

A Democratização da Memória:

A Função Social dos Museus Ibero-Americanos

Organização:

Mario de Souza Chagas
Rafael Zamorano Bezerra
Sarah Fassa Benchetrit



MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

A crise institucional e simbólica do museu nas sociedades contemporâneas

João Carlos Brigola*

Há duas décadas, no início dos anos de 1980, poucos eram os que acreditavam num futuro prometededor para a instituição museológica, mas o debate atual encontra-a no centro da crítica da condição contemporânea. A avaliação do museu parece hoje oscilar entre *eros* e *tanatos*. Para uns, o museu está mais sexy, mais atraente, enquanto, para outros, o museu pós-moderno encontra-se irreversivelmente em ruínas. O museólogo francês André Desvaléés, que acompanhou de perto o intenso movimento doutrinário da *Nova Museologia*, defendeu, em 2003, que "o museu [se] tornou uma droga para as populações, um modo para os políticos e uma mais valia para os arquitetos".¹

Seja qual for o lado em que nos coloquemos e a perspectiva que adotemos, parece indubitável que o museu, tal qual a cultura ocidental que o herdou do século XVIII, atravesse uma profunda crise de identidade, não apenas institucional, mas também – e o que é mais inquietante – de representação simbólica. O colecionismo e os museus são, pois, um dos instrumentos da crítica do contemporâneo, uma das chaves para a compreensão da post-modernidade. Essa crise, institucional e simbólica, não pode deixar de ser associada a duas características intrínsecas do museu enquanto lugar de produção, legitimação e divulgação de cultura e sistema global de informação: permeável, como um sensível sismógrafo, às mais ligeiras alterações de ordem cultural, política ou social, tem evidenciado uma surpreendente capacidade de adaptação à mudança. Permeabilidade e adaptabilidade que o deixam, frequentemente, desprotegido na crescente instrumentalização e manipulação das tutelas e dos poderes. Espaço de distinção e de prestígio, o museu ostenta um *status symbol*, que, talvez, ajude a explicar o seu uso e abuso político.

* Diretor do curso de mestrado em Museologia e coordenador do curso de pós-graduação em Museus e Educação da Universidade de Évora (Évora/Portugal).

A explosão museal das últimas décadas, registrada um pouco por todo o mundo globalizado, incluindo os grandes países emergentes na Ásia e na América Latina, tem colocado em evidência a efemeridade e a fragilidade de grande parte dessas novas iniciativas museológicas e acentuado o fosso que as separa dos museus já consolidados. Os inquéritos mais exigentes, com critérios rigorosos de observação, têm desvendado um universo onde, tantas vezes, impera a inexistência de programação, a deficiente formulação da missão do museu, a ausência de sustentabilidade financeira, a carência de recursos humanos com formação adequada ou a sobreposição da arquitetura, design e cenografia, em face dos conteúdos museológicos, aos objetos e coleções. Em muitas iniciativas locais, o museu pode até ser apresentado como uma razoável alternativa desculpabilizadora à destruição de contextos, sob a pressão do crescimento urbanístico. Frequentemente, abrir um museu constitui uma operação piedosa de luto *post-mortem*: primeiro, alteram-se os territórios originais de produção e de usufruto dos bens culturais e, depois, exilam-se, desterram-se os despojos em 'museus/armazéns'.

A crescente competitividade das cidades, apostando na criatividade e inovação como fatores estratégicos distintivos, tem, invariavelmente, utilizado o museu como âncora em vultosas operações de regeneração urbana. As novas catedrais urbanas desconsagradas têm sido desenhadas, nem sempre com o sucesso imediato expectável, para servirem projetos de revalorização social de tecidos urbanos tradicionais ou degradados. O extraordinário crescimento demográfico fixado pelo *Metropolitan Museum of Art* (Met) em New York, a partir da sua edificação num bairro quase inabitado na década de setenta do século XIX, tem sido invocado como matriz histórica. Mas, *mutatis mutandis*, a sua repetição um século depois, com a experiência socialmente perturbante do Centro Pompidou no parisiense Les Halles, revelou a fragilidade do modelo ao propiciar uma especulação urbanística que modificou para sempre o espírito e a matéria de um bairro popular. Cidades portuárias europeias com extensas zonas alteradas pelo abandono de atividades industriais tradicionais – casos de Liverpool, Marselha e Bilbao – transformaram-se em importantes *case study* ao confiarem a construção de equipamentos museológicos de grande escala programas de revitalização social. Estudos recentes têm evidenciado bem os efeitos

dinamizadores que a arte moderna e contemporânea (a tipologia recorrente nesses museus) consegue transmitir ao mundo urbano, cerzindo tecidos sociais e econômicos frágeis, atraindo o universo empreendedor e profissional da criação artística, abrindo portas à modernidade, real ou simbólica, até em áreas geográficas e culturalmente periféricas. Subexistem, é certo, como no caso de extremo mediatismo do *Guggenheim-Bilbao*, sombras de contestação que convocam argumentos quase sempre relacionados com a excessiva autoria arquitetural desses novos museus. Seus críticos contestam a submissão da programação museológica ao programa icônico de uma extraordinária peça de arquitetura, denunciando a equação aparentemente malresolvida entre a imagem esmagadora de escultura urbana e a leveza da política de conteúdos expositivos.

Contudo, o que se nos afigura mais inquietante nessas imensas operações de intervenção no desenho do território é o modelo de expansionismo econômico em que o museu se vê envolvido. O crescente escrutínio mediático desses casos tem ajudado a opinião pública a entender o que caracteriza esse novo fenômeno mercantil em escala planetária: desde a formação da 'Galáxia Guggenheim', passando pelos conglomerados de museus – visível no fracassado negócio entre o *Guggenheim* e o *Hermitage*, em Las Vegas – até à milionária operação de franchising do *Louvre* e do *Guggenheim* em Abu Dhabi. Sendo certo que sempre se poderá argumentar ser esta uma estratégia apenas praticável pelos grandes museus do mundo, cremos que nenhum país, mesmo o mais periférico, poderá considerar-se imune a essa tendência que ameaça contaminar as políticas culturais públicas. Na verdade, são entre nós já muito evidentes os sinais de adesão a projetos de internacionalização e de criação de novos e inesperados espaços museais, mais pautados por critérios de mediatização da imagem do que pelo bem-fundado argumento da valia artística e científica dos acervos disponibilizados. Este modelo expansionista é contestável na exata medida em que impede ou dificulta um programa de investimentos na consolidação do patrimônio museológico nacional e porque introduz motivos de perturbação na definição de critérios e de prioridades culturais.

Num polêmico artigo publicado em agosto de 1990, na *New Review of Books*, Francis Haskell introduziu um novo tema de juízo das práticas museológicas contemporâneas: o da excessiva frequência de cedência de quadros de grandes mestres para exposições temporárias e os seus efeitos colaterais. O pretexto para a expressão de tão contundentes opiniões – à época geralmente consideradas elitistas e incoerentes com o seu estatuto de comissário de exposições – foi a mostra dedicada a Tiziano, inaugurada no Palácio Ducal de Veneza e, mais tarde, na National Gallery of Art de Washington. O catedrático de História de Arte da Universidade de Oxford considerava deplorável a decisão de permitir que *A festa dos deuses*, de Bellini, uma das grandes obras-primas da arte europeia, cruzasse o oceano para ser incluída numa exposição em que desempenharia um papel apenas marginal.

Pode argumentar-se que, em circunstâncias excepcionais, não nos deveríamos preocupar, mas quando as decisões de ceder quadros são uma consequência da política internacional ou da diplomacia artística (quer dizer, do desejo de conseguir em contrapartida empréstimos equiparáveis, como presumivelmente sucede neste caso), essa preocupação deveria converter-se em escândalo.²

Esta prática, ainda hoje pouco contrariada, de implícita aceitação de reciprocidade de empréstimo entre museus sem prévia avaliação de riscos e argumentos artísticos e científicos que justifiquem o movimento da obra, é um dos maiores perigos a que se encontram sujeitos tantos tesouros da cultura ocidental. Estará, porventura, por fazer o balanço crítico do que tem representado para a estabilidade física de muitas obras de arte – entre elas, algumas obras-primas da humanidade – a sua intensa circulação nas últimas duas décadas. Mas o principal potencial crítico dessas posições dirigia-se, todavia, para outras áreas da atividade dos museus. O citado artigo denunciava o fato de grande parte dos museus italianos encontrar-se fechada ou quase fechada, enquanto que a exposição de Tiziano poderia ser visitada quotidianamente entre às 9 e 23 horas. A conclusão mais alarmante é que, neste contexto, o trabalho dos conservadores estaria sendo desviado da produção de catálogos das coleções permanentes para os das

exposições temporárias, tendo como consequência na gestão dos museus a utilização de largos recursos humanos e financeiros em produções efêmeras, com prejuízo de outras funções estruturantes, como o inventário e a documentação, o estudo, a investigação e a divulgação dos acervos. Ou seja, o novo paradigma empresarial, adaptado sobremaneira ao mundo da cultura a partir da década de 1980 e baseado no aumento imperioso de receitas, de publicidade e de patrocínios, estaria a empurrar os museus para o frenesim mercantil das exposições temporárias. Hoje, o aumento incontrolável de áreas expositivas e a hiperatividade programática dos grandes museus – que já levou alguns dos seus críticos mais mordazes a aconselharem uma cura de emagrecimento e de tranquilizantes – produziu um circuito internacional impossível de abrandar. Atente-se, por exemplo, no trânsito intenso das exposições itinerantes de chave-na-mão e nas rendosas atividades de transportes, embalagens e seguros, bem como nos efeitos multiplicadores nos fluxos turísticos e na promoção dos prestígios nacionais. Seria, contudo, apressada a conclusão de que estes critérios de gestão afetariam apenas os grandes museus de influência do mundo ocidental e, em particular, os que detêm coleções de arte, uma vez que o *trend* envolve museus de menores dimensões e ambições e de todas as tipologias. No que à Arte em particular diz respeito, seria indesculpável não equacionar, todavia, nesta apreciação crítica, as considerações que F. Haskell deixou expressas no seu derradeiro escrito *O museu efêmero*.³ Em sua opinião, deve ser colocada a crédito das exposições temporárias a reunião de coleções privadas e públicas de grande qualidade e provenientes de todo o mundo, tal como pinturas realizadas por um único artista ao longo da sua carreira mostrando os estádios sucessivos do seu processo criativo, e ainda a apresentação ao público de artistas escassamente conhecidos ou, até, a divulgação de escolas artísticas na íntegra.

A face mais perceptível das opções preferenciais pelas atividades de forte mediatização e entretenimento – como as exposições temporárias e todo o *merchandising* associado – deriva do que o economista Georges Soros apelidou de 'marketing fundamentalista'. Nos museus em geral e em particular nos do mundo

anglo-saxônico, já se verifica um maior recrutamento, com a fruição de melhores salários, de técnicos com funções comunicacionais. Noutra registro, o *Código Deontológico dos Museus e dos Profissionais*, aprovado pelo *International Council of Museums* (Icom), alerta para o perigo de desestruturação da profissão com o excessivo recurso ao *outsourcing*, por motivos de lógica de racionalidade empresarial, com preocupantes efeitos no desaparecimento de algumas das profissões tradicionalmente ligadas à museologia e à museografia. Alguns críticos encaram com preocupação o fato de se contabilizarem frequentemente mais visitantes no conjunto de exposições temporárias, lojas, quiosques multimídia, restaurante, bar, esplanadas, etc. do que nas salas das coleções permanentes. Contudo, os novos espaços museais (tantas vezes associados a outros equipamentos culturais) participam hoje de processos de sociabilidade e de deambulação urbanas, tais como os encontros amorosos ou a simples *flânerie* ociosa. Alguns diretores de museus, perante um fenômeno que aparentemente não controlam, interrogam-se sobre os efeitos da passagem gradual do conceito de museu-templo ao conceito de museu-fórum, com prejuízo das condições comumente associadas à boa fruição dos objetos e do discurso expositivo: tempo, atenção e concentração.

Mas é no quadro ético que a crise do museu nas sociedades contemporâneas se aproxima de *tanatos*, de uma danação que ameaça corroer a sua base normativa e conceptual enquanto instituição central da cultura: missão, confiança, integridade, autoridade e credibilidade. Com excessiva frequência, museus são notícia na mídia pelos piores motivos, não sendo inusitado vê-los mais tratados nas páginas de polícia do que nas culturais: conflito de interesses (em período de forte sobreaquecimento do mercado) nas relações dos museus com os universos do antiquariato, da atividade leiloeira e da peritagem de obras de arte; receptação de obras sem certificação de origem; participação de alguns profissionais no tráfico ilegal de antiguidades; roubos espetaculares de objetos expostos em desafio à sofisticação de meios de segurança; resistência à devolução aos países de origem de objetos saqueados em contexto de conflitos militares; intervenção direta de interesses comerciais nos conteúdos da

exposição, etc. James N. Wood, ex-diretor do *Art Institute* de Chicago, ao encerrar o artigo dedicado à autoridade nos museus, texto que escreveu para a obra coletiva *Whose Muse? Art museums and the public trust*,⁴ considera que alguns sinais preocupantes estão por alterar perigosamente conceitos tradicionais e questionar a essência do museu enquanto serviço público, nomeadamente a mudança da imagem como alimento espiritual para a de gratificação imediatista, conforme as indústrias do entretenimento; o ensino e a especialização substituídos pela celebridade e imediatismo; a memória pela manipulação; a preservação dos objetos pelo seu consumo; a hierarquia dando lugar à promoção individual; e, finalmente, a arquitetura colocada a serviço do espetáculo. Por todas as razões aqui sumariamente invocadas, o museu contemporâneo encontra-se sob suspeita. Ao longo da história da cultura ocidental – da civilização romana às vanguardas artísticas de novecentos – tinha sido possível documentar uma crítica continuada e consistente a comportamentos de colecionadores privados e institucionais considerados cultural e socialmente desviantes, mas era um juízo invariavelmente proveniente das elites intelectuais, de artistas, cientistas e escritores. O que há de novo nesse fenômeno de museofobia contemporânea é basear-se num apertado e exigente escrutínio da comunicação social e da opinião pública, simultaneamente atraídos pelo escândalo, sensacionalismo e expectativas ambíguas alimentadas pelos novos museus.

O conceito de *crise* é um dos mais estimulantes instrumentos de análise ao serviço das ciências sociais e humanas. Longe de significar uma avaliação irremediavelmente negativa, um juízo de valor sobre as tendências de uma época, permite, outrossim, iluminar períodos históricos conturbados e complexos, de transição, em que cesuras na tradição e na coesão preparam o terreno da novidade e da mudança. A ideia que fomos construindo da instituição *museu* ao longo dos dois últimos séculos tem sofrido nos anos mais recentes afrontamentos que a tem obrigado a superar, com evidente sucesso, alguns dos seus mais arreigados atavismos sociais.

Contudo, o conceito de *museu* não poderá ser continuamente ultrapassado sem cessar. Cremos existir uma margem de transgressão que não poderá ser trilhada, sob risco de perder-se, definitivamente, o seu *genius*, a sua identidade. Por vezes, as instituições são historicamente confrontadas com o desafio da sobrevivência, obrigadas a assumir escolhas, a recusar caminhos e a optar por outros. No caso do museu contemporâneo, tendemos a acreditar na atualidade de um combate de ideias, na urgência de um movimento intelectual de renovação teórica e no retorno ao *ethos* primacial que sublinhe a missão original da instituição. Tudo isto, que não é pouco, temperado pela prudente e pragmática necessidade de tornar sustentáveis os projetos, reinventando um modelo de gestão que respeite a especificidade do patrimônio cultural.

Notas

¹ DESVALLÉES, André. Que futuro para os museus e para o patrimônio cultural na aurora do terceiro milênio. *Lugar em Aberto*, Revista da APOM, n. 1, Outubro, 2003, p. 46-74.

² HASKELL, Francis. *El museo efímero. Los maestros antiguos y el auge de las exposiciones artísticas*, Barcelona: Editorial Crítica, 2000, p. 10-11.

³ Id.

⁴ CUNO, James (editor), *Whose Muse? Art museums and the public trust*. Princeton e Oxford, Cambridge (Massachusetts), Princeton University Press, Harvard University Art Museums, 2006.