

15

A fruição nos novos museus

Ricardo Nascimento Fabbrini

Na convenção da crítica, a “cultura dos museus” teve início em 1977, com a inauguração do Beaubourg, o Museu Nacional de Arte Moderna do Centro Georges Pompidou, em Paris, de Richard Rogers e Renzo Piano; consolidou-se com a filial do Museu Guggenheim, na cidade de Bilbao, em 1997, de Frank O. Gehry; e atingiu nova fase, de expansão ao Oriente, nos anos 2000, com os projetos de franquias do Beaubourg em Xangai, na China, e do Museu do Louvre, em Abu Dhabi, nos Emirados Árabes Unidos, com inaugurações previstas para 2010 e 2012, respectivamente.

É sabido o processo de transformação que os museus vêm sofrendo desde os anos 1980, mesmo após a retração da economia e do turismo que se seguiu ao ataque ao World Trade Center, em 2001. Para alguns críticos da cultura, os novos museus têm se aproximado progressivamente, nas últimas três décadas, do mundo dos espetáculos, das feiras de mercadorias, dos *shopping centers*, de parques temáticos, enfim, das ditas diversões de massa. Suas megaexposições, como as Bienais de arte espalhadas pelo mundo, são gerenciadas e anunciadas como grandes espetáculos do mundo *mass*-midiático. São eventos de grandes proporções, que acabam, nos casos mais bem-sucedidos, dinamizando o turismo, a rede de hotelaria e, conseqüentemente, a receita das cidades. Pode-se mesmo afirmar que o sucesso contábil de qualquer cidade hoje – apesar da atual crise financeira internacional – depende significativamente dos atrativos dos museus. Por isso, certos críticos da cultura, no exame da estrutura organizacional

desses museus, têm destacado como um dos fatores desse sucesso comercial a identificação entre diretor artístico e diretor financeiro; entre *manager* e curador. Esse, contudo, é somente um aspecto no quadro de mudança profunda no sentido da cultura, pois não se trata apenas de uma nova concepção de política cultural, em que o Estado, entre outras medidas, atrai o patrocínio privado, viabilizando a construção e a reforma de museus, ou a realização de grandes exposições – o que, evidentemente, pressupõe investimento massivo no transporte e no seguro das obras –, assegurando, como contrapartida às empresas, incentivos fiscais; mas, mais do que isso, trata-se de uma nova relação entre cultura e economia, em que “o patrocínio empresarial e o envolvimento de grupos econômicos” acabam por definir até mesmo, como diz Chin-Tao-Wu (2006, p. 39), “o que é considerado artístico”.

Examinaremos, neste texto, contudo, tão somente o modo usual de percepção da arte no interior dos novos museus, com base no confronto de algumas concepções de fruição. Recorde-se, de início, que o tempo de fruição das obras nas grandes exposições tem sido acelerado nos últimos anos, como atesta o crescimento estatístico do número de visitantes. Dessa superlotação resultou, como mostra Andréas Huyssen (1997), em tom irônico, a invisibilidade daquilo que se foi ver: “a última forma de sublime” (p. 237). A crítica aos museus, contudo, não é recente. Em seu ensaio “O problema dos museus”, de 1923, Paul Valéry afirmava que não gostava muito de museus: “Alguns deles são admiráveis, mas nunca deliciosos. As idéias de classificação, de conservação e de utilidade pública, que são justas e claras, têm pouca relação com as delícias” (VALÉRY, 1993, p. 53). Referindo-se ao Museu do Louvre, Valéry (1993, p. 54) critica o caráter austero, ou mesmo intimidador, dessa instituição:

No primeiro passo que dou em direção às coisas belas,
uma mão me tira a bengala, um aviso me proíbe de fumar [...]
Minha voz se transforma e se coloca um pouco

mais alta que na igreja, mas um pouco menos forte do que ela soa no ordinário da vida.

Esse “gesto autoritário” provoca-lhe ainda na entrada do museu um “sentimento de opressão”, “um frio presságio do que o esperava em seu interior” (VALÉRY, 1993, p. 54).

Essa crítica de Valéry ao caráter opressivo dos museus remete-nos evidentemente à “Fundação e manifesto do futurismo”, de 1911, de F. T. Marinetti, que bradava a plenos pulmões que “museus são cemitérios” (1980, p. 33). Proclamava que museus e sepulcros são “idênticos pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem”: “Museus: dormitórios públicos em que se descansa para sempre junto a seres odiados ou desconhecidos!” (MARINETTI, 1980, p. 35). Essa caracterização dos museus, como “absurdos matadouros de pintores e escultores, que se vão trucidando ferozmente a golpes de cores e de linhas ao longo das paredes disputadas” (MARINETTI, 1980, p. 35), não está distante da descrição do museu feita por Valéry (1993, p. 53), chamando-o “casa de incoerência”. Há uma diferença, porém, entre as duas concepções, pois, se Marinetti (1980, p. 35) decretava com “violência arrebatadora e incendiária [a morte dos museus – lugar de] eterna e inútil admiração do passado” –, Valéry criticava-os por ver na “vertigem da mistura” de suas inúmeras salas um suplício infligido à arte do passado, sem clamar, contudo, por sua destruição.

Cada obra exposta no museu, alerta Valéry, é fitada distraidamente, e só por um instante, pelo visitante. “A produção de milhares de horas que tantos mestres consumiram desenhando e pintando [...] horas que foram horas carregadas de anos de pesquisas, de experiências, de atenção, de gênio, agem sobre nossos sentidos e sobre nosso espírito” (VALÉRY, 1993, p. 54). Por poucos momentos, pois no instante seguinte nosso olhar já é atraído para outra obra: “Devemos fatalmente sucumbir. Que fazer? *Tornamo-nos superficiais*”

(VALÉRY, 1993, p. 54, grifo do autor). E sem a contemplação, que implica duração, escansão da observação, não há a possibilidade da surpresa que se “renova a cada olhar, e se faz tanto mais indefinível e sensível, quanto mais profundamente o observador examina e se familiariza com uma dada obra de arte” – como reafirmará Valéry em *A alma e a dança* (VALÉRY, 1996, p. 107)¹.

Essa contemplação não é possível no museu, portanto, em razão da interferência recíproca entre as obras, pois numa mesma sala estão justapostas, muita vez, obras desiguais: “anões e gigantes [,] seres perfeitos e mutilados” (VALÉRY, 1993, p. 53). O que aturde, entretanto, o visitante que segue trôpego de pintura em pintura, “como um bêbado entre os balcões”, é o excesso de obras: “O ouvido não suportaria escutar dez orquestras ao mesmo tempo. O espírito não pode seguir, nem conduzir várias operações distintas. E não há raciocínios simultâneos” (VALÉRY, 1993, p. 54). Ébrio diante de tal acúmulo de arte, o visitante constata, então, que “nossa herança é esmagadora”, que “nossos tesouros nos oprimem e nos atordoam”, e que “a necessidade de concentrá-los numa morada exagera seu efeito estupefaciente e triste”, e que, portanto, “por mais vasto que seja o palácio, mais apto, mais bem ordenado, achamo-nos sempre perdidos e desolados nestas galerias, sozinhos diante de tanta arte” (VALÉRY, 1993, p. 54). Prosseguindo, ainda com passo tímido e alma pesada, o visitante constata, ainda, que

[...] nem o Egito, nem a China, nem a Grécia, que foram sábios refinados, conheceram esse sistema de justapor produções que se devoram umas às outras, pois não enfileiravam unidades de prazer incomparáveis sob números de tombamento, e segundo princípios abstratos [– seja gênero, estilo, nacionalidade ou período histórico.] Logo não sei mais o que vim fazer nessas solidões de cera, que têm alguma coisa de templo e de salão, de cemitério e de escola. Vim me instruir, buscar meu encantamento, ou cumprir um dever e satisfazer as conveniências? (VALÉRY, 1993, p. 54).

No ensaio *Museu Proust Valéry*, de 1953, Theodor Adorno contrapõe esta concepção de fruição de Valéry à concepção de Marcel Proust apresentada em *À la recherche du temps perdu*. Se Valéry recusa a posição do erudito é porque assume, segundo Adorno, a posição do artista, daquele que participa do ateliê. Seu modelo de fruição é, assim, o do especialista, do *habitué* do *métier*, o que não significa que esse fruidor se atenha apenas ao *modus faciendi*, à execução material da obra, porque considera também, como o artista, o efeito visado pela obra. Se o fruidor de Valéry é aquele que contempla detidamente a obra, o fruidor de Proust “flana pela exposição”. Este, avesso daquele, possuiria “traços de diletantismo” próprios de quem busca no museu a *joie de enivrante*:

Pois a relação primária de Proust com a arte é o oposto da atitude do *expert* e do produtor. Ele é antes de tudo o consumidor deslumbrado, o *amateur* que tende àquele respeito exagerado visto com suspeição pelos artistas, um respeito que é próprio daqueles que estão separados das obras de arte por um abismo. Poder-se-ia quase dizer que a sua genialidade consiste justamente em ter assumido com tanta naturalidade esta atitude do consumidor – e também daquele que se coloca diante da vida como espectador – que lhe foi possível revertê-la em um novo tipo de produtividade, elevando a força da contemplação do interno e do externo à rememoração, à memória involuntária (ADORNO, 1998, p. 179).

O encanto do museu, para Proust, residiria justamente na disparidade das obras expostas, criticada por Valéry, como se cada sala sintetizasse a diversidade da vida. Para o fruidor diletante proustiano interessaria, principalmente, o poder alusivo ou evocativo de uma dada pintura: sua capacidade de estimular, como acicate ou agulhão, as “associações subterrâneas”, o “monólogo interior” do observador (ADORNO, 1998). Essa concepção, contudo, é criticada por Adorno, porque pressuporia uma visão restritiva da obra de arte, uma vez que esta acabaria reduzida

a “um pedaço da vida daquele que a observa, um elemento de sua própria consciência” (ADORNO, 1998, p. 179). Em Proust, segundo Adorno (1998, p. 180, 184),

[...] há passagens sobre arte que se assemelham ao desenfreado subjetivismo daquela visão vulgar que faz das obras de arte uma bateria de testes projetivos. [Por isso,] freqüentemente Proust entende as obras de arte quase à maneira de um psiquiatra, pensando-as como um reflexo da vida espiritual daquele que teve a sorte ou infelicidade de produzi-las ou fruí-las”.

A ênfase na subjetividade do observador em detrimento da objetividade da arte renegaria, segundo Adorno, a qualidade artística da obra; ou, em outros termos, o extremado subjetivismo de Proust desconsideraria a constituição intraestética da forma artística, visto que ele “não perceberia que a obra de arte, seja para o seu autor, seja para o público [impõe-se como] algo objetivo, algo de exigente, com lógica e coerência própria” (ADORNO, 1998, p. 184).

Essa crítica de Adorno à concepção de fruição de Proust não o aproxima, contudo, de Valéry, pois nenhum dos dois “teria razão nesse processo de certo modo latente [entre eles; e] tampouco seria possível indicar uma postura intermediária ou conciliadora” (ADORNO, 1998, p. 183). O conflito, no entanto, revelaria de maneira mais penetrante a relação entre sujeito e objeto, intrínseca à fruição estética, em que cada um dos escritores tomaria “o lugar de um momento de verdade”. Em suma, para Adorno (1998), “a fetichização do objeto”, própria à concepção de Valéry, e a “presunção do sujeito”, que caracteriza a concepção de Proust, “se corrigiriam mutuamente”. Nenhuma dessas posições, entretanto, permite-nos compreender o nosso problema – o da fruição nos “novos museus” –, pois evidentemente o público que ocorre hoje às exposições não procura, assumindo o *parti-pris* do artista, “algumas delícias” no sentido do fruidor de Valéry; e tampouco se aproxima do fruidor de Proust, que buscaria na fruição de uma obra um momento privilegiado

para o deslanche de suas sensações adormecidas, até porque esse *flâneur*, como lembra Adorno (1998), desapareceu há muito tempo, e ninguém mais pode vagar pelos museus para encontrar aqui e ali algum encanto. Dito de modo brutalista: não se podem ignorar – na direção de Adorno – os traços de mutilação da personalidade, ou de reificação da consciência, decorrentes de um século de capitalismo avançado identificando, sem mais, o *flâneur* do *fin-de-siècle*, “em cuja sombra Proust ainda se movia” (ADORNO, 1998, p. 182), aos *pós-dark*s neogóticos ou *emos* na dita pós-modernidade.

Pode-se perguntar, então – mudando-se a concepção de fruição –, se o público que busca *entretenimento* no interior de um museu ou Bienal – julgando, muita vez, “interessantes” as obras expostas – possui algo de progressista no sentido da “distração” em Walter Benjamin. Ao recolhimento, buscado por Valéry, Benjamin contrapôs, como se sabe, outra modalidade de fruição: a distração intensa; ou, nos termos da crítica, atenção distraída, ou distração esclarecida, análoga à noção freudiana de atenção flutuante. Esse efeito de distração é inseparável, no autor, da experiência do choque visado pela arte das vanguardas históricas:

Na realidade, as manifestações dadaístas asseguravam uma distração intensa, transformando a obra de arte no centro de um escândalo. Essa obra de arte tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador (BENJAMIN, 1986, p. 191).

Por isso, a arte dadaísta, ou futurista, teria favorecido, na perspectiva de Benjamin,

a demanda pelo cinema, cujo valor de distração é fundamentalmente de ordem tátil; isto é, baseia-se na mudança de lugares e ângulos, que golpeiam intermitentemente o espectador (BENJAMIN, 1986, p. 192).

O desafio, como mostra Otília Arantes (1993), é tentar:

[...] compreender no que deu essa expectativa abortada quanto às virtualidades progressivas de uma atenção distraída (p. 241)

Certamente Benjamin sabia muito bem que o riso dos freqüentadores de cinema poderia não ser cordial e muito menos revolucionário, mas acreditava que a recepção coletiva produzida 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 desaguaria na conformação de uma ordem social superior (p. 236).

Para certa crítica, a recepção por meio da distração que se observa crescentemente nos domínios do consumo cultural, na dita sociedade do espetáculo, constitui um sintoma das transformações profundas que estariam ainda em curso nas estruturas perceptivas do público. Repondo em nova chave a questão de Benjamin, seria agora no interior dos museus, onde a coletividade busca distração, que ela encontraria a dominante tátil que modificaria seu sistema perceptivo no sentido da emancipação. Ressalvando que esse paralelo entre cinema e arquitetura foi estabelecido pelo próprio Benjamin, o qual afirmava que não seria possível compreender a especificidade da recepção de um edifício “se a imaginarmos segundo o modelo do recolhimento, atitude habitual do viajante diante de edifícios célebres”, uma vez que

os edifícios comportam uma dupla forma de recepção: por meios táteis e óticos, e (assim como no cinema) não existe nada na recepção tátil que corresponda ao que a contemplação representa na recepção ótica (BENJAMIN, 1986, p. 193, parêntese nosso)².

Nessa direção, argumenta-se que a arquitetura espetacular

que acolhe milhares de obras dispostas segundo curadorias cenográficas – ou, em se tratando de exposições de arte contemporânea, de instalações *in situ* que intervêm como dispositivos teatrais – constitui cenário privilegiado para a alteração do corpo sensório motor do público.

Essa expectativa, contudo, de que a fruição “desta pequena multidão de usuários que ocorre aos novos museus e parece divertir-se” (ARANTES, 1993, p. 240) possua algo de formador, logo se desfez. A crença de que à atenção distraída que implica a abolição da distância estética numa rejeição à posição de contemplação se seguiria a renovação do corpo sensório não durou muito tempo; pois no curso do pós-Segunda Guerra Mundial verificou-se que ao fim dessa cultura do recolhimento, ainda presente em Valéry, seguiu-se a cultura da extroversão. No extremo oposto, assim, dessa descrição de Benjamin, o que assistimos foi 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 que apreensão superficial e maximamente interessada da obra enquanto bem de consumo (ARANTES, 1993, p. 240).

Comentando a inauguração do Beaubourg, em 1977 – após tantas controvérsias sobre seu projeto e construção –, Baudrillard (1991, p. 170) diagnosticou, no calor da hora, essa nova modalidade de fruição: “As pessoas têm vontade de pegar tudo, pilhar tudo, comer tudo, manipular tudo: Ver, decifrar – contemplar – aprender não as atinge. O único afeto maciço é, agora, o da manipulação”. Baudrillard comentou, em seu alerta, a possibilidade de que, caso se deixasse o público que se aglomerou, no dia de sua inauguração, à entrada do Beaubourg, tomá-lo de assalto,

o seu próprio peso colocaria em perigo o edifício [; assim como] a sua adesão e a sua curiosidade – a sua participação, enfim – seriam capazes de aniquilar os próprios

conteúdos, quaisquer que fossem, dessa cultura de animação (1991, p. 163).

Esse “sucesso”, contudo, seria apenas aparente, pois “essa invasão já não tem qualquer medida comum com o que se propunha como cultura; é mesmo a sua negação radical, no seu excesso e no seu próprio êxito” (BAUDRILLARD, 1991, p. 164). Baudrillard defende, enfim, a ideia de que o Beaubourg é um monumento de dissuasão cultural, pois,

sob um cenário de museu que só serve para salvar a ficção humanista da cultura, é um verdadeiro trabalho de morte da cultura que aí se faz, e é um verdadeiro trabalho de luto cultural que as massas são alegremente chamadas a sacramentar (1991, p. 163).

Em síntese, o projeto de democratização da cultura teria se resolvido, paradoxalmente – no Beaubourg e, por conseguinte, na “cultura dos museus” –, na abolição da ideia de cultura como “lugar de segredo, de sedução, de iniciação”, de “uma troca simbólica restrita e altamente ritualizada” (BAUDRILLARD, 1991, p. 161). O “fascínio ativo” do fruitor dos novos museus, que seria uma resposta brutal ao ideal da transparência da cultura – da aposta no valor de exibição da arte, ou de sua conversão em evento –, teria contribuído para a “implosão” ou para o “desaparecimento da cultura” (BAUDRILLARD, 1991). Em outros termos, a fruição enquanto

“fascinação” seria proporcional à insatisfação com o sentido, porque neutralizaria a mensagem em benefício do meio [;] a idéia em proveito do ídolo; a verdade em benefício do simulacro (BAUDRILLARD, 1985, p. 68).

Essa operação de “neutralização cultural” pela via do “triumfo da cultura” é que teria sido, diz Baudrillard em fina ironia, efetivamente “revolucionária, justamente porque involuntária, insensata e incontrolada”, enquanto as “tentativas sensatas e

programáticas como as do dadaísmo ou do futurismo não teriam feito mais que ressuscitá-la” (BAUDRILLARD, 1991, p 68), como provou sua institucionalização.

É preciso, entretanto, observar que, se as vanguardas históricas decretaram a morte da arte visando à estetização do mundo, ou o baralhamento entre arte e vida, esse consumo cultural extravagante produziu a estetização do social. No Beaubourg, como “numa *compression* à César”, não apenas a inflação de obras de arte provoca a deflação de sentido – na conhecida equação de Baudrillard –, mas os próprios visitantes, no afã da participação, dissolvem-se no numeroso, no ondulante, na multidão que impossibilita qualquer recolhimento. O fruidor manipulador de Baudrillard, que, com a desenvoltura aparente de um especialista amador, mas sem o seu tom reverencial, não pode ser equiparado nem ao fruidor *expert* de Valéry, nem ao fruidor diletante de Proust, até porque – como dizia Andréas Huyssen a propósito deste último –, “assim como nos nossos centros metropolitanos, o *flâneur*, um marginal desde o tempo de Baudelaire, foi substituído pelo corredor de maratona”, o museu, o único lugar onde o *flâneur* ainda tinha um esconderijo, vem se transformando num análogo da Quinta Avenida na hora do *rush* – é verdade que ainda num ritmo um pouco mais lento, mas quem aposta que esse ritmo não vai aumentar? (HUYSSSEN, 1997).

É certo que a maratona no museu – “a última inovação cultural do fim do século XX”, segundo Huyssen, próximo, aqui, de Baudrillard – assumiu ritmos diversos nos últimos anos em razão das alterações na conjuntura econômica internacional e da política cultural de cada país. Cada *blockbuster exhibition* do Museu D’Orsay, em Paris; da Tate Gallery e Royal Academy of Arts, em Londres; do Moma ou Whitney, em Nova York; ou, resguardadas as proporções, da Fundação Bienal e da Pinacoteca do Estado, de São Paulo, possui, evidentemente, singularidades. De todo modo, a pergunta de Valéry sobre o que moveria as pessoas a

visitar os museus permanece válida; basta evocar – como lembra Paulo Arantes – que, nos idos dos anos 1990 parisienses, turistas amontoaram-se num inverno rigoroso às portas do Musée du Grand Palais, por horas a fio, para ver uma exposição de pinturas impressionistas de Paris sob a neve; ou, ainda, recordar os paulistanos que, em janeiro de 1998, aguardaram, sob sol tórrido, em filas quilométricas nos quarteirões suspeitos da Luz, para ver esculturas em bronze de Ugolino e Mercúrio, do século XIX.

Essa exposição de Rodin, que se tornou um marco na museologia do país, foi assim recebida pela crítica:

As filas formadas na Pinacoteca estavam demonstrando que uma cidade como São Paulo já entrava numa nova fase de consumo cultural. É a fase em que mesmo a cultura de elite se transforma em atração de massas (COELHO, 1998, p. E 14).

Será, contudo, perguntava Paulo Arantes (1999, p. 79) na ocasião,

[...] que mega-exposições como essa de 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*?

Qualquer que seja a resposta, o importante é compreender a cor local de cada recepção enquanto fascínio ativo, nesse momento em que se configurava, também no Brasil, uma nova relação entre cultura e economia. É possível supor, por exemplo, que os visitantes enfileirados na Tiradentes associavam, imaginariamente, a visita a essa exposição de Rodin à experiência de inclusão social, enquanto o público do Grand Palais vinculava as pinturas de uma Paris passada à recuperação do antigo prestígio cultural da França.

Se quisermos atualizar esses exemplos, mostrando que as políticas de animação cultural iniciadas pelo Beaubourg perma-

necem ativas depois de três décadas, bastará citar a exposição de 2008 “Picasso e os mestres”, nos museus do Louvre, Orsay e Picasso, organizada pela Réunion des Musées Nationaux (RMN). 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. Segundo a RMN, essas cifras só não foram ainda maiores porque há 15 anos o número de frequentadores passou a ser controlado, para garantir tanto o “conforto” dos visitantes quanto a “segurança” das obras. 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. Para compreendê-la – como estamos procurando mostrar –, é preciso remontar à política cultural de reanimação da vida pública dos anos 1970 quando

[...] alguns governos, apossados pela crítica 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” (ARANTES, 1993, p. 240).

Esse contexto de crise do *Welfare State*, contudo, sobrevive no quadro recessivo atual, proveniente da crise financeira internacional, que tem levado alguns protagonistas a reclamar pela presença do Estado que justamente abdicara de poderes e funções em prol do mercado no momento em que o “Beaubourg e satélites colocavam em cena, em escala industrial, um novo modelo de gestão cultural” (ARANTES, 1993, p. 240). Sobre a pergunta, enfim, pelos motivos de cifras tão animadoras da exposição *Picasso e os mestres*, de 2008, o tempo dirá se se tratou do canto do cisne dessa política já balzaquiana de animação cultural ou se o *culturel* está blindado até mesmo em face da crise de liquidez mundial.

Para entender esse consumo cultural afluyente, seria preciso também, segundo outros autores, considerar a própria modificação sofrida pela arte no século XX. A arte, por princípio, não seria mais – segundo Gérard Lebrun (2006, p. 330) –

[...] uma forma de cultura que nos convoca à contemplação e ao recolhimento; o que não seria um sinal de degenerescência, mas um sintoma [de que, em] nossa época materialista e tecnicista [,] só poderia surgir uma arte de diversão, completada por algumas elucubrações de estetas.

Para Lebrun (2006, p. 338),

[...] a questão que essa arte nos propõe diz respeito, antes de mais nada, aos desempenhos possíveis do nosso sistema perceptivo. Isto quer dizer que, na origem da incompreensão (tão desculpável) que a arte moderna suscitou, houve antes de mais nada um *erro de regulação* cometido pelo público. Este queria continuar contemplando um quadro, e tal expectativa só podia ser frustrada. A obra de arte, então, não convidava mais o seu receptor a sonhar com base nela, mas a analisar a sua percepção a partir das indicações que ela lhe fornecia (grifo nosso).

Esse “erro de regulação” teria sido corrigido no curso do tempo com a substituição da contemplação pela comunicação, entendida como a “reorganização cinestésica do receptor a cada nova ‘informação’” (LEBRUN, 2006, p. 328). Nesse sentido, a obra de arte seria um estímulo sensorial entre outros na sociedade da informação, da pletora incansável de signos (que alguns denominam semiosfera) “que nos faria penetrar mais e mais no interior do visível, para fazer-nos explorá-los em novas profundezas, em vez de aparentar abrir-nos outro mundo” (LEBRUN, 2006, p. 339). Essa concepção de arte enquanto comunicação, e do fruitor como decodificador de mensagens, remete à teoria da informação dos anos 1950 e 1960, de Norbert Wiener, Abraham Moles ou Max Bense, embora Lebrun não compartilhe, por

exemplo, do intento dessa teoria de distinguir o conteúdo estético de mensagens publicitárias segundo níveis informacionais, de redundância ou inovação. O problema dessa identificação da arte com a comunicação, de todo modo, é que ela renuncia à noção de autonomia da arte, ou seja, à ideia de que a obra de arte é um construto, com leis próprias, um “ser à segunda potência”, que preserva, contudo, sua relação com a empiria de onde provém seu conteúdo, embora o renegue, no sentido de Adorno: “Que a arte por um lado se oponha à sociedade na sua autonomia e por outro seja ela mesma social é uma das leis de sua existência” (ADORNO, 1982, p. 265). Nessa tentativa de caracterizar o fruidor como decodificador, deve, porém, ser levado em consideração se a arte, seja contemporânea ou da tradição, moderna ou não, quando *mise en situation* em uma mostra cenográfica,

preserva a realidade vinda de sua qualidade própria e portanto pode ser julgada como tal – uma espécie de autonomia –, ou se ela é apenas tributária da imagem que a comunicação faz circular (CAUQUELIN, 2005, p. 81).

Parece, de fato, que a análise do mecanismo de produção e distribuição da arte contemporânea, bem como a exibição de acervos da tradição em montagens teatralizadas, “se constroem fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação” (CAUQUELIN, 2005, p. 82). Por isso,

[...] em uma sociedade de comunicação, a criação artística é a atividade mais requisitada, mais demandada, e talvez a única que convém perfeitamente à circulação de informações sem conteúdo específico – capaz de, por isso mesmo, assegurar o funcionamento das redes em seus aspectos exclusivos de rede (CAUQUELIN, 2005, p. 165).

O fruidor integraria, assim, uma rede composta dos organizadores das mostras; da iniciativa privada que as patrocina; dos departamentos jurídicos e de *marketing* das empresas que as viabilizam; de

representantes da política cultural que incentivam por medidas fiscais o investimento das empresas; da seguradora que as garante; do crítico que as interpreta; dos assessores de imprensa que as repercutem no mundo *mass*-midiático; dos *webdesigners* que as recriam em *sites* e portais; de jornalistas e críticos, ligados ou não às galerias e aos museus, que as divulgam; dos curadores que em regra as convertem em “eventos culturais”; além de *groupies*, *promoters*, *snoobs*, *camps*, celebridades etc. Para alguns críticos, essa rede, cada vez mais trançada, seria a condição de possibilidade da democratização do acesso à cultura, ou, em outros termos, da reprodução simbólica da sociedade. Seria a ação cultural possível e eficaz em tempos de democracia de massa, orientada para o entendimento, no sentido de uma racionalidade comunicativa. Para outros, em sentido contrário, como Baudrillard, não haveria nessa rede “informação” (que pressupõe decodificação de signos), uma vez que o público “ou as massas não escolhem, não produzem diferenças, mas indiferenciação – elas mantêm a fascinação do meio (como profetizava McLuhan), que preferem à exigência crítica da mensagem” (BAUDRILLARD, 1985, p. 34).

É interessante, contudo, perguntar em que medida esse circuito de comunicação reduz os discursos articulados (como o artístico) a uma única dimensão – à função fática, diria Roman Jakobson –, “em que todos os signos perdem seu sentido e se consomem na fascinação do espetacular” (BAUDRILLARD, 1985, p. 14-5); ou, dito de outro modo, é preciso verificar se é possível agenciar, no interior dessa rede, dispositivos (como os da fruição ou curadoria) que impeçam a identificação da arte aos imperativos da comunicação rotineira.

Paul Valéry (1993, p 54-55) conclui seu ensaio afirmando que sai do museu em estado de “extrema fadiga”, “cabeça alterada e pernas cambaleantes”, equiparando a desordem organizada de seu interior ao frenesi da cidade:

O magnífico caos do museu me segue e se combina com o movimento vivo da rua. Meu mal-estar – uma ativida-

de quase dolorosa do espírito – busca sua causa. Estamos e nos movemos [na metrópole moderna] na mesma vertigem da mistura cujo suplício infligimos à arte do passado.

Não é apenas por serem caos de signos, entretanto, que os novos museus e a cidade se aproximam, mas porque neles também se desenvolve, como constatamos nas últimas décadas, certa forma de sociabilidade. São relações sociais *sui generis*, porque regradas, baseadas no consenso e no contato previsível que existe no interior de áreas fechadas, climatizadas, sob rigorosa vigilância. Nessa sociabilidade polida e desdramatizada de cafés, jardins, terraços, restaurantes, *lounges*, lojas de suvenires, além de salas de exposição, nada há de “surpresa, nada de violência, nada de ultrapassagem, nada de verdadeira paixão”, nos termos de Baudrillard (1985, p. 76). São espaços de simulação operacional da vida social: são “forma puras de socialização controlada”, em que todos os “fluxos contraditórios” acabam reduzidos “a circuitos integrados” (BAUDRILLARD, 1991, p. 166); ou, ainda, como diz Otilia Arantes (1993, p.241), na mesma direção,

[...] 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.

Pode-se, todavia, falar ainda de *socius* a propósito de um espaço expurgado da imprevisibilidade dos contatos ou da relação entre classes sociais? Para Baudrillard, o que teríamos nesses espaços culturais é a mesma “reversão lenta do social” que encontramos no campo da política e no mundo digital. Seriam espaços de “desafetamento”, em que “o social involui lentamente”, numa espécie de “violência implosiva” (o avesso da “violência explosiva, libertadora, determinada, vanguardista, moderna”): um “sismo lento que seria perceptível apenas à razão histórica” (BAUDRILLARD, 1991).

Essa sociabilidade no interior dos novos museus já foi interpretada como sintoma da estetização do social que se seguiu ao projeto moderno de desestetização da arte. Remanesceria no novo museu, em suma, algo do ideário romântico da obra de arte total, “não só porque nele haveria algo que fascina em tudo e por tudo, mas porque ele realizaria a função utópica de síntese” propugnada pela arquitetura moderna; ou, como diz Christa Bürger (apud ARANTES, 1993, p. 245):

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 – [...] o melhor dos mundos numa sociedade do ócio.

Em outros termos, o estado de estetização do real, da arte realizada na vida, ou da vida feita arte, teria se cumprido – segundo esses autores – depois das vanguardas, porém de modo paradoxal, pois enquanto generalização do estético. Por um lado, as vanguardas venceram, constatam esses críticos; mas o preço de seu triunfo foi a renúncia ao princípio da autonomia da arte: à ideia, enfim, de que a forma artística promoveria, pela reconstrução da realidade empírica segundo sua própria lei interna, a “modificação do mundo”. Estamos entendendo, assim, por generalização do estético o efeito perverso do programa moderno de fazer do mundo, arte – o que já foi denominado disseminação do cultural, por Jean Baudrillard; de hedonismo estético extravagante, por Fredric Jameson; ou de abuso estético, por Jean Galard. Generalização do estético que é emblemática nos novos museus – como estamos procurando mostrar – não apenas por sua arquitetura espetacular, que se apresenta como um valor em si, como algo a ser fruído como obra e arte, e não apenas como construção destinada a abrigar acervos de arte; mas também por suas exposições cenográficas; pela decoração de seus interiores; bem como pela

sociabilidade estilizada de seus visitantes.

Na rua, Valéry (1993, p. 55), em busca de uma causa para seu “mal-estar”, conjectura:

Pintura e Escultura, diz-me o demônio da Explicação, são crianças abandonadas. Sua mãe está morta, sua mãe Arquitetura. Enquanto vivia, dava-lhes seu lugar, seu uso, seus limites. A liberdade de vagar lhes era recusada. Tinham seu espaço, sua luz bem definida, seus temas e suas alianças. Enquanto ela vivia, elas sabiam o que queriam [...].

Constata, portanto, que o museu não é apenas um documento de cultura em virtude da riqueza de suas obras, mas também de barbárie, uma vez que seu acervo é resultado de espoliações, da retirada pela força das obras de arte de seus *locus* de origem. Por isso colunas gregas, minitemplos egípcios, retratos de nobres concebidos para uma dada sala de certo palácio, ícones religiosos destinados a *um* retábulo de determinada capela numa precisa igreja convivem, em estado de orfandade, nas paredes do museu. É evidente, todavia, que tentar pacificar “o estado atormentado da arte de nosso tempo” devolvendo as obras, por fidelidade à cultura, a seu lugar de origem seria um segundo ato de barbárie, igualmente irredimível (VALÉRY, 1993). De modo semelhante, simular a “devolução” das obras mediante dispositivos curatoriais também se tem mostrado ineficaz. Basta lembrar as cenografias dramatizadas de exposições de arte barroca que se valem do rebaixamento da luz, ou de cantos gregorianos como música ambiente, na tentativa de “recriar” a atmosfera litúrgica de uma capela. Segundo Arantes (1993, p. 234), são exposições que “culminam, na melhor das hipóteses, no *kitsch* e na *mise-en-scène*”, sendo no fundo ainda mais prejudiciais do que a tentativa de devolver as obras ao seu nicho de origem.

Se, na imagem de Valéry, as obras sob a guarda dos museus são órfãs porque foram arrancadas de sua mãe, a arquitetura, nos novos museus – ou mesmo em museus tradicionais ampliados por

anexos virtuosísticos – elas rivalizam com o próprio edifício. Neste caso, a arquitetura é a madrastra 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. É o caso da extravagante flor metálica do Guggenheim de Bilbao, de Frank O. Gehry, que triunfa sobre as obras de seu acervo. Em outros casos, a atenção do público acaba desviada do acervo para as vistas privilegiadas que o museu propicia de seus arredores, como no museu de Mönchengladbach, de Hans Hollein, de 1980, em que uma janela estrategicamente recortada emoldura uma “paisagem arquitetônica e natural verdadeiramente magnífica: uma igreja gótica numa colina, cercada de velhas árvores” (ARANTES, 1993, p. 245). De modo semelhante, muitos visitantes do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, de 1996, de Oscar Niemeyer, após contemplarem a leveza escultural do edifício – nave estelar –, ingressam no espaço expositivo apenas para apreciar a beleza sem par da baía de Guanabara. São exemplos, segundo alguns autores, de uma estética difusa, apaziguada, conciliatória, o outro nome da felicidade contemporânea – distinta do *bonheur* stendhaliano, que colonizou o imaginário da modernidade artística. Seria ingênuo, contudo, atribuir à cultura dos museus “a responsabilidade por algo do qual eles não são senão um dos sintomas [ainda que os tomemos como] a expressão mais enfática deste processo de estetização” (ARANTES, 1993, p. 246). Por isso, Valéry, como bem nota Adorno (1998, p. 185), teria sido “um pouco inocente ao suspeitar que apenas os museus são responsáveis pelo que ocorre com os quadros”, desconsiderando, portanto, as próprias condições objetivas da cultura.

No interior dessa cultura dos museus, qual deve ser, então, a posição do fruidor que resiste à idéia segundo a qual “a beleza intensa ou inquietante” é irremediavelmente de uma outra época; ou, em termos próximos, que acreditava, como diz Galard (2004), ser concebível uma arte que visa algo diferente de distrair, informar ou “embelezar a vida cotidiana”? Certamente, como diz

Adorno (1998, p. 184-185) concluindo seu ensaio,

[...] o combate aos museus possui algo de quixotesco [:] não é possível fechá-los, e isso nem seria desejável [.]. É verdade, porém, que os museus exigem expressamente algo que já é propriamente exigido por cada obra de arte: algum esforço por parte do observador.

De tal sorte que a “única relação concebível com a arte” – continua Adorno (1998, p. 185) – é a de se “considerar as obras de arte com a mesma seriedade mortal” que tem caracterizado o “nosso mundo catastrófico”, pois

[...] só está livre do mal bem diagnosticado por Valéry aquele que, junto com a bengala e o guarda-chuva, também entregou, na entrada, a sua ingenuidade; aquele que sabe exatamente o que quer, escolhe dois ou três quadros e se detém diante deles com enorme concentração, como se fossem realmente ídolos. Alguns museus facilitam este procedimento.

De um lado, o fruidor que, percebendo ser a beleza difícil tão mortal, pode reagir ao abuso estético dos novos museus assumindo esse “princípio de seleção que Valéry declarou ser o de sua escola, embora não o encontrasse nos museus” (ADORNO, 1998, p. 185). Esse fruidor seletivo, proposto por Adorno, não se identifica, assim, ao fruidor especialista de Valéry, ao fruidor diletante de Proust, àquele que se distrai, de Benjamin, ao consumidor de Baudrillard, ou ao fruidor como operador de signos, de Lebrun. De outro lado, o *staff* dos museus pode – numa posição de “crítica imanente” – agenciar práticas que facilitem essa fruição seletiva, como curadorias que, visando a preservar a autonomia da obra de arte, transformem o espaço expositivo em “lugar de contestação e negociação entre as obras” (HUYSSSEN, 1997, p. 251). Em outros termos, o desafio é produzir dispositivos que impeçam a neutralização da cultura, ou seja, que a arte se converta em “evento cultural” entendido como o “acontecimento

[como uma exposição, por exemplo] que se identifica ao próprio fato artístico” (FAVARETTO, 2007, p. 227); pois nesse caso a fruição artística acaba reduzida a “uma experiência estética que se confunde com a realidade mais imediata da arte, ou seja, com a instância do mercado e do lazer” (FAVARETTO, 2007, p. 228).

Para outros críticos, essa idéia de uma fruição seletiva e de resistência seria ilusória, porque, a menos que haja uma reversão miraculosa da história, o único caminho para evitar-se a neutralização da cultura é “perseverar na destruição atual” (BAUDRILLARD, 1985, p. 77). Somente assim é possível manter-se fiel ao pressuposto de Adorno de que “os protestos sem esperança são necessários” (ADORNO, 1998, p. 184). Segundo esses autores, enquanto se aguarda tal reversão – e contribuindo, se possível, para seu advento –, seria o momento de privilegiar a análise da economia política e da política cultural, ainda que isso implique prejuízo da análise da forma artística ou arquitetônica, porque

“cultura e economia parecem estar (há trinta anos) correndo mais e mais uma na direção da outra, dando a impressão de que a nova centralidade da cultura é econômica e a velha centralidade da economia tornou-se cultural” (ARANTES, 2000, p. 47).

Daí a urgência, por enquanto, dessa pauta.

NOTAS

- ¹ Na mesma direção de Valéry, Merleau-Ponty afirma, em “A linguagem indireta e as vozes do silêncio”, que, “enquanto o artista *trabalhou* uma vida inteira de homem, nós vemos sua obra como flores à beira de um precipício”, uma vez que “o museu mata a veemência da pintura como a biblioteca, dizia Sartre, transforma em mensagens, escritos que foram gestos de um homem” (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 94). Em outros termos: “a pintura está inicialmente em cada pintor que trabalha, e está nele em estado puro”, ao passo que no museu os gestos gestadores dos artistas tornam-se gesta, gestos gessados, atas de atos – e nisso consistiria para Merleau-Ponty “a historicidade da morte” presente em cada pintura tombada de um museu (MERLEAU-PONTY, 2004, p. 97).

² Sobre a aposta de Benjamin nos poderes de disrupção da imagem tátil, é interessante observar que mesmo a arte tecnológica que preserva ou mesmo acentua as características das vanguardas artísticas, que estão na raiz do cinema dito de invenção, tem pouco do tom provocatório (às vezes insultante) que caracterizou, por exemplo, a pintura futurista de Filippo Marinetti ou Giacomo Balla, do início do século, que “representando” o movimento “pressentiam” o efeito da câmera cinematográfica que o “valorizaria graças ao projetar rápido da película”, como dizia Benjamin (1980). Atualmente, contudo, um público desdenhoso, mas aglomerado em filas, assimila sem a experiência do *choc* as inovações muitas vezes diluídas pelo *entertainment* de um futurismo *cool* (ou de um vanguardismo *faisandé*) sem poder de *punch*. É uma reação *blasé* ao *up-to-date*, no que se refere à tatilidade da imagem. Isso ocorre não porque as linguagens multiplicaram-se muito mais velozmente do que se pode suportar, mas, ao contrário, porque atualmente há uma readequação espontânea, sem atrito, das novas gerações às mudanças tecnológicas. Tais inovações não cavam um perigo desconhecido, pois não prometem alguma alteridade utópica, na qual cada pessoa, numa conversão vertiginosa, seria impelida à ação, na intenção de Benjamin.

Referências

ADORNO, T. Museu Valéry Proust. In: _____. **Prismas: crítica cultural e sociedade**. Tradução de Augustin Wernet e Jorge de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

_____. **Teoria estética**. Tradução de A. Morão. Lisboa: Martins Fontes, 1982.

ARANTES, O. B. F. **O lugar da arquitetura depois dos modernos**. São Paulo: Edusp: Studio Nobel, 1993.

_____; VAINER, C.; MARICATO, E. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. Petrópolis: Vozes, 2000.

ARANTES, P. E. Sofística da assimilação. **Praga – Revista de Estudos Marxistas**, São Paulo, n. 8, p. 75-100, ago. 1999.

BAUDRILLARD, J. **Da sedução**. Tradução de T. Pellegrini. Campinas, SP: Papirus, 1991a.

_____. O efeito Beaubourg. In: _____. **Simulacros e simulação**. Tradução de M. J. da C. Pereira. Lisboa: Relógio d’Água, 1991.

_____. **À sombra das maiorias silenciosas: o fim do social e o surgimento das massas**. Tradução de S. Bastos. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BENJAMIN, W. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. **Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política.** Ensaaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986. v. 1, 2.

CAUQUELIN, A. **Arte contemporânea: uma introdução.** Tradução de Rejane Janowitz. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

COELHO, M. Bravo! é revista de bordo com ensaístas de mau humor. **Folha de S.Paulo**, São Paulo, 11 mar. 1998. E-14.

FAVARETTO, C. F. **Cadernos da Pós-Graduação**, Campinas, SP, v. 9, n. 1, p. 225-43, 2007.

GALARD, J. **La beauté à outrance: réflexions sur l'abus esthétique.** [S. l.]: Actes Sud, 2004.

HUYSSSEN, A. **Memórias do modernismo.** Tradução de P. Farias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1997.

LEBRUN, G. A mutação da obra de arte. In: _____. **A filosofia e sua história.** Tradução de Michel Lehua. 1. ed. São Paulo: Cosac & Naify, 2006. Organizado por Carlos Alberto Ribeiro de Moura, Maria Lúcia M. O. Caciola e Marta Kawano. (Coleções Ensaaios).

MARINETTI, F. T. Fundação e manifesto do futurismo. In: BERNARDINI, A. F. (Org.). **O futurismo italiano. 1. ed.** São Paulo: Perspectiva, 1980. (Debates, 167).

MERLEAU-PONTY, M. A linguagem indireta e as vozes do silêncio. In: _____. **O olho e o espírito.** Tradução de P. Neves e M. E. G. G. Pereira. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

VALÉRY, P. **A alma e a dança e outros diálogos.** Tradução de M. Coelho. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

_____. O problema dos museus. Tradução de V. Novis. **Revista MAC**, São Paulo, n. 2, p. 53-5, nov. 1993.

WU, C. T. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 80.** Tradução de D. S. de Miranda. São Paulo: Boitempo: Sesc-SP, 2006.

Recebido em: 10 de outubro de 2007.

Aprovado em: 11 de dezembro de 2007.