

OS NOVOS MUSEUS

Otília B.F. Arantes

Reina atualmente uma grande animação no domínio tradicionalmente austero e introvertido dos museus. Quem os visita dispõe de amplos espaços para a mais *desenvolta flânerie*, abrigando jardins, passarelas, terraços e janelas que trazem a cidade para dentro do museu. Isto sem falar em cafeterias, restaurantes (por vezes entre os melhores da cidade), *ateliers*, salas de projeção ou de concertos, livrarias etc. As longas filas que se formam à entrada dessas novas "casas de cultura" nem sempre se devem ao antigo amor à arte, concentrada no acervo do museu, mas às múltiplas atrações que enumerei apenas parcialmente. Faltou incluir, ocupando um lugar de destaque, a própria arquitetura. Já não é mais tão óbvia a distinção entre um museu e um *shopping center*. Admiremos pelo menos o cinismo de um Stirling — o arquiteto responsável pelo museu de Stuttgart e pela ampliação da Tate Gallery: se os museus são hoje lugares de recreação, e as exposições apresentam uma inegável dimensão mercantil, por que tanto escrúpulo, por que economizar no projeto os elementos que podem evocar centros comerciais? Quem procura uma relação mais íntima com a arte oitocentista, evite o museu d'Orsay! O recolhimento diante da obra, não encontrando mais apoio, tornou-se quando muito pose, de fato um anacronismo inviável. Situação tão adversa quanto triunfante, excelente ocasião para rever mais uma vez nossa relação com a obra de arte, há quase dois séculos filtrada pelo museu. Não pretendo ir tão longe nem sobrevoar o problema no seu todo. Valho-me de um contraponto imediato: a experiência contraditória do museu moderno, que hoje vai declinando e se tornando coisa remota de um passado nem tão longínquo.

Comunicação apresentada no curso "*Memória e Identidade— Museus contemporâneos, Espaços culturais e Política Cultural*", por ocasião da mostra sobre *Novas Construções de Museus na República Federal da Alemanha*", organizada pelo Instituto Goethe e MAC-USP em junho de 1991.

1

Sirva de primeiro termo de referência a conhecida meditação de Adorno sobre os museus, sob pretexto de repassar as opiniões de Valéry e

Proust a respeito. O gosto moderno parece ter sancionado de vez o lado pejorativo da expressão museu e seus derivados. Adorno compara-os a gabinetes de história natural do espírito: não podemos mais manter uma relação viva com seres mumificados, empalhados por razões históricas mais do que por uma necessidade atual. A *neutralização da cultura* transpareceria assim com maior intensidade nos museus. Mas não seria uma razão para fechá-los — diz Adorno. As ambiguidades do museu são as da própria arte moderna e da relação que ela mantém com o seu público. A alternativa oposta — repor as obras no seu lugar de origem — culminaria quando muito no *Kitsch* e na *mise-en-scène*, sendo no fundo ainda mais prejudicial. Mas não é menos verdade, observa Adorno, que se renunciarmos à possibilidade de reinserir a obra numa tradição, cometeremos igualmente um ato de barbárie por excesso de fidelidade à cultura. Acredito, de minha parte, que o dilema persiste, malgrado a transformação em curso dos museus: respeitar o modo original de exposição da obra ou alterá-lo; fazer obras díspares dialogarem ou simplesmente justapô-las; reconstituir a época, incluindo objetos e documentos das atividades que testemunham a vida e o gosto contemporâneo da obra, ou cancelar as referências fazendo brilhar a obra na sua transcendência; instruir ou deleitar o visitante e assim por diante; como se pode ver, por exemplo, nas discussões que acompanharam a organização do museu d'Orsay, entre os que achavam que havia excesso de história e os que reclamavam a falta de perspectiva histórica. No fundo, para voltar a Adorno, a questão que se punha para ele era a da *autonomia da obra de arte*, mais exatamente, a maneira pela qual o museu interpreta uma tal autonomia. O contraponto Valéry-Proust serve para chegar onde queria, são posições antagônicas que se corrigem e refletem a tensão latente na coisa mesma e, assim sendo, não faz sentido ser contra ou a favor do museu. Nem tudo nos museus é prejudicial e nem só os museus prejudicam as obras. No limite, a balança adorniana acaba pendendo ligeiramente para o lado dos museus: "as obras de arte não são plenamente *promessa de felicidade* se não forem arrancadas de sua terra natal no caminho do seu próprio declínio", e mais: "no fundo esses gabinetes de história natural do espírito transformaram as obras numa escrita hieroglífica da história e lhes deram um novo conteúdo substancial na medida em que reduziam o antigo". O que sobra? Uma declaração ambígua como a seguinte: na atualidade ameaçada, a única relação possível com a obra, para o frequentador do museu (que de qualquer modo congelou a arte transformando-a em informação), consiste em escolher dois ou três quadros e deter-se diante deles com a *gravidade* e concentração de quem se encontra diante de "ídolos verdadeiros". Como contraveneno, uma espécie de fetichismo esclarecido.

Repito que os dilemas de Adorno giram em torno da idéia moderna de museu: cenário absolutamente neutro, quase um não-lugar (para usar a expressão de Jean Marie Poinot), concebido para favorecer a contemplação da obra enquanto experiência individual. Molde religioso? De qualquer modo desmentido pelo conteúdo que parece realçar com ênfase excessiva: ao contrário de uma relação de culto, essa concentração especializada do esteta

antes fortaleceria do que dissolveria o Eu. Nestas condições é preciso que o Museu Moderno, como quer William Rubin (lastimando que as obras apareçam nele separadas da trama da vida), esconda o seu lado de edifício público, criando pequenos espaços diferenciados como numa casa, facilitando a relação íntima com a obra, reproduzindo de certa maneira o ambiente doméstico da experiência privada do colecionador. Mas aqui o diretor do MOMA se afasta de Adorno, para o qual a experiência solitária da obra encerra um impulso emancipatório de evidente consequência social. Essa a chave do recolhimento adorniano.

2

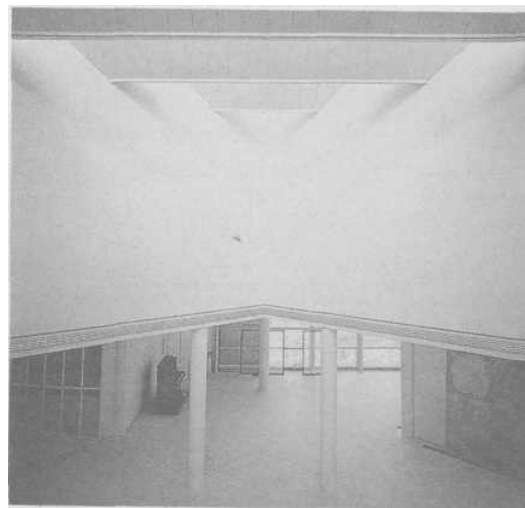
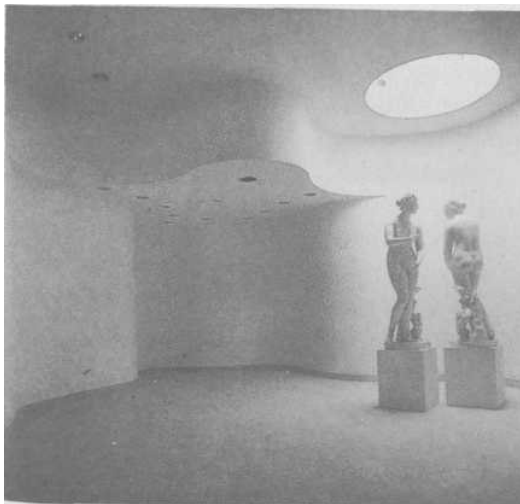
Sirva de segundo termo de referência o contraponto natural de Adorno, a teoria benjaminiana da distração. Segundo Walter Benjamin, a consciência recolhida de outrora definha ao privar a coletividade das forças que antes mobilizara a pretexto da relação pessoal com o Absoluto. Hoje em dia (pouco antes da II Guerra, em pleno nazismo), o tipo de recolhimento a que convida um quadro Fauve, ou um poema de Rilke (nos exemplos do próprio Benjamin), transformou-se numa escola de comportamento anti-social, enquanto na desenvoltura de um público "desatento" porém controlando coletivamente suas reações, delineia-se um comportamento à altura da era de reconstrução histórica que estava sendo encarecida e que se acreditava despontar no horizonte. Não é difícil reconhecer a lição de Brecht nesse raciocínio que, invertendo o negativo em positivo, transforma a "distração" em ponto de vista interessado, e vice-versa, a atenção suprema da consciência estética, em entorpecimento, como o transe do wagneriano hipnotizado. Para Adorno, a teoria benjaminiana da distração "esclarecida" pecava por espontaneísmo: transformar as massas populares em sujeito coletivo do cinema, por exemplo, é esquecer perigosamente o quanto elas são portadoras de todos os traços da mutilação da personalidade característica do progresso capitalista. Certamente Benjamin sabia muito bem que o riso dos frequentadores de cinema poderia não ser cordial e muito menos revolucionário, mas acreditava que a recepção coletiva reproduzida pelo aparato técnico emergente poderia liberar o potencial cognitivo até então aprisionado nos domínios confinados da cultura afirmativa. Em resumo: que a distração estética do especialista amador, a um tempo atenção flutuante e conhecimento rotinizado, configurava o embrião materialista de um novo Iluminismo que finalmente desaguada na conformação de uma ordem social superior. Benjamin está pensando numa arte de massa, produzida para ser reproduzida, e não, evidentemente, nas obras recolhidas num museu. A descompartimentação antiaurática da arte, a subversão da distância estética, era devida a uma conjunção histórica fulminante entre procedimentos técnicos e presença política das massas. Fica portanto no ar uma certa sensação de contra-senso nesse recurso à teoria da relação distraída com a obra de arte para pensarmos a experiência instaurada

pelo museu. Como associar sem disparate histórico a recepção coletiva imaginada por Benjamin e Brecht em função da arte dessublimada pela reprodução técnica, uma arte inteiramente nova, ao seu exato contrário, a arte dos museus, espécie de gênero terminal a que nada escapa graças à força restauradora da forma-museu — o lugar por excelência da institucionalização da arte na modernidade (por isso mesmo execrado pelas vanguardas, hoje também, diga-se de passagem, refugiadas nos museus)?

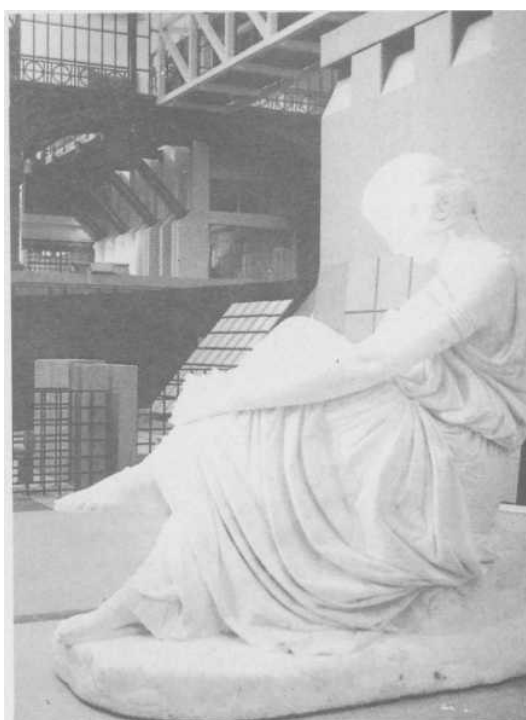
No entanto, os próprios museus vão ser reformulados na medida desse novo contingente de visitantes-consumidores, tanto quanto de uma arte que se quer ela própria cada vez mais na escala das massas, na exata medida do consumo de uma sociedade afluyente. Mas aí, a impressão animadora diante de uma pequena multidão de usuários que acorre aos novos museus e parece se divertir com a desenvoltura de futuros especialistas dura pouco — a abolição da distância estética resolve-se num fetiche invertido: a cultura do recolhimento administrada como um descartável. Ou seja, na outra ponta do processo descrito por Benjamin, assistimos a um resultado inverso ao que ele imaginava: a massificação da experiência de recepção coletiva da obra de arte, onde a relação distraída não é mais do que apreensão superficial e maximamente interessada da obra enquanto bem de consumo.

3

Creio não estar exagerando se disser que tudo começou com o Beaubourg. Não se trata apenas de uma metáfora da política cultural francesa, mas de um verdadeiro emblema das políticas de animação cultural promovidas pelos Estados do capitalismo central, em função das quais mobilizam então o atual *star system* da arquitetura internacional, no intuito de criar grandes monumentos que sirvam ao mesmo tempo como suporte e lugar de criação da cultura e reanimação da vida pública. Enquanto vão atendendo às demandas de bens não-materiais nas sociedades afluentes, também vão disseminando imagens mais persuasivas do que convincentes de uma identidade cultural e política da nação, e política porque cultural. Alguns governos, acossados pela crise e pela voga neoconservadora, não temem, em alguns casos, ao mesmo tempo restringir o orçamento do sistema previdenciário e investir no campo do *culturel* em expansão (de retorno seguro e rápido), fundindo publicidade e "animação cultural" — algo que o Beaubourg e satélites colocaram em cena em escala industrial. São iniciativas oficiais que alegam estar "animando" o combalido corpo social moderno (ou pós-moderno), graças à indução num público polimorfo de situações de fluidez, comunicação e *souplesse* — nos termos de um ideólogo do Ministério francês da Cultura. Daí o paradoxo: o *Welfare State* questionado se manifesta menos na renovação do aparato de proteção social do que, por exemplo, numa política de reciclagem do Patrimônio, associada à prática de apropriação cultural, centrada na autonomia dos cidadãos. Pelo menos é o que se alega



Museu Municipal, Abteiberg Mönchengladbach — Hans Hollein, 1982



Museu D'Orsay, Paris — arquitetura interior de Gae Aulenti, 1986

nos programas oficiais: tudo se passa como se com as novas responsabilidades econômicas se estivesse devolvendo aos indivíduos a cidadania através de atividades lúdico-culturais patrocinadas pelos grandes centros, sobretudo, que além de abrigarem um acervo específico, diversificam cada vez mais suas atividades. São de fato lugares públicos, mas cuja principal *performance* consiste em encenar a própria ideologia que os anima: são quando muito sucedâneos de uma vida pública inexistente, microcosmos que presumem reproduzir em seu interior uma vida urbana de cuja desagregação registram apenas os grandes cenários de uma sociabilidade fictícia, acrescida das obras devidamente neutralizadas. Os Novos Museus — como lembrei no início desta intervenção — são os principais responsáveis pela difusão dessa atmosfera de quermesse eletrônica que envolve a vida pública reproduzida em *modele réduit*. Como também ficou dito, seria descabido suspirar pelo retorno de uma relação hoje inviável com a obra de arte armazenada nos museus, intimidade perdida e inviabilizada numa sociedade de massas; pelo contrário, trata-se de compreender no que deu a expectativa abortada quanto às virtualidades progressistas de uma atenção distraída da arte, como imaginava Walter Benjamin.

4

No atual estágio do capitalismo, a indústria cultural entrou no seu período *soft*, por assim dizer pós-industrial. Se pensarmos no que foi a indústria cultural nos anos 50 e 60, veremos que o processo se inverteu. Não se trata mais de trazer a cultura elevada para o mundo cotidiano, rebaixando o tom e no limite desestetizando a arte na forma de uma cultura de massa, mas de introduzir o universo cotidiano no domínio antes reservado da alta cultura. À desestetização da arte segue-se um momento complementar de *estetização do social*, visível no amplo espectro que vai dos museus de *fine arts* aos museus de história da vida cotidiana.

À certa altura de um pequeno estudo sobre o debate da pós-modernidade nos EUA, Christa Bürger procura mostrar que a nova *cultura dos museus* é a expressão mais enfática deste processo de estetização. Ao contrário dos museus dos anos 70, ainda projetados com intenções didáticas, vinculadas a movimentos sociais de democratização, os museus dos anos 80 optaram claramente por represar e desviar esse didatismo em favor de uma atitude crescentemente hedonista, a seu ver requerida pelo próprio funcionamento da sociedade de consumo. Observo de passagem que Christa Bürger vê a questão sobretudo em termos de mercado, ao passo que prefiro encará-la como um problema de políticas públicas, obviamente de fundo econômico. Seria o caso de dizer então que o teor ideológico dos discursos que acompanham uma tal administração da cultura é mais discreto e brando, mas que em compensação a exacerbação do estético é mais radical. Estetização presente, em primeiro lugar, onde é mais escancaradamente visível, na própria arquite-

tura dos museus, arquitetura que cada vez mais se apresenta como um valor em si mesmo, como uma obra de arte, como algo a ser apreciado como tal e não apenas como uma construção destinada a abrigar obras de arte. A crítica do funcionalismo, o elogio a torto e a direito do ornamento, da total liberdade de escolha de estilos ou soluções construtivas, tornam o museu o lugar mais propício a um exercício projetual sem compromissos, onde o artista pode mais livremente das asas à imaginação (como refere Klotz na apresentação do catálogo¹⁾) — o que é mais problemático em se tratando de um prédio residencial, de escritórios, ou numa casa de espetáculos. Portanto hoje todos os arquitetos querem assinar o seu museu. Mas eles vão mais longe, tanto quanto os seus comanditários: pretendem estar criando uma *obra de arte total* — não só algo que fascine em tudo e por tudo, mas que realize a função utópica de síntese propugnada pela arte moderna. Só que, enquanto esta via na *cidade* a realização deste ideal, a totalização própria a essa grande obra de arte sintética se daria hoje num plano sobretudo simbólico, cujo poder de contaminação seria de tal forma abrangente que acabaria por incluir nele, analogicamente, toda a realidade.

A título de exemplo do que vinha dizendo, Christa Bürger recorre ao depoimento do diretor do museu de Monchengladbach, de Hollein (nada mais eloquente!): "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. Na realidade, deste modo ele mesmo se transforma num grande cenário teatral; a igreja gótica na colina torna-se uma citação pictórica dela própria. A *obra de arte total* criada por Hollein incorpora a realidade em fatias em seu projeto (em sua planta). Ao mesmo tempo, procura demonstrar como a realidade pode ser vista". É esse caráter extrovertido da arquitetura de Hollein que possivelmente faz a celebridade de um museu que, diga-se de passagem, possui um acervo próprio muito pequeno — a experiência estética estaria portanto vinculada a esta percepção abrangente. Resume Christa Bürger: do ponto de vista totalizador do museu, todo o mundo aparece como sendo estético. Agora não é mais apenas a obra de arte que o museu neutraliza, como registrava Adorno, mas a multiplicidade da vida urbana aí sintetizada — devidamente polida e desdramatizada: o melhor dos mundos numa sociedade do ócio. Podemos por um momento acompanhar o juízo de Baudrillard acerca dos amplos espaços de La Villette: o parque e o museu procuram ocultar, exorcizar, a devastação e desertificação da cidade.

(1) *Novas Construções de Museus na República Federal da Alemanha*, Instituto Goethe.

Como se vê, muita coisa mudou entre o Jeu de Paume de que fala Adorno, à procura de "ídolos verdadeiros" — "onde a *Gare St. Lazare*, o Elstir de Proust e o Degas de Valéry coabitam numa pacífica proximidade e estão entretanto discretamente separados" — e esses novos museus; um Orsay, por exemplo. Nele, a modernidade dos impressionistas é imediatamente anulada. Ou melhor, cancelada por um hábil sistema de mediações. Em primeiro lugar, lá se encontram baralhados às várias tendências do século XIX, mesmo as esteticamente mais duvidosas, expostas com igual ou maior destaque em função das conveniências ditadas pela composição de um cenário que no mínimo acaba nivelando as diferenças e validando o gosto *pompier* da arte oficial do século passado, que o esnobismo historicista de hoje afeta apreciar com a ênfase de praxe. Sem contar que chegamos sem fôlego às telas impressionistas, após uma longa e exaustiva *promenade* entre formas monumentais, esculturas na escala de espaços públicos, o *quartier* da Ópera visto do alto, escadas rolantes e miradouros destinados a oferecer uma visão teatral do próprio interior do museu e do *show* a que se resumem as intervenções arquitetônicas efetuadas na antiga estação de trem. Finalmente exaustos — como Valéry em outros tempos percorrendo as galerias do Louvre — entre uma mostra de cadeiras Thonay e a lanchonete, encarada como um oásis pelo peregrino do século XIX, alcançamos as salas dos impressionistas. Recolhimento final? Ainda não: eles precisam agora rivalizar, sem sucesso, com uma vista deslumbrante sobre o Sena e as Tulherias, disponível no terraço ao lado. Não se pode negar o êxito do conjunto, da concepção do detalhe ao acabamento final da *mise-en-scène*. Trata-se sem dúvida da mais extraordinária expressão do gênero pós-moderno.

Concluo entretanto com uma outra observação de Adorno: "O combate aos museus tem algo de quixotesco, não só porque o protesto da cultura contra a barbárie permanece sem eco (o protesto sem esperança é necessário); mas porque é ingênuo atribuir-se aos museus a responsabilidade (e agora sou eu quem o diz) de algo do qual eles não são senão um dos sintomas, embora um dos mais eloquentes, e que, por isso mesmo, constitui um dos temas candentes a serem debatidos no sentido de elucidar o real significado do momento histórico que estamos vivendo, desta cultura que muitos já batizam de *cultura dos museus*."

Otília B.F. Arantes é professora do Depto. de Filosofia da FFLCH da USP. Já publicou nesta revista "Os Dois Lados da Arquitetura Francesa pós-Beaubourg" (Nº 22).

Novos Estudos

CEBRAP

Nº 31, outubro 1991

pp. 161-169

RESUMO

Os assim chamados "novos museus" transformaram inteiramente as relações do espectador com a obra de arte. Neles a abolição da distância estética resolveu-se num fetichismo invertido: a cultura do recolhimento — administrada como um descartável. Obedecendo a um imperativo de "animação cultural", que alega em seu favor a regeneração de um combalido corpo social, os novos museus são de fato lugares públicos, mas cuja principal *performance* consiste em encenar a própria ideologia que os anima — quando muito sucedâneos de uma sociabilidade fictícia e, por força dessa transposição, inteiramente estetizada e neutralizada.