



## Universidades Lusíada

Santos, David

### **Arte, museus e indústrias culturais**

<http://hdl.handle.net/11067/4965>

#### **Metadados**

**Data de Publicação**

2002

**Resumo**

Se no século XIX a quase totalidade dos museus perseguiram obstinadamente o desígnio da educação e da formação de um público que progressivamente deixara de se relacionar com a arte ao nível da experiência cultural<sup>1</sup> - passando então a procurar nos sa/ons oficiais e nos espaços museológicos o que afinal por essa via se legitimava como obra de arte- hoje, nesses processos de intermediação ainda predominantes, o discurso próprio da época moderna parece estar a dar lugar a uma série de interrogações a...

**Tipo**

bookPart

Esta página foi gerada automaticamente em 2024-07-18T20:18:12Z com informação proveniente do Repositório

## ARTE, MUSEUS E INDÚSTRIAS CULTURAIS DAVID SANTOS

**S**e no século XIX a quase totalidade dos museus perseguiram obstinadamente o desígnio da educação e da formação de um público que progressivamente deixara de se relacionar com a arte ao nível da experiência cultural<sup>1</sup> – passando então a procurar nos *salons* oficiais e nos espaços museológicos o que afinal por essa via se legitimava como obra de arte – hoje, nesses processos de intermediação ainda predominantes, o discurso próprio da época moderna parece estar a dar lugar a uma série de interrogações ao nível do valor ou mesmo da razão de ser dessa pedagogia aparentemente estruturante, nisso revelando ao mesmo tempo uma espécie de “filosofia do desejo”<sup>2</sup>, fragmentária e inquietante, como sintoma mais comum desta condição civilizacional a que, por agora, chamamos de pós-moderna<sup>3</sup>.

Na verdade, perante essa herança demasiado presa a uma interpretação linear, vertical ou diacrónica dos fenómenos, a estratégia de alguns museus ou centros de arte contemporânea – sobretudo europeus e norte-americanos – passou a valorizar outras formas de relacionamento e fruição com o que continua a ser legitimado como obra de arte. Nas últimas décadas muitas foram as adesões ao novo sistema cultural, industrializando o lazer e, por conseguinte, o próprio meio artístico internacional. No final dos anos 70, os primeiros sinais foram dados por Pontus Hulten e as mega-exposições do Centre George Pompidou, em Paris. Mais recentemente o Guggenheim de Bilbao ou a nova Tate Modern (Londres), exponenciaram decisivamente essa estratégia de livre circulação no espaço museológico. A fruição da obra de arte realiza-se sem qualquer vínculo à história da arte ou a interpretações pré-estabelecidas. Isto é, tanto a sucursal basca dirigida pela política globalizadora da multinacional Guggenheim como a Tate liderada por Nicholas Serota, criaram circuitos menos determinados pela curadoria ou pela formalização da teoria da arte, concedendo

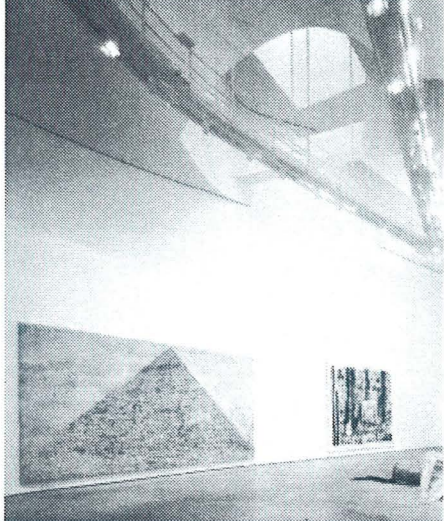


Fig. 1 - Museu Guggenheim de Bilbao- Frank O. Gehry

assim, aparentemente, maior liberdade de movimentos e experiências ao público visitante, deixando-os literalmente à sua sorte no contacto com a obra de arte moderna e contemporânea<sup>4</sup>. Esta opção defende que uma curadoria muito activa sublinha ou acentua apenas os regimes discursivos que enformam uma certa visão das coisas, projectando uma espécie de perpetuação legitimadora dos regimes de poder que se escondem nesses mesmos discursos ou interpretações<sup>5</sup>.

Mas, apesar da aparente conquista de público desses modos alternativos de exposição – espécie de hipermuseus onde é possível passar dias inteiros e fazer quase tudo, tal como nos grandes centros comerciais – mais condizentes afinal com a transformação do domínio da arte em mais um puro fenómeno de massas e de consumo globalizado, a pedagogia do olhar e a arte moderna permanecem ainda hoje como paradigmas da maior parte das instituições ligadas ao fenómeno artístico contemporâneo, tendo como desafio cada vez mais presente – e tomando uma terminologia cara a Nicholas Serota – uma tomada de posição entre o predomínio da experiência ou da interpretação<sup>6</sup>.

A clivagem ou dialéctica que desta forma se estabelece entre o domínio da comunicação individual, mais indisciplinada e sensitiva (defendida pelas indústrias culturais que progressivamente vêm convertendo os museus ou centros de arte contemporânea em mais um elemento de promoção turística) e a comunicação partilhada pela disciplina de uma compreensão que para além de sensitiva será também necessariamente intelectual, ou seja mais dependente da produção de discursos e conhecimentos projectados em torno dos receptores da obra de arte, resulta assim na característica essencial dos sistema de exibição na nossa contemporaneidade. A adaptação dos valores economicistas e da globalização chegou finalmente ao meio artístico, abalando de modo decisivo um sistema baseado na curadoria e os seus discursos de legitimação. No fundo, é a esquizofrenia do capitalismo tardio a impor o seu universo totalizador, onde ao saber construído e estrutural se prefere a proliferação estonteante das possibilidades fragmentadas, promovendo ao Olimpo da arte a angústia e a insatisfação da prática consumista, baseada na consolidação dessas “máquinas desejanças” em que o ser humano se transformou<sup>7</sup>. Assim, liberdade confunde-se necessariamente com arbitrariedade,

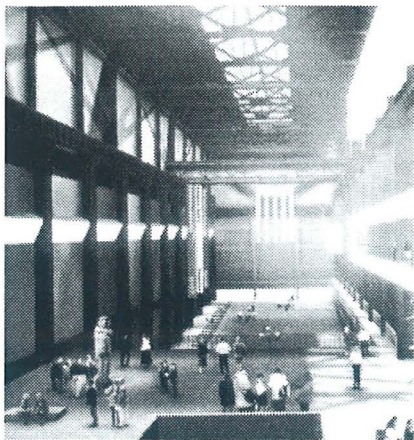


Fig. 2 - Tate Gallery de Londres- Herzog e de Meuron

e todos os discursos ou conhecimentos se reduzem a uma espécie de acessório dispensável. O essencial é o prazer, como expansão da política do *entertainment* wollyoodesco a todas a esfera da produção cultural. Depois do cinema, é a arte contemporânea a sofrer o estigma uniformizador da globalização, sendo por isso urgente compreender a acção e o propósito ético dessas vozes discordantes e persistentes como as de Jean Luc Godard ou Hans Haacke, entre alguns outros. Só atendendo ao valor contracorrente destas e de outras bolsas de resistência a cultura poderá assumir o valor essencial da sua pluralidade discursiva e criativa, escapando assim aos efeitos mais devastadores da globalização, isto é, à sua tendência para anular as diferenças – ainda que esta ideia tenha sido nos últimos tempos desmistificada pelas leituras em torno de Gilles Deleuze<sup>6</sup> – que ainda caracterizam e definem a dignidade humana. Se a condição pós-moderna trouxe um enfraquecimento acentuado das grandes narrativa legitimadoras (da História ao saber científico), tal como defende Lyotard, torna-se então ainda mais necessário inviabilizar o crescimento desregulado de uma globalização cada vez mais omnipresente. Iniciado o processo de massificação global da humanidade pela mundialização dos mercados e da economia, hoje os resultados expansionistas da globalização e das chamadas indústrias culturais começam a suscitar mais do que dúvidas posições contrárias ou de revolta em relação a essa espécie de uniformização – no desenvolvimento exponencial de uma forte estratégia consumista – de todos os domínios da acção e do pensamento humanos<sup>9</sup>.

#### NOTAS

<sup>1</sup> Cf. Walter Benjamin, *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, (trad. port.), Lisboa, Relógio D'Água, 1992.

<sup>2</sup> Cf. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *O Anti-Édipo. Capitalismo e Esquizofrenia*, (trad. port.), Lisboa, Assírio & Alvim, 1996.

<sup>3</sup> Cf. Jean Francois Lyotard, *A condição pós-moderna*, (trad. port.), Lisboa, Gradiva, 1989.

<sup>4</sup> Cf. Nicholas Serota, *Experience or Interpretation. The Dilemma of Museums of Modern Art*, London, Thames & Hudson, 2000.

<sup>5</sup> Cf. Michel Foucault, *L'Archeologie du savoir*, Gallimard, 1969.

<sup>6</sup> Cf. Nicholas Serota, *op. cit.*

<sup>7</sup> Cf. Gilles Deleuze e Félix Guattari, *op. cit.*, pp. 7-52.

<sup>8</sup> Cf. Gilles Deleuze, *Diferença e Repetição*, (trad. port.), Lisboa, Relógio D'Água, 2000.