

Os novos museus e a generalização da estética

Marcel Ronaldo Morelli de Meira

Doutorando em Filosofia pela Universidade de São Paulo

No início do século XX, a ruptura promovida pelas vanguardas no campo das artes contribuiu para as transformações ocorridas no âmbito do museu. A "batalha" contra os museus foi uma estratégia de combate a ser seguida pelas vanguardas mais radicais, que buscavam uma crítica implacável ao processo de institucionalização da arte no circuito dos museus e das galerias. Como observou Andreas Huyssen, a "museofobia" das vanguardas foi uma insistente busca da cultura modernista,¹ que atacava o museu enquanto "peso morto do passado", defendendo uma renovação do cenário artístico e cultural. Foi justamente com as vanguardas – futurismo, dadaísmo, surrealismo, construtivismo –, que se começou uma "luta radical" contra os museus. Essa luta se iniciou na exigência do "fim do passado" através da destruição dos signos de representação das formas tradicionais e na defesa de um "futuro totalmente diferente".²

A crítica aos museus pode ser observada no ensaio de Paul Valéry "O problema dos museus", de 1923, em que declara não gostar muito de museus, pois mesmo que muitos deles possam ser admiráveis, ainda assim, nunca são "deliciosos". Segundo o autor, "as idéias de classificação, de conservação e de utilidade pública, que são justas e claras, têm pouca relação com as delícias".³ Há no museu, para Valéry, uma "estranha desordem organizada" em que cada obra busca a primazia do olhar do observador, ocorrendo uma

¹ HUYSEN, Andreas. "Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa". In: *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996, p. 222.

² *Ibidem*, p. 228.

³ VALÉRY, Paul. "O problema dos museus". *Revista MAC*, São Paulo, n. 2, p. 53-55, no v. 1993, p. 53.

fria confusão em meio a um tumulto de "criaturas congeladas", onde cada uma exige "a inexistência de todas as outras".⁴ Sua crítica é a de que o fruidor acabe entorpecido em meio a tantas riquezas, referindo-se sobretudo ao excesso de obras no Museu do Louvre. A idéia de museu se coloca então como um "sistema de justaposição de produções que se devoram umas às outras".⁵

Essa crítica ao caráter opressivo dos museus pode também ser vista em uma das passagens da "Fundação e Manifesto do Futurismo", de 1911, de Fillipo Marinetti, na qual caracteriza os museus como "cemitérios", proclamando que museus e sepulcros são idênticos "pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem".⁶ Essa caracterização dos museus como "absurdos matadouros de pintores e escultores", feita pelo futurismo, pode ser compreendida em relação à descrição do museu feita por Valéry, ao chamá-lo de "casa de incoerência". Há, contudo, uma diferença entre ambas as concepções, pois se Marinetti decretava a morte dos museus "com violência arrebatadora e incendiária", Valéry criticava-os ao ver na "vertigem da mistura" de suas inúmeras salas um "suplício" infligido à arte do passado, sem, contudo, defender que os museus devam ser abolidos.⁷

No entanto, conforme estabelecido pela própria convenção da crítica, na década de 80, mais precisamente a partir de 1977, com a inauguração do Centro Georges Pompidou (Beaubourg), em Paris, uma nova sensibilidade relacionada aos museus passou a ocupar cada vez mais espaços na cultura e na experiência cotidiana, transformando o museu num "paradigma-chave" das atividades culturais contemporâneas.⁸ O que fez com que o sucesso rentável de qualquer cidade passasse a depender substancialmente dos atrativos de seus museus. A eclosão dos novos museus pode ser considerada como sintomática da

4 *Ibidem.*

5 *Ibidem*, p. 54.

6 MARINETTI, Fillipo. "Fundação e manifesto do futurismo". In: BERNARDINI, A. F. (Org.). *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980, p. 35.

7 FABBRINI, Ricardo. "A fruição nos novos museus". *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*. v. 11, n. 19, jan./jun. p. 245-268, 2008, p. 247.

8 HUYSSSEN, Andreas. "Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa". *op. cit.*, p. 224.

cultura ocidental dos anos 80, em que os frequentadores das exposições passaram a procurar cada vez mais experiências ligadas aos grandes espetáculos e as chamadas diversões de massa, ao invés da "apropriação meticulosa" de conhecimento cultural.⁹ Sendo assim, é possível pensar a passagem da modernidade para a dita pós-modernidade à luz da transição entre a "museofobia" das vanguardas e a "museomania" pós-moderna.

É importante distinguir a dialética interna da modernidade, que se manifesta no caráter "afirmativo" de certas vanguardas, e negativo de outras,¹⁰ constituindo duas linhagens diferentes, nos termos da própria historiografia. A primeira, das vanguardas "construtivas", "positivas", compromissadas com o capitalismo industrial, tais como o futurismo e a Escola da Bauhaus. A segunda, das vanguardas ditas "líricas", ou "pulsionais", como nos casos do surrealismo e do dadaísmo. Essas vanguardas, ainda que com sinais contrários, partilhavam o mesmo objetivo de "embaralhar arte e vida", no sentido de uma "estetização do real".¹¹ Para as vanguardas construtivas, essa estetização da vida adviria da "democratização do acesso à produção em larga escala de mercadorias", enquanto que para as vanguardas destrutivas, essa estetização "resultaria da crítica à mercadoria, feita fetiche". Estes são, portanto, diferentes modos de utopia que revelam a mesma confiança compartilhada entre os artistas do início do século passado nos poderes da arte em transformar a realidade.¹²

É preciso, ainda, no intuito de caracterizar a modernidade artística, dividi-la entre o período da modernidade histórica, ou das vanguardas heróicas, referente à primeira metade do século XX; e o período das vanguardas tardias, posteriores a Segunda Guerra Mundial. A passagem entre essas duas fases pode ser observada na mudança do pólo difusor da arte, da Europa Ocidental para os Estados Unidos que, como observou Fabbrini, acolheram inúmeros artistas, arquitetos e colecionares europeus "de braços e capital abertos".¹³ Essa aclimação das vanguardas nos Estados Unidos é inseparável do processo de institucionalização da arte moderna, caracterizado como o "paradoxo do Marinetti acadêmico", em curso desde o fim da Segunda Guerra Mundial.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ FABBRINI, Ricardo. "O fim das vanguardas". Cadernos da Pós-graduação. *Instituto de Arte/UNICAMP*, Ano 8, No. 2, 111-129, 2006, p. 111.

¹¹ *Ibidem.*

¹² *Ibidem*, p. 112.

¹³ *Ibidem.*

A partir da década de 70, começou então a se desenvolver uma arte pós-utópica, destituída de qualquer função prospectiva, uma vez que ela não se voltava mais para o futuro.¹⁴ O modernismo foi se exaurindo e perdendo seu ímpeto transformador, convertendo-se em formas artísticas lúdicas, vazias, auto-referentes e, por consequência, esvaziadas de todo poder de negatividade. Para Fredric Jameson, a obra de arte se transformou em imagem na pós-modernidade, sendo, portanto, inútil esperar dela alguma forma de negação à lógica de mercadorias, já que toda beleza tornou-se "meretrícia", e todo apelo a ela uma "manobra ideológica", e nunca um "recurso criativo".¹⁵ Para sair dessa condição hedonista é necessário que a arte produza algum tipo de relação com o moderno que, sem recair num "apelo nostálgico", nem num "repúdio simplista", poderia nos auxiliar a recuperar algum "senso de futuro", ou mesmo de "mudança genuína".¹⁶

Na compreensão de Jürgen Habermas, a confiança que envolveu os arquitetos do início do século XX no poder emancipatório da arte se esgotou com o fim das vanguardas, considerando que o fim do ideário da modernidade resultou no apagamento de qualquer exterioridade à forma artística. Destituída de sua função utópica, a arquitetura, para Habermas, teria se distanciado de tal modo da "práxis" que seus efeitos não mais poderiam ser aproveitados para o "mundo da vida", no sentido de uma "reconfiguração da existência", ou mesmo no sentido aqui compreendido de uma estetização do real. Esse estado de estetização do real, ou da arte realizada na vida, teria então se cumprido de maneira paradoxal após as vanguardas enquanto "generalização do estético", que foi também denominado por Jameson como "expansão do cultural".¹⁷ Nos termos de Habermas, nas diferentes vertentes da arquitetura "pós-moderna" – no "neo-historicismo", de Hans Hollein ou Robert Venturi; na "arquitetura teatralmente ultra-moderna", de Peter Eisenman ou de Michael Graves; ou ainda, na "arquitetura ecológica" ou "vitalista", da construção anônima, que renega o potencial racionalista da arquitetura

¹⁴ Ibidem, p. 113.

¹⁵ JAMESON, Fredric. "A transformação da imagem na pós-modernidade". In: _____. A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização. Petrópolis: Vozes, p. 95-142, 2001, p. 142.

¹⁶ Idem. "'Fim da arte ou 'fim da história'?". In: JAMESON, Fredric. A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização. Petrópolis: Vozes, p. 73-93, 2001, p. 91.

¹⁷ Idem. "A transformação da imagem na pós-modernidade". op. cit., p. 115.

moderna – teríamos um mesmo modo de conservadorismo político, uma "reação evasiva", que se identifica com a tendência "afirmativa" de que "tudo mais deve permanecer como está".¹⁸

A transformação da arte em imagem na pós-modernidade, enquanto substituição da obra de arte individual pela mercadoria cultural, constatada por Jameson, foi considerada por Habermas um "gesto de despedida apressada",¹⁹ pois na opinião desse último, a modernidade artística insere-se num longo processo que remonta ao Iluminismo do Século XVIII e que, portanto, não apenas está inconclusa, como também ainda pode produzir efeitos emancipatórios. Nesse sentido, o objetivo de Habermas em salvaguardar a arquitetura moderna, de Mies van der Rohe, Le Corbusier, e Walter Gropius, não parte de uma mera preferência estilística, mas da tentativa de preservar o projeto iluminista. Para o autor, não poderíamos proclamar de modo irrefletido uma era pós-moderna, pois isso significaria a renúncia ao projeto da modernidade de invadir por meio da arquitetura a prática cotidiana.²⁰ Dito de outro modo, com o fim da arquitetura moderna teríamos a "morte da arte", na medida em que Habermas a vê como indissociável da idéia de "utopia". Destituí-la desse espírito seria o mesmo que neutralizar a arte, reduzindo-a ao "belo" e ao "decorativo", tal como entendeu Jameson, ou seja, no sentido do "abandono da arte da procura pelo absoluto e pela verdade e sua re-definição como uma fonte de puro prazer e gratificação".²¹

Contudo, na compreensão de Huyssen, não deveríamos associar essa arte e arquitetura pós-vanguardista a uma forma de "neoconservadorismo", no sentido atribuído por Habermas, ou mesmo a um decadente índice de criatividade no capitalismo tardio, tal

¹⁸ HABERMAS, Jürgen. "Arquitetura moderna e pós-moderna". *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 18, set. 1987, p. 115-124, p. 124.

¹⁹ *Ibidem*, p. 115.

²⁰ *Ibidem*, p. 118.

²¹ JAMESON, Fredric. "'Fim da arte" ou "fim da história"?". *op. cit.*, p. 87.

como em Jameson.²² Seria preciso, segundo Huyssen, liberar a arte da sobrecarga de responsabilidades assumidas pelas vanguardas heróicas, o que implica a renúncia às "ambições políticas do modernismo", isto é, à responsabilidade de "mudar o mundo" ao qual se apegaram os artistas modernos.²³ Em outras palavras, a arte não compartilha mais do ethos de progresso cultural vanguardista, o que significa dizer que "não estamos destinados a completar o projeto da modernidade", nos termos de Habermas, mas que "nem por isso necessitamos cair na irracionalidade ou no frenesi apocalíptico".²⁴

É preciso dizer que a generalização do estético é diferente da "estetização da vida" proposta pelo modernismo com seu objetivo de romper com o sistema de belas-artes, fundindo projeto e existência, e impregnando por meio da arquitetura a prática cotidiana, como declarou Habermas. Na "generalização do estético" a arte renuncia às suas leis internas, no sentido da autonomia da obra, conquistada durante o período das vanguardas, e passa a ser fruída, ou mais precisamente, consumida sem mediações, como "dado natural".²⁵ Em resumo, a própria "realidade histórica" teria refutado o "sonho modernista" da Gesamtkunstwerk – da vida como obra-de-arte-total, no sentido romântico; ou dos programas fundados nesse "sonho", como o de Theo Van Doesburg, para o qual a "materialização da forma pura na realidade tangível de nosso ambiente", substituiria a obra de arte.²⁶ Esse estado de "estetização do real", em que a arte passaria a ser realizada na própria vida, teria então se cumprido numa direção contrária, enquanto renúncia da arte em transformar a realidade. É, portanto, o triunfo de uma estética difusa, apaziguada, conciliatória, denominada por Jameson de hedonismo estético contemporâneo.

Por essa via, poderíamos compreender a recepção das obras nos novos museus que ocorre por meio da distração, observada de forma crescente no âmbito do consumo cultural, como emblemática dessa generalização da estética. Nessa mesma direção,

²² HUYSSSEN, Andreas. "Mapeando o pós-moderno". In: HOLLANDA, Heloíse Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 15-80, 1991, p. 26.

²³ *Ibidem*, p. 75.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ FABBRINI, Ricardo. "O fim das vanguardas". *op. cit.*, p. 123.

²⁶ *Apud* HABERMAS, Jürgen. "Arquitetura moderna e pós-moderna". *op. cit.*, p. 121.

argumenta-se que a arquitetura espetacular, que acolhe milhares de obras dispostas segundo curadorias cenográficas, constitui um cenário privilegiado para a "alteração do corpo sensorio motor do público".²⁷ A idéia é a de que a fruição da multidão de usuários, que ocorre aos novos museus para divertirem-se, não possui nada de formador. A crença de que a "atenção distraída", que implica justamente a rejeição da contemplação estética, ainda poderia ser transformada, se desfez no curso do pós-Segunda Guerra Mundial, pois logo verificou-se que ao fim dessa cultura do "recolhimento", ainda presente em Valéry, se seguiu uma "cultura da extroversão".²⁸

No raciocínio de Otilia Arantes, os novos museus se colocaram como um autêntico "emblema" das políticas de "animação cultural" produzidas pelos Estados capitalistas ocidentais, "no intuito de criar grandes monumentos que sirvam ao mesmo tempo como suporte e lugar de criação da cultura e reanimação da vida pública".²⁹ Nesse processo, é como se as novas responsabilidades econômicas estivessem devolvendo aos indivíduos a "cidadania", através de atividades "lúdico-culturais" patrocinadas pelas grandes empresas. Os novos museus se apresentam, segundo a autora, como "sucedâneos de uma vida pública inexistente".³⁰ Isto porque no atual estágio do capitalismo a indústria cultural entrou em seu período "soft" ou "pós-industrial", pois se pensarmos no que foi a indústria cultural dos anos 50 e 60 veremos que o processo se inverteu: "À desestetização da arte [proposta pela vanguarda] seguiu-se um momento complementar de estetização do social, visível no amplo espectro que vai dos museus de fine artes aos museus de história da vida quotidiana".³¹

O contraponto mais imediato à fruição nos novos museus é a "experiência contraditória" do museu moderno que, segundo Arantes, se coloca como "cenário absolutamente neutro, concebido para favorecer a contemplação da obra enquanto experiência individual".³² A abolição da experiência estética entre o visitante e a obra de

²⁷ *Ibidem*, p. 253.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ ARANTES, Otilia. "Os novos museus". In: _____. O lugar da arquitetura depois dos modernos. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, p. 231-46, 1993, p. 240.

³⁰ *Ibidem*, p. 241.

³¹ *Ibidem*.

³² *Ibidem*, p. 235.

arte, proposta pelo museu moderno, resolveu-se num "fetiche invertido", pois enquanto "cultura do recolhimento administrada como um descartável".³³ Os próprios museus foram transformados na medida desse novo contingente de "visitantes consumidores" de uma arte que pretendeu alcançar cada vez mais a escala das massas.³⁴ Essa estetização dos museus tornou-se presente onde é mais claramente visível, isto é, na própria arquitetura, que cada vez mais passou a se apresentar ela mesma enquanto obra de arte, fazendo com que longas filas se formassem na entrada dos museus, uma vez que a atração principal não era mais as obras do acervo, mas a própria arquitetura.³⁵

O efeito "dessacralizador" proposto pela arquitetura moderna acabou então esbarrando na lógica da cultura administrada enquanto bem de consumo, colocando a arquitetura em chave publicitária. A partir daí, ocorreu cada vez menos uma "reorganização funcional" do espaço, nos termos colocados pelo Movimento Moderno, e muito mais uma "simbolização" desse novo espaço. Enquanto a arquitetura moderna via na cidade a realização do ideal de uma "obra de arte total", a "totalização" proveniente dessa arquitetura dos novos museus se deu num plano, sobretudo simbólico "cujo poder de contaminação seria de tal forma abrangente que acabaria por incluir nele, analogicamente, toda a realidade".³⁶ Segundo Arantes, não se trata mais de trazer a "cultura elevada" para o âmbito do cotidiano, tendo no limite a "desestetização da arte", mas de introduzir o universo cotidiano no domínio até então reservado da "alta cultura".³⁷

Arantes faz referência ao estudo de Christa Bürger sobre o debate da pós-modernidade nos Estados Unidos, em que Bürger procura mostrar que a nova "cultura dos museus" tornou-se a expressão mais sintomática desse processo de estetização, pois ao contrário dos museus didáticos projetados nos anos 70, os museus a partir dos anos 80 "optaram claramente por represar e desviar esse didatismo em favor de uma atitude hedonista, a

³³ *Ibidem*, p. 240.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ *Ibidem*, p. 244.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*, p. 241.

seu ver requerida pela sociedade de consumo".³⁸ Bürger utiliza o depoimento do diretor do Museu de Mönchengladbach, projetado pelo arquiteto Hans Hollein, (1972-1982), segundo o qual:

*Um dos abrigos a que se chega do hall de entrada incrustado na cidade é a lanchonete do museu. Por outro lado, este lugar profano abre para uma parede com uma grande janela quadrada, que fornece a vista de uma paisagem arquitetônica e natural verdadeiramente magnífica: uma igreja gótica numa colina, cercada de velhas árvores. A forma da janela enquadra esta vista, como se fora na realidade uma grande moldura pictórica. O modo de percepção que domina neste lugar é sem dúvida fundamental para o museu e é cuidadosamente elaborado. Isso transforma o mundo exterior num mundo estético, recuperado na perspectiva do museu.*³⁹

Para Arantes, a experiência estética do museu de Hollein estaria vinculada a essa "percepção abrangente", no qual "todo o mundo" aparece como sendo estético a partir do ponto de vista totalizador do museu. Sendo assim, não é apenas a obra de arte que o museu neutraliza, tal como propôs Adorno,⁴⁰ mas a própria "multiplicidade da vida urbana aí sintetizada".⁴¹ Isto porque, como observou a autora, o que está sendo posto em promoção é a própria cidade, que só se vende se for devidamente acompanhada de uma

³⁸ *Ibidem*, p. 244.

³⁹ BÜRGER, Christa *apud* ARANTES, Otilia. *op. cit.*, p. 245.

⁴⁰ ADORNO, Theodor. "Museu Valéry Proust". In: _____. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, p. 173-85, 1998, p. 173.

⁴¹ *Ibidem*, p. 245.

política de "image-making".⁴² A cultura, "cujo consumo, na forma de refinamento artístico ostensivo", acabou sendo a melhor garantia para que o "clima dos negócios" fosse favorável. De modo que a figura do arquiteto-urbanista reuniu em um único personagem o "manager" e o "intermediário cultural".⁴³ Esse planejamento de "gentrificação" das cidades pode ser observado, a princípio, através do exemplo dos grandes projetos de edifícios culturais promovidos pelo governo de François Mitterrand, no contexto do neoliberalismo e do desmanche do Estado. O que significa que a renovação de Paris não partiu de um planejamento estratégico, mas do princípio de se fazer a cidade mediante "show-cases".⁴⁴ Os elementos da gentrificação urbana se encontram todos inicialmente inseridos na providência tomada em Paris de "ampliação da indústria cultural que incorporava a cultura dos museus ao capitalismo da imagem".⁴⁵ A conjunção de "empreendimento urbano" e "investimentos culturais" em escala industrial iniciou-se com o Centro Georges Pompidou (Beaubourg), "invenção francesa" de 1977, considerado pela crítica como o ponto de partida dos novos museus.

Daí a necessidade de se espelhar no exemplo de Paris, tal como fez Barcelona, com a reconstrução do Pavilhão de Mies van der Rohe, em Montjuic; a renovação do Museu de Cultura da Catalunha, pela arquiteta Gae Aulenti; a ampliação do Museu Miró; e a construção do Museu de Arte Moderna, pelo arquiteto Richard Meyer, onde se concentravam vários edifícios históricos; dos quais alguns foram restaurados e adaptados como o Centro de Arte de Santa Monica e o Museu Picasso; ou ainda, em Barcelona, como aponta Arantes estão o novo Teatro Nacional, a Fundação Tapiés, o Palácio da Música e o Museu da Ciência. Para a autora, nesses casos, o que se constrói é nada mais do que a imagem da cidade, voltada para o exterior, em razão da "competitividade

⁴² ARANTES, Otilia. B. F. "Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas". In: _____; VAINER, Carlos.; MARICATO, Erminia. *A cidade do pensamento único: desmanchando conceitos*. Petrópolis: Vozes, p. 11-74, 2000, p. 17.

⁴³ *Ibidem*, p. 29.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 48.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 49.

sistêmica", que obrigou Barcelona a "satisfazer a qualquer custo as novas exigências do capitalismo de imagens".⁴⁶

Além de Barcelona, outro exemplo que vem "fazendo escola" é o Guggenheim de Bilbao que, conforme observa Arantes, até então se colocava como uma "cidade degradada" por uma década de desindustrialização. O planejamento estratégico da cidade parecia "patinar" até o momento em que o diretor da Fundação Guggenheim conseguiu um acordo com o prefeito da cidade para a construção de um edifício que pudesse identificar Bilbao, tal como Sidney pelo seu teatro Ópera. O resultado foi o museu projetado pelo arquiteto Frank Gehry, "uma extravagante flor metálica de 200 milhões de dólares (entre construção, franquia e acervo), mais de 30.000 m², 70 m de altura, a emergir do rio Nérvio", com o objetivo de exponenciar a oferta cultural da cidade.⁴⁷

Como observou Pedro Arantes, a primeira tentativa de Gehry de fusão entre arquitetura e marketing foi o projeto do Walt Disney Concert Hall, no centro de Los Angeles, em 1988, que pretendia se destacar radicalmente de seu entorno urbano, rodeado por imensas torres de escritório. O projeto foi considerado inexecutável pelas construtoras consultadas pela Disney, que suspendeu sua construção. Em 1997, Gehry inaugurou o projeto que se tornou o verdadeiro "emblema arquitetônico da globalização": o Museu Guggenheim de Bilbao, considerado bem-sucedido não apenas pelo seu "surpreendente aparato técnico e estético", mas também enquanto "estratégia rentista". No caso do Guggenheim de Gehry, sua iniciativa pioneira foi capaz de conseguir uma "super-renda imagética de operação, enquanto outras cidades e corporações corriam atrás da mesma estratégia". Após o sucesso obtido pelo museu, a Disney autorizou a construção da Sala de Concertos na capital da Califórnia, inaugurada em 2003, quinze anos depois da apresentação do projeto.⁴⁸

O último projeto de Gehry para o Guggenheim é a nova filial do museu em Abu Dhabi, capital dos Emirados Árabes. Nessa obra, Gehry teria trabalhado sem qualquer restrição orçamentária, com o objetivo de superar Bilbao, de acordo com a solicitação de Thomas Krens, executivo do museu, e dos "magnatas do petróleo". De acordo com Pedro Arantes,

⁴⁶ *Ibidem*, p. 55.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 59.

⁴⁸ ARANTES, Pedro F. "O grau zero da arquitetura na era financeira". *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 80, p. 175-195, mar. 2008, p. 188.

o projeto se caracteriza por uma "repetição das fórmulas desconstrucionistas anteriores, mas em escala muito superior", participando da transição da renda petroleira para as novas formas de renda, tais como "parques temáticos, hotéis espetaculares, novos museus de grife, ilhas da fantasia, centros financeiros de lavagem de dinheiro etc".⁴⁹ Essa é, segundo o autor, a outra face dessas obras – a "extração bruta de mais-valia", pois conforme argumenta: "os canteiros de obras nos Emirados [...] são verdadeiros campos de trabalho semi-escravo, povoados por imigrantes desprovidos de direitos e qualquer proteção trabalhista ou sindical".⁵⁰

Nessa mesma direção, Guilherme Wisnik observa ter se desenvolvido em ritmo frenético um conjunto de cidades-estado que compõem os Emirados Árabes Unidos, sendo verdadeiros "oásis ultraocidentalizados que vêm se tornando o principal destino turístico de luxo e negócios do mundo".⁵¹ Responsável por uma das rendas per capita mais altas do mundo, o emirado de Abu Dhabi responde por 9% das reservas mundiais de petróleo; "e ancora sua urbanização em museus-franquia de grife", como o Guggenheim e o Novo Louvre, com projetos de Frank Gehry, Zaha Hadid, Jean Nouvel e Tadao Ando.⁵² Para Wisnik, o sucesso dessas cidades em uma região geograficamente tão conflituosa se dá pela própria mão-de-obra semiescrava de imigrantes indianos, paquistaneses, afegãos ou mesmo iraquianos, que tem seus passaportes confiscados logo na entrada do país, podendo ser imediatamente deportados. Conseqüentemente, eles "cumpram jornadas de trabalho massacrantes e moram em cativeiros piores que os da antiga Babilônia".⁵³

Segundo Wisnik, tornou-se impossível enxergar qualquer miragem de emancipação a partir de um símbolo tão perfeito do caráter "predatório" da civilização, uma vez que em Dubai, a extração parasita de petróleo coincide com a colonização do território por "mastodontes" construídos que consolidam a efemeridade da sociedade de consumo em

⁴⁹ *Ibidem*, p. 191.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ WISNIK, Guilherme. "Do petróleo ao *resort*". In: *Estado crítico: à deriva nas cidades*. São Paulo: Publifolha, 2009, p. 137.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ibidem*, p. 138.

escala colossal, "esterilizando qualquer semente de urbanidade".⁵⁴ Ao invés de apontar para um "caminho futuro", ou mesmo para alguma forma de emancipação, o gigantismo dessas cidades-resort parece ser emblemático de uma "equação terminal", proveniente de um "mundo que se autoconsome por cima e por baixo do solo simultaneamente, pois é exatamente uma "indústria" que financia a outra (o petróleo e o turismo)".⁵⁵

É possível então observar que o projeto das vanguardas artísticas de "estetização do mundo", baseado no embaralhamento entre arte e vida, acabou resultando numa "estetização do social" extravagante, indiciada no consumo cultural dos novos museus. Em outros termos, significa dizer que o que se seguiu ao projeto moderno de "desestetização da arte", ou de "estetização do real", acabou se cumprindo depois das vanguardas de modo paradoxal, enquanto generalização do estético. Generalização do estético que é emblemática nos novos museus, como considerou Fabbrini, não apenas por sua arquitetura espetacular, que se apresenta como algo a ser fruído como obra de arte, e não somente como construção destinada a abrigar obras de arte, mas também por suas curadorias e exposições cenográficas; bem como pela "sociabilidade estilizada" de seus visitantes.⁵⁶

Comentando a inauguração do Beaubourg, Baudrillard diagnosticou uma nova modalidade de fruição das obras: "As pessoas tem vontade de pegar tudo, pilhar tudo, comer tudo: Ver, decifrar – contemplar – aprender não as atinge".⁵⁷ O sucesso do Beaubourg seria então aparente, na medida em que essa "invasão já não tem qualquer medida comum com o que se propunha como cultura enquanto "lugar de segredo, de sedução, de iniciação", de "uma troca simbólica restrita e altamente ritualizada".⁵⁸ É, portanto, o mesmo que sua "negação radical, no seu excesso e no seu próprio êxito".⁵⁹ A aposta no valor de exibição da arte no museu teria então contribuído para a "implosão do social" e para o "desaparecimento da cultura". No Beaubourg, visto por Baudrillard,

⁵⁴ *Ibidem*, p. 140.

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ FABBRINI, Ricardo. "A fruição nos novos museus". *op. cit.*, p. 262-63.

⁵⁷ BAUDRILLARD, Jean. "O efeito Beaubourg: implosão e dissuasão". In: _____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, p. 81-101, 1991. p. 92.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 85.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 87.

não apenas a inflação das obras provoca a deflação de sentido, mas os próprios visitantes dissolvem-se na multidão que impossibilita qualquer tipo de recolhimento diante das obras.

Mais do que a "mercantilização do mundo", foi a "estetização do mundo" o grande empreendimento da cultura ocidental, onde até mesmo o "mais marginal", o mais banal, e o mais obscuro estetizou-se, culturalizou-se, musealizou-se. Nesse processo, o sistema passou a funcionar não tanto pela mais-valia da mercadoria, mas pela "mais-valia estética do signo".⁶⁰ Isto porque, para Baudrillard, a arte é atingida pela mesma perda de valores, e pela mesma perda de "transcendência", sendo a "hipervisibilidade" um modo característico de extinção do olhar.⁶¹ A chamada "desmaterialização da arte" é, na compreensão do autor, nada mais do que a materialização da estética por toda parte sob uma forma operacional, colaborando para o seu próprio desaparecimento. De modo que toda a arte contemporânea tenta refazer-se na "simulação", o que indica, segundo Baudrillard, que ela irá desaparecer completamente, "deixando o espaço para o imenso museu artificial e para a publicidade desenfreada".⁶² Na compreensão do autor:

O destino da arte é, portanto, efetivamente ultrapassar a si mesma, em qualquer outra coisa, ao passo que a vida...! Essa perspectiva radiante evidentemente não se realizou; o que acontece hoje é que a arte substitui a vida, sob essa forma de estética generalizada que confere finalmente uma "disneyficação" do mundo [...].⁶³

Nesse sentido, poderíamos compreender a proliferação dos museus, que vai do Beaubourg de Paris, de 1977, passando pelo Guggenheim de Bilbao, de 1997, até sua nova fase de expansão ao Oriente nos anos 2000, com os projetos de franquia do Beaubourg,

⁶⁰ *Idem.* "Transtético". In: *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Campinas: Papirus, p. 21-26, 1990, p. 23.

⁶¹ *Idem.* "A arte da desapareição". Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 129.

⁶² *Idem.* "A transparência do mal: ensaio sobre fenômenos extremos". *op. cit.*, p. 24.

⁶³ *Idem.* "A arte da desapareição". *op. cit.*, p. 146-7.

em Xangai, e do Museu do Louvre, em Abu Dhabi, como a decorrência do esgotamento da arte no sentido proposto pelas vanguardas. Em outros termos, significa que o projeto de "democratização cultural" teria então se resolvido, porém num sentido contrário ao visado pelas vanguardas, no Beaubourg e, por conseguinte, na "cultura dos museus" – na inviabilidade de qualquer relação contemplativa com as obras expostas, ou mesmo na abolição da concepção de museu enquanto lugar destinado à recepção orientada para a prática viva, tal como sugeriu Habermas em sua defesa do projeto da modernidade. Se determinados artistas de vanguarda decretaram a morte da arte buscando uma "estetização do mundo", que se pautava no "baralhamento entre arte e vida", por outro lado, esse "consumo cultural extravagante", sintomático nos novos museus, acabou produzindo a "estetização do social".⁶⁴

É importante considerar que essa "maratona no museu" assumiu diversos ritmos nos últimos anos, devido às alterações ocorridas com a conjuntura econômica internacional e com a política cultural dos países, sobretudo, após a retração da economia e do turismo que se seguiu ao ataque ao World Trade Center.⁶⁵ Como observou Fabbrini, cada blockbuster exhibition possui, evidentemente, sua singularidade, de modo que é preciso compreender a "cor local de cada recepção enquanto fascínio ativo", nesse momento em que se configura também no Brasil uma nova relação entre cultura e economia. O que se constata é a "transformação da cultura de elite em atração de massas, cujo capítulo brasileiro confirma pelo menos o vínculo indispensável com o processo global de financeirização da riqueza".⁶⁶ De qualquer modo, a pergunta proposta por Valéry sobre o que moveria as pessoas a visitar os museus, permanece válida, como retoma Paulo Arantes, em relação às "imensas filas" que se formaram à porta da Pinacoteca do Estado,

⁶⁴ FABBRINI, Ricardo. "A fruição nos novos museus". *op. cit.*, p. 255.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 245.

⁶⁶ ARANTES, Paulo E. "Sofística da assimilação". *Praga - Revista de estudos marxistas*. São Paulo, n. 8, p. 75-100, ago. 1999. p. 76.

em janeiro de 1998, "sob sol tórrido, em filas quilométricas nos quarteirões suspeitos da Luz",⁶⁷ para ver as exposições de esculturas de Auguste Rodin. Será, pergunta Paulo Arantes, na ocasião:

*[...] que as megaexposições de Monet ou Rodin oferecem ao mundo de gente que se acotovela nas bilheterias algo que a cultura de massa manufaturada não poderia mais proporcionar, uma gratificação extra fora do alcance quase ilimitado da televisão e da indústria cinematográfica high tech?*⁶⁸

Se quisermos atualizar nossos exemplos, mostrando que as políticas de "animação cultural" inicialmente produzidas pelo Beaubourg, permanecem válidas mesmo após três décadas, bastaria incluir, como fez Fabbrini, a exposição "Picasso e os Mestres", de 2008, realizada nos museus do Louvre, Orsay e Picasso, e organizada pela Réunion des Musées Nationaux (RMN). De acordo com o autor:

*[...] com reservas de ingresso rapidamente esgotadas, essa exposição arrasa-bulevares, com público aproximado de 700 mil pessoas, foi considerada o "evento cultural" mais bem-sucedido na França da última década. [...] Essa exposição, que permaneceu aberta 14 horas por dia, com exceção da última semana, quando, para atender à espantosa demanda, abriu também suas portas pelas madrugadas, não é, porém, um fenômeno isolado.*⁶⁹

Para Fabbrini, a questão que se abre com as "cifras tão animadoras" da exposição "Picasso e os Mestres", de 2008, é a de verificar em que medida exposições como essa

⁶⁷ FABBRINI, Ricardo. "A fruição nos novos museus". *op. cit.*, p. 256.

⁶⁸ ARANTES, Paulo. "Sofística da assimilação". *op. cit.*, p. 79.

⁶⁹ FABBRINI, Ricardo. "A fruição nos novos museus". *op. cit.*, p. 257.

são o "canto do cisne" dessa política já "balzaquiana" de animação cultural, ou essa "cultura dos museus" está blindada até mesmo diante da atual crise de liquidez internacional.⁷⁰ Assim, para entender esse consumo cultural afluyente, seria necessário considerar a própria modificação sofrida pela arte ao longo do século XX. Por princípio, a arte não seria mais, segundo Gérard Lebrun, "uma forma de cultura que nos convoca à contemplação e ao recolhimento", o que não seria um sinal de sua "degenerescência", mas um sintoma de que em nossa época "materialista" e "tecnocrata", só poderia surgir uma "arte da diversão, completada por algumas elucubrações de estetas".⁷¹

Retomemos Paul Valéry, que concluiu seu ensaio afirmando sair do museu em estado de "extrema fadiga", "cabeça alterada e pernas cambaleantes", comparando a desordem organizada no interior do museu ao frenesi das cidades: "O magnífico caos do museu me segue e se combina com o movimento vivo da rua".⁷² A continuidade entre o museu e a rua se evidencia no olhar inebriado com que sai o observador do museu. Entretanto, não é apenas por serem caos de signos que os novos museus se aproximam do caos das grandes cidades, mas também porque neles se desenvolve – como observamos nas últimas décadas – uma forma de sociabilidade que, nos termos de Baudrillard, são espaços de "simulação operacional da vida social", que acabou se reduzindo à "circuitos integrados"; ou ainda, como diz Otilia Arantes, são "grandes cenários de uma sociabilidade fictícia acrescida das obras devidamente neutralizadas".⁷³

Se para Valéry as obras de arte se tornaram "órfãs" porque foram arrancadas de sua mãe, a arquitetura, nos novos museus, ou mesmo nos casos de museus tradicionais ampliados por "anexos virtuosísticos", em que as obras muitas vezes passam a rivalizar com a arquitetura dos edifícios, a arquitetura seria, como diz Fabbrini, a "madrasta que castra enteados, como se verifica no silêncio a que fica relegado seu acervo, haja vista a atenção do público, que acaba atraída, essencialmente, para o edifício".⁷⁴ Como a "extravagante flor metálica" do Guggenheim de Bilbao, que triunfa sobre as obras de seu

⁷⁰ *Ibidem.*

⁷¹ LEBRUN, Gerard. "A mutação da obra de arte". In: _____. *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006, p. 330.

⁷² VALÉRY, Paul. "O problema dos museus". *op. cit.*, p. 54-55.

⁷³ ARANTES, Otilia. "Os novos museus". *op. cit.*, p. 241.

⁷⁴ FABBRINI, Ricardo. "A fruição nos novos museus". *op. cit.*, p. 264.

acervo. Em outros casos, a atenção do público acaba desviada do acervo para as "vistas" privilegiadas que os museus propiciam de seus arredores, como o já citado museu de Mönchengladbach, de Hans Hollein, de 1980, comentado por Otilia Arantes, ou em outros exemplos semelhantes, como os itinerários para pedestres formados da ampliação da Staatsgalerie em Stuttgart, de James Stirling; a praça dels Àngels, junto ao MACBA, de Richard Meier, em Barcelona; ou o passeio às margens do rio Nêrvio junto ao próprio Guggenheim em Bilbao.

Atualizando nossos exemplos, na chave dos novíssimos museus depois de 11 de setembro, cabe destacar o projeto de anexo da Tate Modern, em Londres, encomendado a Jacques Herzog e Pierre de Meuron, os mesmos arquitetos responsáveis pelo projeto original, que no final da década de 90, transformou a antiga central elétrica de Bankside, em Southwark, na região sul do Tâmis, em um dos mais aclamados museus europeus. O objetivo é que o novo edifício de anexo seja concluído até o início das Olimpíadas de Londres, em 2012. A área total do edifício terá um aumento de 60%. O investimento no anexo se deu em consequência do contínuo aumento de seus visitantes, que passou de 1,8 milhão na época em que foi inaugurado, em 2000, para atualmente quatro milhões. A importância do museu no desenvolvimento urbano fez com que a London Development Agency, ligada à prefeitura de Londres, investisse no projeto com sete milhões de libras. Segundo dados apresentados pelo museu, o custo total do anexo, de 215 milhões, é comparável ao da construção do projeto original, de 165 milhões.⁷⁵

No interior dessa cultura dos museus, qual deve ser então a posição assumida para reagir a essa lógica da fetichização da imagem? Em outros termos, a questão que se coloca é a de investigar modos de exibição que visem preservar a autonomia da obra de arte, e que acabem transformando o espaço expositivo do museu em um lugar de "contestação e negociação entre as obras",⁷⁶ revelando um "potencial crítico e de oposição",⁷⁷ no interior da própria condição histórica do presente. O desafio é justamente o de produzir dispositivos museológicos que, de algum modo, impeçam essa neutralização

⁷⁵ TATE MODERN. "Transforming Tate Modern". Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/modern/transformingtate>>. Acesso em: maio, 2010.

⁷⁶ HUYSSSEN, Andreas. "Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa". *op. cit.*, p. 251.

⁷⁷ *Idem*. "Mapeando o pós-moderno". *op. cit.*, p. 49.

da cultura, que faz com que a arte se identifique com um "evento cultural", pois nesse caso a própria fruição artística acabaria reduzida a "uma experiência estética que se confunde com a realidade, ou seja, com a instância do mercado e do lazer".⁷⁸ Não se trata de uma "aceitação indiscriminada" de todos os modos de exibição de obras – como as megaexposições – mas da aceitação de dispositivos que, mesmo no contexto da mercantilização, condição de sua existência, consigam indiciar sentidos que de algum modo "logrem essa mesma lógica – a da generalização do estético".⁷⁹ Apenas desse modo seria possível permanecer fiel ao pressuposto de Adorno de que "os protestos sem esperança são necessários".⁸⁰

Referências Bibliográficas:

- ADORNO, Theodor W. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 1998.
- ARANTES, Otília. "Os novos museus". In: *O lugar da arquitetura depois dos modernos*. São Paulo: EDUSP, 1993.
- _____. "Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas". In: ARANTES, Otília; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único: desmanchando conceitos*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- ARANTES, Paulo E. "Sofística da assimilação". *Praga - Revista de estudos marxistas*. São Paulo, n. 8, 1999, p. 75-100.
- ARANTES, Pedro F. "O grau zero da arquitetura na era financeira". *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 80, 2008, p. 175-195.

⁷⁸ FAVARETTO, Celso F. "Notas sobre arte e política". *Cadernos de Pós-graduação*, Campinas, SP, v. 9, n. 1, p. 225-43, 2007, p. 228.

⁷⁹ FABBRINI, Ricardo. "O fim das vanguardas". *op. cit.*, p. 127

⁸⁰ ADORNO, Theodor. "Museu Valéry Proust". *op. cit.*, p. 184.

- BAUDRILLARD, Jean. "A arte da desapareção". Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.
- _____. *A transparência do mal: ensaio sobre os fenômenos extremos*. Campinas: Papirus, 1990.
- _____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D'água, 1991.
- FABBRINI, Ricardo. "A fruição nos novos museus". *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*. v. 11, n. 19, 2008, p. 245-268.
- _____. "O fim das vanguardas". *Cadernos da Pós-Graduação. Instituto de Arte/UNICAMP*, Ano 8, No. 2, 2006, p. 111-129.
- FAVARETTO, Celso F. "Notas sobre arte e política". *Cadernos de Pós-Graduação*, Campinas, SP, v. 9, n. 1, 2007, p. 225-43.
- HABERMAS, Jürgen. "Arquitetura moderna e pós-moderna". *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 18, 1987, p. 115-124.
- HUYSEN, Andreas. "Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa". In: *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- _____. "Mapeando o pós-moderno". In: HOLLANDA, Heloíse Buarque de (Org.). *Pós-modernismo e política*. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- JAMESON, Fredric. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. Petrópolis: Vozes, 2001.
- LEBRUN, Gerard. "A mutação da obra de arte". In: *A filosofia e sua história*. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.
- MARINETTI, Filippo. "Fundação e manifesto do futurismo". In: BERNARDINI, A. F. (Org.). *O futurismo italiano*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- TATE MODERN. "Transforming Tate Modern". Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/modern/transformingtate/>>. Acesso em: maio de 2010.
- VALÉRY, Paul. "O problema dos museus". *Revista MAC*, São Paulo, n. 2, 1993, p. 53-55.
- WISNIK, Guilherme. "Do petróleo ao resort". In: *Estado crítico: à deriva nas cidades*. São Paulo: Publifolha, 2009.