> , Martin Creed.....	186
Figura 122: <i>Chute d'étoiles</i> , Eva Rothschild	186
Figura 123: <i>Harrier and Jaguar</i> , Fiona Banner	187
Figura 124: Phyllida Barlow nas <i>Duveens galleries</i>	187
Figura 125: Vista das <i>Duveen galleries</i>	187

LISTA DE TABELAS

Tabela 1: Objetivos e conceitos da exposição <i>Monumenta</i>	116
Tabela 2: <i>Unilever Series</i> e <i>Monumenta</i> : faixa etária e nacionalidade dos artistas.....	127
Tabela 3: <i>Unilever Series</i> e <i>Monumenta</i> (2000–2007)	148
Tabela 4: <i>Unilever Series</i> e <i>Monumenta</i> (2007–2014)	149
Tabela 5: <i>Unilever Series</i> , <i>Monumenta</i> e <i>Roof Garden Commission</i> (2007–2014).....	150
Tabela 6: Dados da exposição <i>Unilever Series</i>	173
Tabela 7: Dados da exposição <i>Monumenta</i>	174

LISTA DE SIGLAS

CAPES:	Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior
CNAP:	<i>Centre National des Arts Plastiques</i>
IBRAM:	Instituto Brasileiro de Museus
ICOM:	<i>International Council of Museums</i>
ICOFOM:	<i>International Committee for Museology</i>
MAC Niterói:	Museu de Arte Contemporânea de Niterói
MAST:	Museu de Astronomia e Ciências Afins
MCTI	Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovação
MET:	<i>Metropolitan Museum of Art</i>
MoMA:	<i>Museum of Modern Art</i>
NC:	Não consta
PPGCA:	Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes
PPG-PMUS:	Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio
PS1:	<i>PS1 Contemporary Art Center</i>
REDARTE:	Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em Arte
RMN:	<i>Réunion des Musées Nationaux</i>
RMN-GP:	<i>Réunion des Musées Nationaux – Grand Palais</i>
S/D:	Sem data
UFF:	Universidade Federal Fluminense
UFRJ:	Universidade Federal do Rio de Janeiro
UNIRIO:	Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1. DESENHANDO UMA IDEIA DE MUSEU DO SÉCULO XXI	7
1.1. Entre passado, presente e futuro	9
1.2. Entre o bom e o mau	15
1.3. Entre local e global	20
1.4. Entre formas simples e formas extraordinárias	28
1.5. Entre continuidade e inovação	34
1.6. Entre informação e experiência	38
1.7. O museu “entre”	43
2. LONDRES E PARIS: CAPITAIS DE UM ESPETÁCULO MUNDIAL	50
2.1. “De uma sociedade do espetáculo à outra”	51
2.2. O universal e suas exposições	58
2.3. A virada do século e o lugar da celebração.....	63
2.4. A chegada do novo milênio e de um novo museu.....	68
2.5. <i>Tate Modern</i> e a construção do seu espaço	70
2.6. Da <i>Unilever Series</i> à <i>Monumenta</i>	78
2.7. Museus em transformação	85
3. O MUSEU COMO LUGAR ESPECÍFICO	95
3.1. O conceito de <i>site-specific</i>	95
3.2. Entre lugar e não-lugar	101
3.3. O grande vazio	103
3.4. A exposição	115
3.5. O monumental	119
3.6. O artista	125
3.7. A experiência	130
3.8. O espaço público	136
3.9. O tempo	143
3.10. O lugar nômade	153
CONSIDERAÇÕES FINAIS	161
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	166
APÊNDICES	173
ANEXOS	175

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa situa-se no espaço de convergência entre os campos da museologia, da arte e da arquitetura. O tema de estudo é delimitado pelo universo das exposições *site-specific* em museus contemporâneos do tipo Tradicional e tem como objeto a análise desses museus enquanto lugares para a produção de obras de arte. O estudo se desenvolve em duas séries de exposições europeias da primeira década do século XXI consideradas acontecimentos de destaque do calendário internacional de arte contemporânea: a *Unilever Series*, realizada anualmente pela *Tate Modern*, em Londres, entre 2000 e 2012, e a série *Monumenta*, que acontece periodicamente no *Grand Palais*, em Paris, desde 2007.

As duas séries de exposições têm em comum o mesmo princípio fundador. Em um determinado espaço do museu, um artista é convidado pela instituição para executar uma obra de arte *site-specific*, ou seja, concebida especificamente para o espaço de sua exibição. A existência da obra depende de forma vital do lugar para o qual ela foi criada. Na *Unilever Series* e na *Monumenta* - em que as obras são concebidas e expostas respectivamente na galeria das turbinas da *Tate Modern* e na nave do *Grand Palais* - é o lugar, por sua singularidade, que provoca o potencial criativo do artista.

Ambas as manifestações também têm em comum a mesma imagem de exposição de sucesso, em razão dos altos índices de frequência alcançados. Em 2007, data da primeira edição da série *Monumenta*, que teve como artista convidado o alemão Anselm Kiefer, o número de visitantes foi de 134 mil e desde então esta cifra tem crescido progressivamente. De acordo com levantamento realizado pela revista *The Art Newspaper*, a exposição de Anish Kapoor em 2011 fez o *Monumenta* entrar, pela primeira vez, para a lista das 10 exposições mais visitadas do mundo, naquele ano (THE ART NEWSPAPER, 2012). Em apenas 42 dias, 289.802 pessoas² visitaram a obra do artista britânico-indiano, o que a tornou a exposição mais visitada da série. Do outro lado do Canal da Mancha, as 13 exposições da *Unilever Series*, na *Tate Modern*, receberam entre 2000 e 2012 mais de 30 milhões de visitantes.

² A revista *The Art Newspaper* apresentou o número arredondado de 277.000 visitantes, retirado, provavelmente, do comunicado oficial do Ministério da Cultura e Comunicação divulgado após o encerramento da exposição. No entanto este número, anunciado inicialmente pelo governo francês, foi corrigido no relatório conclusivo da exposição, contratado e elaborado pela empresa Smiles & Co, que define em 289.802 o número final de visitantes da exposição.

Observamos, no entanto, que estas duas manifestações não são casos isolados. Desde os últimos anos do século XX diversas exposições *site-specific*, com características similares à *Monumenta* e à *Unilever Series* estão sendo produzidas, sempre em espaços singulares de museus de arte em todo o mundo. É o caso do *Museo Reina Sofia*, que realiza regularmente exposições no Palácio de Cristal – uma antiga estufa construída para a Exposição de Flora das Ilhas Filipinas no *Parque del Retiro*, atual anexo do museu. Dentro do grupo *Tate*, podemos citar um segundo exemplo realizado pela *Tate Britain*, em que um artista é convidado a realizar uma obra para a *Duveen Gallery*, um espaço de 70 metros de comprimento no centro do museu. A primeira série, chamada *Duveens Commission*, iniciada em 2008, foi encerrada em 2011 com a exposição da artista Fiona Banner, que recebeu mais de 800 mil visitantes. Em 2012, a série iniciou uma nova fase e passou a se chamar *Tate Britain Commission*.

Já no continente americano, o *Metropolitan Museum of Art* de Nova York escolheu o seu terraço, com vista privilegiada sobre o *Central Park*, como espaço de intervenção para exposições *site-specific*. A série, iniciada em 1998 e rebatizada em 2013 como *The Roof Garden Commission*, acontece anualmente no período da primavera/verão. Entre os casos brasileiros, podemos citar a Casa França-Brasil, que realiza, desde 2009, exposições no grande salão central do prédio histórico, primeira Praça de Comércio do Rio de Janeiro. Essas exposições acontecem paralelamente ao chamado Projeto Cofre, em que um segundo artista é convidado a realizar uma obra para a sala do antigo cofre, um espaço de menos de 3m² de área interna. Outro exemplo é o Projeto Octógono, realizado desde 2002 pela Pinacoteca do Estado de São Paulo, em que as obras ocupam o espaço central do primeiro pavimento do edifício da Praça da Luz.

Os críticos de arte Jackie Wullschlager (2012) e Blake Gopnik (2014) coincidem ao afirmar que as séries *Unilever Series* e a *Monumenta* lançaram um novo gênero de exposição, o que explica a opção por lançar, neste trabalho, um olhar simultâneo sobre as duas manifestações. Situadas em dois dos principais museus de arte da atualidade, em duas das maiores capitais mundiais, ambas ocupam lugar de destaque na cena contemporânea, exercendo influência muito além das fronteiras nacionais e repercutindo em diferentes contextos. No entanto, apesar de sua relevância no panorama da arte e dos museus contemporâneos, observamos a existência de pouca produção teórica sobre o tema, em especial no Brasil, o que foi um fator decisivo para a escolha do objeto.

O diretor do *Rijksmuseum*, Wim Pijbes, afirmou em 2012, durante o período de reforma do museu, que um dos grandes desafios do projeto arquitetônico foi responder às novas demandas criadas pelos grandes eventos artísticos contemporâneos, como a *Monumenta* e a *Unilever Series* (apud PES, 2012)³. Já para Jackie Wullschlager, é a arte que, neste tipo de exposição, apresenta uma resposta a um determinado tipo de arquitetura de museus - que a autora denomina *trophy museum architecture* - a qual cria uma “demanda insaciável” por obras capazes de adequar-se a vastos espaços expositivos (WULLSCHLAGER, 2012). As falas de Pijbe e Wullschlager testemunham a forte relação estabelecida entre arte e arquitetura nestas exposições e nestes museus, e nos colocam em face de uma questão, à qual não responderemos no âmbito desta pesquisa, mas que contribui para demonstrar sua pertinência: a multiplicação deste possível formato de exposição ao redor do mundo poderia estar provocando transformações na arquitetura dos museus no século XXI? Ou seria a arquitetura contemporânea dos museus que estaria criando uma nova demanda por obras e exposições com características monumentais?

O impacto de exposições como a *Unilever Series* e a *Monumenta* na configuração da arquitetura dos museus contemporâneos é uma das razões que nos leva a desenvolver este estudo, motivado, de forma mais ampla, pelo desejo de compreender que lugar os museus Tradicionais do século XXI estão constituindo para si e para a arte.

O tema escolhido, situado no espaço de relações da museologia, da arte e da arquitetura, reflete ao mesmo tempo o nosso percurso acadêmico – traçado entre as artes aplicadas e a arquitetura – e o percurso profissional, em especial a atuação desde 2011 junto ao Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM, autarquia do Ministério da Cultura, desempenhando a função de arquiteta lotada na Coordenação de Espaços Museais, Arquitetura e Expografia, com ação em 30 museus nacionais. Investigar o museu contemporâneo enquanto lugar da arte é relevante uma vez que nos incluímos entre os agentes designados para atuar nos espaços dos museus brasileiros, habilitados a modificá-los, podendo, portanto, assumir um papel ativo no seu processo de configuração. Nossa motivação para realizar esta pesquisa é a ampliação do conhecimento teórico e o aperfeiçoamento da capacidade técnica, visando contribuir,

³ “The project team, which includes the Spanish architects Antonio Cruz and Antonio Ortiz, had to respond to the fact that “the world has changed” since the project began, says Pijbes, citing rapid changes in lighting technology as well as smartphones and tablet computers — “things that we couldn’t imagine in 2002”. He also says that the major changes in museums to which the new Rijksmuseum will respond include the importance of contemporary art “events” such as Tate Modern’s commissions for its Turbine Hall and “Monumenta” in the Grand Palais in Paris, and sculpture on the roof of the Metropolitan Museum of Art, New York”.

no que compete a um arquiteto-museólogo, para que os museus possam vir a desempenhar de forma mais plena o seu papel na sociedade contemporânea.

No momento em que a pesquisa começou a ser delineada, no segundo semestre de 2012, ambas as exposições atravessavam um período de pausa, sugerindo que seu futuro era incerto. Em Londres, a empresa *Unilever* havia anunciado o fim de sua parceria com a *Tate Modern* para redirecionar seus programas de patrocínio para iniciativas no campo da sustentabilidade e de questões ambientais (BATTY, 2012). Em Paris, suspeitava-se que a edição 2013 da *Monumenta* seria adiada por questões financeiras. O título da notícia publicada no jornal *Libération* em 11 de setembro de 2012 dava o tom: “*Monumenta au régime minceur*” (*Monumenta faz regime de emagrecimento*) (2012). Os dois casos, acontecendo simultaneamente e envolvendo exposições tão similares, sugeriam que este formato expositivo poderia estar encontrando obstáculos definitivos à sua realização. Ou esta seria apenas uma coincidência? Meses depois, esta dupla interrupção revelou-se passageira. Em Paris, o Ministério da Cultura e Comunicação da França confirmou a realização da edição 2014 da *Monumenta*, mas com uma mudança significativa: a partir de então, o intervalo entre duas edições consecutivas passaria a ser de dois anos, e não mais um ano como vinha sendo praticado (BALDACCHINO, 2012). Em Londres, a empresa automotiva *Hyundai* firmou parceria com a *Tate Modern* e juntas as duas instituições apresentaram a *Hyundai Commission*, uma série de 11 exposições que será realizada entre 2015 e 2025 a partir do mesmo princípio utilizado anteriormente na *Unilever Series*. Esta pausa, muita embora não tenha sido definitiva, certamente revelou algumas fragilidades e aguçou nosso interesse sobre o tema. Ela agiu como um estímulo a mais para penetrarmos no universo destas exposições.

Diante deste contexto, o presente trabalho visa analisar as relações entre museologia, arte e arquitetura em museus contemporâneos, a partir dos dois casos de estudo, e explorar o campo das exposições *site-specific* nos museus pesquisados. Visa ainda, de forma mais precisa, compreender o surgimento da *Unilever Series* e da *Monumenta* a partir da ideia de “museu do século XXI”, identificar as singularidades do museu enquanto lugar específico para a arte contemporânea nas referidas séries e iniciar uma reflexão sobre a possível construção do termo *museum-specific* a partir dos dois casos de estudo.

Esta pesquisa enquadra-se na linha de pesquisa Museu e Museologia, dentro da temática Teoria da Exposição e do projeto de pesquisa Museologia como Ato Criativo: Linguagens da Exposição, desenvolvido pelos Profs. Drs. Tereza Cristina Moletta Scheiner, Diana Farjalla Correia Lima e José Dias.

Para a realização deste trabalho foi aplicada metodologia própria às ciências humanas, incluindo pesquisa bibliográfica e documental – em fontes secundárias e especialmente em fontes primárias. Ela foi viabilizada pela ampla oferta de bibliotecas no Rio de Janeiro, em que se destacam os acervos universitários e a Rede de Bibliotecas e Centros de Informação em Arte – REDARTE, e, sobretudo, pela possibilidade de investigação *in loco*, tanto em Londres como em Paris, nos arquivos institucionais dos dois museus pesquisados.

É importante ressaltar que o tipo e o volume de dados obtidos para cada uma das séries de exposições diferiram de forma significativa em razão, principalmente, da disponibilidade de documentação em cada um dos casos. Na *Tate*, a pesquisa se concentrou em torno do processo de construção conceitual e física da *Tate Modern* uma vez que os arquivos relativos à *Unilever Series* não estão disponíveis para consulta, com exceção dos catálogos das exposições. Já no caso da *Monumenta*, a documentação referente às cinco primeiras edições da série, armazenada nos arquivos do *Centre National des Arts Plastiques* – CNAP, foi inteiramente disponibilizada. O acesso a um volume tão significativo de informação sobre a *Monumenta* foi absolutamente imprevisto, dadas as exigências de confidencialidade que costumam cercar os bastidores destas manifestações. Por ter acontecido na fase final da pesquisa, quando os prazos para a conclusão da dissertação já estavam definidos, não foi possível aproveitar esta documentação de forma substancial neste trabalho. No entanto este material será certamente explorado como fonte para futuros desdobramentos desta pesquisa inicial sobre as duas séries de exposições, ou em uma abordagem mais ampla sobre arte *site-specific* em museus contemporâneos.

Para atingir os objetivos propostos, a dissertação foi estruturada em três capítulos. O primeiro deles visa construir uma ideia de “museu do século XXI” elaborada pela autora, baseada nos desejos e projeções delineadas nos anos 90 por um conjunto de especialistas que se dedicaram de forma intensa a imaginar formatos e condutas para os museus do novo século. Esta ideia coincide com a fase de construção da *Tate Modern* e da *Unilever Series* - que, inauguradas em 2000, celebram a chegada do novo milênio. Escrito com base na produção de teóricos e profissionais dos campos da museologia, da arte e da arquitetura, tendo como referência o modelo conceitual de Museu Tradicional Ortodoxo⁴, este capítulo apresentará a ideia de museu “entre”.

⁴ Museu Tradicional Ortodoxo é um submodelo do modelo conceitual de Museu denominado Museu Tradicional - que inclui também os museus exploratórios e os museus de coleções vivas. Outros modelos conceituais possíveis, não trabalhados nesta dissertação, são o Museu de Território (com seus vários submodelos) e o Museu Virtual (SCHEINER, 1998, *passim*).

Na segunda parte da dissertação abordaremos as origens das exposições *Unilever Series* e *Monumenta*, buscando trilhar um caminho de aproximação entre as duas manifestações, tendo como marco originário o surgimento das exposições universais no século XIX. Nos deslocaremos entre os anos 1900 e 2000, momentos históricos de celebração em torno do término e do início de um século, para, entre idas e vindas, entre Londres e Paris, compreender a construção destes museus e das duas séries de exposições.

O terceiro e último capítulo tem como proposta analisar o museu enquanto lugar para a arte contemporânea nestas exposições, partindo das definições e da evolução do conceito de *site-specific* segundo os textos da arquiteta e professora Miwon Kwon. A partir desta introdução teórica, abordaremos as práticas contemporâneas da *Unilever Series* e da *Monumenta*, recorrendo eventualmente a outros exemplos de exposições em outros museus de arte da atualidade, para compreender o museu enquanto lugar do desafio, da exposição, do monumental, do artista, das redes, da experiência e do público.

Antes de encerrar esta dissertação, que pretende ser a primeira etapa de uma pesquisa mais ampla sobre o tema das exposições *site-specific*, tecemos nas considerações finais uma reflexão em torno da possível construção do termo *museum-specific*, em que o termo *site* – sinônimo de lugar, espaço, situação - é substituído pela palavra *museum*, ou museu. Esboçadas aqui de forma ainda bastante intuitivas, as reflexões em torno da construção deste conceito – que, enquanto adjetivo, qualificaria exclusivamente as obras *site-specific* realizadas em museus - partiriam da identificação das especificidades do museu em relação aos demais lugares da arte e se justificaria inicialmente a partir dos conceitos de musealização e musealidade.

1

DESENHANDO UMA IDEIA DE MUSEU DO SÉCULO XXI

Entre as coisas não designa uma correlação localizável que vai de uma para outra reciprocamente, mas uma direção perpendicular, um movimento transversal que as carrega uma e outra, riacho sem início nem fim, que rói duas margens e adquire velocidade no meio (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 15).

A obra *I do, I undo, I redo* da artista Louise Bourgeois deu início à série de exposições de arte contemporânea *Unilever Series*, aberta ao público no dia 12 de maio de 2000, no mesmo momento em que era inaugurado o seu museu sede, a *Tate Modern*. Esta, que é a segunda sede londrina e a quarta sede inglesa da *Tate*, foi imaginada pelo diretor Nicholas Serota com o intuito de tornar a instituição mais central, mais acessível e de ampliar o espaço expositivo para o vasto acervo do museu na capital. O local escolhido para a sua instalação foi o edifício da antiga usina termoelétrica de *Bankside*. A reconversão do edifício às margens do rio Tâmesa em um museu de arte moderna e contemporânea obteve impulso significativo por meio das celebrações do novo milênio no Reino Unido (SABBAGH, 2000, p. 3-4). A verba arrecadada através da Loteria Nacional permitiu a construção de diversos espaços e edifícios públicos comemorativos, como a *Millenium Bridge*, o *Millenium Dome*, o *Millenium Stadium*, entre outros. Embora não tenha herdado oficialmente o termo “*millenium*”, a *Tate Modern* também foi pensada para se tornar um marco urbano deste momento histórico, e um modelo de museu para o novo milênio. O projeto arquitetônico para adaptação do prédio histórico foi escolhido através de um concurso realizado em 1994. Janet de Botton, colecionadora de arte e então membro do conselho de administração da *Tate*, explica porque o projeto apresentado pelos arquitetos Herzog e De Meuron foi o escolhido:

Sentimos que Herzog e de Meuron foram capazes de construir-nos um museu que seria o primeiro da próxima geração de museus. O que me interessava era evitar um museu que seria o fim da última geração de museus. Eu acho que seria uma vergonha fazer isso (BOTTON *apud* SABBAGH, 2000, p. 35) [tradução nossa]⁵.

⁵ “We felt that Herzog and de Meuron were capable of building us a museum that was going to be the first of the next generation of museums. What I was very keen to avoid was a museum that was going to be the end of the last generation of museums. I think it would just be a shame to do that”.

O momento de encerramento do século XX e de início de um novo milênio provocou, não apenas na *Tate*, mas em diversos museus de arte, atitudes de reflexão e planejamento sobre o que eles deveriam ser, ou se tornar, no século XXI. Assim testemunhou Thomas Krens, então diretor do Museu Guggenheim de Nova York, em 2000:

Eu acho que é preciso ter consciência do fato que estamos em um momento muito curioso da História. Hoje há, sem dúvida, mais especulação quanto ao futuro do que em qualquer outro momento do passado, pelo menos do que eu consiga me lembrar. A transição para o novo milênio é certamente um momento que suscita reflexões particulares. Um novo olhar é lançado sobre o passado. As sensibilidades estão aguçadas em relação ao futuro (KRENS, 2001, p. 225) [tradução nossa]⁶.

Entender este ambiente crítico, promovido pela aproximação de um novo milênio nos permite compreender o contexto singular no qual surge a série de exposições *Unilever Series* e, alguns anos depois, a série *Monumenta*, particularmente carregado do desejo de celebração, reflexão e balanço sobre quais seriam os novos rumos dos museus daquele momento em diante.

A proposta deste primeiro capítulo é delinear uma ideia de museu do século XXI, a partir de uma produção teórica circunscrita em torno da década de 1990, período imediatamente anterior à virada do milênio e durante o qual o museu do século XXI se construía virtualmente, em potência.

Daremos destaque a dois eventos da última década do século XX que ilustram o interesse em gerar discussões coletivas sobre o futuro dos museus, neste momento particular de virada do milênio: o simpósio anual do Comitê Internacional de Museologia – ICOFOM, realizado em agosto de 1989, com o tema “Prospecção – uma ferramenta museológica? Museologia e Futurologia”; e o colóquio “O futuro dos museus” (“*L’avenir des musées*”) realizado pelo *Musée du Louvre* entre os dias 23 e 25 de março de 2000. Algumas reflexões individuais deste mesmo período, do campo da museologia teórica, da museologia aplicada, da arte e da arquitetura, que não estejam inseridas no âmbito desses eventos, mas que possam reforçar ou esclarecer questões levantadas por eles, também serão mencionadas ao longo do capítulo.

É preciso explicitar que as discussões que abordaremos a seguir se situam no âmbito do modelo conceitual de Museu Tradicional Ortodoxo:

⁶ “Il y a aujourd’hui sans doute plus de spéculations quant à l’avenir qu’il n’y en a jamais eu par le passé, en tout cas pour autant que je puisse m’en souvenir. La transition vers le nouveau millénaire est certainement un moment qui suscite des réflexions toutes particulières. Un regard nouveau est jeté sur le passé. Les sensibilités sont aiguës en ce qui concerne l’avenir”.

Espaço, edifício ou conjunto arquitetônico ou espacial arbitrariamente selecionado, delimitado e preparado para receber coleções de testemunhos materiais recolhidos do mundo. No espaço do museu tradicional, as coleções são pesquisadas, documentadas, conservadas, interpretadas e exibidas por especialistas - tendo como público-alvo a sociedade. A base conceitual do museu tradicional é o objeto, aqui visto como documento. Museu Tradicional Ortodoxo é o museu tradicional por excelência, o tipo clássico de museu (SCHEINER, 1998, p. 161).

A ideia a ser delineada a partir dos textos também será representada graficamente, por meio de um desenho. Dentre as diversas técnicas possíveis, optamos pelo croqui – uma forma primária, geralmente feita à mão. Para falar sobre uma ideia de museu do século XXI quando estamos apenas na metade de sua segunda década, nos parece mais adequado fazê-lo com traços leves, o que justifica esta escolha.

O croqui não é um fim em si, é principalmente uma ferramenta de estudo, um meio de representação de uma ideia em construção, muito utilizado pelo arquiteto nas etapas iniciais do processo projetual. Embora seja uma construção imprecisa, é ao mesmo tempo aquela que permite a primeira estruturação de elementos distintos.

Também, por não exigir tanto rigor em sua execução – como um desenho técnico ou um desenho artístico – o croqui pode ser feito rapidamente, e refeito inúmeras vezes conforme a ideia evolui. Embora as reflexões em torno do futuro do museu do século XXI tenham se iniciado antes da chegada do ano 2000, elas ainda estão em processo. Novas ideias e conceitos ainda irão se somar a este museu imaginado e que buscaremos representar aqui.

1.1. Entre passado, presente e futuro

Em 1989, especialistas dos diversos comitês temáticos do Conselho Internacional de Museus, reunidos em Haia para a 6ª Conferência Geral do ICOM, decidiram pela atualização da definição oficial de museu dada pelo órgão, que substituiu a versão anterior vigente há 15 anos. O novo texto aprovado, que em linhas gerais permaneceu válido durante a década de 1990⁷, foi:

⁷ Em 1995 foi feita uma atualização do texto com a inclusão de dois sub-itens no rol de instituições que poderiam ser qualificadas como museus: "vi. Organizações locais, regionais, nacionais ou internacionais de museus, ministérios, departamentos ou agências públicas responsáveis por museus de acordo com a definição dada neste artigo; vii. Instituições sem fins lucrativos ou organizações que pratiquem pesquisa, educação, formação, documentação e outras atividades relacionadas a museus e museologia" [tradução nossa].

Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe, para fins de estudo, educação e deleite, evidências materiais dos povos e de seu ambiente.

- a. A definição de museu acima deverá ser aplicada sem qualquer limitação derivada da natureza do corpo governamental, do caráter territorial, da estrutura funcional ou da orientação das coleções da instituição pertinente.
- b. Além das instituições designadas como “museus”, aquelas listadas a seguir qualificam-se enquanto “museus” para fins desta definição:
 - i. Sítios e monumentos naturais, arqueológicos e etnográficos e sítios e monumentos históricos de natureza museal que adquirem, conservam e comunicam evidências materiais dos povos e de seu ambiente;
 - ii. Instituições que possuam e exibam coleções de espécies de plantas e animais, como jardins botânicos, aquários e viveiros;
 - iii. Centros de ciências e planetários;
 - iv. Institutos de conservação e galerias de exposição mantidas de forma permanente por livrarias e centros de arquivos;
 - v. Reservas naturais;
 - vi. Demais instituições que o Conselho Executivo, após consulta ao Comitê Consultivo, considere que tenham algumas ou todas as características de um museu, ou que apoie museus e profissionais de museus através da pesquisa, educação e formação museológica (ICOM, [s.d.]) [tradução nossa]⁸.

Paralelamente à conferência geral, como é de praxe, cada comitê temático do ICOM reuniu-se para a realização de sua conferência anual, em torno de uma temática específica. Foi o caso do Comitê Internacional para a Museologia – ICOFOM, ao qual cabe “o estudo das bases teóricas que guiam o trabalho dos museus” (MAIRESSE, [s.d.]⁹, que se reuniu em torno do tema “Previsão – uma ferramenta museológica?

⁸ “A museum is a non-profit making, permanent institution in the service of society and its development, and open to the public which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits, for purposes of study, education and enjoyment, material evidence of people and their environment.

a. The above definition of a museum shall be applied without any limitation arising from the nature of the governing body, the territorial character, the functional structure or the orientation of the collections of the institution concerned.

b. In addition to institutions designated as “museums” the following qualify as museums for the purposes of this definition:

i. natural, archaeological and ethnographic monuments and sites and historical monuments and sites of a museum nature that acquire, conserve and communicate material evidence of people and their environment;

ii. institutions holding collections of and displaying live specimens of plants and animals, such as botanical and zoological gardens, aquaria and vivaria;

iii. science centres and planetaria;

iv. conservation institutes and exhibition galleries permanently maintained by libraries and archive centres;

v. nature reserves;

vi. such other institutions as the Executive Council, after seeking the advice of the Advisory Committee, considers as having some or all the characteristics of a museum, or as supporting museums and professional museum workers through museological research, education or training”.

⁹ “This committee, which is one of the most popular of ICOM, is dedicated to the study of the theoretical grounds that guide the museum work”.

Museologia e Futurologia”. Entre os pontos propostos para discussão estavam as seguintes questões: Podemos imaginar o futuro dos museus? Qual será o seu novo papel e sua possível utilidade? Quais serão seus conteúdos e formas, sua abordagem, pedagogia e técnicas? Quem serão os seus atores e para qual ação? Para Vinos Sofka, então presidente do ICOFOM, olhar para o museu do futuro implicava necessariamente um trabalho interdisciplinar, no qual a museologia deveria aliar-se a outros campos do conhecimento, em especial a futurologia e a sociologia (SOFKA, 1989, p. 17-18). Para limitar as ideias do grupo de profissionais reunidos nesta ocasião a um intervalo de tempo preciso, eles deveriam focar suas reflexões nos anos 2000, 2050 e 2100 (SOFKA, 1989, p. 20).

Para Judith Spielbauer, a quem coube redigir o texto provocativo para as discussões durante o evento, a futurologia é uma disciplina que pode, a partir de projeções lógicas sobre a realidade, nos oferecer os meios para que possamos modificar o futuro a partir de nossa atuação no presente (SPIELBAUER, 1989, p. 26). Embora possa ser comparada ao planejamento, Spielbauer aponta que este, também chamado de futurologia normativa, se limita a previsões e ações de curto prazo, podendo ser aplicado para a resolução de questões rotineiras nos museus. Já a futurologia, diz Spielbauer, se aplica a prazos mais extensos e questões mais amplas (SPIELBAUER, 1989, p. 26).

A pertinência da futurologia para os museus está talvez na reconceitualização museológica desses estabelecimentos ou na definição de suas bases filosóficas; trata-se também de determinar seu papel ativo no movimento geral do desenvolvimento humano. Para isto, a museologia deve utilizar todo o auxílio possível. Talvez possamos ver na futurologia o meio de uma abordagem ampla das tendências fundamentais que irão atingir as instituições museológicas no futuro (SPIELBAUER, 1989, p. 26) [tradução nossa]¹⁰.

Um outro aspecto levantado por Eurydice Antzoulatou-Retsila (1989, p. 34), é que pensar sobre o futuro pode funcionar como uma espécie de válvula de segurança, que nos permite fugir de um presente inquietante e nos projetar em um mundo ideal. Isto explicaria porque os estudos sobre a futurologia se intensificaram a partir dos anos 40, após o final da Segunda Guerra Mundial. Analogamente a autora supõe que, se naquele início da década de 1990 havia um interesse crescente sobre o tema, este

¹⁰ “La pertinence de la futurologie pour les institutions muséologiques se trouve peut-être dans la reconsidération muséologique de ces établissements ou la définition de leurs assises philosophiques; il s’agit aussi de déterminer leur rôle actif dans le mouvement général du développement humain. Pour cela, la muséologie doit utiliser toutes les aides possibles. Peut-être peut-on voir dans la futurologie le moyen d’une approche large des tendances fondamentales qui se heurteront aux institutions muséologiques dans le futur”.

interesse poderia indicar a existência de uma situação inquietante no presente que estaria na origem de tal movimento (ANTZOULATOU-RETSILA, 1989, p. 35).

Catherine Ballé, que também participou do simpósio do ICOFOM, explica que pensar o museu do futuro do ponto de vista da sociologia implica, ao contrário da futurologia, uma visão muito mais realista, dada a dificuldade de restituir no futuro a complexidade do presente, e de respeitar a dinâmica social de um processo de mudança que ainda não ocorreu (BALLÉ, 1989, p. 68).

Para Ballé, se os museus eram frequentemente associados à ideia de passado, as transformações recentes – tais como a criação de novos museus, a renovação de museus existentes, a constituição de novas coleções, a implementação de novas formas de organização e funcionamento, o aumento e a diversificação do público – reflexo das transformações ocorridas de forma mais ampla na sociedade, possibilitaram enterrar esta imagem ultrapassada (BALLÉ, 1989, p. 67).

Pensar o futuro dos museus também contribui para colocá-los em uma situação ainda mais intensa de inversão deste padrão estabelecido. Ballé lembra que este exercício reveste três possíveis orientações: pensar o que o museu deveria ser; definir objetivos e estratégias para alcançar este museu ideal; e/ou determinar o perfil mais provável de museu (BALLÉ, 1989, p. 68). Assim, a partir de uma análise das últimas décadas do século XX e da situação presente dos museus no contexto francês, Ballé faz sua conclusão:

Uma extrapolação dos dados atuais sugere que a evolução da sociedade, a demanda crescente em matéria de arte e cultura, a complexidade cada vez maior das unidades, as possibilidades até então desiguais de projetos de transformação assim como as restrições financeiras, organizacionais e humanas que lhe são associadas, manterão, durante os próximos anos, os problemas de gestão e administração no primeiro plano das preocupações dos museus. Massa, tamanho, organização e rentabilidade serão palavras-chave difíceis de serem ignoradas, freando ou limitando os projetos de experimentação e inovação cultural.

Uma previsão tão banal cria, inevitavelmente, uma imagem de museu do ano 2000 simultaneamente muito conservadora e pouco futurista. A questão que se coloca é de saber em que medida tal pessimismo institucional seria verdadeiramente justificado ou não estaria em grande parte induzido por um método científico que atribui peso demais às restrições do presente no futuro. A futurologia, ao contrário, ao favorecer a atualização das possibilidades impensáveis e ilimitadas do futuro deveria trazer uma visão mais otimista da evolução das instituições culturais (BALLÉ, 1989, p. 72-73) [tradução nossa]¹¹.

¹¹ *“Une extrapolation des données actuelles suggère que l'évolution de la société, la demande accrue en matière d'art et de culture, la complexité de plus en plus grande des unités, les possibilités jusqu'alors*

Ao analisarmos o conjunto de textos produzidos na ocasião do simpósio do ICOFOM, podemos observar que a grande maioria das contribuições se deteve, assim como Ballé, numa análise da situação presente dos museus, ou de seu passado recente, e que de uma forma geral as previsões para o futuro permaneceram incipientes (CARVALHO, 2014).

Fato semelhante ocorreu durante o colóquio *L'avenir des musées*, realizado no *Musée du Louvre* no ano 2000. Os especialistas ali reunidos, ao pensarem o museu do novo século também se limitaram, assim como aqueles reunidos em 1989, a fazer um balanço da conjuntura presente sem conseguir de fato se projetar no futuro. É o que observa o filósofo Jean Galard, que naquela ocasião era diretor do departamento cultural do *Louvre*, em sua fala de conclusão do evento:

Eu acredito que não haja conclusão possível. Dominique Poulot e Athanasios Kapaxis lembraram a falência da futurologia. Este foi um golpe fatal no nosso programa, pois Matthias Waschek e eu mesmo o tínhamos dividido em duas partes desiguais: uma primeira metade do dia dedicada a um balanço dos últimos vinte anos, e depois as previsões. Fiquei surpreso ao observar que não existe distinção entre a primeira parte do dia e a continuação. Nós ficamos na análise do presente, do passado recente, às vezes com tentativas de antecipação, mas ninguém se lançou de fato no exercício do balanço, (...) ou se aventurou a fazer previsões (GALARD, 2001, p. 536) [tradução nossa]¹².

Uma das poucas exceções, considerando-se a produção dos dois eventos, foi o texto de Tereza Scheiner que, na ocasião do encontro do ICOFOM em 1989, lançou-se ao que denominou exercício de “museofuturologia” (SCHEINER, 1989, p. 235) ou “ensaio sobre a fantasia do museu” (SCHEINER, 1989, p. 238). Em seu texto, Scheiner projeta o seu olhar 50 anos adiante, utilizando como base a análise do cenário contemporâneo dos museus e da museologia e as tendências para o futuro da sociedade, e identifica três principais movimentos possíveis para os museus.

inégales de projets de transformation mais aussi les contraintes financières, organisationnelles et humaines qui leur sont associées, maintiendront, au cours des prochaines années, les problèmes de gestion et de management au premier plan des préoccupations des musées. Masse, taille, organisation et rentabilité seront des mots d'ordre difficiles à ignorer, mettant un frein ou tout du moins une limite aux projets d'expérimentation et d'innovation culturelles.

Un pronostic aussi prosaïque donne indéniablement une image du musée de l'an 2000 simultanément très conservatrice et peu futuriste. La question qui se pose est de savoir dans quelle mesure un tel pessimisme institutionnel est véritablement justifié ou n'est pas dans une large mesure induit par une démarche scientifique qui attribue trop de poids aux contraintes du présent dans le futur. La futurologie, à l'inverse, favorisant l'actualisation des possibilités insoupçonnées et illimitées de l'avenir devrait apporter une vision plus optimiste de l'évolution des institutions culturelles”.

¹² “Je crois qu'il n'y a pas de mot de la fin possible. Dominique Poulot et Athanasios Kalpaxis ont rappelé la faillite de la futurologie. Cela a porté un coup fatal à notre programme, car Matthias Waschek et moi-même l'avions divisé en deux parties inégales: une première demi-journée consacrée à un bilan des vingt dernières années, puis les prévisions. J'ai été frappé de remarquer qu'il n'existe pas de véritable distinction entre la première demi-journée et la suite. On a été dans l'analyse du présent, du passé récent avec parfois des tentatives d'anticipation, mais personne ne s'est véritablement livré à l'exercice du bilan (...) ou aventuré à faire des prédictions”.

Segundo Scheiner, em uma sociedade formada por comunidades com características cada vez mais diversificadas e específicas, os museus tenderiam a se tornar hiper-especializados. Desta forma, o futuro veria surgir novos formatos, novos modelos, novas possibilidades de museus, capazes de atender adequadamente às mais variadas demandas e desejos das suas comunidades (SCHEINER, 1989, p. 235). Numa segunda tendência, diante das dificuldades de criação e manutenção, os grandes museus então existentes passariam a descentralizar suas atividades, acompanhando o movimento de descentralização dos mercados. Assim, os grandes museus deveriam subdividir-se em unidades menores para diversificar as alternativas de financiamento, gestão e operação técnica (SCHEINER, 1989, p. 235-236).

Por fim, Scheiner indica que em uma sociedade onde trabalharemos menos e teremos mais tempo para dedicar às atividades de lazer, os museus multiplicariam a sua oferta de serviços e as formas de interagir com o público. A autora se refere não apenas às atividades que possam trazer públicos para o museu, mas também às atividades externas, que possam levar o museu até as comunidades atendidas. Entre estas, cita as possibilidades geradas pelo uso das redes de computação (naquele momento o termo internet ainda não era empregado), para fins de estudo e pesquisa (SCHEINER, 1989, p. 236-237).

Curiosamente, poucos meses após o simpósio do ICOFOM, o filme *De Volta para o Futuro 2* nos fez atravessar a barreira do tempo. Marty Mc Fly, que no primeiro filme da série havia voltado ao ano 1955, viajou neste segundo filme para o futuro, desembarcando precisamente no dia 21 de outubro de 2015. Chegado finalmente este dia projetado pelos roteiristas Robert Zemeckis e Bob Gale, podemos olhar pra trás e ver o que de fato se concretizou. Enquanto skates e carros voadores ainda não estão ao nosso alcance, televisão com tela plana, video-conferência e o controle de aparelhos com o uso da voz já são tecnologias completamente incorporadas no nosso dia-a-dia. Ao pensar o futuro, o faremos sempre entre erros e acertos, criando uma imagem incompleta da realidade, dada a total impossibilidade de se prever aquilo que é simplesmente imprevisível. É o caso da internet, que embora já desse seus primeiros passos no final dos anos 1980, não foi sequer esboçada no filme.

Guardadas as devidas proporções entre ficção e realidade, os textos lidos e analisados ao longo deste capítulo também transitam entre o concreto e o imaginado. Sem grandes inovações ou apostas ousadas, os profissionais que na década de 1990 se empenharam em delinear o museu do século XXI o fizeram simultaneamente enquanto museu possível, museu provável, museu desejado e museu sonhado.

1.2. Entre o bom e o mau

Jean Galard observou que durante o colóquio *O futuro dos museus* alguns temas apareceram de forma mais recorrente na fala dos palestrantes durante o evento. Entre eles, Galard destaca que muitas apresentações abordaram a noção de “contexto” (GALARD, 2001, p. 18), defendendo a recontextualização dos objetos de museus, desejada não apenas por especialistas mas também pelos visitantes, já que um objeto, observado junto ao seu ambiente de origem pode ser mais facilmente compreendido e apropriado pelo público. Galard lembra que a descontextualização está na própria origem do museu (GALARD, 2001, p. 18) e que a reivindicação atual e crescente por recontextualização teve origem na França no período revolucionário, encarnada naquele momento principalmente pelo arqueólogo e teórico da arquitetura Quatremère de Quincy. Quincy, ao afirmar que a ideia de justapor obras de diferentes contextos ‘é matar a Arte para fazer sua história, não é fazer sua história mas seu epitáfio’ teria de certa forma, segundo Galard, iniciado um ciclo de tensão do museu com a sua própria morte.

A metáfora está lançada; ela servirá durante dois séculos: os museus são túmulos, mausoléus, cemitérios, catacumbas, necrópoles. Isto quer dizer que, a morte tendo estabelecido seu império, os museus ficaram sem futuro? (GALARD, 2001, p. 13) [tradução nossa]¹³.

Ao criticar duramente o princípio de reunir em museus obras-primas universais, retiradas de seu contexto de origem (GALARD, 2001, p. 13), Quatremère de Quincy afirmava que um dos principais prejuízos das coleções e museus à Arte é o fato de fazer surgir e propagar o *esprit de critique*, ou seja, o uso da razão prevalecendo sobre a emoção como forma de apreciação de uma obra. Assim, a retirada de obras de arte de seus contextos e seu agrupamento em museus, que certamente tem aspectos positivos do ponto de vista da formação artística, por exemplo, finalmente beneficia apenas uma parcela da sociedade, em especial as pessoas iniciadas ou especialistas no assunto.

Não nos digam mais que as obras de arte se conservam nestes depósitos. Sim, vocês levaram a matéria; mas puderam transportar com ela este cortejo de sensações suaves, tocantes, que as cercavam? Vocês puderam transferir para os seus estabelecimentos este conjunto de ideias e de relações que difundia um interesse tão

¹³ “La métaphore est lancée; elle servira pendant deux siècles: les musées sont des tombeaux, des mausolées, des cimetières, des catacumbes, des nécropoles. Est-ce à dire que, la mort y ayant établi son empire, les musées sont sans avenir?”.

vivo sobre as obras do cinzel e do pincel? Todos estes objetos perderam o seu efeito ao perderem sua razão de ser. O mérito da maioria deles estava nas crenças que lhes deram origem, nas ideias com as quais estavam relacionados, com os acessórios que os explicavam, com a conexão dos pensamentos que lhes dava unidade” (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1815, p. 56-57) [tradução nossa]¹⁴.

Quatremère de Quincy que, em seu texto *Considérations morales sur la destination des ouvrages d'art (1815)*, defende como principal valor das obras de arte a sua utilidade moral. Segundo o autor, entender a Arte como necessária à nossa sociedade significa compreender sua capacidade de provocar prazer à nossa alma, o que a torna um instrumento de instrução, com efeitos positivos para uma nação (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1815, p. 11-14).

Assim a Arte e a obra são úteis de uma utilidade moral quando a imitação, ao invés de objetivar unicamente o prazer dos sentidos, tem por efeito especial ampliar o pensamento, despertar em nós nobres afetos; ela é assim quando a visão dos objetos imitados nos oferece ideias novas, amplia aquelas que nós já tínhamos das belezas da natureza. A imitação moral é aquela que nos permite uma fruição moral, ou uma fruição que pertence ao espírito (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1815, p. 13) [tradução nossa]¹⁵.

O entendimento de que a Arte cumpre uma função social e que deve ter um propósito benéfico é, segundo Quatremère de Quincy, fundamental para que o artista, consciente de seu papel, possa executar obras que cumpram esse destino.

Normalmente, toda obra desprovida da perspectiva de um uso moralmente útil não conseguiria provocar na alma do artista, ou do espectador, esta paixão que exalta o talento de um e a admiração do outro (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1815, p. 25) [tradução nossa]¹⁶.

As obras de arte às quais Quatremère de Quincy se refere são aquelas geradas a partir do *génie*, do espírito criador do artista, e não devem ser confundidas com aquelas que são feitas a partir dos valores da moda, apenas para o deleite fugidivo dos sentidos (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1815, p. 15-16).

¹⁴ “Ne nous dites plus que les ouvrages de l'Art se conservent dans ces dépôts. Oui, vous y en avez transporté la matière; mais avez-vous pu transporter avec eux ce cortège de sensations tendres, touchantes, qui les environnait. Avez-vous pu transférer dans vos magasins cet ensemble d'idées et de rapports qui répandait un si vif intérêt sur les œuvres du ciseau ou d'a pinceau? Tous ces objets ont perdu leur effet en perdant leur motif. Le mérite du plus grand nombre tenait aux croyances qui leur avaient donné l'être, aux idées avec lesquelles ils étaient en rapport, aux accessoires qui les expliquaient, à la liaison des pensées qui leur donnait de l'ensemble”.

¹⁵ “Ainsi l'Art et l'ouvrage sont utiles, d'une utilité morale quand l'imitation, au lieu de viser uniquement au plaisir des sens, a pour effet spécial d'agrandir la pensée, de réveiller en nous de nobles affections; quand elle est telle, que la vue des objets imités nous donne des idées nouvelles, étend celles que nous avons déjà des beautés de la nature. L'imitation morale est celle qui nous procure des jouissances morales, ou autrement de ces jouissances qui appartiennent à l'esprit”.

¹⁶ “Généralement, tout ouvrage dénué de la perspective d'un emploi moralement utile ne saurait procurer à l'âme de l'artiste, ou du spectateur, cette passion qui exalte le talent de l'un et l'admiration de l'autre”.

Quando uma grande força da mente, ou uma sensibilidade profunda caracterizam o artista, suas obras, fruto de uma inteligência superior, ou de uma alma apaixonada, são dotadas da prerrogativa de dominar nosso entendimento, ou de subjugar nosso coração. Nós as admiramos, nós as amamos à força ou pela paixão, isto é, sem querer dar-nos conta das razões que as fazem reinar sobre nós: é o sinal do verdadeiro amor (...). Há uma virtude superior à virtude da ciência; é aquela que nos faz esquecer dela. Esta virtude deriva tanto do amor que o artista desperta por sua obra, quanto a obra, por sua destinação, foi capaz de inspirar o artista (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1815, p. 23-24) [tradução nossa]¹⁷.

Para Quatremère de Quincy, o artista, em seu percurso criativo, é movido por sua sensibilidade e é guiado pela destinação final de sua obra sendo, inclusive, inspirado pelas restrições que esta destinação lhe impõe (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1815, p. 24-25).

Sim, estas causas aparentemente estranhas à Arte, agem mais do que pensamos sobre o espírito criador do artista. A opinião que ele tem sobre a destinação de sua obra, lhe impõe a obrigação de alinhá-la com os efeitos que o público tem o direito de esperar. O pensamento não se engrandece? O esforço não seria dobrado, pela necessidade de se colocar à altura de uma destinação nobre e elevada? Se não é indiferente ao orador e ao poeta conhecer o palco onde suas composições devem se produzir, o artista precisa ainda mais saber qual teatro irá receber sua obra (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1815, p. 25) [tradução nossa]¹⁸.

A afinidade entre a obra e a destinação para a qual ela foi concebida é o que Quatremère de Quincy chama de harmonia moral (QUATREMÈRE DE QUINCY, 1815, p. 32)

¹⁷ *“Quand une grande force de tête, ou une sensibilité profonde, caractérisent l'artiste, ses ouvrages, produits d'une intelligence supérieure, ou d'une âme passionnée, sont doués de la prérogative de maîtriser notre entendement, ou de subjuguier notre cœur. On les admire, on les aime par force ou par passion, c'est-à-dire, sans vouloir se rendre compte des raisons qui leur donnent sur nous cet empire: c'est le signe du véritable amour. (...) Il y a une vertu supérieure à la vertu de la science; c'est celle qui la fait oublier. Cette vertu dérive de l'amour que l'artiste n'excite pour son ouvrage, qu'autant que par sa destination l'ouvrage fut propre à inspirer l'artiste”.*

¹⁸ *“On les reconnaît, ces heureuses productions, fruits d'une sensibilité profonde, à cela surtout, que ce qui est le but des efforts du grand nombre, le mérite de l'exécution, y semble être né sans peine et de soi-même, semble n'y être qu'un moyen facile de communication entre l'âme de l'auteur et celle du spectateur. Les difficultés de l'Art semblent avoir disparu, avoir cédé à une puissance supérieure. Dans ces beaux ouvrages, la science ne vous frappe qu'après que le sentiment de l'auteur vous a touché, et de la manière propre aux grands écrivains, chez qui la beauté du fond nuit en quelque sorte à l'admiration de la forme. Cette manière est celle du génie dans tous les genres. Quand une grande force de tête, ou une sensibilité profonde, caractérisent l'artiste, ses ouvrages, produits d'une intelligence supérieure, ou d'une âme passionnée, sont doués de la prérogative de maîtriser notre entendement, ou de subjuguier notre cœur. On les admire, on les aime par force ou par passion, c'est-à-dire, sans vouloir se rendre compte des raisons qui leur donnent sur nous cet empire: c'est le signe du véritable amour. Tel est même le caractère distinctif de ces ouvrages, que le connaisseur n'ose se permettre d'en vanter l'exécution. On craindrait de paraître n'en être touché que par le moindre côté; tant il est vrai qu'il y a une vertu supérieure à la vertu de la science; c'est celle qui la fait oublier. Cette vertu dérive de l'amour que l'artiste n'excite pour son ouvrage, qu'autant que par sa destination l'ouvrage fut propre à inspirer l'artiste”.*

O historiador da arte Roland Recht foi um dos palestrantes que abordou o tema da recontextualização de obras em sua fala durante o colóquio do *Louvre*, intitulada “*Croire à la présence encore*” (“Acreditar ainda na presença”). Recht, como Galard, também teve como ponto de partida os discursos sobre o museu ideal do período Revolucionário na França, em particular a visão de Quatremère de Quincy, que ele opõe à de Alexandre Lenoir. O primeiro, ao denunciar fervorosamente a apreensão de obras de arte durante as guerras napoleônicas encarnava “o homem das luzes que desejava perpetuar este acordo sensível entre uma obra e um lugar” (RECHT, 2001, p. 523-524) [tradução nossa]¹⁹. Já o segundo, fundador do *Musée des Monuments Français* (Museu dos Monumentos Franceses) constituído a partir da reunião de fragmentos de monumentos recolhidos em diferentes regiões, era a imagem do “poeta louco, este traficante, manipulador genial ou grotesco”²⁰ que “não hesita em desnaturalizar os objetos que estão sob sua guarda para atrair mais público”²¹ (RECHT, 2001, p. 524) [tradução nossa]. Esta divergência de pontos de vista poderia dar origem ao que Recht denomina “a fábula sobre o bom e o mau museólogo”:

A moral da fábula seria que aquele que formulou sua hostilidade em relação aos museus era na verdade o bom conservador, ao contrário daquele que se autodeclarou conservador, que só conservava para melhor destruir (RECHT, 2001, p. 524) [tradução nossa]²².

Se Recht retoma este antigo debate sobre qual seria o museu ideal (o bom museu), a partir da relação entre o visitante e o objeto de museu é porque ele acredita que o tema segue sendo atual, mesmo se hoje em dia esta questão aparece sob outros formatos. Um exemplo dado pelo autor é o debate sobre a acessibilidade (no sentido amplo do termo) em que se discute se o discurso científico e racional do museu ainda é compatível com o seu desejo de abrir-se a um público cada vez mais amplo; ou se um museu, com um único discurso, pode dirigir-se simultaneamente a grupos sociais completamente diferentes (RECHT, 2001, p. 524-525).

Na busca por recontextualização e por reaproximar o visitante das obras, Recht afirma que os museus contemporâneos estão produzindo exposições cada vez mais sobrecarregadas de informações, fazendo uso sobretudo de um discurso racional sobre a arte que explora quase exclusivamente a visualidade. Este tipo de prática, segundo Recht, teve origem na exposição *La vie et l'oeuvre de Van Gogh* (A vida e

¹⁹ “(...) *l’homme des Lumières qui voudrait perpétuer cet accord sensible entre une œuvre et un lieu*”.

²⁰ “(...) *ce poète fou, ce traquifant, manipulateur génial ou grotesque*”.

²¹ “(...) *n’hésite pas à dénaturer les objets qu’on lui confie afin d’attirer davantage de public*”.

²² “*La morale de la fable serait que celui qui formulait son hostilité à l’égard des musées était en vérité le bon conservateur, à l’inverse de celui qui s’était autoproclamé conservateur, qui ne conservait que pour mieux détruire*”.

obra de Van Gogh), apresentada em 1937 no *Palais de Tokyo*, no âmbito da Exposição Internacional das Artes e Técnicas. Nela, as teorias de Georges Henri Rivière, empregadas no *Musée des Arts et Traditions Populaires*, foram aplicadas pela primeira vez em um novo objeto: a obra de arte. Este foi, segundo Recht, o paradigma da exposição moderna que triunfou no século XX, em que “a obra de arte é tratada do mesmo modo que um objeto etnográfico, enquanto um documento da civilização, um objeto testemunho” (RECHT, 2001, p. 525) [tradução nossa]²³.

Painéis explicativos, mapas, citações buscam conferir ao artista Van Gogh e à sua obra uma dimensão etnográfica: isto significa esquecer que os objetos mostrados aqui são obras únicas, a expressão livre de um temperamento criador singular, e não uma reprodução, normalmente serial, inteiramente determinada pelo uso, sagrado ou cultural (RECHT, 2001, p. 526) [tradução nossa]²⁴.

Para Recht, nestas exposições que exploram o discurso racional sobre a arte, a visão – que na maioria dos museus é a única via de contato autorizada entre visitante e objeto – é sobrecarregada por outras solicitações, em especial pelo uso repetido de textos, imagens, painéis, cartões postais, catálogos, cartazes e demais artigos de comunicação e marketing. Este excesso de imagens estaria, segundo Recht, alterando nossa capacidade de perceber a obra de arte original, que acaba por se transformar: “ela não é mais vista pelos seus espectadores, ela é apenas uma imagem, sem relevo, sem matéria própria, e que só existe em comparação com suas cópias já conhecidas” (RECHT, 2001, p. 527-528), [tradução nossa]²⁵.

Esta mesma situação já era apontada por Duncan Cameron, ao abordar os problemas de linguagem nos museus da década de 70. Naquele momento, Cameron observou que as exposições, ao usarem de forma excessiva recursos expográficos e de mediação como etiquetas, textos, vídeos e outros, impediam “o encontro não verbal, visual e tátil do homem e do objeto” (CAMERON, 1992, p. 274).

Diante desta situação, Recht pergunta se o progresso tecnológico no campo da captura, tratamento e reprodução de imagens, não irá finalmente substituir a obra original, até o ponto em que esta se tornará prescindível. Neste contexto, qual será o papel do museu? Em face desta ameaça presente, de que forma os museus deverão atuar?

²³ “L’oeuvre d’art y est traitée, comme l’objet ethnographique, tel un document de civilisation, un objet témoin”.

²⁴ “Panneaux explicatifs, cartes, citations cherchent à conférer à l’artiste Van Gogh et à son œuvre une dimension ethnographique: c’est oublier que les objets montrés ici sont des œuvres uniques, expression. Libre d’un tempérament créateur singulier, et non une production souvent sérielle entièrement déterminée par l’usage, sacré ou culturel”.

²⁵ “Elle n’est plus vue par ses spectateurs, elle n’est plus qu’une image, sans relief, sans matière propre, et qui n’existe que par comparaison avec ses reproductions déjà connues”.

Se hoje nos colocamos este tipo de questão, Recht acredita que é porque vivemos um certo “desencantamento do mundo” e o desafio atual de todos aqueles que trabalham no campo dos museus e do patrimônio é reaproximar o público das obras de arte originais (RECHT, 2001, p. 527). Para isto, Recht propõe então que o afastamento causado pela descontextualização das obras seja remediado:

A descontextualização é talvez um mal necessário, mas ela pode ser corrigida. Paradoxalmente, dar novamente ao espectador o gosto da obra *in situ* pode ser o melhor meio para que ele retome o gosto pelo museu (RECHT, 2001, p. 528) [tradução nossa]²⁶.

Para Recht, dois personagens têm um papel fundamental nesta missão: o historiador da arte, capaz de construir no público o olhar crítico e informado, e o artista, em especial quando produz obras específicas para um determinado contexto.

Um outro ator ainda pode contribuir para recompor esta visão distorcida da obra descontextualizada; é o artista a quem foi feita uma encomenda pública, encarregado de introduzir no tecido urbano uma obra que leva em consideração diversos fatores. O caminho do seu pensamento a partir de um programa dado constitui um processo de grande alcance, quando é exposto para crianças e adultos. Ao invés de recusar formas que eles não compreendem ou não aceitam *a priori*, eles se tornam mais atentos a todas as questões às quais a obra se propõe de apresentar uma resposta singular. Assim, as formas não parecem mais resultar de um gesto sem fundamento, e sim plenamente apropriado. Onde antes percebiam incoerência e desordem, eles agora restituem um sentido: a forma é apenas a parte visível do sentido da obra (RECHT, 2001, p. 528) [tradução nossa]²⁷.

1.3. Entre local e global

O contexto em que se insere o texto de Quatremère de Quincy é aquele da primeira década do século XIX em que a França, sob o império de Napoleão Bonaparte, conquistou novos territórios e deles retirou obras que desde então fazem parte dos acervos de seus museus. Em momentos de ocupação e dominação,

²⁶ “*La décontextualisation est peut-être un mal nécessaire, mais elle peut être corrigée. Paradoxalement, redonner au spectateur le goût de l’œuvre in situ peut être le meilleur moyen pour lui redonner le goût du musée*”.

²⁷ “*Un autre acteur encore peut contribuer à redresser cette vision faussée de l’œuvre décontextualisée; c’est l’artiste auquel a été confiée une commande publique, chargé d’introduire dans le tissu urbain une œuvre qui prend en compte de nombreux facteurs. Le cheminement de sa pensée à partir d’un programme donné constitue un processus d’une grande portée, lorsqu’il est exposé à des enfants ou à des adultes. Au lieu de récuser des formes qu’ils ne comprennent ou n’acceptent pas a priori, ils sont davantage rendus attentifs à toutes les questions auxquelles l’œuvre se propose d’apporter une réponse singulière. Ainsi, les formes ne paraissent plus résulter d’un geste non fondé mais bel et bien approprié. Là où ils percevaient auparavant incohérence ou désordre, ils restituent à présent un sens : la forme n’est que la part visible du sens de l’œuvre*”.

diversos países sofreram a tomada de seu patrimônio, em especial no período colonial ou em situações mais recentes de conflito.

A restituição destas obras aos seus países de origem é um assunto polêmico e complexo, do ponto de vista moral, jurídico e técnico. Ele esteve presente na fala de Kostas Kotsakis, professor de arqueologia da Universidades Aristóteles de Salônica, durante o colóquio *O futuro dos museus no Musée du Louvre*. Se por um lado este tema, assim como os anteriores, trata da questão do contexto das obras, ele também abrange as tensões entre a ordem local e a ordem global nos museus para o novo século.

Pra Kotsakis, a presença de obras de origem grega em diversos museus ao redor do mundo podia ser entendida como uma evidência do interesse e admiração que a comunidade internacional tem em relação à cultura do país. No entanto, a partir do momento em que o governo grego teve seu pedido de repatriação dos mármores do Parthenon negado pelo *British Museum* em 1983, Kotsakis explica que esta imagem foi profundamente abalada (KOTSAKIS, 2001, p. 331-332). Para Kotsakis, o retorno de obras aos seus países de origem representa uma importante ameaça para os grandes museus ao colocar em jogo sua missão e seu papel na sociedade (KOTSAKIS, 2001, p. 333).

Na primeira década do século XIX, esculturas do friso e do frontão do Parthenon foram removidas e levadas da Grécia para a Inglaterra, por iniciativa do embaixador britânico em Constantinopla, Lord Elgin. Uma autorização lhe havia sido concedida, permitindo que um grupo de desenhistas, pintores, arquitetos e moldadores, reunidos em torno da missão de aperfeiçoar a arte britânica, realizasse desenhos e moldagens, e também retirasse fragmentos dos monumentos gregos. Para salvar parte do Parthenon, que estava em um estágio avançado de deterioração, Lord Elgin optou por transportar algumas de suas esculturas à Inglaterra. Em 1816, ao atravessar problemas financeiros, Lord Elgin vendeu as obras para o governo inglês e desde então esses objetos fazem parte do acervo do British Museum (BRITISH MUSEUM, [s.d]). A Grécia tenta, desde 1983 e até agora sem êxito, sua repatriação, para exposição junto ao seu contexto original, no museu da Acrópole.

Embora os pedidos de restituição de obras possam muitas vezes ser motivados por questões de ordem nacionalista ou econômica, como para impulsionar o desenvolvimento turístico de uma região, Kotsakis diz buscar um discurso que não seja moralizador, e justifica sua fala afirmando que as obras, mantidas nos museus,

perdem valor cultural se permanecerem isoladas e privadas de contexto (KOTSAKIS, 2001, p. 336-337).

Para Kotsakis, todo objeto adquire sentido a partir das associações efetuadas durante a sua prática social (KOTSAKIS, 2001, p. 334), portanto, seu significado não é absoluto, ele está em constante transformação. Todo objeto é também contextual e tudo tem um contexto (KOTSAKIS, 2001, p. 335). Considerando que “vivemos em um mundo fragmentado, (...) com fronteiras ressuscitadas, onde a globalização econômica se encontra desmentida pela proliferação de fronteiras nacionais, ideológicas, privadas, tecnológicas ou resultantes de especializações”, Kotsakis aponta para uma inversão da modernidade, uma passagem do universal ao particular (KOTSAKIS, 2001, p. 333). Nesse contexto, “explicar consiste em aplicar não generalizações universais, mas interpretações contraditórias e múltiplas” (KOTSAKIS, 2001, p. 335).

Esta visão, praticada no campo da arqueologia a partir dos anos 1990 influenciou outras disciplinas que atuam na interpretação da cultura material. No caso da museologia contemporânea, Kotsakis destaca a importância do conceito de museu-experiência, no qual o presente e o ponto de vista do visitante são fundamentais para a interpretação contextual (KOTSAKIS, 2001, p. 335). Cabe lembrar que este conceito de museu-experiência fundamenta-se nas metodologias do século XIX (museu atelier) e do início do século XX (museu exploratório).

A crise do universalismo é o argumento que, segundo Kotsakis, sustentará e fortalecerá de forma definitiva o pedido de repatriação de antiguidades.

Eu reivindico que o pedido de restituição de antiguidades vise, antes de tudo, devolver estes objetos aos seus contextos, a tirá-los de uma estrutura universal que não funciona mais, para colocá-los em um contexto que tem, aqui e agora, um sentido imediatamente compreensível para o público. A morte iminente, na era pós-moderna, de todo discurso unificador válido nos museus da Europa dará lugar, sem dúvida alguma, a pedidos de restituição de antiguidades cujo fundamento se tornará progressivamente cada vez mais sólido e que serão cada vez mais difíceis de recusar (KOTSAKIS, 2001, p. 337) [tradução nossa]²⁸.

O retorno de obras aos seus países de origem afeta principalmente os grandes museus das metrópoles. Para que eles possam preservar o direito, não apenas do ponto de vista jurídico, mas sob o aspecto moral, de serem os guardiões de obras

²⁸ “Je prétends que la demande de restitution des oeuvres antiques vise avant tout à replacer ces objets dans leurs contextes, à les retirer d’un cadre universel qui ne fonctionne plus pour les placer dans un contexte qui a ici et maintenant un sens immédiatement compréhensible pour le public. La mort imminente, à l’ère postmoderne, de tout discours unifié valide dans les musées d’Europe fera sans aucun doute place à des demandes de restitution d’œuvres antiques dont le fondement deviendra progressivement de plus en plus solide et qui seront de plus en plus difficiles à rejeter”.

antigas advindas de outros lugares do mundo, Kotsakis afirma que os museus deverão rever o seu princípio narrativo e ser capazes de criar uma história, um fio condutor que justifique a existência de um conjunto de obras de origens tão diversas. Se o público não se identificar, não conseguir estabelecer uma conexão com estes objetos e com o seu sentido, os pedidos de restituição se tornarão cada vez mais poderosos (KOTSAKIS, 2001, p. 342), em que os objetos integrantes de um contexto reconhecido e documentado, porém fragmentado por colecionadores ou saqueadores, terão maior respaldo (KOTSAKIS, 2001, p. 336).

Não é suficiente apresentar os objetos como entidades individuais fechadas, sob pretexto que se trata de magníficos ‘tesouros’. Museus foram construídos durante décadas em torno deste isolamento ilusório, mas o discurso subjacente era sempre, implicitamente, o da universalidade colonial. Considerando que esta universalidade agora ruiu, os objetos estão totalmente desprovidos de suporte, flutuando em um espaço museal privado de sentido, aberto a usos fragmentados e igualmente desprovidos de sentido. Este é o verdadeiro desafio que os museus deverão assumir no futuro (KOTSAKIS, 2001, p. 338) [tradução nossa]²⁹.

Se Kotsakis advoga em favor de um discurso menos globalizante e da prevalência das identidades locais no que tange o tema da restituição de obras, um outro relato durante o mesmo colóquio do *Louvre* defendeu um novo modo de funcionamento para museus a partir da necessidade de colaboração entre instituições de diferentes escalas e públicos, sobretudo diante de um cenário de restrições financeiras cada vez mais severas, que atinge inclusive os museus mais tradicionais.

Em sua fala, Glenn Lowry, diretor do MoMA, falou sobre a então recente experiência de fusão do museu com o PS1 *Contemporary Art Center*, ocorrida em 2000. Este museu, criado na década de 1970 em Nova York enquanto *Institute for Art and Urban Resources Inc.*, tinha inicialmente o objetivo de realizar exposições em espaços subutilizados ou abandonados da cidade. Em 1976, ao se instalar de forma permanente no bairro do *Queens*, deu início à prática de convidar artistas para realizar intervenções *site-specific* em seu edifício neo-romanesco, onde anteriormente funcionava uma escola pública. Voltado para a realização de exposições vanguardistas e não para a construção de uma coleção permanente, o museu se tornou um ponto de referência para a arte contemporânea na cidade.

²⁹ “Il n’est pas suffisant de présenter des objets comme des entités individuelles fermées, sous prétexte qu’il s’agit de magnifiques ‘trésors’. Des musées ont été construits pendant des décennies autour de cet isolement illusoire, mais le discours sous-jacent était toujours implicitement celui d’une universalité coloniale. Étant donné que cette universalité s’est maintenant effondrée, les objets sont totalement dépourvus de support, flottant dans un espace muséal dénué de sens, ouvert à des usages fragmentés et tout aussi dépourvus de sens. Tel est le véritable défi que les musées devront relever à l’avenir”.

Lowry situa a fusão das duas instituições em um cenário de franca expansão dos museus de arte nos Estados Unidos. Entre os anos 1985 e 2000, mais de 1200 novas instituições foram criadas, a maioria delas dedicada à arte moderna e contemporânea. Neste período, os museus passaram a desempenhar um papel social cada vez mais evidente, implantando-se nas comunidades, graças, em especial, aos seus programas educativos (LOWRY, 2001, p. 213-214). A forte economia americana na década de 1990 proporcionou a injeção de verbas importantes nos museus de todo o país, que aproveitaram o momento para realizar projetos ousados de expansão (LOWRY, 2001, p. 214). Com fácil acesso a financiamentos e motivados pelo orgulho cívico e nacional, Lowry explica que diversos museus americanos adotaram uma mesma conduta:

A lógica é a mesma em quase toda parte: um crescimento rápido da coleção, seguido por um brusco aumento do número de visitantes, demandando uma nova, ou melhor, ou maior implantação física. O convite a um arquiteto renomado, a evocação das vantagens econômicas consideráveis que resultariam da criação de um novo ou maior museu tiveram como consequência o estímulo à chegada de fundos públicos e privados, e o início de projetos em pouquíssimo tempo (LOWRY, 2001, p. 215) [tradução nossa]³⁰.

Para Lowry, no entanto, este momento, que aparentemente poderia ser visto como um dos mais fascinantes da história para os museus de arte, teve também um efeito irreversível. O crescimento da estrutura física e da coleção – cujas obras são frequentemente inalienáveis – levou ao aumento dos custos de operação e a dificuldades de gestão. Soma-se ainda a acentuação da concorrência entre instituições culturais, tanto em âmbito nacional como internacional, desafiando os museus a seguir atraindo mais público e mais investimentos (LOWRY, 2001, p. 215). Lowry lembra que a grande maioria dos museus americanos, são financiados quase exclusivamente pelo setor privado, o que os coloca em uma posição de maior fragilidade e dependência (LOWRY, 2001, p. 213).

Neste cenário, Lowry explica que tanto o MoMA como o PS1 compreenderam que se quisessem permanecer dominantes na arte contemporânea, eles deveriam associar-se a uma instituição com a qual fossem compatíveis (LOWRY, 2001, p. 217). Em sua opinião a fusão, que até então era um modelo inédito, apresentou vantagens para os dois museus. No caso do MoMA, interessava unir-se a uma instituição mais

³⁰ *“La logique est presque partout la même: un accroissement rapide de la collection suivi par une brusque hausse du nombre de visiteurs, nécessitant une nouvelle ou meilleure ou plus importante implantation physique. L’appel à un architecte renommé, l’évocation des avantages économiques considérables qui découleraient de la création d’un nouveau ou plus grand musée ont eu pour effet de stimuler l’arrivée des fonds publics et privés, et de mettre des projets en route en un rien de temps”.*

jovem, com uma atuação consistente na cena dinâmica de Nova York. Ao fusionar-se ao PS1, situado no bairro do Queens, o MoMA poderia também estender suas atividades e atuar em duas comunidades totalmente distintas. Além disso o PS1, que não tinha coleção própria, dispunha de 30.000m² de espaço expositivo, uma superfície cada vez mais rara em uma metrópole tão densa e cara como Nova York. Embora o MoMA estivesse realizando o seu próprio projeto de ampliação, o que lhe permitiu aumentar consideravelmente o espaço expositivo em sua sede, Lowry explica que a instituição ainda se sentia limitada em relação às possibilidades de atuação no campo da arte contemporânea que, por seu caráter múltiplo e experimental, demandava espaços maiores, mais raros nos museus tradicionais (LOWRY, 2001, p. 216). Já para o PS1, a fusão lhe permitiria beneficiar da expertise e do suporte técnico/operacional dos profissionais do MoMA, assim como de sua capacidade de atrair investimentos, condição necessária para que PS1, após 20 anos de atuação local, alcançasse um novo patamar no cenário internacional da arte (LOWRY, 2001, p. 216-217).

Para Lowry, os museus no futuro enfrentarão dificuldades financeiras cada vez maiores, em um ambiente que se tornará cada vez mais competitivo e onde a verba será cada vez menor. A fusão do MoMA e do PS1, em sua opinião, deve ser considerada como uma solução possível em face deste desafio. Caberá aos demais museus encontrar saídas e criar novas formas de trabalhar em conjunto para conseguir sobreviver (LOWRY, 2001, p. 218).

No mesmo sentido que a fala de Lowry, Thomas Krens, diretor do Guggenheim, apresentou sua experiência no comando das ações recentes de desenvolvimento da instituição, no que ele considera ter sido a abertura de uma nova via paralela em relação às práticas correntes dos museus na década de 1990 (KRENS, 2001, p. 225).

Krens conta que iniciou seu trabalho no museu no final dos anos 1980 com a tarefa específica de contribuir para a definição do futuro da instituição. Naquele momento, Krens observou que o Guggenheim não tinha uma identidade e um público definidos. Também, sem contar com qualquer tipo de financiamento público, o museu precisava encontrar formas de gerar renda, a partir da construção de uma programação própria. Nas discussões do conselho de administração, Krens lembra que um dos seus membros, o banqueiro Michel David-Weill, diretor do banco Lazard, comparou os desafios dos museus aos de uma empresa, e disse: “ou eles se desenvolvem ou eles desaparecem” (KRENS, 2001, p. 226-227).

O cenário, no entanto, não era de todo negativo. O museu tinha uma sólida coleção, assim como dois edifícios extraordinários, um em Nova York e um em Veneza, o que já havia colocado a instituição na via internacional desde muito cedo (KRENS, 2001, p. 227-228). Por outro lado, ao analisar o cenário de maneira mais ampla, Krens percebeu que os maiores museus americanos vivenciavam um aumento vertiginoso dos custos de funcionamento, mas que este crescimento não era acompanhado por um aumento de verbas para o setor, o que tornava o ambiente cada vez mais complexo e mais competitivo.

Diante destas condicionantes, Krens optou por expandir o escopo da sua coleção – incluindo a venda polêmica de algumas de suas obras – e por investir na elaboração de conteúdo e exposições próprias, com a ampliação do quadro de especialistas. Para realizar uma economia de escala, optou ainda por tornar as duas sedes equivalentes em tamanho, para que pudessem compartilhar dos mesmos recursos (KRENS, 2001, p. 226-230). Após estas mudanças estruturais e as polêmicas que elas suscitaram (que, segundo Krens, teriam contribuído positivamente para atrair mais público ao museu) o número de visitantes triplicou.

Paralelamente, o Guggenheim se lançou na construção do Mass MOCA – museu de arte contemporânea de Massachusetts - situado em um complexo industrial desativado formado por 28 edifícios em uma área de 200 hectares. Krens afirma que o argumento crucial para conseguir obter recursos públicos para a implantação deste novo museu (cerca de 50 milhões de dólares) foi apresentá-lo como um projeto econômico, e não como um projeto cultural:

Para nós, não se tratava de forma alguma de exaltar as vantagens da cultura, mas principalmente de mostrar qual era o interesse econômico da cultura, nas nossas relações com as instituições políticas com as quais estávamos em contato. Os legisladores do Massachusetts votaram uma lei que desbloqueava 35 milhões de dólares para este museu, desde que 15 milhões viessem do setor privado. Isto era praticamente inédito nos Estados Unidos (...). Que uma entidade pública nos Estados Unidos invista tanto em algo cultural era igualmente uma novidade completa. E tudo isto havia sido possível graças ao nosso dossiê que dizia quantos empregos seriam criados na região e como nós iríamos nos integrar perfeitamente na evolução previsível da região que se tornava cada vez menos industrial, no sentido antigo do termo, e que aparecia cada vez mais como uma região de residências secundárias e uma zona turística (KRENS, 2001, p. 232) [tradução nossa]³¹.

³¹ *“Pour nous, il ne s’agissait absolument pas de vanter les avantages de la culture, mais bien plutôt de montrer quel était l’intérêt économique de la culture dans nos rapports avec les institutions politiques avec lesquelles nous étions en contact. Les législateurs du Massachusetts ont voté une loi qui débloquent 35 millions de dollars pour ce musée, à condition que 15 millions de dollars viennent du secteur privé. C’était là quelque chose de pratiquement inédit aux États Unis (...) Qu’une entité publique aux États-Unis*

Krens explica que os resultados alcançados pelo museu com as reformulações das sedes de Nova York e Veneza, assim como o projeto do Mass MOCA despertaram o interesse de autoridades de diversos países, que queriam associar-se ao Guggenheim para construir um novo museu em suas cidades. Alguns estudos foram feitos para a implantação de projetos em Salzburgo, Tóquio e Osaka, mas nenhum deles se concretizou. Nesta mesma época, membros do governo basco manifestaram o desejo de ter um museu em Bilbao, uma cidade industrial em declínio que se destacava, segundo Krens, pela ausência de vida cultural e por uma imagem frequentemente associada ao terrorismo (KRENS, 2001, p. 233). Embora o cenário não fosse atraente para o Guggenheim, o governo basco se submeteu imediatamente às suas exigências, o que fez com que o projeto fosse rapidamente iniciado:

Nós não esperávamos que ele dissesse sim, mas ele disse sim imediatamente (...). Nós acabamos assinando um acordo com as autoridades bascas, que por sua vez assinaram porque se interessavam pura e simplesmente pelo impacto econômico (...). Se nós olharmos toda a publicidade que isto trouxe para as autoridades bascas, é um projeto extraordinário, do ponto de vista turístico na região: mais de 45 milhões de dólares de receitas fiscais suplementares. Tudo estava previsto no estudo de viabilidade que nós havíamos feito em 1991-1992. Logo, a razão pela qual as autoridades bascas deram sinal verde para este projeto é porque elas estavam profundamente motivadas pelo fato de atingir estes objetivos financeiros muito interessantes (KRENS, 2001, p. 234) [tradução nossa]³².

Nesta parceria com as autoridades espanholas, umas das escolhas estratégicas das quais o Guggenheim não abriu mão, e que se tornou uma das condições para a realização do projeto, foi a definição do arquiteto e do local de implantação do museu em Bilbao. Coube a Frank Gehry realizar o projeto arquitetônico, escolhido por meio de um concurso realizado pelo museu, e que teve um papel decisivo na constituição e na identidade deste museu. O resultado, do ponto de vista turístico, foi um aumento de 45 milhões de dólares nas receitas fiscais da região, previamente estimadas nos estudos de viabilidade realizados no início dos anos 1990. O impacto econômico previsto foi, segundo Krens, a razão principal para

investisse autant dans quelque chose de culturel était également une nouveauté complète. Et tout cela avait été possible grâce à notre dossier qui disait combien d'emplois allaient être créés dans la région et comment nous allions en fait nous intégrer parfaitement dans l'évolution prévisible de la région qui devenait de moins en moins industrielle, au sens ancien du terme, et qui apparaissait de plus en plus comme une région de résidences secondaires et une zone touristique".

³² *"On ne s'attendait à ce qu'il dise oui, mais il a dit oui tout de suite. (...) On a fini par signer un accord avec les autorités basques, qui ont signé parce qu'elles s'intéressaient purement et simplement à l'impact économique. (...) Si l'on voit toute la publicité que cela a valu aux autorités basques, c'est un projet extraordinaire du point de vue touristique dans la région: plus de 45 millions de dollars de recettes fiscales supplémentaires. Tout cela était prévu par l'étude de faisabilité que nous avons faite en 1991-1992. La raison pour laquelle les autorités basques ont donné leur feu vert à ce projet est donc qu'elles étaient largement motivées par le fait d'atteindre ces objectifs financiers très intéressants".*

que a Espanha investisse na criação deste novo museu (KRENS, 2001, p. 234). Desde então o Guggenheim já iniciou novos projetos em parceria, como o Guggenheim Helsinki, atualmente em fase de concurso arquitetônico, e o Guggenheim Abu Dhabi, em fase inicial de construção e que será 12 vezes maior que a sede de Nova York.

1.4. Entre formas simples e formas extraordinárias

Imaginar o futuro dos museus na década de 1990 foi, para o MoMA, para o Guggenheim e para diversos outros museus, imaginar seus espaços. Por este motivo, o período que antecedeu a virada no século XX para o século XXI foi um dos mais ricos e transformadores para a arquitetura de museus, como observa o arquiteto e teórico catalão Josep Montaner.

Os possíveis rumos da arquitetura de museus no século XXI foram imaginados por Montaner em seu livro *Museos para el siglo XXI* (2003). Em sua opinião, da mesma forma que os museus contemporâneos foram influenciados por uma primeira geração de edifícios emblemáticos projetados na primeira metade do século XX - em que se destacam o Museu do Crescimento Ilimitado de Le Corbusier (1939) (ver Figura 1), o Museu para uma Pequena Cidade, de Mies van der Rohe (1941-1943) (ver Figura 2), o Museu Guggenheim de Nova York, de Frank L. Wright (1943-1959) (ver Figura 4) e a Boîte-en-valise, museu portátil de Marcel Duchamp (1936-1941) (ver Figura 4) (MONTANER, 2003, p. 10) - os edifícios de museus no século XXI herdarão necessariamente aspectos daqueles que os precederam.

Desta forma, para falar sobre os museus do futuro, o autor apresenta um panorama da arquitetura de museus produzida entre os anos 1980 e 2000, destacando os edifícios que “ultrapassaram os limites do tempo e que no século XXI continuarão sendo referência essencial” (MONTANER, 2003, p. 8) [tradução nossa]. Os exemplos foram agrupados em oito categorias tipológicas predominantes, dando ênfase a dois modelos.

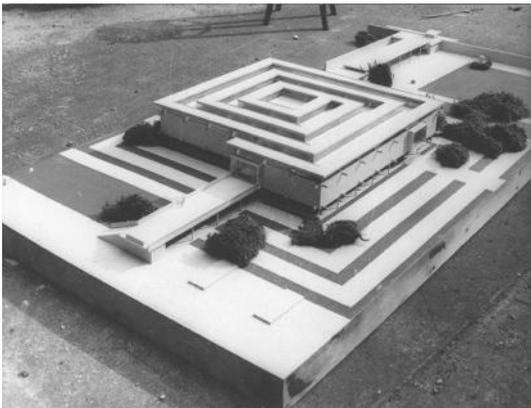


Figura 1: Museu do crescimento ilimitado
Projeto não realizado, 1939.
Fonte: Site Fondation Le Corbusier³³. Foto: NC.

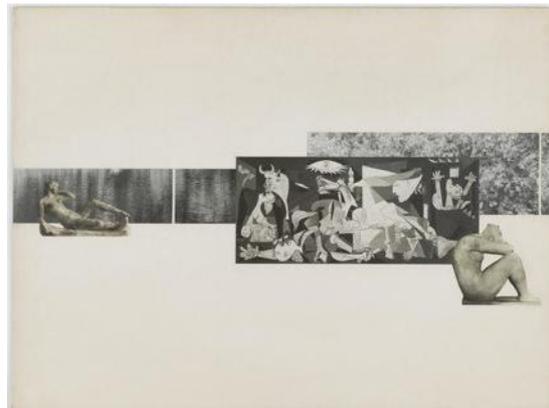


Figura 2: Museu para uma pequena cidade
Projeto não realizado, 1941-1943.
Fonte: Site MoMA³⁴. Foto: NC.



Figura 3: Museu Guggenheim
Nova York, 2009.
Fonte: Site Flickr³⁵. Foto: Cristina Pérez Guillén.



Figura 4: Boîte-en-valise
Projeto não realizado, 1936-1941.
Fonte: Site France TV Éducation³⁶. Foto: NC.

A primeira destas categorias, na qual Montaner insere o caso do Guggenheim Bilbao, é o “museu como organismo extraordinário”³⁷:

No amplo panorama da arquitetura de museus destaca-se, em primeiro lugar, o que se configura como organismo singular, como fenômeno extraordinário, como acontecimento excepcional, como ocasião irrepetível. Ele habitualmente ocorre em contextos urbanos consolidados, nos quais a obra se destaca como contraponto radical que quer criar um efeito de choque (MONTANER, 2003, p. 12) [tradução nossa]³⁸.

³³ Disponível em: <http://www.fondationlecorbusier.fr/CorbuCache/900x720_2049_1610.jpg?r=0, http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=6064&sysLanguage=fr-fr&itemPos=129&itemSort=fr-fr_sort_string1%20&itemCount=217&sysParentN>. Acesso em: 28 dez. 2015.

³⁴ Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/works/757>>. Acesso em: 28 dez. 2015.

³⁵ Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/l-l-l-l-l/4283831585/>>. Acesso em: 28 dez. 2015.

³⁶ Disponível em: <http://education.francetv.fr/matiere/arts-visuels/troisieme/article/tout-duchamp-en-une-oeuvre>>. Acesso em: 28 dez. 2015.

³⁷ Ver Figura 5.

³⁸ “En el amplio panorama de la arquitectura de museos destaca, en primer lugar, el que se configura como organismo singular, como fenómeno extraordinario, como acontecimiento excepcional, como ocasión irrepitable. Ello acostumbra a suceder en contextos urbanos consolidados, en los que la obra destaca como contrapunto radical que quiere crear un efecto de choque”.

Além do museu de Bilbao, Montaner cita outros edifícios criados pelo arquiteto Frank Gehry, como o Vitra Museum (1989) e o Frederick R. Weisman Museum (1993), além de obras de Oscar Niemeyer, como o MAC Niterói (1996) e de Santiago Calatrava, como a *Ciudad de las Artes y de las Ciências* (2001) e o *Milwaukee Art Museum* (2000). O autor apresenta estes edifícios como sucessores de conceitos implementados inicialmente por Frank Lloyd Wright no Guggenheim de Nova York, que deu o “primeiro grande passo para transformar a caixa estática e fechada, acadêmica e simétrica, em uma forma inédita e cinemática, um novo museu ativo e dinâmico (...)” (MONTANER, 2003, p. 12) [tradução nossa]³⁹.

Nestes exemplos, a arquitetura do museu se converte em uma gigantesca escultura; espera um público que busca um objeto singular que lhe cause impacto, emergido do mundo dos seres vivos ou do repertório onírico do subconsciente; receptáculos que por si sós se convertam em espetáculo arquitetônico, em estímulo para os sentidos (MONTANER, 2003, p. 26) [tradução nossa]⁴⁰.

A segunda categoria, a qual Montaner posiciona em oposição à primeira, é denominada “museu evolução da caixa” (ver Figura 6). Ela tem origem no gabinete de curiosidades, “receptáculo indiferenciado do colecionismo” (MONTANER, 2003, p. 28) [tradução nossa], e se traduz no século XX em volumes neutros, flexíveis e tecnológicos que respondem às demandas específicas de uma coleção em constante crescimento e transformação.

Os principais expoentes deste grupo a partir dos anos 1930 e 1940 foram os arquitetos Le Corbusier - Museu do Crescimento Ilimitado (1939) - e Mies van der Rohe - Museu para uma Pequena Cidade (1942) e *Neue Nationalgalerie* (1968). Montaner destaca ainda o pioneirismo de alguns casos americanos como o projeto do MoMA (1939), primeiro exemplo de museu vertical, e o formato de museu cofre, difundido nos anos 60 e 70, em que se destaca o *Whitney Museum of Art* (1966) de Marcel Breuer (MONTANER, 2003, p. 40). O autor cita ainda exemplos brasileiros, como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1968) de Affonso Eduardo Reidy e o Museu de Arte de São Paulo (1968), de Lina Bo Bardi, que se sobressai pela inovação de sua proposta museográfica em adequação com a liberdade oferecida por seu espaço interior:

³⁹ “Era el primer gran paso para evolucionar de la caja estática y cerrada, académica y simétrica, hacia una forma inédita y cinemática, un nuevo museo activo y dinámico, conformado en este caso como espiral”.

⁴⁰ “En estos ejemplos la arquitectura del museo se convierte en una gigantesca escultura; espera un público que busca un objeto singular que le impacte, surgido del mundo de los seres vivos o del repertorio onírico del subconsciente; unos contenedores que por sí mismos se conviertan en espectáculo arquitectónico, en estímulo para los sentidos”.

Esta experiência de dispor de toda a arte acessível, sem hierarquias e sem os condicionantes da ordem cronológica ou das escolas, só podia acontecer no Novo Mundo, em uma América Latina onde o legado da história da arte chegava de uma vez, como um todo que se fazia visível e contemporâneo (MONTANER, 2003, p. 39), tradução livre⁴¹).



Figura 5: O museu como organismo extraordinário

Guggenheim Bilbao, Bilbao, 2012.

Fonte: Acervo pessoal. Foto: Renata Casimiro.

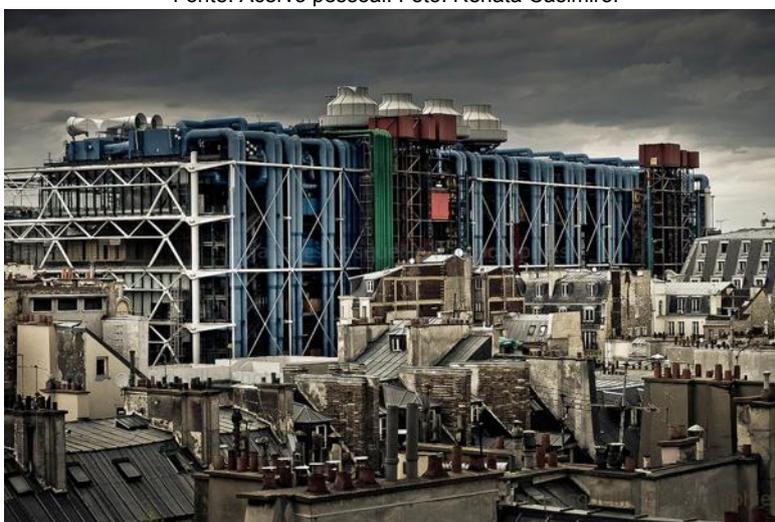


Figura 6: A evolução da caixa

Centre Pompidou, Paris, 2011.

Fonte: Flickr⁴². Foto: Jacques Pasqueille.

Na fase mais tardia da evolução da caixa ao longo do século XX, marcada pela introdução de novas ferramentas tecnológicas, Montaner aponta o caso emblemático

⁴¹ “Esta experiencia de disponer de todo el arte accesible, sin jerarquías y sin los condicionantes del orden cronológico o de las escuelas, sólo se podía dar en el Nuevo Mundo, en una Latinoamérica en la que el legado de la historia del arte llegaba de golpe, como un todo que se hacía visible y contemporáneo”.

⁴² Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/jacquespasqueille/5935921543/>>. Acesso em: 21 nov. 2014.

do *Centre Pompidou* (1977) dos arquitetos Renzo Piano e Richard Rogers, enquanto caixa multifuncional (MONTANER, 2003, p. 40) e o Centro de Arte e Tecnologia de Mídia de Karlsruhe (1989)⁴³, de Rem Koolhaas, enquanto caixa eletrônica (MONTANER, 2003, p. 41).

Todos estes exemplos demonstram a confiança na versatilidade máxima dos recipientes de planta livre. Um espaço neutro, um forte suporte tecnológico e a máxima plurifuncionalidade seriam a melhor resposta ao caráter sempre mutante e complexo do museu contemporâneo, à sua contínua mudança de usos e estratégias, à afluência massiva de visitantes. E os avanços conceituais e tecnológicos permitiram ir evoluindo da caixa simples, fechada e opaca, às megaestruturas e aos pavilhões transparentes, ao museu como caixa polifuncional e eletrônica (MONTANER, 2003, p. 23) [tradução nossa]⁴⁴.

Entre tantos exemplos citados por Josep Montaner em seu livro *Museos para el siglo XXI*, o edifício escolhido para ilustrar a capa da publicação foi a *Tate Modern* (2000), mais precisamente o seu hall principal, a chamada sala das turbinas. O autor posiciona o museu nesta segunda categoria, *museu evolução da caixa*, considerando que o seu projeto seja influenciado pelo projeto do MoMA (MONTANER, 2003, p. 43).

O espectro de museus citados por Montaner tem, em uma margem, o “museu organismo extraordinário”, e em outra, o “museu evolução da caixa”. As demais categorias se situam dentro do campo de possibilidades que ambas delimitam. São elas: o “museu enquanto objeto minimalista”, o “museu museu”, o “museu que se dobra sobre si mesmo”, o “museu colagem de fragmentos”, o “antimuseu”, e o “museu forma em desmaterialização”⁴⁵.

⁴³ O projeto arquitetônico de Rem Koolhaas para o Centro de Arte e Tecnologia de Mídia de Karlsruhe (ZKM) foi o vencedor do concurso realizado em 1989, porém sua construção foi cancelada em 1992. Entretanto, para o arquiteto, o projeto irrealizado torna-se pertinente enquanto manifesto teórico: “*The building organizes a large number of different programs in such a way that while their particular needs are respected, their coexistence insures maximum mutual influence; their interface generates hybrid condition. (...) Architecturally, ZKM is a manifesto for a new kind of deep/large building where the splintered elements of recent architectures can be reassembled in an organization which is not dependent on compositional or aesthetic criteria - a technologically sophisticated domain where complexity and freedom can be pursued at the same time*” (OMA).

⁴⁴ “*Un espacio neutro, un fuerte soporte tecnológico y la máxima plurifuncionalidad serían la mejor respuesta al carácter siempre mutante y complejo del museo contemporáneo, a su continuo cambio de usos y estrategias, a la afluencia masiva de visitantes. Y los avances conceptuales y tecnológicos han permitido ir evolucionando de la caja simple, cerrada y opaca, a las megaestructuras y a los pabellones transparentes, al museo como caja polifuncional y electrónica*”.

⁴⁵ Ver Figura 7 a Figura 12.



Figura 7: O objeto minimalista
Museu do Louvre, Paris, S/D.
Fonte: NC. Foto: NC.



Figura 8: O "museu museu"
Museu Nacional de Arte Romana, Mérida, 2014.
Fonte: Site Flickr⁴⁶. Foto: Gonzalo Mauleón.



Figura 9: O museu que se dobra sobre si mesmo
Jewish Museum, Berlim, S/D.
Fonte: Site Jewish Exponent⁴⁷. Foto: NC.



Figura 10: O museu colagem de fragmentos
Neue Staatsgalerie, Stuttgart, S/D.
Fonte: Site Flickr⁴⁸. Foto: Saulo Fonseca.



Figura 11: O antimuseu
PS1, Nova York, S/D.
Fonte: Site Flickr⁴⁹. Foto: Fogemind ArchiMedia.



Figura 12: O museu forma em desmaterialização
Fondation Cartier, Paris, 2010.
Fonte: Site Flickr⁵⁰. Foto: Melissa Dean e Jacob Lewis.

Em sua conclusão, Montaner destaca que as principais mudanças ocorridas na arquitetura recente dos museus, visíveis nas oito categorias que ele apresenta, foram, por um lado, a afirmação de seu caráter comercial do museu, e por outro, o

⁴⁶ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/gonzalomauleon/15070381833/>>. Acesso em: 21 nov. 2014.

⁴⁷ Disponível em: <<http://jewishexponent.com/a-bold-flash-of-lightning-on-the-terrain>>. Acesso em: 21 nov. 2014.

⁴⁸ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/sauloqf/4510681217/>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

⁴⁹ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/eager/7540767688/>>. Acesso em: 21 nov. 2014.

⁵⁰ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/melannedean/4294160222/>>. Acesso em: 21 nov. 2014.

desenvolvimento de sua capacidade de gerar espaços públicos importantes para as cidades, trazendo “urbanidade, representatividade e vida coletiva” (MONTANER, 2003, p. 148-150). A conjunção de ambos aspectos confere à arquitetura de museus uma diversidade inédita, em sintonia com a multiplicidade da sociedade contemporânea na virada do milênio.

Ambas as transformações – o museu ativo e integrado no consumo e a relação do museu com a cidade e a sociedade – conduziram a uma total mutação tipológica: de organização estática passou a ser um lugar em contínua transformação, com princípios sempre relativos e revisáveis, uma multiplicidade de modelos e formas, coerente com o caráter poliédrico e multicultural das sociedades do século XXI (MONTANER, 2003, p. 151) [tradução nossa]⁵¹.

1.5. Entre continuidade e inovação

Assim como Josep Montaner, o curador Rodolphe Rapetti também entende que a profusão de novos edifícios de museus e a introdução de uma lógica de rentabilidade são alguns dos principais sinais de mudança recente nos museus do final do século XX. Porém, em sua fala durante o colóquio do *Louvre*, Rapetti se debruçou sobre o que ele considera ser um terceiro fator característico dos museus deste período: o fenômeno das exposições temporárias, em particular o tema das exposições-evento (RAPETTI, 2001, p. 57).

Para Rapetti, toda exposição é um evento, por ser um fato ocasional, temporário, em relação à noção de memória e permanência inerente aos museus e suas coleções. Já o termo composto, exposição-evento, é entendido por Rapetti como sendo um fenômeno recente, utilizado para designar as exposições que, a partir dos anos 1960 e 1970, começaram a atingir um volume de público muito grande, até então restrito apenas às artes do espetáculo, em especial o cinema (RAPETTI, 2001, p. 57). Um dos sinais deste fenômeno é a multiplicação de centros culturais voltados exclusivamente para a realização de exposições temporárias, que por não disporem de acervo próprio, tiveram maior flexibilidade para introduzir novas técnicas de exposição e comunicação:

⁵¹ “Ambas transformaciones – el museo activo e integrado en el consumo y la relación del museo con la ciudad y la sociedad – han comportado una total mutación tipológica: de organización estática ha pasado a ser un lugar en continua transformación, con unos principios siempre relativos y revisables, una multiplicidad de modelos y formas que tantísimo tiene que ver con el carácter poliédrico y multifuncional de las sociedades des siglo XXI”.

Em muitos casos, as instituições deste tipo, menos saturadas que os museus pelo imobilismo das estruturas administrativas de tutela, puderam introduzir na prática da exposição técnicas de marketing que deram frutos e que alcançaram um sucesso considerável perante o público (RAPETTI, 2001, p. 58) [tradução nossa]⁵².

Rapetti acredita que as exposições-evento tiveram como precursoras as exposições de artistas contemporâneos do final do século XIX⁵³. O autor cita particularmente o primeiro *Salon de la Rose-Croix* que, embora reunisse obras de artistas na maioria desconhecidos do grande público, recebeu cerca de 23 mil visitantes apenas no dia de sua inauguração. O sucesso de público poderia ser atribuído, segundo Rapetti, à estratégia de comunicação adotada pelo idealizador do evento, Joséphin Péladan, iniciada meses do início da exposição, aliada ao seu tom provocador, ao pretender acabar com o naturalismo na arte (RAPETTI, 2001, p. 58-59).

Também chamadas de *blockbusters*, as exposições-evento às quais Rapetti se refere formaram uma tipologia que, a partir dos anos 1970 e 1980, se distanciou do universo da arte contemporânea e se delineou a partir de duas principais vertentes: as exposições de objetos arqueológicos preciosos e as exposições de pinturas anteriores a 1930, especialmente as de artistas impressionistas. Essas exposições conjugam, segundo o Rapetti, dois aspectos que atuam conjuntamente para atrair mais público aos museus. Primeiramente, elas se tornaram espaços de sacralização de grandes personagens da modernidade (RAPETTI, 2001, p. 59), o que explica a multiplicação de exposições dedicadas a um mesmo artista, todas elas atraindo um grande volume de público aos museus, sem que, no entanto, produzam um olhar novo sobre o mesmo tema. O segundo aspecto, apontado por Rapetti como sendo mais perverso, no sentido de incitar ainda mais o público a visitar uma exposição, é a raridade e a dificuldade de acesso às obras apresentadas (RAPETTI, 2001, p. 61).

Poderíamos (...) citar alguns casos onde o transporte excepcional da obra de um lugar a outro constitui o único fundamento da exposição: tal obra-prima pertencente a tal museu será apresentada em tal outro durante um período determinado. Estamos aqui em presença da forma arquetípica da exposição-evento, signo da sacralização da obra de arte própria à nossa época. Exceto quando a obra única, viajando desta forma, mantém relações privilegiadas com a coleção que a recebe, ideia esta que fundamenta normalmente o princípio da exposição, ou seja, a comparação ou a confrontação permitindo re-

⁵² “Dans bien des cas, les institutions de ce type, moins encombrées que les musées par l’immobilisme des structures administratives de tutelle, ont pu introduire dans la pratique de l’exposition des techniques de marketing qui ont porté leurs fruits et ont obtenu auprès du public un succès considérable”.

⁵³ Fora do âmbito da arte, as grandes exposições industriais dos séculos XVIII e XIX também podem ser consideradas precursoras das exposições-evento. Abordaremos este assunto com mais profundidade no capítulo seguinte.

situar o objeto em um contexto, está ausente” (RAPETTI, 2001, p. 60) [tradução nossa]⁵⁴.

No Brasil, podemos citar as exposições de Monet e Rodin, realizadas nos anos 1990 e que ilustram como o fenômeno das exposições-evento se estendeu para além do cenário europeu, transformando-se em um produto de exportação em todo o mundo⁵⁵.

A realização de grandes exposições temporárias vem acompanhada de consequências positivas para os museus, listadas por Rapetti ao longo do seu texto: o avanço do conhecimento científico sobre o tema abordado, familiarização do público com artistas e movimentos artísticos, aumento das receitas, aumento da visibilidade da instituição; porém também traz consigo consequências negativas. Presas em uma espécie de círculo vicioso e contraditório ao buscar atrair cada vez mais público, estas exposições terminam por evidenciar o aspecto negativo dos grandes eventos, traduzindo-se em filas, longas esperas, multidão, barulho e na comercialização de produtos derivados, afastando cada vez mais o visitante das condições ideais de contato com as obras (RAPETTI, 2001, p. 60).

(...) A evolução dos nossos museus produziu, infelizmente, um novo tipo de visitante: angustiado, perturbado, obrigado a desviar no meio da multidão e, finalmente, desprovido daquilo que é o seu desejo. Qual desejo? O desejo de intimidade com o objeto de arte, em uma relação que seja não o equivalente, mas comparável àquela do artista no momento da criação (RAPETTI, 2001, p. 61) [tradução nossa]⁵⁶.

Segundo Rapetti, para compensar esta dificuldade física de acesso direto à obra, os museus estariam multiplicando o uso de ferramentas pedagógicas, desconsiderando a parte sensível da relação obra-visitante, e reforçando a ideia de que “a arte não é de acesso imediato, ela cria mais problemas do que encanta” (RAPETTI, 2001, p. 61).

⁵⁴ “On pourrait (...) citer certains cas où le déplacement exceptionnel de l’œuvre d’un lieu en un autre constitue le seul fondement de l’exposition: tel chef-d’œuvre appartenant à un tel musée sera présenté dans tel autre durant un laps de temps donné. Nous sommes là en présence de la forme archétypale de l’exposition-événement, signe de la sacralisation de l’œuvre d’art propre à notre époque. Sauf lorsque l’œuvre unique voyageant ainsi entretient des relations privilégiées avec la collection qui l’accueille, l’idée sur laquelle se fonde normalement le principe de l’exposition, à savoir la comparaison ou la confrontation permettant de resituer l’objet dans un contexte, est absente”.

⁵⁵ Sobre este tema ver MOREIRA JUNIOR, Nelson. *A exposição invisível: divulgação e exposição permanente do Museu Nacional de Belas Artes*, 2010. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2010.

⁵⁶ “(...) l’évolution de nos musées a produit, hélas, un nouveau type de visiteur: angoissé, perturbé, contraint de se faufiler dans la foule et, en fin de compte, dépossédé de ce qui est son désir. Quel désir? Celui d’intimité avec l’objet d’art, dans un rapport qui soit non pas équivalent mais comparable à celui de l’artiste au moment de la création”.

O encontro acidental entre cultura e marketing pode levar em alguns casos a aplicação desta técnica muito conhecida dos publicitários, segundo a qual aumentar a distância entre o consumidor e o objeto de desejo faz vender. O museu entrou atualmente em uma lógica de mercado (RAPETTI, 2001, p. 61) [tradução nossa]⁵⁷.

Um outro risco apontado pro Rapetti decorrente do fenômeno das exposições-evento é que ele provoque uma dissociação e um desequilíbrio das atividades do museu: de um lado ficariam as exposições temporárias e de outro a coleção permanente. Rapetti observa inclusive que esta diferenciação já foi identificada em 1989 em um estudo de público realizado pela então curadora de educação do *Philadelphia Museum of Art*, Danielle Rice, que distinguiu dois tipos de visitantes nos museus americanos: os visitantes de exposições (ou “*exhibition addicts*”) e os visitantes de museus, que se diferenciam tanto pelo nível de cultura como pelas suas expectativas (RAPETTI, 2001, p. 61-62).

Isto significa que o aumento global do número de visitantes de um museu em razão da realização de exposições-evento não significa necessariamente que este público flutuante se tornará de fato público regular do museu. Para isto é importante que se construa ainda uma relação estreita entre o acervo permanente da instituição e as exposições temporárias que ele abriga ou produz (RAPETTI, 2001, p. 62).

Além disso, Rapetti também observa um desequilíbrio flagrante entre os investimentos dedicados a eventos temporários de prestígio e aqueles dedicados à manutenção do acervo e dos edifícios dos museus, em razão, sobretudo, do impacto e da rentabilidade que as exposições-evento podem alcançar. Este costuma ser um grande argumento de convencimento ao seu favor, sobretudo para os políticos.

O desafio para os museus no século XXI, segundo Rapetti, está portanto em reencontrar o equilíbrio entre estas duas atividades, proporcionando formas complementares de encontro do visitante com as obras em exposição, para benefício próprio e da sociedade.

Se o museu testemunha a história da humanidade, ele também é afirmação de uma fé na substância em face daqueles para quem tudo é apenas história. Seria uma pena que a primazia do evento fizesse progressivamente esquecer o benefício e a emoção que se manifestam na familiaridade com o objeto, na reiteração da visita. Talvez nós não tenhamos considerado o fato de que estas duas relações com a obra, a intimidade, o evento, deveriam ser administradas de acordo com uma lógica de complementaridade.

⁵⁷ “*La rencontre accidentelle entre culture et marketing peut aboutir dans certains cas à l’application de cette technique bien connue des publicitaires, selon laquelle accroître la distance entre consommateur et l’objet de son désir fait vendre. Le musée est aujourd’hui entré dans une logique de marché*”.

Cabe ao museu tirar partido, sem prejudicar a si mesmo (RAPETTI, 2001, p. 64) [tradução nossa]⁵⁸.

1.6. Entre informação e experiência

O final do século XX foi um período em que a expansão e a popularização das tecnologias digitais, em especial o desenvolvimento do acesso à internet, provocou transformações inéditas no modo de vida das sociedades em todo o mundo, abrindo um novo campo de possibilidades para a atuação dos museus. Se por um lado os museus investiam na consolidação de seus espaços concretos, por outro eles também descobriam pela primeira vez a novidade da existência virtual.

No caso dos museus tradicionais ortodoxos, baseados na presença concreta de uma coleção, as tecnologias digitais e a internet transformaram de forma radical as atividades de coleta, conservação, pesquisa, comunicação e exposição do patrimônio museológico. Este foi o tema abordado por Kim Veltman, diretor científico do *McLuhan Institute*, em sua intervenção durante o seminário do *Louvre*, conduzida em torno de uma lista de quinze repercussões possíveis relacionadas ao uso de novas mídias pelos museus no futuro.

Entre os desdobramentos positivos, Veltman cita: a possibilidade de dar acesso aos objetos mantidos nas reservas técnicas, a disponibilização do acervo para visitantes de qualquer parte do mundo, a possibilidade de exibição de diversas camadas de informação – visíveis e invisíveis – contidas em cada objeto, a re colocação de obras em seu contexto histórico, artístico e social graças à criação de links entre bancos de dados de diferentes instituições (museus, bibliotecas e arquivos), além de outros tantos usos possíveis. Auxiliado por ferramentas especialmente concebidas para este fim, o visitante, esteja ele dentro ou fora do museu, pode conectar-se às coleções e observar os objetos amparados por um número quase ilimitado de informações, produzidas pelos museus, mas também por instituições parceiras. Estes novos usos proporcionados pela tecnologia teriam consequências diretas na educação da sociedade, sobretudo ao possibilitar a construção de uma visão histórica menos eurocêntrica e mais plural (VELTMAN, 2001, p. 385-392).

⁵⁸ “Si le musée témoigne de l’histoire de l’humanité, il est aussi affirmation d’une foi en la substance face à ceux pour qui tout n’est qu’histoire. Il serait dommage que la primauté de l’événementiel fasse progressivement oublier le bénéfice et l’émotion qui résident dans la familiarité avec l’objet, dans la répétition de la visite. Nous n’avons peut-être pas pris en compte le fait que ces deux types de rapport avec l’oeuvre, l’intimité, l’événement, devraient être aménagés selon une logique de complémentarité. Au musée d’en tirer bénéfice, sans se nuire à lui-même”.

Veltman, embora reconheça a importância fundamental do contato do visitante com as obras e objetos originais nos museus (VELTMAN, 2001, p. 398), acredita que o uso de imagens e informação acessíveis em dispositivos digitais terão um papel crucial no futuro dos museus. Para ele, se os museus do passado eram o lugar de colecionar e preservar os objetos de arte e da cultura, os museus do futuro deverão ser plataformas de conhecimento mais aprofundado e democrático, disponibilizando conteúdo para o público geral, em todo o mundo (VELTMAN, 2001, p. 394-395).

A fala do historiador Roland Recht, como vimos anteriormente neste capítulo, manifestou certa desilusão quanto ao uso excessivo de imagens e textos nos museus que, em sua opinião, obstruem o contato direto e verdadeiro entre o visitante e os objetos em exposição. Já a fala de Veltman foi na contramão daqueles que, assim como Recht, acreditam que o uso das novas mídias poderia diminuir o interesse pelos objetos originais, a quem Veltman chama de “tecno-pessimistas” (VELTMAN, 2001, p. 394).

O filósofo Jean Galard, a partir da apresentação de Veltman, também apontou alguns limites quanto ao uso de dispositivos digitais dentro dos museus. Galard relatou a experiência do *Louvre* que, no final dos anos 1980, constatou que os recursos interativos disponíveis *in loco* não costumavam ser muito utilizados pelo público, que dedicava a maior parte do seu tempo de visita à contemplação dos objetos originais em si. Por este motivo, o museu deixou de instalar terminais de consulta nos espaços expositivos e optou por investir principalmente em ferramentas que pudessem ser utilizadas pelo visitante fora do museu, em especial os sites *Louvre.fr* e *Louvre.edu* (GALARD, 2001, p. 397).

Mas o que espera o público de sua visita ao museu, neste momento de descoberta do universo virtual? Para o presidente emérito do *Henry Ford Museum e Greenfield Village*, Harold Skramstad, em seu artigo *An agenda for museums in the twenty-first century* (1999), o fato de estarmos vivendo em um mundo cada vez mais interativo cria uma expectativa no visitante de uma participação ativa e um envolvimento maior nas visitas aos museus. Neste sentido, para que os museus do século XXI possam desempenhar um papel mais amplo na comunidade, tanto no campo educativo como social deverão ser capazes, sobretudo, de conceber experiências intensas e engajadoras (SKRAMSTAD, 2004, p. 127).

O museu é um lugar para a conexão tátil, emocional e intelectual com outras pessoas, ideias, e objetos, com potencial para inspirar. É um lugar onde pessoas podem se encontrar e fazer amizades com quem compartilham interesses ou onde eles podem ser parte de algo maior

e mais importante do que suas próprias vidas individuais (SKRAMSTAD, 2004, p. 126) [tradução nossa]⁵⁹.

A análise de Skramstad situa-se no contexto dos Estados Unidos e baseia-se em um modelo emblemático de museu, totalmente americano em sua origem, concepção e realização, tendo depois migrado para outros países. Trata-se do museu exploratório, “modalidade de museu tradicional cuja base conceitual não é o objeto, mas a relação entre experimento e visitante” (SCHEINER, 1998, p. 161). Na opinião de Skramstad, este princípio deve servir de modelo para uma nova agenda para os museus no século XXI:

A pauta dos museus que eu estou defendendo, reorientada para a educação e para a comunidade, tornaria o *design* e a efetivação da experiência central para a missão do museu, e consideraria os artefatos e o conteúdo como meio, em vez de fins. Ela assume que o conteúdo e as coleções não são a missão do trabalho do museu, mas poderosas ferramentas para alcançá-la. Ela reconhece algo que nós todos sabemos a partir do senso comum e das pesquisas em educação museal: museus não são comunicadores eficientes de grandes quantidades de informação. As pessoas não lêem muito bem de pé, e todos estudos sobre os resultados de experiências nos museus nos dizem que as pessoas lembram muito pouco do conteúdo. No entanto, estes mesmos estudos nos mostram que as pessoas lembram muito bem das experiências que, de alguma forma, estão relacionadas com suas próprias vidas (SKRAMSTAD, 2004, p. 128) [tradução nossa]⁶⁰.

Para contextualizar a o surgimento do modelo de museu exploratório nos Estados Unidos, Skramstad remonta ao século XVII, quando foram criados os primeiros museus americanos. Naquele momento, estas instituições pioneiras exerciam um papel central nas suas comunidades, assumindo uma função essencialmente de deleite e de formação – já que naquele momento as universidades e escolas públicas ainda não haviam se desenvolvido suficientemente. Ao longo do século XIX, os museus aos poucos confirmaram ser um ambiente propício para uma combinação entre aprendizado e lazer, numa sociedade que manifestava o desejo de

⁵⁹ “The museum is a place for tactile, emotional, and intellectual contact with people, ideas, or objects that have the potential to inspire. It is a place where people can meet and make friendship with others who share similar interests or where they can be part of something larger and more important than their own individual lives”.

⁶⁰ “The refocused educational and community agenda for museums that I am advocating would make experience design and delivery central to the museum mission and would view artifacts and content as mean rather than ends. It assumes that the content and collections are not the mission of the museum’s work but powerful tools that enable it. It recognizes something that we all know through both common sense and research in museum learning: museums are not effective communicators of large amounts of information. People do not read very well standing up, and every study of the outcomes of museum experiences tells us that people remember very little of museum’s content. However, that same research reminds us that they do vividly remember museum experiences that somehow have a connection to their own lives”.

ter acesso à informação, porém de uma forma mais compreensível (SKRAMSTAD, 2004, p. 119).

Para Skramstad, a criação de grandes museus de arte, baseada na formação de importantes coleções - possível graças ao franco desenvolvimento econômico do país e ao apoio financeiro de mecenas - provocou uma mudança radical no funcionamento dos museus nos Estados Unidos. As instituições passaram a se preocupar cada vez menos com seu público e cada vez mais com o seu acervo. É o caso dos grandes museus de arte de Nova York, Chicago, Cleveland e Detroit, que lideraram o que o autor chama de movimento de introspecção da cultura dos museus (SKRAMSTAD, 2004, p. 120)⁶¹.

Por causa de sua visibilidade enquanto símbolos do orgulho cívico, os museus de arte definiram a percepção popular de um “museu”. Antes visto enquanto o lugar da curiosidade, do encantamento e do prazer, o “museu” foi vinculado a galerias silenciosas onde tesouros artísticos eram expostos para contemplação. Esta percepção permanece até hoje” (SKRAMSTAD, 2004, p. 120) [tradução nossa]⁶².

No século XX, quando o sistema de ensino público formal já estava consolidado, o enfraquecimento do papel educativo dos museus se tornou mais evidente, despertando diversas críticas e reações por parte da sociedade americana. O autor (SKRAMSTAD, 2004, p. 121-123) cita algumas experiências pioneiras de contraponto, com foco específico na atuação educativa das exposições, como a criação, em 1901, do *Children’s Room* no edifício da *Smithsonian Institution*, o *Rosenwald’s Museum of Science and Industry* (atualmente *Museum of Science and Industry de Chicago*) e o *Ford’s Edison Institute* (hoje *Henry Ford Museum e Greenwich Village*), ambos criados nos anos 1930 com o objetivo de “reunir pessoas em torno de experiências novas, educativas e potencialmente inspiradoras”⁶³. Nos dois museus foram criados “espaços amplos e dramáticos, assim como uma arquitetura peculiar para dar um sentido teatral à experiência no museu”. Skramstad observa que embora este formato de museu tenha tido boa aceitação do público, a maior parte dos museus americanos no século XX manteve o foco predominante na gestão de coleções e na capacitação de seus profissionais.

⁶¹ “The great art museums of New York, Chicago, Cleveland and Detroit set the dominant tone of this inward movement of museum culture”.

⁶² “Because of their visibility as symbols of civic pride, art museums defined the popular perception of a “museum”. Once seen as a place of curiosity, wonder, and delight, the “museum” became associated with quiet galleries where artistic treasures were displayed for contemplation. This perception remains today”.

⁶³ “The goal of their museums was to bring people into contact with new, educational, and potentially inspiring experiences”.

Paralelamente, o público foi se tornando cada vez mais diversificado e as diferentes comunidades, ao não se sentirem representadas nem terem suas expectativas atendidas pelas instituições existentes, provocaram a criação de museus em torno de temas específicos, o que levou ao crescimento extraordinário do número de museus no país desde os anos 60 (SKRAMSTAD, 2004, p. 124).

Neste contexto, os museus para crianças e os centros de ciências e tecnologia foram pioneiros na criação de um novo modelo de museu educativo, que utiliza a sua coleção como uma ferramenta de aprendizado e que solicita a participação ativa do visitante em experiências multissensoriais (SKRAMSTAD, 2004, p. 125-126). Este é o princípio de atuação do museu exploratório, gestado a partir dessas experiências e de outras, realizadas nos Estados Unidos da América do Norte, ainda nos anos 1930.

Tendo como referência este modelo de museu, Skramstad entende que no século XXI as suas possibilidades serão ampliadas com a utilização de novas tecnologias, às quais as instituições deverão aderir, adequando-se às expectativas e necessidades do público. Neste contexto, sua principal ferramenta será o que ele define como *experience design* (design de experiência):

Design de experiência é uma habilidade nova e especial, e que terá grande demanda no futuro. Museus precisam entender melhor e desenvolver esta habilidade agora, em colaboração com cineastas, criadores de jogos, artistas, poetas, contadores de histórias, e outros que possam trazer habilidades e talentos necessários para o processo. Ao desenvolver experiências, os museus têm uma vantagem sobre seus concorrentes, sejam eles mídias eletrônicas, parques temáticos, ou outros locais de entretenimento. Os objetos reais e autênticos, histórias, ideias e vidas que são o objeto das experiências de museus têm uma ressonância que é mais poderosa do que tudo, até das experiências imaginárias mais convincentes (SKRAMSTAD, 2004, p. 128) [tradução nossa]⁶⁴.

Para Skramstad, através da utilização de novas mídias e tecnologias para a criação de experiências inspiradoras o museu deverá, sobretudo, conectar-se com a sua comunidade, com a qual deverá manter um diálogo permanente. Desta forma, ao ajudar o visitante a dar sentido para a sua vida e para o mundo em que vivemos, o museu poderá nutrir uma relação de confiança com o seu público (SKRAMSTAD, 2004, p. 129-132).

⁶⁴ *“Experience design is a new and special skill, and it will be in great demand in the future. Museums need to better understand and develop this skill now, in collaboration with filmmakers, game creators, artists, poets, storytellers, and others who can bring necessary skills and talents to the process. In developing experiences, museums have an advantage over their competitors, whether they be electronic media, theme parks, or other entertainment venues. The real and authentic objects, stories, ideas, and lives that are the subject matter of the museum experiences have a resonance that is more powerful than all but the most compelling imaginary experiences”.*

1.7. O museu “entre”

Os textos consultados e discutidos neste capítulo aplicam-se ao que a Museologia reconhece como Museu Tradicional. Neste âmbito e no recorte temporal proposto, as leituras revelam que os museus, no momento de transição do século XX para o século XXI, em suas mais variadas formas, contextos e coleções, lidavam de maneiras distintas com as transformações da sociedade, transformando-se eles próprios, cada um à sua maneira.

No entanto três principais questões perpassam a maioria dos exemplos dados: as restrições financeiras que o setor cultural e os museus enfrentavam, a incorporação da face comercial e o uso de novas tecnologias.

O professor Athanasios Kalpaxis, em sua fala durante o encerramento do colóquio *O futuro dos museus*, contou a seguinte história, inspirado pelo caso de fusão do MoMA e do PS1:

Havia na Grécia uma usina que produzia farinha, cujos preços um dia despencaram. Para sobreviver, esta usina fusionou com uma outra empresa especializada em máquinas de produção de farinha. A nova empresa cresceu e entrou na bolsa de valores. O dinheiro da bolsa permitiu que a empresa comprasse barcos para fazer o transporte da farinha. Os acionistas perceberam então que a atividade de transporte era mais rentável que a produção de farinha, e hoje, ela se dedica exclusivamente ao transporte de bens, de madeira e de metais. Para não perder sua notoriedade no mercado grego, a empresa manteve o termo “fábrica de farinha”. Eu espero que nós não estejamos criando uma nova empresa de transporte no campo dos museus” (KALPAXIS, 2001, p. 533) [tradução nossa]⁶⁵.

A fala de Kalpaxis sobre as práticas nos museus no final do século XX revela uma preocupação – que não era apenas sua – quanto à possibilidade de sobrevivência dos museus diante desta nova realidade. Era como se para existir, os museus tivessem que escapar da ameaça do seu próprio fim. Um exemplo são as diversas publicações com títulos apocalípticos (*La fin des musées*, de Catherine Grenier (2013), *The end of the museums*, de Nelson Goldman (1985), *Nous n’irons plus au musée*, de Bruno-Nassim Abouddrar (1997), para citar alguns títulos mais

⁶⁵ “Il existait en Grèce une usine qui produisait de la farine, dont les prix se sont un jour écroulés. Afin de survivre, cette usine qui produisait a fusionné avec une autre entreprise spécialisée dans les machines de production de farine. La nouvelle entreprise s’est agrandie et est entrée en Bourse. L’argent de la Bourse a permis à la société d’acheter des bateaux pour le transport de la farine. Les actionnaires se sont alors rendu compte que l’activité de transport était plus rentable que la production de farine et, aujourd’hui, l’entreprise ne s’occupe plus que du transport de biens, de bois et de métaux. Pour ne pas perdre sa notoriété sur le marché grec, la société a conservé l’appellation ‘fabrique de farine’. J’espère que nous ne sommes pas en train de créer une nouvelle entreprise de transport dans le domaine des musées”.

recentes) que sugerem que o museu poderia estar, ao longo do tempo, evoluindo à beira da própria morte.

É o que também observou a socióloga Vera Zolberg em seu texto *What Price Success*, publicado inicialmente em 1995 e no qual a autora, ao abordar os desafios financeiros enfrentados por museus americanos e europeus, afirmou que “a questão da sobrevivência está na cabeça de todos” (ZOLBERG, 2015, p. 134)⁶⁶, naquele final de milênio.

Aqui reencontramos a tensão entre morte e vida mencionada por Jean Galard no início deste capítulo. Seria então este o passado, o presente e também o futuro dos museus? Buscar formas de garantir a sua própria sobrevivência?

Dez anos após o simpósio do ICOFOM em 1989 sobre Museologia e Futurologia - quando, lembremos, Judith Spielbauer afirmava que “a pertinência da futurologia para os museus está talvez na reconceituação museológica destes estabelecimentos ou na definição de suas bases filosóficas (SPIELBAUER, 1989, p. 26) [tradução nossa] - a conferência anual do ICOFOM realizada na cidade de Coro, na Venezuela, teve por tema de discussão a relação entre Museologia e Filosofia.

Durante este evento, que foi a última conferência anual do comitê no século XX, realizada em 1999, portanto às vésperas da virada do milênio, Teresa Scheiner propôs uma revisão da gênese do termo Museu, entendido usualmente como uma derivação da palavra *Mouseion*, ou “templo das Musas” – o que levaria, segundo a autora, a uma interpretação equivocada de museu enquanto espaço concreto e sacralizado (SCHEINER, 1999, p. 132). Nesta perspectiva, Scheiner apresenta as Musas não como “deusas”, mas como as “palavras cantadas”,

expressão criativa da memória via tradição oral, (...) trazidas à luz da consciência pela ação dos poetas, ultrapassando todas as distâncias espaciais e temporais. Como forças divinas, têm o poder de tornar presentes os fatos passados e futuros, restaurando e renovando, fazendo o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original. Elas são, portanto, a memória, a imagem e a voz da Criação (SCHEINER, 1999, p. 132).

Enquanto manifestação imaterial, Scheiner afirma que as Musas não dependem de um espaço construído específico para existirem pois se presentificam no espaço intelectual da memória do homem, podendo existir em todos os lugares e através de todos os tempos (SCHEINER, 1999, p. 132). Assim Museu pode ser entendido como uma derivação da palavra *Mousàon*, ou “espaço de expressão das

⁶⁶ “*The matter of survival is on everyone’s mind these days*”.

Musas, de (re)criação da natureza e do mundo das ideias, contido na ideia mesma enquanto criação” (SCHEINER, 1999, p. 134).

Nas Musas, sobretudo no que elas representam, se revela a origem do caráter dualista do museu.

Seriam as musas eternas representações da Verdade? Hesíodo nos lembra que as palavras falam do que é real e do que não é real, apresentando-o como e quando assim o querem. É nas palavras, portanto, que reside o ser. Aí estaria revelada uma outra potência da palavra, e conseqüentemente, uma outra potência do Museu: ser, ao mesmo tempo, a Verdade e a ilusão da verdade, o Real e a ilusão do real. Enquanto espaço de presentificação das musas, o Museu se reveste, portanto, de um caráter dual que se coloca no cerne de sua própria origem. Qual a relação entre essas duas potências, entre a lógica e a fantasia, num tempo do mito? (SCHEINER, 1999, p. 134).

A autora representa essas duas forças na imagem de Apolo e Dionísio, que expressam as duas faces opostas, porém não excludentes, do museu:

Apolo, o ser da Luz, o arco do dia, o sol que permite ao homem fixar-se no espaço e do solo retirar o seu sustento, associado ao equilíbrio e à permanência. Deus-arquiteto, edifica altares, ergue muralhas, constrói seus próprios templos, organiza seu domínio, arruma seu território(...) Apolo nos apresenta a dimensão racional do Museu, deste museu que se quer ciência e controle do método, que se qualifica pela prática classificatória, pelo predomínio de uma filosofia de permanência onde é preciso sempre guardar, preservar, conservar, esquecer a morte; deste produto, nunca processo, para sempre identificado à materialidade (SCHEINER, 1999, p. 136).

Defende ainda que, ao desvincularmos a origem do termo Museu da ideia de espaço físico, poderemos ver o museu primordial, sobretudo em sua natureza Dionisíaca, “cuja potência vem da espontaneidade, da capacidade de criação – e que estranhamente não é reconhecido quando se apresenta sob outras formas que não as consagradas” (SCHEINER, 1999, p. 134).

Dioniso é o deus da verdade arquetípica – a pulsão afetiva. Da paixão, como “pathos” ou perturbação dos sentidos, mas também como afirmação de liberdade(...) É o deus da sensualidade, do riso, do canto, do transbordamento, senhor da epidemia, de tudo aquilo que o mundo ocidental negou ao Museu, ao perceber-lo enquanto templo, enquanto instituição. Está na origem mesma deste Museu que se quer espaço de presentificação das musas: ele é o museu da mudança, da diferença, o museu que se recria continuamente pela emoção (SCHEINER, 1999, p. 136).

Apolo e Dioniso, mais do que uma forma de explicar a gênese do Museu, nos auxiliam a entender o museu na contemporaneidade:

A percepção do Museu como espaço de desordem e o reconhecimento da sua dimensão dionisiaca permitem que ele seja pensado e entendido na caótica realidade contemporânea – onde, ultrapassada a desordem, o museu chega a uma nova ordem: a ordem complexa do real. Fenômeno – e portanto livre, dinâmico e plural, transcende seus limites e pode agora ser percebido em novas e inusitadas dimensões” (SCHEINER, 1999, p. 168).

O pensamento de Scheiner, que se aplica a todo e qualquer museu, de qualquer modelo ou período, servirá de base para a construção da ideia que buscamos delinear. A partir de Scheiner, podemos dizer que o museu do século XXI se concretiza na medida em que é capaz de criar e recriar-se, a partir de suas duas faces originárias, apolínea e dionisiaca, gerando outras dobras, outras múltiplas formas de ser e estar no mundo, para garantir assim a sua própria sobrevivência. E as possibilidades são verdadeiramente incalculáveis.

Não pretendemos servir-nos de forma inapropriada da teoria sobre os conjuntos infinitos de Georg Cantor (1845-1918), segundo a qual os infinitos possuem tamanhos diferentes, mas arriscaremos aqui uma comparação. Na medida em que o conjunto infinito de números contido entre 0 e 1 é menor que o conjunto infinito de números contido entre 0 e 2, e assim sucessivamente, se enxergarmos o museu a partir de suas duas faces mais opostas, portanto mais distantes, podemos imaginar que o universo de possibilidades contidas entre elas é o maior conjunto infinito possível. Ou seja, ao contrário do que se poderia imaginar, abordar os museus contemporâneos a partir de sua dualidade original, não significaria reduzir, mas ampliar a gama de nuances que ela abrange.

Iniciamos este capítulo com a citação de Gilles Deleuze e Félix Guattari para nos aproximarmos do conceito de rizoma, que nos auxiliará a estruturar graficamente a ideia de museu de século XXI, aqui construída. O termo, utilizado originalmente na Botânica para especificar uma forma de crescimento horizontal de raízes, foi apropriado pelos autores para definir um sistema não hierárquico de relação entre elementos, que “não começa nem conclui, (...) se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-se, *intermezzo*” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 37). O rizoma, para Deleuze e Guattari, compõe-se de platôs, que segundo Gregory Bateson designa “uma região contínua de intensidades, vibrando sobre ela mesma e que se desenvolve evitando toda orientação sobre um ponto culminante ou em direção a uma finalidade exterior” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 33).

Diferentemente das árvores ou de suas raízes, o rizoma conecta um ponto qualquer com outro ponto qualquer e cada um de seus traços não remete necessariamente a traços de mesma natureza; (...). O rizoma não se deixa reconduzir nem ao Uno nem ao múltiplo. (...) Ele

não é feito de unidades, mas de dimensões, ou antes de direções movediças. Ele não tem começo nem fim, mas sempre um meio pelo qual ele cresce e transborda (...). Uma tal multiplicidade não varia suas dimensões sem mudar de natureza nela mesma e se metamorfosear. Oposto a uma estrutura, que se define por um conjunto de pontos e posições, por correlações binárias entre estes pontos e relações biunívocas entre estas posições, o rizoma é feito somente de linhas: linhas de segmentaridade, de estratificação, como dimensões, mas também linha de fuga ou de desterritorialização como dimensão máxima segundo a qual, em seguindo-a, a multiplicidade se metamorfoseia, mudando de natureza (...). Oposto ao grafismo, ao desenho ou à fotografia, oposto aos decalques, o rizoma se refere a um mapa que deve ser produzido, construído, sempre desmontável, conectável, reversível, modificável, com múltiplas entradas e saídas, com suas linhas de fuga (...). Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significativo, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados” (DELEUZE; GUATTARI, 2000, p. 32-33).

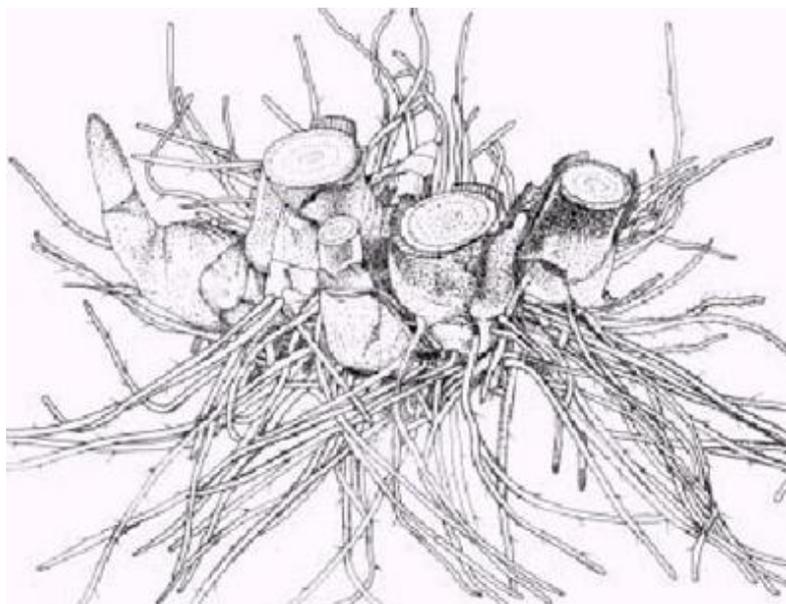


Figura 13: Rizoma (detalhe da *Canna edulis*)

Fonte: ALONSO, DALLACQUA, 2004⁶⁷.

Pensar o museu do século XXI sob a perspectiva do rizoma significaria dizer que nenhum dos conjuntos de multiplicidades, ou platôs - que representaremos graficamente como linhas - prevalece sobre os demais. Pensamos cada linha como um conceito: Apolo, Dionísio, bom, mau, informação, experiência etc, para citarmos apenas alguns dos temas evocados ao longo deste capítulo. As linhas não são fixas no espaço, nem tampouco pontos de partida. São, ao contrário, elementos referenciais movediços, flechas, que caminham no espaço na medida em que o espaço “entre” se

⁶⁷ Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-84042004000200003>. Acesso em: 29 maio 2015.

move. E o entre é, como citamos no início deste capítulo, “uma direção perpendicular” (com dois sentidos opostos), um “movimento transversal” (portanto força), “que as carrega uma e outra” (as linhas), “riacho sem início nem fim” (sem ponto de partida); “que rói duas margens e adquire velocidade no meio”.

O museu do século XXI, enquanto museu “entre”, é aquele que está em movimento contínuo; museu que não tem limites, pois não está nunca contido. O museu “entre” é o museu derramamento permanente de si. A partir destes elementos, elaboramos um croqui (ver Figura 14), uma primeira tentativa de representação gráfica da ideia. Esclarecemos que a forma resultante da relação entre as diferentes linhas deve ser compreendida como uma construção tridimensional. Não há hierarquias entre as linhas, mas há correspondência. O movimento de uma causa consequências sobre a posição das demais.

Neste capítulo abordamos apenas algumas das infinitas linhas, ou platôs, aqueles que suscitam questões que estarão presentes na discussão que se iniciará a seguir. Estamos certos, no entanto, de que esta é somente uma amostra de tantos outros “entres” possíveis que, ao deslizarem uns sobre ou outros, nos ajudam a compreender a diversidade e a complexidade do museu contemporâneo.

Entre Apolo e Dionísio, entre passado, presente e futuro, entre o bom e o mau, entre local e global, entre formas simples e formas extraordinárias, entre continuidade e inovação, entre informação e experiência. Entre o que somos e tudo aquilo que não somos, abrimos caminho para investigar duas das múltiplas formas inseridas no conjunto infinito de museus possíveis do século XXI.

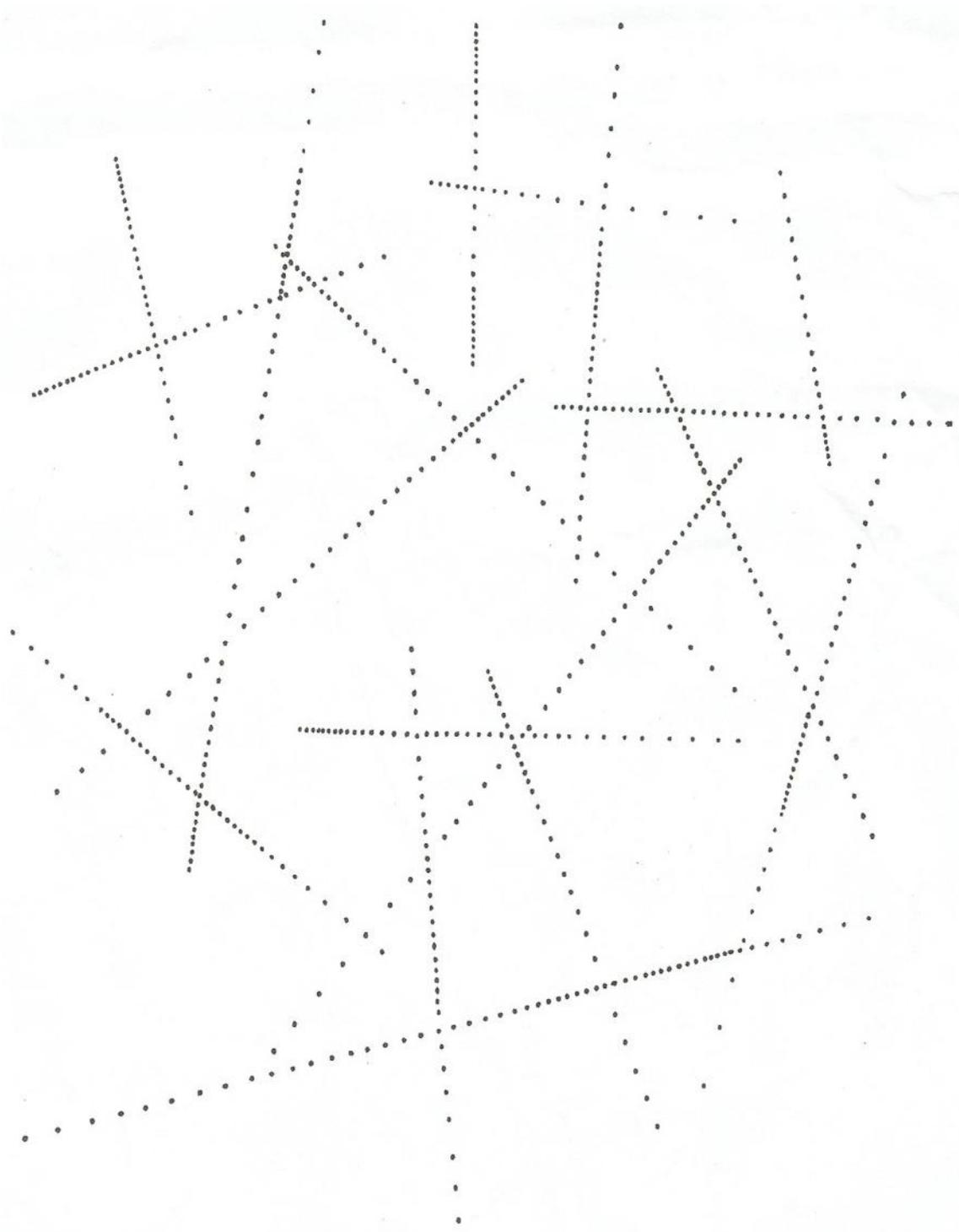


Figura 14: Croqui de uma ideia de museu do século XXI: o museu “entre”
Renata Casimiro, 2015.

2

LONDRES E PARIS: CAPITAIS DE UM ESPETÁCULO MUNDIAL

As séries de exposições denominadas *Unilever Series*, realizada entre 2000 e 2012 na *Tate Modern*, em Londres, e *Monumenta*, realizada desde 2007 no *Grand Palais*, em Paris, são dois exemplos contemporâneos de exposições que operam a partir de um mesmo princípio.

Os dois museus, ambos instituições públicas nacionais, convidam periodicamente um artista contemporâneo para realizar uma obra para o seu espaço de maior prestígio. No caso das exposições *Monumenta*, elas acontecem na nave principal do *Grand Palais*, uma área de 13.500m² de vão livre sob a maior cobertura de vidro da Europa. No caso da *Unilever Series*, o espaço expositivo é o hall principal do museu, um espaço de 155 metros de comprimento por 35 metros de largura, também chamado de *Turbine Hall*, ou sala das turbinas, fazendo referência à sua função inicial, quando o prédio ainda era utilizado como usina termoelétrica.

Seja por suas dimensões ou por seu valor histórico e cultural, estes dois edifícios são singulares. Dentre as configurações espaciais encontradas nos museus de arte contemporânea, nada se compara ao que o *Grand Palais* e a *Tate Modern* podem oferecer⁶⁸. Por sua singularidade, a arquitetura torna-se a justificativa para a criação de uma obra de arte única e um convite para uma experiência que jamais poderá ser repetida. O museu se coloca então como recebedor, mas principalmente como provocador de uma atitude artística excepcional.

Assim como no capítulo anterior, iremos nesta segunda parte caminhar novamente pela via do entre – entre Londres e Paris – buscando as origens destas duas séries de exposições contemporâneas e interligando pontos de aproximação entre elas. Nos deslocaremos entre os anos 1900 e 2000, momentos históricos de celebração em torno do término e do início de um século, para, entre idas e vindas, evocar o contexto das exposições universais como ponto de partida para a criação da *Unilever Series* e da *Monumenta*, e de seus respectivos edifícios.

⁶⁸ Lembramos que aqui nos referimos ao contexto dos museus tradicionais ortodoxos.

2.1. “De uma sociedade do espetáculo à outra”⁶⁹

As exposições *Unilever Series* e *Monumenta* encantam, fascinam, surpreendem. Em 2003, o artista Olafur Eliasson transformou a sala das turbinas em uma imensidão de amarelos intensos sob um sol artificial quase tão impressionante quanto o verdadeiro astro (ver Figura 15). Impressionados também ficaram aqueles que, na mesma sala das turbinas, observaram a gigantesca e intrigante rachadura que Doris Salcedo rasgou de uma extremidade à outra do edifício, no chão do museu (ver Figura 16).

Em Paris, milhares de pessoas visitam o *Grand Palais*, também em busca de um encontro com uma obra fora do comum. O artista Anish Kapoor trouxe para este espaço uma escultura inflável jamais vista, moldada a partir das dimensões excepcionais da estrutura metálica que caracteriza o lugar, e da luz que preenche a arquitetura. O resultado foi uma gigantesca forma que o visitante podia admirar - na sua interação com o espaço que lhe deu origem - e na qual podia penetrar (ver Figura 17). Também feita de luz, a “floresta” produzida por Daniel Buren para a edição 2012 da *Monumenta* se transformava ao cair da tarde, na medida em que a luz artificial, intensa e precisa, substituía a luz natural que atravessava a cobertura de vidro do edifício. Ao cruzar a imensidão de placas coloridas construída pelo artista, os feixes despertavam verdes, amarelos, vermelhos e azuis cada vez mais vivos em todo o chão do museu (ver Figura 18).

Por sua inegável capacidade de atrair o olhar do espectador, estas exposições são frequentemente associadas à palavra “espetáculo”. O uso recorrente deste termo nas últimas décadas no campo da arte, sobretudo com uma conotação pejorativa, para designar obras de tipologias e discursos bastante distintos, como também para qualificar a arquitetura contemporânea de museus, chamou a atenção dos professores Claire Bishop da Universidade de Warwick e Mark Godfrey da Universidade de Londres, dando origem à conferência *Rethinking spectacle*, realizada em 31 de março de 2007 na *Tate Modern*⁷⁰. O evento, que coincidiu com a celebração dos 30 anos da publicação do livro *Sociedade do espetáculo*, de Guy Debord, teve nas ideias do

⁶⁹ (CHARLE, 2012, p. 299).

⁷⁰ Este evento marcou a conclusão de um projeto de pesquisa homônimo realizado pela professora Claire Bishop envolvendo seus alunos do Departamento de História da Arte da Universidade de Warwick. O objetivo da pesquisa era analisar o uso na palavra espetáculo por críticos de arte, frequentemente empregado para denegrir um determinado tipo de obra de arte (BISHOP, [2007]). As falas da curadora da *Tate*, Frances Morris, da artista Andrea Fraser, da historiadora de arte da Universidade de Oslo, Ina Blom, do crítico de arte e teórico Sven Lütticken, além dos professores Marc Godfrey e Claire Bishop estão disponíveis online no site da *Tate*.



Figura 15: *The weather project*, Olafur Eliasson

Unilever Series, Tate Modern, Londres, 2003.

Fonte: Site Flickr⁷¹. Foto: Alan Fleming.

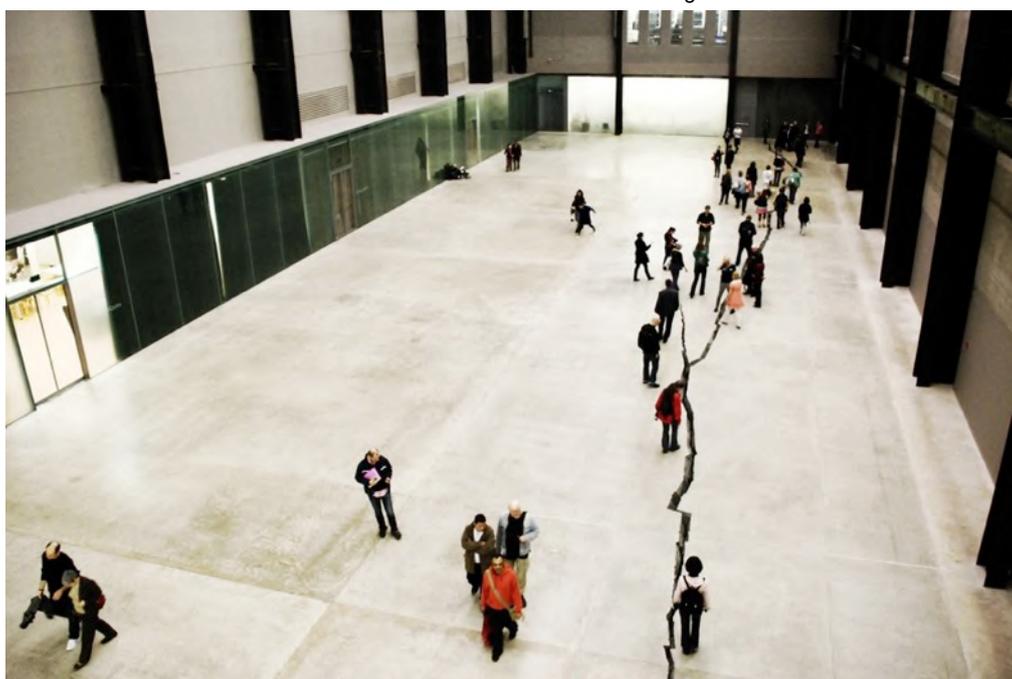


Figura 16: *Shibboleth*, Doris Salcedo

Unilever Series, Tate Modern, Londres, 2007.

Fonte: Site Flickr⁷². Foto: Ignacio Izquierdo.

⁷¹ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/alanfleming/10651200/>>. Acesso em: 06 jun. 2014.

⁷² Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/ignacioizquierdo/1558092081/>>>. Acesso em: 06 jun. 2014.



Figura 17: *Leviathan*, Anish Kapoor

Monumenta, Grand Palais, Paris, 2011.

Fonte: Site France TV Info⁷³. Foto: Gilles Bassignac / JDD / SIPA.



Figura 18: *Excentrique(s) travail in situ*, Daniel Buren

Monumenta, Grand Palais, Paris, 2012.

Fonte: Site Tat à l'oeil⁷⁴. Foto: NC.

⁷³ Disponível em: <http://www.francetvinfo.fr/culture/expos/monumenta-s_93329.html>. Acesso em: 02 maio 2014.

⁷⁴ Disponível em: <<http://tataloeil.canalblog.com/archives/2012/05/14/24249075.html>>. Acesso em: 11 out. 2013.

escritor francês um de seus fios condutores, com a proposta de reavaliar a possibilidade de aplicação do termo na crítica a determinadas manifestações artísticas contemporâneas, para além do seu uso mais corrente (ou seja, para indicar aquilo que se aproxima das artes performáticas e que faz uso de recursos e efeitos comuns ao cinema e ao teatro como a cor, a luz, o som, o movimento e as tecnologias digitais).

Publicada inicialmente na França em 1967, às vésperas do movimento popular que invadiria as ruas do país no ano seguinte, a obra de Debord constrói uma crítica à sociedade dominada pelo capitalismo, na qual o autor afirma que

o espetáculo não é um conjunto de imagens, mas uma relação social entre pessoas, mediada por imagens (...). É o modelo atual da vida dominante na sociedade, a afirmação onipresente da escolha já feita na produção, e o consumo que decorre dessa escolha (DEBORD, 1997, p. 14-15).

Para Debord, o espetáculo, enquanto expressão da ideologia capitalista, “expõe e manifesta em sua plenitude a essência de todo sistema ideológico: o empobrecimento, a sujeição e a negação da vida real” (DEBORD, 1997, p. 138). Nesta sociedade, em que a visão e, portanto, a aparência, prevalecem,

o espetáculo - que é o apagamento dos limites do eu (*moi*) e do mundo pelo esmagamento do eu (*moi*) que a presença-ausência do mundo assedia - é também a supressão dos limites do verdadeiro e do falso pelo recalçamento de toda verdade vivida, diante da *presença real* da falsidade garantida pela organização da aparência (DEBORD, 1997, p. 140).

Segundo Debord, as forças da economia capitalista compreendidas como fatores de alienação (DEBORD, 1997, p. 24) e de separação (DEBORD, 1997, p. 113), criam espaços de segregação. Tanto os meios de comunicação de massa à distância, que garantem a separação física entre as pessoas (DEBORD, 1997, p. 113), como o urbanismo, são usados como ferramentas que buscam descaracterizar as ruas enquanto lugar de encontro, evitando a formação de grandes multidões e permitindo um maior controle da população. Unificado e homogeneizado sob o capitalismo, o lugar perde suas especificidades locais, para adaptar-se ao novo modo de produção em larga escala.

A acumulação das mercadorias produzidas em série para o espaço abstrato do mercado, assim como deveria romper as barreiras regionais e legais e todas as restrições corporativas da Idade Média que mantinham a qualidade da produção artesanal, devia também dissolver a autonomia e a qualidade dos lugares (DEBORD, 1997, p. 111).

Para a artista americana Andrea Fraser, que participou da conferência *Rethinking Spectacle*, as formas contemporâneas de arte associadas à palavra espetáculo são ao mesmo tempo criticadas e legitimadas por um discurso de popularização e de ampliação do público dos museus, do qual estas exposições se tornaram importantes instrumentos. O museu⁷⁵, ao tentar fugir da imagem de instituição elitista que ainda lhe é associada, se reforma buscando tornar-se mais popular, utilizando como recurso a espetacularização de seus espaços e de suas exposições. Porém, para Fraser, a hegemonia do espetáculo no campo da arte contemporânea se apresenta muito além do objeto artístico ou da arquitetura dos museus. Ela está presente, sobretudo, nos processos de produção artística, na grandeza dos orçamentos envolvidos e na expectativa gerada em torno destas manifestações. Para existir enquanto artista, Fraser afirma que é preciso competir com essa escala, e que em tal contexto a tarefa de subversão do espetáculo é praticamente impossível, principalmente diante de condições de produção tão favorecedoras às quais determinados artistas têm acesso. Para Fraser, o espetáculo na arte é antes de tudo o espetáculo do dinheiro, e isto é irredutível (FRASER, 2007)⁷⁶.

A conferência também coincidiu com a sétima edição da *Unilever Series*, que apresentou a obra do artista Carsten Höller, *Test Site* - um conjunto de tobogãs que ocupou a sala das turbinas da *Tate Modern* entre 2006 e 2007. Para Frances Morris, curadora do museu e também presente na conferência, embora esta série de exposições de fato tenha um enorme potencial para atrair mais público e renda para a instituição, é preciso também reconhecer o fato de que esta e outras manifestações semelhantes às quais possa se fazer a mesma crítica são antes de tudo mostras comprometidas, sérias, geradoras de pesquisa e de discussão, e que possibilitam a um público novo - que muitas vezes vai ao museu pela primeira vez - o contato com obras excepcionais (MORRIS, 2007).

Cientes da complexidade do termo, de suas nuances e suas múltiplas interpretações e implicações no campo da arte contemporânea, nas quais não nos aprofundaremos neste trabalho, iremos utilizar o termo “espetáculo”, sobretudo como ponto de partida para trilhar ao longo deste capítulo um percurso de busca pelas

⁷⁵ Cabe lembrar que nos referimos aqui ao Museu Tradicional Ortodoxo, e não a todas as manifestações e/ou representações do Museu.

⁷⁶ A artista americana Andrea Fraser, em suas performances, explora o espaço do museu como lugar de crítica institucional. Em 2001 realizou a performance *site-specific Little Frank and His Carp*, em que assumiu o papel de visitante e se deixou conduzir pelos espaços do Museu Guggenheim de Bilbao ao som do áudio-guia da instituição. Fraser reage à fala do dispositivo de mediação exatamente na mesma medida em que este lhe sugere sensações e atitudes ao exaltar as qualidades arquitetônicas do lugar. A postura inocente da artista, assim como do título da obra - que faz referência ao apelido e a uma memória de infância do arquiteto Frank Gehry - buscaram acentuar as tensões entre o poder exercido pelo museu através de seu discurso e a forma de percepção do visitante.

origens destas duas manifestações artísticas, relacionadas a uma nova escala de “consumo” cultural almejada pelos museus contemporâneos e cuja base nós iremos encontrar no século XIX.

Para a historiadora Maria Stella Bresciani, este século de grandes transformações sociais na Europa, em plena Revolução Industrial, inaugurou uma nova ordem no mundo e levou ao surgimento das primeiras multidões urbanas, sobretudo nas capitais (BRESCIANI, 1984, p. 8). É o caso de Paris e Londres, que viu sua população quadruplicar entre 1821 e 1901 (BRESCIANI, 1984, p. 50). Este novo fenômeno social, o espetáculo das massas, que interessou Brasciani, foi representado na obra de autores como Victor Hugo, Baudelaire, Zola, Eugène Sue, Charles Dickens e Allan Poe.

“A multidão, sua presença nas ruas de Londres e Paris do século XIX foi considerada pelos contemporâneos como um acontecimento inquietante. Milhares de pessoas deslocando-se para o desempenho do ato cotidiano da vida nas grandes cidades compõem um espetáculo que, na época, incitou ao fascínio e ao terror. Gestos automáticos e reações instintivas em obediência a um poder invisível modelam o fervilhante desfile de homens e mulheres e conferem à paisagem urbana uma imagem frequentemente associada às ideias de caos, de turbilhão, de ondas, metáforas inspiradas nas forças incontroláveis da natureza. Figuras fugidias, indecifráveis para além de sua forma exterior, só se deixam surpreender por um momento no cruzar de olhares que dificilmente voltarão a se encontrar. Permanecer incógnito, dissolvido no movimento ondulante desse viver coletivo; ter suspensa a identidade individual, substituída pela condição de habitante de um grande aglomerado urbano; ser parte de uma potência indiscernível e temida; perder, enfim, parcela dos atributos humanos e assemelhar-se a espectros: tais foram as marcas assinaladas aos componentes da multidão por literatos e analistas sociais do século passado (BRESCIANI, 1984, p. 10-11).

Além da literatura, o teatro, principal forma de entretenimento coletivo nas cidades a partir da metade do século XIX, também se tornou lugar de representação desta sociedade. Para o historiador Christophe Charle, o teatro era também lugar do sonho, em que “certas frases, certos gestos, certas músicas, certa réplica, certo medo ou certo efeito surpresa fazem vibrar, em unísono, os corpos e as mentes que, durante algumas horas, são arrancados de seus papéis” (CHARLE, 2012, p. 20). Neste momento, segundo Charle, surgiu a primeira verdadeira sociedade do espetáculo,

na qual proletários e ricos convivem, bem ou mal, no palco e na plateia. Uma sociedade temporária, inapreensível, baseada no empilhamento dos grupos de espectadores, da orquestra às galerias, dos camarotes à plateia e interagindo com a sociedade imaginária das peças representadas (CHARLE, 2012, p. 19-20).

Em Londres e Paris, assistiu-se a uma expansão inédita da oferta de teatros para atender ao enorme crescimento populacional (CHARLE, 2012, p. 21). Somadas, as duas cidades passaram de 43 a 97 teatros entre 1850 e 1900 (CHARLE, 2012, p. 35). O número de apresentações também aumentava e algumas peças passaram a ser representadas mais de uma centena de vezes, graças ao advento da lâmpada elétrica em 1879. No entanto, os teatros repartiam-se de forma desigual no território. Em ambas as cidades a concentração das maiores salas, onde os ingressos eram mais caros, se deu nas regiões mais ricas, em especial nos centros urbanos, ou próximo às estações de trem, constituindo pólos teatrais consolidados e existentes até hoje. Já na periferia os pequenos teatros, bem menos prósperos, dedicavam-se a outros formatos de espetáculos, como os cafés-concertos ou os cabarés (CHARLE, 2012, p. 54).

Neste cenário, que se repetia em menor escala por todo o mundo, Paris confirmou sua centralidade como a capital de uma rede internacional do teatro (CHARLE, 2012, p. 181). Seus espetáculos dominaram os palcos europeus e americanos, sinal do fascínio que a cultura parisiense exercia sobre as demais (CHARLE, 2012, p. 179). O domínio do teatro francês se observa até o final do século quando a ascensão dos movimentos nacionalistas (CHARLE, 2012, p. 178) e o encurtamento das distâncias em razão da expansão dos transportes amenizam esta tendência (CHARLE, 2012, p. 184).

Relegadas a um papel secundário, as demais capitais europeias se sentiam cada vez mais invadidas na medida em que os profissionais locais viam suas possibilidades de atuação se tornarem mais e mais limitadas. Em Londres, onde, em 1851 estimava-se que 50% das peças encenadas eram de origem francesa, seus teatros exportavam apenas Shakespeare (CHARLE, 2012, p. 182). Da mesma forma, autores franceses questionavam os efeitos negativos que a exportação massiva poderia ter sobre sua própria produção artística, agora universalizada.

Este breve panorama da cena teatral de Paris e Londres no século XIX, duas cidades protagonistas e rivais de uma atividade cultural em efervescência, nos aponta os primeiros sinais da mudança de escala que se efetuava nas relações sociais no contexto europeu e seu impacto nas manifestações artísticas da época.

2.2. O universal e suas exposições

Superpopulosas e fervilhantes, Londres e Paris protagonizaram também algumas das manifestações culturais mais marcantes do século XIX, símbolos do estabelecimento definitivo do modo de produção industrial em uma esfera mundial. As exposições universais surgem inicialmente na França logo após a queda da monarquia e a proclamação da república, quando o então ministro do interior, François de Neufchateau, foi encarregado de organizar uma celebração popular. Neufchateau determinou então a realização de um concurso e de uma exposição de produtos da indústria francesa, em Paris (ENGLÄNDER *apud* BENJAMIN, 1989, p. 199), com o objetivo de divertir a classe trabalhadora, em uma grande festa de emancipação (BENJAMIN, 1989, p. 39).

As exposições industriais se tornariam a partir de então a principal celebração nacional na primeira metade do século XIX, convertendo-se numa referência para o resto do país e um modelo a ser seguido (PLUM, 2008, p. 17). Ao todo foram 11 edições entre 1798 e 1849. A primeira delas ocorreu no Campo de Marte e as duas seguintes no *Louvre*, que naquele momento já havia se tornado museu público nacional (Ver Figura 19). Na medida em o número de expositores e de visitantes aumentava (Ver Figura 20), optou-se, com o passar do tempo, por construir instalações temporárias específicas para as exposições (PLUM, 2008, p. 18), instaladas na praça da Concórdia ou no *Champs Elysées*.



Figura 19: Festa durante a exposição de produtos industriais no Louvre (1801)

Anônimo, S/D.

Fonte: Site Musée Carnavalet⁷⁷. Imagem: Roger-Viollet.

⁷⁷ Disponível em: <<http://www.carnavalet.paris.fr/fr/collections/fete-de-nuit-durant-l-exposition-des-produits-de-l-industrie-dans-la-cour-carree-du>>. Acesso em 12 abr. 2015.

Nos d'ordre.	OUVERTURES.		Jours.	LIEU de l'exposition.	NOMBRE	
	Jours et mois.	Années.			des ex- posants.	des récom- penses.
1	3 derniers jours complémentaires.	1798 (an 6).	3	Champ-de-Mars.	410	23
2	3 jours complémentaires.	1801 (an 9).	6	Louvre.	229	80
3	Idem	1802 (an 10).	7	Idem	540	254
4	Idem	1806.	24	Esplanade des Invalides	1,432	610
5	25 août et suivants.	1819.	35	Louvre	1,663	869
6	Idem	1825.	50	Idem	1,642	1,091
7	1er août.	1827.	62	Idem	1,695	1,254
8	1er mai	1854.	60	Place de la Concorde.	2,447	1,783
9	Idem	1859.	60	Champs-Élysées.	3,281	2,505
10	Idem	1844.	60	Idem	3,960	3,253

Figura 20: Dez primeiras edições da Exposição de Produtos da Indústria Francesa

(BUFFET, 1849)

Fonte: Site Gallica⁷⁸.

Em 1849, o inglês Henry Cole, funcionário público com atuação no campo do design industrial, após visitar aquela que encerrou o ciclo de exposições francesas, observou que todas elas, assim como as exposições que pontualmente eram realizadas na Inglaterra, aconteciam dentro de uma esfera nacional e não estavam abertas à participação de outros países. De volta à Londres, decidiu convencer o Príncipe Albert a realizar a primeira exposição industrial internacional, efetuando uma mudança de escala decisiva nas exposições industriais⁷⁹.

Na segunda metade do século XIX, Londres era uma cidade contrastada “entre a opulência material e a degradação do homem” (BRESCIANI, 1984, p. 23). No centro da cidade, as avenidas largas frequentadas pela alta sociedade eram entrecruzadas por ruelas onde parte da população operária se aglomerava. Nos bairros mais afastados, as péssimas condições de moradia eram ainda mais visíveis (BRESCIANI, 1984, p. 25)⁸⁰.

⁷⁸ Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k130423z/f5>>. Acesso em 02 jun. 2015.

⁷⁹ Henry Cole posteriormente se tornou o primeiro diretor do *Victoria and Albert Museum*, então chamado de *South Kensington Museum*. Ver BONYTHON, Elizabeth; BURTON, Anthony. *The life and work of Henry Cole*. Londres: V&A Publications, 2003.

⁸⁰ O crescimento populacional na capital não foi acompanhado pelo aumento das oportunidades de trabalho, conforme observa Bresciani a partir do historiador S. Jones. Conhecidas por sua produção têxtil, pela construção naval e pela engenharia civil e mecânica, as antigas indústrias londrinas entraram em forte declínio pois, segundo Jones, não souberam se estruturar no sistema de fábricas após a Revolução Industrial (*apud* BRESCIANI, 1984, p. 31). Uma parcela da população desempregada imigrou para outras regiões industriais do país (BRESCIANI, 1984, p. 32), sobretudo em Liverpool e Manchester (PESAVENTO, 1997, p. 77). Aos que permaneceram, lhes restava apenas a possibilidade de um trabalho eventual, em especial nas docas (JONES *apud* BRESCIANI, 1984, p. 31).

Londres, que era a maior metrópole da época, era também capital da maior potência industrial do mundo. Os produtos ingleses chegavam à América, à África e à Ásia (PESAVENTO, 1997, p. 77). Convicta de sua predestinação à liderança (PESAVENTO, 1997, p. 78), a Inglaterra decide então realizar a primeira exposição universal. Inaugurada em 1º de maio de 1851, foi organizada pela burguesia industrial, “que teve no evento a projeção de sua autoimagem”, com o apoio da casa real (PESAVENTO, 1997, p. 73).

O pavilhão que sediou o evento foi instalado no *Hyde Park* e concebido pelo paisagista Joseph Paxton. O *Crystal Palace* era uma gigantesca estrutura inspirada na forma de estufas de plantas. Suas dimensões eram inéditas para uma construção deste tipo: 563 metros de comprimento, 124 metros de altura, 33 metros de largura e 140 mil metros quadrados de área interna. Paxton utilizou um sistema de encaixe de milhares de pequenas peças metálicas pré-fabricadas e de lâminas de vidro em sua maior dimensão comercial, 1,2 metros, permitindo que o edifício fosse inteiramente construído em apenas 6 meses. Para Giedion, até então “as possibilidades latentes da civilização industrial moderna nunca haviam sido tão claramente expressas” (GIEDION, 2004, p. 277).

No pavilhão eram expostas máquinas, objetos manufaturados, obras de arte e projetos (PESAVENTO, 1997, p. 76). E tudo nele foi feito para encantar o público.

O aspecto da obra figurava-se mágico para todos os que a viam: o suporte de ferro, o vidro translúcido deixando passar a luz, as árvores no interior misturando-se a máquinas e produtos de todo o mundo. No centro da construção erguia-se uma fonte de cristal, produzida por um fabricante de Birmingham. No dizer dos que aí estiveram presentes, o espetáculo suscitava aos contemporâneos a imagem dos contos e fadas, de princesas adormecidas em caixões e cristal e outras fantasias desse porte (PESAVENTO, 1997, p. 74).

O Palácio de Cristal se tornou um marco na arquitetura e na história das exposições, ao mesmo tempo espaço e símbolo (LEVY, 2008). Segundo Sigfried Giedion, a partir de então as exposições se tornaram um campo de experimentação para a arquitetura verdadeiramente criativa (GIEDION, 2004, p. 268) e para a descoberta de novos sistemas construtivos, em especial com o uso do ferro. Ao unir técnica e eficiência, os pavilhões refletiam “o otimismo do século XIX e a sua crença nas possibilidades da indústria” (GIEDION, 2004, p. 271).

A exposição de 1851 despertou críticas do movimento socialista em ascensão, que via na exposição um símbolo da perversidade capitalista e do exibicionismo burguês. Para Marx,

... esta exposição é uma prova gritante da violência concentrada com a qual a grande indústria moderna modifica por tudo as barreiras nacionais, apagando mais e mais as particularidades locais na produção, as relações sociais e o caráter de cada povo(...). Com esta exposição, na Roma moderna, a burguesia mundial edifica o seu panteon, onde ela mostra, orgulhosamente satisfeita de si mesma, os deuses que ela se criou (...) a sua maior festa no momento onde a derrocada de todo o seu esplendor está próxima (MARX *apud* PESAVENTO, 1997, p. 82).

No entanto a exposição foi um enorme sucesso de público, recebeu mais de 6 milhões de visitantes e reascendeu a aguda rivalidade entre Inglaterra e França. Esta reivindicava para si a ideia original, que teria dado origem às suas exposições nacionais do início do século (PESAVENTO, 1997, p. 83). Embora a indústria local francesa não estivesse tão desenvolvida quanto a inglesa, mais concentrada na produção de artigos de luxo, como porcelanas, sedas e perfumes, o país compensava sua limitação produtiva com um elevado nível de capacitação profissional (PESAVENTO, 1997, p. 84), e decide então sediar a próxima exposição universal.

O aspecto competitivo da relação entre os dois países é lembrado por Walter Benjamin. Embora as exposições parisienses tivessem um caráter nacional declarado, Benjamin sugere que Neufchâteau teria concedido o primeiro prêmio da exposição de 1798 àquele produto que trouxesse o maior prejuízo à indústria inglesa (BENJAMIN, 1989, p. 208).

Em 1852, o presidente Louis Napoléon, que pretendia descolar a França de uma imagem mais agrária (PESAVENTO, 1997, p. 87), decretou a construção de um edifício público de caráter permanente para as exposições no *Champs Elysées*, que pudesse estar à altura do sentimento nacional, das magnificências da arte e do desenvolvimento da indústria (PLUM, 2008, p. 20).

Embora o Palácio de Cristal fosse a inspiração inicial para este novo pavilhão, sua estrutura pré-fabricada era frágil, suscetível a infiltrações e inadequada a um palácio permanente (PLUM, 2008, p. 18). Um novo edifício, projetado pelo arquiteto Victor Viel e pelo engenheiro Alexis Barrault, foi então construído: o *Palais de l'Industrie*. Com 250 metros de comprimento, 108 metros de largura e uma superfície total de mais de 50 mil m², tornou-se o símbolo da exposição. O espírito de rivalidade entre Londres e Paris, aguçado pelas exposições, se fez notar na arquitetura (GIEDION, 2004, p. 270): a cobertura do Palácio da Indústria vencia um vão livre de 48 metros, mais que o dobro do que a cobertura do Palácio de Cristal, tornando-se a maior da época (GIEDION, 2004, p. 281).

Embora sua estrutura de ferro delimitada por uma fachada de pedra tenha sido considerada por alguns críticos como um retrocesso em relação ao pavilhão inglês, suas esculturas simbolizavam um olhar apontado para o futuro e para a mudança.

O pórtico monumental do Palácio da Indústria lembrava aos visitantes o sentido e o espírito da primeira exposição universal parisiense: uma das estátuas representava a ciência na atitude de meditação e a outra, com um facho na mão e o olhar dirigido para o alto, parecia ler, em estase, uma palavra escrita com letras de ouro no frontispício do monumento: 'futuro'. A obra escultórica de Elias Robert era completada com uma terceira figura que representava a França coroando a Arte e a Indústria, sentadas a seus pés” (PESAVENTO, 1997, p. 85)

De fato, Paris inovou ao unir arte e indústria com laços mais permanentes, propondo, além da construção do pavilhão central, um palácio de Belas Artes (PESAVENTO, 1997, p. 96). Além disso, a construção de um longo pavilhão chamado *Galerie des Machines* (Galeria das Máquinas), anexo ao Palácio da Indústria, permitiu que as máquinas fossem apresentadas todas juntas e em funcionamento, uma novidade em relação à exposição anterior.



Figura 21: A Grande Exposição no Palácio de Cristal

J.E. Mayall, W.Lacey, 1851.
Fonte: Site *Wellcome Library*.



Figura 22: Vista de um corredor transversal do Palácio da Indústria

Max Berthelin, 1855.
Fonte: Site *Musée Carnavalet*.

Desde então, diversas exposições se sucederam e aos poucos descentralizaram o foco dos acontecimentos do eixo Paris-Londres para outros continentes. Porto, Viena, Filadélfia, Sydney, Rio de Janeiro, todos queriam participar desta grande celebração universal. Para a historiadora Sandra Pesavento, as exposições se tornaram um instrumento eficaz de sedução, visando sobretudo a consolidação e a internacionalização do capitalismo (PESAVENTO, 1997, p. 16).

O mundo, pois, se mobilizava para um encontro universal em nome do progresso e da concórdia entre os povos, da instrução e do divertimento, das trocas comerciais e da exibição de novidades, etc. A exposição era para todos, desde a refinada França ao exótico e tropical Brasil. Seu chamamento tinha um apelo de canto de sereia, tanto no sentido de que ela tinha algo para oferecer a cada um, quanto no sentido do engodo, da sedução, do jogo das aparências e do ocultamento” (PESAVENTO, 1997, p. 13).

Para Walter Benjamin,

As exposições universais foram uma escola onde as multidões afastadas à força do consumo, impregnam-se do valor de troca das mercadorias até o ponto de se identificar com ela: ‘é proibido tocar nos objetos’. Assim, elas dão acesso a uma fantasmagoria onde o homem penetra para se deixar distrair. No interior, brincadeiras às quais o indivíduo se entrega no âmbito da indústria do divertimento, ele segue constantemente sendo um elemento constituinte de uma massa compacta. Esta massa desfruta dos parques de atrações com suas montanhas russas, suas ‘*tête-à-queue*’, suas ‘*chenilles*’, em uma posição de reação. Desta forma ela se exercita à submissão com a qual a propaganda tanto industrial como política devem poder contar” (BENJAMIN, 1989, p. 51) [tradução nossa]⁸¹.

2.3. A virada do século e o lugar da celebração

Em algumas destas exposições universais, ao culto dos produtos da indústria e da arte somou-se a celebração coletiva em torno de datas históricas importantes, como já havia sido o caso na exposição nacional de Paris em 1798. O mesmo se repetiu na exposição parisiense de 1889, em que se comemorou os 100 anos da Revolução Francesa, ou na de 1893, em Chicago, que comemorava os 400 anos do descobrimento da América.

Esta, que foi a maior exposição universal feita até então, confirmou que estes eventos se tornavam, com o passar do tempo, cada vez maiores e mais caros (PESAVENTO, 1997, p. 218). Embora os Estados Unidos fossem tidos na Europa como pouco refinados, era inegável o seu desenvolvimento tecnológico (PESAVENTO, 1997, p. 217). Então, quando muitos pensavam que esta teria sido a

⁸¹ “*Les expositions universelles furent une école où les foules écartées de force de la consommation se pénètrent de la valeur d’échange des marchandises jusqu’au point de s’identifier avec elle: ‘il est défendu de toucher aux objets exposés’. Elles donnent ainsi accès à une fantasmagorie où l’homme pénètre pour se laisser distraire. A l’intérieur des divertissements, auxquels l’individu s’abandonne dans le cadre de l’industrie de plaisance, il reste constamment un élément composant d’une masse compacte. Cette masse se complait dans les parcs d’attractions avec leurs montagnes russes, leurs ‘tête-à-queue’, leurs ‘chenilles’, dans une attitude toute de réaction. Elle s’entraîne par là à cet assujettissement avec lequel la propagande tant industrielle que politique doit pouvoir compter. L’intronisation de la marchandise et la splendeur des distractions qui l’entourent, voilà le sujet secret de l’art de Grandville”.*

última exposição daquele século, uma discussão surgiu em torno da possível realização de uma nova exposição comemorativa em 1900, em Paris.

Depois da grandiosidade da exposição de 1889, e da monumental e dispendiosa exposição de Chicago, em 1893, conseguiria a França realizar uma grande exposição como fechamento do século? A resposta parece que foi encontrada opondo-se diversão à ciência. Assim define-se a Exposição Universal de 1900 em Paris (SCHERER, 2002).

Na exposição universal de 1900 - cujo tema principal foi "O balanço de um século"⁸² - ao se celebrar simultaneamente a indústria e a chegada do novo século, Pesavento afirma que "a ideia de progresso se apresentava balizada pela fé no amanhã, que via no encerrar de um século de descobertas, invenções e avanços econômicos uma conquista assegurada do futuro" (PESAVENTO, 1997, p. 218).

Esta foi uma das mais maiores exposições universais de todos os tempos, ocupando uma área de cerca de 216 hectares. Foi também um acontecimento excepcional em termos de visitação: em 205 dias, atraiu cerca de 51 milhões de pessoas (AGEORGES, 2006, p. 104). Os visitantes, vindos de diversas cidades da França e do mundo, graças ao avanço das linhas de trem na Europa, podiam se locomover pela cidade e chegar até os locais da exposição graças à primeira linha de metrô de Paris, inaugurada durante o período da exposição. Podiam, também, adquirir seus ingressos nos vários pontos de venda espalhados pela cidade, como *tabacs* e cafés. Os diversos locais da exposição estavam interligados por trens elétricos e por uma espécie de esteira rolante, também chamada de "Rua do Futuro" (AGEORGES, 2006, p. 105).

A exposição tinha diversas atrações de grande apelo popular: uma sala de 93 metros de diâmetro na qual simulava-se um passeio em balão, um "*Maréorama*" que simulava uma viagem de navio, e um instrumento de astronomia de 60 metros que permitia visualizar a Lua como se ela estivesse muito próxima à Terra (AGEORGES, 2006, p. 111-112). Com tantas opções, o público se deixou seduzir pelo espetáculo oferecido, em detrimento de outras atrações, mais convencionais:

Críticos, os jornalistas percebem a falta de interesse do público pelos pavilhões com fins educacionais. As fileiras de trajes pomposos e objetos manufaturados já não atraem mais o público. O parque de diversões e as atrações espetaculares claramente têm preferência em relação ao aspecto didático. Esta exposição, mais alegre e popular do que as demais, marca uma guinada na organização de festas internacionais. O visitante prefere se divertir na roda gigante de Chicago, de 110 metros de altura, na "mansão invertida" (onde você

⁸² "*Le bilan d'un siècle*".

anda no teto), ou no grande caleidoscópio do Palácio da Ótica: ele atrai quase 3 milhões de visitantes e permanece até hoje uma das grandes atrações do Museu Grévin, sob o nome de Palácio das Miragens (AGEORGES, 2006, p. 110-111)⁸³.

Em 1894 um concurso de arquitetura foi realizado para estabelecer o plano urbanístico da exposição de 1900. Neste momento definiu-se que um novo eixo monumental deveria ser criado, interligando o *Champs Elysées* ao *Hôtel des Invalides*. Para viabilizar a construção do chamado “eixo republicano”, então avenida Alexandre III e atual avenida Winston Churchill, o Palácio da Indústria - construído para a exposição universal de 1855 e reutilizado nas exposições de 1878 e 1889 - seria demolido e suas funções transferidas aos dois novos edifícios que seriam construídos face a face sobre a avenida: o *Grand Palais* e o *Petit Palais*.



Figura 23: Cartão postal da avenida Alexandre III (Projeto)

Paris, antes de 1900.

Fonte: Site Grand Palais / Les Dossiers Pédagogiques du Grand Palais No. 1⁸⁴. Imagem: C. Dubail.

⁸³ “Réprobateurs, les chroniqueurs notent le peu d’intérêt de la foule pour les pavillons à visée éducative. Les alignements pompeux de costumes et d’objets manufacturés n’attirent plus le chaland. La fête foraine et les attractions spectaculaires prennent nettement le pas sur l’aspect didactique. Cette exposition, plus joyeuse et populaire que les autres, marque un réel tournant dans l’organisation des fêtes internationales. Le visiteur préfère s’amuser avec la grande roue de Chicago de 110 mètres de haut, le “manoir à l’envers” (où l’on marche sur le plafond) ou le grand kaléidoscope de palais de l’Optique: ce dernier attire près de 3 millions de visiteurs et reste encore aujourd’hui une des grandes animations du musée Grévin, sous le nom de “Palais des Mirages”.

⁸⁴ Disponível em: <http://www.grandpalais.fr/pdf/dossier_pedagogique/collection_grand_palais.pdf>. Acesso em 25 jun. 2015.

Uma nova competição de arquitetura realizada em 1896 decidiu que os dois edifícios seriam projetados de forma coletiva por quatro arquitetos: a Charles Girault coube o projeto do *Petit Palais* e a síntese do projeto do *Grand Palais*, que foi subdividido em três lotes: coube a Henri Delagne o corpo principal, a Albert Thomas a ala oeste - ocupada atualmente pelo museu *Palais de la Découverte* (Palácio da Descoberta) - e a Louis Louver a zona de interligação entre as duas partes (AGEORGES, 2006, p. 114).



Figura 24: Cartão postal do *Grand Palais* e do *Petit Palais* vistos de um balão
Paris, cerca de 1905.

Fonte: Site Grand Palais / Les Dossiers Pédagogiques du Grand Palais No. 1⁸⁵.

Segundo Plum, o princípio arquitetônico comum aos palácios de exposição aplicado no *Grand Palais* mas também em outros edifícios semelhantes na França – como o *Palais de l'Industrie* - caracteriza-se por uma série de galerias dispostas ao redor de um grande espaço central, coroado por uma cobertura de vidro. Este mesmo princípio era utilizado nos museus do século XVIII, sendo que nestes casos o pátio interno permanecia descoberto. No que se refere à ornamentação, todo refinamento dos palácios de exposição é aplicado nas fachadas e nas áreas de circulação, ao

⁸⁵ Disponível em: <http://www.grandpalais.fr/pdf/dossier_pedagogique/collection_grand_palais.pdf>. Acesso em 25 jun. 2015.

contrário do espaço interno, que tem uma linguagem estética muito mais sóbria (PLUM, 2008, p. 18).

Os grandes palácios europeus do século XIX não são os palácios reais. Eles não guardam as obras-primas dos chefes de Estado, mas as mais belas produções de uma nação, expostas para a admiração de cada cidadão. Na Europa, os grandes palácios do século XIX são os palácios de exposição abertos ao povo. O grande palácio de Belas-Artes, também chamado “grande palácio do *Champs-Élysées*” ou simplesmente “*Grand Palais*”, representa o ápice do seu desenvolvimento. Ele é um protótipo para os vários palácios do povo e todos os grandes edifícios culturais que surgirão em todo o mundo no século XX (PLUM, 2008, p. 17)⁸⁶.



Figura 25: Vista panorâmica da fachada principal do *Grand Palais*

Paris, 2007.

Fonte: Site Wikipedia⁸⁷. Foto: Sanchezn.

Durante a exposição universal de 1900, o *Grand Palais* recebeu duas grandes mostras artísticas: a *Centennale* (ver Figura 28), uma retrospectiva da arte francesa do século que se encerrava, e a *Décennale*, dedicada à arte internacional dos dez últimos anos e que foi a maior reunião de obras contemporâneas realizada até então, com 6500 trabalhos (CAVENDISH, 2000). Após a exposição universal, a principal função do *Grand Palais* ao longo do século XX seria abrigar o *Salon* (Salão) (PLUM, 2008, p. 37), uma tradicional série de exposições periódicas organizadas desde o século XVIII pela Academia de Belas Artes e realizadas inicialmente no *salon carré* do *Louvre*.

⁸⁶ : “*Les grands palais européens du XIXe siècle ne sont pas des palais royaux. Ils n’abritent pas des chefs d’État mais les plus belles productions d’une nation, présentées à l’admiration de chaque citoyen. En Europe, les grands palais du XIX siècle sont des palais d’exposition à l’usage de tout un peuple. Le grand palais des Beaux-Arts, appelé aussi “grand palais des Champs Elysées” ou simplement “Grand palais”, représente l’aboutissement de leur mise au point. En cela, il constitue un prototype pour les nombreux palais du Peuple et tous les grands édifices culturels qui fleuriront dans le monde entier au XXe siècle*”.

⁸⁷ Disponível em:

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Grand_Palais_%28Paris%29#/media/File:PanoramiqueGrandPalais.jpg>. Acesso em 14 abr. 2015.

2.4. A chegada do novo milênio e de um novo museu

No caminho de idas e vindas que estamos traçando neste capítulo, voltemos agora ao século XX quando, cem anos após a exposição universal de 1900 e a construção do *Grand Palais*, outra data histórica marcante - a chegada de um novo milênio - foi comemorada em todo o planeta por mais de 6 bilhões de pessoas, número quatro vezes superior à população mundial no início do século.

Para se preparar para esta grande festa popular universal, o governo do Reino Unido anunciou o investimento de cerca de 2 bilhões de libras arrecadadas através da Loteria Nacional em projetos que marcassem a passagem para o novo milênio. Nesta ocasião, diversos projetos urbanos, de caráter turístico, esportivo e cultural foram implementados nas capitais e no interior. Foi o caso de aquários públicos, equipamentos de esporte, centros de ciência, infraestrutura de mobilidade e monumentos, como a roda gigante *London Eye*, entre outros. Propor a criação de um novo museu nacional de arte contemporânea neste contexto foi a estratégia encontrada pela *Tate Gallery* para viabilizar financeiramente um projeto de expansão que há certo tempo já estava em preparação (SABBAGH, 2000, p. 4).

A criação de uma nova sede londrina para a *Tate Gallery* começou a ser planejada no final dos anos 1980, momento em que Nicholas Serota assumiu o posto de diretor da instituição - no qual permanece até hoje. Eleito a pessoa mais poderosa do mundo da arte contemporânea de acordo com o ranking da revista *ArtReview* (ART REVIEW, 2015), Serota é considerado a figura central no processo de concepção do museu e responsável pelo sucesso de público que ele atingiria na sequência (TOMKINS, 2012). Planejada para receber anualmente 2 milhões de visitantes, a *Tate Modern* superou as expectativas ao registrar a cada ano desde sua abertura mais do que o dobro das previsões iniciais. Alguns dos projetos comemorativos do novo milênio não tiveram o mesmo destino. O baixo número de visitantes levou ao fechamento de alguns deles, como o Centro Nacional de Música Popular em Sheffield, que encerrou suas atividades antes mesmo que o ano 2000 chegasse ao fim.

A *Tate Gallery* foi criada em Londres no final do século XIX quando Henry Tate, rico empresário do ramo do açúcar, doou ao Estado inglês sua coleção particular de arte. As obras, que não puderam ser acomodadas na *National Gallery* por falta de espaço, precisavam de um local para sua guarda permanente. Tate decidiu então financiar a construção de um novo museu, em um terreno doado pelo Estado na região de *Millbank*, ocupado anteriormente por uma antiga prisão. Em 1897 o museu,

projetado pelo arquiteto Sidney R. J. Smith, foi inaugurado sob o nome de *National Gallery of British Art*, tendo sido rebatizado em 1932 como *Tate Gallery*. Inicialmente concebida para abrigar a coleção nacional de arte inglesa datada de 1790 em diante, a instituição teve sua missão ampliada na medida em que passou a abrigar obras inglesas desde 1500 e também uma coleção de arte internacional moderna e contemporânea. Esta mudança de status se refletiu em seu espaço físico, que passou por diversas reformas e ampliações ao longo do século XX.

A década de 1990 foi um período especialmente importante neste processo de transformação contínua do museu, marcada por um duplo movimento de descentralização e ampliação que levou, de um lado, à abertura de duas novas sedes no interior da Inglaterra, nas cidades de Liverpool em 1988 e St. Ives em 1993, e de outro, à construção de uma segunda sede londrina em 2000.

A decisão de criar um novo museu em Londres baseou-se em dois fatores, de acordo com o escritor Karl Sabbagh. Autor do livro *Power into Art: The making of Tate Modern*, Sabbagh acompanhou o processo de criação e construção do edifício, registrado em seu livro e em um documentário, ambos homônimos.

O primeiro deles foi a divisão temática da coleção. Sua composição em dois segmentos, um voltado para a arte nacional desde o século XVI e outro para a arte internacional dos séculos XX e XXI, já sugeria por si só que deveria haver dois edifícios distintos para abrigá-las. Em segundo lugar, o museu havia adquirido ao longo dos anos um número de obras muito superior ao que o seu espaço expositivo podia acomodar (SABBAGH, 2000, p. 3). Um levantamento realizado em 1992, durante as discussões sobre o Plano Diretor da *Tate Gallery*, identificou que naquele momento o museu possuía um acervo composto por 5200 pinturas e esculturas, crescente em número, mas também em tamanho. A limitação de espaço preocupava o então curador Richard Francis, uma vez que o museu se via obrigado a restringir o número de obras expostas, privando os visitantes do contato com grande parte do acervo mantido nas reservas e desestimulando possíveis doadores e patrocinadores. Segundo Francis, era preciso oferecer mais ao público, que também esperava por mais serviços, como restaurantes e lojas (FRANCIS, 1992, p. 1-3).

Ainda de acordo com o relatório de Francis, este problema de falta de espaço afetava particularmente a sede londrina situada em *Millbank*, já que o público da capital vinha crescendo de forma bastante acentuada. O número de visitantes triplicou entre 1950 e 1990, passando de 400 mil para 1,8 milhão por ano (FRANCIS, 1992, p. 3). Diante deste cenário, o conselho administrativo da *Tate* decidiu dividir o museu

londrino em duas sedes: no edifício histórico de *Millbank* permaneceria a coleção de arte inglesa e um novo edifício abrigaria a coleção moderna e contemporânea.

2.5. *Tate Modern e a construção do seu espaço*

Decidida a construir uma nova sede e motivada pela possibilidade de obtenção de fundos por meio da Loteria Nacional, a primeira pergunta à qual a *Tate Gallery* teria que responder era: onde seria este novo museu?

Um dos primeiros registros que associa o edifício da usina termoelétrica de *Bankside* a um possível museu remonta a 1980 quando Marcus Binney, presidente da organização independente de preservação de patrimônio *Save Britain's Heritage*, realizou uma visita ao prédio e, a partir dela, redigiu um relatório intitulado “Usina de *Bankside*: A possibilidade de um uso alternativo” (BINNEY, [1980]) [tradução nossa]⁸⁸.



Figura 26: A Tate Modern no contexto londrino (2014)

Fonte: Site Flickr⁸⁹. Foto: Jean-Marc Payet.

⁸⁸ “*Bankside Power Station: The possibility of alternative use*”.

⁸⁹ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/zefrog/15718079326/in/photostream/>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

Projetado por Sir Giles Gilbert Scott, o edifício da usina termoelétrica de *Bankside*, construído entre 1947 e 1963, estava em processo de desativação (TATE, [s.d.]). Este documento, escrito vinte anos antes da inauguração da *Tate Modern*, já revelava o seu potencial para se tornar um museu e um motor de revitalização urbana para a região de *South Bank*, como de fato ocorreu. Segundo Binney, a aquisição da usina para fins de reconversão poderia se tornar uma operação urbana comparável com a compra da região de *South Kensington* em 1851 para a construção de um polo educacional e cultural da cidade, que hoje reúne o *Victoria and Albert Museum*, o *National History Museum*, o *Geological Museum* e o *Royal Albert Hall*, entre outros (BINNEY, [1980], p. 5). Na época, este projeto foi financiado com o lucro obtido pelo sucesso da exposição universal de 1851, da qual as novas instituições e museus se tornariam um legado permanente (ROBERTSON, 2004, p. 1).

Além de ser um edifício excepcionalmente desenhado, Binney escreve que ele apresentava ótimas condições de conservação, o que o tornava um espaço com grande potencial para ser reutilizado com outros fins (BINNEY, [1980], p. 1). Porém, para ser bem-sucedida, sua reocupação precisaria ser ousada, criativa e com apelo suficiente para atrair público continuamente para uma região tão desvalorizada, como era o caso de *South Bank* (BINNEY, [1980], p. 6). Para alcançar tal objetivo, segundo ele, seria fundamental ir além do conceito tradicional de museu e extrapolar as dimensões habituais de uma sala de exposição.

Ele propôs então que se realizasse, no amplo espaço do edifício, grandes exposições que, por serem altamente atrativas poderiam de tornar economicamente viáveis.

A escala é semelhante à do *Olympia* e do *Earls Court*, mas dada a proposta de um centro com caráter não lucrativo, ele não receberia exposições puramente comerciais, mas grandes exposições de desenho industrial, que não visassem a venda direta ao consumidor, mas sim estimular o interesse pela história e pela qualidade, tanto quanto pela novidade. Considere, por exemplo, uma grande exposição com empréstimos internacionais de carros antigos. O enorme interesse em carros antigos é evidente com o sucesso do Museu Nacional de Beaulieu – entretanto nenhuma grande exposição sobre colecionadores de carros – tanto antigos como recentes (assim como protótipos de modelos em estudo) foi realizada na região central de Londres. Tal exposição teria grandes probabilidades de se auto financiar, por meio do pagamento de ingressos e por atrair um número grande de visitantes (BINNEY, [1980], p. 6) [tradução nossa]⁹⁰.

⁹⁰ “The scale approach that of *Olympia* and *Earls Court*, but given the proposed charitable status of the centre it should not set out to house purely trade exhibitions but major exhibitions of industrial design aimed not so much at immediate sales to consumer, but stimulating interest in history and in quality, as

Binney usa como exemplo o caso de *Beaubourg*, inaugurado três anos antes da sua visita a *Bankside*, e que naquela época já atraía 1 milhão de visitantes ao ano (BINNEY, [1980], p. 8).

O autor também faz referência em seu relatório às possíveis formas de financiamento de tal projeto, alertando para a dificuldade de obtenção de verbas públicas e apontando alternativas a partir do exemplo dos *Centres Culturels de la Rencontre* um conjunto de instituições culturais francesas criadas a partir da década de 1970 para ativar monumentos históricos, e que aliou financiamento público e privado (BINNEY, [1980], p. 8-9)⁹¹.

Embora as ideias de Binney tenham grande semelhança com o projeto de museu que se concretizou em 2000, Nicholas Serota só teve acesso a este documento em novembro de 1999⁹², quando lamentou não ter recebido uma cópia entre 1992 e 1993, período em que se concentraram as buscas por uma locação para a nova sede da *Tate* (SEROTA, 1999).

A decisão de reverter um edifício existente em um novo museu não foi evidente de início, segundo Sabbagh. Temia-se, por um lado, a reação da população já que a construção de um novo museu nacional de arte moderna e contemporânea seria certamente comparado às experiências do *Centre Pompidou* e do *Guggenheim* de Bilbao, ambos edifícios novos. Temia-se também o risco financeiro que esta escolha poderia representar, já que a arquitetura em muitos casos contribuía de forma determinante para atrair público e patrocínio para os museus (SABBAGH, 2000, p. 6-8).

Um dos critérios estabelecidos por Serota e pelo conselho administrativo foi que o novo museu deveria se situar na região central de Londres, próximo a pontos de interesse turístico e de fácil acesso tanto para os moradores como para aqueles que visitam a cidade. Também era importante que a nova sede se situasse próximo ao edifício de *Millbank*. De acordo com Sabbagh, atender a estas especificações não foi

well as novelty. Consider, for example, a major exhibition – with international loans on historic cars. The huge interest on historic cars is evident from the success of the National Museum at Beaulieu – however no major exhibition drawing on collectors of cars – both old and recent (as well as prototypes of models to come) has been mounted in Central London. Such an exhibition would have an excellent chance of paying for itself, through entrance fees and attracting very large numbers of visitors”.

⁹¹ Atualmente a rede europeia de *Centres Culturels de Rencontre* é composta por mais de 50 centros, dentro e fora do território europeu. Um deles é a Casa das Caldeiras no bairro da Água Branca em São Paulo, instalado em um edifício remanescente das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, tombado pelo CONDEPHAAT e pelo IPHAN.

⁹² Marcus Binney encaminhou seu relatório a Nicholas Serota em 28 de outubro de 1999. Em correspondência do dia 04 de novembro de 1999, Serota agradece a Binney pelo envio e diz: *“It is a fascinating read and I only wish that I had seen a copy in 1992/3. The report is fairly close to being a blue-print for Tate Modern. I shall place a copy of your report in our Archive, so that it may become part of the history of the creation of Tate Modern”.*

fácil. Poucos locais na região central da cidade correspondiam à superfície necessária ao museu, e os altos preços praticados em Londres restringiam ainda mais a busca (SABBAGH, 2000, p. 4). Inicialmente foram considerados outros locais, como o *Jubilee Gardens* e o *Effa Site* (TATE GALLERY, 1993, p. 2), mas nesses casos a negociação não avançou.

Segundo Francis Carnwarth, então vice-diretor da *Tate*, foi o engenheiro Alan Baxter, em fevereiro de 1993, o primeiro a sugerir que o edifício da antiga usina elétrica de *Bankside* poderia abrigar a nova sede do museu (CARNWATH, [199-], p. 3). Ao relembrar sua primeira visita ao edifício, Carnwarth afirma que sua primeira impressão foi a vastidão do espaço, cerca de duas ou até três vezes maior do que a área necessária - 20.000 m² - definida pela *Tate*. Também lhe chamou atenção a posição privilegiada do edifício, situado na mesma linha da *catedral St. Paul*, porém do outro lado do rio. Em sua opinião, era como se o edifício pedisse por uma ponte ligando os dois monumentos (CARNWATH, [199-], p. 4).

A pedido de Carnwarth, *Nicholas Serota* visitou o local e ficou impressionado com o potencial e com a localização do edifício (CARNWATH, [199-], p. 6). Embora suas dimensões fossem muito superiores àquelas inicialmente estimadas, *Serota* imaginou que o projeto poderia se tornar viável se fosse realizado em etapas (SABBAGH, 2000, p. 5). Para *Serota*, a reconversão de um edifício existente apresentava muitas vantagens (SABBAGH, 2000, p. 6), como a possibilidade de justapor o antigo e o contemporâneo, duas visões de um mesmo século em um só edifício.

Vai ser extremamente interessante aproximar uma visão de meados do século XX e uma visão do final do século XX. Este encontro em si, esta justaposição, é na verdade muito característico do tempo em que vivemos. Eu penso que edifícios antigos como este podem proporcionar espaços maravilhosos para apresentar arte do século XX. Esta descontinuidade, este choque entre visões diferentes ou momentos diferentes, é muito poderoso. Em segundo lugar, em um edifício que tem uma certa pátina e uma certa idade, o imediatamente contemporâneo pode normalmente ser visto com mais destaque do que em um edifício completamente novo. É muito impressionante se você vai à Itália, por exemplo, e você vê arte contemporânea sendo instalada em um palácio renascentista: não é apenas que exista uma tensão entre a arte e o seu contexto, mas também você se torna muito consciente do sentido de viver em um determinado momento, da arte sendo feita em um momento particular, e necessariamente o tipo de relação que existe entre isto e arte no passado (SEROTA *apud* SABBAGH, 2000, p. 8) [tradução nossa]⁹³.

⁹³ "It will be extremely interesting to bring together a mid twentieth-century vision and a late twentieth-century vision. That collision in itself, that juxtaposition, is actually very characteristic of the time in which we live. I think that old buildings of this sort can provide rather wonderful spaces in which to show

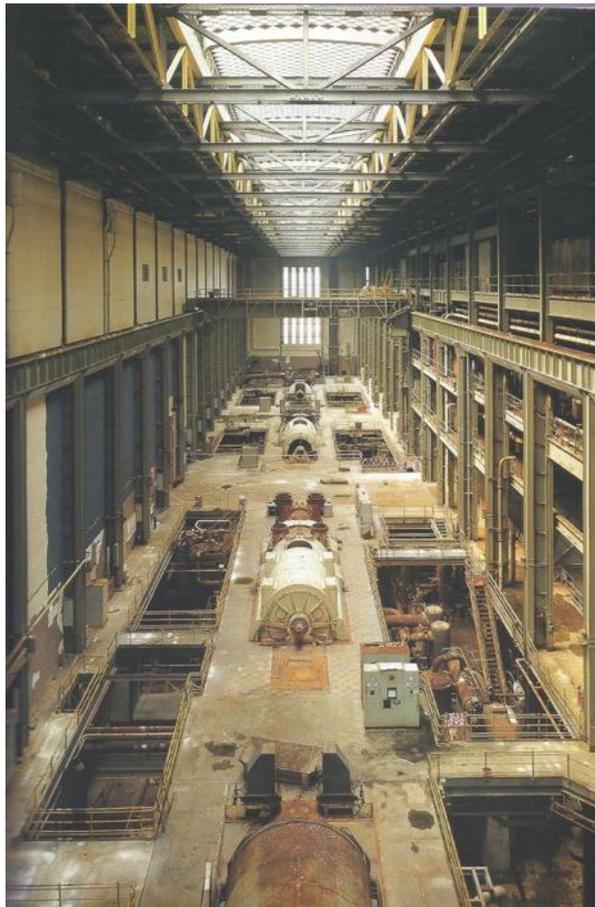


Figura 27: Vista da sala das turbinas na usina de *Bankside*
Londres, 1994.

Fonte: MOORE; RYAN, 2000, p. 143. Foto: NC.

O entusiasmo de Serota aos poucos convenceu o conselho administrativo, como Michael Craig-Martin, artista irlandês e conselheiro do museu entre 1989 e 1999 (SABBAGH, 2000, p. 6). Embora estivesse inicialmente inclinado à ideia de que uma arquitetura nova seria mais adequada ao novo museu, uma visita à usina de *Bankside* o fez mudar de ideia. Para Craig-Martin seria muito interessante ter espaços amplos, especialmente para abrigar instalações e demais obras de grandes dimensões que não pudessem ser exibidas em galerias tradicionais (CARNWATH, [199-], p. 6).

Quando nós vimos *Bankside*, foi difícil de acreditar no que tínhamos encontrado, porque a característica mais evidente era que ele era imenso, ele era realmente muito grande, era duas ou três vezes maior do que jamais poderíamos ter esperado construir. Mesmo se nós

twentieth-century art. This discontinuity, this collision between different visions or different moments, is a very powerful one. Secondly, a building that has a certain patina and a certain age is also one in which the immediate contemporary can often be seen in better relief than in an absolutely new building. It's very striking if you go to Italy, for instance, and you see contemporary art installed in a Renaissance palace: it's not only that a tension exists between the art and its setting but also that you are made very conscious of the sense of living at a particular moment, of the art being made at a particular moment, and necessarily the kind of relationships that exist between it and art in the past".

tivéssemos pensado que poderíamos demolir e começar do zero, nós nunca teríamos conseguido todo o terreno, nós nunca teríamos conseguido os acordos, permissões, dinheiro, para construir um edifício nesta escala. A coisa mais importante para a arte é ter bastante espaço. E para uma instituição cujo papel é expandir, poder ter um edifício que permita um desenvolvimento futuro é algo fantástico para um museu. Todos os outros diretores de museu devem ter inveja deste projeto, porque na maioria das vezes, este é o problema” (SEROTA *apud* SABBAGH, 2000, p. 7), [tradução nossa]⁹⁴.

Paralelamente à busca por sua nova localização, o museu realizou diversas ações de planejamento para a divisão do museu em duas sedes e para estabelecer as linhas que guiariam a construção do novo edifício. Houve um trabalho coletivo de concertação entre os membros do conselho administrativo, em diversas reuniões, das quais participavam também profissionais de outros museus e instituições culturais. Convocadas inicialmente por Serota, como mostra o trecho de uma carta endereçada a Michael Craig-Martin e aos demais membros do conselho, estas reuniões pretendiam produzir subsídios para alimentar o trabalho do arquiteto que futuramente seria contratado:

Nós estamos começando a analisar com mais detalhe possíveis sites para a *Tate Gallery of Modern Art*. Nosso cronograma requer que um site, ou possivelmente dois, sejam definidos até o início do outono para se passe a uma fase que irá evoluir em duas direções: um primeiro apelo por financiamento para pessoas previamente determinadas e a indicação de um arquiteto. Entretanto, antes de avançarmos, eu acredito que seria útil se discutíssemos o tipo de Museu de Arte Moderna que nós esperamos construir. Há uma enorme diferença entre a filosofia que está implícita, digamos no *Louisiana Museum* em Copenhagem e no *Otterloo* na Holanda, ambos em uma paisagem rural, ou no Centro Pompidou em Paris, ou no *Städtisches Museum* em Mönchengladbach. Nós queremos um templo ou um laboratório, salas ou espaços flexíveis, luz natural ou luz artificial etc? Nós precisamos decidir várias questões em linhas gerais antes de selecionarmos um arquiteto. Senão, ficaremos nos confrontando com estas questões filosóficas em um momento em que nós deveríamos estar concentrados nos pontos fortes e fracos dos próprios arquitetos” (SEROTA, 1993, p. 1) [tradução nossa]⁹⁵.

⁹⁴ “When we saw *Bankside*, it was hard to believe what we had stumbled on, because the most obvious thing about it was it was immensely big, it was vastly big, it was two or three times as big as anything we’d ever imagined. It was far bigger than anything we could ever have hoped to build. Even if we had thought we could tear this down and start again, we’d never have gotten the whole site, we should never have gotten agreement, permission, money, to build a building of this scale. The most important thing for art is to have plenty of space. And for an institution whose role is to expand, to be able to have a building which allows for future development is a fantastic thing for a museum. Every other museum director in the world must be jealous of this project, because very often this is the problem”.

⁹⁵ “We are beginning to examine possible sites for a *Tate Gallery of Modern Art* in some detail. Our timetable requires that we should settle on a site, or possibly two, by the early autumn and then move into a phase which involves progress on two fronts: an initial appeal for funds to selected individuals and the appointment of an architect. However, before moving much further forward, I think that it might be helpful if we were to discuss the kind of *Museum of Modern Art* we hope to build. There is a world of difference between the philosophy which underpins, say the *Louisiana Museum* in Copenhagem and *Otterloo* in the Netherlands, both set in a rural landscape, or the *Pompidou Centre* in Paris, or the *Städtisches Museum* in

Craig-Martin foi um personagem importante no processo de construção da *Tate Modern*, pois representou, além da voz dos conselheiros, a voz dos artistas contemporâneos sendo ouvida no processo de concepção e construção do museu. A obra de Craig-Martin inclui trabalhos de arte conceitual, desenhos, pinturas, esculturas de grande escala e instalações *site-specific*, com influência da linguagem pop.

Em outubro de 1993, Michael Craig-Martin e o artista Bill Woodrow fizeram, a pedido da *Tate*, uma série de visitas a alguns museus europeus com o objetivo de redigir um relatório com recomendações sobre como deveria ser a arquitetura da *Tate Modern*. O circuito incluiu alguns dos mais recentes museus alemães e holandeses⁹⁶.

Craig-Martin e Woodrow observaram nesta ocasião que a maioria dos museus visitados era “*over-designed*”, “monumentos para arquitetos e arquitetura, não para a arte” (CRAIG-MARTIN, 1993, p. 1) e que neles os espaços expositivos oscilam entre duas tendências: em alguns museus, salas de exposição super-elaboradas parecem sufocar as obras de arte, e em outros museus, toda a inventividade dos arquitetos volta-se exclusivamente para os espaços de circulação e de serviços, enquanto que as galerias são subestimadas e repetitivas. Outro fator observado é que nenhum dos museus visitados parece ter sido projetado dentro de um planejamento de longo prazo, considerando o crescimento das coleções e a necessidade de expansão dos edifícios (CRAIG-MARTIN, 1993, p. 1).

A partir das visitas realizadas, os artistas elaboraram uma lista de recomendações para o novo edifício. Craig-Martin e Woodrow sugeriram: a priorização de espaços para arte com materiais simples, em detrimento de uma arquitetura muito detalhada ou com materiais caros; que os pavimentos fossem amplos, tanto em superfície como em pé direito; que os espaços se distribuíssem em uma progressão lógica para que o visitante possa orientar-se facilmente; a preconização de galerias retangulares, em 2, 3 ou 4 tipos diferentes (de acordo com a tipologia de obra a ser exposta); a designação de espaços para o uso de vídeo, computadores, área de

Mönchengladbach. Do we want a temple or a laboratory, rooms or flexible spaces, daylight or artificial light, etc? We need to agree many of these points in a general approach before we select architects. Otherwise we shall simply find ourselves confronting these philosophical questions at a moment when we should be focusing on the strengths and weaknesses of the architects themselves”.

⁹⁶ A lista de museus visitados por Michael Craig-Martin e Bill Woodrow incluiu o *Kunstmuseum* (Axel Schultes) e a *Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland* (Gustav Peichl), ambos em Bonn, inaugurados em junho de 1992; o *Städtisches Museum Abteiberg* (Hans Hollein) em Mönchengladbach, inaugurado em 1982; o *Museum für Moderne Kunst* (Hans Hollein) em Frankfurt, inaugurado em 1991; a *Staatsgalerie* em Stuttgart, cujo edifício anexo – chamado *Neue Staatsgalerie* (James Stirling) - havia sido inaugurado em 1984; a *Hallen für Neue Kunst*, em Schaffhausen, inaugurada em 1984 em uma antiga fábrica de tecidos e desativado em 2014; o *Bonnefantenmuseum*, em Maastricht, que estava em pleno processo de construção da sua nova sede, inaugurada em 1995 (Aldo Rossi); e a *De Pont Foundation* (Bentham Crouwel Architects), em Tilburg, inaugurada em 1992.

estudo, pesquisa e biblioteca; e a instalação de um sistema de calefação pelo piso (CRAIG-MARTIN, 1993, p. 2).

Os artistas recomendaram ainda que o novo museu tivesse espaços absolutamente singulares para serem utilizados para a instalação de obras *site-specific*, de forma que estas pudessem integrar-se ao edifício (CRAIG-MARTIN, 1993, p. 2).

A opinião de Craig-Martin e Woodrow foi reforçada por uma pesquisa realizada pelo museu com artistas ingleses e estrangeiros que obteve resultados semelhantes. A maioria deles revelou ter preferência por edifícios antigos reconvertidos em museus do que por uma arquitetura inteiramente nova. De uma forma geral, os artistas consultados requisitaram galerias de formatos variados, neutras, com alto pé-direito, e que respeitassem as características da arte feita no presente e nos últimos 20 anos (TATE GALLERY, 1994, p. 12-13).

No verão de 1994 um concurso de arquitetura foi aberto, para o qual 149 escritórios de todo o mundo se inscreveram. Desde o início a *Tate* tinha claro que não buscava um projeto definitivo e sim um arquiteto que seria parceiro na construção coletiva deste novo museu. Por isto o processo de escolha envolveu não apenas a análise das plantas, desenhos e maquetes, mas também visitas aos escritórios, conversas com os funcionários, consulta a antigos clientes, visita às obras já realizadas e workshops com a equipe do museu, como forma de se ter uma visão mais ampla sobre os competidores (SABBAGH, 2000, p. 14).

O concurso ocorreu em 4 fases, que levaram à escolha de Jacques Herzog e Pierre de Meuron. Para o arquiteto e professor Ricky Burdett, um dos membros da comissão de seleção, a proposta do escritório suíço demonstrava simplicidade e racionalidade na ocupação da usina de *Bankside*, em que a sala das turbinas tinha um papel central, concebida como um espaço público, mas também como um lugar de instalação de arte contemporânea (SABBAGH, 2000, p. 33).

A proposta de Herzog e De Meuron foi uma das mais preservacionistas entre os arquitetos finalistas. A sala das turbinas, sem seus equipamentos industriais, foi mantida em termos de volumetria para se tornar um grande espaço público, em sintonia com o desejo do museu de ser um edifício cívico, que pudesse contribuir com a cidade, tornando-se parte do tecido social e cultural (SEROTA *apud* SABBAGH, 2000, p. 41)

O acesso de pedestres para o novo museu pode ser feito a partir de quase todos os lados do edifício. Até mesmo pedestres que não

estejam planejando visitar especificamente as áreas de exposição podem andar pelo complexo e disfrutar do ambiente animado da *Tate Gallery of Modern Art*. Por este motivo, a *Turbine Hall* foi convertida em hall de entrada cujo espaço aberto e generoso lembra as passagens cobertas urbanas. A *Turbine Hall* não é espetacular apenas por causa de sua aparência industrial arrojada e suas potencialidades em termos logísticos para orientação e acesso a todas as áreas internas: ela também será um espaço de exposição maravilhoso para instalações especiais e temporárias, cujas dimensões ultrapassam a capacidade das salas de exposição da *Boiler House*” (HERZOG; DE MEURON; GUGGER, 1994, p. 2) [tradução nossa]⁹⁷.

Sabbagh explica que a criação de uma grande rampa de acesso principal que conduz o visitante primeiramente ao subsolo antes de se direcionarem para os demais espaços do museu, embora tivesse levantado questionamentos por parte da equipe do museu, foi um ponto crucial para os arquitetos. Para Herzog e de Meuron era fundamental que a sala das turbinas fosse o primeiro impacto e a primeira experiência de todos aqueles que entrassem no museu (SABBAGH, 2000, p. 57-58).

Ao observar a ficha de avaliação usada pela comissão de seleção do concurso para qualificar cada uma das propostas, em que os critérios foram divididos em três grupos - “o contexto urbano e o terreno”, “o edifício”, “os espaços de exposição” – encontramos nesta última categoria a seguinte pergunta: “A arquitetura irá dominar a arte?” (TATE GALLERY, 1994, p. 5). Com sua nova sede, e principalmente com sua nova programação, a *Tate Gallery* pretendia provar a todos o contrário.

2.6. Da *Unilever Series* à *Monumenta*

Durante o processo de construção do novo museu, então chamado provisoriamente de *Tate Gallery of Modern Art*, se iniciaram as discussões de planejamento sobre a sua programação. A análise da documentação nos mostra como o surgimento da *Unilever Series* está ligado diretamente com o projeto arquitetônico que estava sendo desenvolvido por Herzog e De Meuron.

Em 1995, Jeremy Lewison, então curador da coleção moderna, propôs que no primeiro ano o museu tivesse como exposição principal de abertura o tema

⁹⁷ “The pedestrian access to the new Museum can take place from almost all sides of the building. Even pedestrians who are not directly aiming at visiting the exhibition areas can walk through the complex and enjoy the lively atmosphere of the Tate Gallery of Modern Art. For this reason Turbine Hall is being converted into the entrance hall whose generous open space reminds us of urban passages. Turbine Hall not only spectacular because of its bold industrial appearance and because of its logistical advantages for orientation and access to all internal areas: it will also be a wonderful exhibition space for temporary and special installations, whose dimensions are beyond the possibilities of the display spaces in Boiler House”.

“*Architectural Art*”, tratando da interface entre arte e arquitetura, uma questão presente ao longo do século XX e na obra de artistas contemporâneos como Whiteread, Opie, Armijani, Burton, Doig, Raynaud, Schutte, Fischli and Weiss, Taylor, Vermeiren, Laib, Ruff, Struth, Judd, Flavin, Absalon etc. A escolha deste tema indicaria ao público a intenção do museu de abordar a arte em um sentido mais amplo do que havia feito até então, e que o novo museu seria um lugar para se ver a arte feita no presente (LEWISON, 1995, p. 1).

Ainda em 1995, Sandy Nairne, então Diretor de Projetos da instituição sinalizou a possível criação de um Programa de Projetos, cujas diretrizes incluiriam a exibição de obras feitas especificamente para o museu por artistas convidados, em espaços diferentes da série de galerias convencionais, como as áreas de circulação, o café, o restaurante, o espaço reservado aos Amigos do Museu, o terraço, o entorno do museu e na sala das turbinas.

A diretriz mais importante deve ser a criação de “espaços” que são uma parte memorável da visita ao museu. Com isto em mente (assim como as limitações de segurança) então as obras deverão ter uma presença muito particular, e algumas vezes tamanho e forma incomuns para conseguirem “sustentar” o espaço de forma convincente (NAIRNE, 1995, p. 1) [tradução nossa]⁹⁸.

O fato de se constituir um programa regular de exposições, com uma frequência anual ou semestral, agregaria ao museu, na opinião de Nairne, a imagem de uma instituição em constante transformação. Ao mesmo tempo, também funcionaria como uma estratégia para aumentar a visitação ao estimular os visitantes a retornar frequentemente para ver a última obra inaugurada. Neste momento Nairne já indicava as características técnicas que estes espaços deveriam atender, como a capacidade de suportar grandes cargas, a possibilidade de serem isolados do fluxo de visitantes em períodos de montagem das exposições e de permitir a entrada de grandes estruturas, caminhões e guas (NAIRNE, 1995, p. 2). A ideia de Nairne era principalmente disponibilizar o museu para a intervenção dos artistas, deixando que eles mesmos sugerissem novos lugares e propusessem novas formas de ocupar o edifício. Por isto, em 1995, ainda lhe parecia difícil definir precisamente como seria este programa.

Inevitavelmente a própria ideia de uma programação de projetos é difícil de ser previamente definida. Ela pretende atender o experimental e o contemporâneo. Pode ser que os artistas nos

⁹⁸ “*The most important guiding idea should be the creation of “places” that are memorable part of the visit to the Gallery. With this in mind (as well as the limitations of security) then works will need a very particular presence, and sometimes an unusual size and form to be able to ‘hold’ a space convincingly*”.

primeiros anos do novo século tenham novas tecnologias, ou tenham retornado em massa para formas convencionais de escultura ou pintura à têmpera. Em ambos os casos, os espaços e elementos do programa proposto devem ainda ser utilizáveis e úteis (NAIRNE, 1995, p. 4) [tradução nossa]⁹⁹.

Em um outro documento intitulado “Encomenda a artistas em Bankside: lugares para discussão com os arquitetos”, de janeiro de 1996, Nairne fez uma nova lista de possíveis locais no museu que poderiam ser objeto de colaboração com artistas, para submetê-los à discussão com os arquitetos. Estes lugares eram: os elevadores públicos, o café, o restaurante, as superfícies e fachadas do edifício, o auditório, o entorno e eventualmente a torre¹⁰⁰. Naquele momento também se considerava que o museu poderia apoiar encomendas de outras instituições a artistas para realizar obras na ponte sobre o rio Tâmis e no caminho de pedestre que liga o museu à estação de metrô de *Southwark* (NAIRNE, 1996, p. 1).

Na primavera do mesmo ano, o museu organizou uma série de seminários internos com seus curadores de arte moderna para estabelecer o programa da nova *Tate Gallery of Modern Art*. Nairne e Lewison elaboraram as recomendações finais, reunidas no documento *Key points from Modern Collection Seminars, Spring 1996*. Ao abordar a realização de encomendas a artistas, os curadores sugeriram que os espaços mais adequados para a instalação dessas obras seriam a sala das turbinas, os vestíbulos de cada andar e o entorno do edifício. Embora estes espaços tenham sido considerados como os mais prováveis, os artistas convidados poderiam sugerir outras opções (desde que os espaços fossem seguros e acessíveis) ou ainda intervir em determinada obra do acervo em exposição (NAIRNE; LEWISON, 1996, p. 3).

Dentre estas três opções de espaços, a sala das turbinas suscitou indicações mais precisas sobre sua ocupação, mas que naquele momento ainda não se assemelhavam ao tipo de obra que ocuparia o espaço a partir de 2000:

A sala das turbinas pode ser opressora para muitos artistas; grande perigo de abrir espaço para o portentoso (ou o uso inapropriado de elementos suspensos ou banners); a princípio o espaço não deveria ser dividido ou encoberto (defeitos do *d’Orsay* e do *Sainsbury Centre*); algumas obras muito pequenas poderiam ficar maravilhosas

⁹⁹ “Inevitably the very idea of a Projects program is difficult to define in advance. It aims to cater for the experimental and the contemporary. It may be that artists in the early years of the new century will have very new Technologies, or will have returned in droves to conventional forms of carving or tempera painting. In either case the spaces and elements of program proposed should still be usable and useful”.

¹⁰⁰ Compreende-se aqui que ele chama torre a chaminé da antiga usina.

neste espaço; só deve ser apresentado um projeto a cada vez (NAIRNE; LEWISON, 1996, p. 3) [tradução nossa]¹⁰¹.

A instalação de obras semipermanentes na área externa foi considerada por Nairne um tema preocupante. Neste caso, o uso do espaço do entorno deveria respeitar a simplicidade da relação com o rio, a escala do edifício e as diferentes funções sociais dos espaços (NAIRNE; LEWISON, 1996, p. 3).

Naquele momento não havia uma posição definida sobre como seria feita a escolha dos curadores e dos artistas, mas para estes já havia uma indicação inicial que incluía Michael Craig-Martin, Richard Deacon, Dawn Ades, Rachel Whiteread, Tim Head, Gavin Jantjes, James Lingwood, Iwona Blazwick, Stuart Morgan, Paul Williams (NAIRNE; LEWISON, 1996, p. 4).

As ideias inicialmente elaboradas pela equipe da *Tate* se concretizaram no momento em que a multinacional anglo-holandesa Unilever e seu diretor executivo Niall FitzGerald fizeram uma proposta de parceria com o museu. De acordo com o relato da curadora Frances Morris, a empresa, cuja sede se situa a cerca de 500 metros da usina de Bankside, do lado oposto do rio Tâmis, propôs ao museu a criação conjunta de uma competição de jovens escultores. As obras seriam expostas temporariamente ao ar livre, nos arredores do museu, e a obra vencedora, escolhida por representantes das duas instituições, permaneceria de forma definitiva, formando ao longo dos anos um passeio de esculturas ligando o museu e a futura estação de metrô de *Southwark*¹⁰² (MORRIS, 2007).

Segundo Morris, a proposta da *Unilever*, baseada na ideia de permanência das obras no espaço, não se adequava à missão daquele novo museu. Para Morris, entendia-se naquele momento que um museu no início do século XXI deveria ser capaz de contar não apenas uma história da arte, mas várias histórias, comprometido em promover o debate, trabalhando de forma ativa no presente e no futuro da sociedade (MORRIS, 2007).

Porém, diante das restrições financeiras e da necessidade de se estabelecer parcerias com o setor privado para a obtenção de recursos suplementares, Morris relata que o museu não descartou o convite da *Unilever*, mas elaborou uma

¹⁰¹ “*The Turbine Hall could be over-bearing for many artists; great danger of inviting the portentous (or the inappropriate use of hangings or banners); in principle the space should not be divided or screened off (d’Orsay and Sainsbury Centre defects); some very small works could be extraordinary in that space; there should only be one project at any one time*”.

¹⁰² A estação *Southwark* foi inaugurada em novembro de 1999, como parte da ampliação da linha de metro *Jubilee*.

contraproposta, mantendo a ideia de encomenda a artistas, porém voltada para exposições temporárias que pudessem ser realizadas na sala das turbinas.

Morris relata que, diante das características particulares deste espaço, o museu logo percebeu que não seria possível convocar estudantes de arte, como havia sido inicialmente proposto pela *Unilever*. Seria preciso chamar artistas com uma carreira mais estabelecida, que pudessem assumir o risco inerente à tarefa de criar uma obra para este espaço. Perceberam ainda, que dado o status profissional destes artistas, não seria possível colocá-los em competição. Seria preciso, então, fazer uma escolha prévia e convidar um único artista para realizar a obra (MORRIS, 2007).

Com a obra *I do, I undo, I redo* da artista franco-americana Louise Bourgeois, a *Tate Modern* abriu suas portas em 2000 e iniciou o ciclo expositivo da *Unilever Series* que iria durar 13 anos.

Em Paris, nos anos seguintes à exposição universal de 1900, o *Grand Palais* acolheu diversos salões artísticos e comerciais, oficiais e independentes, amplamente divulgados e frequentados por um grande público. Durante a primeira guerra, foi utilizado como espaço de treinamento pelas tropas e em seguida transformado em hospital provisório. Após o fim do combate, voltou a receber exposições artísticas, da indústria automobilística e aeronáutica. Em 1937 uma primeira repartição do edifício deu origem ao museu de ciências *Palais de la Découverte* (Palácio da Descoberta), que passou a ocupar a ala oeste do prédio.

A partir dos anos 1960, os grandes eventos do *Grand Palais* se tornaram cada vez mais raros. A nave, seu espaço de maior prestígio, ao se tornar cada vez menos utilizada, teve sua permanência ameaçada. Especulou-se, por exemplo, que em 1965 Le Corbusier desejaria implantar no mesmo local o Museu do Século XX, uma encomenda feita por André Malraux, então Ministro da Cultura, ao arquiteto. Mas o projeto não foi adiante, Le Corbusier faleceu meses depois. Nesta época, diversas construções do século XIX estavam sob o risco de desaparecimento, como a *Halle de Paris* de Victor Baltard. A repercussão negativa provocada por sua demolição, sucedida em 1971, contribuiu para que os demais edifícios fossem salvos. A nave do *Grand Palais* foi declarada patrimônio histórico em 1975; a estação de trem *d'Orsay* - também construída para a exposição universal de 1900 - recebeu a mesma distinção em 1978 e logo foi transformada em museu.

Nos anos seguintes, a falta de manutenção da estrutura do *Grand Palais* se tornou evidente quando, em 1993, a queda de parafusos da cobertura da nave sobre uma vitrine de exposição comprovou o péssimo estado de conservação em que o

edifício se encontrava, o que levou ao seu fechamento por medida de segurança. Ao ser integralmente tombado em 2000, o monumento livrou-se definitivamente de qualquer possível ameaça de demolição.

Sabe-se, no entanto, que a gigantesca obra de restauro foi iniciada sem que se tivesse definido ainda qual seria a nova destinação do edifício. A intenção de Serge Louveau, então diretor geral do EMOC – Estabelecimento Público de Fiscalização de Obras Culturais - e encarregado desta missão, era lhe re-atribuir sua vocação original: praça pública, lugar de encontro, passeio, e de grandes acontecimentos (LAUNET, 2000).

Após um período de 13 anos em que esteve fechado para a realização de obras de restauração, o *Grand Palais* foi reaberto no dia 17 de setembro de 2005, sem cerimônia ou convidados oficiais, motivo de orgulho para o então Ministro da Cultura e da Comunicação, Renaud Donnedieu de Vabres: “nós abriremos as portas e serão os cidadãos franceses e os turistas estrangeiros que poderão, livremente e gratuitamente, percorrer o *Grand Palais*” (DONNEDIEU DE VABRES, 2005). Nesta mesma data a França festejava o Dia do Patrimônio (*Journée du Patrimoine*), em que os monumentos franceses são tradicionalmente abertos ao público, com entrada franqueada, numa grande celebração nacional.

Desde então, o cenário de relativo abandono que antecedeu a reabertura Grand Palais ficou definitivamente no passado. Atualmente, o edifício é ocupado por três unidades distintas: a *Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais* ou apenas RMN-GP, operador cultural ligado ao Ministério da Cultura; as *Galerias Nationales*, lugar de importantes exposições temporárias de arte; e o *Palais de la Découverte*. Por meio de uma política de privatização de seus diversos espaços, a nave é palco dos mais variados acontecimentos. Dentre os eventos realizados nos últimos anos podemos citar a prestigiosa competição *Hermès* de salto a cavalo¹⁰³, a FIAC – Feira Internacional de Arte Contemporânea, diversos desfiles de moda, além de pista de patinação no gelo, uma gigantesca aula de yoga¹⁰⁴, show de música eletrônica, entre outros. Todas as propostas de locação são analisadas e o julgamento é de responsabilidade do presidente da RMN-GP, Jean-Paul Cluzel. Em seu site internet, a instituição informa que sua programação é calcada nos dois valores primordiais do monumento - a excelência e a estética - e que se prioriza eventos de caráter cultural, científico ou ligados à inovação. Ainda segundo o site, conceber um evento para o *Grand Palais* significa “responder aos valores do monumento, imaginar uma

¹⁰³ Ver Figura 30.

¹⁰⁴ Ver Figura 31.

cenografia ambiciosa e respeitar as restrições referentes ao monumento histórico”¹⁰⁵
(GRAND PALAIS, [s.d.]) [tradução nossa].



Figura 28: Exposição Centennale
Grand Palais, Paris, 1900.
Fonte: Site Grand Palais. Foto: LL/Roger-Viollet.



Figura 29: Salão do Automóvel
Grand Palais, Paris, 1902.
Fonte: Site Wikimedia Commons¹⁰⁶. Foto: Valerian Gribayédoff.



Figura 30: Competição Saut Hermès
Grand Palais, Paris, 2011.
Fonte: Site Grand Palais¹⁰⁷. Foto: Grand Palais/Mirco Magliocca.



Figura 31: Aula de yoga, Löle White Tour
Grand Palais, Paris, 2013.
Fonte: Site CNW¹⁰⁸. Foto: CNW/Löle.

Entre os eventos que acontecem na nave, a série de exposições Monumenta tem uma posição de destaque. Promovida pelo Ministério da Cultura e Comunicação, ela integra a política nacional de incentivo à arte e à criação contemporânea. Sua primeira edição ocorreu em 2007, sete anos após a primeira exposição da *Unilever Series* e surgiu a partir da ideia do sociólogo Olivier Kaepellin¹⁰⁹.

¹⁰⁵ “Concevoir un événement au Grand Palais, c’est répondre aux valeurs du monument, imaginer une scénographie ambitieuse, respecter les contraintes liées au monument historique”.

¹⁰⁶ Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Salon_Automobile_Paris.jpg>. Acesso em 14 abr. 2015.

¹⁰⁷ Disponível em: <<http://www.grandpalais.fr/fr/des-evenements-prestigieux>>. Acesso em 14 abr. 2015.

¹⁰⁸ Disponível em: <<http://www.newswire.ca/en/story/1323503/lole-white-tourtm-2014-lole-lance-la-3e-edition-de-la-tournee-internationale-lole-white-tourtm>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

¹⁰⁹ Nascido no Rio de Janeiro, Olivier Kaepellin é o atual diretor da Fundação Maeght, em Saint-Paul de Vence, no sudeste da França.

Para Jean-Paul Cluzel, a ideia de criar a exposição *Monumenta* fundamenta-se no desejo de renovar e ampliar o público do museu, atraindo em particular o grupo de jovens adultos, pouco representado até então. Eles seriam seduzidos tanto pelo edifício em si como pelas obras de arte contemporânea, que exercem sobre este perfil específico de visitante um apelo maior do que a arte clássica ou mesmo a arte moderna (CLUZEL, 2013).

2.7. Museus em transformação

Atualmente, tanto a *Tate Modern* como o *Grand Palais* atravessam uma nova fase de expansão, um dos reflexos do sucesso de público alcançado nos últimos anos. Em ambos os casos, o novo projeto visa explorar espaços subutilizados do edifício histórico, criando novos usos e novas circulações, mantendo tanto a sala das turbinas como a nave enquanto espaços centrais nos museus.

Em Londres, o chamado *Tate Modern Project* constitui a segunda fase de ocupação da usina de *Bankside*. Em junho de 2016, novos espaços serão abertos ao público como os enormes tanques de óleo reconvertidos em espaço para as artes performáticas e um novo edifício anexo, também projetado pelos arquitetos Herzog e De Meuron.



Figura 32: Maquete da *Tate Modern* com o novo anexo
Tate Modern, Londres, 2015.
Foto: Renata Casimiro.

De acordo com Nicholas Serota, o principal motivo para que o museu continue se expandindo é a necessidade de adequar-se ao volume de público que a instituição acolhe anualmente. Concebida inicialmente para receber 2,5 milhões de visitantes por ano, a *Tate Modern* tem registrado uma média anual de 5 milhões de visitantes desde a sua abertura, o que a torna o museu de arte contemporânea mais visitado no mundo (TOMKINS, 2012). Por acolher um público tão numeroso, o museu deseja dispor de uma maior variedade de formatos de espaços expositivos, adequados aos diversos tipos de obra da coleção e aos diversos tipo de experiência possíveis na *Tate Modern*. O novo prédio, que terá salas mais intimistas, também pretende responder à demanda dos visitantes que desejam estabelecer um contato mais próximo com as obras em exposição (SEROTA *apud* TOMKINS, 2012).

Já no *Grand Palais*, desde sua reabertura ao público em 2005, espaços do edifício histórico tem sido aos poucos restaurados e reabertos ao público. No entanto a instituição ainda trabalha aquém do potencial de sua arquitetura. Um exemplo é a nave que, sem sistema de climatização adequado, permanece ociosa nos períodos de inverno e verão rigorosos. Visando reverter esta situação e dobrar a capacidade do edifício, Cluzel elaborou em 2010 uma proposta de renovação global orçada em 236 milhões de euros, propondo uma maior integração espacial entre as três unidades que coabitam o edifício - o *Palais de la Découverte*, as *Galerias Nationales* e a *RMN-GP* - de forma que ele possa ser vivenciado em sua totalidade. Sua proposta previa também a criação de um novo estabelecimento público reunindo o *Grand Palais* e a *Réunion des Musées Nationaux - RMN*¹¹⁰, como de fato se concretizou em 2011, dando origem à *RMN-GP* (EVIN, 2010).

Em 2014, o escritório francês LAN foi escolhido por meio de um concurso para a elaboração do projeto arquitetônico global de renovação do edifício, abrangendo a reformulação dos fluxos de circulação, a interligação das diferentes alas, a criação de espaços de recepção, de eventos, de exposição e de comercialização (LAN, [s.d.]). Enquanto as intervenções na nave serão mínimas, com foco na implantação um novo sistema de climatização, outros passarão por transformações mais profundas. Será possível, por exemplo, ter acesso à cobertura do *Grand Palais* e de lá observar não só o edifício como a cidade de Paris de um ponto de vista inédito.

¹¹⁰ A *Réunion des Musées Nationaux* era um estabelecimento público francês que funcionava como um prestador de serviços para os museus nacionais no que tange a mediação, a edição de publicações, a produção de exposições e o gerenciamento de lojas e livrarias. Atualmente estas funções cabem ao novo estabelecimento público criado em 2011, a *RMN-GP* (CLUZEL, 2013).



Figura 33: Novo projeto para o Grand Palais – Acesso pelo Square Jean Perrin
Grand Palais, Paris, 2014.

Fonte: Site LAN¹¹¹. Imagem: LAN.

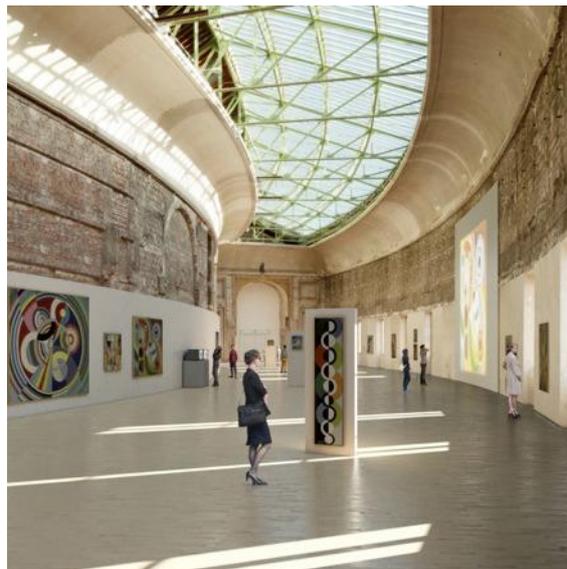


Figura 34: Novo projeto para o Grand Palais – Espaços de exposição

Grand Palais, Paris, 2014.

Fonte: Site LAN¹¹². Imagem: LAN.



Figura 35: Novo projeto para o Grand Palais – Livreria

Grand Palais, Paris, 2014.

Fonte: Site LAN¹¹³. Imagem: LAN.

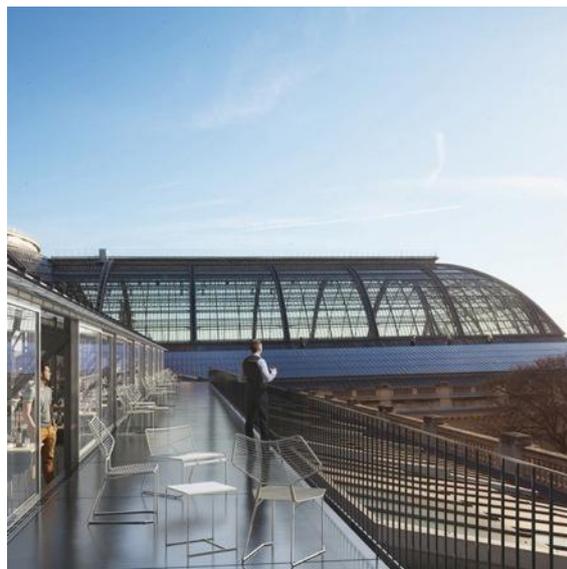


Figura 36: Novo projeto para o Grand Palais – Terraço

Grand Palais, Paris, 2014.

Fonte: Site LAN¹¹⁴. Imagem: LAN.

Chama a atenção, entre as imagens apresentadas pelo escritório LAN, uma perspectiva que simula o principal eixo de acesso do futuro museu. Nela podemos ver um grande corredor central entrecruzado por outros dois menores situados em um nível superior. Ao centro, sob os pés dos visitantes, podemos observar uma grande

¹¹¹ Disponível em: <<http://www.lan-paris.com/projects/index/id/76>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

¹¹² Disponível em: <<http://www.lan-paris.com/projects/index/id/76>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

¹¹³ Disponível em: <<http://www.lan-paris.com/projects/index/id/76>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

¹¹⁴ Disponível em: <<http://www.lan-paris.com/projects/index/id/76>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

rachadura no piso, que nos remete imediatamente à obra *Shibboleth*, da artista Doris Salcedo, apresentada na edição de 2007 da *Unilever Series*. Ao colocarmos esta perspectiva do futuro *Grand Palais* lado a lado a uma foto da obra de Salcedo da *Tate Modern*, as semelhanças são ainda mais evidentes, pois não se limitam a presença de uma mesma obra nos dois museus, mas se faz notar também nas características arquitetônicas dos dois espaços: ambos constituem-se por uma rampa que interliga o nível da rua ao nível inferior do museu; ambos possuem um nível inferior principal e um nível superior em forma de passarela; e ambos funcionam como um elemento fundamental, articulador de fluxos de visitantes¹¹⁵.

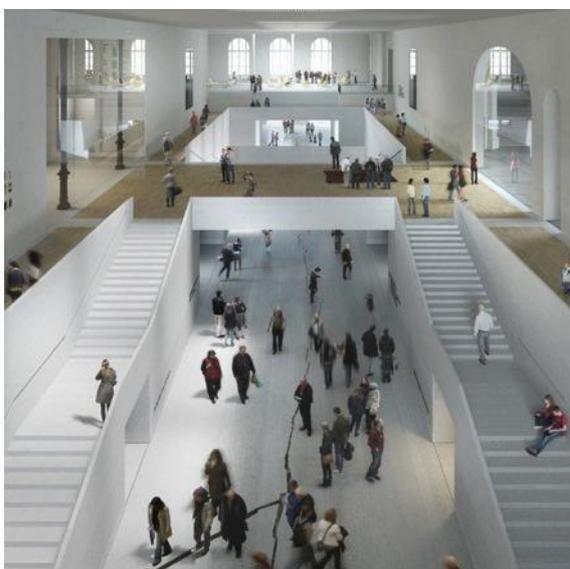


Figura 37: Novo projeto para o Grand Palais – Corredor de acesso
Grand Palais, Paris, 2014.
Fonte: Site LAN¹¹⁶. Imagem: LAN.

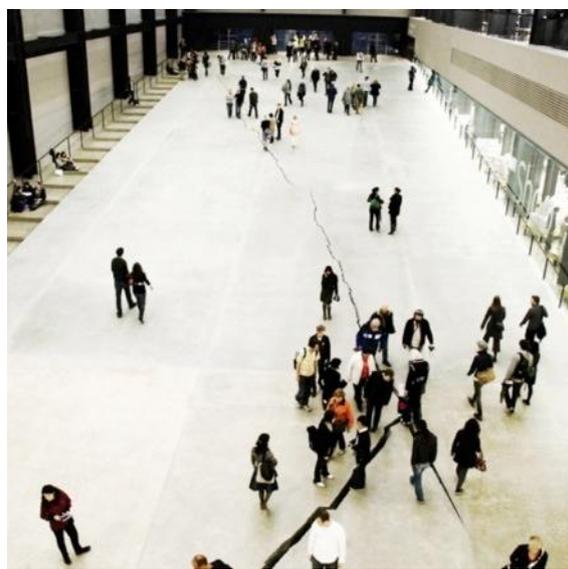


Figura 38: Sala das turbinas e a obra Shibboleth
Tate Modern, Londres, 2007.
Fonte: Site Flickr¹¹⁷. Imagem: Ignacio Izquierdo.

Estas duas imagens são mais do que oportunas para encerrarmos este segundo capítulo, pois validam, de certa forma, o percurso comum entre *Tate Modern* e *Grand Palais*, entre *Unilever Series* e *Monumenta*, que buscamos construir até aqui.

¹¹⁵ Embora esta passarela não esteja visível na foto da *Tate Modern*, podemos imaginar que o fotógrafo encontra-se posicionado sobre ela. Este elemento, que hoje permite o acesso de visitantes pela fachada norte do museu, fará a articulação entre os seus dois edifícios após a construção do anexo.

¹¹⁶ Disponível em: <<http://www.lan-paris.com/projects/index/id/76>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

¹¹⁷ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/ignacioizquierdo/1558098249>>. Acesso em: 27 set. 2015.

UNILEVER SERIES E MONUMENTA EM IMAGENS



Figura 39: *I do, I undo, I redo*, Louise Bourgeois
Unilever Series, Tate Modern, Londres, 2000.
 Fonte: Site Tate¹¹⁸. Foto: Marcus Leith e Andrew Dunkley.



Figura 40: *Double bind*, Juan Muñoz
Unilever Series, Tate Modern, Londres, 2001.
 Fonte: Site Arthrob¹¹⁹. Foto: NC.



Figura 41: *Marsyas*, Anish Kapoor
Unilever Series, Tate Modern, Londres, 2002.
 Fonte: Site Flickr¹²⁰. Foto: Michael Reeve.



Figura 42: *The weather project*, Olafur Eliasson
Unilever Series, Tate Modern, Londres, 2003.
 Fonte: Site Flickr¹²¹. Foto: Alan Fleming

¹¹⁸ Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-louise-bourgeois-i-do-i-undo-i-redo>>. Acesso em: 02 maio 2014.

¹¹⁹ Disponível em: <h>. Acesso em: 02 maio 2014.

¹²⁰ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/mykreeve/102083220/>>. Acesso em: 02 maio 2014.

¹²¹ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/alanfleming/10651200/>>. Acesso em: 06 jun. 2014.

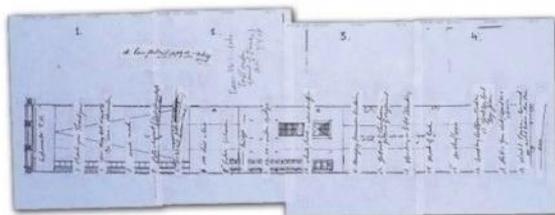


Figura 43: Raw materials, Bruce Nauman
Unilever Series, Tate Modern, Londres, 2004.
 Fonte: Site Tate¹²². Foto: NC.



Figura 44: Embankement, Rachel Whiteread
Unilever Series, Tate Modern, Londres, 2005.
 Fonte: Site Flickr¹²³. Foto: Marco Wehe.

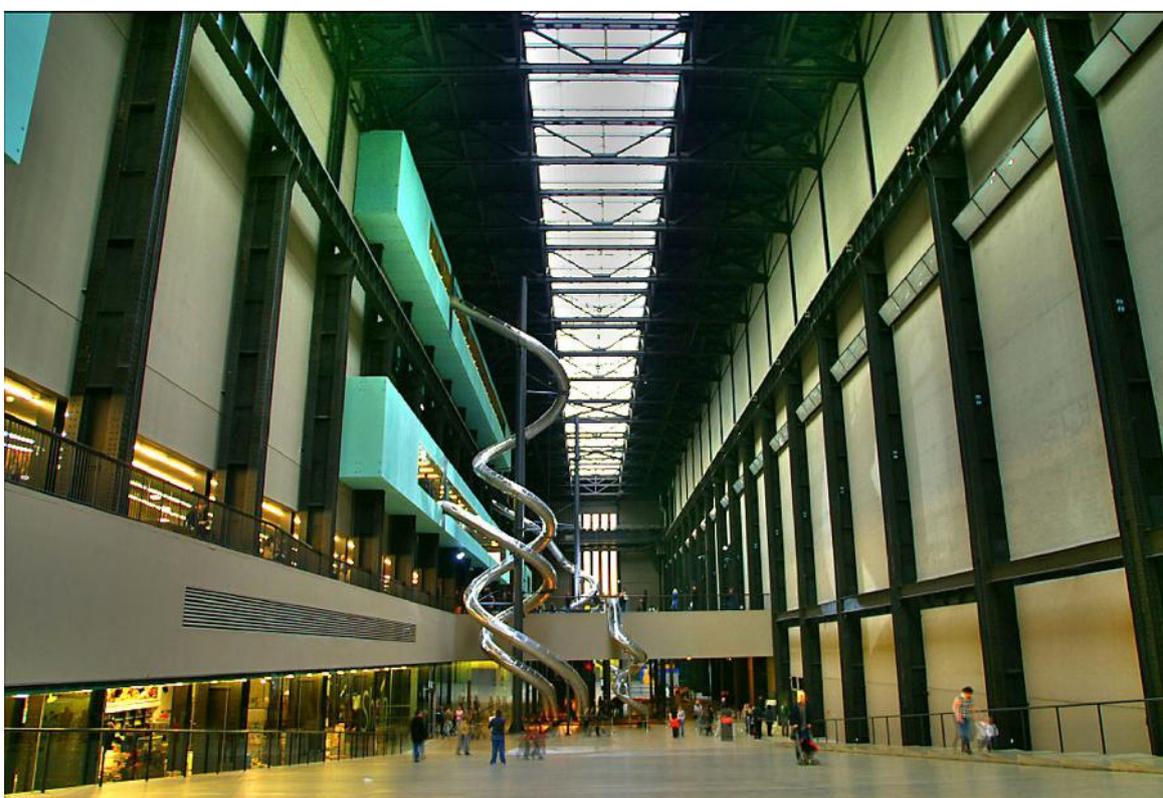


Figura 45: Test site, Carsten Höller
Unilever Series, Tate Modern, Londres, 2006.
 Fonte: Site Flickr¹²⁴. Fonte: Nick Garrod.

¹²² Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-bruce-nauman-raw-materials>>. Acesso: 02 maio 2014.

¹²³ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/wehe/54262350/>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

¹²⁴ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/belowred/365088125/>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

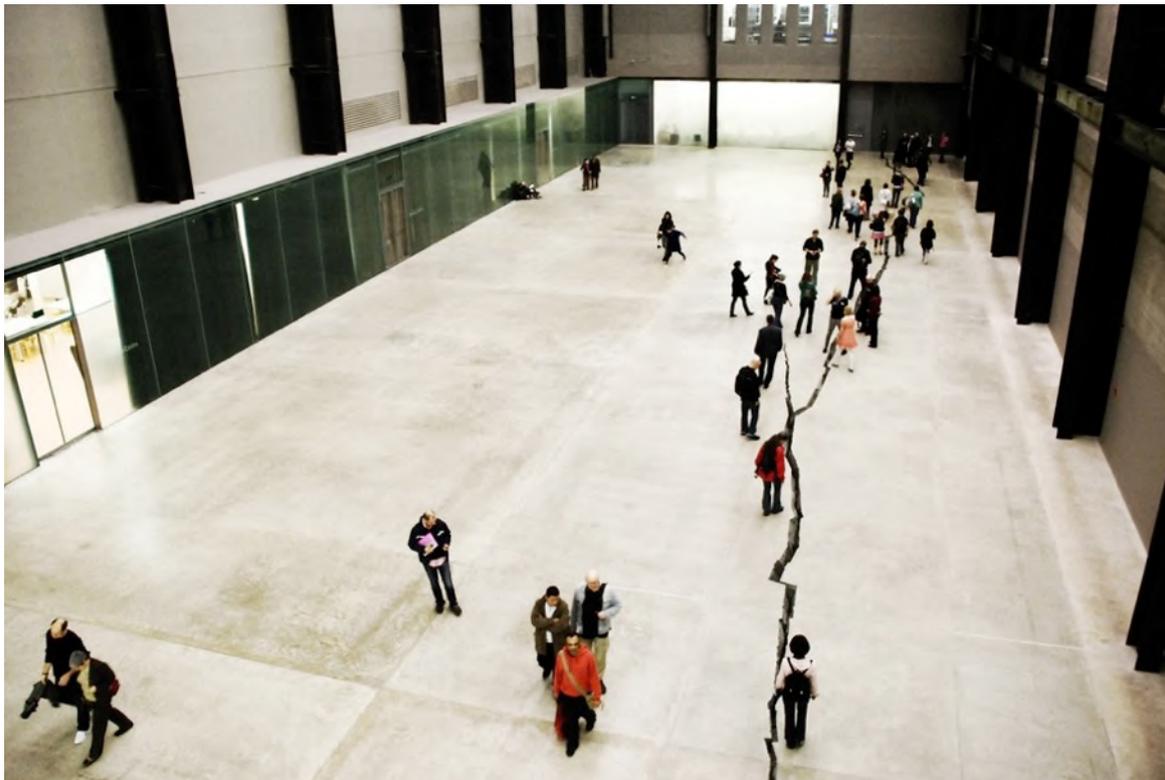


Figura 46: *Shibboleth*, Doris Salcedo
Unilever Series, Tate Modern, Londres, 2007.
 Fonte: Site Flickr¹²⁵. Foto: Ignacio Izquierdo.



Figura 47: *TH.2058*, Dominique Gonzalez-Foerster
Unilever Series, Tate Modern, Londres, 2008.
 Fonte: Site Flickr¹²⁶. Foto: Amanda Ribas.

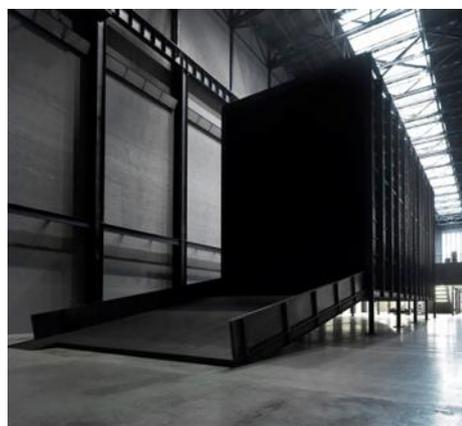


Figura 48: *How it is*, Miroslaw Balka
Unilever Series, Tate Modern, Londres, 2009.
 Fonte: Site Flickr¹²⁷. Foto: Georgia Gilbert.

¹²⁵ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/ignacioizquierdo/1558092081/>>. Acesso em: 06 jun. 2014.

¹²⁶ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/amandaribas/3219502415/>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

¹²⁷ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/georgiagilbert/6629032285/>>. Acesso em 02 maio 2014.

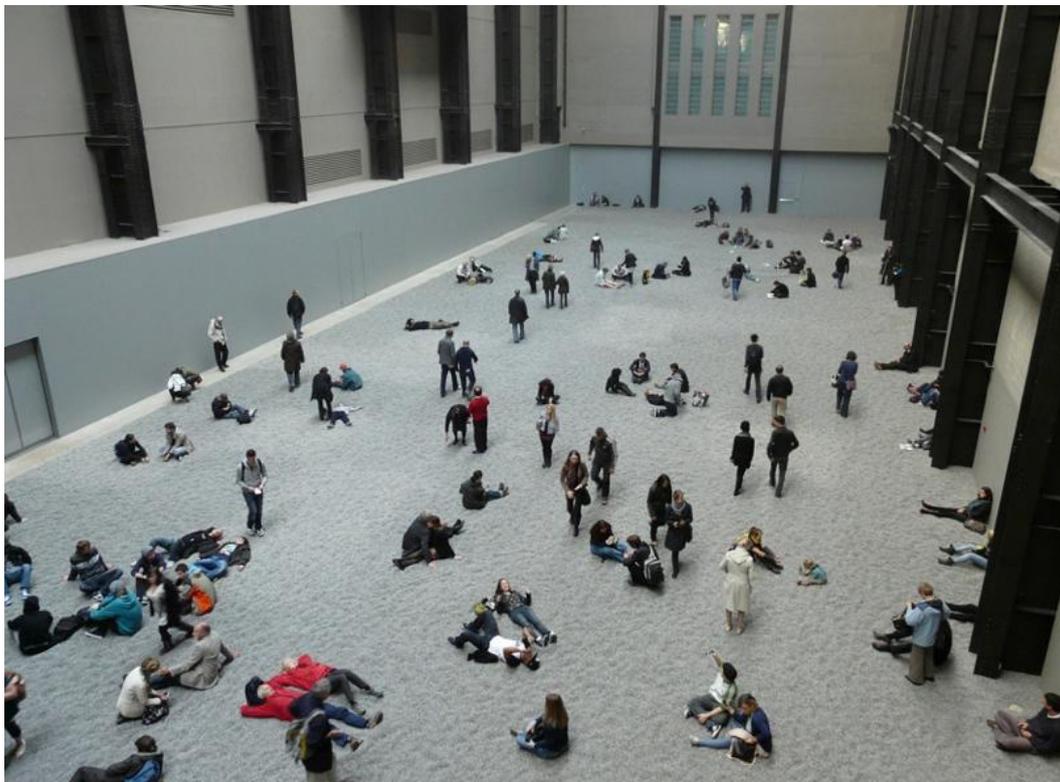


Figura 49: Sunflower seeds, Ai Weiwei
Unilever Series, Tate Modern, Londres, 2010 (até 22/10/2010).
 Fonte: Site Flickr¹²⁸. Foto: Loz Pyccock.

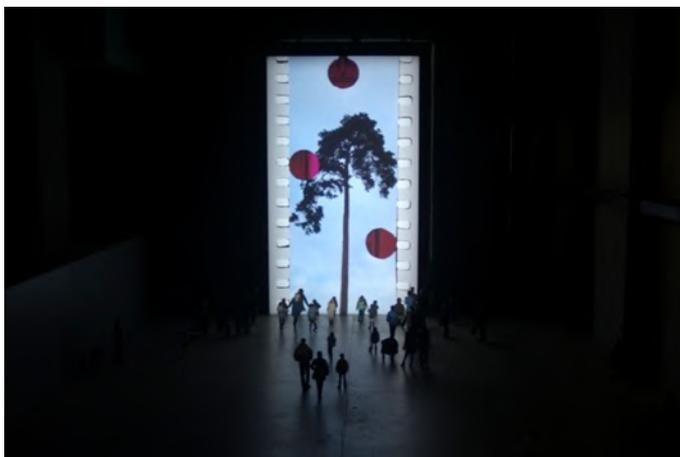


Figura 50: Film, Tacita Dean
Unilever Series, Tate Modern, Londres, 2011.
 Fonte: Site Flickr¹²⁹. Foto: Dee McIntosh.



Figura 51: 2012, Tino Sehgal
Unilever Series, Tate Modern, Londres, 2012
 Fonte: Site Flickr¹³⁰.
 Foto: Gorka Aparicio

¹²⁸ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/blahflowers/5075484625/>>. Acesso em: 02 maio 2014.

¹²⁹ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/deemac/6604087849/>>. Acesso em: 02 maio 2014.

¹³⁰ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/sekano-photo/8316609259/>>. Acesso em: 02 maio 2014.



Figura 52: Chute d'étoiles, Anselm Kiefer

Monumenta, Grand Palais, Paris, 2007.

Fonte: Site France TV Info¹³¹. Foto: Vincent Nguyen / AFP.



Figura 53: Promenade, Richard Serra

Monumenta, Grand Palais, Paris, 2008.

Fonte: Site France TV Info¹³². Foto: Olivier Laban-Mattei / AFP.

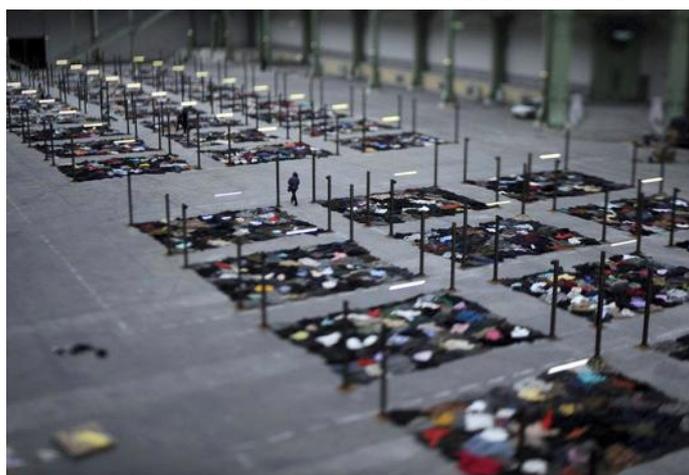


Figura 54: Personnes, Christian Boltanski

Monumenta, Grand Palais, Paris, 2010.

Fonte: Site France TV Info¹³³. Foto: Fred Dufour / AFP.

¹³¹ Disponível em: <http://www.francetvinfo.fr/culture/expos/monumenta-s_93329.html>. Acesso em: 02 maio 2014.

¹³² Disponível em: <http://www.francetvinfo.fr/culture/expos/monumenta-s_93329.html>. Acesso em: 02 maio 2014.



Figura 55: *Leviathan*, Anish Kapoor

Monumenta, Grand Palais, Paris, 2011.

Fonte: Site France TV Info¹³⁴. Foto: Gilles Bassignac / JDD / SIPA.



Figura 56: *Excentrique(s) travail in situ*, Daniel Buren

Monumenta, Grand Palais, Paris, 2012.

Fonte: Site Inferno¹³⁵. Foto: NC.



Figura 57: *L'étrange cité*, Ilya e Emilia Kabakov

Monumenta, Grand Palais, Paris, 2014.

Fonte: Site Flickr¹³⁶. Foto: Ezylyby.

¹³³ Disponível em: <http://www.francetvinfo.fr/culture/expos/monumenta-s_93329.html>. Acesso em: 02 maio 2014.

¹³⁴ Disponível em: <http://www.francetvinfo.fr/culture/expos/monumenta-s_93329.html>. Acesso em: 02 maio 2014.

¹³⁵ Disponível em: <<http://ilinfernodotcom.files.wordpress.com/2012/05/grand-palais-daniel-buren-exposition-excentrique1.jpg>>. Acesso em: 02 maio 2014.

3

O MUSEU COMO LUGAR ESPECÍFICO

No capítulo anterior, construímos uma retrospectiva de fatos históricos que nos conduziu desde o século XIX, momento de criação das exposições universais, até o surgimento da *Tate Modern* e do *Grand Palais* como museus do século XXI, e das séries de exposições *Unilever Series* e *Monumenta*, formando um fio de interligação entre estes eventos e pontuando momentos importantes para o entendimento de seu significado.

Seguiremos agora aproximando estas duas manifestações artísticas em uma análise conjunta, em busca das características do museu enquanto lugar para a arte, nestes dois casos de estudo.

Faremos, em um primeiro momento, algumas precisões a partir dos textos da arquiteta Miwon Kwon sobre o conceito de *site-specific* e sobre como este termo, empregado ao longo de todo o texto sem tradução para o português, deve ser compreendido. Em seguida, investigaremos algumas das particularidades destes dois museus enquanto lugares para a criação artística, ou enquanto ‘lugar específico’, a partir dos conceitos de “lugar” e “não-lugar” de Marc Augé. Teremos como elemento norteador o conjunto de intenções institucionais que as duas séries de exposições concretizam, expressas em documentos oficiais consultados durante a pesquisa. Elas nos conduzem a uma discussão em torno do papel do monumento, do artista, da experiência, do público e do tempo nestas exposições.

3.1. O conceito de *site-specific*

Utilizado no campo da arte, o termo *site-specific* é empregado para designar obras criadas para um lugar ou situação específica. É o caso das 19 obras expostas nas séries de exposições *Unilever Series* e *Monumenta*: Todas inéditas, foram encomendadas pelos respectivos museus para um determinado espaço de exposição, sendo, portanto, específicas ao lugar a que se destinavam.

¹³⁶ Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/37245213@N08/14282473742/>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

O termo *site-specific* foi criado na década de 1960 para designar obras que estabeleciam um forte vínculo com o lugar em que se apresentavam. Naquele momento, os artistas pressionavam os limites do que era entendido como escultura e criavam obras que ultrapassavam as paredes das galerias, até unir-se e confundir-se com a arquitetura e com a paisagem, amarrando os conceitos de arte e *site* de forma definitiva. Faremos a seguir uma breve explanação sobre a evolução deste conceito ao longo das décadas seguintes até os dias atuais, a partir da abordagem de Miwon Kwon - que identificou a formação de três paradigmas de *site-specificity*: fenomenológico, social/institucional e discursivo.

Os primeiros artistas a desenvolver obras *site-specific* interessaram-se fundamentalmente em estabelecer uma relação inseparável com os espaços reais do cotidiano, através de suas características físicas e de sua materialidade; e ainda com o corpo do espectador, que assumiu um papel central de ativador da obra através de sua presença. O *site*, entendido com um conjunto de elementos físicos e palpáveis, era determinante para a composição da obra.

A arte *site-specific* inicialmente tomou o “*site*” como localidade real, realidade tangível, com identidade composta por singular combinação de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas particulares (KWON, 2008, p. 167).



Figura 58: *Spiral Jetty*, Robert Smithson
Grande Lago Salgado, 1970.
Fonte: Site Good Morning Gloucester¹³⁷. Foto: NC.

¹³⁷ Disponível em: <<https://goodmorninggloucester.wordpress.com/2013/08/05/spiral-jetty/>>. Acesso em: 18 nov. 2014.

Naquele momento a arte *site-specific* adotava uma conduta radicalmente contrária à postura dos artistas modernistas que, por sua vez, reivindicavam a independência absoluta da obra em relação ao espaço. Despidas de seus pedestais, as esculturas podiam transitar livremente no sistema de galerias e espaços expositivos estéreis e supostamente “neutros” criados para acolhê-las, já que as obras não pertenciam a lugar nenhum.

Segundo Kwon, as motivações dessa corrente fenomenológica eram: pressionar os limites das linguagens artísticas; transferir o significado da obra de arte para o seu contexto; restabelecer o modelo fenomenológico de experiência; e combater a lógica capitalista do mercado da arte (KWON, 2008, p. 168).

Em um segundo movimento, o *site* passou a ser compreendido não apenas a partir de suas características físicas, mas enquanto espaço social; e o espectador passou a ser visto para além de seu corpo físico, a partir de suas origens, sua classe social e seu gênero. Para estes artistas, o cubo branco era entendido como um “disfarce institucional, uma convenção normativa de exposição a serviço de uma função ideológica” (KWON, 2008, p. 169). Não apenas o museu, mas todo o sistema no qual a arte e o artista transitam se tornou o seu principal alvo de crítica na década de 1970. Para Kwon,

ser específico em relação a esse local (*site*), portanto, é decodificar e/ou recodificar as convenções institucionais de forma a expor suas operações ocultas – é revelar as maneiras pelas quais as instituições moldam o significado da arte para modular seu valor econômico e cultural, e boicotar a falácia da arte e da autonomia das instituições ao tornar aparente sua imbricada relação com processos socioeconômicos e políticos mais amplos da atualidade (KWON, 2008, p.169).

Kwon observa que as primeiras formas de crítica institucional se deram a partir das condições físicas do espaço expositivo e que a partir dos anos 70, a principal questão para os artistas era “expor o confinamento cultural – ‘o aparato no qual o artista está enredado’- e o impacto de suas forças sobre o significado e o valor da arte”. Dos anos 80 em diante, a crítica passou a apoiar-se cada vez menos nos espaços físicos institucionais (KWON, 2008, p. 170).

No terceiro movimento, os artistas expandem sua área de atuação para tornar-se mais engajados na vida cotidiana e nas questões que afetam a sociedade. O *site*, segundo Kwon, passa a ser definido discursivamente, enquanto campo de conhecimento, troca intelectual ou debate cultural.

Preocupada em integrar a arte mais diretamente no âmbito do social, seja para reendereçar (num sentido ativista) problemas sociais urgentes, como a crise ecológica, o problema de moradia, Aids, homofobia, racismo e sexismo, ou mais amplamente para relativizar a arte como apenas uma entre as muitas formas de trabalho cultural, as manifestações de *site-specificity* tendem a tratar as preocupações estéticas e históricas (da arte) como questões secundárias. Considerando o foco na natureza social da produção e recepção da arte como sendo exclusivista demais, até elitista, esse engajamento expandido com a cultura favorece locais 'públicos', fora dos confins tradicionais da arte em termos físicos e intelectuais (KWON, 2008, p. 171).

As três categorias, embora representem de certa forma uma sequência cronológica, convivem simultaneamente, tanto no passado como no presente, sem que haja um limite nitidamente definido entre elas (KWON, 2004, p. 4). Kwon observa, no entanto, que nos dias atuais o distanciamento progressivo da noção literal de *site* representa um avanço fundamental na definição do papel da arte *site-specific* (KWON, 2008, p. 173). Nesse sentido, as possibilidades de conceber o site como algo mais do que um lugar – mas também como uma história étnica reprimida, uma causa política, um grupo de excluídos sociais – representa um salto conceitual crucial na definição do termo.

As práticas contemporâneas cada vez mais diversificadas no campo da arte *site-specific* levaram à criação de termos derivados, seja deslocando a noção de *site* para algo mais complexo e fluido (*community-specific*, *audience-specific*, *context-specific*, *time-specific*) seja assumindo outras formas de interação com o *site* (*site-determined*, *site-oriented*, *site-referenced*, *site-conscious*, *site-responsive*, *site-related*). Para Miwon Kwon, esta variação terminológica indica, por um lado, o desejo dos artistas de diferenciar-se das práticas do passado, mas também de recuperar o aspecto ideológico crítico presente na prática dos anos 1960 e 1970, que atuava na contramão do mercado da arte (KWON, 2004, p. 1).

Para Kwon, a junção do artista como fonte de originalidade e do lugar como fonte pronta de identidades singulares parece querer atenuar a sensação de perda e de vazio que tomaram os espaços contemporâneos. O cultivo das particularidades do local torna-se assim uma reação contra os efeitos provocados pelas práticas universalizantes do capital (KWON, 2008, p. 180-182), particularmente importante em um mundo de apagamento de barreiras, em que vivemos hoje. Sobre a relevância da arte *site-specific* hoje, Kwon defende que

as práticas *site-oriented* de hoje herdam a tarefa de demarcar a especificidade relacional que pode suportar a tensão dos polos distantes (...). Isso significa endereçar-se às diferenças das

adjacências e distâncias *entre* uma coisa, uma pessoa, um lugar, um pensamento, um fragmento *ao lado do outro*, mais do que evocar equivalências via uma coisa *após* a outra. Só essas práticas culturais que têm essa sensibilidade relacional podem transformar encontros locais em compromissos de longa duração e intimidades passageiras em marcas sociais permanentes e indelévels - para que a sequência de lugares que habitamos durante a nossa vida não se torne generalizada em uma serialização indiferenciada, um lugar após o outro (KWON, 2008, p. 184).

O termo *site-specific* é um conceito de origem americana, sem tradução para a língua portuguesa. No Brasil, mas também em outros países do mundo, vem sendo amplamente usado em sua forma original. O mesmo ocorre com outros termos do campo da arte que permanecem sem tradução para o português, como *ready-made* ou *happening*, por exemplo. No entanto, no caso do *site-specific*, a falta de tradução é apontada como “uma traição, ou um não entendimento dos próprios conceitos implicados pelo conceito”, segundo o artista paulista Jorge Menna Barreto, que transformou esta questão em seu tema de pesquisa de mestrado (MENNA BARRETO, 2007, p. 168).

Para o autor, a expressão *site-specific* é em si *site-specific*, pois

depende de um contexto específico para constituir o seu significado. Assim como as práticas *site-specific* - que devem ser traduzidas quando se deslocam de um lugar para outro, pois não são autônomas em relação ao seu contexto - a palavra *site-specific* também deveria ser traduzida quando viaja para outros contextos e línguas, pelas mesmas razões (MENNA BARRETO, 2007, p. 10).

Em sua dissertação, o artista procede a uma forma de tradução, definida por ele como uma “operação poética” que não visa resultar em um termo em português equivalente àquele de origem, mas à “construção de um lugar relacional e colaborativo entre diversos autores, línguas, ideias, conceitos e imagens” (MENNA BARRETO, 2007, p. 3). Assim, invoca teóricos e artistas de diferentes épocas, criando diálogos imaginários entre eles a partir dos seus respectivos textos originais. Para discutir a tradução do termo *site-specific*, convida o artista Julio Plaza, o historiador Sérgio Buarque de Holanda e os professores Martin Grossmann, Sarat Maharaj, Susana K. Lages, Sherry Simon e Paul St-Pierre. Nesta mesa imaginária, em que Menna Barreto atua como mediador, “a tradução não é percebida em um sentido finalista, mas como um processo tradutório de colaboração e problematização do tema, onde o produzir é mais importante do que o produto” (MENNA BARRETO, 2007, p. 181)

Observa ainda, a partir de Lages, que a expressão *site-specific* foi “introduzida materialmente” no idioma português, ou seja, sem qualquer transposição semântica

(MENNA BARRETO, 2007, p. 167). Ao combinar os substantivos *site* e *specific*, o termo original atua como adjetivo qualificando obras ou exposições. Sua tradução literal para o português, “sítio-específico”, seria um erro, pois nesta expressão quem passa a ser específico é o sítio e não a obra de arte que o termo adjetiva (MENNA BARRETO, 2007, p. 168).

O artista observa também, a partir de Maharaj, que a dificuldade de tradução literal do termo pode, no entanto, funcionar como um estímulo criativo para dar origem a uma construção híbrida entre duas línguas que operam de maneiras distintas (MENNA BARRETO, 2007, p. 169). Baseando-se em Lages, cita o exemplo dos poetas concretos Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari que, enquanto tradutores, atuam como criadores, ou transcriutores, aliando fidelidade à língua de origem e inventividade na língua de destino (MENNA BARRETO, 2007, p. 174).

Menna Barreto nota que a utilização do termo original *site-specific* por países cujo idioma não é o inglês pode ser compreendida como um recurso de inserção dessas obras no circuito internacional de arte, ao qual elas passam a pertencer. Provavelmente motivado por questões econômicas, o uso deste artifício tende a tornar o termo *site-specific* “a-contextual, internacional, de um lugar que é o mundo da arte, e não mais dos contextos específicos que o compõem”, o que pode levar a uma homogeneização do discurso e ao apagamento das sutilezas dos diferentes contextos (MENNA BARRETO, 2007, p. 170). No caso no Brasil, cita Sergio Buarque de Holanda e considera o caráter absorvente de nossa sociedade e a prática recorrente de realizar o transplante a-crítico do que é estrangeiro como sendo consequências das práticas colonialistas de implantação da cultura europeia em nosso território, sem qualquer respeito ou adequação às nossas especificidades, o que nos torna desde então “desterrados em nossa própria terra” (MENNA BARRETO, 2007, p. 172).

Para Menna Barreto, o trabalho artístico feito especificamente para um determinado contexto pode agir positivamente na reversão deste paradigma, pois

suas práticas operam a partir de um reconhecimento do contexto que é anterior à instalação da própria obra. O lugar, assim, não está submetido a uma ação “colonizadora”, mas constrói junto com o artista uma obra que passa a ser específica daquele lugar, daquela situação, e reverte o desterro, gera pertencimento (MENNA BARRETO, 2007, p. 173).

Registrar as ideias de Miwon Kwon juntamente com as de Menna Barreto nos permite, por um lado, compreender que uma tradução para o termo *site-specific*, embora necessária, requer um estudo mais aprofundado sobre questões que não cabem no âmbito deste trabalho. Por este motivo, optamos por empregar nesta

redação o termo original *site-specific*, sem adaptá-lo para o português. Por outro, nos permite também compreender que o termo *site-specific* não apenas carece de traduções para os diferentes idiomas, como também admite adaptações aos diferentes contextos com os quais a arte *site-specific* se relaciona, o que abre a possibilidade de criação do proto-conceito *museum-specific*, tendo o museu como lugar específico.

3.2. Entre lugar e não-lugar

Quando, no título desta dissertação e no título deste capítulo, nos referimos aos museus enquanto ‘lugar específico’, fazemos uma construção que não pretende traduzir o termo *site-specific*, o que seria, como vimos anteriormente, um grave erro de interpretação. Pretendemos, por outro lado, alinhar-nos a ele, e ainda, no campo museológico, alinhar-nos com as ideias do grupo de teóricos que considera que o objeto primordial de estudo da museologia é a ‘relação específica’ entre o homem e o real. Entre estes autores, Tereza Scheiner esclarece que a especificidade desta relação homem-real reside na “incomensurável capacidade humana de geração do novo, de criação – fundamento essencial da cultura e razão de ser da existência do museu” (SCHEINER, 2013, p. 364).

‘Lugar específico’ deve então ser entendido aqui como ‘lugar de produção de obras *site-specific*’.

Por sua vez, o uso da palavra lugar quando tantas outras poderiam ser usadas em equivalência à palavra site – “sítio”, “lugar”, “espaço”, “local”, “território”, “contexto”, “situação” – nos permite interpretá-la a partir da abordagem do etnólogo Marc Augé.

Lugar, ou lugar antropológico é, segundo Augé, “lugar do sentido inscrito e simbolizado” (AUGÉ, 2012, p. 76), construção concreta e simbólica do espaço que se caracteriza por três aspectos. São, primeiramente, identitários, pois participam da formação de individualidades - como no caso do lugar de nascimento que determina em ampla medida a identidade pessoal de cada um. São também relacionais, ou seja, partilhados por uma série de elementos que se situam lado a lado. Lugares antropológicos são ademais históricos, carregados de vivências passadas e de vivências presentes, em que a história está em construção permanente (AUGÉ, 2012, p. 52-54)¹³⁸.

¹³⁸ Neste sentido, Augé os diverge categoricamente da noção de “lugar de memória”, definido pelo historiador francês Pierre Nora, nos quais aprendemos sobretudo as nossas diferenças, tudo aquilo que já não somos mais (AUGÉ, 2012, p. 51-53).

Do ponto de vista de sua configuração, Augé explica que o lugar antropológico é antes de mais nada geométrico, determinado pela combinação de três formas básicas: a *linha*, traduzida em caminhos que nos conduzem de um lado a outro; a *interseção* dessas linhas, ou cruzamentos, onde os homens se encontram e se reúnem; e os *pontos*, concretamente os centros, de caráter religioso ou político, delimitados por fronteiras que os distingue dos demais (AUGÉ, 2012, p. 55).

É preciso também considerar a dimensão temporal destes lugares, que se constroem e se consolidam ao longo de um período, podendo também ser ativados em determinados dias da semana – dias de feira ou celebração, por exemplo – ou por um determinado intervalo de tempo, em função da dinâmica social (AUGÉ, 2012, p. 57). Nesse sentido, os monumentos exercem um papel fundamental de garantir ao longo do tempo a do sentido de pertencimento através da prática da rememoração (AUGÉ, 2012, p. 58).

Ao contrário do lugar antropológico, o não-lugar não pode ser definido nem como identitário, nem como relacional, nem como histórico (AUGÉ, 2012, p. 73). Produto da supermodernidade, ele é o lugar da impermanência e se traduz nos espaços de trânsito – como rodovias, ferrovias e aeroportos – de comércio de massa – como supermercados – e de moradia temporária – como aviões e quartos de hotéis.

O modo de usar dos não-lugares se expressa através de mensagens e textos de caráter prescritivo, proibitivo ou informativo que representam a fala de pessoas “morais” ou instituições. Um dos exemplos mencionados por Augé é o caso das rodovias francesas cujas placas de sinalização indicam os pontos turísticos situados nas imediações, com informações resumidas sobre eles, de certo modo dispensando o viajante de parar para visitá-los. Para Augé, é como se o texto prescindisse da experiência que poderia ser vivida nestes locais, e o viajante passa a extrair prazer apenas do conhecimento de sua proximidade (AUGÉ, 2012, p. 89).

Além disto, as altas velocidades alcançadas por carros e trens nestes trajetos, nos impedem de apreciar verdadeiramente as paisagens e as localidades que vão sendo atravessadas. Mesmo as estradas locais de pequeno porte passaram a desviar os núcleos urbanos impedindo qualquer contato com o cotidiano das cidades e de seus moradores durante o trajeto.

Para Augé, os não-lugares são invadidos por textos que endereçam-se ao homem médio, um homem padronizado, sem qualquer especificidade pessoal (AUGÉ, 2012, p. 92). Para designá-lo, Augé utiliza frequentemente os termos “usuário” ou “passageiro”, reforçando o caráter utilitário implícito na relação estabelecida entre a

pessoa e o não-lugar. Sozinho e semelhante aos outros, ele deve respeitar um determinado “contrato” para estar ali, deve comprovar sua “inocência”, seja apresentando o cartão de embarque à companhia aérea, o passaporte à polícia de fronteira, o cartão de crédito e o documento de identidade ao operador de caixa. A partir deste momento, ele é libertado de suas características habituais, suas preocupações, seus compromissos, suas determinações habituais, e se torna apenas o que ele faz e vive neste espaço (AUGÉ, 2012, p. 94).

O passageiro dos não-lugares só reencontra sua identidade no controle da alfândega, no pedágio ou na caixa registradora. Esperando, obedece ao mesmo código que os outros, registra as mesmas mensagens, responde às mesmas solicitações. O espaço do não-lugar não cria nem identidade singular nem relação, mas sim solidão e similitude” (AUGÉ, 2012, p. 95).

Se a modernidade contemplou a imbricação do velho e do novo, Augé afirma que a supermodernidade tornou o antigo um espetáculo (AUGÉ, 2012, p. 101). Por isto os não-lugares não integram lugares antigos, mas os delimitam e os classificam como “lugares de memória” (AUGÉ, 2012, p. 73).

Para Augé, no entanto, lugar e o não-lugar não são conceitos antagônicos e excludentes, são “polaridades fugidias: o primeiro nunca é completamente apagado e o segundo nunca se realiza totalmente” (AUGÉ, 2012, p. 74); o que nos permite olhar para os museus enquanto lugar específico, entre lugar e não-lugar.

Na realidade concreta do mundo de hoje, os lugares e os espaços, os lugares e os não-lugares **misturam-se, interpenetram-se**. A possibilidade do não-lugar nunca está ausente de qualquer lugar que seja. A volta ao lugar é o recurso de quem frequenta os não-lugares (e que sonha, por exemplo, com uma residência secundária enraizada nas profundezas da terra). (AUGÉ, 2012, p. 98-99).

3.3. O grande vazio

Você não mostra o vazio. Você mostra o desejo de vê-lo preenchido. Não há nada recompensador no vazio... (MUÑOZ, 2001, p. 77) [tradução nossa]¹³⁹.

O termo ‘desafio’ é frequentemente citado nos textos de catálogos, nos artigos de imprensa, tanto pelas equipes dos museus, como por artistas, críticos, jornalistas e

¹³⁹ “You don’t show the emptiness. You show the wish for it to be full. There is nothing rewarding in emptiness...”.

pelo público, para expressar o que representa a ocupação de dois espaços como a sala das turbinas da *Tate Modern* e da nave do *Grand Palais*.

Ao anunciar o nome do artista escolhido para a edição 2016 da *Monumenta*, a então Ministra da Cultura e da Comunicação da França, Aurélie Filippetti, antecipou qual seria o desafio do artista Huang Yong Ping ao criar uma obra para a nave do *Grand Palais*: impressionar a nossa imaginação com uma obra que fosse ao mesmo tempo artística e popular, servindo-se das suas pesquisas no espaço público para confrontar-se com este magnífico espaço (NOCE, 2014).

Pensamento similar esteve presente, como vimos, nas discussões que ocorreram da *Tate Modern* durante a fase de construção do novo museu e de conceituação de sua programação. A sala das turbinas se mostrou um espaço possível e desejável para a realização de exposições, desde que os artistas contemporâneos mostrassem ao museu como este espaço poderia ser utilizado.

Esta noção de desafio deriva primeiramente do tamanho destes espaços. Ao acessarmos o site internet da *Tate Modern* e do *Grand Palais* e navegarmos nas páginas de apresentação dos seus edifícios, ambas instituições descrevem a sala das turbinas e a nave através de números que impressionam, repetidos reiteradamente nos textos que a eles se referem, como comprovação da singularidade do lugar:

Altura a partir do nível térreo: 26m
 Área onde obras de arte podem ser exibidas: 3.300m²
 Comprimento:155m, largura: 23m, altura: 35m
 Iluminação zenital consiste em 524 painéis de vidro
 (TATE GALLERY, [s.d.]) [tradução nossa]¹⁴⁰.

13,5 mil metros quadrados de espaços sob a nave, a maior cobertura
 de vidro da Europa
 6 mil toneladas de aço necessários para construir a nave (mais ferro
 do que para a Torre Eiffel)
 60 toneladas de tinta “verde resedá” na nave
 (GRAND PALAIS, [s.d.]) [tradução nossa]¹⁴¹.

Evidentemente, a singularidade de ambos os edifícios não pode ser expressa simplesmente pelos números acima. Sua importância para a história e o patrimônio cultural de seus países já foi inclusive discutida parcialmente no capítulo anterior,

¹⁴⁰ “Height from ground level: 26m (85ft); Size of area where works of art can be shown: 3,300 m² (35,520 sq ft); Length: 155m (500 ft), width: 23 m (75 ft), height: 35 m (115 ft); Roof light consists of 524 glass panes”.

¹⁴¹ “13 500 m² d’espaces sous la Nef, la plus grande verrière d’Europe; 6 000 tonnes d’acier nécessaires pour construire la Nef. Plus de fer que pour la Tour Eiffel; 60 tonnes de peinture « vert réséda » dans la Nef; 200 000 tonnes de pierres”.

sendo determinante e fundamental para a criação de ambos os museus. No entanto, no que tange às duas exposições em estudo, as qualidades dos dois edifícios enquanto patrimônio não prevalecem diante do impacto que sua escala provoca. É o que diz o arquiteto Wouter Davidts que, ao analisar as primeiras edições da *Unilever Series*, afirma que a verdadeira especificidade do lugar, à qual os artistas devem responder, é a sua vastidão e o seu vazio.

A arquitetura industrial da *Tate Modern* não constitui um contexto historicamente ressonante, mas um cenário esteticamente agradável. O resultado é um lugar que parece ser desprovido de detalhes, um contexto que parece confrontar os artistas com a impossibilidade fundamental para desenhar algo "específico" a partir dela. É como se na sala das turbinas não houvesse nenhuma história para esclarecer, nem detalhes para amplificar, nem espaços ocultos para revelar, nem mecanismos secretos para expor, nem regimes institucionais para publicar. A única "coisa" que a sala das turbinas tem para oferecer, por assim dizer, é um vasto e vazio espaço: um vácuo. Mas a nulidade da sala das turbinas é, inegavelmente, a sua qualidade mais importante, ou mais "específica". Portanto, se há um aspecto que exige uma análise mais aprofundada dentro das próximas edições da *'The Unilever Series'* – e ainda temos mais cinco por vir – é se há mais para o vazio do que para ser preenchido (DAVIDTS, 2007, p. 11) [tradução nossa]¹⁴².

Cabe lembrar que o surgimento da *Tate Modern*, coincide com o esvaziamento da antiga usina termelétrica de *Bankside*, com a retirada de seu maquinário e equipamentos e com a reocupação de um edifício evacuado. Se por um lado os arquitetos Herzog e De Meuron optaram, em sua intervenção, por manter o edifício histórico da usina volumetricamente intacto, adicionando sobre o mesmo somente uma caixa de vidro foi adicionada para abrigar o restaurante e o espaço reservado para membros do museu, Davidts observa que, internamente, os traços que identificavam o edifício enquanto usina foram apagados. Ao fusionar o edifício histórico com a nova arquitetura, revelou-se ainda um grande paradoxo entre o que inicialmente se havia planejado e o que de fato foi construído pelos arquitetos.

No projeto final de Herzog & De Meuron, a tensão entre o edifício antigo e a recém inserida arquitetura está basicamente ausente. As únicas relíquias da antiga usina são as pontes de guindaste que foram mantidas nas salas das turbinas para serem usadas na movimentação de obras de arte e para sustentar um sistema flexível

¹⁴² “The industrial architecture of *Tate Modern* does not constitute a historically resonating context, but an aesthetically pleasing background. The result is a site that appears to be devoid of specifics, a context that seems to confront the artists with the critical impossibility to draw something ‘specific’ from it. It is as though there are no stories to unravel, no details to amplify, no hidden or back spaces to disclose, no hidden mechanisms to expose, no institutional regimes to divulge in the Turbine Hall. The only ‘thing’ the Turbine Hall has to offer, as it were, is a vast and empty space: a void. But the Turbine Hall’s nullity is undeniably its most important, if not its most ‘specific’ quality. Hence if there is one aspect that demands further scrutiny within the upcoming editions of *'The Unilever Series'* – and we have yet another five to go – it is whether there is more to the void than to be filled”.

de iluminação. Nem o caráter industrial, nem a querida pátina da superfície da antiga estrutura dos espaços de exposição. Eles são, um após o outro, cubos brancos refinados. O museu 'especificamente construído' que a Tate queria evitar foi habilmente empurrado em uma casca de velhos tijolos. O vão próximo ao hall de entrada foi perfeitamente preenchido até o topo com cinco andares de galerias, e o novo esqueleto de aço, que suporta toda a estrutura, fica situado exatamente atrás das colunas de aço existentes. Não fica claro onde a nova arquitetura começa, onde o edifício atual termina, ou onde os dois se encontram; Herzog & de Meuron combina os dois quase sem deixar emendas. (...) A sala das turbinas é o único lugar onde o chamado caráter "art-friendly" da estrutura industrial aparece, e paradoxalmente este é o espaço no qual o aspecto de representação e a natureza espetacular da arquitetura de muitos museus está no auge. Porém, mais absurdo é que precisamente o tipo de espaço que supostamente deveria fazer com que os artistas se sentissem estimulados para trabalhar, foi expandido a dimensões que já não correspondem a um espaço regular de trabalho. No fim das contas, a escolha de deixar o centro do edifício vazio fez com que o próprio coração do museu, conforme Catherine Wood acertadamente comentou, 'se tornasse um grande receptáculo que não contém nada: um vácuo (DAVIDTS, 2007, p. 9) [tradução nossa]¹⁴³.

Para a curadora da Tate, Donna de Salvo, nesta transição de usos à qual o edifício foi submetido, o que permaneceu foi apenas a sua escala:

A sala das turbinas da *Tate Modern*, ou o que restou dela quando foi retirado o vasto maquinário então essencial para a usina termelétrica de *Bankside*, é um espaço profundamente evocativo. Alguns críticos têm ido muito longe, ao ponto de descrevê-la como uma 'catedral secular'. Ele pode, na verdade, até mesmo ser imaginada como um monumento à era industrial, mas sem as suas turbinas gigantescas, a frase pós-industrial parece ser mais precisa. Quaisquer que sejam os termos escolhidos para descrever este espaço de 150 metros de comprimento, com suas vigas de aço alcançando mais de 35 metros de altura, o que é inegável sobre ela é a sua escala massiva (DE SALVO, 2002, p. 12) [tradução nossa]¹⁴⁴.

¹⁴³ "In Herzog & De Meuron's final design, tension between the old building and the newly inserted architecture is largely absent. The only relics of the former Power Station are the original gantry cranes that have been retained in the Turbine Hall, to be used in moving works of art and to carry a flexible lighting system. Neither the industrial character nor the beloved patina of the former structure surface in the exhibition spaces. They are, one after the other, refined White cubes. The 'purpose-built' museum that the Tate so consciously wanted to avoid is skilfully shoved into an old brick crust. The bay next to the entrance hall has been neatly filled up right up to the ridge with five floors of gallery spaces, and the new steel frame, which supports the whole structure, is situated exactly behind the existing steel columns. It is not clear where the new architecture starts, where the existing building ends, or where the two meet; Herzog & de Meuron blens them together almost seamlessly. (...) The Turbine Hall is the only place where the so-called art-friendly character of the industrial structure actually appears, and this is paradoxically the space in which the representational aspect and spectacular nature of the architecture of many new museums is at it best. But even more absurd is that precisely the type of space that was supposed to make the artists feel at ease and stimulate them to get to work, is blown up to such dimensions that it no longer corresponds to a regular working space. Ultimately the choice to leave the central core of the building empty caused the very heart of the museum, as Tate curator Catherine Wood rightly commented, 'to become a huge container that holds nothing: a void'.

¹⁴⁴ "Tate Modern's Turbine Hall, or what was left of it when it was emptied of the vast machinery once essential to the Bankside Power Station, is a deeply evocative space. Some critics have gone so far as to describe it as a 'secular cathedral'. It might, in fact, even be imagined as a monument to the industrial Age, except that without its gigantic turbines, the phrase post-industrial seems more accurate. Whichever terms

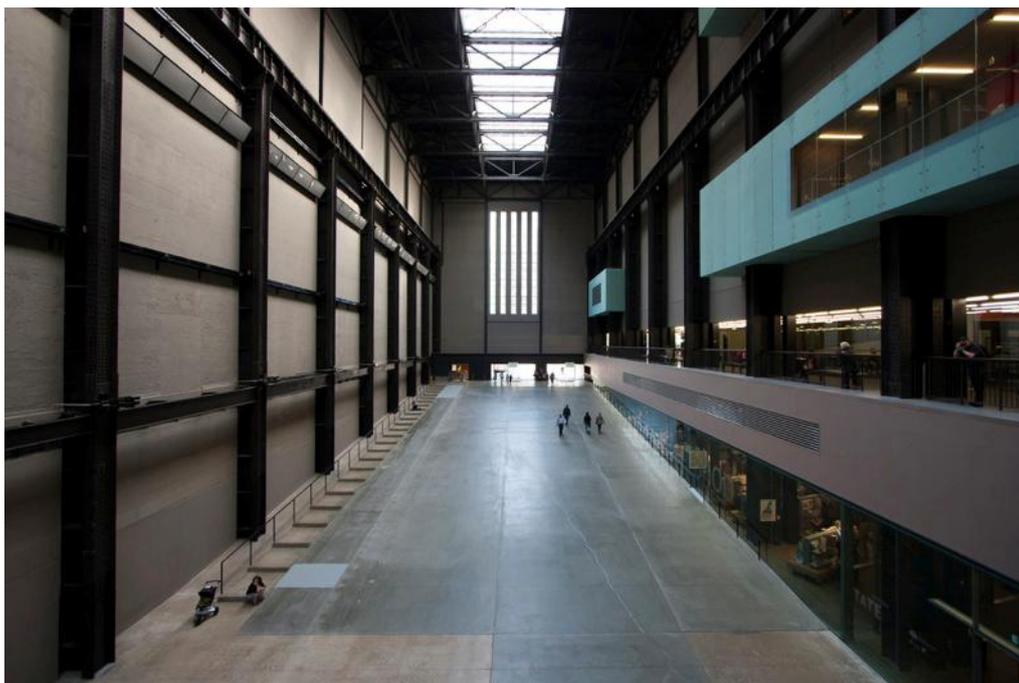


Figura 59: Sala das turbinas (trecho oeste) na Tate Modern

Tate Modern, Londres, 2011.

Fonte: Site Flickr¹⁴⁵. Foto: Andrew Maunder.

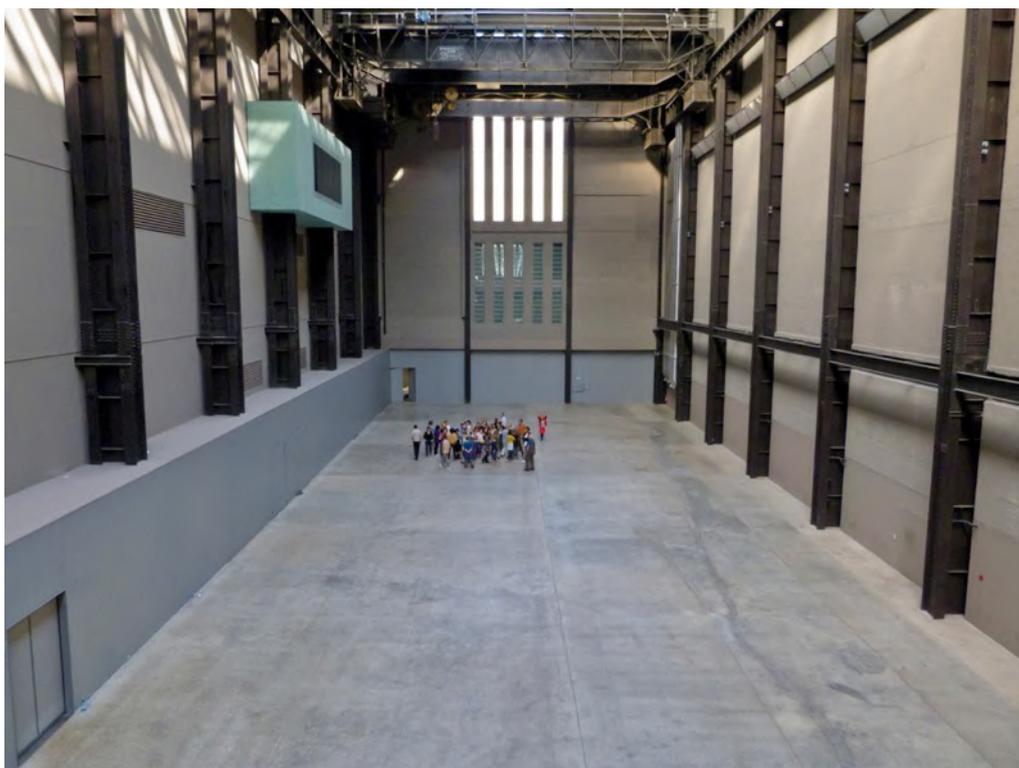


Figura 60: Sala das turbinas (trecho leste) na Tate Modern

Tate Modern, Londres, S/D.

Fonte: Site Archdaily¹⁴⁶. Foto: Simone Graziano Panetto.

one chooses to describe this 150-metre-long space, with its steels beams reaching up over 35 metres, what is undeniable about it is its massive scale”.

¹⁴⁵ Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/nator75/6347765145/>>. Acesso em 06 jun. 2014.

¹⁴⁶ Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/nator75/6347765145/>>. Acesso em 06 jun. 2014.

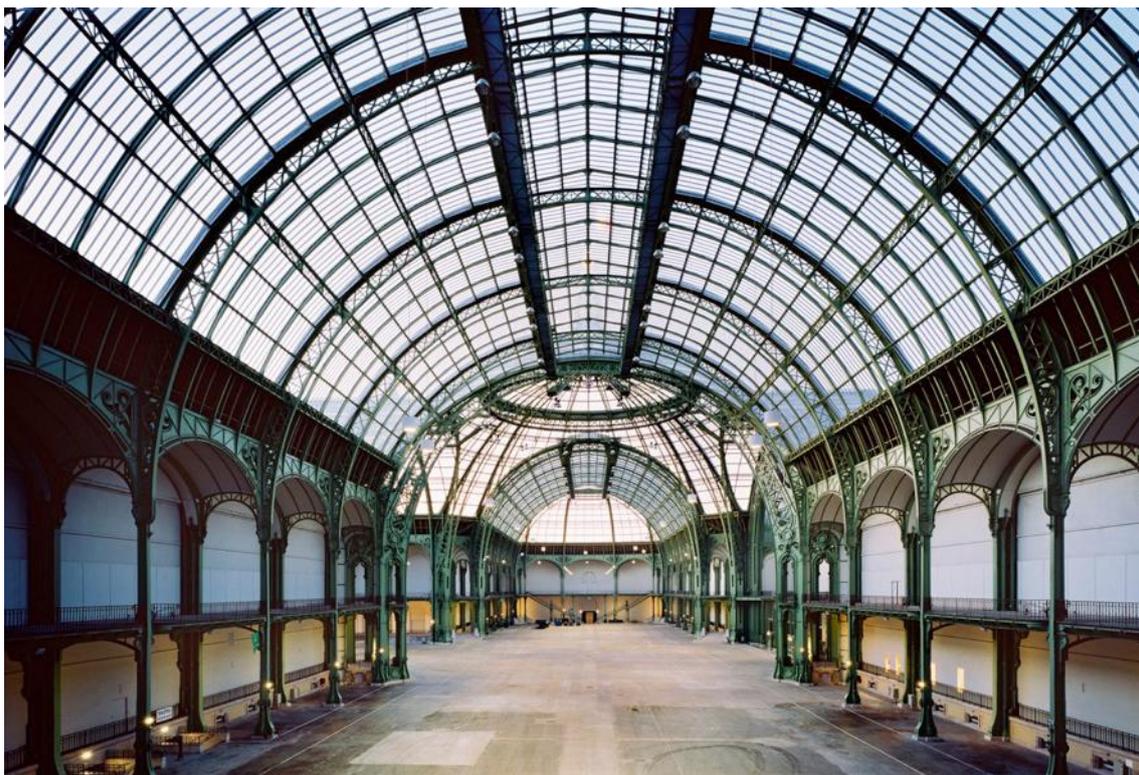


Figura 61: Nave do *Grand Palais* (vão longitudinal)
Grand Palais, Paris, S/D.
Fonte: Arquivo CNAP. Foto: NC.

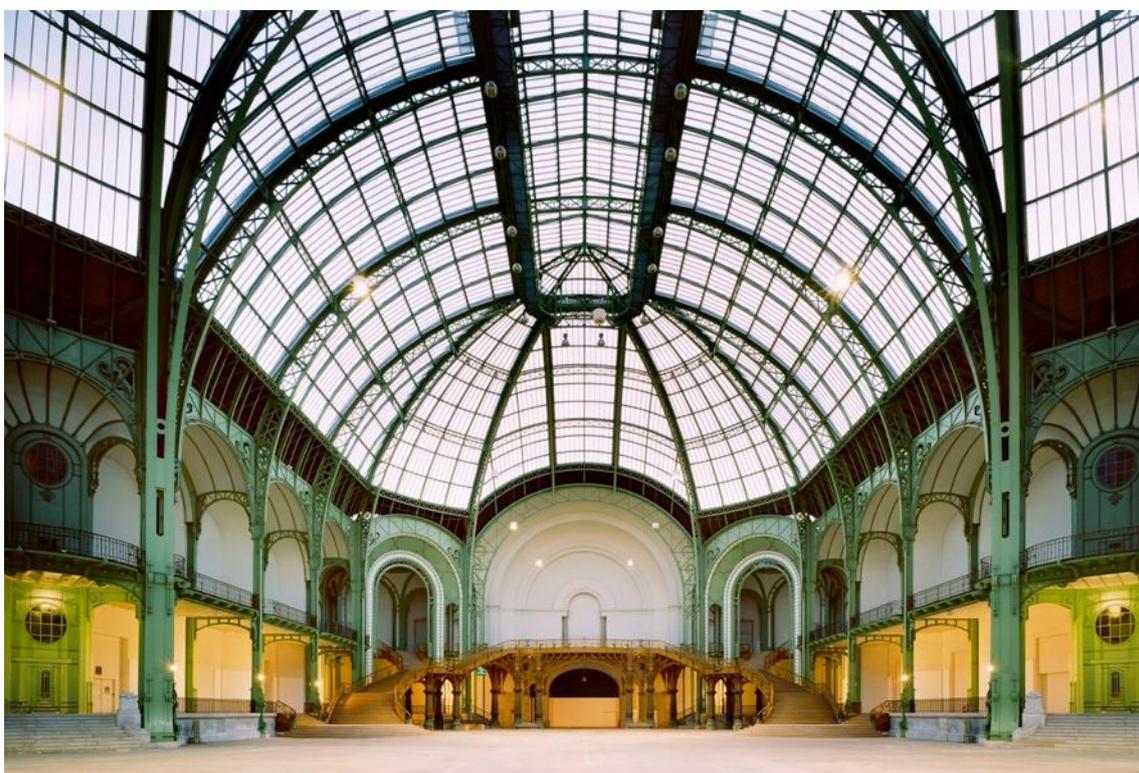


Figura 62: Nave do *Grand Palais* (vão transversal, 'paddock')
Grand Palais, Paris, S/D.
Fonte: Arquivo CNAP. Foto: NC.

No caso do *Grand Palais*, sua configuração respeita aquilo que, conforme vimos no primeiro capítulo, era o modelo arquitetônico seguido por todos os pavilhões de exposição da época. Todos eles, invariavelmente, tinham um grande espaço central, vazio, preenchido ano após ano pela exposição dos mais recentes e espetaculares produtos industriais.

Há, no entanto, uma diferença significativa de tamanho entre os dois espaços. Se a sala das turbinas tem uma superfície de 3.500m² e 35m de altura, a nave do *Grand Palais* totaliza 13.500m² de área e uma altura de 70m, ou seja, um volume mais de 7 vezes superior ao primeiro. No entanto, ambos, ao ultrapassarem, e muito, o tamanho convencional esperado de uma sala de exposições em um museu, entram na categoria do que o arquiteto Rem Koolhaas chamou de “bigness” ou “grandeza”.

Para além de uma certa escala, a arquitetura adquire as propriedades de GRANDEZA. O melhor motivo para falar sobre GRANDEZA é dado por aqueles que escalaram o Monte Everest: “porque ela está lá”. GRANDEZA é a arquitetura final (KOOLHAAS, 1995) [tradução nossa]¹⁴⁷.

Em seu artigo “*The next big thing: The pros and cons of the trend toward gigantism*”¹⁴⁸, a crítica de arte Jackie Wullschlager (2012) afirma que gigantismo é o termo chave da arte do século XXI. Ele se apresenta não apenas no tamanho dos edifícios de museus, mas também na extensão das coleções, nos preços astronômicos alcançados nos leilões de arte, no desdobramento de museus em filiais com alcance internacional, e assim por diante...

O gigantismo também se faz presente na dimensão das obras da arte contemporâneas e isto se dá, segundo Wullschlager, por dois motivos principais: por um lado os artistas precisam competir com estímulos visuais cada vez mais atraentes, presentes em todo lugar, em imagens e telas de alta definição; por outro, precisam responder à nova demanda, criada pelo que ela chama “*trophy museum architecture*”, de adequar-se a espaços impressionantemente vastos, citando os exemplos do *Guggenheim Bilbao* e da própria *Tate Modern*, primeiros, segundo a autora, a desenvolver esta tendência (WULLSCHLAGER, 2012).

Inaugurado em 1997, o museu basco, cujo projeto arquitetônico é de autoria de Frank Gehry, encomendou em 2005 um conjunto de esculturas *La matèria del tiempo* ao artista Richard Serra para serem exibidas na sua maior sala de exposições. Até

¹⁴⁷ “Beyond a certain scale, architecture acquires the properties of BIGNESS. The best reason to broach BIGNESS is the one given by climbers of Mount Everest: “because it is there”. BIGNESS is the ultimate architecture”.

¹⁴⁸ “A próxima grande coisa: os prós e contras da tendência ao gigantismo”.

então esta galeria, chamada inicialmente de “boat gallery” e rebatizada no mesmo ano como “ArcelorMittal Gallery” (a empresa se tornava naquele momento patrona estratégica do museu), era ocupada por pinturas e esculturas, em mostras temporárias. Uma matéria de dezembro de 1997, da crítica Catherine Slessor, indica sua configuração inicial:

Os vastos espaços, geralmente muito esculturais, oferecem oportunidades criativas provocadoras para artistas e curadores. A maior das galerias é um volume de 130 metros de comprimento em forma de um casco ininterrupto que avança a leste em direção à *Puente de La Salve* (...).

Com seu piso especialmente reforçado, esta ‘galeria navio’ abriga uma coleção de massivas pinturas e instalações pop e pós-minimalistas, entre elas a monumental ‘Cobra’ de Richard Serra, uma obra *site-specific* que consiste em duas placas sinuosas de aço enferrujado de 31m de comprimento e 4 metros de altura (SLESSOR, 1997) [tradução nossa]¹⁴⁹.

Uma tentativa de busca na internet por informações e fotos desta época revela-se trabalhosa e quase frustrada (se não fosse pela matéria de Slessor). No universo virtual é como se esta sala não existisse até ser ocupada inteiramente pelas esculturas de Serra cujas imagens, ao contrário, são onipresentes na rede ao se procurar pelo termo “Guggenheim Bilbao”, juntamente com imagens da obra *Maman* de Louise Bourgeois, *Puppy*, de Jeff Koons, ambas de escala arquitetônica, provavelmente tidas como mais adequadas ao já icônico edifício do museu.

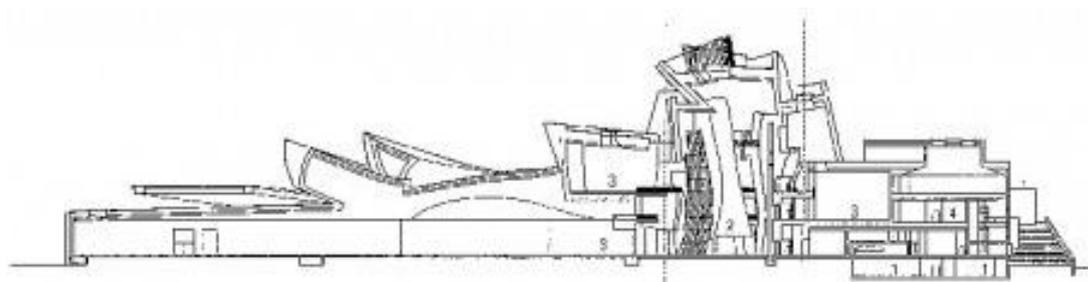


Figura 63: Corte longitudinal do museu Guggenheim Bilbao.

Fonte: Site *The English Group*¹⁵⁰.

¹⁴⁹ “The vast, often highly sculptural spaces offer provocative creative opportunities for both artists and curators. The largest of the galleries is a 130m long volume in the form of an upturned hull that extends eastwards towards and under the *Puente de la Salve* (...).

With its specially reinforced floor, this ‘boat gallery’ houses a collection of massive Pop and Post-minimalist installations and paintings, among them Richard Serra’s monumental ‘Snake’ a site-specific work consisting of two sinuous, rusted planes of steel 31 m long and 4m high”.

¹⁵⁰ Disponível em: <<http://www.theenglishgroup.co.uk/blog/2013/08/26/frank-gehry-2/>>. Acesso em: 08 dez. 2015.



Figura 64: Boat gallery.

Guggenheim Bilbao, Bilbao, 1997.

Fonte: *The Architectural Review*¹⁵¹. Foto: P. Raftery, D. Gilbert, C. Richters.



Figura 65: ArcelorMittal gallery.

Guggenheim Bilbao, Bilbao, 2014.

Fonte: Site Flickr¹⁵². Foto: Sokleine.



Figura 66: Puppy, Jeff Koons.

Guggenheim Bilbao, Bilbao, 2013.

Fonte: Site Flickr¹⁵³. Foto: Victor R. Ruiz.



Figura 67: Maman, Louise Bourgeois.

Guggenheim Bilbao, Bilbao, 2008.

Fonte: Site Flickr¹⁵⁴. Foto: miss_ohara.

No caso da *Tate Modern*, o que também motivou a produção de obras de arte gigantescas no âmbito da *Unilever Series*, complementando os argumentos de Slessor, não foi apenas a intenção de adequá-las à escala monumental da arquitetura do edifício mas, sobretudo, como vimos no capítulo anterior, o desejo, manifestado tanto por parte da instituição como dos artistas consultados durante as discussões do projeto arquitetônico, de afirmar a não prevalência da arquitetura sobre a arte. Por

¹⁵¹ Disponível em: <<http://www.architectural-review.com/1997-december-guggenheim-museum-by-frank-ogehry-and-associates-bilbao-spain/8603272.article?blocktitle=Buildings&contentID=7715>>. Acesso em: 08 dez. 2015.

¹⁵² Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/sokleine/15900195593/>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

¹⁵³ Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/rvr/10318354876/>>. Acesso em: 08 dez. 2015.

¹⁵⁴ Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/miss_ohara/2875378800/>. Acesso em: 08 dez. 2015.

maior e mais espetacular que a arquitetura pudesse ser, o espaço deste museu deveria estar, antes de tudo, a serviço dos artistas, que teriam o protagonismo.

A grandiosidade na arquitetura, ao mesmo tempo que seduz, desconcerta, como afirma Koolhaas.

“Como não há uma teoria da GRANDEZA, nós não sabemos o que fazer com ela, nós não sabemos onde colocá-la, nós não sabemos quando usá-la, nós não sabemos como planejá-la” (KOOLHAAS, 1995) [tradução nossa]¹⁵⁵

Estar em face de um espaço com dimensões tão exageradas é uma situação nova e única para muitos desses artistas e exige, supostamente, propostas inéditas, como sugere Juan Muñoz, que em 2001 realizou a obra *Double Bind* para a sala das turbinas:

Eu não acho que seja possível ter nada aguardando em sua imaginação para um espaço e um volume deste tipo. O espaço está lá, é um dado. Então eu tenho a minha linguagem e a minha experiência, é isso. Estes são os pontos de partida. Eu não acho que ninguém pode realmente moldar um trabalho como este antes de ser encomendado. Você tem que vir, olhar, se desesperar e sorrir” (MUÑOZ, 2001) [tradução nossa]¹⁵⁶.

No caso da *Unilever Series*, Davidts observou que os artistas responderam ao chamado do museu com obras que simplesmente efetuam operações de expansão, multiplicação, amplificação ou inchamento, em relação aos trabalhos realizados anteriormente em suas carreiras (DAVIDTS, 2007, p. 78-79), sem, finalmente, estabelecer um verdadeiro diálogo com o lugar ou criarem novas questões.

É bastante notável que nenhuma delas (das obras) tenha de fato se envolvido em um nível substancial – isto é, semântico – com o edifício, com a *Tate Modern*, muito menos com o contexto mais amplo, cultural, econômico e político da instituição. Todas as instalações comprovaram um uso bastante literal ou físico da sala das turbinas enquanto lugar, em contraste com a abordagem mais funcional ou discursiva que caracteriza a maioria das instalações de arte contemporânea. Os artistas da *Unilever Series* literalmente permaneceram dentro e tentaram preencher o espaço, seja com esculturas de aço, formas sintéticas, luz ambiente, som ou brinquedos. Por isso, inevitavelmente, enfrentamos a questão do que essas obras oferecem, além de uma experiência de arte muitas vezes inegavelmente espetacular e memorável. Podemos ainda falar de um encontro significativo, ou ainda crítico, entre as diferentes partes

¹⁵⁵ “Because there is no theory of BIGNESS, we don’t know what to do with it, we don’t know where to put it, we don’t know when to use it, we don’t know how to plan it”.

¹⁵⁶ “I don’t think it is possible to have anything waiting in your imagination for a space and a volume of this kind. The space is there, it’s a given. Then I have my language and my experience, that’s it. These are the starting points. I don’t think anybody can really shape a work like this prior to being asked. You have to come, to look, to despair and smile”.

envolvidas: arte, arquitetura, instituição e público? (DAVIDTS, 2007, p. 79) [tradução nossa]¹⁵⁷.

Fato semelhante pode ser observado no caso da série *Monumenta* em que todas as obras reproduzem o modelo identificado por Davidts na *Unilever Series*; os artistas, inclusive aqueles que já possuem larga experiência na realização de obras para espaços vastos, na paisagem urbana ou natural, recorrem aos mesmos artifícios.

Para a crítica Jackie Wullschlager o ineditismo das obras fica seriamente comprometido sobretudo porque os artistas convidados também são submetidos ao gigantismo que ultrapassa o âmbito dos museus e atinge o sistema das galerias de arte, em especial aquelas de maior prestígio. Detentoras de grandes espaços expositivos e presentes em vários continentes, elas estimulam constantemente seus artistas a produzir cada vez mais e maior. Porém, por maior que seja o apetite e o poder dos galeristas e dos compradores, nenhum artista, nem mesmo o mais talentoso, consegue produzir tanto sem comprometer a qualidade das obras ou se tornar, inevitavelmente, repetitivo (WULLSCHLAGER, 2012).

Palavras como “monstro”, “baleia”, ou “gravidez” foram as mais frequentemente utilizadas na imprensa estrangeira para se referir à obra do artista Anish Kapoor composta por uma única escultura inflável e penetrável, considerada pela crítica e pelo público (o maior já registrado pela série), como bem-sucedida em seu desafio de ocupar a nave do *Grand Palais* (MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION; SMILE & CO, 2011, p. 81). Apesar do gigantismo da obra apresentada, cabe ressaltar que a intenção do artista era realizar uma escultura ainda maior. No entanto, o desenho de sua envergadura, que atingia quase toda a nave, teve que ser alterado em função dos limites definidos pelo *Grand Palais*. Instalada em um edifício histórico, a obra está sujeita a todas as restrições que um bem patrimonializado impõe; por ser um edifício público aberto à visitação, somam-se a elas restrições de segurança. Este conjunto de regulamentações está formalizado em dois documentos chamados ‘*Cahiers des charges/Technique et général*’ e ‘*Cahier des charges/Sécurité incendie*’ (Caderno de Encargos/Técnico e geral’ e ‘Caderno de Encargos/Segurança contra incêndio), anexos do contrato firmado entre o artista e as

¹⁵⁷ “It is quite remarkable that none of them actually engaged on a substantial – i.e. semantic – level with the building, the institution Tate Modern, let alone the institution’s broader cultural, economical and political context. All of the actual installations bore witness to rather literal or physical use of Tate Modern’s Turbine Hall as a site, in contrast to the more functional or discursive approach that marks most contemporary art installations. The artists of ‘The Unilever Series’ literally stayed inside and tried to fill the space, whether it was with steel sculptures, synthetic forms, ambient light, sound or playthings. So we inevitably face the question of what these works offered, besides an often undeniably spectacular and memorable art experience. Can we still speak of a significant, let alone critical, encounter between the different parties involved: art, architecture, institution and public?”.

instituições francesas. Mais do que as paredes da edificação, é este conjunto de normas que estabelece qual é o limite do artista.



Figura 68: Leviathan (maquete de estudo).
Anish Kapoor, 2009.
Fonte: CNAP¹⁵⁸. Foto: NC.

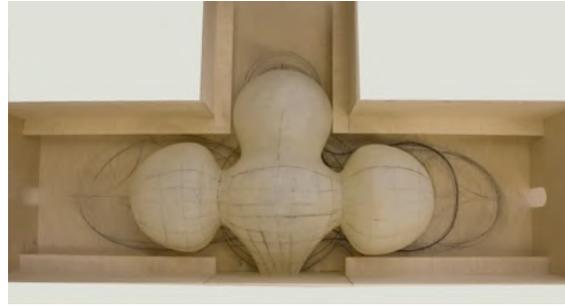


Figura 69: Leviathan (maquete de estudo).
Anish Kapoor, 2010.
Fonte: CNAP¹⁵⁹. Foto: NC.

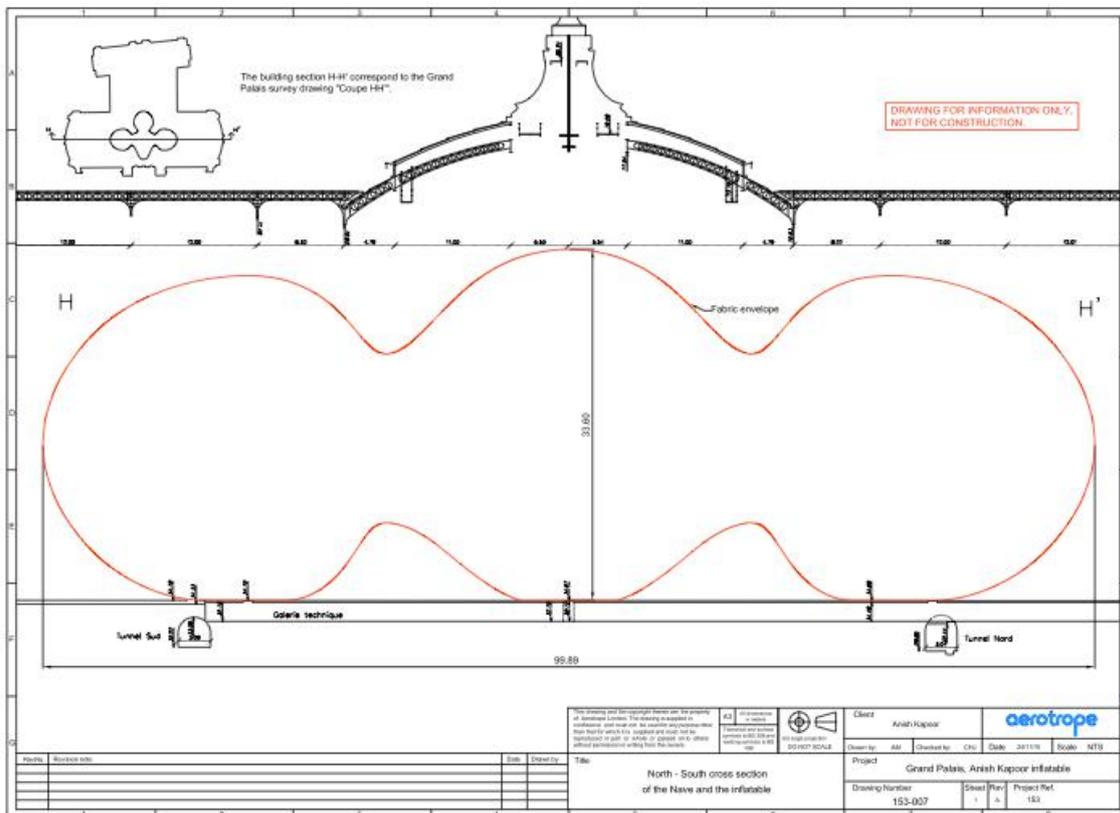


Figura 70: Leviathan (corte esquemático).
Anish Kapoor/Aerotope, 2010.
Fonte: CNAP¹⁶⁰. Foto: NC.

Mas se a grandeza é por si só é motivo para falarmos dela, como afirma Koolhaas, seria este o único motivo de existir das *Unilever Series* e da *Monumenta*? A resposta talvez esteja para além da arquitetura.

¹⁵⁸ Arquivo CNAP.

¹⁵⁹ Arquivo CNAP.

¹⁶⁰ Arquivo CNAP.

3.4. A exposição

Os relatórios finais das edições 2010, 2011 e 2012 da *Monumenta*, produzidos pela empresa Smile & Co para o Ministério da Cultura e Comunicação da França, apresentam a lista de objetivos estratégicos definidos para a série de exposições:

- Materializar, perante o grande público, as ambições de uma política cultural de apoio à arte contemporânea e à criação;
 - Mobilizar o grande público em torno de um acontecimento central da vida cultural francesa, que beneficia de um nível de prestígio internacional;
 - Um objetivo de marketing claro: acolher mais de 200 mil visitantes em menos de seis semanas (dos quais 60% pagantes);
 - Valorizar a missão do serviço público: dar as chaves de compreensão da arte atual ao maior número de pessoas;
 - Recolocar a França na lista das maiores capitais mundiais da arte graças a uma oferta cultural única;
 - Continuar a inscrição do evento no tempo.
- (MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATON; SMILE & CO, 2011) p. 11 [tradução nossa]¹⁶¹.

Embora elencadas de forma aparentemente não hierarquizada, uma destas intenções logo merece destaque, sobretudo à luz do que discutimos no capítulo anterior: “Recolocar a França na lista das maiores capitais mundiais da arte graças a uma oferta cultural única”. É importante lembrar aqui que a *Monumenta* é uma manifestação artística que acontece no *Grand Palais*, mas que se insere no âmbito das principais ações do Ministério da Cultura e Comunicação da França, órgão idealizador que mobiliza diversos operadores para produzir esta exposição, em especial a RMN-GP e o CNAP (este último de 2007 a 2012).

Se, com a realização da exposição *Monumenta* buscava-se recolocar a França na lista das principais capitais da arte, isto significava que em algum momento ela deixara de figurar nesta posição. De fato, se olharmos para o panorama dos museus nacionais de arte contemporânea, a cidade, que em 1977 havia inaugurado o *Centre Pompidou*, havia perdido um certo protagonismo mundial desde a inauguração da *Tate Modern* em 2000, que por sua vez foi o maior investimento feito pelo país em uma instituição artística nacional, no final dos anos 90.

¹⁶¹“Matérialiser auprès du grand public les ambitions d’une politique culturelle de soutien à l’art contemporain et à la création; Mobiliser le grand public autour d’un événement majeur de la vie culturelle française qui bénéficie d’un niveau de prestige international; Un objectif marketing clair: accueillir plus de 200.000 visiteurs en moins de six semaines (dont une moyenne de 60% payants); Valoriser la mission de service public: donner des clés de compréhension de l’art au plus grand nombre; Remettre la France au rang des grandes capitales mondiales de l’art grâce à une offre culturelle unique; Poursuivre l’inscription de l’événement dans la durée”.

Estabelecendo como hipótese a prevalência deste objetivo sobre os demais, podemos dizer que “Recolocar a França na lista das maiores capitais mundiais da arte graças a uma oferta cultural única” é a questão central desta série de exposições e corresponde à pergunta subjacente “O QUÊ?”. As metas restantes se colocariam, neste caso, como formas de se alcançar o objetivo principal e responderiam a perguntas subjacentes que complementam a primeira em diferentes aspectos: “COMO?”, “PRA QUEM?”, “COM QUEM?” e “QUANDO?”.

Cada um destes objetivos nos levam a identificar o que entendemos ser os cinco conceitos fundamentais da exposição *Monumenta*: 1) Criação de um monumento; 2) Produção de uma experiência artística; 3) Parceria com um artista internacionalmente reconhecido; 4) Ação voltada para o grande público; e 5) Evento periódico e regular, de longa duração (ver Tabela 1).

Tabela 1: Objetivos e conceitos da exposição *Monumenta*

OBJETIVOS	PERGUNTA SUBJACENTE	CONCEITO DA EXPOSIÇÃO
Recolocar a França na lista das maiores capitais mundiais da arte graças a uma oferta cultural única	O QUÊ? (Objetivo principal)	Criação de um <u>monumento</u> , através da <u>arte contemporânea</u>
Materializar, perante o grande público, as ambições de uma política cultural de apoio à arte contemporânea e à criação	COMO? (Objetivo secundário)	
Mobilizar o grande público em torno de um acontecimento central da vida cultural francesa, que beneficia de um nível de prestígio internacional	COM QUEM? (Objetivo secundário)	Parceria com um <u>artista internacionalmente reconhecido</u>
Valorizar a missão do serviço público: dar as chaves de compreensão da arte atual ao maior número de pessoas	COMO? (Objetivo secundário)	Produção de uma <u>experiência artística</u>
Um objetivo de marketing claro: acolher mais de 135/200 mil visitantes em menos de cinco/seis semanas (dos quais 60% pagantes)	PARA QUEM? (Objetivo secundário)	Ação voltada para o <u>grande público</u>
Continuar a inscrição do evento no tempo	QUANDO? (Objetivo secundário)	<u>Evento periódico e regular, de longa duração</u>

Fonte: a Autora (2015).

Quanto aos objetivos da *Unilever Series*, nenhum dos documentos consultados revela claramente quais são eles, nem em que termos se deu o acordo entre o museu e a *Unilever*, que permitiu o surgimento da série. O que sabemos é que, em decorrência desta parceria, as decisões – que no caso da *Monumenta* se dão estritamente no âmbito do governo francês – são, no caso da *Unilever Series*, compartilhadas tanto pela *Tate Modern* quanto pela empresa patrocinadora. Portanto, a série de exposições reflete não apenas objetivos políticos e institucionais, mas também comerciais.

Embora tenham objetivos distintos, o conceito de base de ambas as séries de exposições é, no entanto, em grande parte o mesmo, uma vez que as escolhas das duas instituições são similares. É o que se verifica nos textos institucionais que constam do catálogo comemorativo de encerramento da *Unilever Series* publicado em 2012. Tanto as palavras do diretor da *Tate*, Nicholas Serota, como do presidente da *Unilever*, Paul Polman, revelam solidariamente os mesmos conceitos deduzidos a partir do relatório da *Monumenta*, conforme trechos grifados abaixo (grifo nosso):

A *Tate Modern* abriu em 2000. Naquele momento ela representava o **mais importante investimento em uma instituição de arte nacional** desde a conclusão do *National Theatre* em 1976. *Tate Modern* passou a ajudar a regenerar uma vasta área de Londres, e a reconfigurar o turismo cultural ao longo da margem sul do rio Tâmisa. Ela também trouxe benefícios econômicos diretos para Londres, gerando mais de £90 milhões por ano e criando mais de 2.400 novos postos de trabalho. **Projetada para dois milhões de visitantes por ano, recebe agora cinco milhões de pessoas anualmente.**

A nova galeria ofereceu novas oportunidades para artistas e para o público. **A sala das turbinas, em particular, era um espaço único, sem equivalente em outros museus ao redor do mundo.**

Em 1999 Niall FitzGerald, então presidente da Unilever plc, deu um **passo ousado** ao se associar com a *Tate* para criar a *Unilever Series*. A visão projetada por Niall foi mantida por seus sucessores, Patrick Cescau e Paul Polman. Desde 2000, com o seu apoio, nós criamos treze obras *site-specific* para a sala das turbinas. A cada ano, **artistas de prestígio internacional assumiram o desafio lançado pelo espaço.** Na medida em que **a sala das turbinas rapidamente se tornou um dos grandes espaços para experimentar a arte moderna, a *Unilever Series* tornou-se sinônimo dela.**

Desde o seu início a *Unilever Series* atraiu **30 milhões de visitantes para a Tate.** Foi **aclamada pela crítica e pelo público e criou obras espetaculares e inesquecíveis.** Somos imensamente gratos a *Unilever* pelo generoso apoio e pela visão que lhe permitiu continuar a patrocinar um projeto tão imaginativo.

Nicholas Serota
Diretor
Tate

(TATE MODERN, 2012, p. 2) [tradução nossa]¹⁶²

¹⁶² “*Tate Modern opened in 2000. At the time it represented the most significant investment in a national arts institution since the completion of the National Theatre in 1976. Tate Modern has gone on to help regenerate a wide area of inner London, and to configure cultural tourism along the South bank of the*

Este livro celebra 13 anos da *Unilever Series*. Ele é também testemunho de uma **parceria extraordinariamente duradoura e bem-sucedida** entre *Unilever* e *Tate Modern*.

Desde o seu lançamento a *Unilever Series* tem ajudado a atrair **30 milhões de visitantes** à extraordinária sala das turbinas da *Tate Modern*. **Pessoas de todo o mundo têm se deslumbrado** com as obras de **alguns dos artistas mais originais e inovadores de hoje**. Este livro procura captar algo da **emoção e da admiração** que esses artistas têm trazido para nós **ao longo dos anos**.

Enquanto Unilever, estamos orgulhosos de **ter contribuído de forma importante e duradoura para a causa da arte contemporânea e para o sucesso da Tate Modern**. Quero prestar homenagem aos meus dois antecessores - Niall FitzGerald e Patrick Cescau – pela coragem e visão que eles tiveram para lançar e sustentar um patrocínio tão ambicioso.

A *Unilever Series* tem contribuído em muitos níveis. Estamos particularmente orgulhosos das oportunidades que ela nos deu para **envolver e inspirar os estudantes** de todo o mundo. Através do *Unilever International School Art Project* e, mais recentemente, a *Unilever Series: turbinegeneration*, dezenas de milhares de crianças de 50 países ao redor do mundo têm se engajado em projetos de arte diretamente relacionadas com a *Unilever Series*. Segundo pesquisa, esses programas têm ajudado a preparar as crianças - algumas de origens pobres - com competências para a vida toda, aprimorando suas capacidades sociais e cognitivas para aprender a trabalhar em equipe e com pessoas de diferentes culturas.

Quer você tenha visto ou não cada uma das obras da *Unilever Series*, esperamos que você irá apreciar este livro. Ele reflete as **impressionantes, às vezes surpreendentes, mas sempre fascinantes obras de arte** criadas por 13 artistas diferentes. Também nos lembra por que, durante os últimos 13 anos, a *Unilever Series* tem sido **o patrocínio artístico mais admirado e comentado**, simultaneamente **inspirando, desafiando e divertindo os milhões de visitantes** anualmente na *Tate Modern*.

Paul Polman
Presidente
Unilever

(TATE MODERN, 2012, p. 3) [tradução nossa]¹⁶³

Thames. It has also brought direct economic benefits to London, generating over 90 million each year and creating over 2.400 new jobs. Designed for two million visitors a year, it now welcomes five million people per annum. The new gallery offered new opportunities for artists and audiences. The Turbine Hall in particular was a unique space, unparalleled in other museums across the world. In 1999 Niall FitzGerald then Chairman of Unilever plc, took a bold step in partnering Tate to create The Unilever Series. The vision launched by Niall has been maintained by the Chief Executives who succeeded him, Patrick Cescau and Paul Polman. Since 2000, with their support, we have created thirteen site-specific commissions for the Turbine Hall. Each year artists of international standing took on the challenge set by the space. As the Turbine Hall quickly became one of the great spaces to experience modern art, so The Unilever Series became synonymous of it. Since its beginning The Unilever Series has attracted 30 million visitors to Tate. It has won critical and public acclaim and has created spectacular and unforgettable works. We are enormously grateful to Unilever Series for very generous support and for the vision that allowed it to continue to sponsor such an imaginative project”.

¹⁶³ “This book celebrates 13 years of The Unilever Series. It is also bears testimony to a remarkably enduring and successful partnership between Unilever and Tate Modern. Since its launch The Unilever Series has helped to attract 30 million visitors to Tate Modern’s remarkable Turbine Hall. People from all over the world have marveled at the works of some of today’s most original and innovative artists. This book seeks to capture something of the excitement and the wonderment that these artists have brought to us over the years. As Unilever, we are proud to have made such an important and lasting contribution to the cause of contemporary art and to the success of Tate Modern. I want to pay tribute to my two

A listagem do que consideramos ser o conceito de base de ambas as séries de exposições nos guiará a partir daqui na continuação deste capítulo. Veremos, item a qual é o papel do monumental, do artista, da experiência, do público e do tempo, como forma de compreender de que maneira o museu se constitui enquanto lugar específico no caso da *Unilever Series* e *Monumenta*.

Entendemos que os dois exemplos estudados configuram casos particulares dentro do universo dos museus do século XXI, mas que estão relacionados a uma cadeia maior de museus e exposições que, em alguns casos, se servem dos mesmos princípios. Por este motivo, ao longo do capítulo, citaremos também exemplos externos, fazendo o contraponto e situando ambas manifestações dentro de uma corrente mais ampla em vigor nos museus contemporâneos.

3.5. O monumental

Segundo a historiadora Françoise Choay (CHOAY, 2006, p. 17), a palavra monumento deriva do latim *monumentum*, que por sua vez deriva do termo *monere*, e está ligado, originalmente, à ideia de recordar, lembrar. Erigir um monumento em homenagem a um determinado evento, crença ou personalidade histórica é uma forma de lutar contra o seu esquecimento. Sua especificidade, segundo a autora, está na forma como atua sobre a memória. Para evocar o passado e torná-lo presente, age por meio da afetividade e da emoção, transformando-o em memória viva. Por outro lado, essa memória reconstruída cumpre um papel fundamental de preservação da identidade e das raízes de um povo e o monumento atua então como um potente antídoto contra a angústia e o medo da morte, presentes em todas as civilizações. A relação que o monumento estabelece com a memória, ou seja, sua “função antropológica”, seria sua característica essencial (CHOAY, 2006, p. 18).

predecessors – Niall FitzGerald and Patrick Cescau – for the courage and foresight they had to launch and sustain such an ambitious sponsorship.

The Unilever Series has contributed on many levels. We are particularly proud of the opportunities it has given us to involve and inspire schoolchildren from all over the world. Through the Unilever International School Art Project and, more recently, The Unilever Series: turbinegeneration, tens of thousands of children from 50 countries around the world have engaged in art projects linked directly to The Unilever Series. According to research, these programs have helped to equip children – some from impoverished backgrounds – with life-long skills, from improving their social and cognitive abilities to learn about working together as a team and with people from different cultures. Whether or not you have seen each commission in The Unilever Series we hope you will enjoy this book. It reflects the astonishing sometimes surprising but always fascinating works of art created by 13 very different artists. It also reminds us why, for the last 13 years, The Unilever Series has been the world's most admired and talked about arts sponsorships, simultaneously inspiring, challenging and entertaining the millions of visitors each year to Tate Modern”.

Com o passar do tempo, o termo monumento adquiriu outros significados, assumindo por vezes um carácter arqueológico (aquilo que resta de uma civilização), e adquirindo valores estéticos (aquilo que é magnífico, soberbo). A partir do Renascimento, a busca pelo ideal de beleza como propósito supremo da arte assumiu um papel central, contribuindo para que os monumentos se tornassem elementos de embelezamento das cidades.

Segundo Dominique Poulot (2009, p. 46), o monumento no século XVIII era o veículo máximo para se transmitir à posteridade os sinais de uma civilização importante. Naquele momento havia uma preocupação crescente em repassar às gerações futuras uma imagem gloriosa da sociedade, em especial na França, onde uma nova identidade nacional se construía após a Revolução.

A partir do século XIX uma distinção se fez neste campo entre os conceitos de monumento e monumento histórico. Enquanto os primeiros já traziam esta qualificação desde sua origem, sendo construídos precisamente para este fim, o monumento histórico só recebia esta designação a posteriori, “pelos olhares convergentes do historiador e do amante da arte, que o selecionam na massa dos edifícios existentes” (CHOAY, 2006, p. 25). Isto significou uma mudança importante pois possibilitou a qualquer artefato ou edificação ser investido de função memorial, tornando-se a partir de então “objeto de saber e integrado numa concepção linear do tempo” (CHOAY, 2006, p. 26).

O advento da imprensa e de outros meios de memória artificial, assumiram progressivamente a função de guarda do passado e permitiram, segundo Choay, a supressão progressiva da função memorial atribuída aos monumentos.

Hoje o sentido de ‘monumento’ evoluiu um pouco mais. Ao prazer suscitado pela beleza do edifício sucedeu-se o encantamento ou o espanto provocados pela proeza técnica e por uma versão moderna do colossal, no qual Hegel viu o início da arte nos povos da alta Antiguidade oriental. A partir daí, o monumento se impõe à atenção sem pano de fundo, atua no instante, substituindo seu antigo status de signo pelo de sinal (CHOAY, 2006, p.19).

A lógica do monumento sempre esteve profundamente ligada à lógica tradicional da arquitetura. Beleza, solidez e durabilidade eram atributos fundamentais aos dois. Também esteve totalmente vinculada à lógica da escultura, como descreve Rosalind Krauss:

A categoria escultura, assim como qualquer outro tipo de convenção, tem sua própria lógica interna, seu conjunto de regras, as quais, ainda que possam ser aplicadas a uma variedade de situações, não estão em si próprias abertas a uma modificação extensa. Parece que

a lógica da escultura é inseparável da lógica do monumento. Graças a esta lógica, uma escultura é uma representação comemorativa — se situa em determinado local e fala de forma simbólica sobre o significado ou uso deste local. Um bom exemplo é a estátua equestre de Marco Aurélio: foi colocada no centro do Campidoglio para simbolizar com sua presença a relação entre a Roma antiga e imperial e a sede do governo da Roma moderna, renascentista. Outro monumento utilizado como marco num lugar onde devem ocorrer eventos específicos e significativos é a estátua Conversão de Constantino, de Bernini, colocada no sopé das escadas do Vaticano que ligam a Basílica de São Pedro ao coração do governo papal. As esculturas funcionam, portanto, em relação à lógica de sua representação e de seu papel como marco; daí serem normalmente figurativas e verticais e seus pedestais importantes por fazerem a mediação entre o local onde se situam e o signo que representam. Nada existe de muito misterioso sobre esta lógica; compreendida e utilizada, foi fonte de enorme produção escultórica durante séculos de arte ocidental (KRAUSS, 2008, p. 131).

No final do século XIX, esta associação entre monumento e escultura começou a se enfraquecer justamente quando esta última ganhou autonomia e mobilidade. Obras encomendadas a artistas para que atuassem como monumentos em um determinado lugar, finalmente nunca foram instaladas nos locais para onde haviam sido projetadas e acabaram por ser copiadas e expostas nos mais diversos contextos. Já no início do século XX o movimento modernista promoveu definitivamente a emancipação das obras ao neutralizar o contexto de exposição e provocar a supressão de pedestais. Em situações como esta,

cruzamos o limiar da lógica do monumento e entramos no espaço daquilo que poderia ser chamado de sua condição negativa — ausência do local fixo ou de abrigo, perda absoluta de lugar. Ou seja, entramos no modernismo porque é a produção escultórica do período modernista que vai operar em relação a essa perda de local, produzindo o monumento como uma abstração, como um marco ou base, funcionalmente sem lugar e extremamente auto-referencial (KRAUSS, 2008, p. 132).

No entanto, a partir dos anos 1960, uma outra vertente artística passou a questionar o idealismo modernista e a explorar justamente o retorno da obra ao lugar real, constituindo-se de forma complexa e agregando conceitos que antes lhe eram vetados. Transgredindo os limites tradicionais do que era então tido como escultura, estas obras passaram a ser compreendidas na sua relação fundamental entre paisagem e arquitetura – representando a “oposição rigorosa entre o construído e o não construído, o cultural e o natural, entre os quais a produção escultórica parecia estar suspensa” (KRAUSS, 2008, p. 133). Esta relação, expressa por um diagrama, possibilitou a definição do conceito de “campo ampliado da escultura” e o desdobramento do que antes estava inteiramente contido sob o título de escultura, em

três outros formatos conceituais: local-construção, locais demarcados e estruturas axiomáticas.

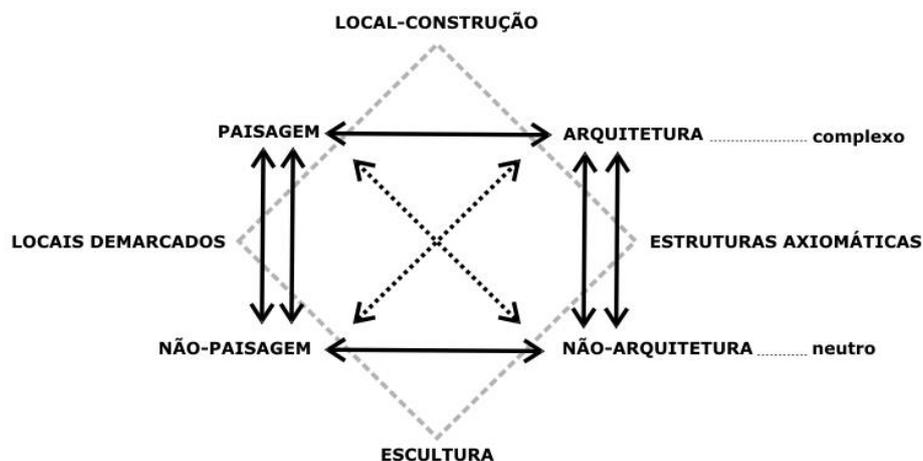


Figura 71: Diagrama do campo ampliado da escultura.

Fonte: KRAUSS, 2008, p.135.

Este terreno, corresponde ao primeiro estágio da arte *site-specific*:

Fosse dentro do cubo branco ou no deserto de Nevada, orientada para a arquitetura ou para a paisagem, a arte *site-specific* inicialmente tomou o “*site*” como localidade real, realidade tangível, com identidade composta por singular combinação de elementos físicos constitutivos: comprimento, profundidade, altura, textura e formato das paredes e salas; escala e proporção de praças, edifícios ou parques; condições existentes de iluminação, ventilação, padrões de trânsito; características topográficas particulares. Se a escultura moderna absorveu seu pedestal/ base para romper sua conexão com ou expressar sua indiferença ao *site*, tornando-se mais autônoma e auto-referencial, e portanto transportável, sem lugar e nômade, então trabalhos *site-specific*, quando emergiram no despertar do minimalismo, no final da década de 1960 e início da seguinte, forçaram dramática reversão nesse paradigma modernista (KWON, 2008, p. 167).

Neste solo, *Unilever Series* e *Monumenta* vão plantar as raízes de suas exposições. Se por um lado o desejo de combinar arte e arquitetura foi expressamente manifestado durante o processo de criação conceitual da *Tate Modern*, como uma intenção curatorial ligada à história da arte recente e à missão da instituição para o futuro, por outro esta combinação se tornou uma ferramenta adequada à constituição de novos monumentos contemporâneos. Investe-se em dois lugares designados monumentos históricos – a antiga usina elétrica de *Bankside* e o edifício do *Grand Palais* – duas construções que integram o patrimônio cultural da França e da Inglaterra e testemunham o que há de mais notável em seus países, como pano de fundo

estimulem a criação de obras para as manifestações *Unilever Series* e *Monumenta* (que pelo próprio nome já revela, sem rodeios, sua principal ambição).

No entanto, Choay afirma que o uso da fotografia e demais técnicas de comunicação pode, hoje em dia, promover qualquer construção ao posto de monumento, mesmo as mais efêmeras. É a sua imagem que lhe atribui valor, independentemente de sua realidade concreta. É a fotografia, “monumento da sociedade privada, que permite a cada um conseguir, em particular, a volta aos mortos, privados ou públicos, que fundam sua identidade” (CHOAY, 2006, p. 22).

O empacotamento do *Reichstag*, obra dos artistas Christo e Jeanne-Claude, é, para Huyssen, um bom exemplo. Durante 14 dias, o edifício sede do parlamento alemão se tornou palco de uma obra de arte monumental ao ser embrulhado com mais de cem mil metros quadrados de tecido à base de polipropileno que, em contato com a volumetria do edifício, tornou-se uma escultura drapeada na escala da cidade. Realizada cinquenta anos após o domínio nazista, num momento em que, segundo Huyssen, a Alemanha era tomada por uma mania de memória, os monumentos, passaram a atuar como instrumentos de uma busca por redenção através do esquecimento (HUYSSSEN, 2000, p. 43-44). A camada de tecido, que escondia o edifício, pretendia também esconder o que ele representava, revelando-o sob uma forma nova. Este evento criou novas memórias coletivas através da celebração popular: “O *Reichstag* embrulhado assim se ergueu como um monumento à cultura democrática em vez de uma demonstração do poder do estado” (HUYSSSEN, 2000, p. 47-48).

Para Huyssen, a efemeridade do evento tem, no outro extremo do seu eixo, o desejo pela perdurável monumentalidade (HUYSSSEN, 2000, p. 49). A obra de Christo e Jeanne-Claude permanece até hoje enquanto imagem, exercendo a mesma sedução monumental que já pode não ter qualquer relação com o espaço de fato construído (HUYSSSEN, 2000, p.64). O que vemos na pós-modernidade é, segundo Huyssen, um novo destino para a monumentalidade, que passa do real para a imagem, do material para o imaterial.



Figura 72: *Wrapped Reichstag*, Christo e Jeanne-Claude
Berlim, 1995.

Fonte: Site Christo e Jeanne-Claude¹⁶⁴. Foto: Wolfgang Volz.

O anseio por monumentos nos dias de hoje é, para Andreas Huyssen, legítimo, baseado no manifesto de Fernand Léger, José Luis Sert e Siegfried Gideon, *Nove Pontos Sobre a Monumentalidade* (HUYSSSEN, 2000, p.63):

Monumentos são a expressão das mais elevadas necessidades culturais do homem. Eles devem satisfazer a demanda eterna do povo por transformar sua força coletiva em símbolos. Os monumentos mais vitais são aqueles que expressam o sentimento e pensamento desta força coletiva – o povo (SERT; LÉGER; GIEDION, 1943)[tradução nossa]¹⁶⁵.

Mas, se por um lado a monumentalidade enquanto dimensão comemorativa tem sido enfatizada e resgatada, por outro, a monumentalidade enquanto grandeza e categoria estética tem sido difamada e rechaçada (HUYSSSEN, 2000, p. 42). Segundo o autor, o monumental é suspeito em diversos aspectos:

O monumental é esteticamente suspeito porque se liga ao mau gosto do século XIX, ao kitsch e à cultura de massa. É politicamente suspeito porque visto como representativo dos nacionalismos oitocentistas e dos totalitarismos novecentistas. É socialmente suspeito porque é o modo privilegiado de expressão dos movimentos

¹⁶⁴ Disponível em: <http://christojeanneclaude.net/projects/wrapped-reichstag#.Vm_7LGQrJO0>. Acesso em: 22 nov. 2014.

¹⁶⁵ “Monuments are the expression of man's highest cultural needs. They have to satisfy the eternal demand of the people for translation of their collective force into symbols. The most vital monuments are those which express the feeling and thinking of this collective force-the people”.

de massa e da política de massa. É eticamente suspeito porque em sua predileção pelo grandioso se entrega ao mais-que-humano, na tentativa de esmagar o espectador individual. É psicanaliticamente suspeito porque se liga às ilusões narcisistas de grandeza e completude imaginária (HUYSSSEN, 2000, p. 51).

O que Huyssen chama de “sedução monumental” seria, para Foucault, “o fascismo em todos nós, em nossas cabeças e em nosso comportamento cotidiano, o fascismo que nos leva a amar o poder, a desejar precisamente aquilo que nos domina e explora” (FOUCAULT *apud* HUYSSSEN, 2000, p. 52).

3.6. O artista

O desafio, enquanto “ato de desafiar”, isto é, “propor duelo ou combate a alguém”, ou “instigar, incitar, excitar, estimular, provocar” alguém a fazer algo (FERREIRA, 2009, p. 626), implica a ideia de dificuldade ou de perigo em sua realização, mas também o impulso criativo que ele pode suscitar. O primeiro questionamento ao qual o termo conduz, derivado simplesmente da transitividade do verbo, é: desafiar quem?

Kwon explica que a prática de convidar artistas para realizar um determinado trabalho, normalmente de cunho curatorial ou crítico, envolvendo o acervo e os espaços da própria instituição, tornou-se comum a partir dos anos 90, dentro do processo de evolução do conceito de *site-specificity* (KWON, 2008, p. 177-178). Por este motivo é comum encontrarmos o termo “*commission*” (encomenda) associado a séries de exposições *site-specific* em países de língua inglesa como a *Tate Britain Commission*, no museu *Tate Britain*, a *Bridge Commission*, na *Serpentine Gallery*, ou *Hyundai Commission*, título da nova série de exposições da sala das turbinas da *Tate Modern*, que substituiu a *Unilever Series* a partir de 2015, marcando um novo ciclo de patrocínio.

Para Kwon,

uma das coisas mais celebradas na arte *site-specific* ainda é a singularidade e a autenticidade que parece ser garantida pela presença do artista não só em termos de presumida irrepetibilidade do trabalho, mas na maneira como provê distinção ‘única’ para os lugares (KWON, 2008, p. 180).

A escolha do artista convidado difere nas duas séries de exposições, embora estas guardem um princípio comum: em ambos os casos a escolha do artista antecede a definição do projeto artístico em si. Nas duas séries, mais importante do

que saber se e como o desafio de criação de uma obra inédita para este determinado espaço será alcançado, é indicar alguém que seja capaz de concluir tal missão.

No caso da *Unilever Series*, a escolha do artista é feita conjuntamente pelo museu e pela empresa patrocinadora, *Unilever*, e o que havia surgido inicialmente como uma proposta voltada para estudantes de arte, se constituiu finalmente como uma série de exposições para artistas já confirmados como Louise Bourgeois (2000), Juan Muñoz (2001), Anish Kapoor (2002), Olafur Eliasson (2003), Bruce Nauman (2004), Rachel Whiteread (2005), Carsten Höller (2006), Doris Salcedo (2007), Dominique Gonzalez-Foerster (2008), Mirosław Balka (2009), Ai Weiwei (2010), Tacita Dean (2011) e Tino Sehgal (2012).

No caso da *Monumenta*, Jean-Paul Cluzel, diretor da RMN-GP, explica que por receber uma subvenção específica do Ministério da Cultura, esta decisão é tomada pelo Ministro, aconselhado pelo Delegado de Artes Plásticas¹⁶⁶. Uma vez decidido qual artista será convidado e iniciado seu trabalho, as instituições que atuam na produção da exposição interferem especificamente em questões de viabilidade, orçamento, construção e instalação da obra, deixando o artista relativamente livre para desenvolver sua criação (CLUZEL, 2013), sempre acompanhado por um curador.

Assim como na *Unilever Series*, a lista de artistas convidados pela *Monumenta* inclui exclusivamente artistas contemporâneos de relevância internacional que atingiram um patamar sólido em suas carreiras: Anselm Kiefer (2007), Richard Serra (2008), Christian Boltanski (2010), Anish Kapoor (2011), Daniel Buren (2012), Ilya e Emilia Kabakov (2014).

Em 2014, este método de seleção foi revisto por iniciativa da ministra Aurélie Filipetti, que constituiu pela primeira vez um júri formado por sete membros, sendo quatro diretores de museus nacionais, um diretor de museu municipal e dois diretores do Ministério da Cultura, para a escolha do artista convidado da edição 2016 da série, Huang Yong Ping¹⁶⁷.

Outra distinção entre as duas séries pode ser feita ao analisarmos comparativamente a média de idade dos artistas convidados. Observamos que no caso da *Monumenta* a média é visivelmente superior à da *Unilever Series*: 68 anos

¹⁶⁶ Atualmente a Delegação de Artes Plásticas está extinta, assim como a Direção de Música, Dança, Teatro e Espetáculos. Ambas deram origem à Direção Geral da Criação Artística, em 2010.

¹⁶⁷ Formaram o júri de seleção: Jean-Paul Cluzel, presidente da RMN-GP; Michel Orier, diretor geral de criação artística do Ministério da Cultura e Comunicação; Bernard Blistène, diretor do Museu Nacional de Arte Moderna – Centre Pompidou; Fabrice Hergott, diretor do Museu de Arte Moderna da Prefeitura de Paris; Pierre Oudart, diretor adjunto de criação artística, encarregado de artes plásticas, do Ministério da Cultura e Comunicação; María Inéz Rodríguez, diretora do Museu de Arte Contemporânea de Bordeaux / CAPC; e Laurent Salomé, diretor científico da RMN-GP (MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, 2014, p. 1).

para a primeira e 50 anos para a segunda. Confrontando os dados ano a ano, vemos que sistematicamente a *Monumenta* apresenta artistas mais experientes do que aqueles apresentados pela *Unilever Series*. Esta diferença é particularmente marcante no ano de 2012: enquanto a *Tate Modern* apresentava Tino Sehgal, o artista mais jovem a realizar uma obra para a sala das turbinas (posição compartilhada com Olafur Eliasson), Daniel Buren aos 73 realizava uma obra para a nave do *Grand Palais*, tornando-se naquele momento o veterano da série.

Tabela 2: Unilever Series e Monumenta: faixa etária e nacionalidade dos artistas

<i>Unilever Series</i>				<i>Monumenta</i>		
ANO	ARTISTA	IDADE	NACIONALIDADE	ARTISTA	IDADE ¹⁶⁸	NACIONALIDADE
2000	Louise Bourgeois	88	França/EUA	-	-	-
2001	Juan Muñoz	47	Espanha	-	-	-
2002	Anish Kapoor	48	Índia/Inglaterra	-	-	-
2003	Olafur Eliasson	36	Islândia/Dinamarca	-	-	-
2004	Bruce Nauman	62	EUA	-	-	-
2005	Rachel Whiteread	42	Inglaterra	-	-	-
2006	Carsten Höller	44*	Bélgica	-	-	-
2007	Doris Salcedo	49*	Colômbia	Anselm Kiefer	62	Alemanha
2008	Dominique Gonzalez-Foerster	43	França	Richard Serra	68	EUA
2009	Mirosław Balka	51*	Polónia	-	-	-
2010	Ai Weiwei	53	China	Christian Boltanski	65	França
2011	Tacita Dean	46*	Inglaterra	Anish Kapoor	57	Índia/Inglaterra
2012	Tino Sehgal	36*	Inglaterra	Daniel Buren	73	França
2013	-	-	-	-	-	-
2014	-	-	-	Ilya Kabakov	80	Rússia
				Emilia Kabakov	69*	

Fonte: a Autora (2015).

¹⁶⁸ O campo "Idade" refere-se à idade do artista convidado no momento da inauguração da exposição. Os números marcados com * podem variar de um ano para mais ou para menos, em função da imprecisão de algumas datas obtidas na pesquisa.

Este fato ganha maior relevância se questionarmos a possível correlação entre o tamanho do espaço expositivo e a solidez da carreira dos artistas convidados, ou seja, se o salto em dimensão que a nave do *Grand Palais* opera em relação à sala das turbinas da *Tate Modern* não seria compensado por escolhas mais conservadoras, ou mais seguras, diante de um desafio literalmente maior, proposto pelo museu.

Na *Unilever Series*, um terço dos artistas convidados são ingleses e dois terços são estrangeiros. Já a série *Monumenta* estabelece uma alternância entre artistas residentes na França e artistas residentes no exterior. O alemão Anselm Kiefer, residente na França há mais de 20 anos, foi seguido pelo americano Richard Serra em 2008. O parisiense Christian Boltanski foi o convidado em 2010, seguido pelo indiano Anish Kapoor em 2011. No ano seguinte, o francês Daniel Buren foi sucedido em 2014 pelo casal russo Ilya e Emylia Kabakov. A próxima edição do *Monumenta* prevista para 2016 receberá o artista francês de origem chinesa Huang Yong Ping.

Embora apresentem-se como lugares da arte contemporânea internacional, ambas exibem um panorama claramente eurocêntrico em que a participação da América do Norte, América Latina e Ásia é minoritária, e onde nenhum artista africano ou da Oceania aparece como convidado.

Entre os ausentes, também cabe destacar a pequena participação de artistas do sexo feminino, principalmente na série *Monumenta*. Enquanto na *Tate Modern*, dos 13 artistas convidados 5 eram mulheres, no *Grand Palais* entre os 7 artistas contratados havia apenas uma mulher, Emilia Kabakov, que em 2014 realizou, em parceria com seu marido Ilya Kabakov, uma obra para a nave. Nenhuma mulher até hoje foi convidada enquanto artista solo, a realizar uma obra para a *Monumenta*.

Processo de seleção bastante distinto foi aquele realizado pelo Museu Guggenheim de Nova York para a exposição *site-specific Contemplating the void*, no âmbito das ações realizadas em 2010 para comemorar os 50 anos de construção do seu edifício de Frank Lloyd Wright. O vazio central, espaço paradigmático que já motivou a criação de obras *site-specific* tão monumentais quanto aquelas feitas para a *Unilever Series* ou para a *Monumenta*, seria transformada nesta ocasião em um espaço de experimentação, um laboratório urbano, segundo os curadores Nancy Spector e David van der Leer.

Em 2010 o museu convidou cerca de duzentos artistas – entre eles Doris Salcedo, Rachel Whiteread, Ai Weiwei, Anish Kapoor – arquitetos – como Richard Meier, Alvaro Siza, Kengo Kuma e o escritório brasileiro Tryptique – além de designers a imaginar uma obra para a rotunda central do edifício. Sem qualquer compromisso

com a viabilidade, a proposta deveria ser apresentada apenas graficamente, por meio de um desenho em duas dimensões.

Uma segunda iniciativa do museu foi intitulada *Re: Contemplating the void – Create your own Guggenheim intervention*. Uma chamada pública convocou o público geral a fazer a sua própria proposta para a espiral do Museu Guggenheim, respeitando os mesmos parâmetros aos quais os profissionais que participaram da primeira fase foram submetidos. Esta, no entanto, teve um caráter de competição inexistente naquela; as cinco melhores propostas, escolhidas pelos curadores Nancy Spector e David van der Leer, receberiam um brinde da loja do museu.

Na primeira fase, as propostas recebidas foram expostas de maneira tradicional, impressas em pranchas, dispostas em vitrines ou presas às paredes das galerias do museu. Uma exposição virtual, no formato de um site web, também foi criada e está até hoje acessível online¹⁶⁹. No segundo caso, todo o processo se deu apenas na plataforma digital Flickr; os participantes deveriam cadastrar-se e postar suas propostas na página do grupo criado especificamente para a ocasião, ainda acessível hoje¹⁷⁰.



Figura 73: Exposição *Contemplating the void*

Guggenheim Nova York, Nova York, 2010.

Fonte: Site Flickr¹⁷¹. Foto: John Hill.

¹⁶⁹ Disponível em: <<http://web.guggenheim.org/exhibitions/void/index.html#/home>>. Acesso em 13 maio 2015.

¹⁷⁰ Disponível em: <<http://www.flickr.com/groups/recontemplating/rules>>. Acesso em 13 maio 2015.

¹⁷¹ Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/archidose/4351947598/>>. Acesso em 18 maio 2015.

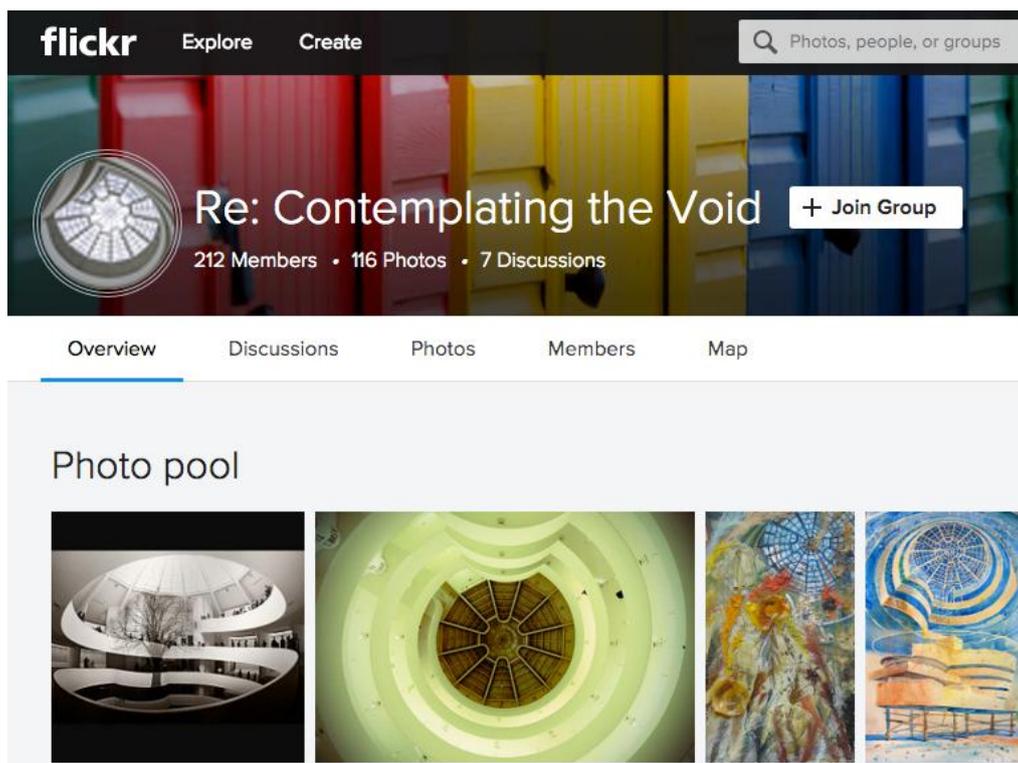


Figura 74: Grupo Re: *Contemplating the void* no site Flickr
Guggenheim Nova York, Nova York, 2010.
Fonte: Site Flickr¹⁷².

Embora pareça mais democrática que a *Unilever Series* e a *Monumenta*, a iniciativa do Guggenheim revela, assim como as primeiras, a hierarquia que o próprio museu cria e segundo a qual apenas aqueles artistas escolhidos previamente de acordo com critérios que são específicos da instituição, podem ocupar os espaços mais privilegiados do museu. Ainda que nas duas iniciativas todas as propostas tenham sido criadas a partir de um mesmo parâmetro, apenas aquelas cujos autores foram designados pela instituição ocupam o espaço expositivo tradicional das galerias. As demais propostas enviadas pelo público, independente de sua qualidade, devem permanecer apenas no espaço virtual. E nos dois casos, paradoxalmente, nenhuma das propostas foi apresentada na rotunda; para isto elas teriam que cumprir ainda outros requisitos.

3.7. A experiência

Na edição especial do jornal *The Art Newspaper* em que foram publicadas as listas de exposições mais visitadas em 2013, o crítico Blake Gopnik analisa duas das

¹⁷² Disponível em: <<https://www.flickr.com/groups/recontemplating/rules>>. Acesso em 13 maio 2015.

obras mais procuradas naquele período em Nova York, a partir de um dos efeitos de seu alto índice de frequência: a formação de gigantescas filas de espera. São elas: a obra *Rain Room*, do coletivo Random International, e *Infinity Room*, da artista japonesa Yayoi Kusama.

Exposta no MoMA, a primeira era composta por uma sala escura em que jatos de água vindos do teto simulavam uma chuva constante em todo o ambiente. A grande novidade da instalação é que sensores, ao identificar a presença do corpo do visitante, cessavam o funcionamento dos jatos situados acima deste, impedindo que se molhasse ao se deslocar no espaço¹⁷³. A obra de Kusama, que esteve em exposição na galeria David Zwirner, era formada por uma instalação luminosa composta por pequenos e numerosos pontos de luz que, em uma sala escura rodeada recoberta por espelhos, davam a sensação de se multiplicar ao infinito, como estrelas em uma constelação¹⁷⁴.



Figura 75: *Rain Room*, Random International

MoMA, Nova York, 2013.

Fonte: Site Flickr¹⁷⁵. Foto: Noel Y.C.

Figura 76: *Infinity Room*, Yayoi Kusama

Galeria David Zwirner, Nova York, 2013.

Fonte: Site Flickr¹⁷⁶. Foto: Tiffany Zau.

Para Gopnik estas exposições são herdeiras de um estilo criado pela *Unilever Series* e disseminado por diversos museus desde então, como a série *Monumenta* e das exposições no terraço do *Metropolitan Museum of Art* (GOPNIK, 2014, p. 4), baseadas em um novo conceito de arte:

A visão antiga, estética, romântica da arte enquanto provocadora de um golpe no peito instantâneo, inevitável e, acima de tudo,

¹⁷³ Ver Figura 75.

¹⁷⁴ Ver Figura 76.

¹⁷⁵ Disponível em <<https://www.flickr.com/photos/nyclovesnyc/8923134522/>>. Acesso em 16 maio 2015.

¹⁷⁶ Disponível em <<https://www.flickr.com/photos/tiff-any/11034527894/>>. Acesso em 16 maio 2015.

reproduzível, está sendo associada atualmente com uma noção pseudo-neurocientífica da arte enquanto estímulo que provoca respostas instantâneas e repetíveis no cérebro. Passe um amante da arte por um scanner cerebral com uma pequena projeção da Mona Lisa, ou coloque-o em uma sala criada por Kusama ou *Random International*, deixe-o cozinhar por alguns minutos, e - voilà! Você terá um cérebro deliciosamente estimulado com arte, e pronto para que o próximo pequeno estímulo estético faça seu trabalho. Ela só precisa de um minuto para fazer seu único efeito – um modelo muito conveniente para museus que entendem as filas como um sinal de sucesso (GOPNIK, 2014) [tradução nossa]¹⁷⁷.

Para Gopnik,

estes novos “eventos” artísticos oferecem um produto comercializável claramente definido, com resultados garantidos, ou pelo menos controlados, e sem as opacidades e incertezas em torno das quais a arte mais antiga e mais consistente se constituiu (GOPNIK, 2014, p. 4) [tradução nossa]¹⁷⁸.

Este “resultado garantido” ao qual o autor se refere trata da afluência do público que, por ser muito maior do que a capacidade do local, acaba por aglomerar-se em filas intermináveis. Para Gopnik, a fila tem sido vista pelos museus como símbolo de sucesso, exatamente como as longas horas de espera às quais consumidores da Apple estão dispostos a se submeter para comprar o último lançamento da marca. Segundo o crítico, a fila se tornou um espetáculo tão importante quanto o próprio objeto de desejo e consumo, neste caso as obras de arte. E é justamente a fila o principal argumento para que museus em todo o mundo desejem reproduzir este mesmo tipo de experiência em suas salas.

O comentário de Gopnik é adequado quando vemos que o relatório comercial feito pelo Ministério da Cultura e Comunicação da França para atrair patrocinadores para a exposição *Monumenta* 2010 apresenta, em sua capa, duas imagens: na parte superior, uma foto da estrutura metálica na nave e, na parte inferior, uma foto de uma fila de visitantes, supostamente aguardando para entrar na exposição (MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION, [s.d.])¹⁷⁹. As duas imagens evidenciam

¹⁷⁷ “The old, aesthetic, Romantic view of art as providing an instant, inevitable and, above all, repeatable roundhouse to the solar plexus is being married these days to a pseudo-neuroscientific notion of art as a stimulus that provokes instant and repeatable responses in the brain. Slide an art lover into a brain scanner with a tiny projection of the Mona Lisa, or stick her in a room by Kusama or *Random International*, let her cook for a few minutes, and – voilà!, you’ve got a brain delightfully lit up with art, and just ready for the next little aesthetic stimulus to do its thing. It only needs a minute to have its single effect – a very convenient model for museums that see queues as sign of success”.

¹⁷⁸ “These new art “events” provide a clearly defined, marketable product, with almost guaranteed, or at least controlled, results, and with none of the opacities and uncertainties that older, tougher art is built around”.

¹⁷⁹ Ver Figura 77.

que para os futuros patrocinadores da exposição, a fila é, de fato, um espetáculo tão sedutor quanto a arquitetura do lugar, o que faz dela um perfeito argumento de venda.

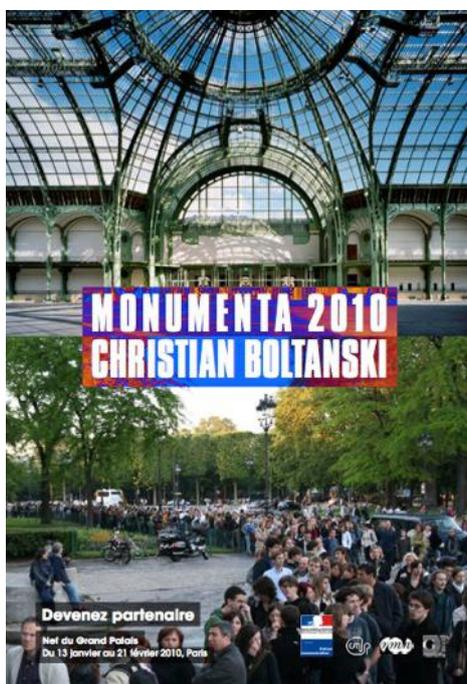


Figura 77: Capa da brochura de parcerias para a Monumenta 2010

Fonte: Arquivo CNAP.

Em resposta às frequentes reclamações de visitantes inconformados com tantas filas, as duas instituições americanas tomaram atitudes restritivas, em detrimento da qualidade da experiência do visitante. No caso da Galeria David Zwirner, aqueles que queriam ver a obra de Kusama passaram a ter seu tempo de visita cronometrado; cada pessoa tinha exatos 45 segundos para permanecer na sala, antes de ceder lugar ao próximo da fila. Já no caso no MoMA, o museu optou por implantar um percurso alternativo, muito mais rápido do que a fila principal. No entanto, ao optar por esta segunda alternativa, o visitante só poderia atravessar a sala de exposição lateralmente, sem passar por debaixo dos tão aguardados jatos de água que constituem a obra.

A ideia de museu enquanto lugar de experiência está na base do conceito de museu exploratório, subcategoria do museu tradicional que, diferentemente da subcategoria museu tradicional ortodoxo, privilegia a relação entre o visitante e a obra e não o objeto (SCHEINER, 1998, p. 161). Como vimos no primeiro capítulo, a frequente dificuldade de acesso ao conhecimento nos museus exploratórios tem sido compensada com a abundância na oferta de recursos didáticos. No caso da *Unilever*

Series e da *Monumenta*, vistas também sob a perspectiva do museu exploratório, a ampliação das dimensões dos objetos e dos espaços não teria este mesmo propósito? Museus cada vez maiores e mais superlotados, ao nos apresentarem obras tão desmesuradas, nas quais podemos entrar, sentar, pegar, correr, estar, não tentam nos dar a falsa impressão de que nos aproximamos delas e de sua compreensão?

Na escala do colossal, em que o corpo humano deixa de ser parâmetro tanto na construção dos espaços quanto na produção das obras, a crítica Jackie Wullschlager alerta para o possível risco de desaparecimento da experiência individual do visitante com o objeto (WULLSCHLAGER, 2012). Foi o que também observou a arquiteta, escritora e curadora inglesa Corinna Dean, ao verificar que a relação do observador com a obra de arte, em um espaço como o da sala das turbinas, deixa a esfera privada e se torna pública, na medida em que o observador perde o seu anonimato e passa a ser observado pelos demais visitantes, da mesma forma que as obras de arte também o são (DEAN, 2009, p. 94).

O estudo realizado por Dean, intitulado “Observando a sala das turbinas através do Flickr: Jogo, comportamento e escala”¹⁸⁰, avaliou de que maneira o visitante interpreta e interage com o espaço, tanto fisicamente quanto emocionalmente. Para realizar seu estudo, baseado na análise de fotos, Dean optou por uma fonte de pesquisa alternativa aos catálogos das exposições, para evitar o olhar institucional e privilegiar imagens que traduzissem de forma mais espontânea a experiência pessoal dos usuários no espaço. Dean voltou sua investigação para o portal internet *Flickr*, no qual usuários cadastrados postam e compartilham suas próprias fotos; e encontrou mais de 6 mil delas, relacionadas à sala das turbinas da *Tate Modern*.

A partir deste material, identificou que as imagens expressam um sentido de diversão física no espaço. A obra *Test Site* de Carsten Holler é, provavelmente, o melhor exemplo. O artista belga instalou na sala das turbinas cinco tobogãs que, a partir de diferentes alturas, faziam o espectador percorrer caminhos inéditos no museu. Primeiramente associados aos parques de diversões, estes tobogãs fazem parte de uma pesquisa do artista como uma proposta viável de transporte urbano para curtas distâncias. Além de escorregar em tobogãs, as exposições *Unilever Series* e *Monumenta* permitiram ao visitante viver experiências corporais pouco comuns em museus – como deitar-se no chão para observar e sentir o sol, colocar a cabeça dentro de uma imensa rachadura, passear por entre esculturas gigantescas, ter a sensação de estar em um enorme balão inflável etc. Todas estas posturas se justificariam para Dean a partir da obra *Homo Ludens*, do historiador Johan Huizinga,

¹⁸⁰ “*Observing the Turbine Hall through Flickr: Play, behavior and scale*”.

para quem a brincadeira é uma manifestação de liberdade e uma pré-condição para a geração de cultura (HUIZINGA *apud* DEAN, 2009, p. 96).



Figura 78: Visitante na obra *Test Site*
Tate Modern, Londres, 2006.
 Fonte: Site Flickr¹⁸¹. Foto: S. Pakhrin.



Figura 79: Visitante na obra *Shibboleth*
Tate Modern, Londres, 2007.
 Fonte: Site Flickr¹⁸². Foto: Andrej.

Este fato observado por Dean fica visível no artigo “*Secret diary of an art gallery attendant*”¹⁸³, escrito por por Adrien Hardwicke e publicado no jornal *The Guardian* em 2004. Então gerente de espaços públicos na *Tate Modern*, Hardwicke relatou de forma bem-humorada fatos curiosos que aconteceram durante o período de exibição da obra *The Weather Project* de Olafur Eliasson na *Unilever Series*, que ilustram as formas como os visitantes se comportam e apropriam-se do lugar. Se ao ler sua narrativa não soubéssemos previamente o que é, ou como é a sala das turbinas, dificilmente imaginariamos que se trata de um espaço de exposição de arte, dentro de um museu: pessoas fazendo piquenique, outras fantasiadas de Papai Noel celebrando a chegada do Natal, um senhor fazendo performances em sua própria canoa inflável... De acordo com o relato de Hardwicke, o museu adota uma postura conciliadora nestes casos, permitindo manifestações espontâneas, mas censurando aquelas que possam ser mais barulhentas (como um senhor que gostaria de tocar didgeridoo) ou inadequadas (como um casal se relacionando em público de forma íntima). Assim, um protesto contra as ações americanas no Afeganistão e no Iraque durante visita oficial do presidente George W. Bush à Inglaterra pôde acontecer de forma pacífica. A diversidade de situações relatadas por Hardwicke mostra que o

¹⁸¹ Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/kathmandu/299554726>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

¹⁸² Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/truu/2005991203>>. Acesso em: 22 nov. 2014.

¹⁸³ “*Diário secreto de um funcionário de galeria de arte*”. O texto, na íntegra, consta dos anexos desta dissertação.

museu pode ser tornar um verdadeiro campo de experimentos. Para Dean, os atores deste lugar, os visitantes de museu, têm o importante papel de ativá-lo¹⁸⁴.



Figura 80: Manifestantes protestam na sala das turbinas

Tate Modern, Londres, 2003.

Fonte: Site The Independent¹⁸⁵. Foto: Getty Images.

3.8. O espaço público

A imagem das exposições *Unilever Series* e *Monumenta* está estreitamente vinculada ao grande sucesso de público que elas alcançaram e ao número de visitantes que elas atraem. As cifras transitam grosso modo, entre 3200 e 6500 visitantes diários para a *Monumenta* e 9600 e 19500 para a *Unilever Series*. Estes números nos permitem identificar as duas manifestações como exposições-evento, conforme sugeriu Rapetti. Este perfil de exposição costuma alimentar uma análise que tende a dois polos. De um lado aqueles que acreditam no lado positivo destas grandes exposições, capazes de popularizar a boa arte, de produzir experiências e conteúdo relevante e de qualidade. Do outro aqueles que enxergam apenas o lado capitalista do museu e o interesse de autopromoção que está por trás destes eventos.

Uma precisão deve ser feita em relação à diferença tão significativa entre os números apresentados oficialmente pelas duas instituições. No caso da *Unilever*

¹⁸⁴ No Rio de Janeiro, podemos citar o exemplo do MAM, que nos anos 1970 teve imenso sucesso ao estimular a relação de aproximação entre exposições de arte e seus públicos através da experimentação e da expressão livre.

¹⁸⁵ Disponível em: <<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/features/britains-cultural-cathedral-marks-decade-of-triumph-1969999.html?action=gallery&ino=16>>. Acesso em: 10 maio 2015.

Series, como todo visitante que entra no museu obrigatoriamente deve atravessar o espaço da sala das turbinas, considera-se que o número de visitantes da exposição confunde-se com o número total de visitantes do museu, durante os meses em que a exposição está em cartaz. Além disso, o acesso à *Tate Modern* é gratuito, ao contrário do que acontece no *Grand Palais*. Para visitar a *Monumenta*, deve-se adquirir na bilheteria um ingresso específico para esta exposição que, ademais, não dá acesso às outras manifestações artísticas que eventualmente estejam acontecendo na instituição.

Do ponto de vista quantitativo, uma análise mais aprofundada e completa poderia ser feita. No caso da *Monumenta*, o relatório final de cada exposição apresenta de forma extremamente detalhada números exaustivos sobre a frequência, apresentados de acordo com os mais diversos critérios: horário de entrada, perfil geográfico, social, escolar etc. Uma análise qualitativa, por sua vez, seria possível a partir dos dados disponíveis sobre as atividades de mediação. O relatório final da exposição *Monumenta*, de Anish Kapoor, voltado para este tema específico, possui mais de 500 páginas. Uma análise do público nestas manifestações é por si só um assunto extremamente rico e complexo, que não aprofundaremos neste trabalho. Por outro lado, nos interessa aqui fazer uma reflexão sobre o museu enquanto espaço público, sobretudo na sua relação com o espaço urbano em cada um dos casos.

Ao trazer para dentro da *Tate Modern* a presença onipotente do sol, a obra de Olafur Eliasson parece ressaltar o caráter público da sala das turbinas. É no espaço urbano, na liberdade e no anonimato das ruas, das praças e parques, onde podemos encontrar as situações descritas no relato de Hardwicke. Em sua pesquisa, Corinna Dean observa, no entanto, que na sala das turbinas a interatividade entre os visitantes é limitada, e a esfera privada se sobrepõe à esfera pública (DEAN, 2009, p. 94). Observa ainda que as pessoas não se comportam em um espaço público institucional, como é o caso da sala das turbinas, da mesma maneira como em um espaço público urbano, como ruas e praças (DEAN, 2009, p. 93). Onde estariam, então, os reais limites entre o museu e a cidade?

O evento Arq. Futuro – Cidades Performáticas, realizado em 2014 durante a Bienal de São Paulo, promoveu uma mesa em torno no tema “Narrativas urbanas: O poder de ignição das artes na cidade-palco”, que reuniu os artistas Héctor Zamora e Claudia Bosse, o curador Ricardo Muniz e os arquitetos Karsten Huneck e Bernd Truempler. Nesta ocasião, o artista mexicano Héctor Zamora, que em sua trajetória profissional reúne trabalhos *site-specific* realizados em diferentes contextos, ao ser

questionado sobre a principal diferença entre produzir uma obra para um museu e produzir uma obra para o espaço público urbano, respondeu:

Primeiro, o museu automaticamente coloca uma barreira para as pessoas. O próprio prédio vira um muro e só as pessoas que estão interessadas realmente em entrar no museu para desfrutar da arte, são as que entram e as que têm acesso. Mas se você está do lado de fora, provavelmente você nunca vai entrar no museu. Eu acho que pra mim, essa foi uma das primeiras coisas que me levou para a rua. Porque mesmo que o museu seja um espaço público, ele já coloca essa barreira. E aí também, dentro da arquitetura do espaço, ele vira muito asséptico, você não tem nada, você tem só quatro paredes brancas, é uma questão muito alienada da realidade. Aí quando você vai pra fora, você tem aquele caos, aquela loucura, aquela vida, a verdade está lá fora. E o confrontar o teu trabalho lá fora, é como ficar nu na rua, você não tem uma barreira que está te protegendo, você coloca o trabalho, está aí, e qualquer pessoa tem o direito de opinar, de falar, de expressar, de viver, de sentir o trabalho. Eu acho que nesse sentido também, a troca e o como o trabalho cresce com essa relação, são as coisas que me levaram a pensar que realmente era muito mais interessante trabalhar lá fora, para construir o trabalho através dessa relação com o público que não está totalmente ligado em arte, do que ficar trabalhando no cubo branco, dentro da instituição (ZAMORA, 2014).

Possibilitar o acesso a um museu de um grande número de visitantes significa eliminar as barreiras materiais e imateriais que o separam do público, criando formas de incentivar a visitação. No caso dos museus tradicionais, a existência de uma fachada, barreira física que separa o espaço interno do espaço externo do museu, é também limite que distingue não apenas o dentro e o fora, mas também o pago e o gratuito, o silêncio e o barulho, o privado e o público, a sombra e a luz. As fachadas dos museus são fronteiras, lugar de encontro desses limites, e por isto se tornaram espaço particularmente propício à expressão artística, principalmente nas últimas décadas¹⁸⁶.

A instalação *Paracaidista*, Av. *Revolución 1608 bis*, realizada em 2004 por Héctor Zamora, na fachada do Museu de Arte Carrero Gil, na Cidade do México, é um destes exemplos. A obra é constituída por uma grande estrutura suspensa inspirada nas construções espontâneas das favelas mexicanas, erguida junto à fachada do museu. Com cerca de 74m² de área interna, a obra, composta por dois quartos, uma sala de estar, uma cozinha, um banheiro e um terraço, tornou-se residência temporária do artista durante o período da exposição. O acesso à estrutura, inicialmente restrito ao próprio artista e seus familiares, foi aberto ao público na fase final da exposição. Sobre as condições de entrada na obra, Adriano Pedrosa avalia que elas dizem muito

¹⁸⁶ A produção de obras *site-specific* nas fachadas de museu foi objeto de estudo da historiadora da arte Miléna Paez em sua dissertação de mestrado "A fachada museal como mídia artística: da superfície à interface" (*"La façade muséale comme médium artistique : de la surface à l'interface"*).

sobre o seu contexto: “enquanto eu subia a escada irregular de madeira, eu podia imaginar as questões de seguro e de segurança que surgiriam se Zamora tentasse isso em um museu estadunidense” (PEDROSA, 2005, p.245 [tradução nossa]¹⁸⁷. A construção, que nas palavras de Pedrosa comporta-se como um tumor, ou um parasita, extraindo recursos e energia de seu hospedeiro (PEDROSA, 2005, p. 245), é fruto de um longo processo de negociação entre artista, instituição e autoridades locais para obtenção das permissões necessárias, cujos registros e documentações foram expostas no interior do museu, na mesma ocasião.



Figura 81: *Paracaidista*, Av. Revolución 168 bis, Héctor Zamora

Museo de Arte Carrillo Gil, Cidade do México, 2004.

Fonte: Site Héctor Zamora¹⁸⁸. Foto: Fernando Medellín.

O termo que dá título à obra, utilizado para denominar pessoas que ocupam territórios de forma irregular, especifica de que maneira o artista pretende estabelecer sua relação com o museu. Embora se aproprie do seu endereço, Zamora acrescenta-lhe o sufixo “bis”, indicando que museu e obra de arte são estruturas simbióticas, porém completamente independentes. Zamora vai ainda mais longe ao afirmar que, se a obra não é o museu, ela tampouco foi feita para ele; tendo a instituição como suporte, a obra foi feita para a Cidade do México (ZAMORA, 2014).

Em edifícios que atingiram a condição que Rem Koolhaas chamou de “grandeza”, esta dualidade entre dentro/fora, público/privado, museu/cidade, se torna particularmente acentuada:

¹⁸⁷ “As I climbed the uneven wooden stairs, I could only imagine the insurance and security issues that would arise if Zamora attempted this at a US museum”.

¹⁸⁸ Disponível em: <<http://www.lsd.com.mx/proyecto?id=45#>>. Acesso em 04 abr. 2015.

Na GRANDEZA, a distância entre o centro e o envelope aumenta até o ponto em que a fachada já não revela mais o que acontece dentro. A expectativa humanista de 'honestidade' está condenada; arquitetura interna e externa de tornam projetos separados, um lidando com a instabilidade das necessidades programáticas e iconográficas, o outro – agente da desinformação – oferecendo à cidade a aparente estabilidade de um objeto. Onde arquitetura revela, a GRANDEZA causa perplexidade; a GRANDEZA transforma a cidade, de uma soma de certezas em uma acumulação de mistérios. O que você vê já não é o que você tem (KOOLHAAS, 1995) [tradução nossa].¹⁸⁹

Tanto a *Tate Modern* como o *Grand Palais* já realizaram experiências de intervenção artística em suas fachadas, de forma pontual e esporádica, como a exposição *Street Art*, em 2008, que reuniu seis obras de graffiti, e a projeção *L'Origine du Monde*, do artista francês Miguel Chevalier, realizada no âmbito da feira *Art Paris Art Fair* em 2014. A exemplo destas exposições, o que observamos nos dois casos de estudo é uma tentativa comum aos dois museus, tanto na sala das turbinas como na nave, de criar outros espaços de diálogo com a cidade, configurando-se internamente também como espaços públicos, quase urbanos.



Figura 82: Exposição Street Art
Tate Modern, Londres, 2008.
Fonte: Site Flickr¹⁹⁰. Foto: Ivy Folha.



Figura 83: L'Origine du Monde, Miguel Chevalier
Grand Palais, Paris, 2014.
Fonte: Site Flickr¹⁹¹. Foto: Philippe Cottier.

A sala das turbinas da *Tate Modern*, tendo sido concebida pelos arquitetos Herzog e De Meuron como uma rua coberta, apresenta uma configuração que favorece um deslocamento contínuo entre a cidade e o museu. Uma rampa, com uma

¹⁸⁹ "In *BIGNESS*, the distance between core and envelope increases to the point where the facade can no longer reveal what happens inside. The humanist expectation of 'honesty' is doomed; interior and exterior architectures become separate projects, one dealing with the instability of programmatic and iconographic needs, the other – agent of disinformation – offering the city the apparent stability of an object. Where architecture reveals, *BIGNESS* perplexes; *BIGNESS* transforms the city from a summation of certainties into an accumulation of mysteries. What you see is no longer what you get".

¹⁹⁰ Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/ifolha/2554308143/>>. Acesso em 29 nov. 2015.

¹⁹¹ Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/philippecottier/13531944513/>>. Acesso em 29 nov. 2015.

leve inclinação, conduz o visitante desde o espaço urbano até o espaço interno do museu. É ela a responsável por fazer a suave transição entre o estar fora e o estar dentro, de tal forma que as duas situações quase se confundem. Nada de grandes escadarias, portas giratórias, detector de metais, vistoria, bilheteria; o despojamento dos espaços de acesso é comum nos museus ingleses, em que a prática da gratuidade no ingresso se reflete também em menos obstáculos físicos.

No caso da nave do *Grand Palais*, esta aproximação com o espaço público urbano se dá sobretudo graças à possibilidade de se obter farta luz difusa e natural sob a ampla cobertura de vidro. Internamente é possível observar claramente o céu e o passar do dia, uma percepção quase ausente no caso da sala das turbinas. No entanto, em termos de fluxos e acessos, o envelope da arquitetura representa uma real barreira, concreta e bastante presente. No edifício, onde coabitam diferentes instituições não interligadas internamente, o fluxo livre entre os espaços representa uma mudança no seu funcionamento regular, e acontece apenas em casos particulares. Um exemplo é o evento *Noctambulles*, ocorrido durante a 6ª edição da Noite Europeia dos Museus, em que o público podia entrar gratuitamente e andar livremente por todo o edifício, atravessando as diferentes instituições. Neste dia, cerca de 23 mil pessoas compareceram no museu que apresentava uma grande intervenção visual, olfativa e musical na nave.

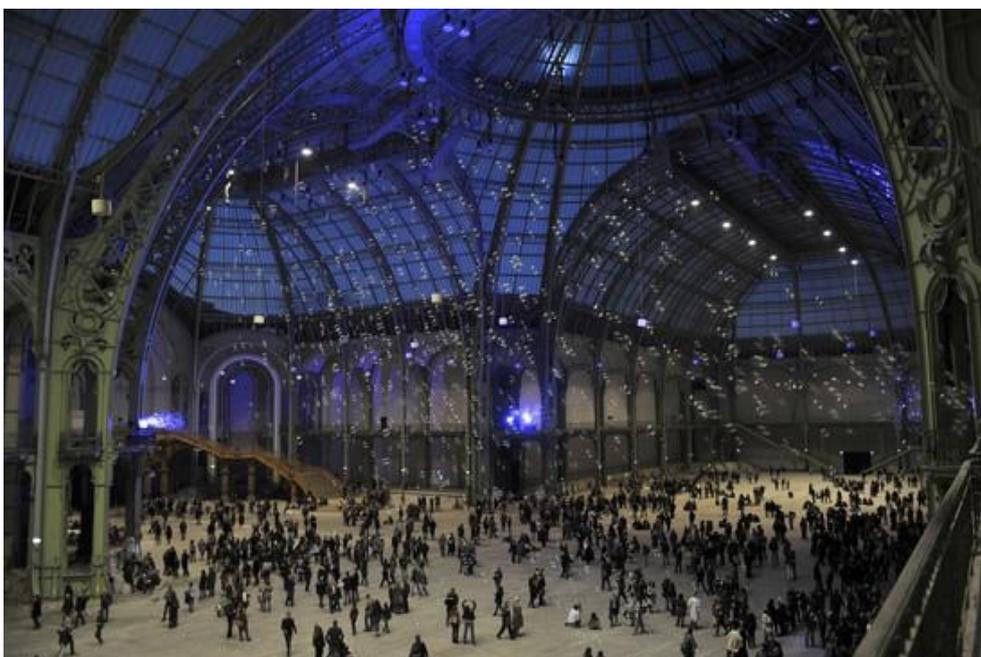


Figura 84: Noctambulle

Grand Palais, Paris, 2010.

Fonte: Site Grand Palais¹⁹². Foto: François Tomasi.

¹⁹² Disponível em: <<http://www.grandpalais.fr/ar/node/3810>>. Acesso em 29 nov. 2015.

Exemplos como este são ainda casos isolados; de uma forma geral, o museu permanece sujeito a uma lógica de privatização de salas para eventos variados, para os quais é preciso pagar ingresso, sendo, portanto, acessível apenas para uma determinada parcela da população. Para ultrapassar essa barreira financeira, o museu criou para a série *Monumenta* uma política tarifária “voluntariamente incitativa” (CLUZEL, 2013), fixando o valor da tarifa de entrada sempre inferior ao valor médio praticado em outras exposições. Em 2014, por exemplo, durante a exposição de Ilya e Emilia Kabakov, a tarifa plena do ingresso de entrada era de 6 euros, enquanto, no mesmo período no mesmo *Grand Palais*, o ingresso para a exposição Georges Braque custava, em tarifa plena, 12 euros. Além desta tabela tarifária diferenciada, o museu também pratica na *Monumenta* a política de gratuidade comum às instituições públicas nacionais.

A cobrança ou não de ingresso pode ser um fator determinante quando se propõe abrir um museu para um público mais amplo. No caso da sala das turbinas, cujo acesso é inteiramente franqueado, é muito provável, por exemplo, que muitos visitantes frequentem e utilizem este espaço como lugar de encontro, lugar para estar, independentemente de dirigir-se ou não para uma de suas galerias. No entanto, a arquiteta Corina Dean observou em sua pesquisa que muitos habitantes da região de *Bankside*, bairro onde se situa a *Tate Modern*, declararam nunca ter visitado o museu, embora sentissem admiração e orgulho pelo edifício. Para alguns, o jardim comunitário do museu, situado na área externa ao longo de sua fachada norte, é um lugar muito mais convívio (DEAN, 2009, p. 93).

Para Dean, a sala das turbinas pode ser entendida segundo o que o sociólogo Richard Sennet denominou “*atomised social spaces*”, espaços sociais atomizados, produto de uma sociedade fragmentada, na medida em que dá as costas para a região mais pobre do seu entorno, prometendo simultaneamente, através de exposições como a *Unilever Series*, provocar emoção em seu visitante (DEAN, 2009, p. 94). Podemos nos perguntar em que medida esta ideia também se adequa ao *Grand Palais*. Segundo um estudo de público realizado no durante a exposição de Daniel Buren da *Monumenta*, 86% dos visitantes que responderam a pesquisa possuíam algum diploma de nível superior, 90% já haviam estado em alguma outra exposição de arte contemporânea nos últimos 12 meses e apenas 4% estavam visitando o museu pela primeira vez.

Ao mesmo passo, observamos um desejo da instituição de engajamento com um público global, em sintonia com o perfil multinacional da patrocinadora. Com o intuito de tornar a série de exposições relevante em outros países nos quais a

empresa atua, *Tate* e *Unilever* se uniram e criaram a plataforma *The Unilever Series: turbinegeneration* que, entre janeiro de 2009 e julho de 2013, conectou escolas, galerias, artistas e instituições culturais de diversas partes do mundo em torno do compartilhamento de projetos artísticos relacionados com o tema das exposições da sala das turbinas (TATE MODERN, 2012, p. 38-40). Cabe saber se no espaço virtual o museu consegue, nos dois casos de estudo, se aproximar mais do seu público.

3.9. O tempo

As duas manifestações objeto deste estudo se configuram como séries, ou seja, como uma sucessão temporal de exposições que atuam duplamente, tanto a partir da efemeridade de cada evento singular, como a partir da permanência do conjunto de eventos ao longo do tempo. Para melhor compreendermos como as duas séries de exposições se dão no tempo, realizamos uma comparação cronológica que, para cobrir o período de 2000 a 2014, foi dividida em duas tabelas. A primeira delas abrange a primeira metade deste período, de maio de 2000 a abril de 2007 (ver Tabela 3), em que apenas existia a *Unilever Series*. A segunda tabela, referente ao período de maio de 2007 a junho de 2014 (ver Tabela 4), representa os sete anos seguintes em que *Unilever Series* e *Monumenta* acontecerem juntas.

Uma primeira evidência é que ambas as séries de exposições se constituem de eventos que possuem durações muito distintas; enquanto cada exposição da *Unilver Series* ocorre durante um período médio de 170 dias, as exposições da série *Monumenta* têm uma duração muito mais curta, em torno de 40 dias. Se duração da primeira é superior em cerca de 40% em relação à duração média de outras exposições de arte que aconteceram na *Tate Modern* no mesmo período (120 dias¹⁹³), no caso da *Monumenta* esta proporção se inverte, pois sua duração é inferior em cerca de 65% à duração média de outras exposições de arte realizadas pelo *Grand Palais* no mesmo período (115 dias¹⁹⁴).

Uma das razões para esta grande diferença de intervalo de tempo se deve ao uso dado a cada um dos espaços. No *Grand Palais*, a nave, ao contrário das demais

¹⁹³ Tomou-se como exemplo cinco exposições escolhidas aleatoriamente entre os anos de 2012 e 2015: *Yayoi Kusama* (de 09 fev. 2012 a 05 jun. 2012: 117 dias), *Edvard Munch: The Modern Eye* (de 28 jun. 2012 a 14 out. 2012: 108 dias), *Project Space: Word. Sound. Power.* (de 12 jul. 2013 a 03 nov. 2013: 114 dias), *The EY Exhibition: Paul Klee – Making Visible* (de 16 out. 2013 a 09 mar. 2014: 144 dias), *Alibis: Sigmar Polke 1963–2010* (de 09 out. 2014 a 08 fev. 2015: 122 dias).

¹⁹⁴ Tomou-se como exemplo cinco exposições escolhidas aleatoriamente entre os anos de 2012 e 2015: *Edward Hopper* (de 10 out. 2012 a 28 jan. 2013: 110 dias), *Georges Braque* (de 18 set. 2013 a 06 jan. 2014: 110 dias), *Robert Mapplethorpe* (de 26 mar. 2014 a 13 jul. 2014: 109 dias), *Bill Viola* (de 05 mar. 2014 a 21 jul. 2014: 138 dias), *Velázquez* (de 25 mar. 2015 a 13 jul. 2015: 110 dias).

salas destinadas a exposições, é um espaço múltiplo, que por sua versatilidade e prestígio se tornou o espaço mais rentável do museu. Desde sua reabertura em 2005, ela é alugada pela RMN-GP para diversas instituições e empresas para a realização de eventos culturais ou puramente comerciais, muitos deles periódicos e regulares, o que garante uma agenda normalmente cheia. Graças a este sistema, a nave gera 90% das receitas provenientes da locação dos espaços do museu, em que o aluguel diário estimado é de cerca de 40 mil euros (FABRE, 2011). Em 2013, o valor arrecadado pela RMN-*Grand Palais* apenas com a locação de seus espaços foi de 17,3 milhões de euros, equivalente a 14% do total de suas receitas naquele ano (RMN - GRAND PALAIS, 2014, p. 95). Com tais valores, manter a nave ocupada durante 170 dias com a exposição *Monumenta* (a exemplo do que faz a *Tate Modern* com a sala das turbinas), um evento da própria instituição, representaria uma queda significativa na renda do *Grand Palais*.

A necessidade de encurtar o prazo das exposições *Monumenta* impacta inclusive em condições muito rigorosas de planejamento e em prazos inadiáveis – cerca de 15 dias para a instalação das obras – o que exige altíssimo grau de organização e logística.

O modelo econômico do *Grand Palais*, cujas atividades específicas da nave não são subvencionadas, nos obriga a receber muitos salões e eventos que contribuem ao seu financiamento. A *Monumenta* é equilibrada pela subvenção do Estado e pelo mecenato, mas com uma lógica de produção artística, com um calendário particularmente restrito. Para a exposição de Anish Kapoor, a estrutura plástica havia sido fabricada na Alemanha, depois transportada para a França, e o cronograma era definido praticamente hora a hora (CLUZEL, 2013) [tradução nossa]¹⁹⁵.

Já na *Tate Modern*, a sala das turbinas, antes mesmo de ser espaço de exposição, é o principal espaço de comunicação e conexão do museu. É pela sala das turbinas que todo visitante entra e passa antes de dirigir-se aos demais espaços. Seu uso enquanto sala de exposição é, portanto, concomitante a esta função, e restringe-se à programação da própria instituição, em que a *Univeler Series* tem destaque, ocupando o espaço durante cerca de seis meses por ano. Nos demais meses, outras exposições e atividades do museu também acontecem na sala das turbinas – como a exposição de Damien Hirst em 2007, em que uma caixa escura foi construída para

¹⁹⁵ “Le modèle économique du Grand Palais, dont les activités propres de la nef ne sont pas subventionnées, nous oblige à accueillir beaucoup de salons et événements qui contribuent à son financement. Monumenta est équilibrée par la subvention de l’Etat et le mécénat, mais dans une logique de production artistique avec un calendrier particulièrement contraint. Pour l’exposition Anish Kapoor, la structure de plastique avait été fabriquée en Allemagne, ensuite transportée en France, et le planning du montage était établi quasiment heure par heure”.

abrigar uma única pequena escultura, *For the love of God*, um crânio de platina inteiramente cravejado de diamantes, com apenas 17 cm de altura porém avaliado em 50 milhões de libras – ou manifestações performáticas como a apresentação da companhia de dança Michael Clark em 2011. Além disso, o espaço também é alugado para eventos corporativos, menos frequentes do que aqueles realizados na nave do *Grand Palais* pois restritos, neste caso, apenas às empresas patrocinadoras do museu (na categoria “*Tate Corporate Supporters*”).



Figura 85: Michael Clark Company na sala das turbinas

Tate Modern, Londres, 2011.
Fonte: Site Flickr¹⁹⁶. Foto: Supernat13



Figura 86: Evento corporativo na sala das turbinas

Tate Modern, Londres, S/D.
Fonte: Site Tate Modern¹⁹⁷. Foto: NC.

A multiplicidade e diversidade de eventos, à qual ambos espaços estão sujeitos pode ser entendida como decorrente, em parte, da escala dos dois edifícios, a partir de Koolhaas:

Apenas a grandeza pode sustentar uma proliferação promíscua de eventos em um único receptáculo. Ela desenvolve estratégias para organizar tanto a independência quanto a interdependência deles dentro de uma entidade maior, em uma simbiose que exacerba a

¹⁹⁶ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/nat-nat/4986487323>>. Acesso em: 21 dez. 2015.

¹⁹⁷ Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/about/business-services/events-and-hospitality/corporate-events-tate-modern>>. Acesso em: 21 dez. 2015.

especificidade, mais do que a compromete (KOOLHAAS, 1995) [tradução nossa]¹⁹⁸.

No que diz respeito à periodicidade das exposições, ela se dá em ambos os casos principalmente por razões comerciais e econômicas, embora as duas séries tenham ritmos muito distintos. Enquanto a *Unilever Series* acontece uma vez ao ano, a periodicidade da *Monumenta* é menos regular. Inicialmente anual, passou, entre 2008 e 2010, a um ritmo bienal. Em 2011 retomou o ritmo anual, novamente interrompido em 2012 quando anunciou-se oficialmente que a exposição se tornaria a partir de então definitivamente bienal. Subvencionada em grande parte pelo governo francês e promovida pelo Ministério da Cultura e Comunicação, a *Monumenta* está sujeita a decisões políticas e à sua inserção no conjunto de ações do governo no campo da criação artística, que conta com outros eventos periódicos de grande porte como a *Bienalle de Lyon* e a *Triennale* (antigamente chamada de *La Force de l'Art*). Os diversos patrocínios privados que complementam as receitas são captados e pactuados a cada nova edição, o que também a deixa vulnerável à situação econômica de uma forma mais ampla. Além destas duas fontes, as exposições *Monumenta*, também geram receitas próprias, especialmente com a venda de entradas, publicações e a privatização do espaço para eventos às terças feiras (dia de fechamento do museu).

Já a *Unilever Series* contou com o patrocínio exclusivo da empresa *Unilever*, cujo contrato de parceria com a *Tate Modern* se estendeu por um longo período. Inicialmente planejada para durar 5 anos, o acordo foi renovado uma primeira vez em 2005 e novamente em julho de 2007 (TATE, 2007), estendendo-se ao todo por 13 anos. Neste período o montante do patrocínio totalizou £4,4 milhões, o que representa um custeio médio de £338 mil por exposição. O museu, ao anunciar em 2012 o fim do patrocínio da *Unilever*, declarou inevitavelmente o fim da *Unilever Series* (BATTY, 2012). Já a *Hyundai Commission*, que herda os mesmos conceitos de sua antecessora e é fruto da nova parceria da *Tate Modern* com a empresa automotiva, já teve, desde o dia de seu anúncio oficial, duração prevista de 11 anos, e deverá estender-se de 2015 a 2025.

Outra evidência a partir da análise das tabelas é que as duas exposições ocorrem em um modo de alternância e complementaridade. A *Unilever Series* abrange o período compreendido entre o início do outono e o início da primavera, e a

¹⁹⁸ “Only bigness can sustain a promiscuous proliferation of events in a single container. It develops strategies to organize both their independence and interdependence within the larger entity in a symbiosis that exacerbates rather than compromises specificity”.

Monumenta sempre é realizada no final da primavera, encerrando a temporada anual de exposições na capital.

Ao inserirmos nesta comparação a série de exposições que acontece anualmente no terraço do *Metropolitan Museum of Art* de Nova York – MET, percebemos que entre 2007 e 2012 as três exposições, juntas, ocupam praticamente todos os meses de forma quase ininterrupta. Este encadeamento se perdeu a partir do momento em que o intervalo deixado pelas séries *Unilever Series* e *Monumenta* no período estival é preenchido pela série do MET. No verão, período de férias escolares em Paris e em Londres, os habitantes trocam suas casas por uma temporada na praia, deixando as capitais mais vazias do que normalmente. Já em Nova York, embora fenômeno semelhante também aconteça, este é o período ideal para as exposições do MET, que acontece em um espaço aberto e, portanto, só se torna viável no período mais quente do ano.

A primeira edição da série de exposições de esculturas contemporâneas no terraço do MET data de 1998, antes mesmo do início da *Unilever Series*. A princípio não havia um direcionamento claro para que as obras expostas fossem inéditas e *site-specific*. Em muitas ocasiões as obras expostas eram esculturas já existentes, como em 2002, na exposição de Claes Oldenburg e Coosje van Bruggen. Desde 2013, no entanto, a série passou a se chamar *The Roof Garden Commission* e se caracteriza, assim como a *Unilever Series* e a *Monumenta*, de obras inéditas feitas especificamente para esta ocasião. Estas exposições são um pouco mais longas, em média, do que a média das exposições da *Unilever Series*: em torno de 180 dias, ou 6 meses.

Novamente estabelecemos uma linha de conexão das exposições *Unilever Series* e a *Monumenta* com outros exemplos de exposições *site-specific* ao redor do mundo, neste caso para exemplificar como estas exposições se encaixam dentro de uma agenda de eventos que ultrapassa as fronteiras locais e adquire escala internacional.

Tabela 3: *Unilever Series e Monumenta (2000–2007)*

COMPARATIVO CRONOLÓGICO (Maio/2000 - Abril/2007)		
	<i>Unilever Series</i>	<i>Monumenta</i>
2000	 LOUISE BOURGEOIS	
2001	 JUAN MUÑOZ	
2002	 ANISH KAPOOR	
2003	 OLAFUR ELIASSON	
2004	 BRUCE NAUMAN	
2005	 RACHEL WHITEREAD	
2006	 CARSTEN HÖLLER	

Fonte: a Autora (2015).

Tabela 4: *Unilever Series e Monumenta (2007–2014)*

COMPARATIVO CRONOLÓGICO (Maio/2007 - Junho/2014)	
<i>Unilever Series</i>	<i>Monumenta</i>
5	5
6	6
7	7
8	8
9	9
10	10
11	11
12	12
1	1
2	2
3	3
4	4
5	5
6	6
7	7
8	8
9	9
10	10
11	11
12	12
1	1
2	2
3	3
4	4
5	5
6	6
7	7
8	8
9	9
10	10
11	11
12	12
1	1
2	2
3	3
4	4
5	5
6	6
7	7
8	8
9	9
10	10
11	11
12	12
1	1
2	2
3	3
4	4
5	5
6	6
7	7
8	8
9	9
10	10
11	11
12	12
1	1
2	2
3	3
4	4
5	5
6	6
7	7
8	8
9	9
10	10
11	11
12	12
1	1
2	2
3	3
4	4
5	5
6	6

Fonte: a Autora (2015).

Tabela 5: Unilever Series, Monumenta e Roof Garden Commission (2007–2014)

COMPARATIVO CRONOLÓGICO (Maio/2007 - Junho/2014)			
	Unilever Series	Monumenta	Roof Garden Commission
2007		ANSELM KIEFER	FRANK STELLA
	DORIS SALCEDO		
		RICHARD SERRA	JEFF KOONS
	DOMINIQUE GONZALEZ-FOERSTER		
			ROXY PAINE
2009	MIROSLAW BALKA	CHRISTIAN BOLTANSKI	
			DOUG AND MIKE STARN
	AI WEIWEI		
		ANISH KAPOOR	ANTHONY CARO
	TINO SEHGAL		
2012		DANIEL BUREN	TOMÁS SARACENO
			IMRAN QURESHI
		LYA E EMILIA KABAKOV	DAN GRAHAM

Fonte: a Autora (2015).

Esta alternância entre os três eventos pode ser entendida como uma possível solução para a concorrência, embora relatórios oficiais da *Monumenta*, ao abordar o plano de comunicação da série, demonstrem que a singularidade da obra, por si só, já desviaria em grande medida qualquer competição, pelo menos em âmbito local.

O caráter excepcional do gesto artístico em um lugar único permite evitar toda concorrência frontal: trata-se de uma oferta cultural sem equivalente no mundo. Dito isto, efeitos de concorrência indireta podem acontecer, em particular com as exposições temporárias realizadas no mesmo período em outros locais parisienses (MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATON; SMILE & CO, 2011) p. 10 [tradução nossa]¹⁹⁹.

Outro aspecto decorrente da inscrição de novas obras ao longo do tempo é a possibilidade de se estabelecer uma comparação entre elas, servindo, finalmente para alimentar um certo espírito de competição entre os artistas convidados. A missão do artista convidado não se resume apenas em saber ocupar o espaço de forma surpreendente, mas também ocupá-lo de uma forma ainda melhor do que aqueles que o antecederam. E com o passar dos anos, na medida em que novas obras se acumulam sobre este espaço, o desafio torna-se cada vez maior.

Esta comparação é abertamente declarada pelas instituições. Anish Kapoor, por exemplo, é saudado pelo presidente da *Unilever*, como sendo um sucessor digno para os dois artistas que antecederam – Louise Bourgeois e Juan Muñoz – na tarefa de manter o alto padrão de dinamismo e inovação que se associa à Tate Modern (FITZGERALD, 2002, p. 8). Já em Paris, Marc Sanchez, Diretor de produção artística do *Centre National des Arts Plastiques* – CNAP –, lembra o dia em que acompanhou Daniel Buren em sua visita à obra *Leviathan* de Anish Kapoor. A reação do artista francês - que naquele momento já estava confirmado para a edição 2012 da *Monumenta* - ao entrar na nave e ver pela primeira vez o enorme inflável vermelho exprimiu, segundo Sanchez, o senso de responsabilidade que recaia em seus ombros naquele momento (SANCHEZ, 2013).

Sua preocupação não era sem fundamento, pois *Leviathan* foi provelmente a obra mais bem recebida pelo público e pela crítica ao longo das seis edições da *Monumenta*. No período de 45 dias, 289.802 pessoas visitaram a obra de Kapoor, 6.400 na média diária. Segundo o relatório final da exposição, ela também teve adesão total da imprensa, sendo tema de mais de 900 matérias na mídia nacional e

¹⁹⁹ “Le caractère exceptionnel du geste artistique dans un lieu unique permet d’éviter toute concurrence frontale: il s’agit d’une offre culturelle sans équivalent dans le monde. Cela étant, des effets de concurrence indirecte peuvent avoir lieu, en particulier avec des expositions temporaires ayant lieu à la même période dans d’autres lieux parisiens”.

estrangeira, levando a notícia da exposição a 200 milhões de pessoas ao redor do mundo. De acordo com a avaliação qualitativa desses artigos, a maioria absoluta deles fez uma avaliação positiva da obra (MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION; SMILE & CO, 2011, p. 61; MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION; SMILE & CO, 2011).

No entanto, ao dar lugar ao aspecto comparativo e competitivo, perde-se o que poderia ser uma oportunidade de diálogo entre os artistas, de questionamento e resposta, de troca produtiva e positiva ao longo do tempo, entendendo o museu enquanto lugar, em ambas séries de exposições, como palimpsestos.

O palimpsesto é uma imagem arquetípica para a leitura do mundo. Palavra grega surgida no século V a.c., depois da adoção do pergaminho para o uso da escrita, palimpsesto veio a significar um pergaminho do qual se apagou a primeira escritura para reaproveitamento por outro texto. A escassez de pergaminhos os séculos de VII a IX generalizou os palimpsestos, que se apresentavam como os pergaminhos nos quais se apresentava a escrita sucessiva de textos superpostos, mas onde a raspagem de um não conseguia apagar todos os caracteres antigos dos outros precedentes, que se mostravam, por vezes, ainda visíveis, possibilitando uma recuperação. Esta definição primeira do palimpsesto nos fornece uma chave para os olhos do historiador, quando se volta para o passado. Há uma escrita que se oculta sobre outra, mas que deixa traços; há um tempo que se esconde mas que deixou vestígios que podem ser recuperados. Há uma superposição de camadas de experiência de vida que incitam ao trabalho de um desfolhamento, de uma espécie de arqueologia do olhar, para a obtenção daquilo que se encontra oculto, mas que deixou pegadas, talvez imperceptíveis, que é preciso descobrir” (PESAVENTO, 2004, p. 26).



Figura 87: Marca deixada pela obra *Shibollet*, de Doris Salcedo
Tate Modern, Londres, 2015.
Foto: Renata Casimiro.

Foi o que propuseram o artista Ai Wewei e os arquitetos Jacques Herzog e Pierre De Meuron que, em parceria, realizaram em 2012 o décimo segundo pavilhão da série *Serpentine Pavilions*. Produzida pela *Serpentine Gallery* no *Hyde Park*, esta série anual de encomendas realizada desde 2000 é voltada para arquitetos escolhidos para realizar um pavilhão efêmero, lugar de encontro, coincidindo com o período do verão. De acordo com os diretores do museu, Julia Peyton-Jones e Hans Ulrich Obrist, os arquitetos e o artista

tiveram uma abordagem completamente diferente dos projetos dos seus antecessores. Em contraste com a tendência frequente de construir para cima, ou para monumentalizar o espaço, o seu pavilhão mergulha os visitantes sob o gramado, revelando os vestígios fantasmagóricos das várias estruturas dos últimos onze anos (PEYTON-JONES; OBRIST, 2012, p. 35) [tradução nossa]²⁰⁰.

Assim, à maneira de arqueólogos, Herzog, De Meuron e Ai Weiwei escavaram o terreno de implantação do pavilhão para reencontrar os fragmentos físicos deixados pelos edifícios anteriores. Optaram então por revelá-los e reconstruí-los. Segundo eles, “em vez de criar uma nova fantasia” queriam “permitir que a complexidade existente pudesse gerar algo diferente e divertido, mas de uma forma simples” (HERZOG; DE MEURON; WEIWEI, 2012, p. 73). Como resultado, viram que “uma paisagem distinta emerge, diferente de tudo que poderíamos ter inventado; sua forma realmente foi uma grata surpresa” (HERZOG; DE MEURON; WEIWEI, 2012, p. 50). Para os diretores do museu, a obra é testemunha da memória histórica do *site* e nos lembra que o seu sucesso – o sucesso da arquitetura de uma forma mais ampla – é decorrente de uma extrema sensibilidade ao lugar (PEYTON-JONES; OBRIST, 2012, p. 35).

3.10. O lugar nômade

Um fato decorrente do prestígio internacional adquirido pela *Unilever Series* e pela *Monumenta*, e que ambos os eventos, reciprocamente, também conferem aos artistas convidados, é o surgimento de redes de exposição *site-specific* formadas por museus que deixaram a posição de produtores de obras originais, criadas para um contexto específico, e se tornaram multiplicadores de obras recontextualizadas.

²⁰⁰ “Jacques Herzog, Pierre de Meuron and Ai Weiwei have taken a distinctly direct approach to the designs of their predecessors. In contrast to the frequent tendency to build upwards, or to monumentalise the space, their Pavilion plunges its visitors beneath the lawn, revealing the ghostly traces of the varied structures of the past eleven years”.

Isto significa que as obras criadas para a sala das turbinas da *Tate Modern* e para a nave do *Grand Palais*, apresentadas uma única vez em seu lugar de origem, podem, eventualmente, ser rerepresentadas em outro local, atendendo a uma demanda real e crescente, a nível internacional, por este tipo de exposição.

É o caso da obra *Double Bind* do artista Juan Muñoz, apresentado na *Unilever Series* em 2001 e exposta novamente em 2015 na sala *la Navate* (a nave) do *Hangar Bicocca*, museu de arte contemporânea instalado em uma antiga fábrica de trens, em Milão.

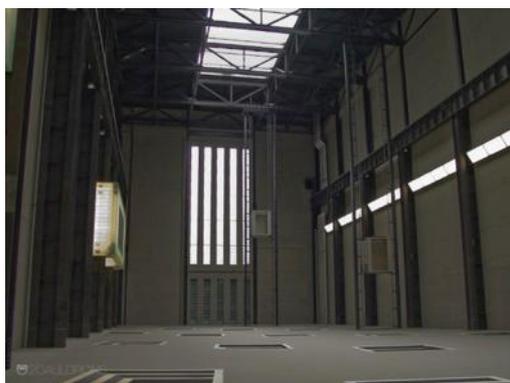


Figura 88: *Double Bind*, Juan Muñoz
Tate Modern, Londres, 2001.
Fonte: Site Flickr²⁰¹. Foto: 2cauldrons.

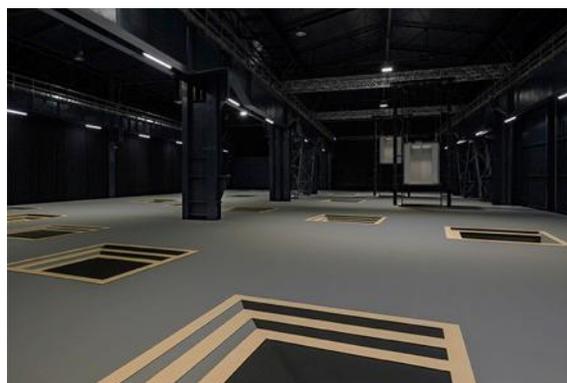


Figura 89: *Double Bind*, Juan Muñoz
Hangar Bicocca, Milão, 2015.
Fonte: Site Hangar Bicocca²⁰². Foto: Attilio Maranzano.

No caso da *Monumenta*, a obra de Christian Boltanski, *Personnes*, apresentada entre janeiro e fevereiro de 2010 no *Grand Palais*, foi rerepresentada no *Park Avenue Armory* em Nova York entre maio e junho do mesmo ano, sob o título *No Man's Land*; e imediatamente depois, entre junho e setembro também no *Hangar Bicocca* em Milão, com o seu nome original, *Personnes*.

Embora esta prática permaneça pouco frequente no caso das duas exposições estudadas, entendemos que esta rede de exposições *site-specific* é alimentada não apenas pelas obras provenientes da *Monumenta* e da *Unilever Series*, mas por um conjunto de museus ao redor do mundo capazes de produzir obras neste mesmo perfil, para espaços com características similares.

Um exemplo, também do artista Christian Boltanski, é a sua obra *Chance*, feita para a Bienal de Veneza de 2011, que foi rerepresentada em 2012 na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro, e novamente em 2014 no museu *Carriageworks*, em

²⁰¹ Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/2cauldrons/158395934/>>. Acesso em: 23 jun. 2015.

²⁰² Disponível em: <<http://www.hangarbicocca.org/exhibitions/what-s-on/Double-Bind-Around/>>. Acesso em: 24 abr. 2015.

Eveleigh, Austrália. Esta prática assimilada por Boltanski é empregada frequentemente por diversos artistas. É o caso de Céleste Boursier-Mougenot: a mesma sala *il Cubo* (o cubo) no *Hangar Biccoca*, que recebeu a obra de Boltanski, recebeu em 2011 a versão de número 15 da obra *From here to ear* do artista e músico francês. Ela consiste em

um aviário, no qual o público é convidado a entrar e juntar-se com pássaros cuja atividade origina uma obra musical ao vivo – cada construção deve ser considerada como uma peça única, viva e efêmera, determinada pelo dados da sua situação e ligada com as circunstâncias do presente²⁰³ (GALERIE XIPPAS, p. 5).

Diferentes versões da mesma obra já passaram pelo museu PS1 em Nova York (1999), pelo *Contemporary Arts Center* de Cincinnati (2000), pelo pátio da Escola de Belas Artes de Paris (2002), pelo *Museum of Modern Art* em Linz (2007), pela galeria Xippas em Paris (2008), pelo *Barbican Center* em Londres (2010), pelo *Peabody Essex Museum* na cidade americana de Salem (2014), para citar apenas alguns.

Os parágrafos anteriores apresentaram um relato propositalmente exaustivo para representar o intenso fluxo de obras *site-specific* de museu a museu, ao redor do mundo. O trabalho de Boursier-Mougenot, feito primeiramente para um espaço tipo cubo branco, foi, ao longo dos anos, aterrissando em diferentes contextos e sendo “especificamente adaptado” a espaços com características variadas. No entanto, a conservação do mesmo título indicaria um desejo do artista de que a obra siga, com o passar do tempo e após tantas transposições, sendo a mesma.

Uma das cláusulas do contrato firmado entre Boltanski e as instituições francesas responsáveis pela *Monumenta* menciona que a obra *Personnes* não poderia nunca ser reproduzida em outro local na forma como foi concebida para o *Grand Palais*; se, eventualmente, algum elemento dela inspirasse uma nova obra ou uma nova exposição, os nomes *Monumenta* 2010 e CNAP deveriam ser obrigatoriamente mencionados (CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES; BOLTANSKI, C, [s.d.], p. 8).

Foi nestas condições que as duas exposições posteriores aconteceram. O preâmbulo da convenção entre o *Grand Palais* e o *Hangar Biccoca* estabelece os seguintes termos, que indicam de que forma é entendida a transição da obra de uma instituição à outra:

²⁰³ “An aviary in which the public is invited to enter and mix with the finches whose activities generate a live musical piece - each construction should be considered as a unique piece, living and ephemeral, determined by the givens of its situation and linked to the circumstances of its present”.

A exposição “*Personnes*” de Christian Boltanski foi apresentada no *Grand Palais* no âmbito do ciclo *Monumenta*, de 12 de janeiro a 21 de fevereiro de 2010 (...). Esta exposição foi concebida especialmente pelo artista para esta ocasião e o conjunto de elementos que a compõem foram produzidos especificamente. O artista propõe que, de acordo com um conceito que lhe é particular, esta exposição será novamente montada²⁰⁴ no *Hangar Bicocca* de Milão (...) sob o nome de ‘*Personnes*’. Esta nova exposição, que se apresenta como uma reinterpretação (no sentido teatral do termo) da exposição ‘*Personnes*’, utiliza uma parte do material da exposição ‘*Personnes*’ de Paris nas condições detalhadas abaixo (...). (CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES; HANGAR BICOCCA; ÉTABLISSEMENT PUBLIC DU GRAND PALAIS DES CHAMPS ELYSÉES, [s.d.], p. 1) [tradução nossa]²⁰⁵.

Embora muito parecidas, Boltanski afirma que as três obras guardam diferenças fundamentais, principalmente na forma como o visitante as percebe. Em Paris, por exemplo, o artista quis colocar o visitante em uma situação de desconforto físico diante do clima frio do inverno europeu, por isso recusou que a nave do *Grand Palais* fosse climatizada (CASH, 2010). Já em Nova York, onde a obra foi apresentada na primavera, a temperatura mais amena deveria contribuir para ativar o cheiro das trinta toneladas de roupas usadas que compunham a obra e dissipá-lo no ambiente. Para Boltanski, elementos como o frio e o odor, assim como o ruído no ambiente de exposição são fundamentais para facilitar a imersão do visitante: “é esta ideia de estar dentro da obra que importa para mim” (BOLTANSKI *apud* ROSENBAUM KRANSON, 2010).

A nave do *Grand Palais* e o *Wade Thompson Drill Hall*, local onde foi realizada a exposição no *Park Avenue Armory*, são espaços muito distintos. Primeiramente, do ponto de vista geográfico: um está em Paris, o outro em Nova York. Também são espaços construídos com diferentes propósitos, o primeiro para abrigar uma exposição universal e salões de arte, e o segundo para servir a treinamentos militares. Também diferem em escala: cerca de 13500 m² de área e 45 metros de altura máxima no caso do primeiro; 5100 m² de área e cerca de 21 metros de altura no caso do segundo. No entanto, sua configuração espacial semelhante, caracterizada por uma ampla superfície livre coberta por uma estrutura metálica, permitiu realizar em Nova York uma montagem reduzida, porém muito parecida àquela realizada em Paris. Todos os

²⁰⁴ No texto original é utilizado o termo “*réjouée*”.

²⁰⁵ “*L’exposition « Personnes » de Christian Boltanski a été présentée au Grand Palais, dans le cadre du cycle Monumenta, du 12 janvier au 21 février 2010. (...) Cette exposition a été conçue spécialement par l’artiste pour cette occasion et l’ensemble des éléments qui la composent ont été produits spécifiquement. Il est proposé par l’artiste que, selon un concept qui lui est propre, cette exposition de Paris soit « rejouée » au Hangar Bicocca de Milan (...), sous le nom de « Personnes ». Cette nouvelle exposition, qui se présente comme une réinterprétation (au sens théâtral du terme) de l’exposition « Personnes », utilise une partie du matériel de l’exposition « Personnes » de Paris et ce, dans les conditions détaillées ci-dessous (...)*”.

cinco elementos que constituíam a obra no *Grand Palais*, de acordo com a sua descrição técnica, estavam presentes no *Park Avenue Armory*, em menor escala, porém em uma disposição muito similar (ver Figura 91 e Figura 92): um muro composto por caixas de ferro oxidado; uma zona formada por um conjunto de retângulos desenhados no chão por peças de roupa sobrepostas, delimitados por colunas que sustentam uma luminária fluorescente; uma montanha de roupas no topo da qual uma grande pinça metálica presa ao teto desce e sobre, agarrando e soltando uma porção desses itens amontoados; uma instalação sonora reproduzindo o som de diversos batimentos cardíacos através de alto falantes dispostos em toda a nave; e uma sala, com aspecto de um consultório médico, onde os visitantes podem gravar o seu próprio batimento cardíaco. Curiosamente neste caso a obra é apresentada com um título diferente da versão original, da qual ela é considerada uma “peça de companhia”, porém com uma menção expressa às instituições francesas conforme previa o contrato.

No Man's Land is a companion piece to *Personnes*, an installation at the Grand Palais in Paris that opened in January 2010 as part of *Monumenta*, an annual initiative of the Ministère de la culture et communication, co-produced by the Centre national des arts plastiques, the Grand Palais and the Réunion des musées nationaux.

Figura 90: Menção à Monumenta na divulgação da obra No Man's Land

Fonte: Site Park Avenue Armory²⁰⁶.

No caso da versão italiana, Boltanski fez adaptações mais visíveis, em razão das especificidades do edifício do *Hangar Bicocca*. Em sua “reinterpretação” italiana, a obra se tornou uma longa sala escura na qual um corredor, iluminado por lâmpadas fluorescentes, leva o visitante - ao som cada vez mais forte de batimentos cardíacos - até uma grande sala iluminada, onde se encontra uma enorme pilha de roupas usadas e uma pinça mecânica, como nas duas versões anteriores.

²⁰⁶ Disponível em: <http://www.armoryonpark.org/index.php/programs_events/detail/christian_boltanski/>. Acesso em: 16 dez. 2015.



Figura 91: *Personnes*, Christian Boltanski
Grand Palais, Paris, 2010
 Fonte: Blog Splashday²⁰⁷. Foto: NC.



Figura 92: *No man's land*, Christian Boltanski
Park Avenue Armory, Nova York, 2010
 Fonte: Site Museo Magazine²⁰⁸. Foto: James Ewing.



Figura 93: *Personnes (la Navate)*, Christian Boltanski
 Hangar Bicocca, Milão, 2010
 Fonte: Site Hangar Bicocca²⁰⁹. Foto: Agostino Osio.



Figura 94: *Personnes (il Cubo)*, Christian Boltanski
 Hangar Bicocca, Milão, 2010
 Fonte: Site Hangar Bicocca²¹⁰. Foto: Agostino Osio.

Para Boltanski, sua obra é como uma partitura, que deve ser tocada em harmonia com o lugar de sua apresentação. Sobre a diferença entre as três montagens, Boltanski afirmou:

Trabalhar no *Grand Palais* foi o mais difícil porque sua arquitetura é muito barroca. O *Armory*, um espaço industrial do século XIX, e o *Hangar* foram mais fáceis, porque eles são espaços mais modernos, espaços de hoje. A obra *Personnes* é sempre igual e diferente ao mesmo tempo. Eu a vejo como uma partitura musical que eu interpreto de forma diferente a cada vez. Você recomeça em cada lugar, com novos elementos. Você poderia dizer que em Paris foi

²⁰⁷ Disponível em: <<http://splashday.blogspot.com.br/2013/12/christian-boltanski-personnes-grand.html>>. Acesso em 13 maio 2015.

²⁰⁸ Disponível em: <<http://www.museomagazine.com/CHRISTIAN-BOLTANSKI>>. Acesso em 13 maio 2015.

²⁰⁹ Disponível em: <<http://www.hangarbicocca.org/exhibitions/what-s-on/Personnes/>>. Acesso em 13 maio 2015.

²¹⁰ Disponível em: <<http://www.hangarbicocca.org/exhibitions/what-s-on/Personnes/>>. Acesso em 13 maio 2015.

como tocar com uma grande orquestra; aqui (em Milão), com uma orquestra de câmara. Eu posso imaginar alguém interpretando esta obra daqui a 30 anos, quando eu já não estiver mais aqui, e eles o farão de forma um pouco diferente (BOLTANSKI *apud* SOMMARIVA, 2010) [tradução nossa]²¹¹

Encontramos ainda uma quarta versão da mesma obra, ainda menor, entre as propostas feitas ao Guggenheim Nova York para a exposição *Contemplating the void*, citada anteriormente e que ficou em cartaz entre 12 de fevereiro e 28 de abril de 2010, ou seja, quase simultaneamente com a exposição *Monumenta*.

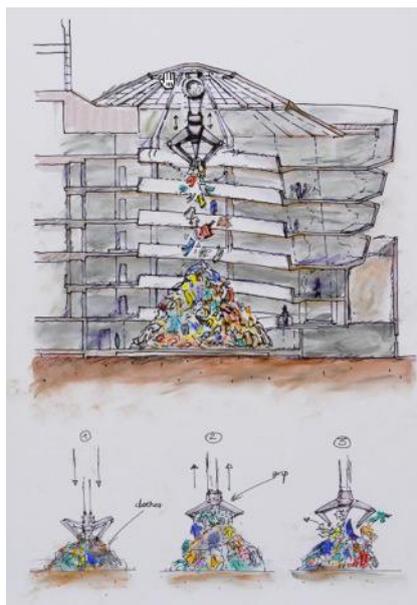


Figura 95: *Le choix de Dieu*, Christian Boltanski
Guggenheim Nova York, Nova York, 2010
Fonte: Site Guggenheim Nova York²¹².

Ao saírem da nave do *Grand Palais* e da sala das turbinas da *Tate Modern* para ocuparem outros espaços, estas obras que, como vimos anteriormente, já haviam passado por um processo de ampliação para adequar-se a espaços tão amplos como estes, passam por um novo processo de transfiguração para se readequarem a espaços com características físicas diferentes, sem se posicionar de maneira crítica em relação aos novos lugares de exposição. A operação, novamente, resume-se a uma reconfiguração física da obra.

²¹¹ “Working in the Grand Palais was the hardest because it is very baroque architecture. The Armory, a 19th-century industrial space, and the Hangar were easier because they are more modern spaces, spaces of today. *Personnes* is always the same work but a different one, at the same time. I see it as being like a music score that I play differently each time. You start again in each place with new elements. You could say that in Paris it was like playing with a large orchestra; here, with a chamber orchestra. I can imagine someone else performing this work in 30 years' time, when I am no longer around, and they will do it slightly differently each time”.

²¹² Disponível em: <<http://web.guggenheim.org/exhibitions/void/#/proposals/christian.boltanski>>. Acesso em 13 maio 2015.

Boltanski se diz um artista com muito poucas ideias, as quais passa sua vida a tentar responder (ROSENBAUM KRANSON, 2010). Isto justificaria, segundo ele, o fato de estar constantemente revisitando os mesmos temas e fazendo transitar obras *site-specific* em diferentes museus.

Para Kwon, a prática atual de refabricar e rerepresentar trabalhos antes ligados a um determinado contexto, em novas exposições, com o objetivo de reproduzir a experiência inicial teria outra explicação. Trata-se sobretudo de uma derivação decorrente da pressão do mercado sobre as práticas contemporâneas. Quando o artista torna-se um profissional reconhecido e de sucesso, é convidado a trabalhar como *freelancer* em diversos museus, a viajar por todo o mundo, trabalhando em vários projetos *site-specific* simultaneamente.

A configuração *in situ* de um projeto que emerge de tal situação costuma ser temporária, ostensivamente inapropriada para rerepresentação em qualquer outro lugar sem alteração de significado, em parte porque a encomenda é definida por um grupo único de circunstâncias geográficas e temporais, e em parte porque o projeto é dependente de relações imprevisíveis e improgramáveis no local (KWON, 2008, p.177).

A reconstrução de trabalhos *site-specific* para serem reposicionados em outros espaços de exposição admite que eles podem ser, conforme afirmou Susan Hapgood, “móveis sob as circunstâncias corretas” (HAPGOOD *apud* KWON, 2008, p. 174). Nestes casos o artista readquire sua autoridade como fonte primeira de significado da obra significa, o que indica a domesticação do que foram os trabalhos *site-specific* de vanguarda (KWON, 2008, p. 175).

O trabalho da arte é objetificado novamente (e comercializado), e a *site-specificity* é redescrita como escolha estética da preferência estilística de um artista mais do que como reorganização estrutural da experiência estética (...). O ‘aqui-e-agora’ da experiência estética é isolado como o significado, afastado de seu significante (KWON, 2008, p. 175).

Esta recontextualização de trabalhos *site-specific* também se torna possível possível uma vez que opera-se o que Kwon identificou como uma “estranha reversão pela qual o artista se aproxima de ser a ‘obra’, em vez do contrário, como se pressupõe comumente (ou seja, a obra como substituto do artista) (...); sua presença tem-se tornado pré-requisito absoluto para a execução/apresentação de projetos *site-oriented*” (KWON, 2008, p. 177).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O desenvolvimento desta pesquisa foi permeado pelo desejo de contribuir, de alguma forma, para a busca da possível construção do termo *museum-specific*, a partir dos dois casos de estudo. Ao substituímos o termo 'site' por 'museu', estaríamos propondo a criação de uma subcategoria de obras que, feitas especificamente para museus, estariam impregnadas daquilo que caracteriza o museu como lugar.

Esta proposta de adaptação do termo original, *site-specific*, também estaria alinhada com as demais adaptações do conceito já existentes, como *community-specific*, *audience-specific*, *context-specific*, *time-specific*, num mesmo intuito de diferenciação, frisando as particularidades inerentes às práticas artísticas realizadas em museus.

No entanto, para que a adaptação do termo seja vislumbrada é necessário que o museu em estudo se configure como um lugar diferente dos demais lugares da arte, e que suas características singulares, ao serem identificadas, justifiquem a criação de um termo próprio.

A teoria da Museologia considera que, para tornar-se “objeto de museu”, todo objeto, seja ele material ou imaterial, natural ou cultural, passa por um processo de musealização. Para alguns autores europeus, o termo, derivado do conceito de “patrimonialização”, traduziria

a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em *musealium* ou *musealia*, em um “objeto de museu” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57).

A musealização, que pode ser realizada tanto *ex situ* (no caso dos museus tradicionais ortodoxos), como *in situ* (no caso dos museus de território), implica a mudança de status de um objeto, que adquire a partir deste processo “papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica” (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57).

Cabe aqui considerar que a musealização, quando realizada *in situ*, na verdade não ‘extrai’ nenhuma coisa ou referência de seu meio natural ou cultural de origem: ao contrário, promove uma alteração do seu significado no próprio meio, através de um

conjunto de operações simbólicas que deixa clara a qualidade comunicacional do processo de musealização (SCHEINER, 2016).

A mudança de status de um objeto ou registro se daria por um ato de exercício de poder simbólico, consistindo em uma

atribuição de valor, um juízo elaborado pelo campo cultural que o consigna como elemento possuidor de caráter diferencial. E ao distingui-lo, deste modo, torna-o 'especial' e em posição de destaque perante os demais objetos da mesma natureza, emprestando-lhe sentido de 'excepcionalidade'" (LIMA, 2008, p. 36).

Desvallées e Mairesse (2011 *apud* LIMA p. 391) focalizaram a musealização como uma atividade científica do museu aplicável a objetos aos quais são atribuídos valores específicos: aqueles "detentores de carga de veracidade" (LIMA, 2013, p. 393), ou seja, que possam ser evidências irrefutáveis de fatos ou fenômenos do real; ou os que apresentam condições de excepcionalidade, autenticidade, ou constituem "valor de prova", isto é, os quais são valorados como testemunhos do real.

Nos museus tradicionais, a primeira operação no processo de musealização é a "separação" (MALRAUX, 1951 *apud* LIMA, 2013, p. 57) ou "suspensão" (DÉOTTE, 1986 *apud* LIMA, 2013, p. 57) destes objetos de seu contexto de origem, alterando a sua relação com a realidade:

Um objeto separado do contexto do qual foi retirado não é nada além de um substituto dessa realidade que ele deve testemunhar. Essa transferência, por meio da separação que ela opera com o meio de origem, leva necessariamente a uma perda de informações que se verifica, talvez de maneira mais explícita, nas escavações arqueológicas clandestinas, uma vez que o contexto do qual os objetos são retirados é totalmente evacuado (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 57).

Segundo Scheiner (2016), nos museus de território, o processo de 'separação' e/ou 'suspensão' é mais simbólico do que mecânico, considerando que os objetos/referenciais/registros musealizados continuam fazendo parte do espaço musealizado. Ressalte-se aqui a especial relevância dos dispositivos analítico/interpretativos no ato de musealizar – que se estende não apenas a produtos, mas também a processos da natureza e da cultura. A atribuição de valor é o que irá nortear o processo de musealização, que nestes casos poderá não se esgotar nunca – já que não é possível musealizar, num só ato ou processo, aquilo que por sua vez também está em processo, em movimento. Neste contexto, é possível que novas situações/fenômenos se gerem, modificando os parâmetros dos dispositivos de musealização. Eis aí a grande dificuldade da prática museográfica nos museus de

território: documentar o fluxo, capturar o movimento, registrar o intangível (SCHEINER, 2016).

Sabemos que as obras da *Unilever Series* e da *Monumenta*, fruto de encomendas feitas a artistas, são criadas dentro do contexto museal, não sendo, portanto, separadas do seu local de origem. Seu lugar de origem é o próprio museu – no caso o Museu Tradicional. Isto não significa, contudo, que elas não estejam (ou não possam ser) submetidas ao processo de musealização, que, no caso dos museus tradicionais “compreende necessariamente o conjunto das atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.) (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 58). Assim como nos museus de território, poderíamos considerar que a musealização aqui é realizada *in situ*.

No caso destas obras, ao serem concebidas no e para o contexto museal, **elas já nasceriam em processo de musealização**. Isto significa dizer que o início das atividades do museu em torno destes objetos se dá muito antes da criação da obra propriamente dita, antes mesmo que o artista tenha feito o primeiro esboço: ele começa no ato próprio da encomenda, no contrato firmado entre o artista e a instituição. É neste momento que se dá o ato de “suspensão” da realidade.

Para Desvallées e Mairesse,

o trabalho da musealização leva à produção de uma imagem que é um substituto da realidade a partir da qual os objetos foram selecionados. Esse substituto complexo, ou modelo da realidade construído no seio do museu, constitui a **musealidade**, como um valor específico que emana das coisas musealizadas. A musealização produz a musealidade, valor documental da realidade, mas que não constitui, com efeito, a realidade ela mesma (DESVALLÉES; MAIRESSE, 2013, p. 58).

Seria, então, a musealidade, vista simultaneamente enquanto valor atribuído ao objeto e enquanto condição de suspensão da realidade na qual o objeto se encontra antes mesmo de existir, uma primeira justificativa para a possível construção do termo *museum-specific*? Não seria esta, afinal, a especificidade do museu com a qual todas as obras encomendadas por ele e feitas para ele devem lidar: o seu poder de atribuir musealidade? Ou, sob a perspectiva do museu enquanto lugar específico, a sua capacidade de gerar obras que, por sua própria natureza e circunstâncias especiais da sua criação, já são geradas plenas de musealidade? A musealidade estaria, portanto, vinculada ao olhar valorativo e à relação entre o museu, o artista, o especialista e o público.

Partindo deste princípio teríamos, provavelmente, que excluir do conceito de *museum-specific* todas as obras criadas para o ambiente do museu por iniciativa de um artista ou de um coletivo, e que não fizessem objeto de musealização. Por outro lado, estaria plenamente abrangida pelo conceito *museum-specific* qualquer obra realizada por iniciativa do museu, não apenas em seu edifício, como também em qualquer outro meio onde o museu esteja presente, qualquer que seja o seu modelo teórico: o tradicional, o territorial e o virtual.

No caso da *Unilever Series* e da *Monumenta*, como vimos, a transformação destas obras em objetos de museu baseia-se parcialmente em sua originalidade, garantida no momento de sua musealização somente pela presença do artista. Ela se apoia, sobretudo, na sua adequação a um perfil de exposição específico, concebido para atingir objetivos políticos, institucionais e comerciais muito claros. É esta adequação, caracterizada pela aceitação de certo número de regras através da pactuação de um contrato, que permite às obras desvelar esta valoração reconhecida como musealidade. Podemos então dizer, finalmente, que o **lugar específico ao qual os artistas e as obras respondem, no caso da *Unilever Series* e da *Monumenta*, nada mais é do que o próprio conceito da exposição.**

Este trabalho não pretende, nem poderia, esgotar as questões que levanta. Por este motivo, encerramos esta primeira incursão teórica com novos questionamentos, cabendo-nos a partir de agora buscar as respostas necessárias.

Na fase final de coleta de dados, tivemos acesso a uma vasta documentação sobre a *Tate* e o *Grand Palais*, sobre a *Unilever Series* e a *Monumenta* que, lamentavelmente, não pôde ser inteiramente analisada para este trabalho. No entanto, este rico material deverá ser ponto de partida para novas pesquisas, a fim de colaborar e enriquecer a discussão em torno destas duas exposições, dentro de um contexto maior da arte *site-specific* em museus contemporâneos. Lamentamos a ausência, neste conjunto já coletado, de fontes primárias sobre a *Unilever Series*, já que este acervo ainda não havia sido disponibilizado para consulta pelo arquivo da *Tate*²¹³. Esperamos que o encerramento definitivo desta série, substituída em outubro de 2015 pela *Hyundai Commission*, reverta esta situação.

Pretendemos, também, nos aproximar mais do contexto brasileiro, onde a produção *site-specific* em museus é rica e vasta. Apenas no Rio de Janeiro podemos mencionar as ações produzidas pela Casa França-Brasil, pelo Museu de Arte

²¹³ A consulta ao arquivo da *Tate* foi realizada entre os dias 11 e 23 de março de 2015.

Contemporânea de Niterói – MAC, pelo Museu do Açude e pela Fundação Eva Klabin, que pela diversidade de suas propostas já constituem uma amostragem bastante relevante para a discussão do conceito.

Esperamos que a pesquisa teórica iniciada no Mestrado alimente e enriqueça não apenas nossa atuação profissional junto aos museus e junto aos grupos de pesquisa interdisciplinar dos campos da museologia, da arte e da arquitetura, mas também abra caminho para uma possível prática artística pessoal e experimental.

Através deste plano, apoiado tanto na produção de conhecimento teórico quanto no exercício criativo, pretendemos seguir investigando exposições *site-specific* em busca do possível conceito *museum-specific* e também, quem sabe, de uma tradução mais adequada às especificidades dos museus brasileiros enquanto lugares de produção artística contemporânea dentro de um cenário mundial.

Embora o plano seja ambicioso, temos o tempo a nosso favor. Se nosso objeto de estudo é o museu do século XXI, teremos o privilégio de poder investigá-lo em tempo real durante os próximos 85 anos. Será tempo suficiente para abordar tantos museus, tantas exposições, tantos artistas? Diante de tamanha diversidade, a missão parece mesmo quase impossível.

Para torná-la aceitável, não vemos melhor solução que a de compartilhá-la. Finalizamos então este texto deixando aqui o convite para aqueles que quiserem nos acompanhar nesta jornada.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGEORGES, S. **Sur les traces des expositions universelles (1855-1937)**: à la recherche des pavillons et des monuments oubliés. Paris: Parigramme, 2006.

ANTZOULATOU-RETSILA, E. Crossroads: what's next for Euterpe? In: SYMPOSIUM FORECASTING - A MUSEOLOGICAL TOOL?: MUSEOLOGY AND FUTUROLOGY. Haia: ICOFOM/ICOM, 1989. p. 33-35.

ART REVIEW. Power 100: A ranked list of the contemporary artworld's most powerful figures. **Art Review**, 2015. Disponível em: <http://artreview.com/power_100/>. Acesso em: 28 abr. 2015.

AUGÉ, M. **Não lugares**: introdução a uma antropologia da supermodernidade. Campinas: Papyrus, 2012.

BALDACCHINO, J. L'édition 2014 de Monumenta au Grand Palais confirmée. **France Info**, Paris, 29 nov. 2012. Disponível em: <<http://www.franceinfo.fr/culture-et-medias/expos-spectacles/article/l-edition-2014-de-monumenta-au-grand-palais-confirmee-209073>>. Acesso em: 02 dez. 2012.

BALLÉ, C. Musée et futur. In: SYMPOSIUM FORECASTING - A MUSEOLOGICAL TOOL?: MUSEOLOGY AND FUTUROLOGY. Haia: ICOFOM/ICOM, 1989. p. 67-73.

BATTY, D. Unilever ends 4.4m sponsorship Tate Modern's Turbine Hall. **The Guardian**, London, 16 Aug. 2012. Disponível em <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2012/aug/16/unilever-ends-turbine-hall-sponsorship>>. Acesso em: 12 set. 2012.

BENJAMIN, W. **Paris capitale du XIX siècle**. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989.

BINNEY, M. **Bankside power station**: the possibility of alternative use. [S.l.], [1980], 8 p. Consulta em: abr. 2015. Arquivo Tate 12_1_1_7.

BISHOP, C. **Interim academic fellowship report**. [S.l.], [2007], 12 p. Disponível em: <https://www2.warwick.ac.uk/fac/cross_fac/iatl/cetl/fundingopps/fellowships/fellows/bishop_interim_report.pdf>. Acesso em: 04 fev. 2015.

BRESCIANI, M. S. **Londres e Paris no século XIX**: o espetáculo da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 1984.

BRITISH MUSEUM. Lord Elgin and the Parthenon sculptures. **British Museum**, [s.d]. Disponível em: <http://www.britishmuseum.org/explore/highlights/article_index/l/lord_elgin_and_the_parthenon_s.aspx>. Acesso em: 28 jan. 2014.

BUFFET, M. L. Rapport de M. L. Buffet, ministre de l'agriculture et du commerce au président de la république. In: EXPOSITION PUBLIQUE DES PRODUITS DE L'INDUSTRIE FRANÇAISE. **Musée industriel, agricole et artistique ou description de l'exposition faite à Paris en 1849**. Paris: Au bureau de l'administration/J.Renouard, 1849. p. 5-7. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k130423z/f5>>. Acesso em: 02 jun. 2015.

CAMERON, D. Problèmes de langage en interprétation muséale (1971). In: DESVALLÉES, A. (Org.). **Vagues**: une anthologie de la nouvelle muséologie. Mâcon: Éditions W; M.N.E.S., v. 1, 1992. p. 271-288.

CARNWATH, F. **Tate Gallery at Bankside**: origins of project. [S.l.], [199-]. 7 p. Consulta em: abr. 2015. Arquivo Tate 12_1_1_6.

CARVALHO, F. **Las proposiciones del siglo XX acerca de los museos y de la museología versus el escenario actual**: lo que cambió? Buenos Aires: 17 a 19 nov. 2014. Artigo apresentado no 22º Encontro ICOFOM LAM, não publicado.

CASH, S. Christian Boltanski No Man's Land. **Art in America**, New York, 04 May 2010. Disponível em: <<http://www.artinamericamagazine.com/news-features/news/christian-boltanski-no-mans-land/>>. Acesso em: 13 maio 2015.

CAVENDISH, R. Close of the Paris Exposition Universelle. **History Today**, vol. 50, n. 11, 11 Nov. 2000. Disponível em: <<http://www.historytoday.com/richard-cavendish/close-paris-exposition-universelle>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES; BOLTANSKI, C. Minuta do contrato de exposição entre o Centre National des Arts Plastiques e Christian Boltanski para a realização da Monumenta 2010. [S.l.], [s.d.]. 8p. Consulta em: abr. 2015. Versão digital extensão .doc sem assinaturas, texto incompleto, arquivo CNAP.

CENTRE NATIONAL DES ARTS PLASTIQUES; HANGAR BICOCCA; ÉTABLISSEMENT PUBLIC DU GRAND PALAIS DES CHAMPS-ÉLYSÉES. Minuta da convenção entre o CNAP, o Grand Palais e o Hangar Bicocca. [S.l.], [s.d.]. 4 p. Consulta em: abr. 2015. Versão digital extensão .doc sem assinaturas, texto incompleto, arquivo CNAP.

CHARLE, C. **A gênese da sociedade do espetáculo**: teatro em Paris, Berlim, Londres e Viena. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

CHOAY, F. **A alegoria do patrimônio**. São Paulo: UNESP, 2006.

CLUZEL, JP. Vers le musée de demain. Interview avec Jean-Paul Cluzel. **Le dossier de la lettre de l'academie des Beaux-Arts**, Paris, n. 72, 2013. Disponível em: <http://www.academie-des-beaux-arts.fr/lettre/minisite_lettre72/Vers_le_musee_de_demain.html>. Acesso em: 15 abr. 2015.

CRAIG-MARTIN, M. **Tate Gallery museum of modern art**: notes on a trip to European museums by Michael Craig Martin and Bill Woodrow, 15-17 October 1993. [S.l.], 25 out. 1993. 2 p. Consulta em: abr. 2015. Arquivo Tate 12_1_1_4.

DAVERIO, P. Depoimento de Philippe Daverio à página Humans of New York. **Facebook**, 14 out. 2014. Disponível em: <<https://www.facebook.com/humansofnewyork/photos/a.102107073196735.4429.102099916530784/786728254734610/?type=1&theater>>. Acesso em: 15 out. 2014.

DAVIDTS, W. The vast and the void: on Tate Modern's Turbine Hall and "The Unilever Series". **Footprint**: Delft Architecture Theory Journal, Delft, p. 77-92, Autumn 2007.

DEAN, C. Observing the Turbine Hall through flickr: play, behavior and scale. **CitiesLAB, volume 1**: researching the spatial and social life of the city. Londres, 2009. p. 88-108. Disponível em: <http://www.lse.ac.uk/LSECities/citiesProgramme/pdf/citiesLAB/citiesLAB1_dean.pdf>. Acesso em: 10 maio 2015.

DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs**. Rio de Janeiro: Editora 34, v. 1, 2000.

DE SALVO, D. Making Marsyas. In: TATE MODERN. **Anish Kapoor**: Marsyas. Londres: Tate Publishing, 2002. p. 12-17.

DESVALLÉES, A.; MAIRESSE, F. **Conceitos-chave da museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DONNEDIEU DE VABRES, R. [Entrevista durante reportagem sobre a reabertura do Grand Palais]. **20 Heures Le Journal**, 30 ago. 2005. Disponível em: <<http://www.ina.fr/video/2912025001046>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

EVIN, F. Le rapport Cluzel: la rénovation et la réorganisation du Grand Palais sont estimés à 236 millions d'euros. **Le Monde**, Paris, 21 avr. 2010. Disponível em: <<http://www.lemonde.fr/culture/article/2010/04/21/rapport-cluzel-la-renovation-et-la->

reorganisation-du-grand-palais-sont-estimees-a-236-millions-d-euros_1340666_3246.html>. Acesso em: 15 abr. 2015.

FABRE, C. Loue nef, dans Grand Palais, 40000 euros la journée, succès garanti. **Le Monde**, Paris, 22 sept. 2011. Disponível em: <http://www.lemonde.fr/culture/article/2011/09/22/loue-nef-dans-grand-palais-40-000-euros-la-journee-succes-garanti_1576025_3246.html>. Acesso em: 02 jun. 2015.

FERREIRA, A. B. D. H. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa**. Curitiba: Positivo, 2009.

FITZGERALD, N. Sponsor's foreword. In: TATE MODERN. **Anish Kapoor**: Marsyas. Londres: Tate Publishing, 2002. p. 8.

FRANCIS, R. **Summary note masterplan papers**. [S.l.], 06 jul. 1992. 6 p. Consulta em: abr. 2015. Arquivo Tate 12_1_1_1.

FRASER, A. **Spectacle and museums**. Londres, 31 mar. 2007. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/rethinking-spectacle-video-recordings#open239696>>. Acesso em: 01 mar. 2015. Apresentação realizada durante a conferência Rethinking Spectacle, na Tate Modern.

GALARD, J. (Org.). **L'avenir des musées**. Paris: Réunion des Musées Nationaux / Musée du Louvre, 2001.

GIEDION, S. **Espaço, tempo e arquitetura**: o desenvolvimento de uma nova tradição. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GOPNIK, B. Why we're queuing up for the art "experience". **The Art Newspaper**, London, n. 256, Apr. 2014.

GRAND PALAIS. Découvrez le Grand Palais. **Grand Palais**, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.grandpalais.fr/fr/decouvrez-le-grand-palais-0>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

GRAND PALAIS. Proposez votre projet. **Grand Palais**, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.grandpalais.fr/fr/proposez-votre-projet>>. Acesso em: 14 abr. 2014.

HERZOG, J.; DE MEURON, P.; GUGGER, H. **Tate Gallery of Modern Art at Bankside. Competition to Select an Architect. Competition Entry Number: TGMA0128**. Basel, 04 nov. 1994. 7 p. Consulta em: abr. 2015. Arquivo Tate 12_4_5_91.

HERZOG, J.; DE MEURON, P.; WEIWEI, A. Thinking and becoming. In: SERPENTINE GALLERY. **Herzog & De Meuron + Ai Weiwei - Serpentine Gallery Pavilion 2012**. Londres: Koenig Books, 2012. p. 49-91.

HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela memória**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

ICOM. Estatuto do ICOM. **ICOM**, [s.d.]. Disponível em: <http://archives.icom.museum/hist_def_eng.html>. Acesso em: 10 nov. 2014.

KALPAXIS, A. Conclusão. In: GALARD, J. (Org.). **L'avenir des musées**. Paris: Réunion des Musées Nationaux / Musée du Louvre, 2001. p. 531-538.

KOOLHAAS, R. Bigness, or the problem of large. In: OMA; KOOLHAAS, R.; MAN, B. **S, M, L, XL**. Nova York: Monacelli Press, 1995. p. 494-516.

KOTSAKIS, K. Exister au passé grâce au présent. In: GALARD, J. (Org.). **L'avenir des musées**. Paris: Réunion des Musées Nationaux / Musée du Louvre, 2001. p. 329-344.

KRAUSS, R. A escultura no campo ampliado. **Arte e Ensaios**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, n. 17, p. 128-137, 2008. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf>. Acesso em: 16 mar. 2014.

KRENS, T. L'attente des pouvoirs politiques. In: GALARD, J. (Org.). **L'avenir des musées**. Paris: Réunion des Musées Nationaux / Musée du Louvre, 2001. p. 223-239.

KWON, M. Um lugar após o outro: anotações sobre site-specificity. **Arte e Ensaios**, Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Rio de Janeiro, n. 17, p. 166-187, 2008. Disponível em: <http://www.ppgav.eba.ufrj.br/wp-content/uploads/2012/01/ae17_Rosalind_Krauss.pdf>. Acesso em: 12 set. 2012.

KWON, M. **One place after another: site-specific art and locational identity**. Cambridge: The MIT Press, 2004.

LAN. Le Grand Palais des Champs Elysées. **LAN**, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.lan-paris.com/projects/index/id/76>>. Acesso em: 15 abr. 2015.

LAUNET, E. Grand Palais: À louer, travaux à prévoir. **Libération**, 13 août 2002. Disponível em: <http://www.liberation.fr/culture/2002/08/13/grand-palais-a-louer-travaux-a-prevoir_412572>. Acesso em: 14 abr. 2015.

LEVY, R. **Entre palácios e pavilhões: a arquitetura efêmera da Exposição Nacional de 1908**. Rio de Janeiro: EBA/UFRJ, 2008.

LEWISON, J. **TGMA Draft Programme**. Londres, 06 jun. 1995. 3 p. Consulta em: abr. 2015. Arquivo Tate 12_2_15_7.

LIMA, D. F. C. Herança cultura (re)interpretada ou a memória social e a instituição museu: releitura e reflexões. **Revista Museologia e Patrimônio**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 33-43, 2008. Disponível em: <<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/view/%204/2>>. Acesso em 17 dez. 2015.

LIMA, D. F. C. Musealização: um juízo/uma atitude do campo da museologia integrando musealidade e museália. **Ciência da Informação**, Rio de Janeiro, v. 42, n. 3, p. 379-398, set/dez 2013. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/cienciainformacao/index.php/ciinf/article/view/2273>>. Acesso em: 17 dez. 2015.

LOWRY, G. Impératifs financiers et nouveaux modèles de fonctionnement. In: GALARD, J. (Org.). **L'avenir des musées**. Paris: Réunion des Musées Nationaux / Musée du Louvre, 2001. p. 211-222.

MAIRESSE, F. A word from the president. **Icofom**, [s.d.]. Disponível em: <<http://network.icom.museum/icofom/welcome/a-word-from-the-president/>>. Acesso em: 03 nov. 2014.

MENNA BARRETO, J. **Lugares Moles**. 2007. Dissertação (Mestrado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. **Devenez partenaire: Monumenta 2010 - Christian Boltanski**. [S.l.], [s.d.]. 23 p. Consulta em: abr. 2015. Arquivo CNAP.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION. **Aurélie Filippetti, ministre de la Culture et de la Communication, confie à Huang Yong Ping l'édition 2016 de MONUMENTA au Grand Palais**. Paris, 2014. 1 p. Disponível em: <<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Presse/Communiqués-de-presse/Aurelie-Filippetti-ministre-de-la-Culture-et-de-la-Communication-confie-a-Huang-Yong-Ping-l-edition-2016-de-MONUMENTA-au-Grand-Palais>>. Acesso em: 01 out. 2014.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION; SMILE & CO. **Mémoire de projet Monumenta 2011: Anish Kapoor Léviathan (Tome III Communication)**. [S.l.], 2011. 488 p. Consulta em: abr. 2015. Arquivo CNAP.

MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DE LA COMMUNICATION; SMILE & CO. **Mémoire de projet Monumenta 2011: - Anish Kapoor Léviathan (Tome Synthèse)**. [S.l.], 2011. 136 p. Consulta em: abr. 2015. Arquivo CNAP.

MONTANER, J. M. **Museos para el siglo XXI**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2003.

MONUMENTA au régime minceur. **Le Monde**, 11 set. 2012. Disponível em: <http://www.liberation.fr/culture/2012/09/11/monumenta-au-regime-minceur_845589>. Acesso em: 12 set. 2012.

MOORE, R.; RYAN, R. **Building Tate Modern**. Londres: Tate Gallery Publishing, 2000.

MORRIS, F. **Turbine Hall projects**. Londres, 31 mar. 2007. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/context-comment/video/rethinking-spectacle-video-recordings#open239696>>. Acesso em: 01 mar. 2015. Apresentação realizada durante a conferência Rethinking Spectacle, na Tate Modern.

MUÑOZ, J. A Conversation, May 2001. In: MODERN, T. **Juan Muñoz: Double Bind at Tate Modern**. Londres: Tate Publishing, 2001.

NAIRNE, S. **Projects: programme and brief**. Londres, 1995. 3 p. Consulta em: abr. 2015. Arquivo Tate 12_2_15_7.

NAIRNE, S. **Artists commissions at Bankside: sites for discussion with the architects**. Londres, 14 jan. 1996. 1 p. Consulta em: abr. 2015. Arquivo Tate 12_2_15_1.

NAIRNE, S.; LEWISON, J. **Developing program for the Tate Gallery of Modern Art**. Londres, 05 jun. 1996. 4 p. Consulta em: abr. 2015. Arquivo Tate 12_2_15_7.

NOCE, V. Monumenta 2016: le défi de Huang Yong Ping. **Libération**, Paris, 29 juin 2014. Disponível em: <http://next.liberation.fr/arts/2014/06/29/monumenta-2016-le-defi-de-huang-yong-ping_1053468>. Acesso em: 01 out. 2014.

PEDROSA, A. Héctor Zamora: Museo de Arte Carrillo Gil. **ArtForum**, p. 245, mar. 2005.

PES, J. Rijksmuseum announces spring 2013 reopening. **The Art Newspaper**, London, 06 Sept. 2012. Disponível em: <<http://www.theartnewspaper.com/articles/Rijksmuseum+announces+spring+2013+reopening/27169>>. Acesso em: 09 set. 2012.

PESAVENTO, S. **Exposições universais: espetáculos da modernidade do século XIX**. São Paulo: Hucitec, 1997.

PESAVENTO, S. Com os olhos no passado: a cidade como palimpsesto. **Esboços**, Revista do Programa de Pós-Graduação em História da UFSC, v.11, n.11, p. 25-30, 2004.

PEYTON-JONES, J.; OBRIST, H. U. Directors' Foreword. In: SERPENTINE GALLERY. **Herzog & De Meuron + Ai Weiwei - Serpentine Gallery Pavilion 2012**. Londres: Koenig Books, 2012. p. 35-39.

PLUM, G. **Le Grand Palais**. Paris: Éditions du Patrimoine / Centre des Monuments Nationaux, 2008.

POULOT, D. **Uma história do patrimônio no Ocidente, séculos XVIII-XXI: do monumento aos valores**. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

QUATREMÈRE DE QUINCY, A. D. C. **Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art**. Paris: Imprimerie de Crapelet, 1815.

RAPETTI, R. L'exposition-événement. In: GALARD, J. (Org.). **L'avenir des musées**. Paris: Réunion des Musées Nationaux / Musée du Louvre, 2001. p. 55-67.

RECHT, R. Croire à la présence encore. In: GALARD, J. (Org.). **L'avenir des musées**. Paris: Réunion des Musées Nationaux / Musée du Louvre, 2001. p. 521-529.

RMN - GRAND PALAIS. **Rapport d'Activités 2013**. [S.l.], 2014, 100 p. Disponível em: <<http://www.rmn.fr/les-activites-de-la-rmn-gp/rapports-dactivites>>. Acesso em: 14 abr. 2015.

ROBERTSON, B. The South Kensington Museum in context: an alternative history. **Museum and Society**, Leicester, v. 2, n. 1, p. 1-14, mar. 2004. Disponível em: <<http://www2.le.ac.uk/departments/museumstudies/museumsociety/documents/volumes/robertson.pdf>>. Acesso em: 09 abr. 2015.

ROSENBAUM KRANSON, S. Christian Boltanski: Interview by Sarah Rosenbaum Kranson. **Museo Magazine**, [S.l.], 2010. Disponível em: <<http://www.museomagazine.com/CHRISTIAN-BOLTANSKI>>. Acesso em: 13 maio 2015.

SABBAGH, K. **Power into art: the making of Tate Modern**. Londres: Penguin Books, 2000.

SCHEINER, T. **Forecasting the future in Museology**. In: SYMPOSIUM FORECASTING - A MUSEOLOGICAL TOOL?: MUSEOLOGY AND FUTUROLOGY. Haia: ICOFOM/ICOM, 1989. p. 229-239.

SCHEINER, T. **Apolo e Dioniso no templo das musas - Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental**. 1998. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

SCHEINER, T. **As bases ontológicas do Museu e da Museologia**. In: SIMPÓSIO MUSEOLOGIA, FILOSOFIA E IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA E CARIBE. Coro: ICOFOM LAM/ICOM, 1999. p. 126-170.

SCHEINER, T. Museu, museologia e a "relação específica": considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal. **Ciência da Informação**, Rio de Janeiro, v. 42, n. 3, p. 358-378, set./dez. 2013. Disponível em: <<http://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1368/1547>>. Acesso em: 03 jan. 2016.

SCHERER, F. **Expondo os planos: as exposições universais do século XX e seus planos urbanísticos**. 2002. Dissertação (Mestrado em Planejamento Urbano e Regional) – Programa de Pós Graduação em Planejamento Urbano e Regional, Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

SEROTA, N. **[Carta]** 14 abr. 1993, Londres [para] CRAIG-MARTIN, Michael. 1 p. Carta sobre as reflexões iniciais para o plano de ampliação da Tate Gallery. Consulta em: abr. 2015. (Arquivo Tate 12_1_1_4).

SEROTA, N. **[Carta]** 04 nov. 1999, Londres [para] BINNEY, Marcus Binney. 1 p. Carta em agradecimento pelo envio do relatório sobre a usina de Bankside. Consulta em: abr. 2015. (Arquivo Tate 12_1_1_7).

SERT, J. L.; LÉGER, F.; GIEDION, S. **Nine points on monumentality**. [S.l.], 1943. Disponível em: <<http://www.ub.edu/escult/doctorat/html/lecturas/sert1.pdf>>. Acesso em: 15 dez. 2015.

SKRAMSTAD, H. An agenda for museums in the twenty-first century (1999). In: ANDERSON, A. (Org.). **Reinventing the museum: historical and contemporary perspectives on the paradigm shift**. Lanham: Altamira Press, 2004. p. 118-132.

SLESSOR, C. Atlantic Star. **The Architectural Review**, p. 30-42, dez. 1997.

SOFKA, V. **Le thème et son cadre**. In: SYMPOSIUM FORECASTING - A MUSEOLOGICAL TOOL?: MUSEOLOGY AND FUTUROLOGY. Haia: ICOFOM/ICOM, 1989. p. 17-20.

SOMMARIVA, E. Christian Boltanski: a sentimental minimalist. **Domus**, Milão, Milan, Milano, 24 jun. Giug. June 2010. Disponível em: <<http://www.domusweb.it/en/art/2010/06/24/christian-boltanski-a-sentimental-minimalist.html>>. Acesso em: 13 maio 2015.

SPIELBAUER, J. Muséologie et futurologie: contexte et premières réflexions. In: SYMPOSIUM FORECASTING - A MUSEOLOGICAL TOOL?: MUSEOLOGY AND FUTUROLOGY. Haia: ICOFOM/ICOM, 1989. p. 25-26.

TATE. History of Tate. **Tate**, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/about/who-we-are/history-of-tate#modern>>. Acesso em 20 nov. 2014.

TATE. Turbine Hall. **Tate**, [s.d.]. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/turbine-hall>>. Acesso em: 09 dez. 2015.

TATE. Unilever extend sponsorship of The Unilever Series for a further five years. **Tate**, 18 jul. 2007. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/about/press-office/press-releases/unilever-extend-sponsorship-unilever-series-further-five-years>>. Acesso em: 02 jun. 2015.

TATE GALLERY. **Tate Gallery plans for the Millenium**. Londres, out. 1993. 2 p. Consulta em: abr. 2015. Arquivo Tate 12_1_1_4.

TATE GALLERY. **A new museum for Modern Art**: discussion paper April 1994. Londres, 1994. 15 p. Consulta em: abr. 2015. Arquivo Tate 12_1_2_2.

TATE GALLERY. **[Ficha]** de avaliação das propostas submetidas no concurso de arquitetura da Tate Modern. Londres, 1994. 5 p. Consulta em: abr. 2015. Arquivo Tate 12_4_5_91.

TATE MODERN. **The Unilever Series**: 2000-2012. Londres: Tate Publishing, 2012.

THE ART NEWSPAPER. Brazil's exhibition boom puts Rio on top. **The Art Newspaper**, London, n. 234, Apr. 2012. Disponível em: <<http://www.theartnewspaper.com/articles/Attendance-survey--Brazils-exhibition-boom-puts-Rio-on-top/26097>>. Acesso em: 05 maio 2012.

TOMKINS, C. The modern man: how the Tate Gallery's Nicholas Serota is reinventing the museum. **The New Yorker**, New York, 02 July 2012. Disponível em: <<http://www.newyorker.com/magazine/2012/07/02/the-modern-man>>. Acesso em: 08 abr. 2015.

VELTMAN, K. Les répercussions des nouveaux médias. In: GALARD, J. (Org.). **L'avenir des musées**. Paris: Réunion des Musées Nationaux / Musée du Louvre, 2001. p. 383-399.

WULLSCHLAGER, J. The next big thing: the pros and cons of the trend towards gigantism. **Financial Times**, New York, 22 June 2012. Disponível em: <<http://www.ft.com/cms/s/2/19e45bcc-b96a-11e1-a470-00144feabdc0.html#axzz3EBB2Jqbs>>. Acesso em: 12 set. 2012.

ZAMORA, H. **Narrativas urbanas**: o poder de ignição das artes na cidade-palco. São Paulo, 05 dez. 2014. Apresentação realizada durante o evento Arq. Futuro: Cidades Performáticas, no pavilhão da Bienal.

ZOLBERG, V. What price success (1995). **Museum International**, Paris, n. 261-264, p. 132-135, 2015.

APÊNDICES

Apêndice A
Tabela 6: Dados da exposição *Unilever Series*

<i>Unilever Series (2000-2012)</i>								
ARTISTA	TÍTULO	CURADOR	DATA INÍCIO	DATA TÉRMINO	Nº DIAS ABERTURA	Nº TOTAL VISITANTES	Nº DIÁRIO VISITANTES	TARIFA
Louise Bourgeois	<i>I Do, I Undo, I Redo</i>	Frances Morris	12/05/2000	26/11/2000	199	3.873.198 ²¹⁴	19.463	Grátis
Juan Muñoz	<i>Double Bind</i>	James Lingwood	12/06/2001	10/03/2002	272	2.627.812 ²¹⁴	9.661	Grátis
Anish Kapoor	<i>Marsyas</i>	Donna De Salvo	09/10/2002	06/04/2003	180	1.844.812 ²¹⁴	10.248	Grátis
Olafur Eliasson	<i>Tha Weather Project</i>	Susan May	16/10/2003	21/03/2004	158	2.215.295 ²¹⁴	14.020	Grátis
Bruce Nauman	<i>Raw Materials</i>	Emma Dexter	12/10/2004	02/05/2005	203	2.069.752 ²¹⁴	10.195	Grátis
Rachel Whiteread	<i>Embankment</i>	Catherine Wood	11/10/2005	01/05/2006	203	2.142.624 ²¹⁴	10.554	Grátis
Carsten Höller	<i>Test Site</i>	Jessica Morgan	10/10/2006	15/04/2007	188	2.890.328 ²¹⁴	15.374	Grátis
Doris Salcedo	<i>Shibboleth</i>	Achim Borchardt-Hume	09/10/2007	06/04/2008	181	2.701.718 ²¹⁵	14.926	Grátis
Dominique Gonzalez-Foerster	<i>TH.2058</i>	Jessica Morgan	14/10/2008	13/04/2009	182	2.278.054 ²¹⁶	12.516	Grátis
Miroslaw Balka	<i>How It Is</i>	Helen Sainsbury	13/10/2009	05/04/2010	175	2.232.566 ²¹⁷	12.757	Grátis
Ai Weiwei	<i>Sunflower Seeds</i>	Juliet Bingham	12/10/2010	02/05/2011	203	2.759.355 ²¹⁸	13.592	Grátis
Tacita Dean	<i>Film</i>	Nicholas Cullinan	11/10/2011	11/03/2012	153	1.841.011 ²¹⁹	12.032	Grátis
Tino Sehgal	<i>2012</i>	Jessica Morgan	24/07/2012	28/10/2012	97	1.661.003 ²²⁰	17.123	Grátis

Fonte: a Autora (2015).

²¹⁴ O número de visitantes das 7 primeiras edições foi obtido por meio de demanda específica ao departamento de liberdade de informação da *Tate*, caso 524.

²¹⁵ Fonte: *The Art Newspaper* Número 212, Abril 2009, p.31.

²¹⁶ Fonte: *The Art Newspaper* Número 212, Abril 2010, p.25.

²¹⁷ Fonte: *The Art Newspaper* Número 223, Abril 2011, p.27.

²¹⁸ Fonte: *The Art Newspaper* Número 234, Abril 2012, p.41.

²¹⁹ Fonte: *The Art Newspaper* Número 245, Abril 2013, p.23.

²²⁰ Fonte: *The Art Newspaper* Número 245, Abril 2013, p.23.

Apêndice B
Tabela 7: Dados da exposição *Monumenta*

<i>Monumenta (2000-2014)</i>								
ARTISTA	TÍTULO	CURADOR	DATA INÍCIO	DATA TÉRMINO	Nº DIAS ABERTURA	Nº TOTAL VISITANTES	Nº DIÁRIO VISITANTES	TARIFA
Anselm Kiefer	<i>Sternenfall "Chute d'Étoiles"</i>	José Alvarez	29/05/2007	08/07/2007	41	134.387 ²²¹	3.278	4 euros
Richard Serra	<i>Promenade</i>	Alfred Pacquement	06/05/2008	15/06/2008	41	142.225 ²²²	3.469	4 euros
Christian Boltanski	<i>Personnes</i>	Catherine Grenier	13/01/2010	21/02/2010	41	149.717 ²²³	3.652	4 euros
Anish Kapoor	<i>Leviathan</i>	Jean de Loisy	11/05/2011	23/06/2011	45	289.802 ²²⁴	6.440	5 euros
Daniel Buren	<i>Excentrique(s) Travail In Situ</i>	Daniel Buren	10/05/2012	21/06/2012	44	259.041 ²²⁵	5.887	5 euros
Ilya e Emilia Kabakov	<i>L'Étrange Cité</i>	Jean-Hubert Martin	10/05/2014	22/06/2014	44	145.228 ²²⁶	3.301	6 euros

Fonte: a Autora (2015).

Obs: Para o cálculo do número diário de visitantes da exposição Monumenta, consideramos que ela foi aberta ao público 7 dias por semana pois, embora o *Grand Palais* feche à terças-feiras, foram realizados eventos privados nesses dias durante o período da exposição.

²²¹ Fonte: <http://www.culture.gouv.fr/culture/actualites/communiq/albanel/bilanmonumenta.html>.

²²² Fonte: Mémoire de projet / Monumenta 2008 Richard Serra – Synthèse, p.4.

²²³ Fonte: <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Ministere/Histoire-du-ministere/Ressources-documentaires/Discours/Discours-de-ministres-depuis-1999/Frederic-Mitterrand-2009-2012/Communiqués-2009-2012/149-717-visiteurs-a-MONUMENTA-2010-Christian-Boltanski-Personnes-au-Grand-Palais>.

²²⁴ Fonte: Mémoire de projet / Monumenta 2011 Anish Kapoor, p.9.

²²⁵ Fonte: <http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Arts-plastiques/Espace-presse2/Communiqués-de-presse-arts-plastiques/Bilan-Monumenta-2012-Daniel-Buren>.

²²⁶ Fonte: <http://www.grandpalais.fr/fr/presse/145-228-visiteurs-pour-monumenta-2014>.

ANEXOS

Anexo A *Secret diary of an art gallery attendant*

Autor: Adrian Hardwicke

Publicado no jornal *The Gaurdian*, em 18 de março de 2004.

Disponível em: <http://www.theguardian.com/artanddesign/2004/mar/18/art1>. Acesso em: 21/05/2014.

They came in Santa outfits, with picnics - even a canoe. On the eve of its removal, Adrian Hardwicke recalls how people reacted to The Weather Project Sunny in parts... Olafur Eliasson's Weather Project at Tate Modern. Photo: Dan Chung Guardian

October 9 2003

One week left until the opening of the next installation in the Turbine Hall at Tate Modern. Olafur Eliasson's Weather Project seems to be going well, although it's not without its hiccups: suspending a mirrored ceiling more than 100ft above the floor is proving tricky. I've been involved in blacking out the Turbine Hall's huge windows. We did various trials; in one, tape and vinyl were applied directly to the glass. Next morning, I arrived at the gallery - and found the tape was already peeling off. A bit of a panic ensued before the decision was made to use vinyl and paint. It's amazing how if even the tiniest bit of window is missed, it has a profound effect inside the Turbine Hall. I feel like an air-raid warden in the Blitz looking for chinks of light.

October 13

Eliasson wants his project to remain absolutely secret, and so fencing has been installed to prevent anybody seeing into the area. Of course, this just encourages the intrepid visitor to try to find a way in, to see what's going on. I even saw someone getting a lift on another person's shoulders and holding up their camera. The fencing that has been used is fairly basic and I can't quite believe that I have allowed the place to be turned into such a building site. First-time visitors must be bewildered by what is going on.

October 16

Yesterday's opening party was very successful, if bizarre. A few hundred people, enveloped in a theatrical haze, stood sipping cocktails, eating canapes and staring at a giant artificial sun and at themselves in the mirrored ceiling. The light was drained from their features, making it hard to recognize them. A strange experience.

October 20

The commission has attracted a massive amount of media interest, and, as a result, thousands of people are flocking to Tate Modern. The most extraordinary things are happening, things I'm sure no one, least of all the artist, ever envisaged. Visitors are making their way to the end of the Turbine Hall and lying on the floor, using their bodies to make shapes and form words - some predictably obscene - which they can then see in the mirror above them. They are even spelling out website addresses. It has resulted in the most extraordinary social interaction taking place between complete strangers.

October 24

I can't quite believe the droves and droves of people that are coming into the Turbine Hall. It is very unusual for this level of interest to be sustained beyond the initial publicity drive. The work is having all sorts of effects on people - not least a disgruntled member of staff, who decided to write to the newspapers saying that the theatrical haze included a hallucinogenic drug and that we were poisoning everyone. This sort of thing is mildly irritating, to say the least. In fact, the haze is made of just sugar and water, but inevitably there will be people who believe the

allegations and Dennis Ahern, the Tate's safety and security manager, has had to go into overdrive to counter that.

November 20

President Bush is due to arrive in the UK for a whirlwind visit. I got a call to go down to the Turbine Hall as we had a number of anti-Bush protesters in. There were about 30 or 40 people, accompanied by a couple of photographers, who wanted to spell out "GO HOME BUSH". At first I thought they were going to manage only "GO HO BU", which wouldn't have been quite as powerful. But eventually enough people joined in. Wild applause broke out for a few minutes and then the protesters went on to their next venue.

November 28

Just when you think you've seen everything... A couple is intimately engaged beyond what I would normally expect in a public space. There are passionate moments, and then there are passionate moments. I point them out to my colleague Adrian Jackson and we decide we have got to do something. We flip a coin. He loses and I have great fun watching him tap the gentleman on the shoulder and asking them to break it up. They get up and go off, rather sheepish behind their brazen smiles.

December 15

I arrive at work to be told by a colleague that he has had to cope with a delegation of 50 people dressed as Santa Claus, all descending into the Turbine Hall, ringing bells and making merry. I am convinced he is exaggerating - until I see a photograph on the local community website.

The great thing about this installation is the way in which it seems to make everybody happy. It cuts across all boundaries; young and old alike lie on the floor and gaze at their reflections in the ceiling mirror. At busy times - particularly at the weekend - it is fun to see people try to spot themselves. It seems that families have cottoned on to the fact that it makes a fabulous children's playground. Kids tear around the room having fun - and no doubt get home completely exhausted.

What's also amazing is how much litter people leave. Cleaners are forever having to sweep up discarded cans, sweet wrappers and leaflets. A visitor called me over today to show me that someone had kindly left us an apple. Was this supposed to have some meaning?

January 5 2004

The number of people who got digital cameras for Christmas must be astronomical; flashes are going off every second as people contort themselves into weird and wonderful positions to get the best possible photo. If the person being photographed stands in the right place with their arms aloft, it looks as if they are holding up the sun. That's my favorite shot.

January 12

On Friday night I was surprised to see a couple picnicking. They weren't just having a sandwich but had brought in all the essential ingredients - including a rug, a large picnic hamper, champagne and what looked like a wonderful home-baked pie. I was very tempted to ask if I could join them.

January 20

The strangest moment yet - a visitor brought in his blow-up canoe and sat there surrounded by strangers pretending to paddle towards the sun. He seemed quite an ordinary man, middle-aged and reasonably well dressed. He packed up and moved on after 15 minutes.

February 14

I was convinced people would get together and form a heart for Valentine's Day, but it wasn't to be. How disappointing.

February 23

Over two million visitors have been to Tate Modern since October 22 - the installation has resulted in the busiest November, December, January and February since the gallery opened. The sun acts as an amazing draw: people sit facing it as though it were emanating warmth on

these cold winter days. The Saturday and Sunday of half-term week saw over 25,000 people visit on each day. The Turbine Hall looked like Brighton beach on a bank holiday. I'm certain we could have sold everybody ice creams and sunblock, despite the freezing temperatures.

March 5

I'm called down to the Turbine Hall at about 7.30pm to witness a dance group who has decided to hold their class at Tate Modern. What I see is 20 people indulging in what seems to me a very strange performance. A member of staff tells me that this activity apparently originated in America and is a mixture of spirituality, exercise and dance. They are certainly enjoying themselves - and entertaining the other visitors. All their activity is improvised and they start as a group before splitting into pairs. The great thing is that they remain silent and don't spoil the experience for anybody else, so I let them carry on.

March 7

Victor Ferreiro, one of the gallery assistants, calls on the radio and asks me to meet a visitor who wants to play his didgeridoo in the gallery. I pop down to explain that although he may be very good, the noise is likely to interfere with everybody else's enjoyment so I have to refuse his request.

March 12

The installation is drawing to a close and we've decided to mark the event by keeping the Turbine Hall open until 1am on the final weekend. An opportunity to see the midnight sun. It should be a fascinating end to what has been an extraordinary work of art. In many ways I will be sad to see it go, although there is a sense in which it will be nice to have daylight flooding back into the space. I miss the wonderful way shadows fall through the lancet windows on to the Turbine Hall floor.

Each of the artists in the Unilever Series has had their own particular approach. I wonder what Bruce Nauman is planning for his October installation? Apparently he is going to use sound in some way.

Adrian Hardwicke is the front of house manager at Tate Modern. The Weather Project is at Tate Modern, London SE1, until Sunday; on Friday and Saturday it closes at 1am. Details: 020-7887 8000.

Anexo B

Séries de exposições *site-specific*: *On the Roof / Roof Garden Commission*



Figura 96: Joel Shapiro on the Roof
 Metropolitan Museum of Art, Nova York, 2001.
 Fonte: Site Uelkes²²⁷. Foto: NC.



Figura 97: Ondelburg and van Bruggen on the Roof
 Metropolitan Museum of Art, Nova York, 2002.
 Fonte: Site Tributes²²⁸. Foto: NC.



Figura 98: Andy Goldsworthy on the Roof
 Metropolitan Museum of Art, Nova York, 2004.
 Fonte: Site Flickr²²⁹. Foto: Thom Watson.

²²⁷ Disponível em: < http://www.uelkes.com/images/usa2001/new_york/shapiro2.jpg>. Acesso em: 01 jun. 2014.

²²⁸ Disponível em: < <http://www.tributes.com/obituary/photos/Coosje-van-Bruggen-85009232>>. Acesso em: 01 jun. 2014.

²²⁹ Disponível em: < <https://www.flickr.com/photos/thomwatson/328573>>. Acesso em: 01 jun. 2014.



Figura 99: Jeff Koons on the Roof
 Metropolitan Museum of Art, Nova York, 2008.
 Fonte: Site Flickr²³⁰. Foto: Frank Sinks.



Figura 100: Doug + Mike Starn on the Roof: Big Bambú
 Metropolitan Museum of Art, Nova York, 2010.
 Fonte: Site Flickr Met²³¹. Foto: Doug and Mike Starn.



Figura 101: Tomás Saraceno on the Roof: Cloud City
 Metropolitan Museum of Art, Nova York, 2012.
 Fonte: Site Flickr²³². Foto: Phil Davis.

²³⁰ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/franksinks/5467218764/>>. Acesso em: 01 jun. 2014.

²³¹ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/metmuseum/4728676212/>>. Acesso em: 01 jun. 2014.

²³² Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/eastsidephil/7476255122/>>. Acesso em: 01 jun. 2014.



Figura 102: *The Roof Garden Commission*: Imran Qureshi
Metropolitan Museum of Art, Nova York, 2013.

Fonte: Site Culture Weekend / Getty Images²³³. Foto: Emmanuel Dunand / AFP.



Figura 103: *The Roof Garden Commission*: Dan Graham e Günther Vogt
Metropolitan Museum of Art, Nova York, 2014.

Fonte: Clare Henry Art Journal²³⁴. Foto: NC.



Figura 104: *The Roof Garden Commission*: Pierre Huyghe
Metropolitan Museum of Art, Nova York, 2015.

Fonte: Site The New York Times²³⁵. Foto: Ángel Franco.

²³³ Disponível em: <<http://cultureweekend.com/10-international-cultural-events-nyc-weekjuly-29-august-42013/us-pakistan-art-met-imran-queshi/>>. Acesso em: 03 maio 2014.

²³⁴ Disponível em: <http://www.nytimes.com/2015/05/13/arts/design/review-pierre-huyghe-mixes-stones-and-water-for-roof-garden-at-the-met.html?_r=0>. Acesso em: 20 maio 2015.

²³⁵ Disponível em: <<http://clarehenry-artjournal.blogspot.com.br/2014/04/dan-graham-on-roof-of-met-new-york-sun.html>>. Acesso em: 30 jun. 2014.

Anexo C
Séries de exposições *site-specific*: Casa França-Brasil



Figura 105: Vista do interior da Casa França-Brasil

Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, S/D.

Fonte: Flickr Casa França-Brasil²³⁶. Foto: Vania Laranjeira.

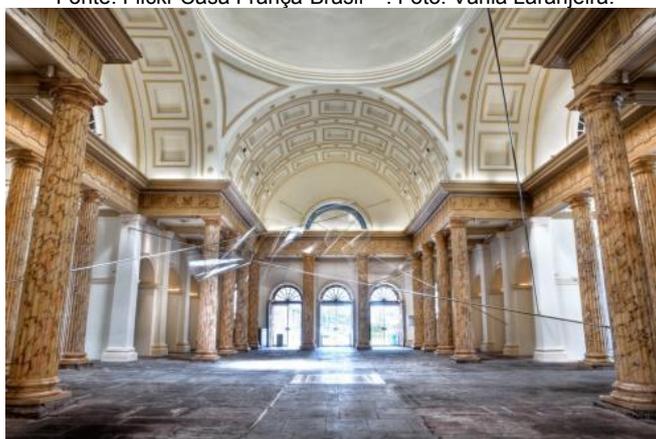


Figura 106: Iole de Freitas na Casa França-Brasil

Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2009.

Fonte: Site cultura.rj²³⁷. Foto: Sergio Araujo.



Figura 107: Jardim das dadinhas, Rosana Palazyan

Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2010.

Fonte: Blog Rosana Palazyan²³⁸. Foto: NC.

²³⁶ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/casafrbrasil/5424633723>>. Acesso em: 17 fev. 2012.

²³⁷ Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/materias/o-voo-de-iole-de-freitas>>. Acesso em: 17 fev. 2012.

²³⁸ Disponível em: <<http://rosanapalazyan.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 17 fev. 2012.



Figura 108: *Museu é o mundo*, Hélio Oiticica
 Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2010.
 Fonte: Site Casa França-Brasil²³⁹. Foto: Cesar Oiticica Filho.



Figura 109: *Grande*, Laura Lima
 Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2010.
 Fonte: Site Flickr Casa França-Brasil²⁴⁰. Foto: Sergio Araujo.



Figura 110: *O ser e o aparecer*, Valérie Belin
 Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2011.
 Fonte: Site Flickr²⁴¹. Foto: gato_2eca.

²³⁹ Disponível em: <<http://www.casafrancabrasil.rj.gov.br/helio-oiticica-museu-e-o-mundo/>>. Acesso em: 02 maio 2014.

²⁴⁰ Disponível em: <<https://www.flickr.com/photos/casafrbrasil/5425196592>>. Acesso em: 02 maio 2014.

²⁴¹ Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/gato_zeca/6182644620>. Acesso em: 02 maio 2014.



Figura 111: Ivens Machado na Casa França-Brasil

Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2010.

Fonte: Site Cultura.rj²⁴². Foto: PatKilgore.



Figura 112: Cromática, Waltércio Caldas

Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2011.

Fonte: Site Rua Arquitetos²⁴³. Foto: Sergio Araujo.



Figura 113: Ulysses, José Rufino

Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2012.

Fonte: Site José Rufino²⁴⁴. Foto: Sergio Araujo.

²⁴² Disponível em: <<http://www.cultura.rj.gov.br/evento/ivens-machado-na-casa-franca-brasil>>. Acesso em: 02 maio 2014.

²⁴³ Disponível em: <<http://www.rualab.com/portfolio/60,3410>>. Acesso em: 02 maio 2014.

²⁴⁴ Disponível em: <<http://www.joserufino.com/site/obras/>>. Acesso em: 02 maio 2014.



Figura 114: Conto sem reis, Laercio Redondo

Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2012.

Fonte: Site Prêmio Pipa²⁴⁵. Foto: Sergio Araujo.

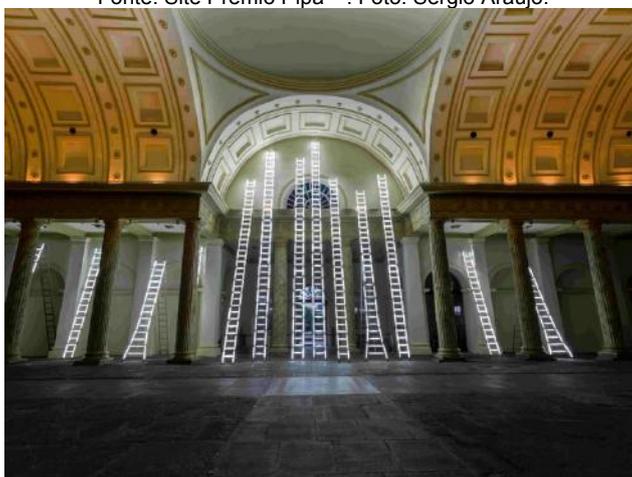


Figura 115: Escadas, Carmela Gross

Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2012.

Fonte: Site Uol²⁴⁶. Foto: Sergio Araujo.

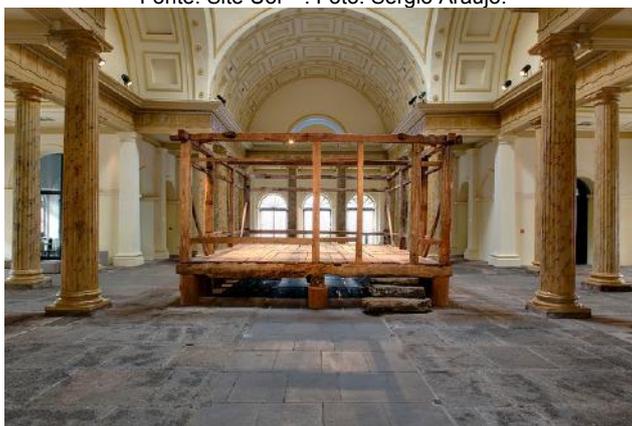


Figura 116: Tronco, Afonso Tostes

Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, 2012.

Fonte: Site Smugmug²⁴⁷. Foto: NC.

²⁴⁵ Disponível em: <<http://www.premiopipa.com/pag/laercio-redondo/>>. Acesso em: 02 maio 2014.

²⁴⁶ Disponível em:

<<https://www.google.com.br/url?sa=i&rct=j&q=&esrc=s&source=images&cd=&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwi62JWmnbvQAhVDTZAKHYxkDYkQjRwIBw&url=http%3A%2F%2Ffolimpiadas.uol.com.br%2Fbusca%3Fq%3Dcarmela%26repository%3Dimage&bvm=bv.139250283,d.Y2I&psig=AFQjCNGmvrVPO7chJE-9HvTpSRyxxZvqDg&ust=1479865045529743>>. Acesso em 02 maio 2014.

²⁴⁷ Disponível em: <<https://afonsotostes.smugmug.com/Esculturas-1/Tronco/i-D26nmD>>. Acesso em: 02 maio 2014.

Anexo D

Séries de exposições *site-specific*: *Duveens Commission / Tate Britain Commission*



Figura 117: Mona Hatoum nas *Duveen Galleries*

Tate Britain, Londres, 2000.

Fonte: Site Artnet²⁴⁸. Foto: NC.



Figura 118: Anya Gallaccio nas *Duveen Galleries*

Tate Britain, Londres, 2002.

Fonte: Site Lehmann Maupin²⁴⁹. Foto: NC.



Figura 119: *Semi detached*, Michael Landy

Tate Britain, Londres, 2004.

Fonte: Site Tate²⁵⁰. Foto: NC.

²⁴⁸ Disponível em: <<http://www.artnet.com/magazine/reviews/kachur/kachur5-8-2.asp>>. Acesso em: 03 maio 2014.

²⁴⁹ Disponível em: <http://www.lehmannmaupin.com/artists/anya-gallaccio/press/504/artist_installation#5>. Acesso em: 17 fev. 2012.

²⁵⁰ Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/semi-detached-michael-landy>>. Acesso em: 03 maio 2014.



Figura 123: Harrier and Jaguar, Fiona Banner
Duveens Commission, Tate Britain, Londres, 2010.
 Fonte: Site Los Angeles Times Photography²⁵⁴. Foto: NC.



Figura 124: Phyllida Barlow nas Duveens galleries
Tate Britain Commission, Tate Britain, Londres, 2014.
 Fonte: Site The Guardian²⁵⁵. Foto: David Levene.

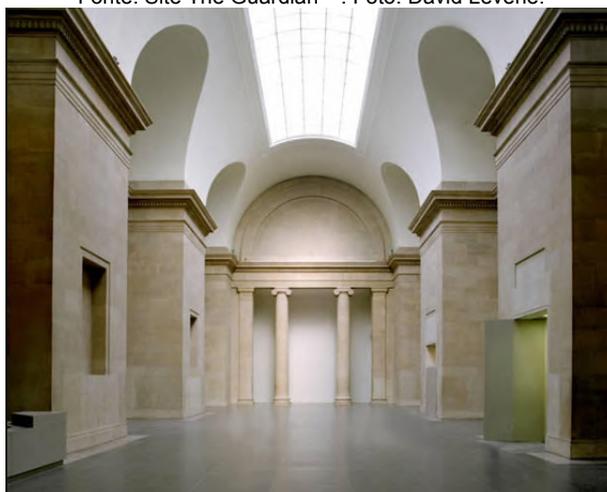


Figura 125: Vista das Duveen galleries
Tate Britain, Londres, 2015.
 Fonte: Site Tate²⁵⁶. Foto: Tate.

²⁵⁴ Disponível em: <http://latimesphoto.files.wordpress.com/2010/11/pin010_lb7d8qnc.jpg>. Acesso em: 03 maio 2014.

²⁵⁵ Disponível em: <<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/mar/31/phyllida-barlow-sculptor-tate-britain-interview>>. Acesso em: 03 maio 2014.

²⁵⁶ Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/tate-britain-commission-2014-phyllida-barlow/exhibition-catalogue/proposal>>. Acesso em: 03 maio 2014.