

OS NOVOS MUSEUS E A ESTÉTICA NA CONTEMPORANEIDADE

Marcel Ronaldo Morelli de Meira¹

Palavras-chave: novos museus, arquitetura, estética contemporânea, experiência da pós-modernidade.

De acordo com a convenção da crítica, a “cultura dos museus” teve início em 1977, com a inauguração do Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou (o Beaubourg), em Paris, consolidando-se com a filial do Museu Guggenheim, na cidade de Bilbao, em 1997, do arquiteto Frank Gehry, e atingindo sua nova fase de expansão ao Oriente, nos anos 2000, com os projetos de franquias do Beaubourg, em Xangai, na China, e do Novo Louvre, em Abu Dhabi, nos Emirados Árabes, com inaugurações previstas para 2010 e 2012. Para alguns autores, a eclosão dos museus pode ser considerada como sintomática da cultura ocidental dos anos 80, na qual os frequentadores das exposições passaram a procurar cada vez mais experiências ligadas às chamadas diversões de massa, ao invés da “apropriação meticulosa” de conhecimento cultural.² O papel assumido pelos museus passou então a ser progressivamente maior na economia das cidades, fazendo com que o sucesso rentável de qualquer cidade passasse a depender substancialmente dos atrativos de seus museus.

Para 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”.³ 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”.⁴ Segundo Arantes, 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

1 Programa de Pós-Graduação em Filosofia - Universidade de São Paulo. Bolsista CAPES- Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior

2 HUYSEN, Andreas. “Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa”. In: _____. *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996, p. 224.

3 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.

4 *Ibidem*, p. 241.

veremos que o processo se inverteu, pois à “desestetização da arte”, proposta pela vanguarda, segue-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”.⁵

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”. A abolição da experiência estética entre o visitante e a obra de arte, proposta pelo museu moderno, resolveu-se num “fetiche invertido”, pois enquanto “cultura do recolhimento administrada como um descartável”. 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. Isto porque, o que está sendo posto em promoção é a própria cidade, que só se vende se for devidamente acompanhada de uma política de “image-making”.⁶ A cultura, “cujo consumo, na forma de refinamento artístico ostensivo”, acabou sendo a melhor garantia para que o “clima dos negócios” seja favorável. Segundo Arantes, 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”.⁷

Daí a necessidade de se espelhar no exemplo de Paris, tal como fez Bilbao que, conforme Arantes, se colocava como uma “cidade degradada” por uma década de desindustrialização, 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 O. 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.⁸ O último projeto de Gehry para o Guggenheim é a nova filial do museu em Abu Dhabi, capital dos Emirados Árabes. De acordo com Pedro Arantes, nessa obra, Gehry teria trabalhado sem qualquer restrição orçamentária, com o objetivo de superar Bilbao, segundo a solicitação de Thomas Krens, executivo do museu, e dos “magnatas do petróleo”. De acordo com Arantes, 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”.⁹ Essa é, segundo

⁵ *Ibidem*.

⁶ *Idem*, “Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas”. n: _____; VAINER, Carlos.; MARICATO, Ermínia. *A cidade do pensamento único: desmanchando conceitos*. Petrópolis: Vozes, p. 11-74, 2000, p. 17.

⁷ *Ibidem*, p. 48.

⁸ *Ibidem*, p. 59.

⁹ ARANTES, Pedro F. “O grau zero da arquitetura na era financeira”. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 80, p. 175-195, mar. 2008, p. 191.

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”.¹⁰

Nesse sentido, poderíamos compreender a proliferação dos museus como decorrência da generalização estética na dita pós-modernidade, o que significa que o projeto de “democratização cultural” teria se resolvido, porém num sentido contrário ao visado pelas vanguardas, no Beaubourg e, por conseguinte, na “cultura dos museus” - na inviabilização 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”.¹¹ Em resumo, significa que a própria “realidade histórica” teria refutado o “sonho modernista” da Gesamtkunstwerk - da vida como obra-de-arte-total, no sentido romântico. Esse estado de “estetização do real”, em que a arte passaria a ser realizada na própria vida, teria então se cumprido numa direção oposta, enquanto renúncia da arte em transformar a realidade. É, portanto, o triunfo de uma estética difusa, apaziguada, conciliatória, denominada por Jameson como hedonismo estético contemporâneo.

Comentando a inauguração do Beaubourg, Jean 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”.¹² 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”.¹³ É, portanto, o mesmo que sua “negação radical, no seu excesso e no seu próprio êxito”.¹⁴ 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, 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. 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.¹⁵ A chamada “desmaterialização da arte” é 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”.¹⁶

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ FABBRINI, Ricardo. “A fruição nos novos museus”. *Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*. v. 11, n. 19, jan./jun. p. 245-268, 2008, p. 255.

¹² BAUDRILLARD, Jean. “O efeito Beaubourg: implosão e dissuasão”. In: _____. *Simulacros e simulação*. Lisboa: Relógio D’água, p. 81-101, 1991. p. 92.

¹³ *Ibidem*, p. 85.

¹⁴ *Ibidem*, p. 87.

¹⁵ *Idem*. “A arte da desapareição”. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997, p. 129.

¹⁶ *Idem*. “A transparência do mal: ensaio sobre fenômenos extremos”. Campinas: Papyrus, p. 21-26, 1990, p. 24.

Para Fredric Jameson, a partir da década de 70, começou a se desenvolver uma arte pós-utópica, destituída de qualquer função prospectiva, uma vez que ela não se voltava mais para o futuro. O modernismo foi então se exaurindo e perdendo seu ímpeto transformador, convertendo-se em formas artísticas lúdicas, vazias, auto-referentes e, por conseqüência, esvaziadas de todo poder de negatividade. Para 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”.¹⁷ 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”.¹⁸

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”. 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 a “expansão do cultural”.¹⁹ 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 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”.²⁰

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”,²¹ 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 em invadir por meio da arquitetura a prática cotidiana. Dito de outro modo,

17 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.

18 *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.

19 *Idem*. “A transformação da imagem na pós-modernidade”. *op. cit.*, p. 115.

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

21 *Ibidem*, p. 115.

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”.²²

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 como em Jameson.²³ 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. Em outras palavras, a arte não compartilha mais do ethos de progresso cultural vanguardista, o que significa dizer, segundo Huyssen, 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 importante destacar 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.²⁵ 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”.²⁶ De qualquer modo, a pergunta proposta por Paul Valéry,²⁷ 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, em janeiro de 1998, “sob sol tórrido, em filas quilométricas nos quarteirões suspeitos da Luz”,²⁸ para ver as exposições de esculturas de Auguste Rodin. Será, pergunta Paulo Arantes, na ocasião, que as megaexposições como a de Monet ou Rodin oferecem “ao mundo de gente que se acotovela nas bilheterias” algo que a cultura de massa manufaturada da televisão e da indústria cinematográfica high tech não poderia mais proporcionar?²⁹

22 JAMESON, Fredric. “‘Fim da arte’ ou ‘fim da história’?”. *op. cit.*, p. 87.

23 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.

24 *Ibidem*, p. 75.

25 FABBRINI, Ricardo. “A fruição nos novos museus”. *op. cit.*, p. 245.

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

27 VALÉRY, Paul. “O problema dos museus”. *Revista MAC*, São Paulo, n. 2, p. 53-55, nov. 1993.

28 FABBRINI, Ricardo. “A fruição nos novos museus”. *op. cit.*, p. 256.

29 ARANTES, Paulo. “Sofística da assimilação”. *op. cit.*, p. 79.

No entanto, se quisermos atualizar nossos exemplos, mostrando que as políticas de animação cultural inicialmente produzidas pelo Beaubourg, ainda 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, a exposição, com público aproximado de 700 mil pessoas, foi considerada o evento cultural mais bem-sucedido da França na última década, permanecendo “aberta 14 horas por dia, com exceção da última semana, quando, para atender à espantosa demanda, abriu também suas portas pelas madrugadas”.³⁰ Para Fabbrini, a questão que se abre com as “cifras tão animadoras” da exposição “Picasso e os Mestres”, é a de verificar em que medida exposições como essa, “arrasa-bulevares”, se colocam como o “canto do cisne” dessa política já “balzaquiana” de animação cultural, ou se essa “cultura dos museus” está blindada até mesmo diante da atual crise de liquidez internacional.³¹

No interior dessa “cultura dos museus”, qual deve ser então a posição assumida para reagir a essa lógica da fetichização da imagem? Dito de outro modo, a questão que se coloca é a de investigar modos de exibição que acabem transformando o espaço expositivo dos museus em um lugar de “contestação e negociação entre as obras”,³² revelando um “potencial crítico e de oposição” no interior da própria condição histórica do presente.³³ 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”.³⁴ O desafio é justamente o de produzir dispositivos que, de algum modo, impeçam essa neutralização da cultura, que faz com que a arte se identifique com um “evento cultural”, já que 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”.³⁵ Pois, como observou Ronaldo Brito, é sempre necessário lembrar que “a arte não nos aliena do mundo”, ao contrário, “ela nos faz reencontrá-lo, pleno e diferente. Mais ainda, repõe, em aberto as possibilidades de mundos”.³⁶

30 FABBRINI, Ricardo. “A fruição nos novos museus”, p. 257.

31 *Ibidem*.

32 HUYSEN, Andreas. “Escapando da amnésia: o museu como cultura de massa”. *op. cit.*, p. 251.

33 *Idem*. “Mapeando o pós-moderno”. *op. cit.*, p. 49.

34 FABBRINI, Ricardo. “O fim das vanguardas”. *op. cit.*, p. 127

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

36 BRITO, Ronaldo. “Pós-pré, quase ou anti?”. In: _____. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac & Naify, 2005, p. 115.