

A Educação do Olhar e a Leitura de Imagens

Desafios Éticos pra os Museus

Christian Ingo Lenz Dunker

Resumo

Pretendo mostrar como as práticas de mediação convidam ao encontro com a obra como experiência de leitura reconstrutiva. Este processo pode ser entendido como experiência ética de reconhecimento, envolvendo forma estética e contradição social. A função ética do discurso, concentrada na noção de letra determina modos de relação com a obra que são também modelos de relação intersubjetiva com o outro. Apresento este tema a partir de sete desafios éticos para os museus contemporâneos.

1. Curadoria como Escuta de Sistemas Simbólicos em Conflito

Cheguei a esta discussão sobre museus e artes visuais em função de minhas pesquisas sobre a origem dos fazeres que constituíram historicamente a psicanálise. A versão oficial é que nossa prática tinha sido uma derivação do método clínico da medicina, nascido em fins do século XVIII. Freud teria subvertido este método ao deslocar seu centro do olhar para a escuta, da fala do médico para a associação livre do paciente. Mas além de uma clínica a psicanálise é também uma terapêutica, ou seja, uma espécie de técnica ou de arte para reduzir o sofrimento psíquico. Mas o que realmente me surpreendeu foi descobrir que além de uma clínica e de uma terapêutica a psicanálise era também uma espécie de cura. Cura não é nem um conceito primitivamente médico nem religioso, mas filosófico. Cura (*epimelía heateau*), para os gregos, ou *cura sui*, para os latinos, é uma experiência transformativa, geralmente envolvendo o diálogo entre um mestre, cujo protótipo é Sócrates e um discípulo, cujo exemplo clássico é Alcibiades. A cura é um trajeto ético, no qual se analisa a posição do sujeito diante do outro e do mundo, mas principalmente a posição de poder de alguém tematizada desde o início, pela demanda a um mestre, suposto saber bem governar. Examinar seus próprios sonhos, meditar sobre seus medos fundamentais, examinar a origem e a função das ideias que nos assediam, analisar nossos laços de amizade ou de inimizade, adquirir algum domínio erótico sob si, escrever sobre a unidade de nossa vida, ponderar sobre a inclinação para certos afetos, como o ódio e a emulação, são exemplos de práticas que compunham o cuidado de si. Característico da experiência ética da cura é o exame prudente (*sophrosine*) de como a enunciação da verdade sobre nosso próprio desejo, por meio da fala franca (*parhesia*), ou sobre nosso próprio destino, no caso da tragédia, transforma aquele que a enuncia. Curar é cuidar da experiência ao longo do tempo, manter o processo, sustentar uma política para o desejo dos envolvidos, não é voltar ao estado de harmonia e remover os sintomas, normalizando a pessoa. Curar não é introduzi

Este novo e antigo sentido para a experiência da cura aproximou-se imediatamente de uma prática museológica importante que é a curadoria. As mudanças relativamente recentes

no âmbito do sistema das artes, notadamente associadas com uma mudança do lugar social do museu questionam o papel tradicional do curador. Este papel combina o sentido jurídico, daquele que trata dos bens ou negócios daqueles que se encontram incapacitados, quanto o sentido artístico que cuida ou supervisiona montagem de uma exposição, selecionando peças e ordenando o roteiro e a execução de um espaço de arte.

Combinando as coisas podemos dizer que o curador tem uma função dupla: ele tutela, administra e educa, mas também cuida, ampara e escuta. Cuidar e educar não são portanto práticas idênticas, e a diferença reside principalmente na posição de poder envolvida. Mas do que o curador cuida?

- a. Das obras, que ele pesquisa escolhe e conserva
- b. Do diálogo entre artistas e público,
- c. Do patrimônio de um país ou de uma fundação,
- d. Da diversidade cultural,
- e. Da relação entre a coisa pública e os interesses privados
- f. Das pessoas que se enriquecem com o acesso aos bens simbólicos

Ora, se retemos o sentido antigo da noção de cura, o que o curador faz é cuidar do processo e das relações nele envolvidas, daí a sua função ser sintetizada pela noção de mediação. Mas aqui podemos situar a mudança particular ocorrida na museologia contemporânea. Ela não se orienta mais para a eleição de um cânone, com o qual o público manterá uma posição vertical de submissão e até reverência. A nova curadoria reconhece que os sistemas simbólicos dos quais ela cuida estão em conflito e que, o ato de cura envolve uma tomada de posição neste universo de conflitos. Um ato cuja característica primeira é determinar qual é o conflito e em qual linguagem, ou em qual forma estética, ele será posto.

Pela noção de “posto” (*stellen*) devemos entender, sobretudo, o gesto de trazer e inscrever uma obra no espaço público. Este é o ato museológico fundamental: tornar público, tornar lembrável, tornar de interesse público, uma determinada objetividade ou eventualidade. Para tanto é preciso antes de tudo escutar o conflito e ser afetado por ele.

Por exemplo, na 33 Bienal de São Paulo, as obras de Vânia Mignone e Lucia Nogueira, são igualmente acolhidas. A primeira trabalha com frases e mensagens bem delineadas sobre a paradoxalidade da experiência, tais como “*Você podia ter me dito uma mentira*” ou, a legenda “*seus limites*”, recobrando alguém que estende uma corda de equilibrista entre duas frágeis escadas. A segunda compõe-se de traços verticais de coloração viva ou de figuras estreliformes flutuantes, suscitando certa ingenuidade representativa. Duas obras que aparentemente pertencem a séries simbólicas distintas, apesar de serem autores contemporâneos entre si, são postas (*ex-postas*) em um mesmo espaço comum.

Este é o sentido primeiro da noção de mediação.

2. Forma Estética e Contradição Social

Ulpiano T. Bezerra de Meneses, em sua conferência sobre “Os museus e as ambiguidades da memória: a memória traumática”¹ argumenta que os museus devem problematizar a memória. Ele não apenas lembra, mas toma posição sobre quais são nossos modos de lembrar e de esquecer, as gramáticas de esquecimento e lembrança que ainda que não se identifiquem o lugar de um tribunal, produzem este efeito sobre o público, que por isso mesmo, genericamente, sente julgado desde sua ignorância. Ele nos lembra as vicissitudes e conotações do verbo “esquecer”: o apagamento repressivo (o poder abafa a memória, como nas ditaduras), o esquecimento prescritivo (por pressão da sociedade), o esquecimento que é constitutivo da formação de uma nova identidade (quando os ganhos sobrepujam as perdas, como com os imigrantes); a amnésia estrutural (derivada das hierarquias sociais); o esquecimento como anulação (por saturação); o esquecimento como obsolescência planejada (típica do sistema capitalista de consumo); o esquecimento como silêncio humilhado (aquele de acontecimentos vergonhosos ou constrangedores). Todas elas conotações de imediata conotação clínica.

Por isso mediação não é conciliação harmoniosa, mas trabalho, ele mesmo contingente e passageiro, de dar forma e unidade aquilo que não se pode ainda reconhecer. O Estado e o mercado possuem gramáticas de reconhecimento para os seus interesses. Há aqui uma primeira divisão entre as gramáticas institucionais e comunitárias de reconhecimento. Há também uma segunda partição que é inerente ao percurso das experiências de reconhecimento, um percurso que envolve um sujeito em uma relação específica com o outro, segundo um determinado fim consoante a um determinado conjunto de meios. No reconhecimento não está em jogo apenas o *quê* é reconhecido, por exemplo, tal autor ou qual obra, mas também *como*, ou seja, em que série, em que lugar, ou qual enquadre se coloca uma imagem. A relação entre aquilo de que se fala e como se fala define o que estou chamando aqui, ainda que vagamente, de forma estética. Lacan tem uma afirmação sintética sobre o fazer do psicanalista que diz o seguinte:

“O que se diz fica esquecido por trás do que se entende, no que se ouve.”

É uma maneira de enfatizar esta operação de esquecimento do que está sendo dito, do que está sendo mostrado, em função do “contexto” no qual se diz. E o contexto inclui o agente e o destinatário da forma estética. O contexto é o museu, mas também seu público, são as pessoas concretas que o visitam, com suas histórias particulares. Quero sintetizar com isso que a mediação estética tem que reunir a relação entre os modos de dizer, de representar, de atuar, de instalar, com as pessoas que as produzem ou compram, que as realizam ou olham.

Pensando em críticos como Hal Foster e Didi-Huberman poderíamos dizer que este ponto de cruzamento se aproxima do que Lacan chamou de Real. Ele é o cruzamento que não cessa de não acontecer entre forma estética e contradição social.

Este ponto de cruzamento serviria como uma espécie de fio condutor possível para uma dada política curatorial. Aqui encontrei um segundo ponto de convergência entre minhas pesquisas psicanalíticas e certas reformulações do pensamento museológico. Isso porque a contradição social apresenta-se sempre segundo uma matriz específica que é a do sofrimento. Contradições sociais não são apenas representações abstratas de processos históricos desencarnados, mas elas habitam corpos. Cada corpo que sofre cria consigo afetos específicos, maneiras próprias de enunciar, de denunciar ou de pedir para que uma determinada experiência, até então vivida como sofrimento seja reconhecida. Isso frequentemente se aproxima da função política da arte, como modo de expressão e demanda de reconhecimento para determinadas experiências que até então permaneciam indeterminadas, silenciosas ou invisíveis. Por isso, dar visibilidade ao que permanecia invisível, colocar em forma estética ao antagonismo social, expressar, portanto, em uma maneira muito específica o sofrimento, é sempre o início de um processo político e psíquico e transformação.

Creio que é nesta direção que Freud dizia que os poetas e artistas andam na frente dos psicanalistas, no sentido de que existe uma política de sofrimento e que a pesquisa da arte sempre se adianta, fornecendo vocabulários, formas expressivas e narrativas para o mal-estar até então sem nome, o mal-estar informulado, o mal-estar sem forma.

“Estados informulados do espírito” esta é a expressão de Lévi-Strauss para designar aquilo que o xamã cura em uma determinada comunidade. Ele dá forma, oferece palavras, cria meios para que o informe adquira uma forma. Por isso o xamanismo envolve sempre uma forma de leitura (letras que o xamã sabe decifrar) e uma determinada forma de corpo (no qual o xamã se transforma para operar a cura).

Por isso podemos dizer que o ato museológico segundo é o ato de escolha, é o ato que sincroniza demandas sociais que clamam por reconhecimento e a história das formas, o debate das línguas, a concorrência entre as gramáticas expressivas (conforme a concepção estética ou poética que se tenha em mente).

Assim como o psicanalista que mantém sua escuta equiflutuante, aberta, suspensa de prejuízos e que se esforça por se separar de si mesmo e seus preconceitos, mas que, justamente é capturada por um momento de descontinuidade e corte atencional, a experiência do museu começa pelo deixar-se afetar e continua pelo ponto de captura, pela escolha, pelo chamado da obra.

Voltando a 33 Bienal. Poderíamos contrastar a série do artista paraguaio Feliciano Centurion, composta por objetos como travessieiros cerzido com dizeres, tais como *“Luz divina del alma”* e *“Revela-me tua mensagem”* com o trabalho de transparência, no qual um livro, cujo título é *“Como imprimir sombras”* ou um conjunto de moringa e copo é representado por arestas metálicas indicando que delineam a forma, mas deixam vazio o seu preenchimento. Ambos evocam a intimidade, ambos recorrem a significantes e letras, mas o primeiro joga com a com preservação da imagem, separando-a brutalmente do contexto e o segundo com a subtração de elementos composicionais.

A contradição social dada por um mundo sem lugar para a intimidade, colonizado ironicamente por mensagens, legendas e manuais de uso é articulada segundo duas

estratégias diferentes com a forma estética: no primeiro há um deslocamento do enquadre da imagem, no segundo há uma subtração do preenchimento e da cor, remanescendo e destacando a forma.

3. Formalização e Temporalidade

Dar forma ao sofrimento, cuidar do seu reconhecimento e mediar a inspiração político transformativa que ele inspira e demanda requer que antes de tudo o museu perceba sua própria posição histórica neste processo. Afinal é isso que move a sua própria vocação e tarefa. Ora, não faz muito que a museologia deu-se conta de como ela concorre para produzir e reproduzir formas de sofrimento. Isso ocorre, e aqui devemos nos aproximar mais ainda do caso brasileiro, porque os museus se erigem como imenso banco de capital cultural do qual grande parte da população sente-se excluída, e porque não dizer intimidada.

Isso ocorre em parte porque este é o efeito que a maior parte dos museus causam, em todo mundo, em decorrência dos muros que verticalizam e hierarquizam a cultura, colocando certos códigos, genericamente incompreensíveis acima de outros. A verticalização entre cultura erudita e cultura popular, pode ser reproduzida de tal maneira a sincronizar o capital cultural com o capital financeiro, legitimando sua distribuição não equitativa. Isso não se resolve apenas abrindo as portas e colocando no espaço dos museus arte popular. De certa forma esta foi a resposta dadas pelas vanguardas dos anos 1960. *Pop-art*, arte *póvera*, *op-art*, movimentos *punk* e *beatnick*, assim como o *cultural studies* e o terceiro-mundismo universitário se esforçaram por horizontalizar o conteúdo da contradição social, assim como as vanguardas formalistas, abstracionistas e geometristas prosseguiram na pesquisa de formas estéticas capazes de nos prover linguagens para estados informados de mundo, de vida ou de sofrimento.

A inversão mais significativa neste processo ocorre quando começamos a nos dar conta de que a ideia do museu como algo orientado para a conservação do passado, no fundo envolvia também uma dada concepção de futuro. As línguas ininteligíveis, da alta cultura, assim como as profanações do espaço sagrado do museu, com baixa cultura, no fundo eram instrumentos para um mundo que ainda não está dado. Línguas a procura de sujeitos, linguagens a espera de mundos, falas deixadas em uma garrafa jogada ao mar, destinatários por devir.

Ora, se levamos adiante a hipótese de que o inconsciente estético, proposto por Rancière, oferece as regras de forma, enquanto o conteúdo é dado pelo Real, três procedimentos fundamentais são decisivos. Estes procedimentos são também as formas pelas quais o psicanalista reconhece a incidência do real em sua experiência clínica. Cada um destes procedimentos liga-se com uma incidência específica de linguagem.

a. *A negação*. As séries significantes são a condição na qual podemos detectar modalidades de negação. Negações no simbólico que voltam no simbólico, negação ou abolições no simbólico que voltam no simbólico, negação imaginárias que representam se em

imagens. Aqui a obra tem estrutura de fala, nela a mensagem volta ao seu próprio destinatário de maneira invertida.

b. A *deformação*. Aqui estamos no domínio das imagens, no seu enquadramento, na sua textura, na sua relação entre forma e cor. Aqui a obra tem estrutura de fantasia, com suas capturas e armadilhas para o olhar, como suas inversões entre quem olha e quem é olhado, com suas realizações e figurações dos estados de sexualidade e de violência, deformados, segundo a consideração de figurabilidade necessária para manter o destinatário dormindo e acordado, em vigília e em sonho.

c. A *repetição*. Aqui o conceito chave é a noção de letra. Temos então o traço, a escrita, os procedimentos de sistemas de representação e de inscrição, ou de fracasso de inscrição, são decisivos para que possamos estabilizar um determinado discurso. Aqui a obra tem estrutura de trauma, ela captura como evento ou acontecimento um ponto de junção, histórico e temporal, entre a verdade e o real.

O traumático é uma das figuras mais importantes do Real porque ele se organiza como uma operação de repetição, mas não só como uma repetição do mesmo, que volta em sonhos ou imagens intrusivas em sua reapresentação idêntica. O traumático compreende também a repetição do que não cessa de não se inscrever, ou seja, do vazio de representação ou de nomeação que precisa ser captado em uma experiência, cujo efeito é de mal-estar.

No caso da 33 Bienal, podemos encontrar, de forma recorrente a busca da escuta do traumático em Siron Franco e sua série sobre o acidente radioativo com o Césio 137 na cidade de Goiânia. Nesta série os objetos são separados de contextos mas figurados em um contraste branco contra negro, ao modo de uma chapa radiográfica. Lembremos que o acidente acontece porque crianças abrem uma máquina odontológica de radiografia, espalhando o pó radioativo que existe em seu interior, matando e adoecendo os habitantes de uma rua.

Subtração e deformação compõe a estratégia comum entre o brasileiro Siron Franco e o guatemalteco Aníbal Lopez, que nos mostra a face manchada de vermelho ou sangue de um jovem, no cartão onde se lê "*Archivo bierto*" ou na foto de duas mãos envelhecidas, com respingos de sangue. Duas convocações poderosas, para o dever de memória. Aqui o traumático aparece na forma do passado de violência civil e repressão que tomou conta do país entre 1976 e 1982, envolvendo extermínios paramilitares, terremotos, repressão aos indígenas do norte, guerrilhas castristas e sandinistas.

O que está em jogo nos dois casos é a ação do tempo, o conflito entre lembrança e esquecimento, entre elaboração e fracasso de simbolização. Este trabalho é antes de tudo um trabalho de restauração do desejo, de composição da história dos desejos desejados. Freud dizia que o desejo é como o fio que parte do presente, vai ao passado e se projeta realizado no futuro. Assim também a escuta museológica cria este fio que reinventa o presente para um determinado futuro a partir de um certo passado.

4. Arquitetura e Espaço: a Soberania da Imagem

O impacto da vida digital tem uma relação sincrônica e contemporânea com a reformulação do lugar social dos museus. Mais do que nunca é preciso pensamento museológico para mostrar que o contemporâneo não é transparente e imediato a nós mesmos. O contemporâneo só se obtém pelo trabalho de recriação do passado, como um passado possível para um futuro contingente. É este trabalho, que cria o contemporâneo como não idêntico a si mesmo e não redutível ao “*isso tudo que está aí*”, como totalidade coerente e harmônica ou desarmônica, tanto faz.

A experiência digital não acontece toda de uma vez, em todos as posições, assim como o capitalismo não é o mesmo em todos os lugares. O relógio da história não marca a mesma hora em todos os seus quadrantes.

Neste “novo tempo” convém lembrar que museu não é só curadoria, ele se torna mais do que nunca arquitetura e ambiência. Isso acontece, talvez, pelo alto nível de profanação da imagem que as novas telas impuseram à nossa relação com a imagem. Virtualmente todo conteúdo de todos os museus está “disponível” em escala reduzida e miniaturizada das telas de computadores, telefones e assemelhados. Isso não é só uma questão de escala, mas também de experiência do espaço, e de compartilhamento intersubjetivo, da relação com a imagem. Posso apreciar o Louvre sentando em meu vaso sanitário, ou melhor, diante de uma réplica perfeita do urinol de Duchamp. Posso ter todo Guggenheim ou Moma em meu próprio banco do parque, que não é Giverny. Posso decidir inclusive que aquela experiência acabou, simplesmente fechando a tela: “Sou o senhor do meu tempo e o soberano doador de meu olhar, na duração que melhor me aprover, sem que ninguém tenha o direito de perturbar esta experiência solitária”. Parodiando Primo Lévi: “*É isto um museu?*”.

Andando pelo Carré des Arts (1993), da pequena cidade francesa de Niemes, projetado por Norman Foster, em frente a um templo grego, percorrendo a arquitetura de Renzo Peano para o Instituto de Arte de Chicago (2009) ou o Museu Guggenheim de Bilbao (1992), de Frank Gehry, percebe-se uma consciência de que a experiência com a imagem precisa ser reinventada como experiência de circulação, como espaço público que modifica a concepção tradicional de enquadre. Lembremos a tese de John Berger em “*Modos de Ver*”, a forma pintura a óleo nasce como uma espécie de reapossamento de si, como retrato, como reapossamento da experiência da natureza perdida, ou da história ancestral e mítica, que define a tela como a moldura de um cofre. Os modos modernos de ver tem relação direta com os modos de possuir. Por isso os novos espaços museológicos precisam inventar novos modos de possuir e no limite criticar as formas estéticas pelas quais nos achamos senhores e possuidores da imagem, quando a verdade de alienação, articulada pela gramática de nossa fantasia, é que são as imagens que nos possuem. Essa teria sido a tese de Lacan e também de Foucault, em suas leituras divergentes sobre “*As Meninas de Velásquez*”.

Ainda não se entende muito bem porque no Brasil, a experiência do Museu da Resistência permanece tão excepcional, e o museu da escravidão não sai do papel. Sincrônico com o fato de sermos o último país latino americano a ter instituído uma comissão da verdade para investigar os crimes da ditadura civil-militar.

Não seria a emergência de uma cultura de ódio no passado recente brasileiro, também derivada da carência de recursos de memória e de reconstrução de experiências traumáticas,

que, como sabemos uma vez não elaboradas tendem a retornar com efeitos de repetição e violência piores e mais devastadores, porque desgarrados no tempo. É a intrusão do passado no presente sem a mediação do futuro. É a repetição do passado da violência de Estado com a mesma sanção e tolerância, mas agora dirigido ao assassinato de jovens negros de periferia, por exemplo.

Temos aqui dois exemplos importantes: o Museu do Holocausto de Berlim, que procura reconstruir a experiência sombria dos campos de concentração, com sua arquitetura vertical e opressiva, com suas rampas desequilibradoras, mas também no diálogo desta ambiência com a máquina que re-escreve automática e interminavelmente a Torá hebraica. Assim a obra separa e contempla esta contradição que é o tratamento do humano como coisa, como máquina e sua recuperação, que pode se também mecânica, reproduzindo na forma o que o conteúdo quer esquecer.

Outra estratégia para o problema da recolocação da imagem é o museu do Apartheid em Johannesburg, África do Sul. Um museu que proíbe fotos de qualquer área interior. Logo na bilheteria somos sorteados: “brancos” ou “não-brancos”. E a entrada é bífida para cada qual, gradeada e inacessível para quem está do outro lado, somos levados ao desconforto imediato de que “estamos perdendo algo”, concomitante com a realização de que o outro também está perdendo algo simplesmente por estar no outro corredor. O museu não é todo assim, mas esta preparação, reduzida a uma breve experiência com a discriminação educa o olhar e introduz uma leitura de tudo que se seguirá pela sua apropriação corporal, movida pelo instante de desempatia radical.

5. Lugar, Voz e Linguagem: Empatia e Estranhamento

Lembremos que a empatia (*Einfühlung*) é um conceito desenvolvido por Vischer no contexto da teoria estética. Só depois disso ela foi traduzida ao inglês, como *empathy*, no contexto da psicologia de Titchner e reapropriada por Freud para descrever o tipo de laço ou de efeito que se espera entre psicanalista e psicanalisante. A empatia não é apenas um afeto pontual de afinidade e identificação. Isso é melhor descrito pelo conceito de simpatia, ou seja, caímos juntos em relação a um determinado objeto, gostamos das mesmas coisas, nosso gozo está referido ao mesmo traço ou ao mesmo tipo de letra.

Empatia é um percurso, um caminho, uma trajetória de leitura e escuta. Podemos distinguir quatro tempos desta experiência potencialmente transformativa:

1. Ser afetado pelo outro, a ponto de que ele me convoca para assumir um ponto de vista que não é o meu e que desconfirma o semblante no qual eu me reconheço e do qual minha identidade depende. Aqui temos um tipo de experiência amorosa, uma maneira de fazer um, pelo traço comum, pelo mesmo.

2. Mas assumir o ponto de vista do outro e retornar ao seu, descobrindo que eles são semelhantes ou convergentes isso é a simpatia ou identificação mimética, não é empatia. A empatia progride a partir disso quando além do ponto de vista do outro experimentamos o

estranhamento que ele supostamente experimenta. Quando reconstruímos, como suposição e hipótese, o corpo que cabe nesta letra, o afeto que se produz a partir deste traço.

3. O terceiro tempo da empatia advém quando o estranhamento e a não identidade que eu reconheço no outro, em relação a ele mesmo, convoca algo em mim. É a emergência da verdade deste estranhamento do lado do sujeito. Por isso o terceiro tempo da empatia é o tempo da diferença e do desencontro do outro, antes recebido e acolhido hospitaleiramente. Passamos do hospital para o hospedeiro, do amigo bem vindo para o alien perturbador.

4. O quarto tempo da empatia é também a retomada do primeiro. Neste tempo devolvo algo ao outro, como que em retribuição pela transformação que ele desencadeou. É o tempo da resposta, que nunca poderá se esgotar em “gostei” ou “não gostei”, típicas do primeiro e do segundo tempo da empatia. Geralmente este quarto tempo é marcado por expressões tais como “mexeu comigo”, “não consegui esquecer” ou “tempos depois aquela imagem ficava voltando”. O quarto tempo é o tempo no qual a empatia dá luz à narrativa, quando tentamos passar adiante a boa piada recebida. Quando tentamos compartilhar aquilo que seria nosso, só nosso, conseguimos subverter a experiência de apossamento que caracteriza os modos mais simples de ver.

É o que a experiência recente do museu da empatia tentou realizar ao nos oferecer um repertório de sapatos, nos quais nos colocamos (segundo tempo), para escutar a história dos seus “donos”, (terceiro tempo), para enfim deixarmos para trás os sapatos e as histórias tendo nos transformados em outros repassando a experiência como estou tentando fazer agora, com este texto (quarta tempo).

No contexto contemporâneo das chamadas lutas por reconhecimento estamos às voltas com a demanda de inscrição de séries simbólicas em conflito: gêneros, raças, classes, línguas, culturas. Demandas de sofrimento que pedem pela inscrição no espaço público. Demandas dirigidas aos museus porque eles são e penso que deveriam continuar a ser, instâncias de sanção e de autorização de posições de fala. Mas, pelo exposto anteriormete, ser reconhecido pelo museu não é apenas ser catalogado, fazendo parte do acervo em seu modo próprio de lembrar e esquecer. A demanda precisa ser reconhecida não apenas em seus objetos representativos, mas também em sua gramática própria, vamos dizer assim, em seu pensamento “museológico” próprio. Por isso ter lugar, inclusive ter lugar de fala, pode ser inócuo se do outro lado não construímos um lugar de escuta. E ter um lugar de fala é fundamental, mas em certo sentido porque ele é só um lugar, um ponto de vista, que pode ser reduzido novamente a uma elite particular. O que se demanda não é o reconhecimento protocolar do lugar de fala, mas também da voz. A voz a que traz o corpo e o corpo que se transforma no percurso empático.

Aqui a confusão é frequente entre o expressivismo, que demanda a autonomia do singular, e a irredutibilidade da experiência, como reposição e completamento da identidade, que é uma estratégia decisiva das formas de corpo segregadas e a experiência transformativa que se pretende em relação ao poder modificador de mundos da memória, desde que articulada ao desejo.

Nos detalhes escandidos do corpo, presentes na obra de Sofia Borges, que nos traz meias caras, bocas recortadas em detalhes grotescos, percebemos a função decisiva da metáfora como impulsionadora e formadora das narrativas de sofrimento, logo de sua transformação.

É uma estratégia de certo modo oposta a de Maria Laet, que enquadra o litoral feito de linhas e rasuras que o mar impõe à areia de uma praia. Crítica dos muros e fronteiras? Alusão ao fato de que sem marés e fronteiras indeterminadas o que temos é fratura e quebra.

Se Sofia Borges trabalha com a narrativa narcísica do sofrimento, Maria Laet escolhe a narrativa esquizoide. Na primeira está em jogo meu reconhecimento de identidade, propiciado por uma imagem que opera em espelho. Na segunda está em pauta minha experiência de unidade. Ser idêntico não é o mesmo que ser um.

6. Construção de Séries Históricas e Leitura Crítica de Imagens

Até aqui estamos nos desviando dos operadores clássicos de leitura de imagens: o autor e a obra. A crítica das neovanguardas dos anos 1960 insistiu na dissolução da unidade destas categorias: a obra é aberta, sua descontinuidade com o mundo é problemática, sua intrusão na vida é um problema insolúvel. Problema conexo é a reação ao excesso de biografismo e de psicologização da leitura da obra pela vida de seu autor. O sujeito que se critica aqui é sobretudo o sujeito soberano, autoidêntico e reflexivo, possuidor e mestre de sua produção assim como Hitchcock parecia controlar todos os detalhes de seus filmes.

Ora, este uso da psicanálise traz o que ela tem de pior, que é a reprodução de uma narrativa mestre a partir da qual se pode fazer hermenêutica de obras de arte. Em alguma medida isso parece ser inevitável, mas o que se observa em críticos mais recentes, como Didi-Huberman e Hal Foster ou Kosalind Krauss, é que a psicanálise é antes de tudo uma estratégia de leitura de formas, não de conteúdos. Ela, como tantos outros discursos e experiências está interessada centralmente no sofrimento e na transformação, no modo como contradições vivenciais, como o trauma, mas também o sofrimento narcísico com a identidade, o sofrimento em estranhamento com o sintoma, o sofrimento derivado do bloqueio, fracasso ou limitação de nosso trabalho de imaginarização ou simbolização retorna como real.

Este é o problema central na série já aludida de telas sobre o desastre do Césio 137 e sua interpolação no contínuo de trabalhos e Siron Franco. O fio condutor não precisa ser a vida, mas pode ser apenas a recorrência, construída pelo destinatário das variações composicionais no tempo. Como antropofagia dos seus primeiros trabalhos, se reúne com a resposta aos ataques terroristas em Paris, ou ao desastre de Goiânia? Não precisamos encontrar uma lógica, uma coerência ou um encadeamento necessário, como faziam Wolflin e Vasari. Mas uma escuta empática da obra produzirá, como uma espécie de efeito secundário, estruturas de unidade, sobrepostas ou não, às estruturas de identidade.

Este é o exercício aberto da leitura como construção de corpos políticos. Tarefa na qual psicanálise, pensamento museológico, mas também tantos outros discursos e agenciamentos estão agrupados.

7. Universalismo e Particularização: Determinação e Indeterminação

Partimos da curadoria como escuta do conflito entre sistemas simbólicos e chegamos ao museu como lugar de articulação entre formas estéticas e contradições sociais. Como nos lembra Axel Honneth a experiência da formação encontra-se entre a dialética do amor e da amizade e a dialética das leis de da ética. Reunir os afetos comunitários e as demandas sociais com a força instituinte e institucional do museu, convoca afetos atinentes ao espaço da formação cultural: respeito. Por isso a resposta museológica não pode ser apenas uma resposta normativa, que olha para o passado e o dá por resolvido, criando uma regra de decisão para o futuro. Ora, um futuro pensado deste jeito, como correção do passado, jamais encontrará a verdadeira experiência de reparação (*amendment*), no sentido psicanalítico, ou de cura, no sentido clássico da palavra.

Isso pode se tornar mais exasperante, confirmando as piores experiências de exclusão simbólica, cognitiva e comportamental. Convidar alguém a exprimir seus sentimentos e externalizar suas opiniões, como se todos os discursos fossem igualmente legítimos e válidos, como se não houvesse diferença entre cultura erudita e popular, é um erro que reproduz a violência simbólica que visa teoricamente superar. O reconhecimento institucional é importante e insuficiente. É preciso também o reconhecimento como experiência de partilha da indeterminação e da determinação. Ninguém consegue estranhar-se sem que antes tenha sido capturado pelo litoral de saber onde se encontra. E se no caso das populações excluídas, este litoral é dado pela experiência escolar, isso deveria ser reconhecido antes da extração compulsória do lugar à voz.

A experiência produtiva de indeterminação não é apenas a negação da determinação, imposta pelos sistemas simbólicos hegemônicos e pelas suas gramáticas reificadas de colocação de conflitos ou de solução da demanda bífida de renovação formal e de transformação social. Isso é angústia ou anomia, mas não empuxo a mudar a si e ao mundo.

Um bom exemplo de como a indeterminação pode se tornar uma força produtiva, quando associada com a forma estética está no trabalho do chileno Alfredo Jaar. Percorrendo as ruas destruídas pelo desastre nuclear de Fukushima ele percebe a profusão de giz e lousas, espalhadas em torno das escolas. Aulas que nunca mais serão dadas. Alunos que jamais verão seus professores. Com os resíduos de giz ele faz uma espécie de tanque, onde a memória da violência e da perda, remete simultaneamente ao que poderia ter sido e ao que será, por sua reconstrução como obra. Articulação semelhante se encontrará na obra que reúne um milhão de passaportes finlandeses, para indicar o déficit de acolhimento de estrangeiros naquele país. Passaportes produzidos com verdadeiro papel moeda, e que ao final serão queimados em um ato que reverbera o desperdício e o acúmulo de recursos não partilhados. A materialidade do espaço, separado por uma parede de vidro, através da qual se pode enxergar os passaportes, mas não possuí-los, interpela aquelas que serão excluídos para sempre de uma nova morada. Sem hospitalidade, sem hospedeiro e mesmo assim uma escuta empática dos refugiados na Europa de nossos dias.

Durante muito tempo os museus foram lugares reverenciais, assemelhados às catedrais medievais, feitas para produzi o sentimento de apequenamento e de culpa. Lugares nos quais o corpo do frequentador mostra seu passaporte de classe e exhibe seu acúmulo de capital cultural diante da suposta inveja dos passantes adjacentes. Mas não é suspendendo esta história, que é a história dos próprios construtores de história, que vamos concorrer para a emancipação do olhar e para a invenção de mundos ainda impensados pela ciência e pelos discursos reprodutivos. O museu empático deve construir uma experiencia transformativa de reconhecimento, entre o público e a obra, mas também entre o público e ele mesmo, e entre o museu e o público. Os afetos são decisivos aqui, mas são também insuficientes, como vimos se não estiverem inscrito em um laço social e um relação discursiva real.

Este é o desafio ético fundamental para os museus contemporâneos.