

DIÁFANO: SOBRE A MATERIALIDADE DA LUZ E A OPACIDADE DOS DISPOSITIVOS MUSEOLÓGICOS

Isis Ferreira Gasparini¹

Diáfano se refere a um corpo que é parcialmente atravessado pela luz, mas que não permite que se vejam nitidamente os contornos dos objetos luminosos ou iluminados; um objeto que deixa passar luminosidade sem ser transparente; que sendo compacto deixa passar a claridade; superfície em que a luz passa parcialmente ou de forma difusa. Nesta obra, refere-se às condições que dão visibilidade às obras de arte dentro dos espaços expositivos.²

Dentro do museu, a luz supostamente natural é redesenhada por dispositivos que visam garantir a visibilidade da obra de arte, mas que também impõem certas condições ao olhar dos espectadores. Por mais que o museu pareça hoje o lugar natural para abrigar uma obra de arte, cabe observar que nem sempre as imagens foram produzidas para serem colecionadas ou expostas. Esse espaço é uma construção histórica que se forma concomitantemente a uma ideia de que a arte tem como fim a contemplação de um grande público.

A origem do espaço de exposição como lugar que almeja eternizar um objeto remete a um passado ancestral, os espaços ritualísticos que abrigavam pinturas em lugares reservados, às vezes, de difícil acesso. Tais espaços estabelecem uma relação simbólica e ritualizada com o que passamos a chamar anacronicamente de obra de arte. Nesse contexto, o propósito da imagem estava vinculado, em grande medida, às tentativas de lidar com uma natureza poderosa e misteriosa, que confrontava o homem com fenômenos de difícil compreensão, dentre eles, a morte. Era, portanto, uma forma de agenciar o acesso a uma dimensão grandiosa e obscura da realidade, distante do caráter efêmero da vida cotidiana.

No livro *Dentro do Cubo Branco: a ideologia do espaço expositivo* (2002), Brian O’Doherty discute o peso que a tradição dos museus ainda têm na concepção de um espaço expositivo ideal. Segundo ele, essa herança instaura no observador, assim como no objeto de arte, a condição de algo controlado. O *cubo branco*, como passará a ser denominado o espaço expositivo, define-se por “não deixar o ambiente externo entrar, razão pela qual as janelas são geralmente seladas. As paredes pintadas de branco. O teto torna-se fonte de luz (...). A arte está livre, como se diz, para ‘viver sua própria vida’”. (O’DOHERTY, 2002:2)

A origem do espaço de exposição como lugar que almeja eternizar um objeto, segundo O’Doherty, remete às tumbas egípcias, projetadas para isolar aquilo que abrigam – incluindo pinturas e esculturas – do mundo exterior. Naquele momento, o propósito da imagem, assim como da escolha do lugar que a abrigaria, estava

¹ FAAP-SP (Pós-Graduação *Lato Sensu* em Fotografia), ECA-USP (Mestrado em Poéticas Visuais em andamento).

² Definições reunidas retiradas de diversos dicionários.

vinculada em grande medida à espiritualidade cotidiana ou às crenças da vida após a morte. A origem desse fenômeno pode ser ainda anterior: as cavernas paleolíticas que abrigavam pinturas em lugares de difícil acesso, quase imaculados, com o intuito de protegê-las fisicamente do ambiente externo. Tais espaços estabelecem uma relação simbólica ritual com o que passamos a chamar, um tanto anacronicamente, de obra de arte. Era, portanto, uma forma de agenciar o acesso a uma dimensão eterna da realidade, distante do caráter efêmero da vida cotidiana.

Ainda na Idade Média não se podia designar a arte enquanto um cristão via uma Virgem, em vez de ver uma estátua, isto é, uma representação. Mais uma vez, não se tratava por enquanto do que viríamos a chamar de arte. Em *O museu imaginário*, André Malraux afirma que “para que esta ideia pudesse surgir, tornou-se necessário que as obras fossem separadas de sua função.” O museu é parte desse processo de cisão, quando transportada para esse espaço, a obra se converte numa espécie de documento ou de emulação daquilo que significava em seu contexto original. Conforme enfatiza André Malraux:

“toda a obra de arte que sobrevive está amputada, em primeiro lugar, da sua época. A escultura, onde estava? Num templo, numa rua, num salão. Perdeu o templo, a rua ou o salão. Se este foi reconstituído no museu, se a estátua se conserva ainda no portal da catedral, a cidade que rodeava o salão ou a catedral, transformou-se. (...) Se conseguíssemos experimentar os sentimentos que tiveram os primeiros espectadores de uma estatuária egípcia, ou de um crucifixo romano, nunca mais poderíamos deixar estes no Louvre.”³

Como lembra o autor, essa coleção do museu é formada e alimentada por aquilo que pode ser transportado, essencialmente, pinturas *de cavalete* e algumas esculturas. Afrescos e vitrais de igrejas, por exemplo, resistiriam um pouco mais em seus lugares de origem. As condições impostas à obra pelo museu implicam num certo apagamento dos processos que definem sua origem. A imagem é reduzida, a partir de agora, a um objeto que tem uma função em si mesma, e que se oferece à contemplação.

Quando olhamos para o museu hoje, temos dificuldade de imaginá-lo como um espaço historicamente construído, e o tomamos como espaço natural de produções realizadas para esse fim. Em sua concepção moderna, o museu se define como espaço voltado para o público, implicando uma política de visibilidade de acervos, sendo herdeiro de experiências mais antigas na difusão de objetos de interesse cultural, como os gabinetes de curiosidades, bibliotecas, igrejas, teatro da memória, gabinetes de estudo ou, ainda, os *salons* franceses de arte, realizados a partir do século XVIII.

Dentro de uma perspectiva iluminista, o museu pretendeu racionalizar a ocupação de um lugar – o palácio – considerado até então obscuro. A abertura das coleções garantiria o acesso universal a uma erudição que era, até então, privilégio da nobreza. Mas, inventando a noção de *público de arte*, acaba por reforçar a ideia de que o acesso a essas imagens deve se dar por uma experiência distanciada da vida cotidiana. Ver arte se

³ MALRAUX, s/d, p. 53.

tornaria, a partir de então, um programa cultural, educativo ou turístico garantido por uma benevolência do Estado. Porém, ainda cabe perguntar de que modo e para quem o museu torna a arte acessível.

O que podemos observar nesse espaço, ou aquilo que sabemos sobre sua constituição e construção história, pode nos levar a tomar esse lugar como um ideal de espaço expositivo. Mas tal premissa é um tanto mais problemática. Os mecanismos que almejam aproximar a arte do público são operados de modo incisivo, não apenas pela arquitetura desse espaço, mas também pela curadoria, os materiais complementares, os programas educativos, folders, catálogos, visitas guiadas, áudio-guias que constituem processos, muitas vezes reducionistas, de facilitação de acesso à obra.

Todos os componentes “facilitadores” compõem o dispositivo de exibição das obras e orientam os visitantes conforme uma política de ocupação do espaço, definindo seu percurso, demarcando locais privilegiados de observação e até mesmo sugerindo o tempo que o espectador poderá dedicar a cada obra. Há nisso uma ambigüidade: as estratégias de mediação que visam aproximar o público das obras de arte constituem, ao mesmo tempo, instrumentos de controle e economia dos recursos do próprio museu (por exemplo, uma leitura antecipada por parte do educador ou um trajeto proposto pelo mapa de visitação baseado nas obras mais procuradas).

Diáfano

Com uma pesquisa que atravessa a fotografia e o vídeo, esta reflexão contempla uma produção teórica e prática por meio da qual investigo a complexidade das relações entre espectadores e obras de arte, sobretudo em museus. Meu trabalho como artista se concentra na observação dos mecanismos que determinam os modos de olhar para a obra de arte dentro desse espaço.

Muitos museus nasceram da adaptação de palácios e edifícios históricos, conservando sua arquitetura original como um dos patrimônios a serem exibidos. No entanto, nem todos os elementos do espaço respondem às condições ideais de visibilidade almejadas para as obras de arte.

De alguma forma, ao observar esse histórico, interessei-me por investigar três situações em que o museu teria possibilitado compreensões e questionamentos distintos que tensionam sua existência: passamos pelo processo de formação das coleções com a retirada de objetos de seus lugares originais para, em um segundo momento, naturalizá-lo como o lugar que poderia abrigá-los (os museus como o lugar ideal de existência da obra de arte e do artefato) para então, nas últimas décadas, começarmos a observar um movimento de contestação de suas premissas, uma certa tentativa de reconciliação.

Hoje, o Museu pode tanto continuar a abrigar obras como também abrir suas portas para iniciativas que ultrapassem seu limite arquitetônico. Talvez tenha se tornado inevitável, e cada vez mais evidente, tensionar

esse espaço por questões sobretudo políticas e econômicas – mas as vezes poéticas - seja por considerarmos ainda o lugar em que a obra deve ser vista, ou seja pela tentativa de propor alternativas a esta estrutura consolidada como tal.

Pontualmente, esta pesquisa - e aqui me refiro a parte que envolve a produção das imagens - mapeia problemas no modo como as instituições se esforçam para lidar com os múltiplos papéis que as entradas de luz natural cumprem nesses edifícios: oferecer uma vista da paisagem a partir do próprio edifício, apresentar-se por si mesmas como elemento arquitetônico a ser contemplado e, por fim, operar como fonte de luz, isto é, compor os dispositivos museológicos que garantem a visibilidade da obra.

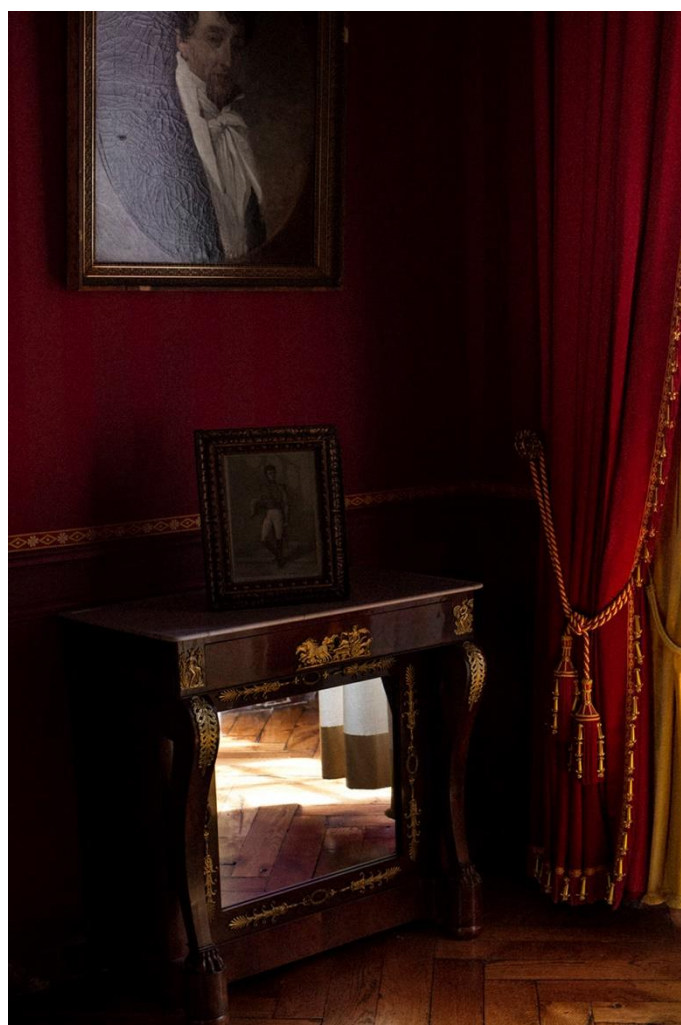
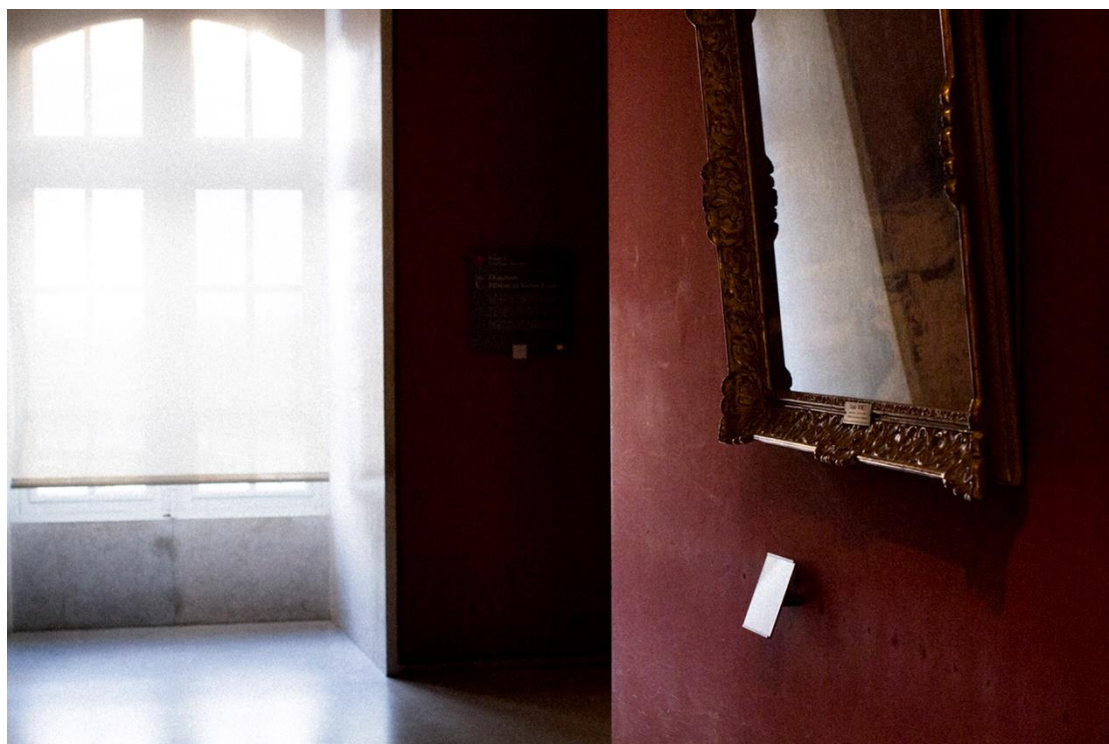
Os artifícios de controle da luz, os desejos de dar a ver uma arquitetura, uma paisagem e um acervo de arte, os conflitos entre uma história prévia do espaço e a nova função cultural que adquire, tudo isso pode ser o ponto de partida para desconstruir a suposta naturalidade do museu como lugar para a arte e, ainda, para pensar o modo como esse espaço impõe ao público um comportamento e um lugar de contemplação.

A produção da obra *Diáfano* (2014-1015) não pretende resultar numa espécie de catálogo dessas possibilidades, mas sim dar a ver algumas das inquietações que surgem com a desnaturalização da idéia de museu como lugar ideal para a arte, ao realizar freqüentes visitas a espaços expositivos. Consiste em um conjunto de 25 fotografias e 1 vídeo que desdobram o mesmo assunto, cuja realização se deu no contexto de uma residência artística de seis meses em Paris (2014).

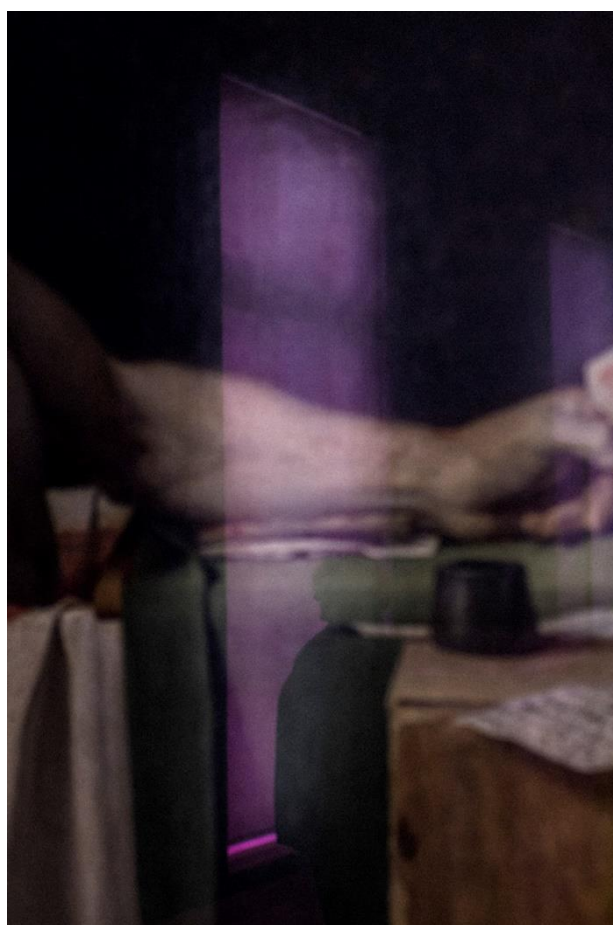
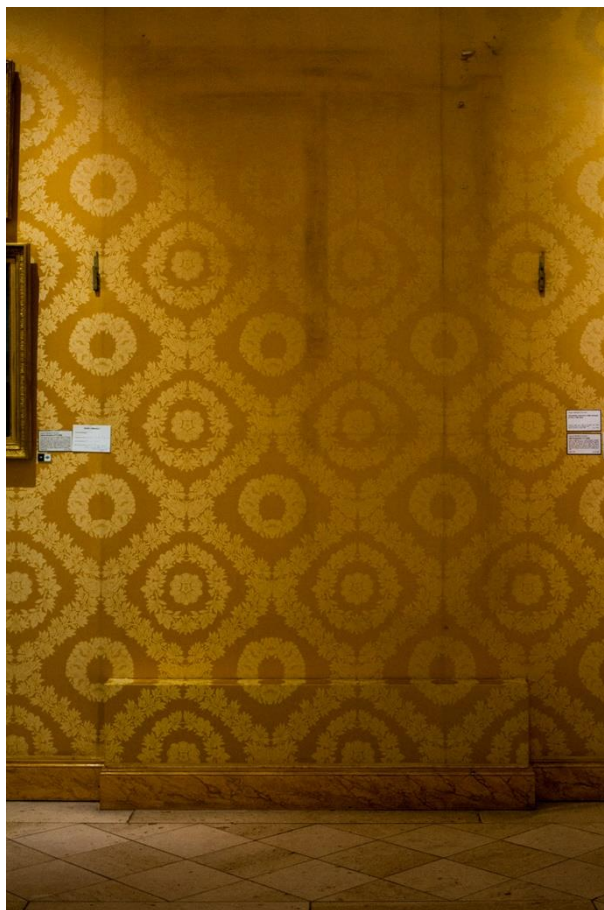
Foram priorizados os museus-palácios, em vez dos espaços já projetados para serem museus, porque demarcam mais claramente os lugares em que os conflitos da visibilidade se manifestam, onde a luz – natural/artificial - impõe seu desenho. O procedimento passa pelo acúmulo de registros nas visitas que faço aos museus, sejam eles fotográficos, ou em áudio e vídeo, para depois revisitar esses arquivos, reeditar e ressignificar o material. Apesar de deixar a figura do espectador ausente desse recorte, seu olhar está implicado no trabalho, na medida em que é a partir desse lugar que busco os parâmetros para localizar os conflitos entre espaço e visibilidade da obra.



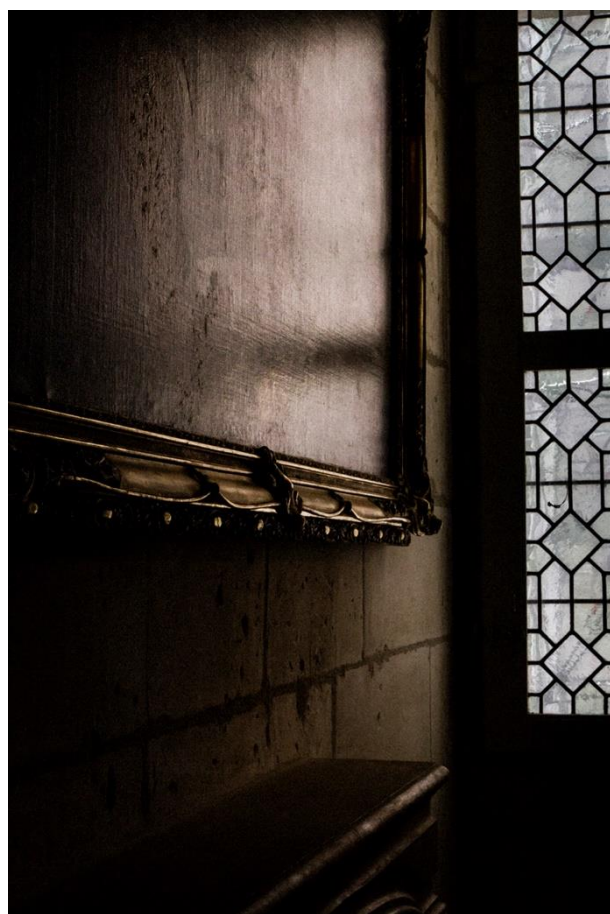
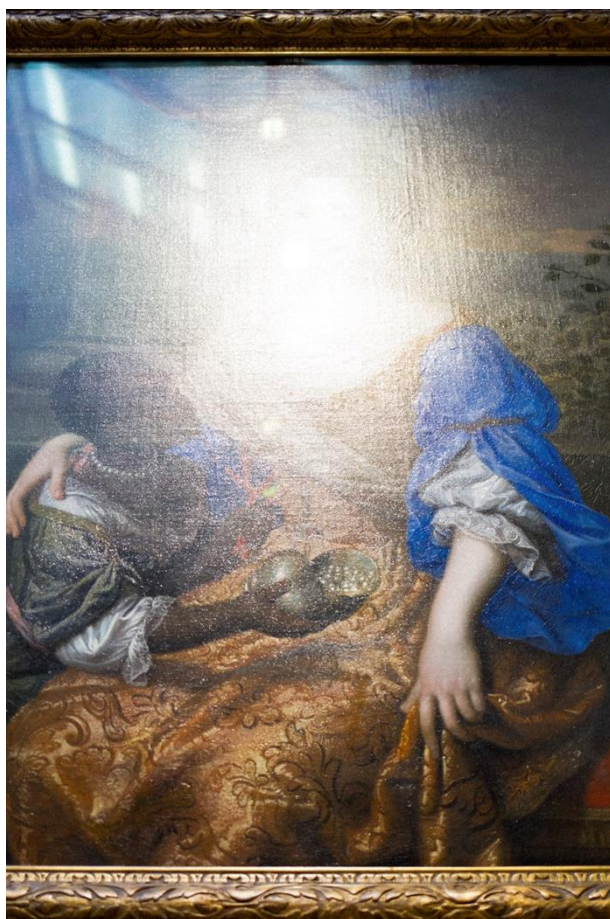
Figuras 1 a 8: Isis Gasparini: *Sem título* (da série Diáfano), 2014. Fotografia, pigmento mineral sobre papel 100% algodão.



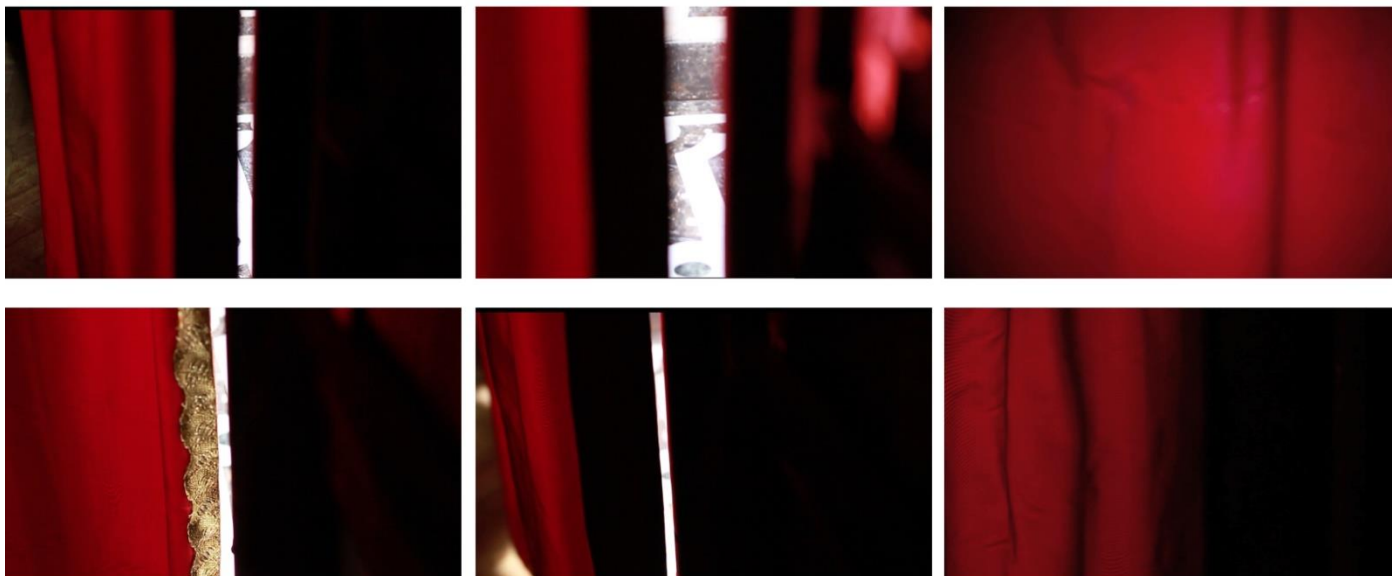
Figuras 1 a 8: Isis Gasparini: *Sem título* (da série Diáfano), 2014. Fotografia, pigmento mineral sobre papel 100% algodão.



Figuras 1 a 8: Isis Gasparini: *Sem título* (da série *Diáfano*), 2014. Fotografia, pigmento mineral sobre papel 100% algodão.



Figuras 1 a 8: Isis Gasparini: *Sem título* (da série Diáfano), 2014. Fotografia, pigmento mineral sobre papel 100% algodão.



da série **Diáfano**, 2015
frames do Vídeo HD | 00:07:00 (loop)

Figura 9: Isis Gasparini: frames do vídeo Sem título (da série Diáfano), 2015. Vídeo HD 00:07:00 em loop.

Referências Bibliográficas

ADORNO. Theodor W. **“Museu Valery-Proust”**. In: *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.

CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MALRAUX, André, **“O Museu Imaginário”** In: *As Vozes do Silêncio*, Lisboa, Livros do Brasil, s/d (páginas: 07-124)

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

VALERY, Paul. **“O problema dos museus”** (1931, tradução SALZSTEIN, Sônia). In: *Revista ARS vol. 6*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo), 2008.