

MUSEU CONTEMPORÂNEO: O ESPAÇO DO EVENTO COMO NÃO-LUGAR

SPERLING, David

Arquiteto e mestre em arquitetura e urbanismo (EESC/USP), doutorando em arquitetura e urbanismo (FAU/USP), professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC/USP, (sperling@sc.usp.br)

RESUMO

A arquitetura de museus contemporâneos dispõe-se como um duplo em relação aos movimentos instáveis que se processam no espaço urbano e na cultura nas últimas décadas: ação indutora e representação sensível. Por sua vez, as conexões entre os termos espaço e cultura, centrais na conformação da paisagem contemporânea, são estruturais para a reflexão sobre as dimensões relacional e comunicativa que compõem os museus na atualidade. Em um cenário em que os espaços públicos alteram-se em espécie e deslocam-se sobre o território e a cultura é englobada pela lógica da produção e circulação de capital, como estão os museus? Como refletem tal questão as arquiteturas de museus, em um cenário no qual o espaço cede lugar ao tempo como medida de todas as coisas? Por meio de dois binômios, um de base comunicativa-tecnológica, meio-interface, e outro de base comunicativa-espacial, marco-relação, pretende-se entrecruzar o pensamento sobre a arquitetura de museus com as instâncias da exposição e da experiência que compõem o espaço da cultura contemporânea.

ABSTRACT

Architecture of contemporary museums has a double condition related to the unstable flows that are in process in the urban space: subject action and sensible representation. In its way, connections between the terms space and culture, central for the contemporary landscape shaping, are structural to the reflection about the relational and communicative dimensions that compose the museums nowadays. In a scenario where public spaces are changing in sense and dislocating themselves on the territory and the culture is swallowed by the logic of production and capital circulation, how are the museums? How architecture of museums reflects this question, in a scenario where space gives place to the time to be the measure of all things? By means of two composed relations, one of communicative-technological basis, means-interface, and other of communicative-spatial basis, sign-relation, we pretend to cross the thinking about architecture of museums with the instances of exposition and experience that compose the space of contemporary culture.

O espaço expositivo do museu como o conhecemos hoje guarda ainda bases fundamentalmente modernas. As radicais transformações que vêm se processando na esfera da cultura, se por um lado mantém certas características de ordem geométrico-espacial deste espaço, por outro, reconvertem-o em um componente de destaque dentro do sistema imagético-espacial de veiculação e consumo cultural.

Para além do espaço expositivo, a arquitetura do museu visada pelas vanguardas modernas como programa privilegiado para a possível integração entre as artes e da construção integral do espaço como construção integral do ser humano, tem se convertido em tempos contemporâneos em peça-chave da integração da arte (e da arquitetura) na esfera do cultural, em que a programação integral do espaço visa a seu modo uma inescapável programação da ação sobre o espaço – a liberdade de fazer o que tem de ser feito.

Em tempos de culto da cultura e de sua inoculação nas várias áreas da vida, de elevação dos atos do cotidiano – no sentido inverso do pensado por Certeau¹ – e de todo tipo de manifestação intermediada pela representação ao patamar de relevância cultural, a arquitetura do museu torna-se objeto privilegiado para a reflexão das transformações em curso. Quer por sua condição de agente do sistema da arte, quer como elemento potencialmente sensível ao pensamento e à ação de construção de espaços de domínio público nas cidades.

¹ CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. São Paulo, Vozes, 1994.

O ESPAÇO DA CULTURA

A descrição da pós-modernidade como uma condição de desestabilização das diversas linguagens se por um lado dá conta de uma série de transformações culturais do período contemporâneo, por outro abarca tais fenômenos deslocada de uma perspectiva histórica enraizada em uma análise dos entrecruzamentos da cultura (das linguagens) com os agenciamentos do capital. Uma visada histórica, tal como preconizada por Jameson, deve necessariamente partir de uma compreensão dos movimentos do capital (descontínuos mas em expansão) que, como analisado por Mandel e referenciado por ele, em cada momento de crise se transmuta para campos maiores de atividade, penetração, controle, de investimentos e de transformação². E tal compreensão terminará se debruçando sobre o englobamento da esfera da produção e do consumo cultural de massa que se processa em sintonia com a globalização e os novos meios de informação.

O último grau do desenvolvimento tecnológico do capital, para Esté³, é atingido quando o próprio capital se fluidifica e se transforma em dados imateriais quantificados, fluxo de informação. Para o autor, não se trata por essa via, de ser o signo o centro da “realidade” contemporânea⁴; ele está deslocado para um dos pólos. Ao contrário, seria o oxímoro, em última instância uma relação (de opostos que aparentemente se rechaçam) ou um processo de semiosis, a característica nodal do contemporâneo. O signo “puro” como elemento mínimo indivisível é substituído pela relação; aquele, isolado, não confere sentido sem os contextos interno e externo produzidos por esta última. Tais relações de linguagem já haviam sido tratadas por Lyotard⁵, para quem os processos de intervenção ou de explicação da realidade são organizados por jogos de linguagem. Estes, por sua vez, são articulados pelas técnicas – próteses de processamento de dados e de ação sobre o contexto - no sentido único de otimização das performances, isto é, da eficiência dos meios empregados em relação aos fins desejados.

Dentro da lógica do capital, a sua reprodução em tempo cada vez menor e espaço cada vez maior, a especialização, a trans-especialização e a instrumentalização são estratégias pelas quais tudo e todos devem ser “incluídos”. A subdivisão da vida em tantas áreas de conhecimento quanto forem possíveis e a sua redução a práticas vinculadas ao paradigma do desenvolvimento, seja do próprio conhecimento (qualificação especializada como desenvolvimento) seja da tecnologia (quantificação especializada como desenvolvimento), é uma das vias de produção de *novidades* do sistema. A outra via é a que passa pelo embaçamento de fronteiras, em que todas as especializações e tecnologias são elementos em potencial para compor uma vasta matriz de dados novos a serem selecionados e combinados garantindo extensa vida útil às práticas performáticas por meio das quais move-se o sistema.

Jameson⁶, por seu turno, tomando de empréstimo o termo proposto por Deleuze⁷, retoma a “desterritorialização” como a marca dos fluxos de capital na era pós-moderna. O que seria equivalente à inversão da lógica da produção em que o dinheiro é um intermediário no processo produtivo para a lógica da especulação em que a mercadoria é um intermediário no processo especulativo. Ainda no mesmo ensaio, o autor usa de imagens do cinema contemporâneo para elucidar a condição dos fluxos de especulação; estes compartilham da auto-suficiência própria das imagens-estereótipo que encerram sentido nelas mesmas. Abdicando da necessidade de um contexto narrativo que lhes dê sentido exatamente pelo contato com o externo a si e os conecte numa realidade existencial vivem, como diz o autor, “de seu próprio metabolismo

² JAMESON, Fredric. *A Cultura do Dinheiro: Ensaio sobre a Globalização*. Petrópolis, Vozes, 2001: “Cultura e Capital Financeiro”, p. 143-172. tradução de Maria Elisa Cevasco, Marcos César de Paula Soares de “Culture and Finance Capital”, 1997)

³ ESTÉ, Aquiles. *Cultura Replicante. El ordem semiocentrista*. Barcelona: Gedisa, 1997.

⁴ Para o autor, o panorama cultural contemporâneo é marcadamente dominado pelas seguintes características: “o obscurecimento das versões da verdade, a crítica da originalidade e a crítica da linearidade, a co-autoria e a cooperação textual, a profusão hipertextual e a fragmentação, a refutação das convenções epistemológicas, a resistência aos argumentos do conhecimento, a interdisciplinaridade, a pós-industrialização, a dissolução da subjetividade, a responsabilidade individual, a crise do humanismo, a crise da racionalidade, a dúvida sobre as interpretações profundas e as visões globais, a crítica da planificação central, os valores do local e do universal, a crise da totalidade histórica e as temporalidades narrativas, o valor do novo, o relativismo cultural, a crítica dos standarts de avaliação e de correção, a ausência de utopias, o descrédito do filosófico.” ESTÉ, Aquiles. Op.Cit., pp. 20-21.

⁵ LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós—Moderna*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2002. (tradução de Ricardo Corrêa Barbosa de *La Condition Postmoderne*, 1979) 7. ed.

⁶ JAMESON, Fredric. Op. cit.

⁷ DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: 34, 1995.

interno e circular sem nenhuma referência a um tipo anterior de conteúdo.”⁸ Para Jameson, frente à hegemonia da abstração dos fluxos de especulação só há uma ação possível, uma re-narrativização dos fragmentos - ou ainda das pequenas narrativas, propostas por Lyotard – que os coadune numa perspectiva histórica de identificação dos agentes envolvidos e de exposição crítica da lógica encerrada no capitalismo mais recente.

Ainda para Jameson, a desterritorialização implica um novo estado de coisas “em livre flutuação”, na qual a forma substitui o conteúdo e as características individuais dos objetos são meras construções de marketing. A fluidez necessária à rápida reprodução do capital é transferida à produção, cada vez mais a produção imagética, e aos “objetos”, imagens que parasitam matérias em intervalos de tempo calculados. Em muito similar à posição de Foster⁹, para quem a real atividade da indústria de bens de consumo no capitalismo tardio é o design de consumidores, via marketing, com o fim de suprirem a demanda dos objetos produzidos em larga escala na quantidade, mas precisos quanto ao seu destinatário.

Quanto aos reflexos de tal flutuação no território das cidades, o mesmo autor por meio da referência à obra de Giovanni Arrighi¹⁰, destaca dois estágios: o primeiro é o surgimento de áreas de abandono decorrentes do deslocamento do capital sobre o território em busca de formas mais lucrativas de produção e de comercialização; o segundo, paradoxal, é o surgimento de áreas de investimento, em que a terra (antes contexto da produção) transforma-se em objeto de especulação, o que configura o estágio mais avançado da desterritorialização. Terrenos vagos, dispostos à margem do sistema urbano, como conceitua Sola-Morales¹¹, eles são parte estratégica de ação do capital financeiro no território das cidades: quando não estão no foco contribuem em negativo para a valorização das porções do território que estão; mas, a qualquer momento de interesse, podem tornar-se rapidamente vetores de expansão dos rendimentos.

Nesta perspectiva, a produção do espaço da cidade desvincula-se radicalmente de um processo de discussão entre o poder público e a sociedade civil, no qual historicamente os espaços públicos tem preponderância sobre os espaços privados (Figura 1). No Brasil, a crescente falência das ações do Estado na manutenção e criação dos espaços públicos – quer sejam espaços urbanos abertos, quer sejam espaços programáticos edificadas, como os museus – desloca a ação planejadora e executora do poder público para uma ação normatizadora e legisladora, que se estende do uso do solo até a produção cultural – na qual o mecanismo do “solo criado” da primeira se equivale ao incentivo fiscal da segunda: o retorno do capital em imagem e em dividendos como contrapartida de ações privadas que substituem a ação do Estado. O espaço público (de praças a museus) nasce por essa via, projetado e gestado por corporações privadas, retornando para elas como ganho em imagem. Ou ainda ser “adotado” pela iniciativa privada para seu embelezamento, restauração e manutenção – seguidos, não raro, de sua privatização e gentrificação (Figura 2).



Figura 1: O Circo Piolim no vão livre do MASP em 1972. O “vão” como espaço de apropriação pública. (Fonte: FERRAZ, Marcelo C.. Lina Bo Bardi. São Paulo, Empresa das Artes, 1993. p.113.) Figura 2: O MASP “embalado” para uma das megaexposições da década de 1990. O Museu e a obra de Botero são transformados em outdoor vinculado à logomarca do patrocinador.

⁸ JAMESON, Fredric. Op. cit., p.172.

⁹ FOSTER, Hal. *Design and Crime and other Diatribes*. London, Verso, 2002.

¹⁰ ARRIGHI, Giovanni. *The long Twentieth Century*. London, Verso, 1994.

¹¹ “Estes estranhos lugares existem fora das estruturas produtivas e dos circuitos efetivos da cidade. De um ponto de vista econômico, áreas industriais, estações de trem, portos, vizinhanças residenciais inseguras e lugares contaminados estão onde a cidade não está mais. Margens não incorporadas, ilhas internas vazias de atividades, inadvertidas, estas áreas são simplesmente inabitadas, inseguras, improdutivas. Sinteticamente, elas são estrangeiras ao sistema urbano, mentalmente exteriores ao interior físico da cidade, sua imagem em negativo, tanto uma crítica como uma possível alternativa.” SOLÀ-MORALES, Ignasi de. “Terrain Vague” in: DAVIDSON, Cynthia C. (ed.), *Anyplace*. Cambridge, the MIT Press, 1995.

De modo concomitante, nas grandes cidades brasileiras a experiência vivencial dos espaços públicos é tencionada pela exposição imagética que oferecem os edifícios contenedores, que pretendem replicar os primeiros. O condensamento da cidade em “urbanidades interiores” tem como outra face da moeda a profusão de “junkspaces” ou espaços-lixo (ambos problematizados por Koolhaas¹²), espaços de uso público fornecidos pela iniciativa privada nos quais toma lugar a programação de diversidades em substituição à diversidade desprogramada que caracteriza os espaços públicos *strictu sensu*.

O ESPAÇO DA ARTE

As extensas áreas urbanas objeto de especulação dos fluxos de capital já foram apontadas por Jameson como o paradoxo da desterritorialização. Na outra ponta está a construção de super-arquiteturas (quer na grande dimensão, quer na assinatura) para eventos culturais. Como aplicação financeira que coaduna investimento imobiliário e produção do imaginário, a arquitetura é duplamente eficaz quanto aos rendimentos que reciprocamente se produzem: valorização das áreas urbanas do entorno e valoração da produção cultural. O território em sua forma espetacularizada sobrepuja o território em “estado bruto” quanto à manutenção do espírito de adequabilidade do sistema, exatamente pela propagação de signos culturais e mercadológicos fundidos que realiza.

Nas “cidades-negócio”, “cidades-evento”, ou ainda “cidades-ocasionais” (termos usados por Arantes¹³), as quais, elas mesmas, tornaram-se mercadorias em concorrência mundial por investimentos, a cultura, e mais especificamente a arte, tornou-se ferramenta-chave na ação performática que a condição flutuante daqueles exige (Figura 3). Nas palavras de Arantes, está “no centro, para variar, a cultura, cujo consumo, na forma de refinamento artístico ostensivo, é a melhor garantia de que o clima para os negócios é saudável. Assim, curadores de museus precisam demonstrar que suas instituições (ou melhor, organizações) atraem multidões que multiplicam os negócios, dos *gadgets* de toda ordem às exposições *blockbuster*.”¹⁴

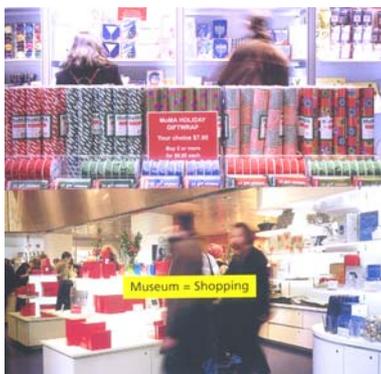


Figura 3: MoMA. Museu = Shopping. (Fonte: CHUNG, Chuihua J, INABA, Jeffrey, KOOLHAAS, Rem, LEONG, Sze Tsung. *Harvard Design School Guide to Shopping*. Barcelona, Taschen, 2001, p.145)

Cabe adentrar, então, mais especificamente nas relações do capital com as semi-autonomias disciplinares da arte e da arquitetura e seus movimentos intrínsecos. Como premissa básica tem-se a lógica do englobamento promovida pelo capital pela qual toda e qualquer especificidade é nivelada ao ser alçada à condição de co-participante do sistema. Move-se assim a crescente produção de imagens e objetos no mundo contemporâneo, em direção à esfera do cultural (monetizado). Para Pallamin, esses “processos de estetização contemporâneos, perfazendo-se numa complexa trama simbólica, alinham-se à concreção de novos tipos de superficialidade, corroborando com a supervalorização da imagem e do efêmero, e com uma espécie de esvaziamento de conteúdos. Nos seus desdobramentos produz-se um esteticismo generalizado que traz em seu bojo os dilemas da dilapidação de ações culturais, concorrendo para a sua ‘funcionalização’. Práticas e projetos culturais, dessa perspectiva, tendem a ser reduzidos ou instigados às conseqüências de

¹² Para o conceito de urbanidade interior ver KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce. *S,M,X,XL*. Amsterdam, Monacelli Press, 1998; para *junkspace* ver KOOLHAAS, Rem. “Junkspace”. *October*, jul 2002, vol.100, n.1, pp. 175-190, Massachusetts, Cambridge, the MIT Press.

¹³ ARANTES, Otília B. F. “Cultura e Transformação Urbana” in: PALLAMIN, Vera M. (org), *Cidade e Cultura. Esfera pública e transformação urbana*. São Paulo, Estação Liberdade, 2002, pp.59-70.

¹⁴ ARANTES, Otília B. F., Op. cit., p. 67.

interesses econômicos, numa intensa mercadificação que lhes acarreta uma perda significativa de seu potencial construtivo, uma vez que passam a ser atrelados estreitamente a táticas de lucro.”¹⁵

Inserido na mesma lógica de englobamento, com certas nuances, está o museu que, para além da arte, tem aberto espaço para o “mundo da cultura” – moda, HQs, fotojornalismo, entre tantos outros. Por essa mesma lógica, se toda manifestação visual ou “cultural” alça aos patamares da cultura seria objeto potencialmente catalogável e destinado à exposição no museu – o que geraria a completa e indesejada indistinção da arte dentro da cultura e a conseqüente perda, mais que de seu valor simbólico, de seu valor de lastro do sistema da arte. É necessário, então, que o sistema da arte, por meio de seus agentes – curadores, museus, galerias – estabeleçam, ainda sob o englobamento do capital, mas frente à lógica *ampliada* da esfera da cultura contemporânea, uma outra, *seletiva*, que resguarde quando conveniente certos limites de uma área do saber/fazer.

E nessa seleção desempenham papel fundamental as pequenas narrativas, fragmentárias. Os objetos e as ações artísticas são inseridos no museu apenas quando ajudam a compor estas pequenas narrativas que são legitimadas pelo seu ambiente de jogo, o próprio museu, segundo Foucault¹⁶, heterotopia de acúmulo de tempo. Longe de estruturarem uma re-narrativização sistêmica, como propõe Jameson como a única possibilidade de revisão crítica da lógica dominante, compõem um espectro rizomático de pequenos relatos em superfície que não alcançam a necessária revisão simbólica. No âmbito dos jogos de linguagem, o acervo de obras à disposição – no limite, irrestrito – fornece os paradigmas (suporte, autor, período, movimento) que, compostos em sintagmas, tornam-se as provas visuais dos argumentos elaborados pelas teses da curadoria. Por este canal, o do museu como produtor de pequenos relatos, a ação de catalogação, legitimação crítica e estética, traz consigo sua outra face, a constante contabilização monetária. Valoração e valorização são, na verdade, o mesmo lance (Figuras 4 e 5).



Figura 4: O Pleno (1960), Armand P. Arman – sucata ocupando todo o espaço da galeria. (Fonte: O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2002. (tradução de Carlos S. Mendes Rosa de *Inside the White Cube: The ideology of the Gallery Space*, 1976), p.107). Figura 5: Dia Internacional de “Não às compras”, reflexão crítica sobre o consumismo. (Fonte: CHUNG, Chuihua J, INABA, Jeffrey, KOOLHAAS, Rem, LEONG, Sze Tsung. *Havard Design School Guide to Shopping*. Barcelona, Taschen, 2001, p.318).

São conhecidos, no decurso da arte no século XX, os sucessivos momentos de crítica e ultrapassamento que ela produziu, tanto como metalinguagem quanto como de posicionamento no mundo. A reconsideração do fazer artístico e do estatuto do objeto de arte, as revisões do papel do artista e as interfaces com o público/expectador, a crítica dos espaços expositivos tradicionais e o alargamento da experiência da arte para os espaços urbanos são alguns dos pontos nodais do tensionamento que a arte de vanguarda vem mantendo, em maior ou menor grau, com o chamado sistema da arte e seus diversos agentes. Invariavelmente tais ações acabam por ser expostas, representadas ou reconstruídas no espaço do museu, em detrimento da experiência estética original, convertendo tensão em apaziguamento, participação em passividade, experiência irrepetível

¹⁵ PALLAMIN, Vera M. (org), *Cidade e Cultura. Esfera pública e transformação urbana*. São Paulo, Estação Liberdade, 2002: “Arte pública como prática crítica”, pp. 104-110.

¹⁶ FOUCAULT, Michel. “Of Other Spaces”, in: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *Visual Culture Reader*, London, Routledge, 1998.

em simulacro. A título de exemplo, Kwon¹⁷ destaca que as práticas museológicas e comerciais correntes de refabricação de *site specific* tornam a transferência e a mobilidade suas novas normas e invertem a crítica que realizavam à autonomia ahistórica dos objetos de arte. Interessa a reprodução material da obra de arte, mesmo que destituída da possibilidade de recriação de sua experiência, a qual passa a ser, separada da obra, fragmentariamente narrada pelos meios impressos que acompanham sua exposição.

Lyotard, focando-se sobre o estatuto do saber que se coloca sob a égide do desempenho na contemporaneidade, propõe que a ele sejam feitas algumas perguntas: “quem transmite? O que é transmitido? A quem? Com base em quê? E de que forma? Com que efeito?”¹⁸ O efeito a ser obtido é a sua contribuição ótima ao sistema social por meio da formação de competências ou ainda a regulação do sistema quanto à manutenção da coesão interna e à competição. Tais perguntas são em muito similares as que Crimp¹⁹ com objetivo oposto requer para a interrogação dos museus, como por exemplo, quem dá acesso à “arte”, que tipo de acesso e a que arte. Crimp visa a tomada de posição crítica quanto ao *continuum* ininterrupto que permeia os museus, promovido com o auxílio da ressurgência de uma arte de adequação (discursiva e espacial) confortável ao museu e da produção de arquiteturas museológicas balizadas pelo ou aspirantes ao *star system*.

É possível notar que ganham dimensão, dentro dos círculos de reflexão e proposição artística, as práticas discursivas e ações artísticas críticas no espaço urbano que, dentre as premissas básicas, está a oposição as intermediações impostas pelo museu. Artistas e coletivos têm procurado formas alternativas de produção, ocorrência e veiculação de suas obras e a construção de espaços alternativos de interlocução com o público, como forma de ação política e prática social. Por outro lado, guiado por sua lógica de processamento e catalogação, o mesmo museu passa a abrir espaço não só para a exposição de representações de práticas ocorridas previamente em lugares públicos, como para fóruns de discussão sobre tais práticas²⁰. O fato, longe de invalidar as ações originárias (as quais apresentam-se como os principais focos críticos da prática artística na contemporaneidade), apenas evidencia que o museu ideal, fundado sobre a estética idealista, procura se manter como espaço privilegiado de legitimação da arte, mesmo daquela que lhe confronta.

Por sua vez, a arquitetura contemporânea de museus, ação indutora e representação sensível, tem cumprido muito bem sua parte na questão central para a estética idealista, a associação de uma beleza – espetacularizada e normativa - ao desenvolvimento progressivo da história. Para Tafuri²¹, a perda de força crítica da arquitetura marca o final de sua missão; a promessa de resolução dos problemas da cidade é substituída pela promessa de resolução das questões de mercado. E, como aponta Arantes, o arquiteto-urbanista conscientemente convertido em “*urban imagineer*”, tem “se tornado um dos operadores-chave dessa máquina, reunindo num só personagem o *manager* (o planejador-empresendedor identificado por Peter Hall) e o ‘intermediário cultural’...”²².

NO EXTERIOR E NO INTERIOR DO CUBO BRANCO DECORADO

Na introdução de “No interior do cubo branco”, obra que reúne célebres ensaios de O’Doherty²³ que tomam o espaço expositivo moderno como objeto de interrogação, Thomas McVilley aponta e contextualiza os objetivos do autor: é co-participante da vocação do século XX em “investigar as coisas dentro de seu contexto, a fim de percebê-lo como formador da coisa e, enfim, perceber o contexto como uma coisa em si.”²⁴ Passadas quase três décadas de sua publicação, as análises sobre o cubo branco permanecem em muito válidas. A galeria ou, em última instância, o museu mantém-se como espaço privilegiado de validação de qualquer objeto como arte e de intermediação dela com o público e o sistema da arte. Por outro lado, a

¹⁷ KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge, London, the MIT Press, 2002.

¹⁸ LYOTARD, Jean-François. Op. cit., p.88.

¹⁹ CRIMP, Douglas. *On the Museum’s Ruins*. Cambridge, London, the MIT Press, 1995: “The Postmodern Museum”, p.286-287.

²⁰ Ver BLOCK, René, NOLLERT, Angelica (dir.). *Kollektive Kreativität/Collective Creativity*. Kassel, Kunsthalle Fridericianum, Siemens Arts Program, 2005.

²¹ TAFURI, Manfredo. “Toward a Critique of Architectural Ideology,” in: HAYS, K. Michael (ed.). *Architecture Theory Since 1968*. Cambridge, the MIT Press, 1997.

²² ARANTES, Otília B. F., Op. cit., p. 68.

²³ O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (tradução de Carlos S. Mendes Rosa de *Inside the White Cube: The ideology of the Gallery Space*, 1976)

²⁴ O’DOHERTY, Brian. Op. cit., p.XV.

análise da galeria como coisa-contexto de ordem fundamentalmente perceptiva, com implicação nas ações e nos objetos que nela se inserem, carece de reposicionamento como “coisa” dentro de um “contexto”, o contexto cultural e econômico contemporâneo - o qual procuramos delinear sucintamente nos tópicos anteriores. O idealismo estético que recorrentemente é apontado por O’Doherty como a ideologia do espaço institucional de intermediação da arte, no novo contexto, passa a ser então apenas uma das manifestações da cooptação do sistema da arte pela lógica do capital. Tal visada, em última análise, permite aproximar os recentes desenvolvimentos na natureza das arquiteturas de museus com a de espaços característicos da contemporaneidade em que a visibilidade cede lugar à super-exposição e a experiência histórica é cotidianamente substituída pela experiência prescrita.

Dentro da cultura performática contemporânea, a arquitetura dos museus tem correspondido à altura. Transformam-se em acontecimentos urbanos e midiáticos, criando a ressonância necessária aos investimentos implicados: desde as polêmicas veiculadas pela grande imprensa (formas dos edifícios, inserções urbanas, custos), as análises mais detidas da imprensa especializada e, por fim, sua inserção no circuito do turismo cultural global. Por aí, o próprio espaço urbano torna-se espaço de exposição, dependente da “montagem” constante de obras arquitetônicas assinadas, as quais passam a conferir às cidades uma posição ao sol no competitivo circuito das movimentações globais.

A arquitetura de performance apresenta-se como a resolução apaziguadora das tensões existentes entre as premissas da arquitetura moderna e as proposições formuladas pela arquitetura pós-moderna. Na era atual, a arquitetura deve ser *eficaz*. Espaço interno e envelope externo devem ser igualmente eficazes na produção das (pequenas) narrativas para a reprodução do capital. A arquitetura eficaz reprocessa deste modo a dimensão relacional da planta livre moderna com a dimensão comunicacional da forma da arquitetura pós-moderna e as associa. A planta livre e a forma comunicante são igualmente performáticas; a primeira permite a rápida instalação de meios e interfaces comunicacionais (arquitetura de interiores, mobiliário, programação visual, equipamentos e computadores) necessários à funcionalização eficaz do espaço; a segunda, transformada em veículo e registro das últimas conquistas técnicas, tem a função eficaz de índice de desenvolvimento e progresso. A planta livre é o vazio relacional a ser preenchido pelos aparatos técnicos de interface comunicacional. A forma comunicante, é o marco urbano. Seu assunto tem sido a tecnologia, os processos de projeto e de construção, os materiais e os efeitos cenográficos são tematizados como soluções de vanguarda, possibilitados unicamente pelo seu próprio desenvolvimento. A tecnologia torna-se duplamente meio, de construção e de comunicação, de si mesma.



Figura 6: Um desses é um museu. Os outros dois são shoppings. (Fonte: CHUNG, Chuihua J, INABA, Jeffrey, KOOLHAAS, Rem, LEONG, Sze Tsung. *Havard Design School Guide to Shopping*. Barcelona, Taschen, 2001, p.736).

A partir da segunda metade do século XX ganharam corpo, tanto no campo artístico quanto no arquitetônico, formulações e proposições em direção às ações centradas na experiência desprogramada do espaço como alternativa crítica às obras de cunho representacional e expositivo. A ação genuína do público refletiria na construção do espaço e na própria construção do sujeito. Para Tschumi²⁵, por exemplo, esta seria a formulação básica da sua noção de evento, um espaço de ação e percepção desprogramadas construído pelo usuário. O conceito é gestado como contraposição crítica tanto ao funcionalismo moderno quanto ao formalismo pós-moderno, nos quais função e forma são intermediários do espaço - o elemento primordial com o qual a arquitetura se constrói - no projeto arquitetônico. O evento como noção fenomenológica de ação reflexiva, livre e irrepitível, do sujeito no espaço, foi deslocado para a noção de acontecimento performático, efêmero, em que a montagem do espaço invariavelmente segue uma programação cultural em

²⁵ TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge, the MIT Press, 1996.

que o antigo sujeito é transformado em massa, a qual está destinada a acompanhar par e passo os últimos acontecimentos.

A arquitetura performática trabalha então em duas instâncias: a forma transformada em espetáculo e o espaço transformado em programação; um contínuo a ser visto e a ser feito. Quanto aos museus, a experiência de estar “no interior do cubo branco” de que fala O’Doherty é englobada por outra narrativa de maior alcance: a dos deslocamentos no exterior e no interior do cubo branco decorado²⁶. A caixa expositiva do museu, antes o único elemento de mediação e normatização de comportamentos do público, é conectada a uma série de aparatos técnicos e cenográficos que conformam o museu como um lugar prescritivo ou ainda um não-lugar, nas palavras de Marc Augé²⁷. Para o autor, os não-lugares são lugares constituídos com fins específicos, normalmente vinculados ao trânsito de massa (de pessoas e ou de mercadorias), em que as relações que os indivíduos mantêm com esses espaços são previstas e programadas.

Como os grandes centros de compras ou os aeroportos, o museu constrói suas pequenas narrativas espaciais ao redor de objetos ou serviços (Figura 6). A relação dos indivíduos com o espaço é mediada por interfaces comunicativo-relacionais que exercem as funções de atração, recepção, informação e orientação espacial, controle, segurança, quantificação e disponibilização de serviços e áreas de consumo. Em dois textos, Leong apresenta dados concretos da condição hegemônica do consumo no mundo contemporâneo e as alterações decorrentes nos programas arquitetônicos, como os museus e os aeroportos. Em “...And then there was a Shopping”²⁸, o autor apresenta comparativamente o faturamento da loja do Museu de Arte Moderna de Nova York (US\$ 1.750,00 por pés quadrados de área de venda) e o de um grande centro de compras, o Mall of América (US\$ 600,00 por pés quadrados de área de venda), acrescentando que desde o ano de 1992 o espaço de galerias nos Estados Unidos cresceu 3%, enquanto as lojas de museus ampliaram seu número em 29%. Em “Captive”²⁹, o mesmo autor apresenta diagramas elucidativos da posição central que as áreas destinadas ao consumo vem ganhando nos programas de aeroportos; estes tornaram-se centros de compras em grande escala interligados por serviços de transporte aéreo.

A condição do museu, como “cubo branco”, normatizador dentro do sistema da arte, quanto aos valores estéticos e aos comportamentos no “ambiente da arte” se expande para a condição de contenedor ou não-lugar. É arquitetura multifuncional, de grandes dimensões, que prescreve as experiências do público sem distinção do modo como o fazem, no mundo contemporâneo, os edifícios contenedores não destinados à arte. Atração, recepção, informação, segurança-controle-quantificação, disponibilização de cultura, objetos, serviços e lazer é a narrativa comum a todos. Fachada, logomarca, átrio de representação institucional, bilheteria, catracas e leitura ótica, detectores de metal, câmeras, folders, guias áudio-visuais, áreas de circulação-exposição, áreas de descanso (*restrooms* ou *lounges*), climatização, livrarias, lojas com objetos diversos, acesso à internet, cafés, brindes... A arquitetura, transformada em aparato técnico-comunicativo, é agente que disponibiliza as narrativas cenográficas em que experiência e exposição são ações que dizem respeito apenas ao consumo de tempo, de imagens e de objetos.

QUESTÕES PARA O MUSEU CONTEMPORÂNEO

David Harvey, em “Spaces of Hope”³⁰, considera a construção coletiva das cidades como construção coletiva do próprio homem: “do mesmo modo como produzimos coletivamente as nossas cidades, também produzidos coletivamente a nós mesmos. Projetos que prefigurem a cidade que queremos são, portanto, projetos sobre (nossas) possibilidades humanas, sobre quem queremos vir a ser – ou, talvez de modo mais pertinente, em quem não queremos nos transformar.”

²⁶ Usei pela primeira vez esta expressão, a partir do cubo branco de O’Doherty, em SPERLING, David. “As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte” (2005), In: *Fórum Permanente de Museus: museus de arte, entre o público e o privado*. URL: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br>

²⁷ AUGÉ, Marc. *Não-lugares – Introdução à uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, Papyrus, 1994 (tradução de Maria Lúcia Pereira de Non-lieux – *Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992).

²⁸ LEONG, Sze Tsung. “...And then there was a Shopping”, in: CHUNG, Chuihua J, INABA, Jeffrey, KOOLHAAS, Rem, LEONG, Sze Tsung. *Havard Design School Guide to Shopping*. Barcelona, Taschen, 2001, p.129-156.

²⁹ LEONG, Sze Tsung. “Captive”, in: CHUNG, Chuihua J, INABA, Jeffrey, KOOLHAAS, Rem, LEONG, Sze Tsung. Op. cit., p.175-192.

³⁰ HARVEY, David. *Spaces of Hope*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2000. p.159.

Tomando a liberdade de fazer a transposição de sua formulação para o campo da arte e, mais especificamente, para a condição dos museus contemporâneos de arte, caberiam interrogações. Se é possível delinear a mesma reciprocidade entre a produção do museu e dos sujeitos, o que prefiguram os espaços de museus como possibilidades humanas e artísticas? O que queremos vir a ser ou em quem não queremos nos transformar são questões que movem os projetos de museus? Quais os horizontes de uma arquitetura de museu que tensione o conceito corrente de museu, se ela nasce de sua própria gestão? Por fim, é possível vislumbrar o museu como o espaço da experiência da autonomia e da liberdade?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARANTES, Otília B. F. "Cultura e Transformação Urbana" in: PALLAMIN, Vera M. (org), *Cidade e Cultura. Esfera pública e transformação urbana*. São Paulo, Estação Liberdade, 2002, pp.59-70.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares – Introdução à uma antropologia da supermodernidade*. Campinas, Papirus, 1994 (tradução de Maria Lúcia Pereira de *Non-lieux – Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, 1992)
- BLOCK, René, NOLLERT, Angelica (dir.). *Kollektive Kreativität/Collective Creativity*. Kassel, Kunsthalle Fridericianum, Siemens Arts Program, 2005.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. São Paulo, Vozes, 1994.
- CHUNG, Chuihua J, INABA, Jeffrey, KOOLHAAS, Rem, LEONG, Sze Tsung. *Havard Design School Guide to Shopping*. Barcelona, Taschen, 2001
- CRIMP, Douglas. *On the Museum's Ruins*. Cambridge, London, the MIT Press, 1995.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: 34, 1995.
- ESTÉ, Aquiles. *Cultura Replicante. El ordem semiocentrista*. Barcelona: Gedisa, 1997.
- FOSTER, Hal. "Design and Crime and other Diatribes", London, Verso, 2002.
- FOUCAULT, Michel. "Of Other Spaces", in: MIRZOEFF, Nicholas (ed.). *Visual Culture Reader*, London, Routledge, 1998.
- HARVEY, David. *Spaces of Hope*. Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 2000.
- JAMESON, Fredric. *A Cultura do Dinheiro: Ensaio sobre a Globalização*. Petrópolis, Vozes, 2001 (seleção e prefácio de Maria Elisa Cevasco, tradução de Maria Elisa Cevasco e Marcos César de Paula Soares)
- KOOLHAAS, Rem, MAU, Bruce. *S,M,X,XL*. Amsterdam, Monacelli Press, 1998
- KOOLHAAS, Rem. "Junkspace". *October*, jul 2002, vol.100, n.1, pp. 175-190, Massachusetts, Cambridge, the MIT Press.
- KWON, Miwon. *One Place After Another: Site-specific art and locational identity*. Cambridge, London, the MIT Press, 2002.
- LYOTARD, Jean-François. *A Condição Pós—Moderna*, Rio de Janeiro, José Olympio, 2002. (tradução de Ricardo Corrêa Barbosa de *La Condition Postmoderne*, 1979) 7. ed.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2002. (tradução de Carlos S. Mendes Rosa de *Inside the White Cube: The ideology of the Gallery Space*, 1976)
- PALLAMIN, Vera M. (org), *Cidade e Cultura. Esfera pública e transformação urbana*. São Paulo, Estação Liberdade, 2002: "Arte pública como prática crítica", pp. 103-110.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. "Terrain Vague" in: DAVIDSON, Cynthia C. (ed.), *Anyplace*. Cambridge, Massachusetts, the MIT Press, 1995.
- SPERLING, David. "As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte" (2005), In: *Fórum Permanente de Museus: museus de arte, entre o público e o privado*. URL: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br>
- TAFURI, Manfredo. "Toward a Critique of Architectural Ideology," in: HAYS, K. Michael (ed.). *Architecture Theory Since 1968*. Cambridge, the MIT Press, 1997.
- TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge, the MIT Press, 1996.
- VARNELIS, Kazys. "Postmodern Permutations", (1999), URL: <http://varnelis.net/>, acessado em 09/06/05.