

# A cultura de museu e a ameaça à identidade nacional na era do GATT

Vera L. Zolberg\*

**Resumo.** O artigo revela as conexões que pode haver entre termos aparentemente tão disparatados quanto “cultura de museu”, “identidade nacional” e “GATT” ao mostrar e analisar como funciona o mercado de arte internacional. O foco principal é sobre as diferenças entre Europa e Estados Unidos quanto as políticas de proteção à arte endógena como forma de representação e preservação da identidade nacional e argumenta que acordos comerciais como o GATT terão que colocar esta questão em pauta no futuro próximo.

**Palavras-chave.** identidade nacional, museus, GATT, comércio, arte.

## INTRODUÇÃO

Que afinidades pode haver entre essas expressões aparentemente tão disparatadas — “cultura de museu”, “identidade nacional” e “Acordo Geral de Comércio e Tarifas — GATT”? Elas compõem uma combinação paradoxal, já que, ainda na década de 1970, os objetos de arte eram um dos itens explicitamente excluídos dos debates sobre ação dos governos no controle das exportações.<sup>1</sup>

---

\* Vera L. Zolberg é pesquisadora e professora do Boekmanstichting, Amsterdam e da New School for Social Research em Nova Iorque. Este trabalho foi inicialmente preparado para apresentação à conferência internacional GATT, The Arts and Cultural Exchange between the United States and Europe, realizada em 20-21 de outubro de 1994 na Universidade de Tilburg, com o patrocínio da Fundação Boekman de Amsterdam. Desejo agradecer a vários leitores de versões anteriores cujos comentários e críticas me ajudaram: Elteren, Annemoon Vann Hemel e Cas Smithuijsen. Também quero agradecer a meu assistente na New School for Social Research, Chard Goldberg, especialmente pela pesquisa na área legal.

<sup>1</sup> Como disse C. Fred Bergsten, os controles excluídos foram os de “narcóticos (por razões ‘morais e de saúde’), objetos de arte (‘para preservar a herança nacional’) e outros substitutos monetários (tais como ouro, prata e jóias) para evitar fugas dos controles cambiais” (Bergsten, 1974).

Mesmo durante a Rodada Uruguai de negociações multilaterais quando se lançou o debate sobre a propriedade intelectual, as artes mereceram apenas comentários muito tangenciais. A maioria das questões levantadas dizia respeito à proteção de direitos autorais à luz das novas tecnologias, especialmente para produtores e músicos de gravações de som. Se havia dúvidas quanto ao assunto, a ameaça do Presidente François Mitterrand de vetar os acordos do GATT a menos que fossem excluídas as questões culturais e audiovisuais das negociações entre Europa e Estados Unidos<sup>2</sup> acabou por confirmar “a exceção cultural” nas negociações do GATT (Frodon, 1994).<sup>3</sup>

Mas não deveria surpreender que esses assuntos disparatados se juntem para assombrar as nações envolvidas nas negociações do GATT. Ao considerar como a intersecção de cultura de museu, identidade nacional e o GATT irá constituir-se, quero argumentar que é muito provável que os futuros debates reabram contenciosos muito maiores que os assuntos puramente econômicos, por mais problemáticos que estes tenham sido. O motivo disto é que as artes e a identidade nacional habitam não “apenas” o campo material, por mais vital que este seja. Seus domínios são atravessados por conotações simbólicas — e são, às vezes, predominantemente simbólicos — não sendo, portanto, maleáveis à negociação comum como são as preocupações materiais.

Enquanto outros participantes analisam aspectos da produção cultural de natureza comercial, é minha tarefa considerar os problemas das artes, e especialmente aqueles relativos aos museus. Mas as obras dos museus têm sido, para fins práticos, retirados do domínio material dos mercados e sacralizados pelo carisma da institucionalização.

No entanto, é importante primeiramente reconhecer que os domínios das artes “puras” ou comerciais não são em si esferas totalmente separadas (Zolberg, 1990). Especialmente nas últimas décadas, obras de arte e aquelas produzidas com finalidade comercial partilham conteúdo e criadores, além de serem abrigadas em instituições culturais como os museus. Mas a institucionalização não fornece uma total imunidade contra a comercialização. A estrutura da arte em sociedades de mercado tem conseqüências que fazem das obras de arte eventuais alvos de comércio. Em seguida, considero os aspectos diferenciais de

---

<sup>2</sup> O livre comércio contrasta com políticas culturais nacionais em muitos países além da França: subsídios à produção cinematográfica, tabelamento de preços de livros, manutenção de determinada proporção de programação européia na televisão.

<sup>3</sup> Embora se ouvisse também um murmúrio de preocupação sobre “direitos morais (que dão aos artistas algum controle sobre a exposição e o uso de sua obra depois da venda)”, este é um campo que não tem sido abordado na agenda primordialmente econômica. Ver Keith E. Maskus, “Intellectual Property” in Schott, 1990:171.

“identidade nacional” nos Estados Unidos e na Europa. Essas concepções diversas podem influenciar as políticas de proteção ou de livre comércio. Por fim, avalio a relação do mundo dos museus de arte com a crescente internacionalização do comércio, levantando questões sobre problemas recorrentes nesse campo.

#### ARTE PURA: UMA MERCADORIA COMO OUTRA QUALQUER?

As obras de arte tornam-se, cada vez mais, bens portáteis, inseridos modernamente em um sistema de mercado que, independentemente do significado que tenham tido no passado, fez delas algo assemelhado a mercadorias. Assim, embora sejam as artes comerciais as mais preocupadas com o lucro, as considerações financeiras também perpassam a arte pura. Esta tendência é visível apesar de o reducionismo econômico da arte ser freqüentemente contestado. Artistas, pessoas envolvidas com museus, críticos e estudiosos protestam quando esculturas e pinturas são tratadas da mesma forma que camisas ou sapatos, ou outros produtos que os economistas normalmente citam como exemplos ao analisar mecanismos de preços. Seus adversários são economistas tão ligados aos esquemas clássicos e a um utilitarismo simplista que insistem em considerar que não há diferença alguma entre obras de arte e qualquer bem econômico (Grampp, 1989). Para estes economistas, qualquer legislação visando a proteger a arte, diferenciando-a do materialismo crasso de outros produtos e, portanto, restringindo o livre comércio, exige uma justificativa.

Embora nem todos os economistas partilhem dessa visão, os que são amantes da arte penam para justificar um estatuto especial para certas formas de arte que mereçam subsídios de seus governos (Natzer, 1978; Baumol e Bowen, 1966).

Do ponto de vista da identidade nacional — como indica o caso do Presidente Mitterand —, a criação cultural ou a produção de arte “importante” ou “pura”, incluindo até mesmo as formas de arte comercial em que a língua é proeminente, tem praticamente a mesma importância. A idéia de identidade nacional como justificativa para excluir obras de arte do livre comércio implica manter objetos de arte únicos, insubstituíveis, em casa. Mas no caso das obras comerciais, alguns países querem proibir ou controlar a entrada de produtos estrangeiros. De início, prevaleciam esses casos de proteção em países do terceiro mundo em que se encontram vestígios de antigas civilizações.

A tendência à redução de barreiras comerciais nacionais tem sido o ímpeto para se repensar como a sociedade considera a arte e se obras de arte merecem proteção especial. Este questionamento entrou em nova fase com o estabelecimento da Comunidade Europeia (e da União Europeia). À medida

que o livre comércio se amplia através dos acordos do GATT, o problema será agravado. Será que o dinheiro falará mais alto do que a identidade nacional? E como será reestruturada a relação entre dinheiro e arte? Aliás, o que é identidade nacional, e de que forma ela se relaciona com a arte?

#### IDENTIDADE NACIONAL - ESPÉCIE EM EXTINÇÃO OU ESPÉCIE NENHUMA?

Muito tem sido escrito sobre “identidade nacional” mas as perguntas persistem e surgem novas questões. No contexto de um estado-nação, deveríamos falar de identidades múltiplas de uma única? É válido falar de identidade “nacional” como se todas as nações fossem iguais? A identidade nacional é uma entidade fixa ou mutável? As perguntas remetem aos debates sobre “caráter nacional”, há muito descreditados devido, em parte, a seus pressupostos estereotípicos intrínsecos. Devemos evitar essas armadilhas. Sem pretender retrair e analisar o conceito de identidade nacional e suas ricas conotações, creio que seria útil diferenciar entre alguns aspectos de identidade nacional tal como concebida em grande parte da Europa em contraste com a dos Estados Unidos.

#### O CASO DA EUROPA

Identidade nacional é uma das expressões mais ambíguas em discussão hoje, como demonstra a angústia da ex-Iugoslávia ou da ex-União Soviética. Até nos Países Baixos não se encontra uma unanimidade sobre como caracterizar “a” identidade nacional. Considere um exemplo recente: em artigo no *New York Times*, a identidade do arquiteto holandês Rem Koolhaas foi caracterizada como “européia”; ele foi definido como um “arquiteto pós-nacionalista”. Escreve o autor do artigo, Douglas Coupland:

Talvez como holandês, marcado pelo papel de seu país como centro comercial internacional, ele tenha menos problemas com as mudanças globais do que teria uma pessoa de outra nacionalidade. Os holandeses, uma nação de comerciantes, geraram — o que não surpreende — um arquiteto cujo trabalho responde aos fluxos transnacionais silenciosos, em nanossegundos, de dinheiro e idéias. (Coupland, 1994)

Mas outros intelectuais holandeses, vêm a questão de outra forma. Hella Haasse, que escreve romances históricos, acredita que, desde que a Comunidade Européia se tornou uma realidade, muitos que nunca pensaram sobre a identidade nacional começam a questionar sobre seus componentes e de que forma se construiu. Ela atribui o sucesso de seus livros, e o interesse renovado pela ficção histórica em vários países, ao desejo de auto-descobrimto (Simons, 1993).

A identidade como conceito sofreu uma metamorfose: da idéia popular de uma nação incorporando uma “essência” — com conotações do racionalismo inato da primeira parte do nosso século — passou a ser considerada por observadores mais sofisticados como um conjunto adquirido de singularidades. Os sociólogos Van Poecke e Van der Bulck (s.d.) vêem a identidade como emergindo dos processos de socialização. Outros, na tradição de Georg Simmel, têm destacado tanto os aspectos formadores quanto o lado da construção de identidade. A identidade pode, por um lado, determinar quem pode ser incluído nas fronteiras sociais de uma nação; por outro, indica quem será excluído da comunidade (Simmel, 1955).

Até agora, a maioria das formulações tem girado em torno de uma noção monocultural da identidade. Mas esta noção vem sendo desafiada por novas reivindicações de uma identidade cultural diversa. Como vêm reconhecendo alguns observadores e analistas dos meios de comunicação, de uma concepção mais ou menos homogênea do hábito lingüístico, nos últimos anos tem se dado mais destaque à diversidade (Van Elteren, Schlesinger, etc.). Eles confirmam que, embora a identidade nacional tenha sido usualmente considerada coextensiva com as fronteiras geográficas de um estado-nação, isto foi quase sempre na melhor das hipóteses uma aproximação.<sup>4</sup> Embora a heterogeneidade fosse considerada normal em países grandes, como os Estados Unidos, a ex-União Soviética ou a ex-Iugoslávia, as exceções (como Suíça, Bélgica) eram vistas como únicas ou problemáticas — se não patológicas. Pareciam provar que as clivagens entre grupos lingüísticos, religiões, etnias eram (e em alguns casos são) difíceis de superar, e só depois de verdadeiras guerras civis.

Não obstante as reais configurações populacionais, a maioria dos países europeus se definiu como sendo culturalmente homogêneos — ou desejou sê-lo, chegando ao ponto de excluir os que definem como “estrangeiros”. Que suas populações sejam mais monoculturais ou mais pluriculturais, concebem a identidade nacional em termos unitários, mesmo em face da mais óbvia heterogeneidade. Além disso, para além das chamadas velhas diversidades (anteriores ao século XX), desde o fim da segunda guerra mundial tem havido um aumento novos imigrantes, inclusive muitos de fora da Europa.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Há também o fato de que muitos indivíduos vivem fora de seus países temporária ou permanentemente, por várias razões.

<sup>5</sup> Muitos deles originam-se de uma herança colonial ou imperial de sua ex-metrópole, respondendo a chamados para trabalhar em tempos de falta de mão-de-obra, fugindo de condições econômicas adversas ou buscando refúgio de situações violentas.

Independentemente do motivo de seu deslocamento, a presença de imigrantes tem sido recebida de forma ambivalente pelos anfitriões. Alguns europeus têm manifestado apreensão de que esses “outros” ameçam sua identidade nacional. Nos países que têm sido — mais ou menos — receptivos aos imigrantes e refugiados, sua presença tem sido vista como uma condição temporária ou, se permanente, exigindo a assimilação na cultura dominante.

#### O CASO DA IDENTIDADE NACIONAL AMERICANA

Como “nação de imigrantes” por excelência, os Estados Unidos sempre se defrontou com uma população constantemente renovada. Para os estudiosos da história americana, é surpreendente que os europeus vejam os Estados Unidos como uma sociedade multicultural não problemática embora racialmente dividida. Mas desde o início do século XIX, as origens nacionais se somaram as outras fontes de clivagem, tais como interesses regionais, religião e raça como focos e contencioso político. Embora os Estados Unidos seja apreenhado como *a* sociedade multicultural bem-sucedida, a xenofobia étnica — ao contrário da tolerância — tem aparecido de modo tão proeminente quanto as clivagens raciais em vários momentos da história americana. Tanto a raça quanto a etnia têm sido alimentadas pelas fontes constantemente renovadas de seres humanos que construíram a nação.

Ao longo dessa história, a ideologia subjacente ao que constitui “o americano” tem variado entre tres tipos de comportamentos conformistas que, em momentos diferentes, conferiam legitimidade ao servir como critérios para inclusão no corpo político:

- a) “assimilação”, ou pressão à anglo-conformidade, de todos os imigrantes não-anglófonos ou o dos “locais” como os ameríndios (americanos nativos); isso geralmente implica renunciar a identidades culturais anteriores, incluindo a língua e a religião e outras práticas costumeiras.
- b) “caldeirão” (“*melting pot*”), ou amálgama de todos os recém-chegados em uma identidade ou um caráter diferente de cada uma de suas origens, mas compondo algo novo — um “americano” *tertium quid*.
- c) identidade plural (ou “pluralismo cultural”), preservando algumas das raízes em costumes, religião, língua, etc., como no caso dos “americanos-com-hifen” (italo-americanos, afro-americanos, etc.). Mas seu uso destina-se em grande parte à esfera privada da vida familiar e social a não ser no caso de eventos públicos cuidadosamente encenados (como comemorações étnicas anuais).

Trata-se de caracterizações imperfeitas, já que têm sido e continuam sendo invocados como retórica política para fins eleitorais ou para obter vantagens para os que aderem. Embora sejam mais típicas de certas regiões do que predominantes constantes no nível nacional, elas representam a estrutura de crenças simbolizada pelo importante lema oficial: *e pluribus unum*.<sup>6</sup>

O historiador americano Michael Kammen tem caracterizado os americanos como um Povo de Paradoxo. Ele apresenta a história da civilização americana como “um tríptico: um quadro em três compartimentos lado a lado”. De um lado está a “legitimidade — algo que nos faltava e que buscamos”. Do outro está o “pluralismo instável — que tínhamos em excesso”. Mas o que é a cena central? A resposta não é simples: é a “biformidade”. Com isto Kammen quer dizer que a ambigüidade e a ambivalência têm sido o âmago da identidade americana. Não há razões para considerarmos que ele está equivocado.

A ambigüidade emerge nas inúmeras controvérsias que envolvem a construção de monumentos públicos nacionais (ou locais), como o que comemora a Guerra do Vietnam (Zolberg, 1990: cap.4), ou a organização de exposições em museus. Está claro que o museu oferece as armas e um terreno contestado no qual elas se tornam visíveis.

## OS MUSEUS NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE

Os museus, tais como os conhecemos, são instituições cuja construção está entrelaçada com noções modernas de identidade nacional. Como os censos e os mapas, a formação dos museus veio a representar a memória social constituindo “comunidades imaginadas”, rica de significados simbólicos, sobre os quais Benedict Anderson escreveu de forma tão eloqüente. Junto com os sistemas educacionais, a literatura, os monumentos públicos, os símbolos, rituais e outras representações visuais, os museus desempenham um papel na construção da narrativa nacional (Anderson, 1991).

Como são os museus de história que têm a tarefa de narrar e ilustrar a nação-estado, não é de espantar que mesmo nos Estados Unidos, onde a maioria dos museus depende de doadores privados, os museus de história têm mais probabilidade de obter apoio direto do estado nacional ou dos governos estaduais. Os museus de “história natural” ou de etnologia têm um papel mais fundamental ainda na criação de uma matriz cultural na qual se funda a

<sup>6</sup> “De muitos, um” provavelmente refere-se ao problema de unir as 13 colônias originais numa única força na Guerra da Independência. Adquiriu a conotação popular de apresentar ao mundo uma frente unida, apesar de fontes persistentes ou novas de clivagens no corpo político.

comunidade simbólica, já que definem categorias de “humano”, por oposição ao “humano”. Dessa forma, reforçam categorias conceituais referentes a quem pode ser incluído e quem deve ser excluído do corpo nacional (Zolberg, 1994).

Enquanto os museus de história e de história natural parecem estar diretamente relacionados à nação, o caso dos museus de arte é problemático. As obras de arte têm sido criadas, geralmente, por indivíduos formados numa tradição estética universal. Muitos chegaram às coleções privadas ou de museus vindas de origens diversas. Não foram necessariamente criadas por artistas que possam ser definidos como “nativos”. Embora, por essa razão, possa parecer contraintuitivo, existe uma crença generalizada de que as obras de arte, mesmo adquiridas do exterior, de fato incorporam a identidade nacional também. Este pressuposto subjaz muitos debates, alguns dos quais resultam em legislação protecionista e até em tratados internacionais.

Tratados que protegem o que se define como patrimônio (ou herança) têm proliferado nas últimas décadas, enquanto predadores do mercado de arte internacional têm danificado sítios arqueológicos em alguns países menos desenvolvidos. A tendência tem sido no sentido da proteção da herança nacional (Bator, 1982). Com algumas variações, leis desse tipo existem também em algumas nações mais desenvolvidas como França, Inglaterra, Itália, Japão e Turquia. Variam do extremo da total exclusão da exportação — ou “embargo” — à proteção parcial, como “triagem”.

Além da proteção a sítios arqueológicos ou históricos, muitas nações européias, como os Países Baixos, têm implementado legislação (“wet behoud cultuurbezit”, sobre a preservação da herança nacional) que proíbe ou limita a exportação de pinturas e esculturas de coleções privadas e registradas oficialmente e, mais recentemente, de obras de arte pertencentes a museus. O Ministro da Cultura pode vetar uma decisão tomada por indivíduos privados ou órgãos governamentais, como prefeituras ou províncias. A exportação de uma obra de arte pode ser sustada pela sua compra pelo Ministério para ser colocada em algum museu doméstico. Mas, em princípio, esta política é conflitante com o aumento da cooperação econômica entre nações européias que gerou um “*binnenmarkt*” (um espaço econômico comum) onde não pode haver fronteiras.

Enquanto as questões culturais permanecerem em suspenso, o assunto não se discute. Mas ficarão as leis protecionistas imunes diante da tendência à eliminação de barreiras comerciais? Muitos temem que, no caso da arte, o comércio totalmente livre ameaçará o nexos entre o patrimônio de uma nação e seus cidadãos. Os museus de arte cabem nessa discussão na medida em que



são uma das principais instituições em que esse nexos se constrói. Assim, eles e a arte que apresentam deverão tornar-se centros de disputa.

### A EXCEÇÃO AMERICANA

Posicionando-se for a dessa proteção legislativa às obras de arte, os Estados Unidos não tem legislação impedindo a exportação de obras de arte do país. Foram promulgadas leis que protegem sítios arqueológicos dos índios americanos e de outros grupos em território nacional. Mas até mesmo essa esfera limitada de legislação não confere ao estado nacional a posse de bens culturais nem dá ao governo americano a opção de compra. Com a exceção dos índios americanos (que de alguma forma constituem suas próprias nações), nenhuma lei regulamenta a exportação do patrimônio americano. Nenhuma lei exige que o cidadão que encontre objetos, até mesmo de excepcional valor antropológico, notifique o governo (Yapko, 1987:653). Nesse sentido, a política não é análoga às leis de patrimônio de países como o México, Peru ou Turquia, entre outros.<sup>7</sup>

Por que os Estados Unidos são uma exceção quanto à proteção da herança nacional? A resposta a esta pergunta abrange um conjunto de aspectos complexos das estruturas constitucionais e legais culturais. Em parte, é porque há uma resistência a interferir no sistema de livre mercado, mesmo que isso signifique a perda parcial do patrimônio americano. Fundamental a seu compromisso com o livre comércio, e diferentemente de outros países, a herança legal americana mantém a prioridade da propriedade *pessoal* (incluindo o subsolo da propriedade privada). Em alguns outros países, a propriedade cultural encontrada em terra de propriedade privada é automaticamente conferida ao Estado (Persick, 1985:112). A diferença pode ser observada na resistência americana em assinar a convenção da Unesco de 1970 sobre proibição e prevenção de comércio ilícito de patrimônio cultural. Quando o governo

---

<sup>7</sup> Na verdade, o governo dos Estados Unidos vem tentando proteger o patrimônio cultural desde 1863, quando promulgou uma lei regulando a conduta dos soldados da União durante a Guerra Civil. Colocava limites severos à tomada de propriedade pública ou de igrejas (Yapko, 1987:649). As leis de proteção às antiguidades índias datam de 1906, com emendas em 1979 (*idem*, *ibidem*:652), mas essas leis dizem respeito apenas a sítios arqueológicos em terras federais, não em propriedade privada, e não se referem a artefatos móveis. Em 1935, no entanto, o Congresso americano passou a Lei de Sítios e Prédios Históricos e Antiguidades (depois modificada pelo Decreto de Preservação Histórica Nacional de 1970) estendendo a proteção através de doações e empréstimos. O decreto de preservação do folclore americano estabeleceu um Centro de Folclore Americano como um arquivo nacional para diversos grupos no país (20 U.S.C. 2101).

americano finalmente aderiu, só em 1983 (quando quarenta e três países já haviam assinado), foi com muitas reservas, “entendimentos” e contra uma oposição considerável do Departamento de Estado.<sup>8</sup>

Uma justificativa para finalmente assinar o tratado, segundo o U.S. Code Congressional and Administrative News (Vol.4, 97<sup>th</sup> Congress Second Session 1982), foi a pressão das nações afetadas por esse comércio, para quem um número considerável de clientes estava nos Estados Unidos. A demanda crescente por bens arqueológicos e etnológicos e antiguidades insubstituíveis significa que são diferentes de outras mercadorias. Como já foi admitido,

...o aumento da oferta resulta das vendas de artefatos já conhecidos e daqueles recém recuperados de sítios arqueológicos. A origem e o caráter únicos desses artigos levantam sérias questões comerciais que são distintas das preocupações normais dos acordos comerciais de reciprocidade ou da legislação comercial americana (idem, *ibidem*:4099-4100).

Além da adesão dos Estados Unidos aos princípios do livre comércio e de suas fundações jurídicas, pode haver mais duas razões para a exceção americana. Em primeiro lugar, quando os Estados Unidos era a nação ocidental dominante no que se convencionou chamar de “o século americano”, o país era comprador — e não vendedor — de obras de arte. Em segundo lugar, tinha havido tão pouco apreço pela arte americana até depois da Segunda Guerra, e tanta valorização da arte europeia pelos colecionadores americanos que, excetuando-se as obras dos índios, a questão não surgia. Mesmo agora que o país tem um imenso déficit comercial e que outros países têm moedas mais fortes, continua inexistindo uma regulamentação da exportação para interromper o fluxo de antiguidades americanas para outros países. Por isso, artefatos dos índios americanos continuam indo para coleções na Suíça, no Japão e em outros países (Yapko, 1987:656-7).

Paradoxalmente, é mais fácil uma obra de arte deixar o país do que atravessar fronteiras estaduais ou municipais dentro dos Estados Unidos. Nesse nível, o princípio do federalismo estabelecido na Constituição americana é marcante. Embora legalmente o comércio interestadual seja regulamentado no nível governamental nacional, os estados têm soberanis em alguns campos. No caso de obras de coleções públicas, o deslocamento para fora de uma

---

<sup>8</sup> Chegou-se a um acordo para proteger artefatos americanos, havaianos e do Alasca da pilhagem. As outras preocupações eram relativas a qual deveria ser a resposta americana aos esforços de outras nações para reaver patrimônio cultural roubado e trazido para os Estados Unidos (U.S. Code Congressional and Administrative News, 1982).

jurisdição pode sofrer dois tipos de restrição: as leis estaduais e o código profissional dos museus. Mas, na prática, embora algumas leis estaduais proibam os museus de enviar obras de arte permanentemente para fora de suas fronteiras, essas leis são poucas e raramente invocadas. Na maioria dos casos, em vez da legislação é o costume e o consenso ou a adesão à ética profissional que estimulam o exercício de restrições ou, pelo menos, a cautela ao penetrar as “zonas cinzentas” da prática. Nos Estados Unidos, o problema surge quando um museu tenta vender uma obra de sua coleção que possa cair nas mãos de um colecionador privado ou até mesmo de uma coleção pública em outro estado. Se uma obra é levada do estado ou município em que se localiza o museu, o estado pode investigar e até tentar impedir a venda. Como o museu é instituído sob uma legislação que regula estatutos sem fins lucrativos e beneficia-se de isenções fiscais, não pode retirar livremente as obras do acesso do público que pagou os impostos.

Assim, embora os museus americanos não estejam totalmente proibidos de vender suas obras, como tende a ocorrer nos países europeus ou em outras coleções nacionais, não estão inteiramente livres para fazê-lo. Os museus que procuram vender suas obras para aumentar seu orçamento operacional ficam limitados pelo Código da Associação Americana de Museus, pelo qual uma operação desse tipo só pode ser feita para melhorar a coleção. As obras postas à venda devem ser primeiramente oferecidas a outras instituições públicas locais ou, pelo menos, a outras coleções públicas. Quando a Fundação Barnes tentou vender obras que considerava redundantes para reformar o prédio, foi obrigada pelo seu Conselho a encontrar alternativas. A maioria dos museus evita violar o Código de maneira muito gritante, porque há o risco de serem excluídos das importantes redes de empréstimos de que os museus dependem.<sup>9</sup> Mas estas são considerações de ordem prática que não respondem à questão da relação entre a identidade nacional e os museus de arte. Retornemos agora a esta questão.

## DISCUSSÃO

A arte e os museus de arte nos Estados Unidos revelam sua importância como portadores de identidade nacional pela sua associação direta com ques-

---

<sup>9</sup> Além disso, seus diretores, curadores e administradores preocupam-se em preservar suas próprias reputações. Isto é especialmente vital nos Estados Unidos, onde há muita rotatividade nos postos profissionais (principalmente depois da Segunda Guerra). Muitos profissionais esperam alcançar postos universitários, ou em museus mais importantes, ou em outras instituições sem fins lucrativos. Um currículo livre de escândalos é uma necessidade.

tões políticas que às vezes tornam visíveis as clivagens da vida política americana. Embora não seja um museu no sentido estrito, vale lembrar que quando o Memorial aos veteranos do Vietnã estava sendo projetado, um grupo de cidadãos liderados pelo milionário (e, depois, candidato ocasional à presidência do país) Ross Perot levantou objeções em parte de ordem política, em parte estéticas. Consideravam que o monumento abstrato, minimalista, em mármore preto, desenhado por Maya Lin, era muito deprimente, não atraente, deshumanizante. Acabaram conseguindo forçar a Comissão de Monumentos a acrescentar uma bandeira americana e as estátuas figurativamente realistas de três soldados. Alguns anos mais tarde, grupos de apoio de mulheres que tinham servido como soldados e enfermeiras no Vietnã lograram acrescentar estátuas de mulheres adequadamente uniformizadas.

Mais diretamente pertinente ao mundo dos museus, há o caso em que a controvérsia da bandeira americana na Escola do Instituto de Arte de Chicago iluminou as clivagens políticas da década de 80. Na exposição anual do trabalho dos alunos, um deles apresentou uma bandeira americana que ele havia colocado no chão, no caminho de um livro onde os visitantes deveriam escrever suas opiniões sobre como se deve mostrar a bandeira. Para chegar ao livro, os visitantes teriam que pisar na bandeira americana. Quando o fato se tornou público, vários grupos de veteranos de guerra protestaram. Como a obra permaneceu no lugar, alguns veteranos passaram a se revezar na guarda da bandeira até o fim da exposição. O evento foi uma das razões pelas quais, no período do alto Reaganismo, vários estados procuraram promulgar leis contra o desrespeito à bandeira. Teve destaque o caso em que alguém queimou uma bandeira no estado do Texas como manifestação política e o Estado tentou proibir esse tipo de comportamento. Mas os tribunais superiores recusaram a lei, argumentando que a queima da bandeira, no caso, era o exercício da liberdade de expressão, protegida pela Constituição. Esses exemplos mostram como arte e simbologia política ou nacional se entretecem.

Concluindo, gostaria de apontar alguns casos que me parecem representativos das questões que terão de ser enfrentadas em breve.

1. A prática européia predominante no século XX de impedir as obras de arte de entrar no mercado mundial continuará prevalecendo no museu do século XXI?

2. Uma vez que todos os bens e serviços econômicos tenham livre troca entre os países da União Européia, por que a arte deveria ser uma exceção? Como seriam feitas as leis para distinguir entre obras disponíveis no mercado e obras preservadas para estarem disponíveis ao público num determinado país? Essas leis nacionais podem ser conciliadas com a associação a grupos

regionais (UE) ou acordos comerciais globais (GATT, OMC)? Esses acordos comerciais têm implicações para acordos existentes de proteção ao patrimônio?

3. Toda arte mereceria automaticamente estatuto especial, ou apenas certas obras de arte? Sobre que critérios devem ser feitas as distinções e o que constitui patrimônio cultural ou herança cultural? Obras pertencentes aos “nacionais”? Obras em coleções nacionais? Obras pertencentes a colecionadores privados? Como as idéias de identidade nacional se relacionarão com o contexto de sociedades multiculturais que perfazem cada vez mais a nova face da Europa?

4. Parece haver um fosso cada vez mais largo entre “arte de mercado” e “arte de museu”, mas estas são categorias que se sobrepõem com uma interdependência considerável (Moulin, 1992). Durante o *boom* do mercado de arte nos anos 80, a entrada de colecionadores particulares com bolsos cheios tirou vários museus do mercado. Se um museu envolve-se muito abertamente no “marketing”, fica condenado ao ostracismo pelos outros museus. No caso da Fundação Barnes, que queria vender algumas obras “redundantes” para fazer obras no prédio, ela poderia ser excluída da rede de emprestadores para exposições especiais.

5. Em vez de construir museus maiores num determinado país, por que não vender obras “duplicatas” para coleções particulares ou instituições de países que não têm certos exemplos?

6. No caminho oposto, os museus europeus têm interesses em manter certas obras, por mais redundantes, para preservar o poder em duas áreas cada vez mais importantes: o turismo e os programas de empréstimos. Especificamente, se os museus e um país têm acervos significativos, eles podem atrair turistas que gastam dinheiro em hotéis, restaurantes, lojas de presentes, etc. Como os museus de nenhum país têm uma variedade de obras suficiente para atrair o público mais do que um número limitado de vezes, ele precisa manter seu acervo para “trocar” com os museus de outros países para montar exposições temporárias.

7. Qual será o impacto das novas tecnologias de informação e comunicação que permitem a recriação das obras de arte em computadores de qualquer lugar do mundo, sem a necessidade de visitar os museus? (NY Times, 07.08.94)

#### ABSTRACT

*The article reveals the connections among such apparently disparate expressions as “museum culture”, “national identity” and the GATT, by showing and analysing international art market mechanisms. The main focus is on the differences between Europe*

and the United States as regards legislation and policies to protect endogeneous art works recognized as forms of representation and preservation of national identity. The author argues that trade agreements such as the GATT will have to face this debate, rather sooner than later.

### RÉSUMÉ

L'article révèle les liens entre des expressions apparemment aussi dissociés que sont la "culture de musée", "l'identité nationale" et le GATT en analysant le fonctionnement du marché internationale des oeuvres d'art. Son attention se dirige principalement aux différences entre Europe et Etats Unis en ce qui concerne la législation et les politiques de protection à l'art endogène comme forme de représentation et préservation de l'identité nationale. L'argument est que les accords commerciaux comme le GATT devront tenir compte de ce débat dans l'avenir proche.

### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Anderson, B. (1991) *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* [revised edition] New York and London: Verso.
- Bator, P. M. (1982) *The International Trade in Art* Chicago: The University of Chicago Press.
- Baumol, W.J. e Bowen, W.G. (1978) *Performing Arts — The Economic Dilemma* Cambridge: M. I.T. Press.
- Bell Jr., W.J. et al (1967) *A Cabinet of Curiosities: Five Episodes in the Evolution of American museums*. Charlottesville, VA: University of Virginia Press.
- Bergsten, C.F. (1974) *Completing the GATT: Toward New International Rules to Govern Export Controls* Washington. DC: British-North American Committee.
- Clifford, J. (1988) . *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art* Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Couplant, D. (1994) "Rem Koolhaas, Post Nationalist Architect" in *New York Times* (Sunday, Sept. 11) Art & Leisure, p. 45.
- Frodon, J.M. (1994) , "Cinema/Festival de Venise: Un entretien avec Woody Allen" in *Le Monde* (8 Sept.) p. 10.
- Guilbaut, S. (1983) *How New York Stole the Idea of Modern Art* Chicago: University of Chicago Press.
- Grampp, W.D. (1989) *Pricing the Price is: Art, Artists, and Economics* New York: Basic Books.
- Low, P. (1993) *Trading Free: The GATT and U. S. Trade Police* [A Twentieth Century Fund Press.

- Highwater, J. (1976) "Seeing Indian Works as Fine Art". *New York Times* (nov. 21), p.76.
- Kammen, M. (1970) *People of paradox: An Inquiry Concerning the Origins of American Civilization*. New York: Vintage Books.
- Moulin, R. (1992) *L'Artiste, l'institution, et le marché*. Paris: Flammarion.
- Netzer, D. (1978) *The Subsidized Muse*. Cambridge University Press.
- Persick, L.J. (1985) "The Continuing Development of United States Policy concerning the International Movement of Cultural Property", *Dickinson Journal of International Law* 4(1):89-12.
- Schlesinger, P. (1987) "On National Identity: Some Conceptions and Misconceptions Criticized" in *Social Science Information* 26/2:219-64.
- Schott, J.J., org. (1990) *Completing the Uruguay Round: A Results-Oriented Approach to the GATT Trade Negotiations*. Washington, DC: Institute for International Economics.
- \_\_\_\_\_ (1994) "The Pixils and Perils of Getting Art On Line". *The New York Times* (Agosto 7) p.1.
- Simmel, G (1955) *Conflict and The Web of Group-Affiliations* Glencoe, II: The Free Press.
- Simons, M. (1993) "With an Eloquent Guide, Dutch Discover history" [Amsterdam Journal] *The New York Times* (Março 17), p A4.
- United Nations (1978) *Treaties and International Agreements Registered with the Secretariat of the UN*, Vol. 823: 232-252.
- United States (1982) *Code Congressional and Administrative News* Vol. 4, 97<sup>th</sup> Congress, Second Session, Washington, DC.; USGPO: 4098-4111.
- United States Government. *Congressional Record* Vol. 118-Part H.
- Van den Bulck e Van Poecke. "National Language, Identity Formation and Broadcasting in the Modern-Postmodern Debate: The Case of the Flemish and Dutch Communities". Artigo preparado para Taal en Omroeps para Belgian Fundamentele Menswetenschappen nr. 2.0070.92.
- Van Elteren, M. (1994) "Reflections on Cultural Identity and 'Americanization' in Relation to the Cultural Dimensions of the Recent GATT Agreement". Working Paper.
- Yapko, B.A. (1987) "The Evolution of American Attitudes and Laws Regarding Ethnic Art and Artifacts". *Loyola of Los Angeles, International and Comparative Law Journal* 9/3: 649-657.
- Zolberg, V.L. (1990) *Constructing a Sociology of the Arts*. Cambridge University Press.
- Zolberg, V.L. (1993) "Remaking Nations: Public Culture and Postcolonial Discourse". In Judith H. Balfe (org.) *Paying the Piper: Causes and Consequences of Art Patronage*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

## APENDICE: CASOS EXEMPLARES

## CASO I

Mesmo que um museu não esteja diretamente envolvido com práticas comerciais, ele pode ser assim “usado” por entidades privadas. Durante a importante retrospectiva de Matisse no Museum of Modern Art (NY), um colecionador privado que havia emprestado um quadro pediu-o de volta por alguns dias para expô-lo numa grande casa de leilões onde seria vendido. O Museu aquiesceu, depois aceitou o quadro de volta, já vendido por um preço muito alto. O fato foi considerado escandaloso porque o prestígio do museu estava sendo manipulado como mecanismo de mercado. Observadores consideraram que o museu não deveria ter aceito a obra de volta e que o colecionador deveria ficar no ostracismo. Se este ainda tem obras importantes para os museus, estes irão provavelmente excluí-lo.

## CASO II

Quando o Museu Solomon Guggenheim adquiriu controle do Museu Peggy Guggenheim em Veneza, fez arranjos para trazer algumas de suas obras (Pollocks, etc.) para a matriz e para expor outras (incluindo alguns de seus muitos Kandinskys) em Veneza. Não se trataria de uma venda, nem de uma troca permanente. A diferença deveria ficar clara. O Museu Solomon Guggenheim tinha tentado vender vários Kandinskys para comprar arte conceitual mais recente de um grande colecionador italiano. O fato terminou nos jornais e provocou um grande escândalo.

## CASO III

Apesar das restrições impostas a obras de arte e artefatos arqueológicos, havendo um mercado externo eles podem ser contrabandeados para fora do país. Durante o século XIX, uma grande coleção americana de arte índia adquirida por um dos territórios do Oeste, Lew Wallace (mais conhecido como autor de *Ben Hur*), foi roubado e acabou em mãos suíças e de outros europeus (Bell, 1976). Em 1833, o Príncipe Alexander Philip Maximilian de Coblenz andou pelo Oeste e voltou com uma coleção hoje abrigada no Museu Linden, de Stuttgart (Higwater, 1976). E nos anos mais relaxados e menos vigilantes da década de 1940 o diretor do Museu Índio Americano, em Nova Iorque, deu ou vendeu parte de sua coleção a preços irrisórios para franceses como André Breton e outros surrealistas (Clifford, 1988). Como este tipo de comportamento podia ser permitido? Até certo ponto, o fato revela a falta de apreço dos americanos por esse tipo de arte até muito recentemente. Dirigentes



de museus também eram muito menos rigorosos sobre como cuidar das obras sob sua responsabilidade...

#### CASO IV

Neste caso, não se tratava de um museu, mas de uma galeria (Marlborough Gallery) que tentou vender quadros do artista abstrato novo iorquino Mark Rothko. Seu testamento continha instruções estritas a seus executores sobre o que fazer com sua obra depois de sua morte (por suicídio). Fundamentalmente, ele queria que seus quadros fossem *oferecidos* — de graça ou por um preço muito baixo — a museus, para que ficassem acessíveis ao público. Em vez disso, os três executores venderam muitas de suas obras. Os advogados de seus filhos questionaram por que os preços obtidos foram tão baixos; diziam que a galeria as tinha retirado ilegalmente do estado de Nova Iorque para vendê-las no Canadá, em Londres, etc. À ação judicial dos filhos associou-se também a procuradoria de Nova Iorque. A Marlborough Gallery perdeu, teve que pagar uma indenização aos filhos e algumas das vendas foram anuladas. Este caso diz respeito ao lucro no mercado de arte, mas só diz respeito a museus na medida em que estes foram os “perdedores”.

#### CASO V

No caso dos Países Baixos, quando se trata de uma grande obra holandesa (como um Rembrandt ou um Van Gogh), aparece dinheiro de todos os lados para salvá-lo. Mas quando a arte não está no país, o entusiasmo nacional é bem moderado. No entanto, o caso do museu da Fundação J. Paul Getty sugere um caminho diferente. Sendo uma instituição que tem recursos para comprar praticamente qualquer obra de arte, ele foi recentemente derrotado por uma combinação de forças. Quando uma escultura de Canova, “As três graças” foi posta à venda no mercado de arte em Londres, o Secretário do Patrimônio Nacional temporariamente suspendeu a venda para a Fundação Getty por US\$ 1.2 milhão recebido do Barão Hans Heirich Thyssen-Bornemisza. Este dinheiro foi acrescentado às enormes somas dadas por dois museus e juntou-se ao US\$ 1.5 milhão do *filho* do fundador da fortuna Getty para manter a obra na Inglaterra!