

DO MUSEU FECHADO AO MUSEU ABERTO

Eliana Ambrosio

Cecor/EBA/UFMG

Em meados da década de 70, Andrea Emiliani trata em *Il museo, opera chiusa* a situação da conservação do patrimônio italiano, atentando para a noção territorial como meio de preservação. Seu texto foi escrito em um momento em que o mundo passava por período altamente politizado, com revoltas estudantis e operárias entre 1968 e 1969, a Guerra do Vietnã, que perduraria até 1975. Toda a sua estrutura reflete e procura analisar uma situação italiana específica¹, não aplicada diretamente a outros locais, mas que estão de acordo com as diretrizes estabelecidas pelo Assembléia Geral da Unesco em 1972² e no Código de Ética para Museus elaborado pelo ICOM³ em 1986⁴. Partindo do ensaio de Emiliani, em especial a sua contraposição entre museu de arte antiga (museu fechado) e museu contemporâneo (museu aberto), abordaremos algumas das idéias apresentadas, remetendo e indagando sobre os conceitos de cultura, patrimônio, museu e tentaremos entender como as obras de arte contemporâneas se articulam dentro das instituições culturais e do

¹ Como Emiliani explica: “Stiamo lavorando sul territorio italiano, vale a dire sul territorio piú complessamente stratificato esistente nel mondo, ove la sedimentazione storica e culturale, in Mille forme, há raggiunto vertici di sovrapposizione impensabili in ogni altra nazione. In Italia, al di là della retorica idiota del paese di santi e di navigatori (buona sola a mistificare il problema eludendolo), ogni chilometro quadrato comprende invariabilmente quantità storiche inimmaginabili, spesso ignotte allo stesso storico di mestiere, ed eppure ancora oggi lí, affiorantini, nella loro eccezionale validità.” p. 319-320

² Neste momento, estabelece-se a convenção relativa à proteção do patrimônio mundial e cultural.

³ ICOM – Internacional Council of Museums, organização não-governamental criada em 1946.

⁴ O Código de Ética Profissional do ICOM foi aprovado por unanimidade na 15a Assembléia Geral do ICOM realizada em Buenos Aires, Argentina, em 4 de novembro de 1986. Na 20a Assembléia Geral realizada em Barcelona, Espanha, em 6 de Julho de 2001, foi revisado e suas emendas foram aprovadas na 21a Assembléia Geral realizada em Seul, Coréia do Sul, em 8 de outubro de 2004. Propõe mecanismo tanto para a tutela dos bens materiais (móveis e imóveis) quanto para os bens imateriais de acordo as legislações internacionais, em especial as estabelecidas pela UNESCO (UNESCO- Convenção para a Proteção do Patrimônio Cultural em caso de Conflito Armado (A Convenção de Haia, Primeiro Protocolo, 1954 e Segundo Protocolo, 199), UNESCO – Convenção sobre a Forma de Proibir e Prevenir a Importação, Exportação e Transferência de Bens Culturais Ilícitos (1970), UNESCO – Convenção sobre a Proteção do Patrimônio Cultural Submarino (2001) e UNESCO – Convenção para a Salvaguarda do Patrimônio Cultural Imaterial (2003)), já que esta organização está formalmente ligada à ela (UNESCO).

mercado. Entretanto, antes de qualquer outra análise, gostaria de ater a alguns pontos abordados por ele.

Em seu discurso, Emiliani apresenta a necessidade da manutenção dos objetos patrimoniais em seu local de origem para a preservação de seu contexto, compreensão do ambiente cultural em que foram criados e sua valorização em termos globais. Dessa maneira, defende uma valorização do território como forma de proteção cultural, desvinculando a idéia de museu como pólo centralizador da conservação patrimonial. Ou seja, o que ele propõe neste momento é acabar com a noção vigente, desde o século XVIII, do museu como o grande depósito centralizador da cultura⁵ e introduzir a necessidade de se trabalhar a conservação localmente, pois cada território possui suas particularidades e somente através da valorização destas peculiaridades que se conseguira uma preservação global. Esta política global de conservação abarca a noção patrimonial vigente desde colocações apresentadas na Assembléia Geral da Unesco de 1972 de que o patrimônio deve ser pensado dentro do seu contexto de produção, pois ele é fruto de uma cultura que envolve tanto seus recursos materiais quanto imateriais.

Emiliani aponta que não há lógica para que se remova um bem do local em que foi concebido a não ser por impossibilidades da ciência da conservação, uma vez que ao realizar tal ato a obra desconfigura-se, pois perde seu contexto. De certa forma, esta noção de contextualização territorial da obra advém das questões colocadas pelo minimalismo e pelos *site works*, ou seja, da importância do espaço e de seu local de criação como condição primordial para a existência da obra. Nesse sentido, vale a pena atentar para as implicações colocadas na conservação da obra *Respingos*⁶ de Richard Serra. Como coloca Crimp:

“A dificuldade que encontrávamos em relação a *Respingos* era tentar imaginar como ela poderia continuar a existir no universo dos objetos de arte. Lá estava ela, grudada na estrutura daquele antigo armazém no extremo oeste da cidade, condenada a ser deixada ali para sempre ou ser feita em pedaços e destruída. Pois a remoção da obra certamente significaria sua destruição.”⁷

⁵ Os museus foram criados com o intuito de reunir em um local específicos as obras de arte que se encontravam ameaçadas pela Revolução Francesa. Ou seja, surgiram de uma necessidade bélica de proteção, portanto, para facilitar sua salvaguarda deveriam ficar depositadas em um único local. Daí noção da existência de grandes museus centralizadores de obras dos mais diversos locais e períodos, como o Louvre.

⁶ Instalação de 1968 no Armazém Castelli em Nova York, a qual era constituída pelo chumbo derretido, espalhado por Richard Serra ,nos cantos de interseção entre a parede o chão.

⁷ CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005. p. 134

A idéia de que “remover a obra significa destruir a obra”, tão óbvia neste exemplo, acabou por permear outros tipos de discussões, inclusive da importância de se preservar o contexto da produção mesmo em obras não contemporâneas. Assim, acabou por surgir a necessidade da valorização local dos centros produtores de cultura e de suas especificidades como diretrizes primordiais para a preservação patrimonial, evitando sua descontextualização ou recontextualização ao serem transferidos para centros maiores, principalmente para os tradicionais museus de grande porte.

Por este motivo Emiliani afirma que o museu de arte antiga é uma obra fechada na sua história e explica: “*Chiusa significa conclusa, quindi storicizzata e, salvo piccoli assestamenti, immobile*.”⁸. Segundo ele, já que este tipo de museu tem pouca mobilidade, uma vez que seu acervo tem poucas chances de expandir, sua única saída seria investir no conhecimento e na valorização de sua história.

“La verifica storica delle sue origini è dunque l'unico atto al quale il museologo deve affidarsi, nella ricerca della vocazione originaria del museo stesso, troppo spesso inquinata e addirittura stravolta dalle disinvolute diaconizzazioni, degli inserimenti maldestri di acquisti, lasciti, donativi talora anche cospicui ma scarsamente attinenti al tema originario di base dell'istituto.”⁹

Contraoendo esta idéia de museu fechado ou histórico, Emiliani comenta sobre os museus contemporâneos:

“...è il problema dei musei d'arte moderna e contemporanea. Essi non incidono nella sostanza di un discorso storico, desiderano perpetuare un mondo che non è fissato alla realtà territoriale delle ubicazioni e delle destinazioni, benzi alla transitoria realtà del collezionismo e della mercificazione. Credo che per questi ultimi, l'opera sociale del museo, oltre che sacrosanta, sia ancora del tutto aperta; così como, del resto, anche per il museo d'arte antica resta aperto (e con quale inafferrabile larghezza) l'intero settore del patrimonio laico e privato.”¹⁰

É desde ponto que gostaria de começar as discussões propostas inicialmente.

Atualmente, os museus ganham concepções maiores. Eles não são apenas um lugar para a salvaguarda do patrimônio artístico, mas um local

⁸ EMILIANI, Andrea. Il museo, opera chiusa. in BAROCCHI, Paola. Storia moderna dell'arte in Italia. Terzo volume II. Tra Neorealismo ed anni novanta. Giulio Einaudi editori. p. 314

⁹ Ibidem p. 316

¹⁰ Ibidem. p.315-316

de acontecimento cultural. Para entendermos melhor esta idéia, devemos ter em mente que grande parte dos museus atuais sobrevivem de mostras culturais e eventos. Em seus espaços acontecem desde palestras, encontros de formação profissional, concertos, exibição de filmes, *mostras de visuais*¹¹ até a confraternizações de seus patrocinadores e de empresas. Haja vista o orgulho da sua versatilidade registrado em seus *sites* de divulgação. No *site* do MoMA¹², encontramos a seguinte informação:

“The Museum of Modern Art is dedicated to its role as an educational institution and provides a complete program of activities intended to assist both the general public and special segments of the community in approaching and understanding the world of modern art. In addition to gallery talks, lectures, and symposia, the Museum offers special activities for parents, teachers, families, students, preschoolers, bilingual visitors, and people with special needs.”¹³

Ao passo que o Guggenheim de Nova York faz publicidade da utilização de seu espaço por parte de empresas:

“Among its five different locations, the Guggenheim Museum offers several architecturally unique spaces for corporate members to entertain clients, colleagues, employees, and other guests. Corporations that maintain an annual corporate membership or support the museum through the sponsorship of exhibitions can take advantage of the distinctive entertaining opportunities at the Guggenheim Museum.
Capacity 1,000 for reception; up to 300 for dinner.”¹⁴

De fato, os museus tornaram-se prestadores de serviços da cultura, são locais em que ela é apresentada como entretenimento, ao mesmo tempo em que trazem novidades para o visitante curioso. Assim, cada vez mais ele perde suas antigas conotações de lugar de estudo, de salvaguarda de objetos, para tornar-se algo multidisciplinar. Temas da cultura, da sociedade, da antropologia são pretextos para criar os mais variados cardápios culturais sob o título de museus (Museu da Imigração, Museu da Gastronomia Baiana, Museu das Tradições Gaúchas, etc...). Na verdade, o museu atual é quase o desdobramento de uma enciclopédia viva, é uma

¹¹ Aqui cabe um parêntese para o que chamei de *Mostras Visuais*. Prefiro este conceito ao me referir às diversas exposições que ocorrem nos museus atualmente ao termo *exposição*, pois acredito que este último está mais ligado à noção de artes plásticas (pintura, desenho, escultura, objetos, instalações, vídeos e demais experiências artísticas), ao passo que o outro está mais ligado aos diversos eventos e mostras com caráter informativo/educativo, tais como, mostras de design, história da moda, de personalidades eminentes, etc.

¹² The Museum of Modern Art, New York.

¹³ www.moma.org

¹⁴ www.guggenheim.org/new_york_index.shtml

mistura de teatro, biblioteca e arquivo em que o espetáculo atende ao propósito de maravilhar, entreter e informar. Um exemplo interessante desta tipologia de museu é o Museu da Língua Portuguesa¹⁵ em São Paulo. Por si só, pensar em um museu de uma língua poderia ser algo extremamente tedioso, este poderia tornar-se um arquivo cheio de documentos e livros. Entretanto, o museu de São Paulo conseguiu superar estas dificuldades através da utilização de recursos tecnológicos e se transformou em um banco de dados vivo que através da interação com o público, diverte, ensina e surpreende.

A exigência do inovar é imperativa no museu contemporâneo. Seu espaço tem a obrigação de ser dinâmico para atrair público e fazê-los consumir seus produtos culturais. *The art of motorcycle*¹⁶, *Giorgio Armani*¹⁷, *Fellini*¹⁸, *Humble Misterpieces*¹⁹, *Pixar: 20 Years of Animation*²⁰. O que há de comum entre esta miscelânea de nomes e títulos? Simplesmente o fato de serem mostras ocorridas em dois dos principais museus responsáveis pelo juízo dos parâmetros da arte atual: o Guggenheim e o MoMA de Nova York. Coincidentemente, é crescente o número de exposições semelhantes em todo o mundo. Basta verificarmos o *site* de qualquer museu com diretrizes contemporâneas para constatararmos isso. Nesse sentido, o Brasil não fica atrás. Seguindo os padrões internacionais do gosto pela diversidade, a *Brasil Connects*, empresa responsável por exposições como *500 anos de Arte Russa*²¹, *Guerreiros de Xi'an e os Tesouros da Cidade Proibida*²², *A Bigger splash: Arte Britânica da Tate de 1960 a 2003*²³, *Picasso na Oca: uma retrospectiva*²⁴, realizou a mostra *Fashion Passion – 100 anos de moda na Oca*²⁵.

Diversificar no tema e no material exposto não basta, para supreender o museu-espetáculo tem que inovar também na museografia. Cada vez mais este recorre a recursos cenográficos teatrais que muitas vezes

¹⁵ Inaugurado em novembro de 2005 na Estação da Luz.

¹⁶ Mostra realizada de 26 de Junho a 20 de setembro de 1998 no Guggenheim de Nova York, reeditada no Guggenheim de Biobao de 24 de novembro de 1999 a 3 de setembro de 2000 e no Guggenheim de Las Vegas de 7 de outubro de 2001 a 5 de janeiro de 2003.

¹⁷ Mostra realizada de 20 de outubro de 2000 a 17 de janeiro de 2001 no Guggenheim de Nova York.

¹⁸ Mostra realizada de 31 de outubro de 2003 a 14 de janeiro de 2004 no Guggenheim de Nova York.

¹⁹ Mostra realizada de 8 de Abril a 27 de setembro de 2004 no MOMA de Nova York.

²⁰ Mostra realizada de 14 de dezembro de 2005 a 6 de fevereiro de 2006.

²¹ Mostra realizada de 11 de junho a 8 de Setembro de 2002

²² Mostra realizada de 17 de Abril a 8 de junho de 2003

²³ Mostra iniciada em 4 de Agosto a de 2003.

²⁴ Mostra realizada de 28 de Janeiro a 2 de maio de 2004.

²⁵ Mostra realizada de 14 de setembro de 2004 a 9 de Janeiro de 2005

acabam por concorrer com a obra exposta. Exemplo disso foi a exposição *A arte do Egito no tempos dos Faraós*²⁶ em que o material cenográfico tinha um significado tal qual o original exposto. Mais polemica ainda foi o cenário montado para o núcleo Barroco da Mostra do redescobrimento²⁷.

Todas estas transformações apontadas sobre no significado do papel do museu dentro de nossa cultura têm origem nas transformações porquê a obra de arte passou nos anos 60/70. Desde então, houve uma crescente valorização do conceito da obra e de sua produção, dos artefatos da arte popular, do espaço como expressão artística, do experimentalismo.

Os *happenings* instituíram a idéia de espetáculo-ação como meio de expressão plástica. Este novo caminho alterou profundamente o papel do espectador que de mero contemplador passou a interagir com a obra. Neste momento, o artista já não atuava mais isoladamente, não possuía o controle da obra, ela estava nas mãos do acaso, do público formado naquele dia, naquele local, circunstância única e fugaz. Esta abertura de parâmetros culminou tanto na teatralidade do espaço expositivo, quanto na necessidade de participação do público (interação com o espaço expositivo). Tanto as obras minimalistas quanto as instalações alteraram a percepção do próprio espaço físico do museu que passou a ser parte integrante da obra. Apesar de seu espaço arquitetônico permanecer o mesmo, ele ganha conotações e valores diferentes a cada nova interferência e se torna tão transitório quanto à própria obra. A interação com o entorno imediato, proposta pelos minimalistas, pode ser aprofundada com os *site works*. Ao romper as paredes dos museus, estes trabalhos proporcionaram não só da revisão deste espaço, mas também a valorização do entorno como parte da obra. Isto acabou por introduzir na política de preservação o conceito de que o entendimento e a conservação do conjunto (entorno) são fundamentais para o juízo e a compreensão da obra, independentemente da época em que estas obras foram realizadas. A arte povera ao trabalhar com materiais contrastantes, fundir passado com presente, natureza com cultura, também influenciou o olhar para o que deve ser preservado, ampliando seu campo, tanto na valorização dos objetos da “arte popular” quanto da própria cultura imaterial.

²⁶ Ocorrida na FAAP (Fundação Armando Álvares Penteado – São Paulo) em 2001.

²⁷ Ocorrida entre 23 de abril e 7 de setembro de em 2000 no Parque do Ibirapuera em São Paulo.

“O mesmo vale para a perda do conceito de obra, concluída a partir de aparições como o Fluxus ou a arte conceitual. A obra individual, que como algo original ocupava um lugar sólido na consciência do público, parecia substituída por um espetáculo artístico fugaz no qual havia apenas espectador e ator, mas não observador. Na arte multimídia os videoteipes sempre desaparecem depois de exibidos, ou as instalações, depois de desmontadas. Desse modo, a duração que existia na presença da arte é substituída por impressões que se ajustam ao caráter fugaz da percepção atual.”²⁸

Essa noção de fugacidade faz também com que se crie a ânsia de se consumir o máximo de cultura que se puder em um menor intervalo de tempo. Esta angústia contemporânea levou ao surgimento de eventos como as “noites brancas” (ou noites em branco), conceito de programação iniciado em 2002 em Paris, posteriormente adaptado em cidades como Roma e Bruxelas, Barcelona, Davos, Montreal, Toronto, Varsóvia e Seul, em que o público é chamado a acumular durante a madrugada a maior dose de eventos culturais que conseguir: apresentações de shows, projeções de filmes ao ar livre, concertos, rodas de música, artes cênicas, visuais e circenses, manifestações folclóricas, exposições. Reeditado em São Paulo sob o título de Virada Cultural²⁹, o evento paulistano extrapola a madrugada, convidando o público a 24 horas ininterruptas de espetáculos.

Outro grande dilema trazido pela efemeridade das obras contemporâneas é o da memória, ou seja, como preservar estas produções para as futuras gerações. Conceitos tradicionais principalmente os colocados pela teoria de Brandi³⁰ também passaram a ser revistos, principalmente após a década de 90. Com as novas colocações da arte, entram em debate no campo da conservação e restauração conceitos como preservação da intenção do artista, reprodução, cópia, documentação, substituição de material, colaboração com o artista para a elaboração de planos de intervenção, etc. No momento, não nos atentaremos para esta questão, e sim para o papel deste conservador no museu, afinal, muito se discute como preservar a obra de arte moderna e contemporânea, mas pouco é colocado sobre a postura do conservador/restaurador dentro da instituição. Então, como pensar a conservação nestes novos locais (museus-eventos) em que a teatralidade serve tão bem aos propósitos educativos e da própria prestação de serviços do museu?

²⁸ BELTING, Hans. O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naif, 2006. p. 21

²⁹ Primeira edição ocorrida em 14 de novembro de 2005, repetida em 21 de maio de 2006.

³⁰ BRANDI, Cesare. Teoria da Restauração.

Um caso interessante que vale ser colocado ocorreu no MAC-USP³¹ em 2004. Pensando na visita monitorada ao público especial, o educativo montou um projeto³², envolvendo educadores e psicólogos. Este consistia em acolher o público de posse de guarda-chuvas. Após percorrer o espaço expositivo, os visitantes, acompanhados dos monitores e educadores, eram convidados a realizarem interferências no guarda-chuva com linhas, papéis e demais materiais disponíveis. Logo após o início dos trabalhos, iniciou-se a polêmica. Os seguranças entraram em contato com o setor de conservação/restauração alertando que aquilo era de grande perigo para as obras. Rapidamente, um conservador chegou no local e elaborou um relatório em conjunto com a segurança protestando contra aquele tipo de manifestação, já que “guarda-chuvas, tesouras sem pontas, etc” eram extremamente perigosos na mão daquele tipo de público. Para fundamentarem seus argumentos, enfatizaram para a existência do seguinte procedimento de segurança: o público comum não tinha a permissão de entrar com bolsas, guarda-chuva, sacola ou demais objetos porque serem materiais facilitadores de atos de vandalismo. Então argumentaram que era ainda mais estranho e perigoso que o “público especial” o portasse. Coincidentemente, após este episódio, este tipo de visita não foi suspensa. Aqui cabem dois comentários. Primeiramente, na ânsia da estranheza causada pelo guarda-chuva o conservador não parou para analisar como aquele tipo de regra não fazia sentido, já que os visitantes em questão não estavam desacompanhados e sim sob a supervisão de educadores. Portanto, o risco de vandalismo era praticamente nulo. Em segundo lugar, o grande paradoxo era que a menos do guarda-chuva, o mesmo material sempre fora utilizado quando crianças realizavam visitas monitoradas no museu sem que houvesse ocorrido nenhum protesto anteriormente. Ou seja, a mudança do suporte, de papel para guarda-chuva tornou-se um grande incômodo, em museu que lida com este tipo de questão diariamente nas obras em que expõe, mas que não está preparado para enfrentar o mesmo tipo de mudança nos procedimentos do dia-a-dia.

Este exemplo, mostra-nos como ainda, apesar de tantas modificações nas políticas adotadas nos museus, seus setores essenciais ainda continuam com regras e conceitos antigos. Nesse sentido, é imprescindível a uma perfeita adequação e funcionamento do “novo

³¹ Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

³² Projeto Experimental de Monitoria Especial.

museu” que todos seus setores comuniquem-se, aprendam uns com os outros e passem a ter conceitos mais elásticos e porosos, pois esta é uma exigência de nosso meio cultural para que este museu aberto comporte-se como tal. É extremamente paradoxal trabalhar segundo as regras do mercado, criar espaço e mostras inovadoras e manter o *staff* cristalizado dentro de regras inquestionáveis. O questionamento é a base de nossa contemporaneidade, ignorar isto é retrocedê-lo a uma condição incompatível com sua proposta de museu aberto, condenando-o a ser um museu fechado, não em si mesmo, não em suas propostas museográfico-curatoriais, mas a dogmas e proposições museológicas do século passado.

Bibliografia

- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naif, 2006.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Editora Unesp/Editora Estação Liberdade, 2001.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- EMILLANI, Andrea. *Il museo, opera chiusa*. in BAROCCHI, Paola. *Storia moderna dell'arte in Italia*. Terzo volume II. Tra Neorealismo ed anni novanta. Giulio Einaudi editori. pp.314-332.
- SILVA, Zélia Lopes da (org.). *Arquivos, Patrimônio e Memória*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.
- ZIJLMANS, Marjan (org.). *Modern art: Who cares?* Amsterdam: The Foundation for the Conservation of Modern Art and the Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999.