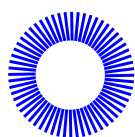


Sobre a utilidade e os inconvenientes dos museus para a vida

Paulo Pires do Vale

Comissário do Plano
Nacional das Artes

Portugal



1. A história, o esquecimento e a vida

Em 1872, na *Segunda Consideração Intempestiva*, o filósofo Friedrich Nietzsche acusava o seu tempo de *excesso de história*. Se o conhecimento histórico é uma virtude, como pretendo mostrar, o excesso é uma doença. Essa cultura historicista que Nietzsche (1990: 93) criticava, apaga a vida, e ele lutava contra “a instrução que não estimula a vida, o saber que paralisa a actividade, os conhecimentos históricos que não são senão um luxo dispendioso e supérfluo”.

Roubei, a esse texto, com um pequeno desvio, o subtítulo desta apresentação. Nietzsche intitulou a sua *Segunda Consideração Intempestiva* assim: *Sobre a utilidade e os inconvenientes da história para a vida*. Nietzsche não recusava o conhecimento e a importância do passado, obviamente (e a sua obra demonstra-o), mas não esquecia que pode ser um “obscuro e invisível fardo”, (p. 96) se se ficar preso a ele, à sua representação, ao repetir fórmulas gastas sem efeitos positivos sobre a vida presente. A capacidade do homem para utilizar o conhecimento do passado em benefício da vida é essencial, pois “demasiada história mata o homem” (p. 99). Demasiada história faz “degenerar a vida, e essa degeneração acaba por colocar em perigo a própria história” (p. 103). Ficamos a olhar para trás, como se já tudo estivesse feito, como se o grandioso estivesse já-realizado e bastasse contemplar os feitos anteriores dos nossos grandes antepassados. Sem esquecimento, sem a não-historicidade, o humano não é capaz de “ousar começar a ser” (p. 99).



A História devia ser a grande Mestra da humanidade: devíamos aprender com ela para não repetir os erros, para corrigi-los, para melhorar; o conhecimento do passado, o património, a memória coletiva e pessoal, são fundamentais para compreendermos a identidade de um povo ou de uma pessoa; percebemos, também, que é necessário pesquisar a tradição para podermos resgatar o que ficou esquecido e que, por tão antigo, é, hoje, novo – na história há muitas promessas por cumprir; sabemos como o ponto de vista histórico permite relativizar o presente, habitualmente exagerado, para o bem ou o para o mal, e também pôr em causa falsas idades de ouro ou paraísos prometidos. No entanto, é preciso cuidado para não tornar o sentido da história uma “virtude hipertrofiada”. É preciso dominar o tempo e aprender a *esquecer* para experimentar a alegria do presente, para estar presente no instante, como uma criança que brinca e para quem nada mais tem importância: toda a ação exige o esquecimento.

Se a história aponta para o já existente, para o cânone seguro; se diz que a grandeza já existiu e é só preciso vê-la no passado; os criadores, os fundadores, os inquietos, aqueles que na verdade fazem a história, são os que não olham apenas para trás, mas agem e cuidam daquilo que está a nascer. Se viram os seus olhos para o passado é para que esse solo os sustente no salto para o que não conhecem ainda, o por vir. É preciso, lembrando o ensinamento evangélico, deixar que “os mortos enterrem os seus mortos” (Lc 9, 60), porque aquele que pega no arado não pode ficar a olhar para trás. Não basta repetir o já feito, acomodar-se ao já conhecido e à herança recebida: é preciso tornar o passado em terreno fecundo de novidade. A história é preciosa, conhecê-la é fundamental, mas tem de estar ao serviço da vida, do presente. Aqui e agora é sempre o instante decisivo.

O esquecimento é, no contexto desta reflexão, uma bênção. Um homem que vivesse só da história seria comparável, segundo Nietzsche, a um animal sempre a ruminar os mesmos alimentos. Esse fardo pode destruir – quer se trate de um indivíduo ou de uma comunidade, ou de um museu. Achar que tudo está já realizado e cumprido é assumir como divisa: “Deixem que os mortos enterrem os vivos!” (Nietzsche, 1990: 108).



2. Dos inconvenientes dos museus para a vida

Hoje, neste contexto, retomo a provocação de Nietzsche para pensar o que pretendemos com os museus. Os museus, para além de ser guardiões da história, têm também uma história: depois de a conhecer, tendo conhecimento profundo sobre ela, é preciso esquecer para ousar uma resposta nova a um tempo novo. Isso não significa deitar fogo aos museus, como propuseram os futuristas (retomados pelos movimentos anti-museu dos anos 60/70),¹ mas perguntar como podem os museus servir a vida, serem úteis e não uma desvantagem ou inconveniente. E isto porque há a possibilidade de se transformarem, de não permanecerem no mesmo: a pretensão da mesmidade é um perigo para as pessoas e as instituições – aqui, para os museus.

Mas que inconvenientes pode ter um museu?

De uma forma muito abrupta, direi: se não ajuda a emancipar, prejudica. Se for sinal e instrumento de poder de uma classe/grupo sobre outra. Se for lugar de exclusão (e não basta estar de portas abertas para ser inclusivo). Se for lugar de culto e de sacralização da arte – o lugar do separado, do intocável, do inquestionável. Se for o reduto de uma elite de sacerdotes desse templo. Se cristaliza uma noção de identidade ou de história. Se não se apresenta como um ponto de vista, mas um pretenso olhar absoluto. Se olhar para o público (e não os públicos, na sua pluralidade) como conjunto de meros consumidores. Se tratar os cidadãos como desiguais, olhando-os de cima. Se perpetuar preconceitos, espoliações e injustiças. Se julgar, irrefletidamente, que nada disto acontece no “meu museu”... Se pensar, como Eric Maclagan, diretor do Victoria & Albert Museum, nos anos 30, que dizia a outros profissionais que o público podia resumir-se a uma palavra de três letras (em inglês) que começa com um A e termina com um S. O público era, afirmava ele, um mal necessário: “mas temos visões de alívio quando vão embora e nos deixam trabalhar!” (Prodger, 2021: 78).

Há também um mito perigoso que é preciso desfazer, para que o museu não seja um inconveniente para a vida: julgar que o museu é um espaço neutro. Que trabalha com objetos, não com ideias ou perspectivas políticas, valores ou ideologias. É falso: nunca o museu foi, nem poderá ser, neutro – nenhuma instituição pode ser neutra. Pela sua missão, ao intervir no espaço público, no modo de se relacionar com a comunidade, nas decisões que toma:

¹ Cfr. Copeland e Lovay (2016).



- a. *O que se conserva/estuda e como se conserva/estuda* (e essa escolha implica a recusa, o não conservar uns objetos em detrimento de outros – e um objeto é sempre parte de um discurso que o ultrapassa e enquadra, consciente ou não).
- b. *O que se apresenta* (ou se escolhe não mostrar, quais os critérios, quem define o que é a qualidade ou a excelência).
- c. *Como se mostra* (com que enquadramento, mediação e olhar crítico).
- d. *A quem se mostra* (quem são os públicos, são uma projeção ilusória das direções e curadores ou há estudos sobre eles? Como se chega aos não-públicos? Qual a estratégia e as metas? Dirigimo-nos aos turistas de uma visita ou a uma relação continuada com os vizinhos? Como tratamos os cidadãos, como consumidores ou coprodutores? A partir do ponto de vista de uma desigualdade a ultrapassar, um *deficit* [o paradigma da Democratização, com boas intenções, mas sem os resultados desejados] ou de uma igualdade a confirmar [o paradigma da Democracia cultural, valorizando a diversidade e o contributo de cada um para a cultura de todos])?

A igualdade como ponto de partida, exige não apenas direitos e deveres, mas meios e recursos para ser concretizada: a cidadania cultural é o exercício desses direitos e deveres culturais.

O ponto de partida da Democracia cultural é a verificação da igualdade entre os detentores do poder institucional (os museus) e os cidadãos. Pressupor, à partida, que essa igualdade só estará no fim do processo, é manter sempre a pretensa desigualdade original. É fundamental tomar consciência do poder que se exerce quando se criam instituições, se faz programação, se distribui financiamento, se organizam exposições e o acesso a elas.²

Estas escolhas são políticas e nunca neutras, ainda que possam ser irrefletidas – e perigosas por isso, pelo “foi sempre assim” (haverá um inconsciente museológico que vem à superfície nos nossos atos?). Temos de tornar essas escolhas conscientes. Elas constroem identidades, incluem ou excluem, mantêm ou reformam, libertam ou oprimem. Os objetos dos museus são objetos sociais: são formas de mediação – de si e de

² Cfr. *Carta do Porto Santo*. Documento publicado no âmbito da Conferência do Porto Santo, 27 e 28 de abril de 2021: www.portosantocharter.eu



relação com outros; devem levantar perguntas e debates – e esse é um contributo imenso para a democracia. E uma pergunta é essencial: são os museus relevantes?

3. A incerteza do aberto

Diante da pergunta sobre o futuro dos museus, o *Museu Urgente*, é preciso, antes de mais, não responder e permanecer no lugar difícil e inquietante da abertura, do vazio: esvaziar as certezas, as respostas já-pensadas, o “foi sempre assim”, o saber antecipado (projetado e ilusório) sobre o que os outros querem ou necessitam. É preciso escutar, não só os do sector, os especialistas – e criar situações de verdadeira escuta, valorizando-a, é mais complexo do que simplesmente dizer que se escuta. É necessário criar vazios que permitam que a alteridade, o outro, o diferente, venha. Não se deve esconder o mal-estar, os problemas, as falhas. Precisamos de deixar em aberto esse *espaço espaçoso* do possível. É preciso apelar, então, à imaginação: é preciso imaginar, primeiro, a falta, a falha. A imaginação pode/ deve propor outro estado de coisas, outro “horizonte de possibilidades” (outro Mundo) – mas acima de tudo, temos de enfrentar a falta, ser capaz de imaginar a falha antes de propor o que falta, em vez de o tapar (por medo do vazio, do nada) com as respostas habituais.

A falta, aquilo que nos falta, remete para o necessário desequilíbrio introduzido num sistema: um desacerto que perturba e subverte a ordem. Depois de experimentar esse desequilíbrio não podemos já regressar sossegados à antiga ordem. Mas só se pode acolher um outro (e tornar-se um outro – no sentido plástico de que irei falar) se houver lugar para isso. Se não se estiver preenchido, rígido, cheio (de si, de certezas e seguranças). É preciso não cair na tentação de preencher rapidamente o vazio, de o substituir por outra realidade mais fácil de lidar.

O homem relaciona-se mal com o vazio: as instituições procuram preenchê-lo, escondê-lo, responder com segurança à dúvida e à incerteza. Como escreveu Michel de Certeau (1987: 146): “a vida social exige uma crença que se articula sobre os supostos saberes garantidos pelas instituições. Repousa sobre essas sociedades de segurança que protegem contra o outro, contra a loucura do nada”. As instituições querem a segurança das crenças certas. Fogem da instabilidade. Os museus também. No entanto, devemos deixar o vazio à mostra. Como uma ferida. Ponto de partida, não uma conclusão.



É precisa essa abertura para poder escutar: dar atenção aos públicos, antes de lhes querer responder. Aprender a escutar as pessoas que trabalham no próprio museu, todas, na sua diversidade e diferença. Ficar na abertura, acolher a presença dos outros, é difícil, mas é esse o desafio. E ainda numa outra dimensão do estar-no-aberto: na atenção ao presente, aqui e agora, para não sucumbir ao peso do passado. Como podem os museus ajudar-nos a situarmo-nos no limiar do instante, nesse lugar onde se decide o presente (e através dele, o passado e o futuro)? Como podem os museus servirem a vida?

4. Plasticidade

Retomando o pensamento intempestivo de Nietzsche, é preciso transformar o passado no seu próprio sangue e, para não sucumbir ao peso da história, é essencial o estado de esquecimento – de não historicidade: “nenhum artista realiza a sua obra, nenhum general alcançará a vitória, nenhum povo conquistará a sua liberdade, se não as desejaram e perseguiram num tal estado de não-historicidade” (Nietzsche, 1990: 99). É a vida que comanda a sua atividade, a vida como força não-histórica. Todos os grandes acontecimentos históricos dão-se nessa “atmosfera não-histórica”. É preciso respirá-la, para apoiar o que está a nascer. O esquecimento do passado permite a ação, o nascimento: fazer como ninguém antes, sem querer apenas ser um repetidor. Na verdade, o passado é sempre relido e interpretado à luz dos atos dos arquitetos do futuro.

Para não ser subterrado e paralisado pela história, é preciso “força plástica”, escreveu Nietzsche nessa *Segunda Consideração Intempestiva* que aqui nos tem guiado: “a força que permite a alguém, uma instituição ou uma comunidade, desenvolver-se de maneira original e independente, de transformar e de assimilar as coisas passadas, de curar as suas feridas, de reparar as suas perdas, de reconstituir sobre o seu próprio fundo-base as formas quebradas” (Nietzsche, 1990: 97). A plasticidade é uma força de metamorfose.

A plasticidade é o carácter do que é plástico, daquilo que é suscetível de receber e de dar forma. Faculdade de adaptação, não só passiva, mas também ativa, capacidade de regeneração. É um conceito que implica a temporalidade: exige a passagem do tempo, indica a incorporação do



tempo na vida orgânica e na subjetividade. A plasticidade é sinal de vida, o oposto da rigidez, sinal da morte.³

Onde parece não haver saída (de si), a plasticidade é a saída. “A plasticidade – afirmou Catherine Malabou – designa o movimento de constituição de uma saída no lugar em que nenhuma saída é possível. A plasticidade torna possível a aparição ou a formação da alteridade onde o outro falta absolutamente” (Malabou, 2018: 8). Deste modo, a metamorfose (outro nome para a plasticidade) não é uma realidade mitológica, mas ontológica e política. É assim que devemos lidar com a identidade pessoal e com a identidade das instituições (como o museu): como plasticidade. A capacidade de se manter, tornando-se outra, acolhendo o outro. Ou seja, de assumir o outro como parte de si.

A plasticidade da identidade ajuda a compreender porque alguns autores aproximam a subjetivação ou a construção de si de uma atitude estética: formar-se é um esculpir-se a si mesmo. Foucault apontava para uma “arte de si”, afirmando que a ética é o dar um estilo à existência – nesse sentido, a ética é uma forma de estética. Somos tarefa criativa. É essa plasticidade do si que as obras de arte e os museus como laboratórios podem ajudar a exercitar, porque, como escreveu e. e. cummings (2004: 99), “nunca nascemos o suficiente”.

Provavelmente, a primeira vez na história da filosofia em que o conceito de plasticidade não se refere a algo exterior ao sujeito, ou é usado como vocabulário do meio artístico, foi com Hegel (Malabou, 1996): passa a ser uma referência para compreender a sua proposta filosófica, o sistema dialético, mas também a subjetividade, a construção do sujeito, a manifestação da verdade, o desenvolvimento do espírito. A subjetividade é plástica, o sujeito é plasticidade, a identidade é receptiva e dadora de forma. E o mesmo podemos aplicar às identidades institucionais. É este carácter plástico dos museus que quero sublinhar: na sua capacidade de alteração/adaptação/transformação; na forma como nos mostram, nas suas coleções e exposições, a plasticidade do mundo; na potência de nos darem outra forma (no sentido formativo, no impacto pessoal e social que têm).

3 Pensamos, normalmente, na plasticidade como característica benéfica e positiva, mas também há uma plasticidade destrutiva – e a relação entre materiais explosivos e a designação “plásticos” é conhecida. Algumas doenças ou acidentes cerebrais revelam essa plasticidade negativa, de corte com uma continuidade ou a possibilidade de uma permanência que assume a alteridade, que integra a diferença (Malabou, 2009).



Tudo o que hoje é institucionalizado, hábito, mesmidade, começou como inovação. A própria constituição do museu aberto ao público, foi um gesto revolucionário, carregado de significado político. Tantas vezes, no entanto, anestesiámos as instituições. Esses modos habituais sedimentados, parecem sem início, surgem como imutáveis, perenes e intemporais. No entanto, é sempre uma construção histórica e *ser-outro* é uma hipótese em aberto.

A identidade não é apenas mesmidade (permanência do mesmo), mas promessa e transformação. Na verdade, como ensinou Paul Ricoeur, o outro, a alteridade, está já a trabalhar no coração da ipseidade, do si:⁴

- a. *Somos outros*. O outro está já no interior do sujeito, o outro em si, como demonstram as “figuras da alteridade” internas, do que em nós não dominamos: como o corpo e o involuntário ou a consciência e o inconsciente.
- b. *Somos consequência de outros*. Da influência de outros com quem nos relacionamos/dialogamos ao longo da vida, consciente ou inconscientemente: a família, os professores, os amigos, as leituras, a cultura, a religião, a publicidade... a comunidade.
- c. *Somos outros por vir*. Podemos vir a ser outros. A identidade não é rigidez, forma fixa e terminada, mas plasticidade.

Proponho adaptarmos aos museus este esquema de “saída de si”, ou de compreensão de “si-mesmo-como-outro” – retomando o título de Ricoeur –, para assumir a importância da alteridade (no seu sentido triplo) na identidade das instituições:

- a. Tem outros em si, já dentro (outros museus dentro do museu: nas possibilidades desconhecidas da própria coleção que podem ser aprofundadas, na história do museu onde há muitos museus distintos, no que se revela de inconsciente na sua ação com preconceitos irrefletidos, na diferença entre intencionalidade desejada e a realidade, no modo como o museu é visto pelos diferentes públicos e pelos seus trabalhadores...).
- b. Deve abrir-se a outros, fora de si (interrogando, por isso, qual o seu modo de relação? abertura ou fechamento; confiança ou desconfiança noutros

⁴ Cfr. Paul Ricoeur (1990: 367). *Soi-même comme un autre*, o título deste livro, é todo um programa e resumo do seu pensamento, que aqui retomamos.



pontos de vista, na diversidade, na crítica... Estão os museus a escutar? E quem? Deixam-se influenciar e transformar?).

- c. Pode ser outro, transformar-se (ser plasticidade, contra o fechamento e a solidificação do “foi sempre assim”).

O museu é um dispositivo relacional e tem de assumir uma forma dialógica, sem medo de se colocar no limiar do instante e responder de forma nova, como outro. Sem receio de recomeçar.

5. Das vantagens dos museus, ou como servem a vida

Aponto nove lições que podemos aprender com os museus, e que eles próprios podem aprender consigo mesmo, e que são exemplo da sua utilidade para a vida – em particular para a formação/educação, pessoal e comunitária – e para a sua própria metamorfose:

1. *A valorização do múltiplo – contra a arrogância do único.* Nos museus deparamos com a multiplicidade, quer na diversidade de museus existentes, quer naquilo que guardam e expõem no seu interior: múltiplos objetos (raros ou banais), meios diferenciados (escultura, instalação, pintura, filme, fotografia...), diferentes estilos e abordagens (figuração, abstração, narrativa, intimidade, política...), proveniências geográficas e temporais distintas. Um museu revela que a multiplicidade é um bem, contrariando o pensamento que a desvaloriza para promover a unicidade – qualquer que ela seja.
2. *A valorização do cuidado – contra o abandono.* Conservar e estudar as coleções é uma missão prioritária dos museus: essa atitude em relação aos vestígios do passado ajuda a compreender que somos herdeiros, mas não somos seus donos, foram-nos confiados como depositários, para os transmitirmos às gerações seguintes. Mas um museu não conserva apenas, mas apresenta: dá a ver – e deve pensar com atenção nesse modo de apresentação, nesse “eis” que aponta e faz ver. Também em educação é fundamental esse duplo cuidado: com o passado, com o que desejamos conservar e que permanece vivo para nos ajudar a compreender o presente, mas sem descurar a forma de o expor e comunicar. Sem esquecer que forma e conteúdo se cruzam e alimentam.
3. *A valorização do processo e da mudança, da plasticidade – contra a ilusão da perfeição e a mesmidade.* Num museu, reconhecemos as



alterações sucessivas e mutações ao longo do tempo de um país ou região, da sociedade ou de uma atividade ou objeto. Num museu de artes plásticas, podemos perceber como um artista pode experimentar, ao longo do seu percurso, diferentes meios, estilos, abordagens, fases – e até valorizar mais o processo do que o objeto final. O processo educativo deve também ajudar a compreender que não precisamos de ficar resignados com o estado atual das coisas, pessoal ou comunitariamente, nem de ser meros repetidores de fórmulas já encontradas no passado. A mudança, a diferença, a alteridade, fazem parte da identidade – quer nacional, quer pessoal (quer dos próprios museus). Não se pode confundir a noção de “identidade” com “mesmidade”. Do ponto de vista pessoal, é determinante sublinhar a consciência de si mesmo como um a fazer-se, um processo, e não um resultado já terminado, “perfeito”. Não devemos transmitir a ideia de irreversibilidade, mas a de que estamos em construção permanente.

4. *A valorização do conflito – contra a falsa concórdia.* São muitos os museus que nos lembram de que a história natural ou existência humana coletiva é o resultado de antagonismos, de acontecimentos violentos, de desentendimentos, de perspectivas políticas diferentes, de oposições armadas, de luta por direitos humanos, de contraposição de ideais – ou mesmo materiais... Do mesmo modo, os grandes artistas são influenciados por outros que os antecederam, mas para poderem encontrar a sua própria identidade tiveram de se desviar e procurar o seu próprio caminho, sem medo do conflito. Há também obras de arte que não escondem o conflitual – pelo contrário, muitos artistas procuram exibi-lo: quer nas tensões internas à obra, quer provocando reações afetivas ou debates intelectuais mais violentos. Parecem indicar-nos a necessidade de aceitar o conflito e o confronto como parte da vida – e do desenvolvimento pessoal e comunitário. Como educamos para gerir a tensão (interna ou externa)? Como oferecemos instrumentos que ajudem a resolver os confrontos de opinião, de diferenças culturais ou religiosas, sem medo de ser ou pensar de forma diferente – e sem que isso conduza à violência? É da saúde da democracia que se trata.
5. *A valorização de todas as faculdades humanas – contra o império da razão.* Os museus revelam como a humanidade tem lidado, ao longo dos séculos, com as diferentes potencialidades do humano: a racionalidade, as sensações, as emoções. Ao olhar para os vestígios que os nossos antepassados criaram para as diferentes atividades e âmbitos da vida –



religioso, político, lúdico, laboral, natural, financeiro, familiar, íntimo... – ou para as obras de arte que privilegiam abordagens, temas e linguagens distintas, encontramos a totalidade do humano. Também os projetos educativos deviam valorizar as diferentes faculdades e linguagens: desenvolver os sentidos e as capacidades expressivas do corpo, atender aos sentimentos e afetos, potenciar o pensamento crítico e o discurso argumentativo. Fixar o projeto educativo apenas numa das faculdades é tão imprudente como exercitar apenas um dos músculos do corpo, atrofiando todos os outros.

6. *A valorização da complexidade – contra a simplificação.* Nos museus, como na *Divina Comédia* de Dante, encontramos a existência humana na sua totalidade: da descida aos infernos até à subida ao paraíso. A amplitude da vida, na sua ambiguidade e contradição, ganha corpo à nossa frente. Também o educador deve dar a ver esse horizonte complexo do humano: não apresentar apenas a parte, mas o todo.
7. *A valorização do incerto – contra a falsa segurança da certeza.* Nos museus encontramos, muitas vezes, objetos de que desconhecemos a função ou uso, ou sobre os quais há teorias, mas não certezas evidentes. Encontramos aí, também, obras de arte que nos mostram a nossa ignorância – por exemplo, sobre os personagens, as cenas míticas ou históricas aí representadas – ou que nos fazem enfrentar a estranheza e deixam-nos sem palavras ou sem orientação. Diante de algumas obras, sentimos uma espécie de impotência: não compreendemos e não dominamos o seu sentido. E isso é o melhor motor da aprendizagem: a consciência da ignorância põe-nos em movimento, a imaginar respostas e possibilidades. Que melhor impulsionador para o desenvolvimento criativo e o pensamento crítico que um objeto que nos obriga a investigar, a experimentar, a olhá-lo de todos os ângulos, a procurar a solução – em vez de nos ser dada a resposta já-conhecida como certa, com a exigência de a reproduzirmos? Como sabia Aristófanes, educar não é encher um copo, mas acender uma chama.
8. *A valorização da gratuidade e do prazer – contra o utilitarismo calculista e produtivo.* Um museu dá-nos a oportunidade de experimentarmos um tempo distinto do habitual: os objetos que aí estão foram retirados à voragem destruidora do tempo utilitário e consumista. Por um lado, foi suspensa a sua função habitual ou nunca tiveram utilidade. Por outro, não podem ser comprados nem consumidos. Não são, nem podem



ser, meus. Não estão disponíveis para essas formas de manipulação e destruição: a utilidade imediata e o desejo de posse. Ensinam-nos, assim, uma enorme e inestimável lição: a gratuidade. A da presença livre das coisas. A do prazer, do lúdico, do jogo. A do tempo sem porquê nem para quê. Numa época marcada pelo desejo de eficiência e de produtividade rentável, esta subversão é determinante e uma lição para a comunidade educativa. Qual a ideia de humano/adulto/cidadão para a qual estamos a educar e que orienta os nossos currículos e métodos pedagógicos?

9. A valorização da participação – contra a passividade e a demissão.

O carácter inclusivo (ou não!) dos museus tem sido um debate importante nos últimos anos: no acesso ou exclusão de determinadas comunidades, da representação da diversidade, da participação informada em decisões... Em muitos museus – como em obras de arte contemporâneas – a participação ativa dos visitantes é mesmo solicitada: quer para o conhecimento de determinado objeto, quer para a realização dessa própria obra – que não existirá sem o visitante ativo. Ganhar competências e capacidades, para poder participar com a sua voz única e autónoma na vida coletiva. Recebe-se a tradição como um campo para a inovação. A cultura se não se renova, morre: é uma tarefa infinita. Esse sentido de pertença a uma comunidade que nos antecede e ultrapassará, que os museus promovem, é uma lição de enraizamento, de participação pessoal e de reconhecimento do papel insubstituível de cada um na vida cultural coletiva.

Declusão – o oposto de uma conclusão

Os museus são preciosos depósitos de humanidade e nada de humano lhes é estranho. Permitem que cada um possa descobrir aí, fora de si, possibilidades de si antes desconhecidas. *Desconfinam* o mundo limitado em que vivemos, o nosso horizonte de possibilidades. Também no modo como podem promover, ou não, a saúde da democracia:⁵ é fundamental que a democracia não seja vista como uma dimensão especializada do sector político, tem de ser uma preocupação transversal aos vários sectores sociais, e um modo dos museus serem relevantes. Podemos viver num estado democrático e, no entanto, as diferentes dimensões e

⁵ Retomo o tema e o título da *Carta do Porto Santo*, "A cultura e a promoção da democracia: para uma cidadania cultural europeia".



instituições da vida comunitária permanecerem autoritárias. Neste sentido, é necessário que os museus trabalhem para promover uma concepção de cidadania cultural baseada no pluralismo: no reconhecimento da multiplicidade de vozes e na valorização das diferenças. Interpretações redutoras e unívocas da identidade cultural são perigosas, uma negação da visão democrática, inclusiva e aberta das culturas.

Como consolidar a democracia na esfera cultural? Que relações de poder se estabelecem nas Instituições, entre estas e os públicos, e nas práticas culturais e educativas? Como pode a participação cultural ajudar a emancipar os cidadãos?

Os museus, os seus processos e modos de organização, o que valorizam e propõem, se tratam os cidadãos como consumidores ou como colaboradores, tem consequências na saúde democrática de uma sociedade. O princípio terá de ser o do esvaziamento e da escuta. Dar a voz a outros e integrá-los em si, na sua diferença. Estão os museus a prestar atenção? Estão realmente abertos a escutar e seguir os que estão nas margens, nas periferias, e que podem trazer propostas radicais de mudança, permitindo que os museus sejam hoje relevantes? São, os museus, capazes de acolher a alteridade, nos múltiplos sentidos que aqui foram tratados, lugares abertos e em saída de si? Como propõe a *Carta do Porto Santo*, é urgente transformar as *ins-tituições* culturais (neste caso, os museus) em *ex-tituições*!



Referências

Certeau, M. de (1987). *Histoire et psychanalyse entre science et fiction*. Paris: Gallimard.

Copeland, M. e Lovay, B. (eds.) (2016). *The Anti-Museum*. London: Fri Art & Koenig Books.

cummings, e. e. (2004). *Eu: seis inconferências*. Lisboa: Assírio e Alvim.

Malabou, C. (2018). *La plasticidad en espera*. Santiago de Chile: Ed. Palinodia.

Malabou, C. (2009). *Ontologie de l'accident. Essai sur la plasticité destructrice*. Paris: Éditions Léo Scheer.

Malabou, C. (1996). *L'Avenir de Hegel. Plasticité, temporalité, dialectique*. Paris: Vrin.

Nietzsche, F. (1990). De l'utilité et des inconvénients de l'histoire pour la vie. Em G. Colli e M. Montinari (orgs.), *Oeuvres Philosophiques complétés II. Considérations inactuelles I e II*. Paris: Gallimard.

Prodger, M. (2021). The notional gallery? How art museums turned into public palaces. *Apollo. The International Art Magazine*, April: 78.

Ricoeur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris: Seuil.