

Memória, Espaço, Tempo, Poder.

Mathilde Bellaigue*

A reflexão museológica se localiza dentro de uma perspectiva filosófica, antropológica e política - no sentido da pólis, cidade - repitamos uma vez mais, porque nem todos estão ainda convencidos disto.

E indispensável acrescentar ao tema encarado por este simpósio a entidade Tempo. Por que mencionar o espaço e não o tempo, sendo que ambos existem em tão grande inter-relação? Memória-espaço-tempo-poder são, no conjunto, o fundamento essencial, único, inclusive, da Museologia. Sua conjunção conduz ao problema museológico por excelência, pedra angular do museu: a gestão das referências. Quer dizer, os restos ou vestígios de nossa história, aquilo que materializa a memória, particularmente quando esta nos “falha” (quem não subsiste num espaço físico mental - as mentalidades - que modela e marca, as fronteiras de uma cultura ou, em escala histórica, de uma civilização? Apagar os traços e negar a memória, e portanto a identidade - o que pode levar a aniquilação de uma comunidade). Valorizar e construir símbolos, às vezes emblemas. Aqui surgem dois pontos extremos: fixar o tempo, deter o desenvolvimento, encerrar-se num nacionalismo ultrajante, ou fazer desses símbolos instrumentos dinâmicos de educação e de lutas fecundas. Mas os traços não pertencem apenas ao passado: tem enorme importância para nosso presente e para nosso futuro.

Seja qual for a associação entre as palavras memória-espaço-tempo-poder, devem despertar fortes implicações em nosso espírito de museólogos.

1 Espaço-Território

Conheci uma criança que acreditava “...que não havia nada em cima do teto das estações de trem”. E Giordano Bruno (a quem, em 1591, em Veneza, o Duque Mocenigo ordenava ensinar “a arte da memória”) declarava: “nossos sentidos confessam sua debilidade (...) produzindo a aparência de um horizonte finito, aparência que, por outro lado, e sempre cambiante”, como se talvez não houvesse “nada mais do outro lado do Vesúvio, porque a mim é simplesmente impossível perceber este além”. O horizonte está em relação com o observador, dizia também. E Patrick Gueddes, em fins do século passado, não constatava outra coisa quando fez construir em Edimburgo a sua torre panorâmica, a fim de permitir, na subida, primeiro uma visão detalhada; depois, do alto da torre, uma apreensão global da paisagem circundante.

A implementação de um museu está - ou deveria estar - ligada à consciência de um espaço físico, social, cultural, do mesmo modo que um museu “in situ” está ligado ao sítio arqueológico, ou um observatório a uma paisagem terrestre ou celeste. O museu deve tornar-se apreensível, legível, compreensível como território em sua especificidade, mas também em sua globalidade - quer dizer, em suas relações sistêmicas com o espaço

* *Musée du Louvre, França*

1 *Publicado originalmente em ASTUDILLO, Lucía; DECAROLIS, Nelly; SCHEINER, Tereza (org.). *Museus, Museologia, Espaço e Poder na América Latina e no Caribe*. Quito: ORCALC/UNESCO / ICOFOM LAM, 1994. 140 p. 54-58 (II Encontro Anual do Grupo Regional do Comitê Internacional de Museologia para a América Latina e o Caribe). Texto republicado com permissão da autora*

evolutivo que o rodeia (este é o sentido da palavra ecomuseu, que estuda o homem em seu meio e a este último sob todos os aspectos e não as conotações ecológicas e paisagísticas).

O museu se situa, pois, numa tensão entre especificidade e globalidade.

Memória-Espaço-Poder

Todo espaço é portador dos traços da história (ou do aniquilamento desses traços...). É responsabilidade do museólogo, juntamente com a comunidade do território em questão, assinalá-los, e ainda aos signos e símbolos da identidade e a tudo aquilo que possa tornar-se instrumento de conscientização, de educação, de desenvolvimento, de criação - tomando-se o cuidado de “museificar” o território, em harmonia com sua própria vida: urbana ou rural, social, cultural, econômica, etc.

Sabe-se - vê-se todos os dias, infelizmente - que o espaço físico está em jogo para o poder (o poder das guerras, do “espaço vital”, da identidade, ou, mais gravemente ainda, da aposta eleitoral dos políticos). São apostas que às vezes envolvem, também - o que é mais grave - os vestígios culturais e os traços mentais da História. Pensa-se, evidentemente, em certos “etnocídios”, mas não é necessário chegar até este ponto: sem necessidade de aniquilar, pode-se ocultar, pode-se disfarçar. Os exemplos abundam: opressões, ditaduras, totalitarismos...

Aqui se encontra um exemplo tomado da realidade: o eleito, um velho operário da indústria que vê, em seus vestígios físicos, a marca gloriosa da aventura industrial passada, ao mesmo tempo em que evoca a humilhante recordação de sua submissão a um paternalismo centenário... A política local sobre “gestão de vestígios” dessa história ver-se-á ressentida (isto se deve a que não pode haver, ali, uma arqueologia industrial sem uma ética específica).

O museu se situa numa tensão entre conservação e desenvolvimento.

Memória-Tempo-Poder

A continuidade

A simplificação que se tem feito da palavra memória leva-nos a considerar ao museu apenas como o encarregado de conservar “coisas do passado”, o “patrimônio”. Isto o relega facilmente ao nível de instituição, com todas as conotações de fixação e incapacidade de evolução que possui este termo. O elo de união do museu com o tempo é, portanto, a evidência mesma. Mas recordemos que Mnemòsyne, mãe das Musas - e dos museus - era capaz de abraçar com seu olhar o passado, o presente e o futuro. Existe também uma globalidade do tempo: se o objeto do museu nos conta uma história (o que por outro lado não é mais do que sua função primária), ao mesmo tempo nos formula perguntas (e aí reside a sua força), em razão da dupla instantaneidade de sua presença e da nossa.

O tempo real se encontra na continuidade.

O momento e a duração

Depois de uma dezena de anos já nos acostumamos a ver surgir, na França, ecomuseus e museus industriais em número bastante considerável (assinalemos para os anos 93-96 não menos do que vinte projetos de “museus de sociedade”, como os chama, na falta de coisa melhor, a Direção de Museus da França). O que é grave é a fragmentação dos temas e, portanto, a visão que se dá desta sociedade, visão não só obsoleta mas também tristemente envelhecida: encontramos, assim, museus da renda, da motocicleta, “da camisaria e da elegância masculina” (!), da vida e do vinho, da bacia carbonífera, e ainda muitos outros. Estes projetos, freqüentemente, nascem quando desaparece a atividade em questão. São museus da deterioração, da agonia, monumentos aos mortos, muletas das memórias, ou de lembranças dispersas... Perguntemos a cada vez se “esse

é o momento” para tal ou qual museu... ou talvez o momento seja de luto, passagem obrigatória antes de recomeçar-se a viver...

Questão de momento, mas também questão de duração.

A prudência exigiria que se preparasse o terreno como um jardim, antes de plantar, quer dizer, que o museu nascesse sempre de um período de pré-figuração feito com base na exploração do desejo e da necessidade de uma comunidade de identificar-se ou reconhecer sua memória, face a este assombro que brota de seu confronto com a situação presente. Em seguida, a comunidade estará pronta ou não - há pertinências mas também impertinências - para abordar certos temas, para analisar sua história, sua realidade, a fim de compreendê-la e utilizá-la. Dir-se-á que são precauções em demasia, mas estas não são mais do que cartas de triunfo de um trabalho feito em profundidade, que se inscreve no natural por oposição ao artificial.

Infelizmente, estes não são os hábitos daqueles que detêm o poder de decisão.

Espaços do Imaginário

Pode ser que se termine esgotando o número de museus de Belas Artes (salvo aqueles ainda por reciclar ou revitalizar). No momento não acontece o mesmo com os museus de Arte Contemporânea e, na França, pelo menos, assiste-se a multiplicação destes últimos. Por que? Evidentemente, para enfrentar a “produção” artística atual, mas talvez mais por um fenômeno a moda: na França, cada cidade de grande porte quer ter o seu próprio museu de arte contemporânea e o museu aparece, às vezes, como refém da vaidade do poder. Às vezes responde a existência de coleções iniciadas tempos atrás, seja por um colecionador local ou por um conservador, ou mesmo pela presença de um grupo de artistas ativos em algum lugar (quer se trate de uma “escola” ou de um grupo informal) ¹.

Em certos casos, isto pode inclusive legitimar a implantação do museu, ou - o que seria preferível - a integração do museu local com o conjunto de seu patrimônio. Mas, em outras circunstâncias, trata-se tão somente de uma operação de prestígio e então se voltará a encontrar, nestes museus, o mostruário mais ou menos convencional da produção contemporânea internacional. É aí que a palavra “impertinência” mostra toda a força de sua etimologia.

Este nivelamento ocorre também no plano internacional, desde quando, como o disse muito bem Jean Clair ², existia um prazer em “visitar os museus de arte moderna dos países estrangeiros, na medida em que cada um deles oferecia uma visão da arte atual. Estas visões eram complementares, às vezes, opostas (...) Há vinte anos se assiste a uma uniformização vertiginosa do sentido das coleções, como se a história da arte moderna - como a República - fosse uma e indivisível, sendo imperativamente necessário ajustar-se a ela. Simultaneamente, os pintores locais, qualquer que fosse o seu valor intrínseco, foram retirados e colocados em reservas, como se se tivesse vergonha de mostrá-los. Esta preocupação ingênua de “aggiornamento” modernista foi agravada ainda mais pelo fato de que as intrusões do mercado de arte tornaram-se cada vez mais freqüentes e angustiantes para os conservadores. A força de ver codificar as novidades do dia, estes últimos terminaram por perder todo o sentido crítico, abandonando-se por sua vez as flutuações do mercantilismo ³.

O resultado salta aos olhos: não subsistem na superfície senão os produtos, tão calibrados e uniformizados como os artigos de um supermercado, com um estilo moderno internacional, cujo valor de uso, a vista do conservador, parece medir-se por seu valor de troca. Mas que uma uniformização, é um nivelamento”. Cito tão extensamente a este autor (ele mesmo conservador e atual Diretor do Museu Picasso de Paris), porque o caso destes museus coloca em evidência o mau uso (ou o não uso) que a instituição pode fazer das dimensões tempo e espaço. Às vezes, inclusive, têm-se a impressão de que quer

¹ Neste domínio, o Museu de Arte Abstrata de Cuenca, Espanha, parece-me exemplar, tanto por seu raizame “natural” como por sua qualidade e rigor de seleção.

² Considerações sobre o estado das Belas Artes. Crítica da Modernidade. Paris, Gallimard, 1983. Collection NRF Essais, pp. 104-105.

³ Nota do autor: “Aqui não é, evidentemente, sua integridade o que está em questão: mas uma lamentável obsessão”.

livrar-se das mesmas...

Esclarecemos que a quantidade de avanços ocorridos no contexto do ICOFOM parecem estar dedicados aos “museus da civilização”⁴, mas nunca tratamos de verificar sua validade para os “museus de arte”. Seria o momento de integrá-los explicitamente em nossa reflexão, não com a vontade sistemática de trabalhar “por gênero”, mas com a esperança de abolir separações categóricas e por categorias. Seria necessário encaminhar-se por fim - se os conservadores assim o aceitarem - rumo a concepção de um novo espaço plural, fora dos limites impostos por uma disciplina tradicionalmente elitista.

Se a perspectiva museológica é antropológica, então ela integra forçosamente o fenômeno da criação e da dimensão estética⁵. Que seria um “museu da civilização” onde a arte estivesse excluída? Ou, mais claramente, o que caracteriza uma civilização senão, justamente, a marca que nela deixam os criadores?

O ideal, tratando-se do museu, seria evocar a memória ou a história. Como na poesia, onde a imagem nasce de uma espécie de condensação da linguagem, o museu que soubesse mesclar os testemunhos materiais de uma cultura - tanto da vida cotidiana como da criação artística - na continuidade ou aparente descontinuidade de suas manifestações, e, em todo caso, na fragmentação arbitrária e cirúrgica entre a arte antiga, a moderna e a contemporânea, nos colocaria, por fim, frente a Realidade (nossa realidade ontológica), não mais numa situação de aprendizagem, mas numa posição de questionamento, a única que realmente importa. ■

Paris, 1993
Trad. Tereza Scheiner

4 Como os chama, acertadamente, A. Desvallés, no lugar de “museus de sociedade”.

5 Foi, nos anos setenta, a intuição do gênio de Marcel e Michelle Évrard, fundadores do Ecomuseu do Creusot e, até 1984, a grande originalidade do mesmo, em relação a todos os demais ecomuseus, de integrar a dimensão artística ao estudo totalmente interdisciplinar do território do ecomuseu e de conjugar num trabalho comum e continuado a população local, universitários atinadamente eleitos e artistas. Evidentemente, isto constituiu o pomo da discórdia para uma administração ocupada em ordenar e classificar seus museus em museus de arte, de etnografia, museus técnicos, etc... A vontade de colocar ordem esterilizou o Ecomuseu do Creusot, que era ao mesmo tempo tudo isto e muito mais (M. Bellaigue, “*Georges Henri Rivière e a gênese do Ecomuseu da Comunidade de Creusot-Montceau-les-Mines*”, in *A Museologia segundo Georges Henri Rivière*, Paris, Dunod, 1989. pp. 164-165).