UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicações e Artes

Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação

Durval de Lara Filho

MODOS DO MUSEU: ENTRE A ARTE E SEUS PÚBLICOS

São Paulo

2013

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicações e Artes

Durval de Lara Filho

MODOS DO MUSEU: ENTRE A ARTE E SEUS PÚBLICOS

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em
Ciência da Informação da Escola de Comunicações e Artes,
Área de Concentração: Cultura e Informação, Linha de
Pesquisa: Organização da informação e do conhecimento,
para obtenção do título de Doutor.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves
Moreira Tálamo

São Paulo

2013

Banca examinadora

Nome do Autor: Durval de Lara Filho

Título: Modos do Museu

Aprovada em ____ de _____ de _____

Presidente da Banca: Prof. Dr. _____

Banca Examinadora:

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Para a Marilda,
companheira, cúmplice e minha maior incentivadora.

Agradecimentos

À Profa. Maria de Fátima GM Tálamo, minha orientadora, pelas ótimas conversas que me abriram novas perspectivas, e pela amizade que construímos.

Aos Profs. Celso Favaretto e Maria de Fátima GM Tálamo, da Banca de Qualificação, pelos comentários e sugestões, fundamentais para o desenvolvimento deste trabalho.

Aos professores da ECA, Mauro Wilton, Marco Antonio de Almeida, Giulia Crippa e Johanna Smit pelas ótimas aulas e conversas instigantes.

Ao Martin Grossmann pelas oportunidades de participar de dois projetos significativos: O Fórum Permanente e o Centro Cultural São Paulo.

Aos colegas e amigos do Centro Cultural São Paulo, muitos para serem citados nominalmente;

Ao Vinícius Spricigo, Paula Braga, Raquel Vianna e Alexandra Itacarambi pelas conversas e trocas, sempre inovadoras e inteligentes.

À minha família pelo apoio.

A meus filhos, netos e irmãos pelo estímulo.

*Eis porque a história das obras de arte e das obras de pensamento não é uma história empírica de acontecimentos, nem uma história racional-espiritual de desenvolvimento ou progresso linear: é uma história de **adventos**. Por esse motivo, escreve Merleau-Ponty, nem sempre o museu e a biblioteca são benfazejos. Por um lado, criam a impressão de que as obras estão acabadas, existindo apenas para serem contempladas, e que a unidade histórica das artes e a do pensamento se fazem por acumulação e reunião de obras; por outro, substituem a história como advento pela hipocrisia da história pomposa, oficial e celebrativa, que é esquecimento e perda da forma nobre da memória. É preciso ir ao museu e à biblioteca como ali vão os artistas, os escritores e os pensadores: na alegria e na dor de uma tarefa interminável em que cada começo é promessa de recomeço (Marilena Chauí. A filosofia como interrogação interminável).*

Resumo

O museu de arte moderna e contemporânea é uma instituição que possui relações complexas com a arte, com o mercado da arte e, com os públicos. Suas origens remontam ao museu tradicional e, em linhas gerais, mantém suas atribuições básicas e pouco muda ao longo do tempo, mas passa a agregar novas e diferentes funções. Parte-se da hipótese de que, em face às novas manifestações culturais, às práticas das artes, aos hábitos culturais e às novas formas de organização – que se situam num outro registro, em coletivos, trabalhos colaborativos ou agrupamentos assemelhados – o museu necessita rever sua atuação se desejar participar ativamente do processo cultural contemporâneo. Para examinar o problema, partimos da análise do museu desde suas origens, verificando que ele surge na confluência de práticas tradicionais das coleções e gabinetes de curiosidades, e das ideias do Renascimento, que se adensam com o iluminismo buscando autonomia e o exercício da função pedagógica. Em seguida, analisamos o impacto que sofreu com as Exposições Universais e com o modernismo nas artes. Nesse longo percurso, buscamos identificar os diferentes tipos de ações de mediação que o museu realizou com os públicos, desde os catálogos e a expografia, até os seminários, debates e ações educativas. As novas funções que adquire no início do século XX e o processo de revitalização no final desse mesmo século transformam o museu numa das grandes atrações turísticas de nossos tempos. Na contemporaneidade, paralelamente ao museu, e fora dele, surgem propostas em rede de pedagogias coletivas que ampliam e atualizam este campo por meio da construção coletiva de experiências artísticas, de mediação, debates, plataformas de discussão e de documentação, que retiram tais atividades de um certo 'anonimato' e dispersão, para se tornarem públicas. Sem abandonar tudo o que tem feito e sem, necessariamente, abraçar exclusivamente as práticas mais radicais, o museu pode participar das novas redes que estão se formando e estabelecer relações ricas e produtivas, funcionando simultaneamente como um ponto de emissão e de recepção na qual interação artistas, instituições e públicos, onde todos são ativos. Dissolve-se, assim, o papel pedagógico nos moldes iluministas que possui o museu.

Palavras-chave: origens do museu, museu, museologia, museu de arte moderna e contemporânea, mediação, públicos do museu, funções do museu, pedagogia do museu.

Abstract

Abstract

The museum of modern and contemporary art is an institution that has complex relationships with the art market, the public and the art itself. Its origins date back to the traditional museum and while keeping its basic characteristics with very little change over time it added some new and different functions. The hypothesis is: taking into consideration the contemporary form of cultural manifestations, art practices, cultural habits and organizations such as collectives and collective work, the museum needs to rethink itself if it wants to participate actively in the contemporary cultural process. To examine this problem we analyze the museum history, observing it has originated from the confluence of collections and curiosity cabinets traditional practices and the Renaissance ideas, further emphasized by the Enlightenment concepts, seeking autonomy and the exercise of a pedagogical function. Then we analyze the impact exerted on it by Universal Exhibitions and Modernism in arts. Through this long journey, we try to identify the different types of mediation actions the museum has developed with its audience, from catalogs and expography to seminars, debates and educational actions. The new functions it has acquired in the beginning of the twentieth century and the revitalization process experienced in the late twentieth century transformed the museum into one of the main tourist attractions of our times. In contemporary times, new interrelated, networked pedagogical propositions arise which amplify and update this field through the collective construction of artistic experiences, mediation, debates, discussion platforms and documentation that bring publicity and cohesion to these otherwise unrelated and 'anonymous' activities. Without necessarily abandoning its legacy and embracing exclusively the more radical alternatives, the museum can participate in the new networks that are forming and establish richer, more productive relationships, acting simultaneously as an emission and reception point where artists, institution and public actively participate, therefore dissolving the Enlightenment-based pedagogical role the museum still holds.

Keywords: museum origins, museum, museology, museum of modern and contemporary art, mediation, museum audience, functions of the museums. museum pedagogy.

SUMÁRIO

1. Introdução	10
2. Antecedentes do museu: as coleções e os gabinetes	21
2.1 O Renascimento e as coleções	21
2.2 Os gabinetes de curiosidades	24
2.3 Os gabinetes de História natural	30
3. O museu 'fora do museu'	38
3.1 Os 'museus de papel'	38
3.2 A <i>Encyclopédie</i>	45
4. O iluminismo e as funções pública e pedagógica do museu	53
4.1 O iluminismo	53
4.2 A formação do museu	57
4.3 A Revolução Francesa e os debates sobre as obras de arte e os museus	69
4.4 O Louvre	76
4.5 Os museus nos demais países da Europa e nos Estados Unidos	83
4.6 Reflexões: das coleções aos museus	88
5. A Revolução Industrial e o modernismo	93
5.1 Modernismo e modernidade	93
5.2 As Exposições Universais	94
5.3 O modernismo: as vanguardas européias e os museus	101
6. O museu como centro de documentação, o museu de arte. o MoMA e as novas ideias	107
6.1 O museu como centro de documentação	110
6.2 Diferenciais do museu de arte	117
6.3 O MoMA, um novo conceito de museu	123
6.4 Novas visões sobre o museu: Walter Benjamin, André Malraux e a Nova museologia	127
7. O museu no século XX	135
7.1 Breves traços da cultura contemporânea: fragmentação, instabilidade	136
7.2 Públicos: pesquisas e hábitos culturais	145
7.3 O público e a obra de arte	150
7.4 Mediação em museus	160
7.5 A revitalização dos museus	173
7.5.1 As grandes exposições (<i>Blockbuster</i>)	174
7.5.2 Arquitetura de museus	177
7.5.3 Reflexões sobre o processo de revitalização dos museu	179
8. O museu na contemporaneidade	184
8.1 Um novo museu para o século XXI?	184
8.2. Propostas e ideias	187
8.3 Formas e ações que podem – ou não – prolongar o museu de arte	189
8.3.1 Experiências de mediação	190
8.3.2 O uso das tecnologias de informação e comunicação	195
9. Considerações finais	205
10. Referências bibliográficas	213

Introdução

O nascimento do museu se dá quando as coleções se tornam públicas e, conseqüentemente, quando começa a existir uma relação mais explícita com o público a partir de uma visão pedagógica que reflete pressupostos iluministas. O museu, em suas linhas gerais, não muda ao longo do tempo, mas agrega novas funções em diferentes momentos e a ideia de que ele tem uma missão junto ao público é algo que permanece mas nem sempre manifesta-se da mesma forma. Eles sempre estiveram mais próximos do 'sistema da arte' do que dos públicos pois existe entre museu e arte uma mútua dependência e cumplicidade, embora suas relações oscilem entre momentos de conflito com outros de harmonia.

O termo 'museu' é usado indistintamente para designar um conjunto heterogêneo de instituições espalhadas pelo mundo todo, que possuem ou não acervos próprios de objetos, artefatos ou obras de arte, que contam com um corpo diretivo e técnico de profissionais especializados e, de uma forma ou de outra, têm procurado acompanhar as mudanças e as demandas sociais. O ICOM define o museu como “uma instituição sem fins lucrativos, permanente, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento, aberto ao público, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e exhibe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e do seu meio ambiente para fins de ensino, estudo e diversão” (ICOM - BR)¹. Poderíamos acrescentar inúmeros outros atributos e funções aos museus de hoje, como por exemplo, o de que “O museu é um espaço simbólico de relação e de re-significação de valores” (STUDART, 2007), ou ainda, um meio de comunicação, um dispositivo de mediação, um repositório da memória coletiva, um local de encontro e troca etc. O museu não é “uma forma de reproduzir

¹ Em vários textos citados neste trabalho que foram retirados de páginas publicadas na Internet não há data de publicação e nem paginação.

o mundo e a vida [...] O museu é por excelência o espaço da representação do mundo, dos seres, das coisas, das relações” (MENESES, 2002, s/p) assim como a ciência e a arte. “Qual, então, sua especificidade?”, pergunta Meneses. E responde: “É que esta representação se faz com segmentos do mundo físico, se faz com elementos que integram a nossa própria natureza enquanto seres humanos, natureza que está marcada pela nossa corporalidade” (2002, s/p)

Esta multiplicidade de funções atribuídas ao museu espelha um conjunto de instituições que possuem semelhanças e diferenças, o que nos faz pensar que o uso do termo 'museu', talvez hoje seja inadequado para abranger toda a diversidade existente. Negar a heterogeneidade dos museus é uma forma de negar sua complexidade. Propomos uma abordagem que diferencia os museus em dois grandes eixos: os museus de objetos e artefatos históricos, antropológicos e etnográficos, e os de arte. O contraste do museu como um possível conceito geral (ou idealizado) e museu de arte moderna e contemporânea permite verificar, além de objetos materiais, formas de entrada no museu substancialmente diferentes, entornos distintos, do que decorre uma configuração específica desses últimos. Esta separação se daria a partir de alguns diferenciais que irão caracterizar um e outro museu, como por exemplo, a origem dos acervos, as formas como organizam as exposições e a relação que estabelecem com os produtores e com o público. Partimos do pressuposto, portanto, que o museu de arte moderna e contemporânea não compartilha de todos os traços que caracterizam o museu que se desenvolve segundo o ‘modelo geral’, do que deriva a necessidade de sua melhor delimitação.

Nossa hipótese de trabalho é a de que, na contemporaneidade, em face às novas manifestações culturais, às práticas das artes, aos hábitos culturais e às formas de organização - que se situam num outro registro, em coletivos, trabalhos colaborativos ou agrupamentos

assemelhados - o museu necessita ampliar sua atuação se desejar tornar-se um participante ativo das novas manifestações culturais. Uma das formas de concretizar tais ideias é afirmar-se por meio de prolongamentos ou extensões propiciados pelo cruzamento de dispositivos da experiência contemporânea. Isso pressupõe considerar um mundo em rede, funcionando simultaneamente como um ponto de emissão e de recepção na qual interagem artistas, instituições e públicos. Pertencer a uma rede significa priorizar a circulação pelos vínculos constituídos ou estimulados por ela numa relação de construção coletiva onde todos são ativos. Dissolve-se, assim, o papel pedagógico, nos moldes iluministas, que possui o museu.

O referencial teórico utilizado nesta tese constituiu-se de publicações que tratam dos antecedentes do museu, de sua formação e de seu desenvolvimento. Recorremos a textos sobre o Renascimento, Revolução Francesa e Modernismo europeu para compreender os processos de configuração do museu, bem como de textos sobre a arte moderna e contemporânea cujos parâmetros sustentam e justificam suas especificidades. Textos voltados especificamente aos museus também forneceram elementos para as discussões sobre seus propósitos e desempenho.

Diante dos objetivos propostos procuramos esboçar um quadro no qual museu e público ocupam o ponto central. Embora o texto siga uma cronologia, não pretendemos traçar a história do museu, mas sim mapear momentos tomando como ponto de referência conceitos como o de coleção, organização e classificação, função pública, públicos, entre outros.

Os capítulos 2 ao 6 apresentam uma história eurocêntrica e não se fala senão dos polos hegemônicos, deixando de lado os movimentos periféricos. História mais ou menos estabelecida e consagrada, na qual impera uma certa linearidade e cronologia. Isto se deve ao

material disponível que contempla os 'centros', as 'origens' e os grandes momentos. A partir do capítulo 7 nos deparamos com uma multiplicidade de movimentos, situações e pensamentos, todos eles ocorrendo simultaneamente em vários lugares, cruzando-se e superpondo-se, o que nos impele a uma outra estratégia que talvez resulte num texto fragmentado, pouco linear e mais 'espacial', um mosaico que, esperamos, ao final se transforme num painel. Procuramos um alinhamento com um período de grandes mudanças sociais, econômicas e culturais iniciadas ainda no século XIX com as revoluções na indústria, nos transportes, nas ciências, nas artes e nos centros urbanos para trazer à discussão os vários momentos de ruptura e inovação, cruciais para a cultura contemporânea.

No capítulo 2 tratamos dos antecedentes do museu: as coleções, os gabinetes de arte, de curiosidade e de história natural. Após o Renascimento, as coleções privadas vão, pouco a pouco, sendo organizadas segundo critérios e princípios que se baseavam nos conhecimentos da época. Gradativamente, surgem o que seriam os 'proto-museus', ou seja, coleções organizadas e classificadas com o objetivo de estudo e pesquisa. Geralmente formadas por estudiosos, ainda não eram públicas mas admitiam a visita de convidados.

A seguir, no capítulo 3, examinamos os 'museus de papel' que nada mais eram do que publicações que apresentavam textos e imagens de coleções de arte, de animais ou de objetos da natureza. Considerando que tais coleções eram privadas, essas publicações foram importantes para a divulgação, ultrapassando o espaço físico onde as obras e objetos se encontravam. As coleções privadas geralmente não gozavam de uma permanência como terão futuramente os museus: elas podiam simplesmente ser desmanchadas com a morte de seu promotor. Dessa forma, a documentação também ocupa um papel importante para informar como eram essas coleções, o que continham e como se organizavam.

No capítulo 4, examinamos o que denominamos 'formação do museu', caracterizada pelo conceito de patrimônio público. As ideias iluministas e a Revolução Francesa irão trazer para o debate inúmeras questões sobre a arte e os museus, notadamente seu caráter pedagógico. As galerias alemãs e o Louvre, e depois o Altes Museum em Berlim, são palcos de intensas discussões sobre o caráter que deveria ter o museu: levando em conta a visão do museu como um local complementar à 'instrução pública', ele deveria voltar-se para a formação dos artistas ou para a fruição das pessoas comuns? Isto irá repercutir na distribuição das obras no espaço e no uso de informações complementares como catálogos e etiquetas.

No quinto capítulo mostramos a ebulição que toma conta das cidades em fins do século XIX e início do seguinte. As revoluções industriais, a migração para as cidades, as invenções modernas como a iluminação trazem um novo momento expresso nas exposições universais e no modernismo. Já no início do século XX, as vanguardas artísticas surgem em movimentos contestatórios que irão levar a arte a novas direções. Os museus ainda são instituições conservadoras e pouco participam deste momento que é capitaneado pelos novos intermediários: os *marchands*, os colecionadores, as galerias e os críticos.

O capítulo 6 é dedicado a uma análise do museu no século XX. Novas ideias e funções do museu aparecem seguidamente: o museu como um centro de documentação; as especificidades do museu de arte; a criação do MoMA, em Nova Iorque, com a clara intenção de tornar-se um centro da arte moderna; Walter Benjamin analisa a reprodução técnica, o surgimento da fotografia e a perda da aura da obra de arte enquanto André Malraux propõe a ideia de um museu imaginário; os debates sobre um novo papel que o museu propostos pela Nova Museologia

O museu na contemporaneidade é o assunto abordado no capítulo 7. O efervescente século XX irá assistir ao crescente processo de autonomia da obra de arte, o distanciamento do público e o surgimento dos museus de arte moderna e contemporânea e das muitas Bienais em vários países. Discutimos a importância das pesquisas de hábitos culturais e as controvérsias sobre a relação do público com as obras de arte para tentar elucidar as alterações decorrentes do momento particular em que se insere o museu. Também discutimos as práticas de mediação que, embora ainda sejam pouco valorizadas em relação às demais funções dos museus, tornam-se uma atividade presente na maioria deles. A emergência de um novo tipo de arte anuncia o 'fim da história da arte', conforme proposta por Belting (2006) e Danto (2006), e as cada vez mais rápidas mudanças na cultura, na sociedade, na política e na economia, marcam um ponto de inflexão cujas repercussões colocam o museu numa 'crise' que o obriga a se movimentar procurando novos caminhos. Após um período de contestação e crise (anos 1960) os museus reagem e buscam adequar-se aos tempos presentes atuando em diversas áreas: na profissionalização de seus gestores, nas grandes exposições, na arquitetura monumental dos novos museus e nas ações visando trazer cada vez mais públicos. Este processo de 'revitalização' vai contar com a participação da iniciativa privada e de produtores independentes que promovem exposições que circulam por museus de todo o mundo. Os grandes museus recebem um público numeroso – embora em geral isto aconteça nas exposições de arte clássica ou do início do modernismo - e os governos e a iniciativa privada investem em magníficas edificações. A arquitetura de museus, que até então nada tinha de muito particular ou especial, ganha novos contornos: os edifícios projetados pelos maiores nomes da arquitetura mundial tornam-se as catedrais do século XX.

O oitavo capítulo é exploratório e procura identificar, hoje, alguns traços de políticas e práticas dos museus que apontam para o futuro. Atravessamos um momento delicado em que o chamado 'sistema da arte' sofre modificações com o predomínio das coleções privadas e do mercado e, em decorrência, a maioria dos museus encontra dificuldades para adquirir obras contemporâneas, e ao que parece, perdendo seu tradicional espaço. A produção artística de hoje, diversificada e inclassificável, é um problema para muitos museus que não se sentem muito à vontade para lidar com elas, embora alguns poucos mantenham estreitas parcerias com artistas para a produção de obras. Na outra ponta, o público “parece desorientado” (CAUQUELIN, 2005, p. 9) com a arte atual. Algumas experiências de mediação tentam fugir daquilo que foi o padrão de sua atuação no século XX: a de ser uma atividade 'explicadora' e caminhar em direção a outras formas de atuar. Por fim, é discutido o uso das tecnologias de informação e comunicação como possíveis novos integrantes do sistema da arte e que poderiam ter um papel importante na função pública que tem o museu.

O contexto apresentado, particularmente em relação aos museus de arte, impõe a discussão sobre os museus e as exposições na contemporaneidade, sob a luz dos novos hábitos culturais, das redes sociais de relacionamento, das preferências culturais, da alteração da noção de espaço público em face às tecnologias eletrônicas, recepção e públicos etc. Procuramos discutir também as formas de relacionamentos que o museu estabelece com os visitantes, e mais do que as questões relativas à museografia, conservação, curadoria e outros, os quais são abordados eventualmente e como pano de fundo.

Perguntamo-nos, diante da indeterminação e da instabilidade da cultura contemporânea, como o museu deveria se colocar perante seus públicos? Os propósitos e funções anteriormente exercidos pelo museu não mais podem se cumprir: há um deslocamento, uma

ruptura que o museu tenta acompanhar, mas os caminhos não são claros. Nesse quadro de nenhuma certeza, como deve atuar o museu? Seriam os cruzamentos de dispositivos da experiência contemporânea instrumentos adequados para prolongar a experiência nos museus? Como o museu pode ser “ativado” e assim ativar os visitantes por meio de práticas e políticas de mediação? Como podem ou devem ser as mediações no museu? Mediação/agenciamento para que e para quem? O museu, por meio de ações extra-muros e utilizando-se das possibilidades oferecidas pelas tecnologias digitais pode criar uma espécie de 'prolongamento' e assim proporcionar uma 'visita' à distância a partir do uso ou consumo da cultura em residência? Isto poderá proporcionar uma revitalização do museu por meio de um maior contingente de públicos que hoje estão distantes dele? O museu está respondendo ou não a estas questões e quais ações e instrumentos utiliza ou poderia utilizar para enfrentá-los?

O objetivo do leque de perguntas é recuperar não uma história dos museus, mas elementos importantes para compreender o museu de arte nos nossos dias e identificar com mais clareza como suas diferentes manifestações se relacionam com o pensamento da época e, principalmente, como funcionaram e funcionam enquanto dispositivos em sua relação com os públicos, ações que acontecem dentro e fora de seu espaço físico. Tais ações são fruto de uma concepção mais geral adotada pelos museus, que por sua vez decorrem ou são pautadas pelas forças do pensamento hegemônico, nas quais as instituições culturais, que em sua maioria são públicas, são capturadas. Muito embora encontremos dificuldades em avaliar tais ações no passado pela falta de material específico, as discussões e debates sobre o museu revelam os propósitos perseguidos e podem permitir uma visão ainda que superficial sobre elas e deduzir qual teria sido o impacto que tiveram nos públicos. Mais do que priorizar uma visão

museográfica, objetivamos verificar a correlação existente entre seus propósitos enunciados e sua função manifesta.

Os museus tendem a se tornar – quando já não o são – zonas de entretenimento, o que não é condenável se agregarem também outras e mais consistentes formas de atuação. Estamos no início de um processo no qual os museus procedem à digitalização de seus acervos, estão presentes na Internet e buscam utilizar as tecnologias digitais de forma a se inserirem nos novos hábitos. Porém, ainda são ações tímidas – e às vezes desconfiadas – que precisam ser melhor desenvolvidas para tornarem-se eficazes.

Meu interesse por museus e suas relações com as pessoas começou com o projeto de mestrado. Lá pretendi estabelecer conexões do museu com as tecnologias digitais, considerando que sem o uso delas o museu poderia tornar-se um equipamento defasado e de difícil penetração entre os mais jovens. Isso foi em 2004. Já nas pesquisas da monografia senti dificuldades desse tipo de abordagem por um problema de velocidades díspares: o museu, lento e pesado e as tecnologias, leves e rapidíssimas. Como encontrar caminhos para o museu – uma instituição que tem por princípio a estabilidade e a permanência – num momento no qual os modismos são substituídos a cada momento, que as incertezas e instabilidades são as únicas certezas? Essas dúvidas não terminaram na monografia e agora, neste trabalho, sinto que elas aumentaram ainda mais. Durante os últimos anos a pesquisa me levou a mudar o enfoque e não mais buscar 'soluções', mas discutir o museu na sua atuação num período como o que vivemos hoje, o que, de certa forma, levou à volta ao primeiro momento das minhas inquietações que tinham como meta verificar: se e como o museu e as pessoas podem estabelecer espaços de conversação. O museu de arte tem uma difícil missão que é a de articular e mediar as relações dos públicos com a arte. E isto se torna um desafio maior

quando falamos da arte moderna e contemporânea e do 'fim da história da arte' e da própria arte.

Uma passagem pessoal e curiosa se deu quando lia o livro de Belting (*O fim da história da arte*). Uma certa dificuldade surgiu em perceber ou aceitar tal 'tese' até que uma antiga imagem me veio: na minha casa existia uma história da arte em dois grossos volumes vermelhos. Não me lembro dos autores ou editora, mas era em espanhol e trazia textos e ilustrações que me fascinavam. No entanto, nada existia sobre o Brasil ou América Latina. Eram tempos em que Portinari era nosso maior gênio e havia terminado o painel da ONU; tempos em que as Mulatas de Di Cavalcanti eram motivo de orgulho nacional e estavam presentes em revistas como a *Manchete*; que tínhamos uma Bienal fabulosa; Goeldi e ainda todos os remanescentes da semana de 22, como Tarsila, Anita Malfatti, Victor Brecheret, Flávio de Carvalho, Lívio Abramo e até um conterrâneo: Antonio Gomide. E eu não entendia porque eles não faziam parte do meu livro de História da Arte. Eles não eram grandes artistas? Consultando um outro livro, este de História da Arte Universal, encontrei, no final, numa espécie de anexo, algumas páginas sobre a História da Arte no Brasil. Minha primeira conclusão foi a de que estávamos fora do universo... A compreensão só veio muito mais tarde, na década de 1970, quando cursava, na FAAP, as disciplinas História da Arte, ministrada pelo prof. Duschenes, e Estética, com o prof. Rafael Buongiorno, na qual estudávamos os textos de Pierre Francastel. Ali, naquele ambiente, pela primeira vez surgiu a dúvida, seguida da compreensão, que sintetizo numa frase do Belting: “A assim chamada história da arte foi sempre uma história da arte européia (BELTING, 2006, p. 96).

Somos os filhos dessa e de outras histórias contadas pelos 'outros'. Neste trabalho, por exemplo, recorri a Jacques Rancière para discutir a mediação. Nos últimos dias, antes de

depositar a tese, lendo alguns textos de Paulo Freire fiquei surpreso em encontrar ali argumentos e ideias muito similares às de Rancière. Da mesma forma, relendo o trabalho e olhando para trás percebo o quanto me prendi a uma história européia. Justificativas há: o museu nasce na Europa, as artes visuais têm ali seus grandes momentos e a literatura sobre esses assuntos é abundante. Mesmo assim, percebo o quanto ainda pensamos como colonizados e iluministas; o quanto deixamos de lado as nossas experiências para nos deter na dos outros. Talvez um vício herdado. De qualquer forma tiram-se daí alguns ensinamentos que podem guiar caminhos futuros.

Voltando ao trabalho, procuramos acompanhar os movimentos da arte, dos museus e dos públicos em diversos momentos para buscar entender como se dão tais relações, em que situações elas foram conflituosas ou tranquilas. Esses elementos nos ajudaram a entender melhor a situação de hoje e permitiram projetar algumas ideias para o debate sobre os museus em sua busca constante de adaptação aos momentos que vive.

2. Antecedentes do museu: as coleções e os gabinetes

2.1 O Renascimento e as coleções

O ato de colecionar acompanha o homem desde tempos remotos e consiste em retirar do uso corrente objetos e artefatos para agrupá-los segundo propósitos específicos. Pomian define uma coleção como um “conjunto de objectos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das actividades económicas, sujeitos a uma protecção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público” (POMIAN, 1984, p. 53)². Trata de uma 'definição descritiva', reconhece o autor, e que deixa de lado fatores ou atividades que podem ou não estar ligadas a uma coleção, como por exemplo as coleções pessoais que não estão expostas ao “olhar do público”, ou ainda, as exposições que são “momentos do processo da circulação ou da produção dos bens materiais” (1984, p. 53). Além disso há que se considerar as enormes diferenças entre uma coleção pessoal ou particular e a pública, esta última geralmente identificada com o museu. Seguindo o autor, os objetos de uma coleção não têm valor de uso mas têm um valor de troca pois são valorizados monetariamente. Uma coleção pessoal pode ter um valor afetivo, ser “fonte de prazer estético” ou de prestígio ou ainda permitir que se adquira “conhecimentos históricos ou científicos” (1984, p. 54).

Walter Benjamin escreve sobre o colecionador particular, cuja coleção tem um caráter eminentemente pessoal, diferente da coleção privada ou pública. Para ele, esses colecionadores 'retiram do uso' os objetos de sua coleção e “são capazes, portanto de destrinchar o significado histórico das coisas que acumulam” (CRIMP, 2005, p.179).

² Mantida a grafia original portuguesa em todas as citações do texto de Pomian, 1984.

Diferentemente das coleções particulares e públicas, “cada uma das coisas vira, nesse sistema, uma enciclopédia de todo o conhecimento do período, da paisagem, da indústria e do proprietário do qual provém” (BENJAMIN, apud CRIMP, 2005, p.180). Estes colecionadores “possuem e utilizam” os objetos colecionados, e “A coleção é uma forma prática de memória, e, entre as manifestações seculares de 'proximidade', a mais convincente” (2005, p. 179-180).

Diferentemente das coleções particulares ou pessoais, as privadas obedecem a outros critérios e abrem-se para comunidades ou pequenos grupos. É o caso do Liceu de Aristóteles (334 AC), ou do *Mouseion*, que foi criado juntamente com a Biblioteca por Ptolomeu, em Alexandria (séc. III AC), ambas vinculadas a Alexandre Magno. Estas instituições estavam voltadas para a educação e para a pesquisa e utilizavam como sua matéria-prima as coleções de objetos, manuscritos, plantas e animais da natureza.

Nos séculos XVI a XVIII, as coleções tomam formas diferentes e passam a ter um caráter privado ou público. Os gabinetes de curiosidades em suas múltiplas formas, os 'museus de papel', o Theatro da Memória, as bibliografias, catálogos e inventários, e os gabinetes de História Natural expressam um momento de ebulição marcado pela busca de uma 'classificação do mundo' como caminho para sua compreensão. Ideias embrionárias sobre a universalização do conhecimento por meio de um pensamento enciclopédico irão nortear as novas formas de organização e as coleções, no início apenas um capricho de nobres e príncipes, tornam-se repositórios de espécimes da natureza e artefatos dos homens com a finalidade do estudo.

A coleção pública pode ser identificada com os museus, arquivos e bibliotecas, tendo todos eles algumas características em comum: são os depositários de objetos e artefatos e não

se resumem apenas à manutenção e conservação dessas coleções, mas também sua exposição. A coleção pública tem ainda outras características, entre elas, a permanência, pois, ao contrário da coleção privada que geralmente não sobrevive aos seus colecionadores, o museu tem continuidade. O museu é também uma instituição que promove o estudo e a pesquisa, organiza as informações sobre seu acervo, promove exposições etc. Isto leva à necessidade de um trabalho interno de identificação, catalogação e de classificação, seja uma coleção de livros, documentos ou obras de arte. No entanto, estas operações não surgem com o museu, nem com a biblioteca e nem com o arquivo, mas com a coleção, e passam por várias mudanças ao longo do tempo.

É no Renascimento que surgem em grande número os chamados Gabinetes de Curiosidades, as “Câmaras de artifício” (*Kunstkammer*), as “Câmaras de milagres” ou das ‘Maravilhas’ (*Wunderkammer*) (BLOM, 2003, p. 50), e os Gabinetes de História Natural, alguns deles a serviço da pesquisa, estudo e de discussão e outros criados como espaços de memória de caráter enciclopédico. Antes de examinar esses gabinetes é importante situar quais eram as ideias centrais desse processo que se dá no Renascimento e que irá alterar profundamente a forma de pensar, sentir e de agir (FOUCAULT, 2000, p. 342-43).

A corrosão das bases sobre as quais se assentava o mundo medieval funda-se na redescoberta das culturas grega e romana como ponto de partida para a construção de uma nova ordem. A afirmação de Bernard de Chartres para definir sua época é bastante ilustrativa: “anões sentados nos ombros de gigantes” (apud CAVALCANTE, 2002, p. 4). As sociedades do passado são verdadeiros gigantes, mas a do presente está em seus ombros e portanto acima dela e “enxerga mais longe” (2002, p. 4). Nesse processo há uma tríplice substituição: “do teocentrismo medieval pelo ponto de vista humano; do problema metafísico pelo problema

moral; e do problema da salvação pelo ponto de vista da ação” (2002, p. ix). O processo de dessacralização e '*desencantamento do mundo*' (CAVALCANTE, 2002, p. ix) ganha impulso com as grandes navegações e suas descobertas. O novo mundo e suas civilizações “primitivas” e a lenta percepção de um mundo físico finito e passível de dominação, trazem a ação para um primeiro plano.

2.2 Os gabinetes de curiosidades

Ao olhar uma imagem de um Gabinete de Curiosidades a nossa tendência é a de ver um acúmulo de objetos colocados uns ao lado dos outros, sem qualquer tipo de organização, critério de agrupamento ou mesmo relação entre eles, cuja atração seria proporcionada pelos artefatos raros ou espécimes monstruosos, reunidos em pequenos conjuntos de peças num espaço que permitia a presença de poucas pessoas ao mesmo tempo. Qual seria a ligação possível entre a pintura de uma paisagem, um peixe embalsamado e uma lâmpada a óleo? Os Gabinetes de Curiosidades possuíam formas de organização bastante coerentes, eram planejados e tinham uma função muito clara em sua época mesmo que nós tenhamos dificuldades em identificá-las.

Somente em Paris existiam mais de 700 desses gabinetes no século XVIII, cujo acervo predominante eram as moedas e medalhas (BURKE, 2003, p.100). No entanto, muitos outros, não só na França, como também em países europeus, exibiam uma grande variedade de objetos, quadros e livros. Os viajantes traziam objetos exóticos e desconhecidos que iriam fazer parte dessas coleções. Pomian destaca que:

Todos estes objectos, qualquer que fosse o seu estatuto original, tornam-se na Europa semióforos, porque recolhidos não pelo seu valor de uso mas por causa do seu significado, como representantes do invisível: países exóticos, sociedades diferentes, outros climas. Todos estes objectos não têm todavia nos séculos XVI e XVII o mesmo estatuto das antiguidades. Mais do que objectos de estudo, são curiosidades” (POMIAN, 1984, p. 77).

O gabinete de curiosidades de Frans Franken é emblemático deste tipo de exposição. Diversas telas de paisagens, retratos e cenas estão agrupadas mais pelo tamanho do que por qualquer outro critério e são entremeadas por animais embalsamados. Na mesa, abaixo das telas, esculturas, conchas, pequenos desenhos ou gravuras, moedas potes, animais, lâmpada de óleo, taça, cadeado e inúmeros outros objetos estão dispostos de forma aparentemente caótica, muitas vezes agrupados pelos materiais de que eram constituídos e outras separados segundo critérios que se aproximam das ciências de então: metais, pedras, conchas etc. Para Hooper-Greenhill (1995), as exposições deste tipo mais se assemelham a “Gabinetes do Mundo” e não de curiosidades e o caos aparente apenas revela a falta das chaves de interpretação da cultura e das intenções de seus criadores. Para esta autora, a intenção desses gabinetes era a de expressar um tipo de *universalidade* – mas que está longe da acepção que este termo tem hoje – ser um mostruário das coisas do mundo, uma cosmologia ou uma cosmogonia. Buscava-se, nas relações de 'semelhança' e de 'parentesco', a revelação da ordem do mundo. Chauí atribui a Foucault a consideração de que o Renascimento teria sido

um período em que os conhecimentos são regulados por um conceito fundamental: o conceito de *Semelhança*, graças ao qual são pensadas as relações entre os seres que constituem toda a realidade, motivo pelo qual, ciências como a medicina e a astronomia, disciplinas como a retórica e a história, teorias sobre a natureza humana, a sociedade, a política e a teologia empregam conceitos como os de simpatia e antipatia (nas doenças e nos movimentos dos astros), imitação ou emulação (entre os seres humanos, entre as coisas vivas, entre o visível e o invisível, como no caso da alquimia), conceitos que nada têm a ver com 'magia' como superstição, mas com a magia como forma de revelação do oculto pelos poderes da mente humana, isto é, Semelhança define um certo tipo de *saber* e um certo tipo de *poder* (CHAUÍ, 1984, p. 63-64).

As figuras da natureza semeadas por Deus têm que ser decifradas, revelando a verdade oculta nas coisas pela leitura das marcas nelas colocadas. A *hermenêutica da semelhança* e a *semiologia das marcas*³ se sobrepõem sem coincidir, e “a ‘natureza’ está inserida na fina espessura que mantém uma sobre a outra”. Conhecer será interpretar: “ir da marca visível ao que se diz através dela e que, sem ela, permaneceria palavra muda, adormecida nas coisas” (FOUCAULT, 1966, p. 51, 54). “A natureza opera a partir do centro”, afirma Giordano Bruno para exprimir a visão da natureza como um todo articulado e contínuo, que estabelece relações através da semelhança, indo dos homens às coisas, das plantas às estrelas (1966, p. 51, 54).

A linguagem não reflete o saber como um elemento neutro e artificial e o encadeamento das palavras ou a disposição dos objetos no espaço procuram expressar a ordem ou mesmo reconstituir o mundo. É neste momento, quando a experiência da linguagem e o conhecimento das coisas da natureza pertencem a uma mesma rede e as relações entre a língua e o mundo são “mais de analogia do que de significação” que as classificações se fazem a partir da semelhança, da afinidade, da hierarquia analógica, da subordinação e da ordenação do próprio mundo, por todos os sinais que foram descobertos nas coisas e também por aqueles que foram nelas colocados, pois os signos fazem parte das coisas. A natureza é um “tecido inextrincável e perfeitamente unitário das coisas” e a separação entre a *observação*, o *documento* e a *fábula* ainda não existe. E isto se dá porque os signos fazem parte das coisas (FOUCAULT, 1966, p. 63, 174).

3 “Denominemos hermenêutica o conjunto dos conhecimentos e das técnicas que permitem fazer falar os signos e descobrir o seu sentido; chamemos semiologia ao conjunto dos conhecimentos e das técnicas que permite distinguir onde se encontram os signos, definir o que os institui como signos, conhecer os seus limites e as leis de suas conexões” (FOUCAULT, 1966, p. 50).

Nesse período, a linguagem não reflete o saber como um elemento neutro e artificial e o encadeamento das palavras ou a disposição dos objetos no espaço procuram expressar a ordem ou mesmo reconstituir o mundo. As coleções dos *gabinetes do mundo* do século XVI a meados do século XVIII, se organizam segundo tais princípios, e a natureza é vista como um todo articulado e contínuo, que estabelece relações através da semelhança, indo dos homens às coisas, das plantas às estrelas. As classificações se faziam a partir da semelhança, da afinidade, da hierarquia analógica, da subordinação e da ordenação do próprio mundo, por todos os sinais que eram descobertos nas coisas e também por aqueles que nelas haviam sido colocados, pois os signos faziam parte das coisas.

O gabinete do mundo é o “teatro da vida ou o espelho do mundo” (FOUCAULT, 1966, p. 34). Nas 'bibliotecas' (ou bibliografias) e nos 'Gabinetes de Curiosidades' do Renascimento a ordem se ligava à analogia e à *semelhança por parentesco (divinatio)* (1966, p. 190). Os Gabinetes expressam uma cosmologia e seguem as mudanças que se refletem nas diferentes formas de organização, nos critérios para a formação dos acervos de objetos e também na função social que desempenham. Se alguns eram verdadeiros tesouros particulares de príncipes e reis, outros são coleções de espécimes da natureza para estudo e pesquisa.

As grandes navegações e as descobertas do século XVI acabam gerando uma variação destes gabinetes que passam a abrigar os animais e objetos exóticos ao lado de artefatos feitos pelo homem: as *naturalia* e as *artificialia*. No *Ferrante Imperato's Museum* (1525), em Nápoles, por exemplo, convivem animais de várias espécies ao lado de objetos e livros. Os gabinetes não eram homogêneos, não seguiam um mesmo padrão, seja nos tipos de objetos colecionados, seja nos propósitos que moviam o colecionador.

“[...] as novas atitudes no que respeita ao invisível exprimem-se não apenas pela recolha de antiguidades. As viagens que se multiplicam a partir do século XV, com os resultados que se conhecem, atestam a convicção que se podem deslocar as fronteiras do invisível e atingir locais que a tradição dizia fora de alcance. [...] O real e o fabuloso inextrincavelmente misturados nas representações medievais do mundo habitado começam a não ser postos no mesmo plano. As expedições que voltam dos países longínquos trazem, com efeito, não só mercadorias altamente vantajosas mas também todo um novo saber, e novos semióforos: tecidos, ourivesarias, porcelanas, fatos de plumas, ‘ídolos’, ‘fetiches’, exemplares da flora e da fauna, conchas, pedras afluem assim aos gabinetes dos príncipes e aos dos sábios (Cf: HAMY, 1890; SCHLOSSER 1908, citados por POMIAN, 1984, p. 97).

Uma importante obra de orientação para a organização das coleções é a de Samuel Quiccheberg⁴, que em 1565, publica um pequeno volume (*Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*) no qual prescreve alguns parâmetros para se organizar uma exposição de acordo com um projeto enciclopédico.

Segundo André Desvallées, Quiccheberg procura criar uma enciclopédia universal, um museu de toda a memória. “O modelo de museu de Quiccheberg existe, antes do mais, sob a forma de catálogo” (DESVALLÉES, 2003, p.64-65). Tais critérios de agrupamentos podem ser melhor compreendidos se considerarmos que, olhando pelo mesmo prisma, tanto Quiccheberg como La Croix de Maine enxergam a natureza como um tecido contínuo e as coleções de livros e objetos como uma espécie de espelho ou reprodução organizada desse mundo.

Para François Mairesse, a proposta de Quiccheberg é dirigida aos príncipes e não aos filósofos, e tem como objetivo organizar de forma a “glorificar o colecionador e sua família” (MAIRESSE, 2004, p. 55)⁵. Quiccheberg recomenda um sistema de classificação composto

4 Samuel Quiccheberg (1529-1567) nasceu nos Países Baixos e morreu aos 38 anos em Munique, Alemanha. Foi conselheiro cultural do Duque Ibert V da Baviera e “particularmente encarregado das aquisições e classificação de suas coleções” (MAIRESSE, 2004, 54).

5 Todas as traduções são de nossa responsabilidade.

de 53 inscrições distribuídas em cinco classes. Na hierarquia que transparece nas categorias, a primeira classe descreve o colecionador – sua genealogia, posses e fatos de sua vida; a segunda classe abrange as obras de arte e as realizações humanas: estátuas, artesanato, vasos, mobiliário, moedas e medalhas; a terceira refere-se às obras da natureza: animais maravilhosos, animais, frutas, plantas, pedras e terras; a quarta abrange os objetos utilitários: instrumentos musicais, matemáticos ou de medicina, armas, vestimentas; a quinta e última classe engloba as imagens produzidas pelo homem: pinturas a óleo, aquarelas, gravuras, brações etc (MAIRESSE, 2004, p. 55). Essa classificação – de forma similar à de La Croix du Maine⁶ é elaborada em função dos objetos e a partir deles, e não de uma cronologia ou de estilos das obras: assim, as estátuas, modernas ou antigas, de todas as civilizações figuram na mesma inscrição (2004, p. 55).

A classificação se estabelece a partir de concepções de mundo e não recorre a uma árvore do conhecimento construída a partir de categorias filosóficas do conhecimento. Quiccheberg não inclui os livros em sua classificação, ao contrário das imagens, presentes entre os objetos, e justifica esta escolha ao afirmar que “com efeito, uma única visão de uma imagem pode ser mais benéfica à memória que uma longa leitura de muitas páginas” (QUICCHEBERG, apud MAIRESSE, 2004, p. 55, 56)⁷. Fica clara a intenção ‘pedagógica’ desses conjuntos nos quais as imagens e os objetos são os meios para se chegar ao conhecimento universal. Sua proposta não pretende apenas isso, mas também o deslumbramento e a discussão. No entanto, não se deve ver com um sendo o sucessor de outro numa sequência progressista. O Gabinete de Curiosidades e de História natural coexistem e

6 La Croix du Maine (François Grudé) nasceu em Connèrre, em 1552 e morreu em Tours em 1592. Planeja redigir um catálogo mais completo que o de Conrad Gesner, que conteria as obras em línguas vulgares e também uma espécie de enciclopédia das ciências. Escreve a *Bibliothèque du sieur de La Croix du Maine*, um catálogo com autores que escreveram em francês” (FRANÇOIS Grudé).

7 “en effet, la seule vue d'une image est parfois plus profitable à la memoire q'une longue lecture de beaucoup de pages”.

diferenciam-se pelos propósitos e funções e mesmo com o surgimento do museu moderno, ambos ainda continuam a existir. Mairesse vê, em Quiccheberg, o início da passagem do *Mouseion* da antiguidade para o museu moderno (2004, p. 58), que irá voltar-se, cada vez mais, para o próprio objeto como documento ou portador de significação e não mais como suporte da memória: o sistema concebido por Quiccheberg prenuncia a intenção de não mais reter o objeto mas o conhecimento sobre ele (MAIRESSE, 2004, p. 57).

2.3 Os gabinetes de História Natural

As coleções públicas ou semi-públicas – como os Gabinetes de História Natural – seguem propósitos diferentes daquelas dos Gabinetes de Curiosidades. Embora os objetos presentes nesses gabinetes, também conhecidos como Gabinetes de História Natural, de Curiosidades ou das Maravilhas sejam quase sempre os mesmos, o que os diferencia são os agrupamentos, a catalogação e a classificação, pois almejavam a pesquisa e o estudo. Para tanto, precisavam ter seus objetos organizados segundo os conhecimentos da época, aproximando-se cada vez mais das disciplinas científicas. Pomian salienta que os objetos

“Adquirem um significado a partir do momento em que são relacionados com textos provenientes da Antiguidade, dos quais devem tornar possível a compreensão. Por isso, não são apenas relíquias ou mirabilia: tornam-se objectos de estudo; adquirem um significado preciso através de pesquisas que consistem em confrontá-los uns com os outros e em reportá-los todos aos textos que provem da mesma época (POMIAN, 1984, p.76).

A catalogação das espécies e sua descrição passam a ocupar um papel cada mais importante nessas coleções. Embora o conceito de patrimônio público somente apareça

formalmente após as revoluções burguesas do século XVIII, bem antes já se esboçavam ideias embrionárias sobre formas de organização das coleções de modo que elas se voltassem para uma missão pedagógica, o que pressupõe uma abertura a um certo público. Os termos biblioteca ou enciclopédia são metáforas frequentemente empregadas para os gabinetes – e futuramente também para os primeiros museus – por suas formas de organização, por ser um espaço dedicado à memória, ao estudo e aprendizagem e, talvez também por uma evocação do museu de Ptolomeu de Alexandria ou do Liceu de Aristóteles (BREFE, 1998).

Segundo Mauriès (2002), um exemplo de gabinete voltado ao estudo e à pesquisa é aquele criado por Ulisse Aldrovandi⁸, um cientista que cria, em Bolonha, um gabinete de caráter enciclopédico, composto por uma ampla coleção de objetos e cerca de 4.554 desenhos. Os desenhos tinham a função de substituir os espécimes naturais que ele não conseguia obter. Sua coleção era exclusivamente de animais e objetos da natureza, embora nessa categoria também incluísse os monstros e criaturas de existência duvidosa com a finalidade do estudo, observação e classificação, independente da origem dos objetos. A coleção era devidamente catalogada e registrada em dois grossos volumes que serviam de guia, facilitando a localização dos objetos e desenhos. Aldrovandi, em suas obras sobre os animais, descrevia sua anatomia, maneiras de os capturar, seu habitat, sua alimentação, usos medicinais, vozes e todas as referências a eles feitos na arquitetura, nas lendas ou na culinária. Colecionar, observar e comparar eram os princípios que norteavam seu trabalho. Um dado curioso é que o gabinete era aberto aos estudiosos e interessados e tornou-se um dos mais populares de

8 Ulisse Aldrovandi (1522-1605) foi professor de Filosofia e História Natural na Universidade de Bologna, além de diretor do 'museu' de Botânica da mesma cidade (Mauriès, 2002, p. 150). Seu Gabinete foi um dos mais famosos em sua época e, em 1595, abrigava cerca de 18.000 espécimes. Legou seu acervo à universidade, o qual deu origem ao atual museu. Em vida publicou três volumes de uma enciclopédia de História Natural. (TAXIDERMIDADES, 2012)

Bolonha. Aldrovandi cria então um Catálogo dos visitantes, categorizando-os pela origem geográfica ou social.

É só mais adiante, principalmente com Lineu⁹, que uma ordem descritiva ‘científica’ ocupará o lugar da ‘história’ e o animal “surge-nos como nu”. A ordenação das informações pertinentes, na História natural, deve conter: “nome, teoria, gênero, espécie, atributos, usos e *Litteraria*” (FOUCAULT, 1966, p. 175).

O início de mudança no pensamento filosófico, ainda hesitante, só vai afirmar-se com as ideias de Francis Bacon (1521-1626) e sobretudo Descartes (1596-1650). O conceito de semelhança começa a ruir: uma outra forma de pensar e uma nova sensibilidade emergem e a hierarquia analógica é aos poucos substituída pela hierarquia analítica. As primeiras críticas às concepções de semelhança partem de Francis Bacon, porém, para Foucault, trata-se ainda do pensamento do século XVI questionando alguns aspectos e afastando-se lentamente de suas concepções mais profundas (FOUCAULT, 1966, p. 77). O projeto da Grande Instauração (*Instauratio Magna*, 1620) compreendia seis princípios, sendo o primeiro deles a classificação completa das ciências existentes, baseada nas três faculdades do espírito: memória, imaginação e razão. Esta obra monumental – uma espécie de enciclopédia universal – deveria ser coletiva e concretizada de forma progressiva pelos sábios de todas as épocas e lugares: "não se pense porém que esta minha *Instauratio* é algo de infinito e para além dos poderes do homem. [...] se não é possível completar o trabalho numa geração, há que fazer de maneira a que essa tarefa possa ir passando de geração em geração" (Prefácio da *Instauratio Magna*,

9 Carl Von Linné ou Carolus Linnaeus, vulgarmente conhecido por **Lineu**, foi um médico e botânico sueco do século (1707-1778). Estabeleceu o sistema de classificação taxionômica das espécies baseada em caracteres morfológicos, relações de evolução, genéticas, bioquímicas, e com nomenclatura binomial. taxonomia moderna” Disponível em: <http://www.dec.ufcg.edu.br/biografias/LineuCVL.html>> Acesso em julho de 2012.

apud POMBO (d)). O segundo princípio consistia na apresentação de um novo método para conduzir a busca da verdade; o terceiro: a coleta de dados empíricos; o quarto: uma série de exemplos de aplicação do método; o quinto: uma lista de generalizações de suficiente interesse para mostrar o avanço permitido pelo novo método; o sexto: a nova filosofia que iria apresentar o resultado final, organizado num sistema completo de axiomas" (ANDRADE, 1979, p.xi-xii).

Para melhor compreender o momento, é importante verificar que o projeto de Bacon pretendia uma reforma do conhecimento humano por meio do "verdadeiro e extraordinário progresso do saber". Ele acreditava que com o desenvolvimento e o progresso das ciências e suas aplicações práticas se conquistaria o poder sobre a natureza e dessa forma a humanidade atingiria o bem estar. "Saber é poder" é a divisa máxima de Bacon. No *Novum Organum* (em contraposição ao *Organum* de Aristóteles), Bacon expressará entusiasmo pela técnica, afirmando que as descobertas da pólvora, da imprensa e da agulha de marear (bússola) "mudaram o aspecto das coisas em todo o mundo" (BACON, apud ANDRADE, 1979, p.xi-xii).

As idéias de Bacon e Descartes trazem profundas mudanças nos modos de pensar e inauguram as ciências modernas. Cientistas vinculados à 'História Natural', como Lineu e Buffon, trabalham em novas classificações a partir das formas de ver o mundo que se impõem no século XVIII. No entanto, não iremos encontrar esse novo modo de pensar na maioria dos gabinetes do século XVIII, mas somente naqueles que se aproximam da História Natural. Com Descartes, os questionamentos às concepções anteriores ganham corpo: ele não recusa as concepções de semelhança mas institui novos parâmetros para o ato de comparação em que a semelhança passa a ter como critério a comparação, e esta se dará pela medida e pela ordem.

Comparar duas grandezas é submetê-las a uma medida comum a elas, o que permite a análise em termos de igualdade e diferença. Já a ordem das coisas é uma operação que não depende de medidas, mas sim da descoberta das mais simples e em seguida, da que estiver mais próxima, numa sucessão que estabelece graus de diferença. Esta sucessão forma as séries. No entanto, mesmo as comparações por medidas podem ser organizadas em ordens – crescentes, decrescentes ou outras: “dispor-se segundo uma ordem tal que a dificuldade que pertencia ao conhecimento da medida acaba por depender unicamente da consideração de ordem” (DESCARTES, apud FOUCAULT, 1966, p. 80). Isto é o método: “reduzir toda a medida (toda a determinação pela igualdade e a própria igualdade) a uma série que, partindo do simples, faça aparecer as diferenças como graus de complexidade” (FOUCAULT, 1966, p.80). Discernir é conhecer, é estabelecer identidades e diferenças. A comparação não mais procura a revelação da ordem do mundo, pois agora ela pertence à categoria do pensamento.

Lineu e Buffon¹⁰, cada qual seguindo um caminho, propõem e discutem uma classificação das espécies. Lineu, estudioso da botânica, cria uma classificação das espécies por meio de uma ordem e uma linguagem. No livro *Species Plantarum* (1753), seu sistema de classificação universal baseia-se na descrição dos órgãos de reprodução dos vegetais desprezando seus outros elementos (folhas, caule, raízes) e, numa nomenclatura binomial, na qual cada unidade é designada por dois nomes: um nome do gênero (comum às espécies vizinhas) seguido de um nome da espécie (específico e diferente para cada espécie do grupo). Retoma de Aristóteles e Teofrasto, e reforça, as grandes categorias Reino animal e Reino vegetal. Lineu calcula que poderia ter 5776 configurações para definir os gêneros. Dessa

10 Georges-Louis Leclerc, conde de Buffon, é também um naturalista francês. Nasceu em 1707 e morreu em 1788. Ingressou na Academia de Ciências em 1739, e no mesmo ano é nomeado intendente do Jardim do Rei, em Paris. Converte este jardim num verdadeiro centro de formação e investigação. Escreve a monumental *Histoire Naturelle*, em 44 volumes publicados entre 1749 e 1804 (GEORGES-Louis Leclerc).

forma, todo o reino vegetal ou animal pode ser “quadriculado” (FOUCAULT, 1966, p. 190), isto é, “uma espécie, sem ter que ser descrita, poderá ser designada com maior exatidão pelos nomes dos diferentes conjuntos nos quais foi encaixada” (1966, p. 191).

Lineu é contestado por Buffon que considerava um erro procurar um sistema de classificação fundado nas idéias de classe, gênero e espécie. Para ele era impossível existir um método perfeito para toda a história natural, e mesmo para apenas um e seus ramos. Para que isso fosse possível seria necessário dividir o ‘todo’ em diferentes classes, que por sua vez seriam subdivididas em gêneros, e depois em espécies, numa ordem “na qual entra necessariamente o arbitrário” (BUFFON, apud POMBO (b), p. 8-9). Porém, continua Buffon, a natureza não é estática e caminha por “gradações desconhecidas”, o que impossibilita estas divisões em classes e gêneros. Ela muitas vezes passa “de um gênero a outro, por *nuances imperceptíveis*, de tal forma que se encontra um grande número de espécies intermédias e de meios-objectos que não sabemos onde colocar e que perturbam necessariamente o projecto de um sistema geral" (BUFFON, apud POMBO (b), p. 8-9).

A divergência pode ser melhor explicada pelos pontos de onde cada um parte: Lineu era 'fixista' e via a natureza como um todo coeso e estável e não admitia as variações das espécies, ao passo que Buffon, 'evolucionista', partia das formas dos indivíduos, dos seus comportamentos, mobilidade e distribuição (BUFFON, apud POMBO, 2002b, p. 8-9). Buffon coloca o homem no centro e só admite uma classificação a partir dele (homem) pois se trata de "julgar os objectos da história natural pela relações que eles têm com o homem" (BUFFON, apud POMBO, 2002b, p. 8-9).

Foucault vê esta divergência entre Lineu e Buffon como sendo a diferença entre o uso de dois caminhos para resolver um mesmo problema: o primeiro utiliza um 'sistema'¹¹ e o segundo, um 'método'¹², ambos dentro de um mesmo paradigma epistemológico. No saber clássico todo o conhecimento adquirido pelos indivíduos só existe num “quadro contínuo, ordenado e universal de todas as diferenças possíveis” (FOUCAULT, 1966, p. 194-195).

As classificações dos seres procuram traduzir o mundo a partir da observação, excluindo as palavras que neles se entrelaçavam e recuperando assim o ser vivo, sua anatomia, forma e costumes. O visível ocupa o lugar privilegiado para a descrição e para a classificação dos seres, e opera a partir de quatro variáveis que constituem sua estrutura: *forma* dos elementos, *quantidade* de elementos, sua *distribuição* no espaço e *grandeza* relativa. Os objetos são agrupados a partir de uma ordem, de identidades e graus de diferenciação, e não mais pela *semelhança*, *parentesco*, *atração* ou uma *natureza secretamente partilhada*. É o momento de “*discernir*, estabelecer as identidades, e a seguir todos os graus de diferenciação” (FOUCAULT, 1996, p.82).

A separação entre o olhar e o mundo se aprofunda ocorrendo

“uma cisão entre o olhar do corpo (sensível) e o olhar do espírito (inteligível) [...] O que o olho vê são as idéias e conceitos que remetem a um sujeito e a modelos de conhecimento. Esta separação entre sujeito e objeto será o ponto de ruptura que irá revelar o pensamento da modernidade” (PARENTE, 1993, p. 12).

11 Foucault define *sistema* como um conjunto limitado de traços a partir da escolha de uma estrutura privilegiada que será o lugar das identidades e das diferenças pertinentes, cujas constantes e variações se estudarão em todos os indivíduos que se apresentarem. O caráter do sistema é escolhido em função, não de sua importância, mas “em razão de sua eficiência combinatória”. Se a estrutura escolhida possui muitas variáveis, as diferenças serão em grande número e cada indivíduo será ele próprio. Se, ao contrário ela tiver poucas variáveis, serão poucas as diferenças encontradas e os indivíduos serão agrupados em massas compactas. Escolhem-se as variáveis em função da granularidade que se pretenda (FOUCAULT, 1966, p.186-196).

12 O método, para Foucault, ao contrário do sistema, não parte da totalidade para o “recorte dos elementos”, mas consiste em deduzi-los progressivamente a partir da descrição exhaustiva de um primeiro exemplar. O exemplar seguinte deve ser descrito tão completamente como o primeiro, porém, “o que foi mencionado na primeira descrição não pode ser repetido na segunda. Só serão mencionadas as diferenças”. As primeiras descrições, acrescidas das diferenças encontradas nas demais, formarão o “quadro geral dos parentescos”. O método não exclui as grandes famílias, os gêneros e as espécies, mas elas irão se constituindo ao longo do percurso, pelas diferenças que se encontrarão. Como se pode ver, o método é um só, enquanto os sistemas podem ser muitos (FOUCAULT, 1996, p.186-196).

As classificações utilizadas nos Gabinetes de Curiosidades não refletem as ideias de Lineu e Bufon, ao contrário dos de História Natural. O primeiro tem um caráter de exposição, isto é, a coleção é organizada para ser vista, enquanto o segundo pode ter outras funções, como por exemplo, o estudo e a pesquisa. O museu irá incorporar estas ideias de forma gradual e seletiva. Nos museus de objetos – históricos, antropológicos, de história natural e outros – prevalecem as ideias de Quiccheberg, Lineu e Bufon acerca do objeto como documento ou “portador de significação (semióforo)” e não mais somente como suporte da memória, o que pressupõe a intenção de não mais reter o objeto mas o conhecimento sobre ele (MAIRESSE, 2004, p. 57). Esta concepção irá se desdobrar em exposições que fazem uma narrativa, e não mais exposições de curiosidades ou espelho do mundo. Os museus de arte, por sua vez, passarão por grandes modificações nas formas de organização das exposições, adotando outros critérios que não os da semelhança e da proximidade formal, o que veremos mais à frente.

3. O museu 'fora do museu'

3.1 Os “museus de papel”

O 'museu' sem edifícios e sem acervos de objetos não é uma novidade recente. Os chamados “museus de papel”, na verdade, publicações ou coleções de gravuras referentes a coleções privadas anteriores aos próprios museus, têm uma história importante. Tributários das bibliografias que eram verdadeiros repertórios de obras escritas com a finalidade de divulgar a produção numa determinada língua ou biblioteca, os 'museus de papel' diferenciavam-se delas ao apresentar imagens das obras e não apenas sua descrição. O objetivo de ambas era a divulgação de obras – escritas ou visuais – que se encontravam, na maioria das vezes, distantes e desconhecidas das pessoas. Aparentemente, suas origens estão nos catálogos e inventários elaborados com a descrição e localização dos objetos que, a princípio, eram apenas operacionais e aos poucos se tornam publicações de divulgação dos acervos e guia para sua visita.

Em 1536, Paolo Giovio¹³ inicia a construção, em Como, de uma *villa*, que denominou *Museo*, destinado a abrigar retratos de homens ilustres. O Museo de Como não fugia muito ao padrão de outras coleções de príncipes e nobres. O diferencial de Giovio foi criar livros que eram verdadeiros ‘catálogos’ a partir do acervo de retratos do *Museo*, chamados genericamente de “*Elogi*”. O primeiro “*Elogi*”¹⁴ contém uma descrição do Museo de Como e

13 Paolo Giovio (1486-1552) era um personagem erudito. Médico e escritor foi um típico homem do Renascimento. Estudou em Pádua e exerceu a profissão em Como, Milão e Roma, a serviço de Giulio II, Leone X e Clemente VII. Trabalhou para Ippolito de Médici, período em que viaja pela Itália e exterior. Abandona Roma em 1549 e morre em 1552. Disponível em http://www.italica.rai.it/scheda.php?monografia=rinascimento&scheda=rinascimento_parole_chiave_schede_gioviopaolo. Acesso em julho de 2012.

14 *Elogia veris clarorum imaginibus apposita quae in Musaeo Ioviano Comi spectantur*. Venezia, M. Tramezzino, 1546: "Elogi aggiunti alle vere immagini di uomini illustri che sivedono nel Museo di Giovio a Como. Disponível em: http://www.italica.rai.it/scheda.php?monografia=rinascimento&scheda=rinascimento_cento_opere_giovio_elogia). Acesso em julho de 2012.

a ilustração das quatro classes em que se dividia a pinacoteca. A primeira classe, iniciada em 1546, era composta dos retratos daqueles que deixaram obras significativas para a posteridade, colocados em ordem cronológica. A segunda classe era de pessoas ilustres ainda vivas, a terceira mostrava os artistas, e a quarta, os pontífices e militares.

Por volta de 1615, Cassiano dal Pozzo¹⁵ cria o Museu Cartáceo composto por “mais de sete mil aquarelas, desenhos e gravuras reunidos durante a primeira metade do século XVII” (DELOCHE, 2002, p. 149). Essa coleção distribuía em categorias as imagens, acompanhadas de datas e outras informações sobre os animais, objetos e obras. Cassiano dal Pozzo participa da *Accademia dei Lincei*¹⁶ e mantém estreito contato com os artistas e cientistas de sua época, inclusive com Galileu, de quem era amigo. Acompanha de perto as novas descobertas científicas, registra e documenta cuidadosamente e com rigor, tanto os monumentos de arte antiga, os objetos arqueológicos, espécimes da botânica, ornitologia ou da zoologia (PAPER *museum...*). O Museu Cartáceo atingirá mais de 30 volumes e, a rigor, não é um ‘museu’ e nem apenas um catálogo de objetos e espécimes, mas uma enciclopédia visual do conhecimento de uma época. Possui preocupação científica ao identificar espécimes, descrevê-las e reproduzir suas imagens. Mas não deixa de ser também uma coleção de magníficas aquarelas e gravuras.

15 Cassiano dal Pozzo (1588-1657) nasceu em Turim e estudou em Pisa. É um típico erudito de sua época: além de médico era alquimista, literato, arqueólogo e botânico. Em 1612 instala-se em Roma, e, a partir de 1623, ocupa o cargo de secretário do cardeal Francesco Bamberini. (DELOCHE, 2002, p. 149). Mecenaz, adota inúmeros artistas, entre os quais Caravaggio (F. Haskell, *Mecenati e pittori*, Firenze, 1966, p. 167. Disponível em: <http://www.lincei-celebrazioni.it/idal-pozzo.html>). Acesso em julho de 2012.

16 A *Accademia dei Lincei* foi fundada em 1603 pelo príncipe Federico Cesi (1586-1630) e é considerada a primeira sociedade científica moderna. Seu objeto de estudo eram as Ciências naturais. *Accademia dei Lincei*. Disponível em: <http://www.lincei.it/>. Acesso em julho de 2012.

Ainda no século XVII, Michel de Marolles¹⁷, abade de Villeloin, cria um Gabinete de gravuras com cento e vinte mil peças. Comprado por Colbert, a coleção passa a integrar a Biblioteca Real, hoje a Biblioteca Nacional da França. Ao longo dos anos, o acervo iniciado por Michel de Marolles incorpora inúmeras outras coleções e hoje é o *Le département des Estampes et de la photographie* da Biblioteca Nacional da França (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE. Département...).

As publicações sobre obras de arte, objetos ou espécimes da natureza, como se vê, têm origem nos acervos dos gabinetes e de coleções e encontram similaridade nas bibliografias, que tinham como objetivo reunir o conhecimento de uma época ou ao menos todo “patrimônio escrito da humanidade” (CHARTIER, 1994, p. 69) num único lugar. Se a realização disto é um sonho, como proposta encontramos muitos exemplos ou tentativas. Mesmo aqueles que pretendem organizar uma biblioteca enciclopédica precisam escolher, selecionar, fazer uma triagem. Conrad Gesner¹⁸, publica a consagrada obra ilustrada, *Historia animalium*, cujo primeiro volume é publicado em 1551 e trata dos quadrúpedes vivíparos. Nos anos seguintes (1554, 1555 e 1556) saem os volumes sobre os pássaros, peixes e outros animais aquáticos. Em 1587, sai o quinto e último volume, publicado postumamente, sobre as serpentes. Gesner escreve também sobre a botânica (*Opera Botanica*), obra em 2 volumes publicados 1751 e 1771, 200 anos após sua morte. A importância de Gesner se deve ao fato de ter sido ele um dos primeiros cientistas a propor uma classificação dos animais em

17 Michel de Marolles nasceu em 22 de julho de 1600 no castelo de Marolles, em Touraine. Morre em 6 de março de 1681 em Paris. Em 1626 torna-se abade de Villeloin em Touraine. Publica obras sobre genealogia das famílias nobres de Touraine e poesias. Em 1644, inicia sua coleção de gravuras. *Éditions en ligne de l'École des Chartes*. Acesso em junho de 2006. Disponível em: <http://elec.enc.sorbonne.fr/cataloguevente/notice89.php>. Acesso em julho de 2012.

18 Conrad Gesner (1516-65), humanista nascido em Zurique “escreveu sobre zoologia, botânica, química, geologia e lingüística, foi também o autor da enorme *Bibliotheca Universalis* (1545-55), uma tentativa de compilar uma bibliografia completa de obras eruditas organizada por autor e por assunto” (BURKE, 2002). “Por sua amplitude, precisão e coerência, a obra de medicina de Conrad Gesner (1516-1565) constitui a mais importante realização bibliográfica do século XVI” (PINNA, 2001).

“ordens, famílias e espécies, [...] antecedendo em dois séculos o sistema similar e bem conhecido de Linnaeus” (PINNA, 2001), como foi dito anteriormente.

A *Bibliotheca Universalis* conta com mais de 16 mil títulos de obras, impressas e manuscritas, redigidas em latim, grego e hebraico, e os 5 mil autores são apresentados em ordem alfabética de seus nomes, seguindo a tradição medieval (CHARTIER, 1994, p. 75). Gesner adota uma classificação “segundo uma ordem sistemática, aquela das divisões da *philosophia*, vista como uma trajetória de saber levando do *trivium* e *quadrivium* à teologia cristã”¹⁹ (1994, p. 82). Esta “biblioteca”, que hoje denominamos “bibliografia”, tinha a pretensão de ser “universal”: visava todos os domínios do conhecimento. Gesner previu que sua obra serviria também como um catálogo para a biblioteca e para o bibliotecário. Segundo Burke (2002), além de escrever sobre zoologia e botânica, Gesner também publicou livros sobre química, biologia e linguística.

Alguns anos depois, na Itália, Anton Francesco Doni²⁰ publica *Libreria* (1550), voltada para as obras escritas em língua vulgar. São apresentados 159 autores ordenados em ordem alfabética de nomes. Em 1551, Doni publica a *Seconda Libreria* com novos textos e, em 1557, reúne as duas *Librarias* numa terceira obra, *La libreria del Doni fiorentino divisa in tre trattati*. A “biblioteca” de Doni é uma relação de títulos de obras escritas em ‘língua vulgar’ dos séculos XV e XVI, e sua intenção é “dar conhecimento de todos os livros impressos em língua vulgar, a fim de que os homens que amam ler em nossa língua saibam quantas obras

19 As idéias de Santo Agostinho expostas na *De Doctrina christiana* e *De Ordine*, onde a fê está colocada no centro de todo o conhecimento, serão os pilares da educação da Idade Média. As sete ‘artes liberais’ são consideradas disciplinas dignas do homem livre e estão divididas em dois grupos: - o *trivium*: gramática, retórica e dialética (as ciências da linguagem); - o *quadrivium*: aritmética, geometria, música (equilíbrio físico das coisas) e astronomia (disciplinas científicas) (BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (b))

20 Anton Francesco Doni (1513-1574) nasceu em Florença e entrou para a carreira eclesiástica ainda jovem e a abandona em 1534. Em 1542 entra para a *Accademia Ortolana*, em Piacenza. Mora em Veneza (1544), Roma em (1545) e Florença onde se torna secretário da *Accademia Fiorentina* e abre uma tipografia. Algum tempo depois segue para Pesaro, Ferrara e novamente Veneza. Suas obras mais importantes são: *Marmi*, *Mondi* e a *Libreria*. (CONSENTINO)

foram publicadas e quais são elas, não para julgar se algumas são boas e outras ruins” (apud CHARTIER, 1994, p. 76). A *Libraria* é considerada a primeira tentativa de mapear a produção de livros de autores italianos, e é organizada de modo “informal e assistemático” (CONSENTINO)

A obra de Doni, divulgada na França, exerceu influência sobre autores que vieram a produzir trabalhos similares como La Croix du Maine que, em 1583, encaminha ao rei uma proposta para a criação de uma biblioteca física, composta de diversos armários, cada um dos quais contendo cem volumes sobre um determinado assunto e ordenados em ordem alfabética. Cria então um sistema de classificação para os livros seguindo “a tradição escolástica dos lugares comuns”²¹ (CHARTIER, 1994, p. 80), princípio que o leva a aproximar diferentes assuntos e autores sob uma mesma rubrica. La Croix de Maine cria sete “partes” organizadas em 108 classes: 1. ‘coisas sagradas’, 2. ‘artes e ciências’, 3. ‘a descrição do universo em geral e em particular’, 4. ‘o gênero humano’, 5. ‘os homens ilustres na guerra’, 6. ‘as obras de Deus’ e 7. ‘as coleções de diversas memórias’. O ‘gênero humano’ por exemplo, compreende: ‘o homem e seus dependentes’, ‘doenças do homem e seus remédios’, ‘mulheres ilustres e outras’, ‘a sabedoria mundana ou instruções para os homens’, ‘diversos exercícios de nobres e gentilhomens’, ‘coletânea de exercícios do espírito e do corpo’, ‘diversos tráficos e comércio de homens, sobre mar e terra’, ‘diversos costumes e maneiras de viver em todo o universo’, ‘homens de vida honesta’, ‘oficiais de toga e Judiciário’ (CHARTIER, 1994, p. 79-86).

Em 1584, publica a *Bibliothèque Française*. La Croix du Maine tem como projeto uma pesquisa nas bibliotecas e gabinetes mais renomados da França para tornar conhecidos os

21 Lugares-comuns (*topoi koinoi*): “no sentido aristotélico de noções ou teses que servem de argumento sobre as quais não se argumenta” (BOURDIER, Pierre; WACQUAN, Lóic. *O imperialismo da razão neoliberal*. 2004. Disponível em: http://resistir.info/franca/bourdieu_set04.html. Acesso em: maio 2012.

livros raros, medalhas, retratos, estátuas, esfinges, pedrarias e outras ‘curiosidades’ magníficas pertencentes aos Príncipes e outros.

Ao contrário de Gesner, la Croix du Maine não classifica as obras a partir de uma árvore do conhecimento e também não organiza nenhum sistema, “apenas justapõe as rubricas mais comodamente para juntar extratos e lugares comuns” (CHARTIER, 1994, p. 82). Enquanto Gesner, Johann Trithem²², Antonio Francesco Doni, Antoine Verdier, entre outros, procuram elaborar catálogos ou inventários de obras cuja referência é “a livraria e seu comércio”, para La Croix du Maine a referência é outra: “o gabinete, o estudo, a compilação” (1994, p. 79). É interessante observar que estes autores conheciam as obras uns dos outros.

Contemporâneo de Gesner, Giulio Camillo²³ escreve *A idéia do Teatro*²⁴ (*L’idea del Teatro*, 1550), uma obra sobre uma forma de exposição muito particular e diferente. O *Theatro* de Camillo era um edifício em cujo interior não existiriam senão imagens, símbolos e citações de grandes autores da Antigüidade (MAIRESSE, 2004, p. 57). O *Theatro* de Camillo não possuía objetos do mundo real, mas apenas citações, e seu objetivo explícito era fazer rememorar os conhecimentos adquiridos e discorrer sobre os mais variados assuntos. O espaço permitia a entrada de apenas “uma ou duas pessoas” (ALMEIDA, 2004) por vez e a organização dos elementos em seu interior era em

22 Johann Trithem foi um padre beneditino, bibliófilo e historiador nascido em Trêves, em 1462 e falecido em 1516. Em 1495 publicou o *Catalogus illustrium virorum Germaniae sui ingenii et lucubrationibus omnifariam exornantium*, considerada obra pioneira no gênero: as ‘bibliotecas’, hoje conhecidas como bibliografias. (Imago Mundi, s.d). Disponível em: <http://cosmovisions.com/Trithem.htm> Acesso em julho de 2012.

23 Giulio Camillo Delminio (1480-1544) nasceu em Friuli, no norte da Itália, próximo a Veneza. Estuda em Veneza e Padova. Torna-se conhecido por seu Teatro da Memória, um edifício transportável, totalmente construído em madeira. Morre em Milão e deixa como última obra o livro intitulado *L’Idea del Teatro*, no qual explica suas idéias. (Istituto Nazioanale di Fisica Nucleare – INFN – Sezione di Bari. Giulio Camillo e il Teatro della Memoria. Disponível em: <http://www.ba.infn.it/~zito/camillo.html#secret> Acesso em janeiro de 2013.

24 Na época o termo *teatro* era usado no sentido de compilação, coleção ou compêndio sobre algum tema. (Hooper-Greehill, 1995, p. 98)

diferentes níveis ou graus, em sete escadas ou rampas que saíam de entre sete pilares, os pilares da Sabedoria de Salomão. Cada uma dessas escadas representaria a história do pensamento divino. No primeiro grau deveriam estar as "sete medidas essenciais" representadas pelos sete planetas conhecidos e que foram as Primeiras Causas da Criação e das quais todas as coisas dependiam. O grau mais alto do Teatro era dedicado a todas as artes, tanto nobres quanto vis, e era representado por Prometeu que roubou a tecnologia do fogo dos deuses (ALMEIDA, 2004, s.p.).

Esse *Theatro* sem objetos aspira ser uma enciclopédia dos conhecimentos do mundo, e por meio do registro da memória expressa uma cosmogonia. Despreza os objetos do mundo real, “insignificantes face à idéia e ao conhecimento” (MAIRESSE, 2004, p. 57). Esta visão de Camillo aproxima-o de Johann Trithem, Antonio Francesco Doni, Antoine Verdier, ao privilegiar a memória, o inventário e o catálogo.

Desde o século XVI encontramos publicações de livros, revistas e jornais dedicados às artes e coleções. Durante o século XVII aparecem os catálogos impressos de objetos antigos com a finalidade de divulgação para a venda. Segundo Pomian:

a primeira obra deste gênero foi publicada na Holanda, em 1616. Ela testemunha a existência de um público suficientemente numeroso que se interessa por peças de coleção e que só as pode obter comprando-as em hasta pública, primeiro local e depois internacional (POMIAN, 1984, p. 80).

Embora a finalidade destes catálogos fosse a de venda de objetos antigos e portanto de circulação restrita aos colecionadores, eles contribuem com as futuras publicações ao criar “um tipo de nomenclatura até aí reservado aos inventários”, o que significa classificar e nomear os objetos de “maneira precisa” (POMIAN, 1984, p.80). Amsterdã é o centro das hastas públicas até meados do século XVIII, e “mais tarde será suplantado primeiro por Londres e depois por Paris” (POMIAN, 1984, p.80).

Catálogos de coleções de arte com o objetivo de difusão surgem no século XVI, sendo o mais conhecido deles o *Theatrum Pictorium*, de David Teniers, editado em Bruxelas no ano de 1660 (TORRES, 2002, p. 112) e dedicado a uma única coleção. É uma obra monumental que apresenta mais de duzentas reproduções de quadros. Ainda no século XVII, André Félibien (1619-1695) publica o *Tableaux du Cabinet du Roy. Statues et bustes antiques des Maisons royales*, em 1677. A publicação apresenta imagens e textos descritivos das obras do Gabinete do Rei. Na apresentação destaca a importância da gravura feita a buril em chapa de cobre (água-forte) – então uma invenção relativamente recente – para divulgar e perpetuar as imagens, além de permitir uma grande quantidade de cópias a partir de um único original que outras nações não poderiam apreciar não fossem tais reproduções (FÉLIBIEN, 1677). Como o trabalho é demorado, a publicação será dividida em vários volumes que serão publicados à medida em que outras gravuras sejam finalizadas. No volume 1 existem 22 gravuras feitas a partir de telas de pintores famosos acompanhados de textos explicativos de cada obra, personagem retratado e autor, além de e 18 textos de esculturas e “bustos antigos e muito raros” (FÉLIBIEN, 1677). Os textos que acompanham as gravuras procuram mostrar os aspectos mais relevantes das obras, tais como as cores empregadas, as luzes, as expressões e outros detalhes. Essa obra serviu como uma peça de divulgação da coleção real junto às embaixadas francesas no exterior, promovida por Colbert (TORRES, 2002, p. 116).

3.2 A *Encyclopédie*

As idéias de Francis Bacon (1521-1626) e Descartes (1596-1650) levam gradualmente a uma erosão do conceito de semelhança e a ascensão da busca das causas, aquilo que é

algo real que produz um *efeito real* (causa e efeito são entes, seres, coisas) [...] a causa é a razão que explica a essência e a existência de alguma coisa, é a sua explicação verdadeira e sua inteligibilidade [...] a causa é o nexo lógico que articula e vincula necessariamente uma realidade a uma outra, tornando possível sua existência, mas também seu conhecimento (CHAUÍ, 1984, p. 75)

O texto já não mais faz parte dos signos e das “formas da verdade” e a linguagem deixa de ser uma ‘coisa da natureza’ cujas marcas estão impressas nas coisas desde o princípio dos tempos. A verdade manifesta-se pela percepção e as palavras devem traduzi-la. “A linguagem retira-se do meio dos seres para entrar na sua era de transparência e de neutralidade” (FOUCAULT, 1966, p. 83, 109). Conhecer é “conhecer apenas três tipos de essências e suas operações fundamentais: a matéria (geometrizada), a alma (intelecto, vontade e apetites) e o infinito [...] Esse conhecimento se fará pelo conceito de causalidade” (CHAUÍ, 1984, p. 73) e não mais pela *semelhança* ou pela “explicação meramente descritiva ou interpretativa” (1984, p. 74). O conhecimento é considerado uma representação e “a inteligência não afeta e nem é afetada pelos corpos, mas pelas *ideias* deles, havendo assim a homogeneidade exigida pela causalidade” (1984, p. 76)

A linguagem pode “representar todas as representações” e assim torna-se um elemento universal. Procura-se uma linguagem que consiga, com suas palavras, expressar a totalidade do mundo “e, inversamente, o mundo como totalidade do representável, deve tornar-se, no seu conjunto, uma enciclopédia” (FOUCAULT, 1966, p. 120). Esta procura pela enciclopédia composta de palavras que tem como objetivo abarcar o conhecimento e as coisas, e o seu momento mais interessante ocorre com a Enciclopédia de Diderot e D’Alembert.

No *Discours Préliminaire d’Encyclopédie*, d’Alembert (1751) mostra claramente quais os objetivos que tem em mente:

A obra que iniciamos (e que desejamos terminar) tem dois objetivos: como *enciclopédia* ela deve expor, na medida do possível, a ordem e o encadeamento dos conhecimentos humanos; como *dicionário 'raisonné'* das ciências, das artes e dos ofícios, ela deve conter, sobre cada ciência e cada arte, seja liberal ou mecânica, os princípios gerais que estão em sua base, e os detalhes mais essenciais que formam seu corpo e substância²⁵ (D'ALEMBERT, 1751).

D'Alembert diz que o primeiro passo para se criar uma enciclopédia é examinar a “genealogia e a filiação de nossos conhecimentos”, o que mostraria a origem de cada ramo de conhecimento e suas ligações, e que permitiria estabelecer relações entre os diferentes assuntos. Uma árvore do conhecimento²⁶ pode ser construída de diversas maneiras, “seja relacionando às diversas faculdades de nossa alma os diversos conhecimentos, seja relacionando-os aos seres que eles têm por objeto. [...] Teremos, ao final deste projeto, esta árvore do conhecimento humano, com o encadeamento das idéias que iremos tomar nesta vasta operação. Se tivermos sucesso, teremos uma obrigação principalmente com o chanceler Bacon, que fez um plano de um dicionário universal das ciências e das artes num tempo no qual não havia, por assim dizer, nem ciências e nem artes” (D'ALEMBERT, 1751). No *Propectus* – folheto editado em 1750 com a finalidade de apresentar ao público o projeto da

25 “L'ouvrage que nous commençons (et que nous désirons de finir) a deux objets: comme encyclopédie, il doit exposer, autant que possible, l'ordre et l'enchaînement des connaissances humaines; comme dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, il doit contenir, sur chaque science et sur chaque art, soit libéral, soit mécanique, des principes généraux qui en sont la base, et les détails les plus essentiels qui en font le corps et la substance” (D'ALEMBERT, 1751). Tradução do autor.

26 As principais ‘árvores do conhecimento’ anteriores ao Renascimento são: a) a ‘árvore do conhecimento’ de Porfírio (325-305). “Dá-se o nome de árvore de Porfírio ao quadro no qual se apresenta a relação de subordinação (apenas lógica, segundo alguns; lógica e ontológica, segundo outros) da substância considerada como gênero supremo aos gêneros e espécies inferiores até chegar ao indivíduo. Porfírio trata deste assunto no capítulo da *Isagoge* sobre a espécie. Diz aí que “em cada categoria existem certos termos que são os gêneros mais gerais; outros que são as espécies mais especiais; e outros que são os intermediários entre os gêneros mais gerais e as espécies especialíssimas” (infimas). O termo mais geral é definido como aquele acima do qual não pode haver outro gênero mais elevado; o mais especial, aquele abaixo do qual não pode haver outra espécie subordinada; os termos intermédios, os que estão situados entre ambos e são simultaneamente gêneros e espécies. Tomando como exemplo uma única categoria – a substância – Porfírio exemplifica quais são os gêneros e espécies intermediários e, finalmente, os indivíduos – ou exemplos de indivíduos” (MORA, 1998, p. 51-52). b) a ‘árvore do conhecimento’ de Ramon Lull (1295) composta de nove princípios divinos ou absolutos que estruturam a realidade e nove princípios lógicos ou relativos que estruturam o conhecimento. A árvore das ciências mostra os princípios organizadores do pensamento de Ramon Lull e é composta de 18 raízes, divididos em dois grupos: - *de um lado* os nove princípios divinos ou “princípios absolutos”, que estruturam o real: bondade, grandeza, eternidade, poder, sabedoria, vontade, virtude, verdade e glória; - *de outro lado* os nove princípios lógicos ou “princípios relativos”, que estruturam o conhecimento: diferença, concordância e discordância, começo, meio e fim, superioridade, igualdade e inferioridade (ECO, 2001, p. 94)

Encyclopédie – Diderot afirma que “É de nossas faculdades que deduzimos os conhecimentos; a história nos vem da memória; a filosofia, da razão; e a poesia, da imaginação”,²⁷ citando as três grandes categorias baconianas.

Logo vemos nossos conhecimentos se descolarem uns dos outros; a história se divide em eclesiástica, civil, natural literária, etc. A filosofia, em ciência de Deus, do homem, da natureza, etc. A poesia, em narrativa, dramática, alegórica, etc. Então, teologia, história natural, física, metafísica, matemática, etc.; metereologia, hidrologia, etc.; mecânica, astronomia, ótica, etc.; numa palavra, uma quantidade inumerável de ramos, onde *a ciência dos axiomas ou das proposições evidentes por si mesmas* deve ser vista, na ordem sintética, como o tronco principal²⁸ (DIDEROT, 1875-77, p. 134).

A enciclopédia não mais pretende conter a totalidade da produção dos conhecimentos constituídos como Bacon preconizara, mas buscar o essencial, discriminar o que é importante, anular redundâncias, eliminar insignificâncias, sintetizar a informação dispersa e caótica, estabelecer demarcações entre o que merece e não merece ser conservado, compilado e transmitido.

A organização da *Encyclopédie* é pensada em duas ordens: uma ordem enciclopédica e uma ordem alfabética. Nos artigos destaca-se o nome da ciência a que ele pertence, a posição desta ciência na árvore, a ligação – indicada por *reenvios* - desse artigo com outros da mesma ciência ou com uma ciência diferente por meio dos termos técnicos, devidamente explicados e em ordem alfabética. A ordem enciclopédica não significa que todas as ciências (os ramos) se relacionem e se liguem entre si, mas sim através do tronco da árvore. Assim, ao estabelecerem estas ligações (reenvios ou remissivas), criam-se caminhos ou rotas de viagem que remetem à

27 “C’est de nos facultés que nous avons déduit nos connaissances ; l’histoire nous est venue de la mémoire ; la philosophie, de la raison ; et la poésie, de l’imagination” (DIDEROT, 1875-77, p. 134). Tradução do autor.

28 “Aussitôt nous avons vu nos connaissances découler les unes des autres ; l’histoire s’est distribuée en ecclésiastique, civile, naturelle, littéraire, etc. La philosophie, en science de Dieu, de l’homme, de la nature, etc. La poésie, en narrative, dramatique, allégorique, etc. De là, théologie, histoire naturelle, physique, métaphysique, mathématique, etc. ; météorologie, hydrologie, etc. ; mécanique, astronomie, optique, etc. ; en un mot, une multitude innombrable de rameaux et de branches, dont la science des axiomes ou des propositions évidentes par elles-mêmes doit être regardée, dans l’ordre synthétique, comme le tronc commun” (DIDEROT, 1875-77, p. 134). Tradução do autor.

ordem enciclopédica. São caminhos sugeridos mas cabe ao leitor percorrê-los da maneira que melhor lhe convier. Este sistema escreve define relações de dependência e de vizinhança entre os saberes, os quais podem ser reduzidos a três grandes tópicos: as ciências, as artes liberais e as artes mecânicas (D’ALEMBERT, 1751).

A Enciclopédia de Diderot e D’Alembert tem uma atuação importante ao apresentar volumes com grande quantidade de gravuras – uma espécie de 'museu de papel' – articuladas com verbetes explicativos sobre cada uma das atividades representadas. As imagens, na forma de gravuras, têm uma grande importância na *Enciclopédia* ao ilustrar de forma simples inúmeros objetos e atividades: “Tudo pode ser olhado, aberto, mostrado, exposto à luz clara da razão: o interior das fábricas, dos ateliês, as práticas milenares dos trabalhos agrícolas, artesanais e manufactureiros, as profundidades geológicas da terra, das minas, das vísceras, das máquinas, dos relógios, dos utensílios quotidianos” (POMBO, 2002c). Mais do que isto, as pranchas de ilustração se comparam às exposições: “é preciso ir às pranchas da Enciclopédia [...] como se vai hoje às exposições de Bruxelas ou de Nova York” (BARTHES, 2004, p. 105). Barthes vai mais longe ao afirmar que esta valorização do objeto vem de uma necessidade ou vontade de fazer inventários “mas o inventário não é uma idéia neutra: recensar não é somente verificar, como à primeira vista parece, mas também apropriar-se” (2004, p. 105). A apropriação é uma forma de “fragmentar o mundo, dividi-lo em objetos finitos, submetidos ao homem na proporção mesma de seu descontínuo: porque não se pode separar sem finalmente nomear e classificar” (2004, p.5). A enciclopédia não mais pretende conter a totalidade da produção dos conhecimentos constituídos como Bacon preconizara, mas buscar o essencial, discriminar o que é importante, anular redundâncias, eliminar insignificâncias, sintetizar a informação dispersa e caótica, estabelecer demarcações entre o

que merece e não merece ser conservado, compilado e transmitido. Dessa forma, ela estabelece alguns dos princípios que guiarão o museu moderno e torna-se um verdadeiro ‘museu de papel’, substituindo o Gabinete de Curiosidades.

Ao criar uma verdadeira rede de informações por meio de ‘reenvios’ – ou *links* – entre os verbetes, complementados por gravuras, a Enciclopédia é uma verdadeira exposição sobre a técnica da época. O verbete *Cabinet d'Histoire Naturelle*, escrito por Daubenton e Diderot, traz algumas ideias para a criação de uma coleção pública a partir das ideias iluministas, algumas delas já presentes na Encyclopédie Zedler, cerca de trinta anos antes: “lugar ideal de ensino e de pesquisas fundadas em textos e instrumentos científicos, mas também lugar de memória composto com os retratos daqueles que se distinguiram nas atividades do espírito” (BREFE, 1998, p. 298). A instituição proposta pelos enciclopedistas franceses é definida simultaneamente como “um resumo de toda a natureza” (DIDEROT; D'ALEMBERT, 1751, p. 2-489) e também como um local que deve estar comprometido com a educação, ao defender princípios de organização dos objetos segundo critérios que facilitem o aprendizado. Esta dupla finalidade – um resumo da natureza e ao mesmo tempo a busca do aprendizado – de certa forma funde as concepções dos dois principais tipos de gabinetes até então existentes: o de curiosidades e o de História Natural e lança o embrião da ideia do museu moderno.

A instituição proposta é vista como um aparato importante para o progresso da História Natural, e deverá abrigar coleções de objetos organizados e distribuídos em classes, gêneros e espécies, separando portanto os animais, os vegetais e os minerais, de forma a ser uma organização favorável ao estudo. Todos os objetos devem receber etiquetas com seu nome e estar dispostos da maneira mais conveniente, de tal forma que um passar de olhos revele não apenas o objeto mas também suas relações com o ambiente: “as semelhanças indicam o

gênero e as diferenças marcam a espécie” (DIDEROT; D'ALEMBERT, 1751, p. 2-489). Para formar um gabinete não é suficiente apenas uma grande coleção de objetos de História Natural: “é necessário distinguir o que tem valor para ser guardado daquilo que pode ser rejeitado e dar a cada objeto ou conjunto um arranjo conveniente [...] A ordem de um gabinete não pode ser a mesma da natureza: a natureza apresenta uma desordem sublime” (1751, p. 2:489). A função do gabinete é a de instruir e portanto deve apresentar de forma ordenada o que a natureza nos mostra em conjunto e de forma desordenada. É preciso, no entanto, que esta organização seja tal que atenda às demandas do mundo científico, porém, sem se afastar da própria natureza. Para M. d'Aubenton, uma espécie de conservador do *cabinet du Roi*, um gabinete que não seja organizado, que não siga a “ordem metódica” (*l'ordre méthodique*), de nada serve. Mas deve-se também empregar “um pouco de arte” ao fazer tais agrupamentos, considerar a simetria ou o contraste, pois a ordem do espírito não obedece à mesma ordem do olhar (DIDEROT; D'ALEMBERT, 1751, p. 2-489).

O verbete termina propondo um projeto de museu já mais próximo daquilo que virá. Segundo os autores, ele seria “vantajoso e honroso à nação” (DIDEROT; D'ALEMBERT, 1751, p. 2:489). Esse museu seria criado num templo digno da natureza, grandioso e composto de vários edifícios com enormes espaços para abrigar objetos de todo o mundo e que permitiriam que se viajasse a diferentes países para observar suas raridades. O enorme custo da empreitada a ser bancada pelo estado seria pago aos poucos pelos visitantes estrangeiros que seriam atraídos ao grandioso empreendimento” (1751, p. 2:489).

O verbete *musée* diz que este termo é utilizado para os locais que se relacionam às “artes e às musas” e remete a *Cabinet*²⁹, da mesma enciclopédia. É citado o *musée ashmoléen* (*Ashmolean Museum*)³⁰ de Oxford, criado em 1683 que, no entanto, não se dedica às 'artes e às musas', mas à História Natural, e tem um papel de transição entre os antigos gabinetes e os modernos museus. Seu acervo era composto por animais, plantas e minerais, o acesso do público era limitado e seu vínculo maior era com as nascentes disciplinas científicas.

29 O termo *Musée*, na acepção que nos interessa, é assim definido na Enciclopédia: “Le mot de *musée* a reçu depuis un sens plus étendu, & on l'applique aujourd'hui à tout endroit où sont renfermées des choses qui ont un rapport immédiat aux arts & aux muses. Voyez Cabinet” (DIDEROT; D'ALEMBERT, 1751, p. 10, 894).

30 “Le musée d'Oxford, appelé musée ashmoléen, est un grand bâtiment que l'Université a fait construire pour le progrès & la perfection des différentes sciences. Il fut commencé en 1679 & achevé en 1683. Dans le même tems, Élie Ashmole, écuyer, fit présent à l'université d'Oxford d'une collection considérable de curiosités qui y furent acceptées, & ensuite arrangées & mises en ordre par le docteur Plott, qui fut établi premier garde du musée”. Depuis ce tems, cette collection a été considérablement augmentée, entr'autres d'un grand nombre d'hiéroglyphes, & de diverses curiosités égyptiennes que donna le docteur Huntingdon, d'une momie entière donnée par M. Goodgear, d'un cabinet d'histoire naturelle dont M. Lister fit présent, & de diverses antiquités romaines, comme autels, médailles, lampes, &c. A l'entrée du musée, on lit cette inscription: *Musoeum ashmoleanum, Schola naturalis historioe, Officina chimica*” (ENCYCLOPÉDIE, 1741, 10, 894).

4 O Iluminismo e as funções pública e pedagógica do museu

4.1 O Iluminismo

De Hegel a Horckheimer ou Habermas, passando por Nietzsche ou Max Weber, não existe quase nenhuma filosofia que, direta ou indiretamente, não tenha sido confrontada com essa mesma questão: qual é então esse acontecimento que se chama *Aufklärung* e que determinou, pelo menos em parte, o que somos, pensamos e fazemos hoje? Imaginemos que a *Berlinische Monatsschrift* ainda existe em nossos dias e que ela coloca para seus leitores a questão: 'Que é a filosofia moderna?' Poderíamos talvez responder em eco: a filosofia moderna é a que tenta responder à questão lançada a dois séculos, com tanta imprudência: *Was ist Aufklärung?* (FOUCAULT, 2000, p. 335).

O processo de 'esclarecimento' iniciado no Renascimento, aos poucos, leva a um distanciamento das palavras e das coisas, a partir do qual os objetos não mais escondem uma verdade a ser desvendada. A observação, o documento e a fábula separam-se e a linguagem desprende-se do objeto que já não mais fala por si mesmo mas através da intermediação da linguagem que se torna uma forma de organização das coisas. Nesses espaços a classificação se faz pelo visível, pela anatomia e nomear equivale a conhecer. O texto já não mais faz parte dos signos e das “formas da verdade” e a linguagem deixa de ser uma ‘coisa da natureza’ cujas marcas estão impressas nas coisas desde o princípio dos tempos. A verdade manifesta-se pela percepção e as palavras devem traduzi-la (FOUCAULT, 1966, p. 83, 109).

Mas o que se denomina Iluminismo, Esclarecimento, Período da Luzes ou *Aufklärung* não forma um corpo único, rígido e coerente de ideais. No texto "Resposta à pergunta: que é o Esclarecimento?", de 1783, Kant escreve:

Esclarecimento (*Aufklärung*) significa a saída do homem de sua minoridade (sic), pela qual ele próprio é responsável. A minoridade é a incapacidade de se servir de seu próprio entendimento sem a tutela de um outro. É a si próprio que se deve atribuir essa minoridade (sic), uma vez que ela não resulta da falta de entendimento, mas da falta de resolução e de coragem necessárias para utilizar seu entendimento sem a tutela de outro. *Sapere aude!* Tenha a coragem de te servir de teu próprio entendimento, tal é portanto a divisa do Esclarecimento (KANT, 1783, p.1).

Para Kant, a emancipação é o estado no qual existe a independência da razão, a liberdade de pensamento e a responsabilidade na elaboração das visões de mundo, conseguidos a partir do “entendimento sem a tutela do outro”. No entanto ele deixa muito claro que não se vivia ainda numa época esclarecida, mas sim numa “época de esclarecimento” (KANT, p. 9), isto é, vivia-se no decorrer de um processo que ainda demoraria para se concluir. Analisando este texto Foucault se pergunta se não devemos

encarar a modernidade mais como uma atitude do que como um período da história [...] um modo de relação que concerne à atualidade [...] enfim, uma maneira de pensar e de sentir, uma maneira também de agir e de se conduzir que, tudo ao mesmo tempo, marca uma pertinência e se apresenta como uma tarefa (FOUCAULT, 2000, p. 342-43).

Duzentos anos depois, Horkheimer e Adorno, no texto 'Conceito de Iluminismo', apresentam numa visão menos otimista e mais crítica. No primeiro parágrafo do referido texto eles escrevem:

Desde sempre o iluminismo, no sentido mais abrangente de um pensar que faz progressos, perseguiu o objetivo de livrar os homens do medo e de fazer deles senhores. Mas, completamente iluminada, a terra resplandece sob o signo do infortúnio triunfal. O programa do iluminismo era o de livrar o mundo do feitiço. Sua pretensão, a de dissolver os mitos e anular a imaginação, por meio do saber (HORKHEIMER; ADORNO, 1980, p. 89).

Antes que um período definido no tempo, o iluminismo é uma articulação de ideias e opiniões que estavam em conflito. Juntando ideias da Antiguidade, da Idade Média, Renascença e da era Clássica, as "Luzes são ao mesmo tempo racionalistas e empiristas, herdeiras tanto de Descartes como de Locke. Acolhemos Antigos e os Modernos, os universalistas e os particularistas [...] Os ingredientes são antigos, no entanto sua combinação é nova" (TODOROV, 2008, p.14). Por tudo isto não é um período de consenso, mas antes, de debates, "de assustadora multiplicidade" (2008, p.14). Alguns pensadores das Luzes

acreditam num progresso linear e ilimitado, enquanto outros, como Mendelssohn³¹, vêem nesse pensamento uma mera "transposição no espaço profano da doutrina cristã ligada às vias da Providência" (2008, p.24-25).

Todorov vê as bases do iluminismo assentadas sobre três pilares ou ideias centrais: "a autonomia, a finalidade humana de nossos atos e, enfim, a universalidade" (TODOROV, 2008, p.14). A autonomia é o privilégio da escolha e da decisão por nós mesmos e não mais a partir de uma autoridade externa. Ela possui uma faceta "crítica e outra, construtiva" (2008, p.14). Prega-se a liberdade do exame crítico, do questionamento e da dúvida: "nenhum dogma ou instrução pode mais ser considerado sagrado" (2008, p.15). A autoridade deve ser natural e não sobrenatural, o que produz um mundo desencantado. Tal crítica dirige-se à estrutura da sociedade e não ao conteúdo das crenças. Defende-se a liberdade da consciência e a tolerância. O conhecimento é uma das principais preocupações: suas fontes são a razão e a experiência. A razão é uma ferramenta para o conhecimento e não um condutor do comportamento humano: ela "opõe-se à fé, não às paixões", (2008, p. 16) e ambas (razão e experiência) devem ser acessíveis a todos. Os dois outros pilares são "meios de regulação" (2008, p. 20) da autonomia. 'A finalidade humana de nossos atos' pode ser entendida como um 'antropocentrismo': a vida não mais se pauta pela salvação da alma mas sim pela busca da felicidade na Terra. Finalmente, a 'universalidade' traduz-se nos direitos inalienáveis que todos os seres humanos possuem: o direito à vida, por exemplo. "O pertencimento ao gênero humano, à humanidade universal, é mais fundamental ainda que o pertencimento a

31 Moses Mendelssohn (Dessau, 1729-Berlin, 1786) "filósofo e rabino judeu-alemão, considerado o precursor da Haskalá, ou seja, do Renascimento Judaico na Europa. Foi uma figura de referência do judaísmo do século XVIII, associada ao Iluminismo. Para alguns ele foi o terceiro Moisés (os outros dois sendo o criador da lei bíblica e Moisés Maimônides) com quem uma nova era foi aberta para o povo judaico. Para outros ele representa um passo no início da assimilação e perda de identidade associada ao judaísmo tradicional. Mendelssohn é considerado o pai do judaísmo reformista". Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Moisés_Mendelssohn. Acessado em: fev. 2013.

determinada sociedade. O exercício da liberdade está contido então na exigência de universalidade" (TODOROV, 2008, p. 21). Nas Artes, a autonomia se manifesta ao colocar o indivíduo e a vida do dia-a-dia no centro de suas preocupações. Não se produz mais para um rei ou uma autoridade: é o artista que escolhe seu caminho e suas obras destinam-se a "um prazer puramente humano" (2008, p.18). A crença na reorganização da sociedade pelo caminho da razão, embora tenha suas raízes no racionalismo e no desenvolvimento da ciência do século XVII, dele difere ao elevar a razão como uma força para transformar o real. Mora, referindo-se a Cassirer, salienta que para o iluminismo a “razão era algo humano [...] uma faculdade que se desenvolve com a experiência [...] não era um princípio mas uma força: uma força para transformar o real”. A razão era um caminho que poderia – e deveria – ser percorrido por todos. (CASSIRER, apud MORA, 1998, v.2, p. 1444-1445).

Os três princípios enunciados acima - a autonomia, a finalidade humana de nossos atos e a universalidade (TODOROV, 2008, p.14) podem ser sintetizados no conceito da emancipação e tinham como objetivo a formação de uma opinião pública crítica por meio de instrumentos didático-pedagógicos. "O que está implícito nesta questão é que o povo, para exercer o poder de vigilância, sem cometer enganos e injustiças, precisa estar muito bem esclarecido. A pergunta de como exercer o poder de vigilância vem, pois, acompanhada de uma outra, a de como tornar o povo esclarecido" (NASCIMENTO, 1989, p. 122, apud BOTO, 2003). Na França, há uma aparente contradição entre estes princípios libertários e críticos e a clara intenção de propagar a verdade revolucionária e divulgar uma releitura da história a partir da Revolução Francesa, o que corrobora a afirmação de Todorov de que o iluminismo não era num bloco único de pensamento mas na convivência e no embate entre contrários.

4.2 A formação do museu

É somente a partir das ideias iluministas do séc. XVIII que os museus passam a se preocupar de maneira sistemática e cada vez mais sofisticada com a conservação dos objetos, o registro das informações, a classificação e catalogação, a produção de catálogos e os inventários, e com as exposições. Estas atividades são mais claras nos museus de História Natural, nos quais se encontra a

articulação mais íntima e fecunda entre museus e produção do conhecimento. Na realidade, é o único modelo (com seu derivado antropológico) que funcionou plenamente como instrumento institucional da contribuição museológica à atividade científica. Conceitos e categorias como coleção (inclusive diferencialmente destinada à pesquisa e à exposição), coleta de campo, conservação, classificação, espécime, tipo, duplicata, etc, etc, de que dependia o avanço da disciplina, também foram essenciais ao campo do museu (MENESES, 1994, p. 25, 26).

A afirmação dos princípios universais e da instrução pública para todos conta com tais instituições e as transforma em laboratórios das novas ideias. Num primeiro momento, os objetos e as obras de arte da coleção real são redistribuídos e reagrupados segundo uma nova história que se pretendia contar, inaugurando o que hoje conhecemos como curadoria. O museu é utilizado como um instrumento que, de um lado, denuncia a decadência e a tirania das antigas formas de controle, o *ancien régime*, e de outro, enaltece a democracia e o caráter público do novo regime, a *República* (HOOPER-GREENHILL, 1995, p. 168). Olgária Matos sintetiza bem esse momento: “O iluminismo filosófico na política funda a noção de espaço público, aquele que é comum a todos e não propriedade de poucos, e acessível a todos e não privilégio de alguns” (MATOS, 2009, p.93). A aplicação deste conceito aos museus trará mudança significativa em suas funções, opondo-se à visão tradicional do museu ou gabinete

como coleção privada, fechada ao grande público e formada a partir das preferências pessoais de seus proprietários ou dos requisitos científicos das disciplinas que o mantinham.

Os gabinetes de História Natural tinham o claro propósito de ser um 'mostruário' com a finalidade do estudo da natureza e os gabinetes de Curiosidades, mais próximos de um dispositivo de memória, revelavam um traço de prestígio para quem o possuía. As esculturas faziam parte dos projetos arquitetônicos funcionando como seus ornatos complementares, e as pinturas estavam nas igrejas e nos palácios e tinham uma função ora de adoração, ora de rememoração e prestígio. A ciência, segundo Max Weber, tinha o propósito de “livrar o mundo da magia. Para se chegar a isto, nada mais óbvio do que dissolver as coleções pré-científicas e reagrupá-las de acordo com a nova perspectiva das disciplinas científicas” (GRASSKAMP, 1994). Os objetos desses gabinetes são redistribuídos a partir de critérios científicos e racionais formando coleções vinculadas às disciplinas especializadas: objetos da técnica para os museus sobre a técnica; pedras e borboletas para os museus de história natural; livros para as bibliotecas; objetos exóticos para os museus etnológicos; armas para os museus nacionais. Por outro lado, com a formação dos Impérios europeus, os grandes museus históricos, como o Louvre ou o Britânico, incorporam os bens tomados nas guerras e invasões, notadamente do Egito, Grécia e Roma. As grandes atrações desses museus não são os objetos de sua própria cultura, mas aquelas trazidas como verdadeiros troféus de conquistas.

O conceito de patrimônio público surge pela primeira vez em Florença quando a última descendente da dinastia dos Médicis deixa, ao morrer, a coleção da família para a Toscana, sob a condição de que “as obras permanecessem em Florença e servissem para a educação do público” (BJURSTÖM, apud TORRES, 2002, p. 148). Desde 1769, este museu permitia a

entrada de todos os interessados em visitá-lo, mas o público preferencial continuou sendo o dos artistas e estrangeiros em visita a Florença (idem). O mesmo ocorre nos demais museus recém-criados: Desden, Düsseldorf, Viena e Louvre. Eram reservados dias para os artistas que lá iam para fazer cópias das obras-primas, então considerada uma forma eficaz para a formação. Outros dias eram dedicados aos visitantes 'comuns', isto é, aos não-artistas. No Louvre, por exemplo, a cada dez dias, cinco eram exclusivos para os artistas, três para o público em geral e dois dias para limpeza e manutenção.

Os catálogos e inventários, que antes enfocavam coleções particulares e privadas, serão um importante instrumento do museu público para atingir suas ambições pedagógicas. A partir do século XVIII, quase todos os museus lançam, periodicamente, catálogos de seus acervos, alguns ilustrados, outros apenas descritivos ou mesmo críticos, com a finalidade principal de servir de orientação aos visitantes. As primeiras publicações apresentavam as obras na mesma sequência que se encontravam nos espaços expositivos, podendo servir de guia para a visita. Além dessa função, também poderiam servir como referência às pessoas que estavam distantes e, de alguma forma, impossibilitadas de visitar o museu ou coleção *in loco*. Embora tais publicações quase sempre revelassem uma intenção pedagógica fundada nas ideias emancipatórias do iluminismo – independência da razão, liberdade de pensamento e responsabilidade na elaboração das visões de mundo – e que o Estado tenha chamado a si o papel de provedor da educação e da cultura, não encontramos nenhuma referência ao impacto que tais ações tiveram sobre os públicos.

Diversas instituições, logo em seus inícios editam catálogos, como a *Galerie de Düsseldorf*, o Museu Imperial de Viena - *Palais Belvédère* - e o *Louvre*. Interessa-nos abordar estas publicações por ver nelas a primeira manifestação de 'prolongamento' dos museus, isto

é, de ações que extrapolam as paredes dos edifícios e que permitem conhecer um pouco de seus acervos mesmo sem visitá-los. Tais ações servem como divulgação da instituição e das obras nele contidas para orientar as visitas, registro e fonte de informação e auxiliar da memória daqueles que visitaram o museu.

As galerias alemãs são as primeiras a editar catálogos a partir de coleções dos príncipes. A Galeria Real de Desden podia ser visitada já a partir de 1746 e, desde 1753, publica catálogos da coleção. Em 1765 e 1771, outros dois catálogos são editados por Johann Anton Riedel y Wenzel. Também na Alemanha, a Galeria de Düsseldorf é criada em 1709 a partir da coleção privada de Johann Wilhelm II. Em 1719, Gerhard Joseph Karsch, uma espécie de gestor desse museu, publica um catálogo da coleção que reproduz a mesma ordem de distribuição das obras. Esta disposição não obedecia a critérios como escolas ou artistas. Segundo Gaehtgens, o que se pode supor é que as obras eram agrupadas por critérios artísticos (composição, desenho ou cores) ou decorativas. Em 1754, François-Lois Collins (1699-1760) assume a direção da Galeria e implementa pequenas mudanças na distribuição das obras além de produzir outro catálogo (1756). A mudança maior ocorre com a chegada de Lambert Krahle que irá implementar o agrupamento por escolas pictóricas (geralmente identificadas com os países ou regiões: escola flamenga, italiana etc.). Também diminui o número de obras expostas criando espaços entre cada tela, o que permitia uma visão mais individualizada de cada obra. Krahle empenha-se num projeto que denominou *Galeriewerk*, álbuns com gravuras de cópias das principais obras, impressas em tamanho grande e com alta qualidade para permitir o estudo das técnicas por quem as consultasse (GAEHTGENS; MARCHESANO, 2011), mas que se tornou inviável pelos altos custos para sua realização integral.

Na mesma época, Nicolas Pigage (1723-1796) e Christian von Mechel (1737-1817) são encarregados de produzir um catálogo completo da Galeria, o que acontece em 1778. Mechel, havia feito parte do círculo de Winckelmann³², considerado o 'pai' da história da arte, e esta proximidade levou-o a uma concepção na qual o aprendizado se daria pela história da arte e portanto a organização das obras, tanto nos espaços da galeria como nas publicações, deveria seguir uma distribuição por escolas e períodos. Tal publicação recebeu o título de: “ *La Galerie Électorale de Dusseldorf; ou, Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux, dans lequel on donne une connoissance exacte de cette fameuse collection, & de son local, par des descriptions détaillés & par une suite de 30. planches, contenant 365. petites estampes redigées & gravées d'après ces mêmes tableaux, par Chretien de Mechel ... Ouvrage composé dans un gout nouveau, par Nicolas de Pigage*. O primeiro volume é apenas de textos descritivos e traz informações técnicas e comentários sobre as obras. O segundo volume apresenta imagens das plantas e elevações do edifício, além das paredes cobertas pelas obras, e não os quadros individuais. Estas imagens mostravam as obras em tamanho pequeno acompanhadas pelo nome dos artistas. Serviam para identificá-las na visita ao museu, mas não tinham a mesma qualidade oferecida pelo trabalho da *Galeriewerk* de Krahle (GAEHTGENS; MARCHESANO, 2011), o qual se tornou inviável pelos altos custos para sua realização integral.

O Museu Imperial de Viena – Palais Belvédère – foi aberto em 1780 na antiga residência do príncipe Eugênio e trará importantes contribuições para os futuros museus. Segundo Pommier (2000), já na data de sua abertura tinha um caráter público e gratuito,

32 Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768) é reconhecido como o fundador da moderna arqueologia e também o pai da história da arte, aplicando a ela as categorias da arqueologia científica. Foi o pioneiro a estabelecer “as distinções entre arte Grega, Greco-Romana e Romana, o que seria decisivo para o surgimento e ascensão do neoclassicismo durante o século XVIII”. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Johann_Joachim_Winckelmann. Acesso em: 10 out. 2012

aberto a todos às segundas, terças e quartas-feiras. Alinhava-se aos princípios iluministas e enciclopedistas e contava também com a participação de Christian von Mechel, encarregado de organizar o museu. Mechel era um gravador bastante reconhecido e, segundo Pommier, foi encarregado por Joseph II de organizar a coleção dos Habsburgo adotando “pela primeira vez e de modo sistemático o partido de uma apresentação dos quadros da coleção [...] por ‘escolas’ e em princípio dentro das escolas, segundo uma progressão cronológica” (POMMIER, 2000)³³. Esta informação de Pommier entra em contradição com Gaehtgens, transcrita anteriormente, que atribui estas mudanças à Lambert Krahle na Galeria de Düsseldorf, alguns anos antes. De qualquer modo, estes são, talvez, os primeiros registros sobre esta forma de organização das obras numa exposição e o que parece é que tanto Krahle quanto Mechel tinham posições semelhantes e pouco importa quem foi o primeiro a adotá-la. O que aconteceu em Viena foi que as inovações não foram bem recebidas por todos, em especial pelos artistas que viam nela uma classificação racional excessivamente rigorosa das obras, o que impediria a 'festa para os olhos' (“*un régal pour les yeux*”). Eles se queixam do que consideram o abandono do sistema tradicional e alegam que se aprende mais quando escolas são misturadas. Outros críticos defendem o museu como um “templo da arte” onde se busca a “formação do gosto” de um ser sensível, e para tal não concordam em dividir as obras por escolas, mas sim por aspectos artísticos da pintura tais como a composição, o desenho ou a cor, buscando uma distribuição que prioriza a proximidade e a sensibilidade. Mechel rebate as críticas defendendo uma preocupação pedagógica: sua intenção é a de dar aos visitantes as condições para que eles compreendam a história da pintura, pois a distribuição das obras por escolas e períodos poderia permitir uma “história visível da arte”:

33 “pour la première fois et de manière systématique le parti d’une présentation des tableaux de la collection [...] par « écoles » et, en principe, à l’intérieur des écoles, suivant une progression chronologique” (POMMIER, 2000)

A finalidade de todos os meus esforços foi utilizar a disposição desta bela construção, dividida em peças numerosas, de modo que a organização dos conjuntos como das partes seja instrutiva e possa tornar-se, na medida do possível, uma história visível da arte. Uma grande coleção pública, como essa, destinada mais ao ensino que ao prazer passageiro, parece assemelhar-se a uma rica biblioteca, na qual o homem desejoso de aprender fique feliz em encontrar obras de todos os gêneros e de todos os tempos, e não somente o que agrada e o que é perfeito, mas também contrastes variados, pelo estudo e a comparação dos quais [único meio de atingir o saber] ele poderá se tornar um conhecedor no domínio da arte [...]. O resultado disto é tão instrutivo quanto surpreendente, visto que de sala em sala a gradação e as características dos séculos se tornam tão sensíveis que a simples vista capta neles infinitamente mais que estes mesmos fragmentos distribuídos sem relação com o tempo em que foram feitos. Ninguém discordaria das vantagens inúmeras que podem ser retiradas em todos os tempos deste arranjo sistemático, e deve ser interessante para os artistas e amadores de todos os países saber que existe atualmente um depósito de história visível da arte.(MECHEL, apud POMMIER, 2000)³⁴

Esta abordagem de Mechel mostra que “há um paralelismo entre o surgimento do museu e da história da arte, como duas formas de um discurso paralelo” (POMMIER, 2000) e que o museu deve ser concebido para que os visitantes aprendam a história da arte, sua evolução cronológica, e não apenas para trazer sensações agradáveis: nas palavras de Pommier

Nota-se antes de tudo uma vontade pedagógica imperiosa: o museu não é concebido para dar sensações agradáveis a seus visitantes, mas para lhes ensinar a história da arte, isto é, uma evolução cronológica, no quadro das escolas tradicionais (POMMIER, 2000).³⁵

34 “La finalité de tous mes efforts a été d'utiliser la disposition de ce beau bâtiment, divisé en pièces nombreuses, en sorte que l'arrangement de l'ensemble comme des parties soit instructif et puisse devenir, dans la mesure du possible, une histoire visible de l'art. Une grande collection publique, comme celle-ci, destinée davantage à l'enseignement qu'au plaisir passager, paraît ressembler à une riche bibliothèque, dans laquelle l'homme désireux d'apprendre est heureux de trouver des œuvres de tous les genres et de tous les temps, et pas seulement ce qui plaît et ce qui est parfait, mais aussi des contrastes variés, par l'étude et la comparaison desquels (l'unique moyen de parvenir au savoir) il pourra devenir un connaisseur dans le domaine de l'art [...] De là est résulté un tout aussi instructif que frappant, puisque de salle en salle la gradation et les caractères des siècles sont devenus si sensibles, que la simple vue en apprend infiniment plus que ne feraient ces mêmes morceaux distribués sans égard au temps où ils ont été faits. Personne ne disconvient des avantages sans nombre que l'on peut retirer dans tous les temps de cet arrangement systématique, et il doit être intéressant pour les artistes et les amateurs de tous les pays de savoir qu'il existe actuellement un dépôt de l'histoire visible de l'art” (MECHEL, apud POMMIER, 2000). Tradução do autor.

35 “On remarque d'abord une volonté pédagogique impérieuse : le musée n'est pas conçu pour donner des sensations agréables à ses visiteurs, mais pour leur apprendre l'histoire de l'art, c'est-à-dire son évolution chronologique, dans le cadre des écoles traditionnelles” (POMMIER, 2000). Tradução do autor.

A mesma polêmica ocorre dez anos depois nos debates sobre as formas de organização que deveria ter o Louvre, como veremos a seguir. É importante lembrar que o público visado era fundamentalmente aquele formado por estudantes das artes e artistas e o museu seria uma referência importante para todos eles. O Louvre, por exemplo, somente abriu suas portas para a visitação diária do público em 1855, após a Exposição Universal de Paris, portanto 62 anos após sua abertura oficial (KOPTCKE, 2005, p. 195).

Na França, o Museu de Luxemburgo é inaugurado em 1750. O edifício foi projetado e construído a partir de 1615 pelo arquiteto Salomon de Brosse para Maria de Médicis com o intuito de abrigar 24 telas de Rafael dedicadas à rainha, além de 98 quadros do *Cabinet du Roi* composto por obras-primas de Leonardo da Vinci, Ticiano, Véronèse, Rembrandt, Van Dyck, Poussin, e Rafael. É considerado o primeiro museu público de pintura na França (MUSÉE DU LUXEMBOURG). Na contra-corrente das galerias alemãs, segue uma disposição tradicional das obras, adotando critérios subjetivos de semelhança e proximidade entre elementos formais como as cores, composição e motivos ou temas. Tal escolha visa “ressaltar, pelas comparações e oposições, as características formais de uns e outros” e leva o visitante a desfilar “diante de um panorama da natureza e da história” (POMMIER, apud BREFE, 1998, p. 291). Na inauguração, o museu publica o *Catalogue des tableaux du Cabinet du Roy, au Luxembourg*, que obedece aos mesmos critérios da disposição das obras: apresenta a localização, os nomes dos artistas e de suas obras, assemelhando-se a um guia para a vista. No formato inicial o museu dura poucos anos: fecha suas portas em 1759 e somente será reaberto após a revolução, em 1818, como um museu de arte contemporânea, quando é transformado no *Musée des artistes vivants*, e recebe, entre outras, obras de David, Gros, Girodet, Ingres e Delacroix (MUSÉE DU LUXEMBOURG).

O iluminismo trouxe, para as coleções, outras e diferentes funções a partir do conceito de patrimônio público, que por sua vez, trouxe novas questões: como democratizar e universalizar aquilo que até então era um bem privado da elite? Como aproximar o público desses bens culturais? Os debates giram em torno da 'instrução pública', que pode ser entendida como um movimento com o intuito de levar as pessoas à sua 'emancipação' e para isto "nenhum dogma ou instrução pode mais ser considerado sagrado" (TODOROV, 2008, p.15). Por 'instrução' entende-se o que hoje denominamos educação formal, porém apoiada nas instituições culturais como as bibliotecas e museus. As motivações pedagógicas, embora com maior ou menor ênfase, quase sempre 'a serviço' de alguma ideologia, têm sido os mais fortes propósitos dos museus desde finais do século XVIII. A dificuldade, porém é que por 'finalidades pedagógicas' entendem muitas coisas diferentes, até num mesmo momento como o da Revolução Francesa, quando a educação é vista como a oportunidade para mostrar ações virtuosas e exemplos a serem seguidos (ÉTIENNE...), ou para criar uma visão crítica por meio de ampla formação do povo, defendidas por Condorcet.

Étienne La Font de Saint-Yenne³⁶ reclama, em 1746, da impossibilidade de ver as obras-primas de artistas europeus de propriedade do rei que estavam em locais privados e portanto inacessíveis aos artistas e ao público. Em sua obra publicada no ano seguinte, *'Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre, ce mois d'août 1746'*, ele sugere a criação de um museu acessível a todos (LA FONT DE SAINT-YENNE, 1747), em Paris, o que somente ocorrerá alguns anos depois. Nessa publicação, Saint-Yenne defende a “necessidade

36 Étienne La Font de Saint-Yenne (1688-1771) é considerado um dos fundadores da crítica de arte na França. “Dès 1746, il proposait notamment dans son *Dialogue du Grand Colbert* l'idée de créer un lieu pour présenter les chefs-d'œuvre des collections royales afin de les prévenir de toutes dégradations physiques liées à leur conservation désastreuses dans les cabinets du Roi” (ÉTIENNE...).

indispensável da divulgação dos nossos bens” e “o direito de olhar” (BREFE, 1998, p. 289), pois somente dessa forma os artistas poderiam conhecer o rico acervo real que seriam “fontes e modelos de inspiração” para eles. Brefe salienta que, nessa época, discutia-se a volta da pintura histórica, “gênero que se desejava restaurar a partir do século XVIII”, após um período no qual predominam a pintura religiosa e aquela que enaltecia a nobreza (1998, p. 289-290). Saint-Yenne via nas pinturas históricas uma referência importante, pois tinham o papel de mostrar ações virtuosas e exemplos a serem seguidos:

o pintor historiador, o pintor da alma” aquele que narra os fatos exemplares da história sagrada, da história profana ou da história mítica, “é o único que pode criar heróis para a posteridade, para as grandes ações e as virtudes dos homens célebres que ele representa aos seus olhos (POMMIER, apud BREFE, 1998, p. 290).

Enquanto Saint-Yenne defende a abertura dos museus para os artistas – embora não deixasse de lado também a importância dos visitantes comuns, Condorcet³⁷ enfatiza a necessidade de ampliar o acesso de todos os segmentos sociais às escolas, museus e bibliotecas pois estas instituições eram um bem a que todos tinham igualmente direito:

A universidade moderna nasce do projeto dos enciclopedistas, da Revolução Francesa e do estabelecimento da educação nacional, iniciado por Condorcet, em uma época democratizante que concebia a ampla formação do povo para que pudesse governar e decidir sobre todas as questões visando à liberdade e à felicidade na vida em comum dos homens, fazendo da cultura um bem compartilhado, uma memória comunicada como patrimônio coletivo, direito de todos na alternância das gerações. Nas novas instituições do saber fundadas pela Revolução - as bibliotecas públicas, os museus de história natural, das artes e da técnica, assim como as novas escolas primárias e as especializadas - o saber deveria circular como um livro aberto (MATOS, 2008, p.23).

37 O Marquês de Condorcet (Marie-Jean-Antoine-Nicolas Caritat) nasceu em Ribemont, França no dia 17 de setembro de 1743. Filósofo e matemático colabora com a Enciclopédia e mantém contatos próximos com Voltaire, Diderot, D'Alembert e muitos outros. Disponível em: http://enlightenment-revolution.org/index.php/Condorcet_Marie_Jean_Antoine_Nicholas_Caritat_Marquis_de>. Acesso em: jan. 2013.

Uma educação com ênfase na emancipação por meio do conhecimento era o objetivo do projeto pedagógico revolucionário: “Tratava-se de dar conteúdo simbólico às subjetividades revolucionárias, as quais haviam lançado à luz a bandeira da equidade; pela igualdade das oportunidades sociais [...]” (BOTO, 2003). Mas não basta a universalização da educação sem a liberdade de opinião. Para Condorcet, “nenhum poder público deve ter autoridade, nem mesmo direito, de impedir o desenvolvimento de verdades novas, ou o ensino de teorias contrárias a uma política de partido, ou aos seus interesses particulares” (CONDORCET, 1943, p. 9-10, apud BOTO, 2003).

Mas mesmo entre os enciclopedistas, a 'instrução pública universal' não era um consenso. Boto chama a atenção para o fato de que não somente Voltaire, mas também em outros expoentes da Enciclopédia

o medo de que a instrução esparramada por camadas distintas do tecido social desorganizasse os afazeres e os ofícios manuais, prejudicando – com isso – a economia pública e fomentando rebeliões políticas. Não havia, neste sentido, maior desenvolvimento – do ponto de vista dos pensadores iluministas – conferido ao ideal de se proporcionar indistintamente, para todas as crianças em idade escolar, uma equânime oportunidade de acesso à escola. E, principalmente, não existia a perspectiva de uma escola única, em que 'a carreira fosse aberta ao talento', na proporção do mérito individual (BOTO, 2003, p. 739,740).

É a partir do século XVIII que se pode identificar o “aparecimento da categoria da opinião pública” (RODRIGUES, 1990, p. 39), que está relacionada ao processo de emancipação e à instrução pública universal. O papel social e político crescente da burguesia altera não só a organização social como cria “uma nova modalidade do espaço, o mercado” (1990, p. 38) Para o autor, é nesse momento que desponta a ideia de Estado “como entidade organizadora do mercantilismo, que surge a necessidade de tornar público, de dar a conhecer tanto os produtos disponíveis e os seus valores monetários como as regras que regem a sua

circulação” (1990, p. 39). O nascimento da imprensa periódica, aos poucos, irá potencializar estas ideias por meio da “exposição da opinião livre do cidadão”. Defende-se

o direito e até o dever de informar e ser informado, situando para isso a sua legitimidade sob o modo do 'saber', em oposição à modalidade da legitimidade do soberano, à modalidade do 'querer'. A opinião pública aparece, assim, como a instância do saber acerca dos factos, da honestidade objetivada razão instruída (RODRIGUES, 1990, p. 40).

Observe-se, porém, que este 'direito e dever' era uma prerrogativa da burguesia, daqueles que possuíam “bens e/ou saber, isto é, pelos detentores de um capital económico e/ou simbólico” (RODRIGUES, 1990, p. 40). Ou seja, o conceito de 'público' no século XVIII não significava o conjunto de todas as pessoas, mas abarcava a burguesia recém-saída do anonimato.

Embora as coleções tivessem se tornado públicas por força de leis e decretos (França) ou de doações (Florença), não se deve confundir este fato com a abertura plena do acesso dos museus a todos os públicos: o patrimônio é público, mas o acesso a ele ainda encontra algumas barreiras. O caráter pedagógico apregoado estava intimamente relacionado aos públicos que o museu deveria atingir. De um modo geral, predomina a ideia do museu mais voltado à formação dos artistas, embora alguns pensadores, como Condorcet, insistissem na importância do museu e da biblioteca no processo de 'instrução pública', no qual desempenhariam um papel complementar à formação escolar.

Outros pensadores do iluminismo foram ainda mais enfáticos na importância que viam no acesso das pessoas aos museus e exposições. Juliana de Souza Silva nos dá um bom exemplo:

Para Jean-Baptiste Du Bos (1670-1742), a inserção das classes médias no consumo e na fruição das artes era uma mudança necessária para a sociedade. O abade acreditava que somente o público, em seu caráter amplo e heterogêneo, seria capaz

de julgar poemas e pinturas. E assim completava: “obras extraordinárias contêm beleza que pode ser sentida por aqueles nas mais baixas categorias” (DU BOS, apud DeJEAN, 2005, p.102). Du Bos associava o conceito de público às pessoas que tivessem atingido o Iluminismo por meio de leitura ou da vida em sociedade. Segundo ele, o que constituía a grande dificuldade do julgamento da arte pelos segmentos populares era a falta de acesso, que inviabilizava a comparação e a determinação do valor relativo de uma obra (SILVA, 2008, p. 1092-1093).

O fato dos museus serem declarados públicos e enfatizarem o caráter pedagógico dessa instituição não os leva ter grande popularidade e pouco muda o perfil dos frequentadores até meados do século XIX. O British Museum, por exemplo, no início admitia apenas 60 pessoas por dia e somente em 1879 passou a abrir suas portas diariamente (WALSH, 2002).

4.3 A Revolução Francesa e os debates sobre as obras de arte e os museus

Existe um quase-consenso em relação à função pública e social do museu, porém, como se dá esta relação, e de que forma ela responderá às questões 'pedagógicas', é foco de grandes e intermináveis discussões. Desde o século XVIII, esses debates colocam em polos opostos o papel do museus como o lugar ideal de ensino e de pesquisas e também da memória, fruição e entretenimento. As divergências sobre as formas de organização das exposições e a distribuição das obras no espaço na verdade é um debate em torno de qual seria a melhor forma de apresentar as obras para que o conjunto da exposição funcione do ponto de vista pedagógico. Uma premissa anterior a esta discussão é a escolha do público para o qual deveria se dirigir prioritariamente o museu: aos artistas e estudantes de arte ou às pessoas 'comuns'. Esta oposição entre o conhecimento pela razão e pela sensibilidade vai permear as discussões sobre o papel dos museus, que por sua vez irá desaguar em suas ações extra-muros, tais como as publicações.

Estas questões mobilizaram museus de todo o mundo até nossos dias e as respostas surgiram com a ampliação de suas atividades por meio da implantação de políticas de publicação, divulgação, educação e mediação. Além disso, outras atividades foram sendo incorporadas transformando os sisudos museus, verdadeiros templos da contemplação, em locais de encontro, de fruição, de “desenvolvimento de vínculos de subjetividade, sonho, devaneio etc” (MENESES, 2011, p. 10).

O conceito de patrimônio público surge no século XVIII, mais precisamente quando, em 1737, Anna Maria Ludovica, herdeira dos Médici, cede o acervo da família à administração pública, o qual é instalado no palácio Uffizi, que seria aberto ao público somente em 1769. Entre 1740 e 1745 ocorreu a abertura da coleção do Vaticano, que tornou públicas obras do mecenato da Igreja Católica. Já o Museu Britânico começou uma política de aquisição de obras para o público a partir de 1753 (SILVA, 2008, p. 1094). Mas é somente com a Revolução Francesa que a Convenção Nacional³⁸ cria um decreto tornando todas as obras de arte da realeza, do clero e da nobreza um patrimônio de todos ou um 'patrimônio público'. Esta medida irá substituir e se opor à visão tradicional do museu como coleção privada, fechada ao grande público e formada a partir das preferências pessoais de seus proprietários ou dos requisitos científicos das disciplinas que o mantinham. O iluminismo trouxe novas questões: como tornar o povo esclarecido, como democratizar e universalizar aquilo que até então era um bem privado da elite? Como aproximar o público desses bens culturais? Algumas 'respostas' às questões colocadas podem ser encontradas na valorização da

38 A Convenção Nacional (1792-1795) foi a assembléia criada após a Revolução Francesa para discutir e preparar a nova Constituição. A partir da criação do conceito de patrimônio público são criados quatro museus: o Museu Nacional (Louvre), em 1793, o Museu de História Natural em 1794, o Conservatório Nacional de Artes e Ofícios e o Museu dos Monumentos Franceses, ambos em 1796. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k840173/f5.image.r=commission%20des%20monuments%201792.langPT#>. Acesso em: out. 2012.

escola, que deveria ser aberta a todos, gratuita e obrigatória; no estímulo à publicação de livros e enciclopédias de divulgação do conhecimento e na abertura de museus a toda a população a partir do conceito de patrimônio público. Competia ao Estado promover e prover estas mudanças. Um exemplo concreto pode ser encontrado no relatório feito pela Comissão de Educação da Assembléia Legislativa Francesa e apresentado por Condorcet em 1792, que revela os princípios gerais de uma política para a educação mas que também pode ser estendido a outros campos do conhecimento e da cultura:

Cultivar, enfim, em cada geração, as faculdades físicas, intelectuais e morais e contribuir dessa forma para o aperfeiçoamento geral e progressivo da espécie humana, derradeira meta a que deve visar toda a instituição social, tal será ainda o objetivo da instrução e este é, para o poder público, um dever imposto pelo interesse comum da sociedade e pelo da Humanidade inteira (CONDORCET, 1943, p. 6, apud BOTO, 2003).

A valorização do passado e a afirmação de uma identidade nacional não chega a ser um assunto polêmico, a não ser na França pós-revolução quando há uma releitura das obras com a finalidade de retirar delas as ligações anteriores com a igreja e a realeza dando-lhes novos significados. Outras duas ideias centrais obtêm um certo consenso: o patrimônio público e o acesso à educação e ao conhecimento são uma prioridade do Estado e devem ser acessíveis a todos e não privilégio de alguns. Há concordância nos ideais, mas as formas de implementação de tais ideias na prática gera inúmeras questões e divergências. Um exemplo que nos chama a atenção são os debates sobre o que deveria ser um museu, quais seriam suas funções e para quem ele deveria se voltar. Ou seja, que papel deveria ter o museu para ser um espaço dedicado a abrigar o patrimônio público e a quais públicos deveria se dirigir. Num momento de grandes mudanças no panorama político, cultural e social da Europa, o museu passa a ser considerado uma instituição 'útil' para servir como uma vitrine dos novos estados

em formação e de suas doutrinas, um novo espaço público de sociabilidade responsável por um importante papel pedagógico que deveria exercer.

É preciso cuidado com tais termos. As funções pedagógicas, por exemplo, estavam fortemente vinculadas à transmissão dos novos valores e ideias; a valorização do patrimônio cultural herdado pela Revolução Francesa, por sua vez, deveria ter um papel importante a desempenhar ao mostrar que as forças revolucionárias não eram 'bárbaras' ou compostas por vândalos que tudo queriam destruir. Há um importante 'giro' na valoração das obras que não pode ser deixado de lado: se o patrimônio artístico e histórico herdado pela Revolução Francesa provinha de seus inimigos maiores, como a nobreza e o clero, como foram assimiladas e incorporadas às novas concepções tornando-se um 'patrimônio público' e orgulho da nação republicana? São questões complexas e espinhosas e que serão aqui abordadas de forma bastante sucinta e despretenciosa.

Os debates sobre a herança patrimonial recebida do antigo regime, composta por obras que até então eram propriedade do clero, da nobreza e dos reis, mostram como o novo regime incorpora tais obras. Tendo que se posicionar entre destruir os vestígios do antigo regime ou preservar o patrimônio cultural apesar de sua origem, qualquer que fosse a escolha representaria um ônus para os revolucionários³⁹. A destruição significava uma contradição com os princípios iluministas e a manutenção dos bens, uma contradição com os princípios

39 Sobre a polêmica do 'vandalismo revolucionário', entre muitos outros, consultar: Choay, Françoise. *A Alegoria do Patrimônio*. São Paulo: Unesp, 2001; KÜHL, Beatriz. *Quatremère de Quincy e os verbetes Restauração, Restaurar, Restituição e Ruínas da sua Encyclopédie méthodique*. Architecture, Rotunda, n. 2, p. 100-106, 2003. Disponível em: <<http://www.iar.unicamp.br/rotunda/rotunda02.pdf>> Acesso em: 22 out. 2012; _____. A restauração de monumentos históricos na França após a Revolução Francesa e durante o século XIX: um período crucial para o amadurecimento teórico. *Revista CPC - Centro de Preservação Cultural, USP*, v.1, n.3, nov. 2006/abr. 2007, p. 110-144 HERMANT, D. 1978. Destructions et vandalisme pendant la Révolution française. In: *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*. v.33, n. 4, 1978. p. 703-719; ; BOTO, C. Na Revolução Francesa, os princípios democráticos da escola pública, laica e gratuita: o relatório de Condorcet. *Educação e Sociedade*, Campinas, v. 24, n. 84, set. 2003; BREFE, A.C.F. Os primórdios do museu: da elaboração conceitual à instituição pública. *Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, São Paulo, n. 17, jul./dez. 1998, p. 283-315

revolucionários (HERMANT, 1978). Choay descreve que logo após a revolução, “por sugestão de Mirabeau e Talleyrand, criou-se uma comissão dita 'dos Monumentos'” encarregada de inventariar a herança, “definir as regras de gestão” e levantar o estado de conservação de cada obra (CHOAY, 2001, p.99-100). Diante da urgência e necessidade, os bens 'imóveis' deveriam ser vendidos a particulares permitindo a entrada de numerários, tão importante para o Estado revolucionário naquele momento. Os objetos 'móveis' seriam encaminhados a depósitos que deveriam ser criados em todos os departamentos para acolher os bens da sua região. Bréquigny, presidente da Comissão para a criação dos depósitos, em sua *Mémoire* escreve:

O depósito de cada departamento deve se localizar numa cidade importante e de preferência aquela onde haja um estabelecimento de instrução pública – porque é sabido como a instrução pública pode beneficiar-se desses museus: é o nome que se poderá dar a esses depósitos (BRÉQUIGNY, apud CHOAY, 2001, p. 101).

Estas ideias fazem parte do Decreto de 13 de outubro de 1790 e antecipam já uma preocupação com a possível destruição dos monumentos, até então relativamente isolada e não referendada pelo poder constituído. Era uma forma de preservar sem ferir em demasia a opinião dos que eram contrários. No entanto, segundo Choay, a situação política, social e econômica, aliadas à “inexperiência e imaturidade em matéria museológica impediram a realização dessas grandes ambições” (CHOAY, 2001, p. 101). Em novembro de 1792, o *Projet d'instruction pour hâter les établissement de bibliothèques et des muséums* reafirma a necessidade da criação dos depósitos em todos os departamentos (POULOT, 2009, p. 106). Alguns depósitos foram criados nessa época, embora outros, como aquele dirigido por Alexandre Lenoir (1761-1839) existissem desde 1790, antes mesmo do decreto. Este depósito foi constituído por solicitação do Comitê de Assuntos Eclesiásticos para acolher as obras de

artes das igrejas. A partir de 1796, abre as portas ao público com o nome de Museu dos Monumentos Franceses (CHOAY, 2001). Segundo Meneses ele tem 'um princípio diacrônico' e é organizado como uma “a galeria progressiva”, isto é, composta por “Museus de arte e arqueologia, galerias de retratos, etc” (MENESES, 1994, p. 15). Segundo este autor esta forma de organização irá servir de matriz para os museus históricos, e posteriormente aos museus militares (1994, p.15).

Em 14 de agosto de 1792, a Assembléia Nacional publica um decreto em defesa dos princípios da liberdade e igualdade afirmando que não mais era possível deixar aos olhos das pessoas os monumentos da tirania e do feudalismo: eles deveriam ser destruídos (HERMANT, 1978). Outro decreto recomenda que as obras em bronze, fossem os sinos das igrejas ou bustos e estátuas, deveriam ser fundidos para a fabricação de canhões e outros utensílios. Inúmeros decretos e instruções contraditórios são publicados e mostram as divergências existentes dentro do poder revolucionário a respeito do patrimônio (CHOAY, 2001). Em meio a este conflito surgem alguns museus, inclusive o Louvre.

Mas como e porque o recolhimento dessas obras ao museu resolveria a questão? O processo de assimilação pelos revolucionários foi possível graças a uma 'ressignificação' das obras quando o “qualificativo 'regenerado' é atribuído ao monumento que, extraído do passado, tem valor, a contragosto, para o futuro, ao demonstrar que os valores presentes são eternos, apesar de terem sido combatidos, outrora, pelos mal-intencionados” (POULOT, 2009, p. 102-103): a substituição dos valores de culto pelo valor artístico ou por uma leitura política das obras, ou ainda, segundo Poulot (2009, p. 100-116), do valor de mito (ilusão) para o de alegoria (alusão). As obras de arte, ao serem deslocadas das igrejas ou das coleções da nobreza, são descontextualizadas e muitas delas – inclusive as estátuas que não poderiam ser

removidas para os museus – sofrem operações de 'limpeza' com a retirada de braços ou textos que pudessem remeter às suas origens. Mas a 'limpeza' não se limita aos aspectos materiais: procura-se apagar os contextos da realização das obras, anulando seus significados simbólicos identificados com o Antigo Regime, criando uma nova idolatria em que a obra é “avaliada, daí em diante, como imagem do novo regime e não como legado da história” (2009, p. 121). François de Neufchâteau dá uma pista da retórica da regeneração empregada:

Os homens ilustres trabalham não para os reis, nem para os pontífices, tampouco para seus equívocos. [...] Eles elaboraram suas obras não tanto para sua época, mas para obedecer ao instinto da glória e, se é que se pode falar assim, à consciência do futuro. Sem dúvida, eles adivinhavam os destinos dos povos; e seus quadros sublimes constituíram o testamento pelo qual eles legaram ao gênio da liberdade o cuidado de oferecer-lhes a verdadeira apoteose e a honra de discernir-lhes a verdadeira palma de que eles se sentiam dignos (NEUFCHÂTEAU, apud POULOT, 2009, p. 116).

Seguindo Poulot, nota-se a intenção de 'recuperar' o estatuto da obra como o artista a concebeu, despindo-a de sua roupagem anterior para “manifestar a atualidade” (POULOT, 2009, p. 118). Para isto valoriza-se o talento dos artistas “outrora oprimido”. A nova leitura das obras é política e social, como fica claro no trecho do *Rapport historique sur l'état et le progrès des beaux-arts em France*, de Joachim Le Breton, citado por Poulot: “a história das belas-artes de uma nação é, de alguma forma, a história de seu governo e de seus costumes” (2009, p. 118). Aqui, a valorização do trabalho artístico se sobrepõe à origem, geralmente ligada ao clero ou à nobreza. Algumas vozes se erguem contra estas ideias, como, por exemplo, Quatremère de Quincy em sua crítica à “idolatria do gênio” (2009, p. 118) e à “ineficácia das obras-primas do passado desde que fossem privadas de seus destinos e separadas de suas lembranças”, pois a separação das obras de seu local original, para o qual foram concebidas, levaria a perdas uma vez que “a virtude associada ao conjunto de uma escola não se comunica, como é o caso de uma relíquia, a cada uma de suas partes

isoladamente” (2009, p. 120). Consequentemente ocorreria a reificação desse legado. No entanto o que prevalece são as novas significações e o museu torna-se peça fundamental em sua implementação.

4.4 O Louvre

O museu surge como fruto do encontro de situações e interesses diversos: o então recente processo de autonomia do artista e da obra de arte; o surgimento de uma história da arte (*Winckelmann*); o pensamento dominante que conferia à educação e ao conhecimento uma prioridade de Estado (ao menos na França pós-revolucionária); a necessidade estratégica da afirmação do Novo Regime; o combate aos 'vandalismos revolucionários' a partir de uma nova leitura das obras (ou um novo modo de ver), além da premência de mostrar, após os sangrentos episódios da revolução, que os revolucionários valorizavam os bens culturais independentemente de serem eles originários da nobreza e do clero, dois grandes inimigos da revolução. Encaminhadas aos depósitos para neutralizar eventuais reações iconoclastas, estes espaços acabam se tornando museus ou encaminhando as obras a eles. O espaço 'neutro' do museu recebe obras de vários lugares e estilos, diferentes e agrupa-as segundo critérios mais ou menos arbitrários, sejam eles cronológico, temático, geográfico ou por 'escolas'. Segundo Poulot o museu revelou-se um perfeito instrumento ou “dispositivo para alegorizar o passado” (POULOT, 2009, p. 109). A recontextualização se dá por meio da atualização e da ressignificação das obras que passam a ser vistas por alguns como objetos 'utilitários', tanto para os artistas – referências e modelos a serem estudados – como para a instrução de todos.

Estas ideias e ações que culminam com a criação do museu estarão espelhadas nas funções que a nova instituição irá ter, embora os debates acima mencionados não deixem de ocorrer. Tanto as publicações como as finalidades de 'instrução' e modelo para os artistas se pautam nesse novo cenário.

Em 10 de agosto de 1793 é inaugurada a *Galerie du Musée Central des Arts de la République* (nome do Louvre até meados do século XIX)⁴⁰, dia do primeiro aniversário da tomada das Tuilleries, sede do poder executivo, da queda da dinastia real dos Bourbon e da fuga do rei, que daria início ao período conhecido como do 'terror'. É nesse período – pós-revolução – que estas instituições passam a expor publicamente obras de arte pertencentes aos reis, à nobreza, ao clero e à Igreja, constituindo-se nos pioneiros do museu 'moderno'.

Do ponto de vista museográfico, o Louvre introduz inúmeras inovações, como o que hoje denominamos curadoria, as exposições especiais, as vitrines que são colocadas no centro das salas, a identificação e a seleção das obras, a criação do conceito de reserva técnica, a atenção ao espaço, à iluminação e à restauração.

Para Hooper-Greenhill, diferentemente dos costumes em que as obras eram agrupadas por tema, material ou tamanho, independente de suas origens, o Louvre inicia uma nova forma de expor reunindo as obras por escolas artísticas. Entenda-se por isto a reunião das obras de acordo com a origem de seus autores, à época cobrindo todo o Império Napoleônico: em algumas salas as pinturas francesas, em outras, pinturas alemãs, holandesas, flamengas e italianas. Também o uso da cronologia para expor os trabalhos se dá neste período, quando as

40 “*Le Louvre consacré par décret à la 'réunion de tous les monuments des sciences et des arts'". En 1791, par décret de l'Assemblée, le Palais du Louvre est dévolu à la 'réunion de tous les monuments des sciences et des arts'. Le Museum central des Arts ouvre ses portes le 10 août 1793. Placé sous l'autorité du ministre de l'Intérieur, il est administré par les peintres Hubert Robert, Fragonard, Vincent, le sculpteur Pajou et l'architecte de Wailly. Gratuit, il est ouvert en priorité aux artistes, et au public en fin de semaine. Les oeuvres, pour la plupart des peintures des collections royales ou des saisies des biens des émigrés sont disposées dans le Salon Carré et la Grande Galerie*” (MUSÉE DU LOUVRE (a))

obras religiosas desapropriadas pelo estado são trazidas para o museu e dispostas em salas separadas, ordenadas pelas datas de sua criação. As obras eram agrupadas estabelecendo relações de identidade, semelhança e cronologia, e assim criando uma história visual da arte. A ideia de conjuntos ou séries completas sobrepõe-se à de autenticidade e opõe-se à de fragmento. Desta forma, as falhas das séries deveriam ser preenchidas, mesmo que para isto fosse preciso criar obras não autênticas ou cópias. É somente mais tarde que surge a distinção entre falso, verdadeiro e cópia (HOOPER-GREENHILL, 1995).

No entanto, no início o Louvre não era organizado desta maneira, mas no formato tradicional, como se constata no *Catalogue des objets contenus dans la Galerie du Muséum français: décrété par la Convention nationale, le 27 juillet 1793 l'an second de la République française*, lançado em sua inauguração. Em sua apresentação justifica o fato das obras não estarem agrupadas por 'escolas':

Acreditava-se que deveríamos ter uma mistura, porque este sistema parece mais próprio para desenvolver o gênio dos estudantes, e para formar seu gosto de maneira segura e rápida, apresentando-lhes sob um mesmo ponto de vista as obras-primas de diversos gêneros. Além disso, essa disposição facilita aos amadores a comparação entre os objetos⁴¹ (MUSÉE DU LOUVRE, 1793).

A discussão ocorrida dez anos antes em Viena agora se dá em Paris. Pommier e Savettieri chamam a atenção para os debates sobre a forma de organização do Louvre, em 1792, quando o ministro do interior francês Jean-Marie Roland, defendendo a mistura das obras e artistas, afirma que “*lequel invoquait en effet le modèle d’un musée-parterre*”. Uma comissão do museu é criada para desenvolver os trabalhos necessários e inclusive propor as formas de organização e distribuição das obras no espaço. As orientações eram no sentido de

⁴¹“On a cru devoir les mélanger, parce que ce système paraît le plus propre à développer le génie des élèves, et à former leur goût d’une manière sûre et rapide, en leur présentant sous un même point de vue des chefs-d’oeuvres en divers genres. D’ailleurs, cette disposition facilite aux amateurs la comparaison des objets” (MUSÉE DU LOUVRE, 1793). Tradução livre.

se ter um museu destinado a se tornar público mas também um espaço para os artistas: "*devenir le centre d'attraction des amateurs éclairés et des hommes d'un cœur pur qui, savourant les délices de la nature, trouvent encore des charmes dans ses plus belles imitations*" (POMMIER, 2000). Com esta postura, divergem totalmente dos critérios adotados no Museu Imperial de Viena e consideram que o agrupamento por escolas e as cronologias eram inúteis para os artistas e entediante para os visitantes. Recomenda "*que le musée se présente comme un parterre qu'il faut émailler des plus belles couleurs*" (POMMIER, 2000).

A Comissão justifica seus critérios de organização dizendo que

A organização que nós adotamos é o de um canteiro de flores, variadas ao infinito, mas nas quais temos compartimentos traçados. Se, por uma disposição diferente, nós tivéssemos mostrado o espírito da arte em sua infância, seu crescimento e no seu último período, ou se nós tivéssemos separado por escolas, poderíamos contentar alguns eruditos; mas teríamos de temer a queixa bem justificada por ter feito uma coisa inútil e sobretudo ter colocado entraves aos estudos dos jovens alunos que, por nossa disposição, poderão comparar os mestres (apud POMMIER, 2000).⁴²

Visão contrária tinha Jean-Baptiste Le Brun, um erudito que também foi o primeiro negociante de arte de Paris⁴³. O embate assemelha-se muito com aquele travado por Mechel e seus opositores. Le Brun vê como missão do museu mostrar "*les différentes époques de l'enfance, des progrès, de la perfection et enfin de la décadence des arts*" (LE BRUN, apud POMMIER, 2000). Para isso as obras devem ser dispostas de forma a permitir que o visitante percorra a história da arte: agrupados por escolas e, dentro delas, em ordem cronológica. Le Brun diz que somente dessa forma se formará o gosto, pois permitirá que um estudante acompanhe o desenvolvimento de cada mestre ou escola em suas diferentes fases. Chama de

42 "L'arrangement que nous avons adopté est celui d'un parterre de fleurs variées à l'infini, mais dont nous avons les compartiments tracés. Si, par une disposition différente, nous avions montré l'esprit de l'art dans son enfance, dans son accroissement et dans sa dernière période, ou si nous avions séparé les écoles, nous aurions pu contenter quelques érudits; mais nous aurions craint le reproche bien fondé d'avoir fait une chose inutile et surtout d'avoir mis des entraves aux études des jeunes élèves qui, par notre disposition, pourront comparer les maîtres" (apud POMMIER, 2000). Tradução do autor.

43 Jean-Baptiste Pierre Le Brun (1748-1813). Pintor, colecionador e marchand, "trabalhou com o conde d'Angivillier para aumentar as coleções reais que formaram a base do Louvre" (LE BRUN)

ridículo o agrupamento proposto afirmando que ele mais parece aquele utilizado nos gabinetes de História Natural, nos quais se coloca "uma concha ao lado de um pássaro" (LE BRUN, 1793, p. 15). Trava uma grande polêmica com Roland e a Comissão sobre a intenção destes de colocar artistas à frente do museu. Para Le Brun, os artistas fariam melhor se ficassem com seus pincéis e cavaletes pois "eles não têm conhecimentos práticos necessários para dirigir a instituição" (1793, p. 2).

A discussão mostra dois pontos de vista opostos: um que privilegia a sensibilidade, o prazer e o divertimento e grupa as obras por 'semelhanças' – cromáticas, de composição – e outro, a razão, ao aproximar o museu de arte do rigor da organização, própria das disciplinas científicas. Seja como for, nota-se em ambas as posturas uma preocupação no sentido de aproximar o público e para isso elaboram-se catálogos explicativos que refletiam as formas de organização e disposição apresentadas nos museus.

O Louvre publica, em 1793, o primeiro catálogo denominado '*Catalogue des objets contenus dans la Galerie du Muséum français: décrété par la Convention nationale, le 27 juillet 1793 l'an second de la République française*' (MUSÉE DU LOUVRE, 1793), com informações bastante resumidas de mais de quinhentas obras numeradas seguindo a ordem de sua apresentação no espaço⁴⁴. A publicação traz apenas o nome do artista, da obra e suas medidas. Uma curiosidade é que antes das informações das obras existe uma orientação sobre sua localização, mostrando claramente seu caráter de guia para a visita. A breve

44 "Première travée em entrant à droite

NICOLAS POUSSIN

No1 Les Isrélites recevant la mâne dans le desert

Hauter 4 pieds 7 pounces, larguer 6 pieds"

SIMON VOUET

2. La Victoire tenant un enfant dans ses bras; près d'elle est le génie de l'abondance

H 5 pi. 4 po., L 3 pi. 10 po.

Seconde travée à droite", e assim por diante (MUSÉE DU LOUVRE, 1793)

apresentação do catálogo enaltece a coleção, “*la plus riche collection qui existe dans tout l'Europe*”, e justifica a opção de não agrupar as obras por 'escolas', pois a mistura das obras “parece ser o mais apropriado” para desenvolver as potencialidades dos alunos e dar-lhes uma formação, além do afirmar que tal distribuição é provisória (1793, p. 3-4).

Mas as publicações sobre as obras que estavam nos museus não se limitaram às instituições. Num estudo crítico sobre Charles Paul Landon⁴⁵, que em 1816 foi curador de pinturas do Louvre, Chiara Savettieri (s.d.) descreve as atividades deste jornalista e editor do início do século XIX. Em 1800, Landon publica a obra “*Explication des ouvrages de peinture et dessin, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au Muséum Central des arts*” e no ano seguinte, o primeiro volume dos *Annales des beaux-arts*.

O sucesso dessas publicações devia-se, segundo a autora, a dois fortes motivos: os princípios pedagógicos do iluminismo que valorizavam o conhecimento adquirido pela educação e a afluência de obras de diferentes países e escolas aos museus parisienses que se tornavam mais diversificados e ricos. Outras publicações, como 'Museu francês', de Robillard-Péronville e Laurent (Paris 1803-1812), ou a 'Galeria do Museu da França', publicado pela Filhol e escrito por J. Lavallée (1802-1815) demonstram a efervescência do momento. Mas, ao contrário dessas publicações, os Anais de Landon eram vendidos a preços baixos e em brochuras simples, o que permitiu a continuidade da publicação que chegava a um público amplo. Fato importante era que tal publicação não se limitava a mostrar as obras de artistas mortos e consagrados, mas trazia também obras contemporâneas, embora ele apresentasse uma “incapacidade de compreender a originalidade de novos talentos” (SAVETTIERI). Savettieri chama a atenção para o fato de que as obras não obedeciam a nenhum critério de

45 Charles Paul Landon (1760-1826). Pintor, crítico de arte, gravador, editor, jornalista e fundador do *Journal des Arts* (SAVATTIERI)

organização, sem qualquer ordem e nem mesmo qualquer referência histórica e “cada obra é destacada de seu contexto e analisada como uma peça isolada para ser apreciada em si mesma” ⁴⁶ (SAVETTIERI), reproduzindo um princípio discutido durante os debates de 1792 sobre a organização do Louvre.

Entre a grande quantidade de publicações sobre arte levada a cabo por Landon nos primeiros anos do século XIX, destaca-se o projeto não realizado de um *Atlas du musée*, uma espécie de catálogo ilustrado das obras reunidas no Louvre, “*dessinés sur une échelle commune, et présentés par travers, suivant la classification définitive qu'ils ont reçus, gravés à l'eau-forte, et légèrement ombrés, à l'instar de la Galerie de Düsseldorf publiée à Bâle en 1778*” (apud SAVETTIERI). Esta obra monumental segue os princípios de organização por escolas e períodos como elas estavam no Museu Napoleão (então o nome do atual Louvre) quando Dominique Vivant Denon foi diretor. Denon, que havia assinado, em 1796, o manifesto de apoio às teses de Quatremère de Quincy contra o transporte das obras de arte de Roma, sete anos mais tarde saúda a chegada das antiguidades vindas da Itália para o Louvre. Anuncia então o projeto de editar um catálogo '*raisonné*', reunindo o maior conjunto de obras de arte até então visto, além dos objetos e manuscritos recolhidos nos territórios conquistados por Napoleão, com o intuito de criar "*le plus beau musée de l'univers*". Após Waterloo, Denon assiste o desmantelamento do museu e passa a redigir – sob a supervisão de Stendhal - um inventário em 17 volumes redigido a partir de 1810 (DUPUY-VACHEY).

⁴⁶ “chaque œuvre est ainsi détachée de son contexte et analysée comme une pièce isolée à apprécier en elle-même” (SAVETTIERI).

4.5 Os museus nos demais países da Europa e nos Estados Unidos

Na França o museu passa a ter um papel social duplo: por um lado deve compor – ao lado da língua unificada, da escola e dos símbolos como a bandeira e o hino – o aparato simbólico das nações recém-criadas, materializando as conquistas e o poder; por outro lado, aos poucos procura atrair as pessoas para seu espaço. Ao selecionar e isolar objetos, retirando-os de seu contexto e agrupando-os por critérios vários, o museu torna-se um local de culto ao qual a pessoa se dirige a fim de apropriar-se “simbolicamente das obras da humanidade para conseguir ser plenamente humano” (DELOCHE, 2002, p. 87). Com esta postura o museu nada mais é do que “o espelho cultural de uns poucos” (DESVALLÉS, apud DELOCHE, 2002, p. 88), preservando e tornando sagrada a cultura dominante da elite e impondo a prática do culto e da contemplação. Tais afirmações vão contra alguns princípios de 'democratização' propostos pelos iluministas e podem ser vistos como uma crítica àquilo que o museu se tornou. Ao acolher objetos de culturas estranhas que haviam sido dominadas, afasta-se de uma possível relação de identificação, tornando-se antes uma vitrine das conquistas e reafirmando os valores nacionalistas.

As ideias libertárias da Revolução Francesa influenciam diversos países europeus, muitas vezes mais como teoria do que prática; outras vezes de forma parcial e localizada. Governantes absolutistas adotam tais ideias e aplicam alguns de seus princípios na cultura, na arte e na educação, porém voltados para os nobres e demais grupos das classes dominantes: são os chamados Déspotas Esclarecidos. Na Prússia, Frederico Guilherme e na Rússia, Catarina II, a Grande, são exemplos clássicos desses governantes⁴⁷. Embora defensores do

⁴⁷ Também são considerados Déspotas Esclarecidos: D. Pedro II, do Brasil; Gustavo II, da Suécia; Frederico II na Prússia; Maria Tereza e José II, da Áustria; o Arquiduque Leopoldo de Habsburgo, grão-duque da Toscana e futuro imperador Leopoldo II, na Itália; Felipe V, Fernando IV Carlos III, na Espanha; Marquês de Pombal, em Portugal.

poder absoluto, adotavam os ideais de progresso, reformas, estímulo à cultura e à educação do Iluminismo. Quase todos eles criaram museus, instituíram academias de ciências e estimularam a modernização dos seus estados. O *Hermitage* na Rússia e o *Altes Museum*, na Prússia, talvez sejam os melhores exemplos de museus criados sob o impacto das novas ideias. O Hermitage é inaugurado em 1852, sendo o primeiro museu público da Rússia. Catarina, a Grande, não só expande o império russo como também moderniza o país. Admira e é admirada por vários expoentes do iluminismo francês, como Diderot, Voltaire e Montesquieu, o que faz dela uma adepta desse pensamento. Compra inúmeras coleções de arte ocidental para seu palácio que virá a ser a sede do futuro Hermitage. Catarina “procurou governar segundo os ideais dos enciclopedistas franceses. Durante seu governo, ordenou a fundação da Universidade de Moscou (1783) e promulgou leis para melhorar o ensino” (NET SABER).

Um embate interessante que iria ter grande importância na futura configuração dos museus se dá na Alemanha com a criação do *Altes Museum*. Douglas Crimp analisa as origens desse museu, motivo de discussões fervorosas sobre suas finalidades, colocando em campos opostos diversos intelectuais da época.

Segundo Crimp, em 1797 Alois Hirt propõe ao rei da Prússia a construção de um museu para abrigar suas (do Rei) coleções de arte. Cria-se uma comissão para planejar o museu que somente abrirá suas portas em 1830. O projeto do edifício – o primeiro feito exclusivamente para ser um museu – é de Karl Friedrich Schinkel, arquiteto-chefe da coroa e próximo a Hegel. Um fato relacionado à invasão da Prússia por Napoleão foi importante para a percepção de que um museu era algo realmente necessário. As obras de arte do rei haviam sido confiscadas e levadas para Paris e somente foram repatriadas em 1815. Isto levou as

pessoas a verem este patrimônio como nacional e não apenas como propriedade do rei e “por conta disso Friedrich Wilhelm III atendeu ao pedido para que sua arte se tornasse acessível ao público” (CRIMP, 2005, p. 261). Mas quem é esse público? E que tipo de acesso teria? E acesso a quê? São questões colocadas por Crimp para mostrar a “absoluta complexidade das questões em jogo” (2005, p. 261) no momento da fundação do museu. Para ilustrar essa complexidade o autor descreve um aspecto menor das discussões mas que mostram bem as divergências da época.

Durante os trinta anos entre a iniciativa de construção do museu e sua abertura, surgiram grandes polêmicas entre a Comissão e Alois Hirt quanto à concepção do novo museu. Hirt via a instituição como uma espécie de *studio*, na mesma linha de ação do museu de Ptolomeu de Alexandria ou do Liceu de Aristóteles, e portanto deveria ter uma ala na academia de ciências “para abrigar um acervo de pesquisa para artistas e acadêmicos” (CRIMP, 2005, p. 262). Dessa forma, a instituição se inclinaria para uma atividade de pesquisa, ou seja, teria um caráter de *studio* ou academia para o estudo da arte clássica com o intuito de estimular “o rejuvenescimento da arte através do estudo da Antiguidade clássica” (CRIMP, 2005, p. 266). O projeto Schinkel fugia bastante de tais características. Antes de mais nada foram banidas das áreas nobres do museu as esculturas em gesso, inscrições, “fragmentos, moedas, pedras preciosas” (2005, p. 262) que, no melhor dos casos, seriam alojados em pequenas salas nos porões. Em defesa do projeto de Schinkel alega que ele “é um todo cujas partes funcionam tão precisamente juntas que nada de essencial pode ser alterado sem que o conjunto seja lançado em confusão” (SCHINKEL, apud CRIMP, 2005, p. 265). Ele propunha uma abordagem dialética entre a arquitetura do museu e as obras nele abrigadas e

lançava mão do conceito hegeliano da ‘imersão’ (*Aufhebung*) no qual “o destino da arte é a representação de seus objetos que torna visível o maior número de relações” (2005, p. 266).

Mais uma vez a discussão sobre o papel do museu aparece de forma bastante clara. Por um lado, a posição de Alois Hirt, defendendo a ideia de um *studio e*, por outro, Schinkel, defendendo o museu como um local de prazer e fruição. O primeiro aproxima-se da posição de Mechel, ao passo que o segundo faz eco às opiniões de Randon, o Ministro do Interior francês que coordenou a abertura do Louvre. Tal discussão a partir de posições contrárias vai percorrer toda a história do museu, chegando até nossos dias.

Para Schinkel, o museu deveria apresentar “Primeiro o prazer, depois a educação” (SCHINKEL, apud CRIMP, 2005, p. 267). E o prazer viria na rotunda do museu na qual se “preservaria o universo da perfeição clássica, destinada a ser o primeiro contato do visitante com o museu” (2005, p. 267). Crimp vê nestas propostas de Schinkel uma grande influência de Hegel e o *Altes Museum* como a concretização do “caráter irrevogável” da concepção hegeliana da morte da arte. No embate acabam por prevalecer as ideias de Schinkel e para Crimp o *Altes Museum* torna-se o primeiro museu pensado a partir de princípios idealistas⁴⁸ e se tornará um modelo para todos os museus de arte que vieram depois.

Nos Estados Unidos, os primeiros museus foram o Charleston Museum e o Peale’s Museum, ambos na Filadélfia. Segundo Walsh, eles mais se pareciam com os gabinetes de curiosidade europeus do século XVI do que com os museus que começavam a surgir na Europa, pois imperava a desordem e a falta de planejamento das obras expostas. Por outro lado, essa desordem “era um forte apelo para as crianças e outros públicos menos sofisticados,

48 Para Crimp, “quando se considera o público como universal e incólume às divisões de classe, o que se perpetua é a concepção idealista do Estado e da sociedade civil de Hegel, não a crítica dessa concepção feita por Marx” (CRIMP, 2005, p. 261).

para quem um museu era, mais do que qualquer outra coisa, um local de maravilhas” (HUDSON, apud WALSH, 2002, p. 21).

O Charleston Museum foi fundado em 1773, quando a Carolina do Sul ainda era uma colônia britânica. Segundo informações em seu site, este museu foi criado sob inspiração do British Museum e é considerado o primeiro museu americano. Parte de sua coleção foi destruída num incêndio ocorrido em 1778. Reabre em 1790 e começa a receber a visita do público em 1824 (CHARLESTON MUSEUM).

Charles Willson Peale (1741-1827) era um típico homem do iluminismo americano: além de pintor e colecionador, era também inventor e militante ativo da causa republicana. Em 1780, cria um museu de história natural e de arte na Filadélfia que tornou-se rapidamente a mais importante instituição deste tipo na América do Norte. Em 1801, juntamente com a *American Philosophical Society* e apoiado pelo amigo presidente Thomas Jefferson, organiza uma expedição com a finalidade de exumar os ossos de um mastodonte, cujo esqueleto será montado em seu museu. O sucesso de público foi enorme e mostrou um pouco das concepções de museu que tinha Peale: a ciência mostrada com apelo popular a um público amplo (SMITHSONIAN'S NATIONAL PORTRAIT GALLERY). Seu objetivo era documentar a história do novo mundo com a finalidade de promover o entretenimento, a educação e a pesquisa.

Disto resulta um certo alargamento de horizonte e uma organicidade que, por exemplo, nos museus do pioneiro Charles Wilson Peale já incluía a tecnologia como traço distintivo da nação independente cuja identidade se procura firmar (MENESES, 1994, p.15).

Walsh não se mostra tão otimista e vê no Museu Peale a ênfase dada ao espetáculo, mais do que à educação, o que leva a questionar “quando termina o entretenimento, e começa

a educação”. Embora não sejam excludentes, cada atividade tem suas características e nuances (WALSH, 2002, p.106). Peale utiliza a tecnologia de seu tempo criando cenários, projetando imagens, fazendo experimentos com luzes e som (KULIK, apud WALSH, 2002, p. 106). Após a morte de Peale, sem conseguir fundos para sua manutenção, o museu cai em mãos de uma sociedade comercial que passa a explorá-lo comercialmente introduzindo shows ao vivo com animais, apresentação de gêmeos siameses, anões e gigantes, ultrapassando os “limites entre museus e shows de carnaval, entre o teatro e o circo (2002, p. 106).

4.6 Reflexões: das coleções aos museu

Das coleções pessoais à sua abertura ao público, do valor de uso ao valor de exposição, dos museus de papel aos gabinetes de curiosidades e de história natural e destes aos museus 'modernos', identificam-se valores, ainda que embrionários, relacionados à ideia de universalização do conhecimento. Depositários de objetos e artefatos retirados de seu ambiente natural, esses espaços, com ou sem a intenção de promover o estudo e a pesquisa, recorrem, de uma forma ou outra, a critérios de organização. De caráter especializado ou enciclopédico, o mundo europeu experimentou a formação de coleções, a redescoberta de valores de culturas milenares (como a grega e a romana) procurando reter suas marcas e instaurar algum princípio de ordem para organizar seus objetos: escolheu a semelhança, mais tarde substituída pela classificação arbitrária, buscando um olhar sobre as sociedades do passado e a valorização do que foi coletado fora da Europa seja para produzir um efeito exótico ou para expor seus ganhos advindos das conquistas.

As primeiras instituições reconhecidas como museus dividem-se em dois grandes eixos: os de arte e os enciclopédicos. Estes últimos filiam-se aos diversos tipos de gabinetes de

curiosidades (*Wunderkammer*, *Kunstammer*) e às coleções ou gabinetes de História Natural, enquanto os de arte, principalmente aos gabinetes e coleções da nobreza e da realeza.

As diversas formas estabelecidas para tornar públicos os objetos e obras de arte, seja por meio de catálogos, exposições ou outras formas surgiram antes mesmo que se formassem instituições formais. Os catálogos de coleções privadas desempenhavam um papel importante na divulgação, principalmente os ilustrados, como os chamados 'museus de papel' de Paolo Giovio, Cassiano dal Pozzo, Michel de Marolles e outros. Os 'museus de papel', publicações e catálogos tornam possível a localização, a divulgação e o acesso à informação sobre os objetos de uma determinada coleção. Adotando critérios diversos de organização, constituíram espécies de museus (bibliografias ou catálogos ilustrados) se consideradas as características da coleta e descrição, antecipando a possibilidade de extensão do museu. Estas atividades – publicação de catálogos e formas de distribuição das obras no espaço – espelham a intenção de preservar a memória, ser um co-participante da formação das pessoas, um local de fruição e prazer. A memória constituída a partir de objetos selecionados segundo critérios de valor não provém de um colecionismo neutro ou isento, e nem somente do gosto pessoal de seus gestores, mas de uma 'política cultural' que coloca o museu – assim como a escola – como um local de afirmação da nacionalidade onde se guardavam os vestígios do passado e relíquias do presente. O conceito de valor não é absoluto e está comprometido com a cultura hegemônica, com as idéias e o contexto da época em que ocorre, portanto apresenta variações em cada local e ao longo da história. Assim, cada coleção ou acervo traz a assinatura de sua época e de seus patrocinadores.

Os gabinetes de curiosidades valem-se do critério da analogia, tomando as coleções como espelho do mundo. Recorre-se, depois disso, à tematização arbitrária, valendo-se de

concepções de mundo da época. O conceito de semelhança é, com Bacon e Descartes, substituído pela hierarquia analítica e na crença do progresso das ciências. O critério da semelhança passa a ter como base a comparação, a medida e a ordem, instaurando a análise em termos de igualdade e diferença. A ordenação das coisas parte da descoberta das mais simples, mais próximas, permitindo estabelecer graus de diferença e séries. Lineu e Buffon, de maneiras diferentes, propõem classificações de botânica e dos animais, Lineu, fixista, vendo a natureza como um todo estável, e Buffon, evolucionista, admitindo variações e nuances. A projeção dessas ideias nos Gabinetes de História Natural visa a exposição organizada, facilitando o estudo e a pesquisa. A partir de então, gradativamente, o objeto passa a ser visto como documento e tomado como “portador de significação (semióforo)” (MAIRESSE, apud DESVALLÉES, 2003, p. 65) e deixa de ser apenas suporte da memória, de modo a privilegiar o conhecimento sobre os objetos, mais do que sua exemplaridade material do mundo ou sua curiosidade.

Fervorosas discussões sobre a disposição das obras nas galerias alemãs e no Louvre tinham por pano de fundo as concepções de museu e suas funções públicas. Desde seu início o museu teve entre suas preocupações as funções 'pedagógicas', uma vez que se definia como uma instituição pública, ou seja, uma instituição a serviço da sociedade. No entanto, como vimos, esta função pedagógica traduziu-se de diversas maneiras ao longo do tempo. O caráter de 'museu-escola' dos inícios dos Louvre e dos museus alemães tinha como objetivo formar artistas e para isto os museus dedicavam vários dias da semana para que os estudantes entrassem em contato com as obras dos mestres e fizessem cópias como uma forma de seguir os modelos artísticos eleitos. La Font de Saint-Yenne, por exemplo, defendia a volta da pintura histórica como um modelo e uma referência, pois somente elas poderiam desempenhar

um papel importante na formação do povo ao mostrar ações virtuosas, heróis e exemplos a serem seguidos. Para isto a organização de uma exposição deveria acompanhar a história da arte conforme pensada por Winckelmann, agrupando as obras por 'escolas' e períodos. De forma diferente pensavam os adeptos de um museu voltado à fruição das pessoas. Neste caso a disposição das obras seria outra, uma mistura – como o próprio catálogo do Louvre explicita: “*On a cru devoir les mélanger...*” (MUSÉE DU LOUVRE, 1793) -, privilegiando relações que visavam ressaltar as semelhanças e diferenças formais entre as obras-primas expostas. A justificativa era a de que somente assim os estudantes poderiam comparar as obras dos mestres e o cidadão comum poderia usufruir de maneira prazerosa a visita. Esta forma de distribuição das obras era tradicional nas galerias francesas e aos poucos perde força para as formas de organização por escolas e períodos.

Não só o deslocamento e a forma de organização irão propiciar uma leitura diferenciada mas também os aspectos expográficos⁴⁹ como iluminação, distância da referida obra das demais, o tipo de espaço onde ela está, a cor das paredes etc. Pensamos, por exemplo, numa peça exposta num gabinete de curiosidades do Renascimento, seja ela uma ânfora grega, um animal empalhado ou uma pintura. Ao ser transferida para um museu moderno a peça ganha outros contornos não previstos na sua criação e nem no gabinete, gerando experiências totalmente diferentes. A ânfora, por exemplo, poderá ir para um museu de arqueologia e ser colocado ao lado de outras peças de mesma idade ou cultura, ou para um museu de arte antiga, ladeado por estátuas e outros objetos gregos. O animal empalhado, provavelmente irá para um museu de história natural, de biologia ou centro de ciências, e a pintura para um

49 O termo *Expografia* foi definido como um complemento ao termo *Museografia*, para designar a exposição e tudo aquilo que se relaciona a ela, inclusive seu programa científico. DESVALLÉES, A. *Cent et quarante termes muséologiques ou Petit glossaire de l'exposition*. Manuel de muséographie (Petit guide à l'usage des responsables de musée), p. 221 (apud DELOCHE, 2002, p. 20).

museu de arte ou histórico. Os objetos nos novos museus podem ser agrupados pela temática, períodos, escolas ou outros critérios, criando narrativas totalmente diferentes e solicitando formas diferentes de percepção.

5. A revolução industrial e o modernismo

5.1 Modernismo e Modernidade⁵⁰

Em fins do século XIX e inícios do século XX o capitalismo atravessa profundas mudanças. São muitos os sinais dessa mudança: novos processos de trabalho, novos hábitos de consumo, urbanização acelerada, constituição de novas nações, industrialização e o surgimento dos Estados Unidos da América como potência emergente, para citar apenas algumas. As teorias da representação, da linguagem, das ordens naturais, da riqueza e do valor, configuradas no início do século XVIII, sofrem uma ruptura e aquilo que havia vai dar lugar a novos princípios organizadores. As riquezas são substituídas pela produção e a teoria da representação deixa de ser o fundamento geral “de todas as ordens possíveis” (HARVEY, 2002, p. 23).

Baudelaire pressentiu o momento de grandes mudanças por que passava a sociedade de sua época. Anne Cauquelin chama a atenção para a ligação que ele estabelece entre 'modernidade' e 'moda', atribuindo a esta última "um valor específico de temporalidade efêmera, circunstancial". E mais adiante, citando Baudelaire: "Destacar da moda o que ela pode conter de poético no histórico, retirar o eterno do transitório [...] 'Mergulhar no desconhecido para encontrar o novo.' O novo, ou a modernidade, essa é a partir de agora a palavra de ordem estética" (CAUQUELIN, 2005, p. 26-27).

⁵⁰ “O *modernismo* é o fato, a *modernidade* é a reflexão sobre o fato” (TEIXEIRA COELHO, 2001, p.17). Já Anne Cauquelin considera que o *modernismo* “designa um comportamento, uma atitude diante das inovações culturais e sociais”. Para esta autora a *modernidade* “designa o conjunto dos traços da sociedade e da cultura que podem ser detectados em um momento determinado, em uma sociedade” (CAUQUELIN, 2005, p. 25)

No final do século são criadas as Exposições Universais, um misto de evento comercial, industrial, institucional, cultural e de entretenimento, com o propósito de mostrar os avanços da época e congregar e celebrar as recém-criadas nações ocidentais. Estes eventos terão importante papel na reconfiguração dos museus e, principalmente, das exposições.

5.2 As Exposições universais

A Europa vive um período de grande desenvolvimento econômico advindo da Revolução Industrial e vê surgir uma burguesia abastada que escolhe a cidade como o centro de seus negócios. As capitais europeias passam por mudanças significativas, como podemos ver na Paris de Benjamin, 'Paris, a capital do século XIX' ou na Viena descrita por Musil.

Automóveis emergiam disparando das ruas estreitas e fundas para a rasa claridade das praças. A mancha escura de transeuntes formava fios nevoentos. Onde riscos de velocidade maior cruzavam aquele ritmo negligente, os fios se adensavam, corriam mais depressa, retornando depois de algumas pulsações ao ritmo regular. Centenas de sons enroscavam-se, produzindo um rumor metálico do qual brotavam pontas isoladas, correndo ao lado de suas beiradas cortantes e recolhendo-se outra vez; saltavam dele lascas de tons claros, que logo sumiam esvoaçantes. Nesse rumor, sem poder defini-lo, alguém que tivesse estado ausente vários anos teria, de olhos fechados, reconhecido a capital do Império, Viena, a Residência. [...] Como todas as cidades grandes, era feita de irregularidade, mudança, avanço, passo desigual, choque de coisas e acontecimentos, e, no meio disso tudo, pontos de silêncio, sem fundo; era feita de caminhos e descaminhos, de um grande pulsar rítmico e do eterno desencontro e dissonância da todos os ritmos, como uma bolha fervente pousada num recipiente feito da substância duradoura das casas, leis, ordens e tradições históricas (MUSIL, 2006, p. 27-28)

É um período de forte experimentação, de busca do novo, no qual a fragmentação, o fugidio e o efêmero passam a fazer parte da vida. A intensa migração para as cidades, cujas causas estão ligadas às mudanças econômicas e sociais, faz com que se formem grandes centros heterogêneos, verdadeiros polos de irradiação e discussão das novas ideias e invenções.

Nesse contexto surgem as Exposições Universais. Fundadas nas ideias de progresso e de aproximação dos povos, elas vão aos poucos se tornar catalizadoras das legislações do comércio internacional e darão início a um grande número de encontros e de associações de cunho científico. O período de ouro destes eventos vai de 1851 (ano da primeira delas, em Londres) até 1900, com a exposição de Paris. Com um caráter que mescla o comércio e a cultura, elas têm propósitos comerciais e de afirmação nacional diante dos demais países.

Lado a lado, os tesouros culturais, produtos das colônias e a tecnologia mais avançada são expostos nas principais cidades da época: Londres (1851 e 1862), Viena (1873), Filadélfia (1876), Paris (1855, 1867, 1899 e 1900), Chicago (1893) e outras. A grandiosidade de tais eventos pode ser avaliada pelo número de países expositores assim como o de visitantes.

A primeira exposição universal acontece em Londres, no Palácio de Cristal – construído especialmente para o evento - entre 01 de maio a 11 outubro de 1851. Teve mais de 6 milhões de visitantes, 13.937 expositores e a participação de 28 países. Paris realiza sua primeira exposição no período de 15 de maio a 15 de novembro de 1855. Contou com 5.162.330 visitantes, e teve a participação de 34 países. A seguir Paris realiza mais três eventos do mesmo porte nos anos de 1867 (16 milhões de visitantes, 51.100 exibidores de 42 países), 1889 (28 milhões de visitantes, 61.722 exibidores de 36 países), realizada na área sob a recém-inaugurada Torre Eiffel, - 05 de maio a 10 November 1878 – 36 países (realizada sob a torre Eiffel), e em 1900 (50.860.801 visitantes, 76.000 expositores de 58 países). Chicago realiza sua primeira exposição em 1893 e teve 27 milhões de visitantes e recebeu 50 países expositores (HISTORY OF WORLD EXPOSITIONS)

A exposição londrina é realizada em plena era vitoriana, momento de auge do Império Britânico e é concebida para ser a vitrine do seu poderio econômico e militar e dos avanços da revolução industrial. O Palácio de Cristal é construído no *Central Park* e concebido especialmente para sediar a exposição que apresenta inúmeras atrações durante os quase seis meses de duração: objetos de arte desde o antigo Egito até o Renascimento, máquinas e motores recém desenvolvidos, shows, mostras de animais, flores, coleções de estátuas

originais e de cópias, mostra sobre geologia que reproduz uma mina, exposição de dinossauros e outros animais extintos (VICTORIAN STATION).

Na documentação da Exposição Universal de 1867, em Paris, há um apêndice com 63 páginas onde se faz uma análise detalhada das qualidades e defeitos destes eventos. O documento propõe a criação de exposições permanentes: os *Musées généraux*, que estariam localizados fora das cidades e seriam verdadeiras exposições universais permanentes, e os *Musées commerciaux*, menores, localizados dentro das cidades e voltados para os produtos do próprio país. O projeto detalha cada um dos museus, desde sua concepção até sua viabilidade econômica. Os *Musées généraux* deveriam misturar os produtos industriais, as atividades comerciais e as manifestações culturais num mesmo espaço e receberiam o mesmo tratamento. Entre os itens que deveria conter, figuram as manifestações destinadas a divulgar as atividades das “artes úteis e das culturas das artes liberais” ao lado de hábitos da vida social: exposição de máquinas em pleno funcionamento (RAPPORT, 1869, p. 284).

Em 1900, Paris realiza a maior de todas as exposições universais, com o mote de ser um balanço do século XIX e uma antevisão do século XX. Este evento teve dimensões gigantescas tanto em abrangência de aspectos abordados como de público. O texto de abertura do balanço do século e das premiações da Exposição Universal de Paris, em 1900, contempla inúmeros aspectos, entre os quais podemos destacar a crescente preocupação com as informações sobre as obras e objetos (a documentação), os papéis do museu e da exposição diante de seu público e a preocupação em mostrar a arte de seu tempo. Estas preocupações voltadas para os museus e exposições revelam um pouco do pensamento dessa época extremamente rica de ideias que foi o modernismo europeu. Com a expansão das cidades, a fragmentação das áreas de conhecimento, o surgimento de novos meios de comunicação e a

expansão de outros, há um crescimento cada vez maior na produção de novas informações, gerando uma “explosão da informação”. Os livros são produzidos em quantidades cada vez maiores, tanto em títulos com em tiragens. Em 1890, o índice de alfabetização na França era de 90% e na Inglaterra mais ou menos na mesma época, de 97%. Paris possuía 2.000 jornais e o Daily Telegraph vendia 300.000 exemplares (CANCLINI, 2003, p.68). A maneira como este enorme acervo de informações era tratado, classificado e indexado não mais atendia às necessidades dos pesquisadores da época, situação que se agrava com o passar do tempo. Tais preocupações não se limitam a um problema de organização com um fim em si mesmo, mas vão além: existe a crença de que o conhecimento acumulado, se devidamente organizado de forma sistemática e disseminado para todos, levaria o mundo a um novo patamar, tornando-se uma espécie de “ferramenta” do progresso almejado. A conservação dos documentos escritos, o registro das informações, as classificações, os catálogos e os inventários, estabelecem uma forma de organização que não mais pretende representar o mundo, mas sim criar relações e agrupamentos num tempo “classificado” e “especializado” (FOUCAULT, 1996, p.177).

Na vasta documentação existente sobre a Exposição de 1900, Léonce Bénédite⁵¹ afirma que as

“Exposições universais internacionais são empreendimentos fecundos, sobretudo quando englobam os museus centenários e também os museus retrospectivos. Instrumentos admiráveis da educação e da instrução públicas, eles mostram um quadro da evolução ininterrupta do mundo, elevam os corações, estimulam os homens e os povos, preparam os caminhos do futuro, servem os interesses comerciais e industriais” (BÉNÉDITE, 1904, p. 133).

As exposições universais trazem as obras dos museus, dos salões e dos artistas contemporâneos que não tinham espaços nessas instituições, para um público ávido por

⁵¹ Léonce Bénédite (1859-1925) foi professor da escola do Louvre, Historiador da arte e *Conservateur du Musée National de Luxembourg*. Foi o autor do capítulo referente às artes expostas na Exposição Universal de 1900, denominado *Rapports du jury International* (1904).

novidades mas que está longe de ser um frequentador de museus. É uma forma de prolongamento do museu um pouco diferente daquela que nos propomos a estudar, mas que tem um papel importante na divulgação da arte desse período e uma atitude bastante inovadora ao colocar a arte ao lado de máquinas e produtos do comércio, indústria e agricultura, quebrando o isolamento que o museu criava.

A introdução aos *Rapports du jury International* (1904), dedicada às artes, é um documento extremamente interessante. Discute critérios para as escolhas de obras e artistas e faz uma comparação entre o museu e uma exposição temporária. Para Léonce Bénédite, autor do texto, um museu conta a história da arte por suas grandes características, seus traços marcantes, ao passo que as exposições salientam as nuances; o museu tem um compromisso com o tempo futuro e por isso precisa avaliar muito bem aquilo que vai acolher em seu acervo, mas a exposição, ao contrário, por seu caráter temporário, pode correr mais riscos, ousar mais. O museu, diz ele, é uma exposição permanente e a exposição um museu temporário (1904, p. 134). Outra questão discutida é: que obras e artistas escolher para a exposição, uma vez que o tema escolhido é o “Balanço do século”?

O evento anterior, realizado em Paris em 1889, apresentou artistas contemporâneos e um quadro-resumo da arte no século. Bénédite opta por não repetir a mesma solução em 1900. Procura, no entanto, retirar lições daquela exposição: alguns nomes injustiçados ou desconhecidos passam a ter a sua importância reconhecida, a exemplo de David e Ingres, ou se consagram, como Corot. “Começamos a perdoar Coubert e a acolher o nome de Manet com menos esforço, mais justiça e até com simpatia” (BENÉDITE, 1904, p. 137).

No entanto há mais um obstáculo, pois desde a criação em 1818 do *Musée des artistes vivants*, no *Musée de Luxembourg*⁵², “as obras mais marcantes dos Salões, compradas pelo Estado, estavam no Luxembourg, de onde uma parte a seguir emigrou para o Louvre” (BENÉDITE, 1904, 139). Além disso, o Petit Palais, o Louvre e o Museu de Luxemburgo não iriam emprestar suas obras para a exposição, mas estariam abertos para visitaço, e a mostra universal deveria ser vista como um “complemento natural” dos museus. Bénédite defende que as exposies temporrias deveriam privilegiar os artistas vivos e contemporneos e que ainda no esto nos museus. Nas discusses preliminares acerca dos critrios para escolha das obras e artistas, inicialmente pensou-se em adotar as mesmas premissas dos demais setores: o balano do sculo XIX. No entanto prevaleceu o critrio que estabelecia que as obras somente seriam aceitas se tivessem sido executadas aps 01 de maio de 1899 (BENDITE, 1904, p. 139). Outro critrio adotado foi o de que as obras a serem selecionadas deveriam ser aquelas que haviam escapado escolha dos museus e tambm as que faziam parte dos acervos dos museus menores, do interior. Cita alguns dos nomes que pretende incluir na exposio de 1900: Ingres, Corot, Coubert, Manet, Daumier, Claude Monet, Renoir, Sisley e Pissaro, alm de outros. Defendendo estas escolhas, Bénédite argumenta que os adversrios do “impressionismo” (aspas no original) podem mostrar-se zangados com estes critrios, mas este no “um direito absoluto, e talvez mesmo o dever dos organizadores da exposio?” (1900, p. 140).

Alm dos artistas j citados, participaram da exposio de 1900, Van Gogh, Seurat e os representantes das artes decorativas, dos movimentos *Modern Style*, *Jugendstil*, *Nieuwe Kunst* e outros (PARIS, 1900). Outros fatos marcantes nesta exposio foram a projeo dos filmes

52 Em 1818 o *Muse de Luxembourg* transformado no *Muse des artistes vivants*, e recebe, entre outras, obras de David, Gros, Girodet, Ingres e Delacroix. (MUSE DU LUXEMBOURG).

dos irmãos Lumière, as escadas rolantes (*Rue de l'Avenir*) e a utilização da energia elétrica, o que permitiu os primeiros registros fotográficos noturnos (PARIS, 1900).

Sem dúvida, as Exposições Universais contribuíram de diversas formas para o museu moderno, a começar pelas exposições inglesas de 1851 e 1862 que forneceram objetos e obras que deram início ao Victoria and Albert Museum (HISTORY OF WORLD EXPOSITIONS). A discussão de Léonce Bénédite sobre as diferenças e semelhanças entre uma exposição temporária e um museu é uma amostra daquilo que tais exposições desencadearam: um rico debate sobre os museus, as exposições e seus papéis. “Os museus são forçosamente incompletos”, diz Bénédite, “eles não têm o poder de recolher todas as obras-primas” e têm que se limitar a um processo de escolha de obras que lhes parecem mais importantes e significativas. Mas “quem pode se vangloriar de ter uma capacidade de julgamento infalível e de escapar do entusiasmo ou aos pré-julgamentos?” (BENÉDITE, 1904, 135). Ao contrário dos museus, as exposições, por sua “formação rápida e existência efêmera, oferecem maior flexibilidade, mobilidade, elasticidade. [...] Elas não atendem ao mesmo tempo a todas as exigências do ensino geral; elas podem não responder senão a um propósito exclusivo que é dado pelo momento. [...] Elas podem enfim ousar sem perigo, o que os museus não podem fazer sem trazer dano à sua autoridade” (1904, p.135). Para Bénédite não é possível se escrever uma história da arte sem levar em conta, de forma equitativa, as próprias obras e a documentação sobre elas. (1904, 126). Esta visão levou a que as exposições de 1889 e de 1900 apresentassem a arte produzida na época – portanto a arte contemporânea – ao lado das últimas novidades da técnica e da tecnologia e, em mostras paralelas, as obras clássicas da arte francesa.

Há uma mudança importante na concepção de uma exposição e também de um museu. Bénéдите retoma os ideais revolucionários de 1789 para reafirmar o papel do museu, não mais como um “agradável refúgio para um mundo heteróclito de sábios diletantes [...] de visitantes distraídos, mas um verdadeiro estabelecimento de ensino. Os museus, de fato, são exposições permanentes; as exposições, por seu lado, são museus temporários” (BENÉDITE, 1904, p. 133-134). Mas o que significa, para o autor, o museu como ‘estabelecimento de ensino’ e de ‘instrução’? Num trecho revelador Bénéдите diz que as novas gerações “desejam se educar, não com os olhos dos outros, mas com seus próprios olhos” (1904, 138). Esta afirmação, que tem parentescos com as ideias de Condorcet, é um tanto surpreendente para a época, quando o pensamento dominante era de que o mundo e a natureza poderiam ser apreendidos, dominados e representados e que a ‘educação e a instrução’ nada mais eram do que a transmissão do conhecimento dos mestres para os alunos.

O modelo criado nas Exposições Universais será adotado na formatação da Bienal de Veneza. A cidade vivia um período de crise econômica e buscava uma alternativa que trouxesse de volta os turistas do mundo todo. Planejada desde 1893, Veneza realiza a primeira mostra em 1895 (BIENNALE di Venezia).

5.3 O modernismo: as vanguardas européias e os museus

Os modelos e referências que refletem as ideologias anteriores nortearam a produção artística em momentos passados e durante períodos revolucionários ou ditatoriais como os ocorridos após a Revolução Francesa, na Rússia stalinista – o realismo soviético – e no

fascismo e nazismo na Europa Ocidental. A vanguarda européia de fins do século XIX e inícios do XX, elege como valor supremo a inovação e a invenção substituindo os modelos e estilos, acompanhando o que estava ocorrendo em outros setores sociais.

Anne Cauquelin (2005) sintetiza o que seria o “estado da arte moderna” e suas características em quatro pontos: a) ela origina-se em contraposição ao academismo, porém sem abandonar “os valores do reconhecimento e do desejo de segurança” que eram usufruídos por alguns acadêmicos; b) divide-se em grupos independentes e cultivam uma imagem de “exilados” da sociedade, contrários aos sistemas comerciais; c) surgem os intermediários entre os artistas e o público, formados pelo *marchands*, colecionadores, galeristas e críticos que têm um papel fundamental na divulgação dos artistas e obras; d) os grupos e movimentos, muitas vezes surgidos em torno de manifestos, eram fundamentais para atrair a atenção, o que entra em contradição com a valorização do isolamento do artista, que era visto como um ser fora dos sistemas comerciais e mesmo sociais (p. 52, 53).

Do ponto de vista das obras e principalmente os movimentos de vanguarda assemelham-se às “revoluções científicas”, diz Eco, ao estabelecer novas leis e paradigmas e “uma nova forma de ver o mundo” (ECO, 1994, p.3). Essa mudança de concepção do produto artístico passa a ocupar um lugar destacado no campo estético e a requerer novas formas de exposição e de percepção. Umberto Eco vê no modernismo o momento em que a repetição – o ou a prisão ao modelo – passa a ser atribuída ao artesanato e à indústria, enquanto a arte persegue a inovação, ampliando sua autonomia e deixando de estar a serviço de outra coisa. Enquanto a repetição, ao trabalhar com variantes dentro de modelos estabelecidos, de uma certa forma traz em si as chaves de leitura, a inovação caminha no sentido contrário e solicita do observador um maior trabalho e envolvimento (ECO, 1994, p.3).

Não se trata de mera coincidência o fato de ser esta a época das revoluções industriais e do início da produção e do consumo de massas. O progresso é um valor central dessa sociedade, que se traduz em progresso técnico e científico, e que assenta-se no “esquema tripartite bem conhecido: produção-distribuição-consumo” (CAUQUELIN, 2005, p. 31), tanto para bens de uso como simbólicos. A novidade é fundamental nesse jogo, e o intermediário – recém-surgido – ocupa papel de suma importância para insuflar a demanda por meio da publicidade, dos sistemas de venda e por estar numa posição entre o produtor e o consumidor, é capaz de estabelecer padrões e direcionar os produtos aos vários segmentos sociais. Cauquelin situa a arte moderna neste contexto: “sua emergência e constituição num sistema que funcionará durante uma centena de anos segundo esse esquema” (2005, p. 33). No campo das artes, entre o artista e o público surgem as galerias, os críticos e os *marchands*, que irão ter um papel importante na divulgação, valorizando ou não, os artistas e movimentos modernistas. As obras circulam por galerias e exposições e têm como grandes divulgadores os críticos dos jornais e revistas especializados ou não. É o período de ouro da crítica cultural que tanto elegia obras-primas como enterrava obras e artistas.

No entanto, essa permanente revolução que as vanguardas buscavam, numa sucessão de movimentos e manifestos que marcavam novos princípios, torna-se também uma nova tradição: a “tradição do novo” (ROSENBERG, Harold Rosenberg, apud BELTING, 2006, p. 197):

A vanguarda representava, por fim, a imagem histórica da modernidade de maneira tão triunfal que o curso da arte moderna era narrado, e exposto nos museus, unanimemente como história da vanguarda, na qual o progresso, sem entraves, era procurado somente na progressão de uma nova estética artística. Por isso houve grande agitação quando, por volta de 1960, a direção do progresso, nesse sentido unilateral, tornou-se incerta e com isso desabou ruidosamente pela primeira vez o modelo corrente de progresso, como se não houvesse nenhuma alternativa para ele. Prontamente foi anunciada, como lamento ou triunfo, a morte da vanguarda (BELTING, 2006, p. 196-197).

O debate que se seguiu sobre o 'fim' das vanguardas, segundo Belting, surge quando a arte busca a ficção ou quando “oferecia ao observador um objeto do mundo cotidiano encenado de maneira inesperada (2006, p. 199). Passa-se de um “espaço icônico” para outro espaço, “sinalizado por índices” (MAMMI, 2001, p. 82).

O museu nesse período ainda conserva os traços que possuía desde os fins do século XVIII e passa mais ou menos ao largo da efervescência das vanguardas, da mesma forma, como já vimos anteriormente, que em suas relações com os impressionistas. É uma instituição conservadora e que no caso dos de arte, acolhe apenas obras e artistas consagrados, embora a produção modernista produza para ele, como assinala Foucault:

Déjeuner sur l'Herbe [1863] e Olympia [1863-65] foram, talvez, as primeiras 'pinturas de museu', as primeiras pinturas da arte européia que não eram tanto uma resposta às realizações de Giorgione, Raphael e Velázquez como um reconhecimento (apoiado na singular e óbvia ligação que usa essa referência decodificável para ocultar seu funcionamento) do relacionamento novo e essencial da pintura consigo mesma, enquanto uma manifestação da existência dos museus e da realidade específica e interdependência que as pinturas adquirem neles (FOUCAULT, apud CRIMP, 2005, p. 45-46).

A aceitação das obras modernas pelos museus franceses é tardia e acontece por influência de curadores, pesquisadores e colecionadores. A falta de reconhecimento dessas obras pelo público, insuflado pelas críticas virulentas que esses artistas recebiam e pela pressão dos pintores acadêmicos, afasta qualquer possibilidade dos grandes museus as acolherem. Mesmo quando, a partir da década de 1890, esta oposição se arrefeceu e obras e artistas passaram a ser aceitos pelo público, os museus ainda resistiam em tê-los em seus acervos. Antes de 1900 são poucas as obras desses artistas presentes nos museus franceses.

Inicialmente elas vão para os museus provinciais, doadas por colecionadores. Uma passagem da vida do colecionador e pintor Gustave Caillebotte, morto em 1894, é esclarecedora:

Em seu testamento, doou uma grande coleção ao governo francês. Esta coleção incluía sessenta e oito pinturas de vários artistas: Camille Pissarro (dezenove), Claude Monet (quatorze), Pierre-Auguste Renoir (dez), Alfred Sisley (nove), Edgar Degas (sete), Paul Cézanne (cinco), e Édouard Manet (quatro).

Na época da morte de Caillebotte, os impressionistas ainda estavam gravemente condenados pelo comércio da arte na França, o qual era dominado pela arte acadêmica, especificamente pela *Académie des beaux-arts*. Por conta disso, Caillebotte percebeu que eventualmente os tesouros culturais de sua coleção desapareceriam em pequenas galerias e museus provinciais. Levando isso em conta, ele estipulou que eles deveriam ser expostos no Palácio de Luxemburgo (que só expõe trabalhos de artistas vivos), e então no Louvre.

Infelizmente, o governo francês não concordou com estes termos. Em Fevereiro de 1896, eles finalmente negociaram os termos com Renoir, que era o procurador do testamento, sob o qual eles levaram trinta e oito das pinturas para o Luxemburgo. As 29 pinturas restantes (uma ficou com Renoir em pagamento por seus serviços como procurador) foram oferecidas para o governo francês em mais outras duas oportunidades, em 1904 e em 1908, e em ambas vezes foram recusadas. Quando o governo finalmente tentou reclamá-las em 1928, o pedido foi negado pela viúva do filho de Caillebotte. A maior parte dos seus trabalhos restantes foi comprada por Albert C. Barnes, e agora são exibidos pela Barnes Foundation of Philadelphia (CAILLEBOTTE)⁵³.

O grande número de artistas e obras produzidas não encontrava canais oficiais de exibição e gradualmente inicia-se um movimento de "Reivindicação de um sistema mais livre, mais maleável, do direito à exposição" (CAUQUELIN, 2005, p.34). A busca por alternativas leva à formação de um mercado independente das instituições oficiais, constituído pelas figuras do *marchand*, do crítico e dos novos compradores. Durand-Ruel é um exemplo da importância e do dinamismo dos *marchands*. Em 1886 ele leva aos Estados Unidos uma exposição dos Impressionistas, numa iniciativa particular e um empreendimento comercial pioneiro na época (PAUL...). Também as galerias e os salões paralelos, como o *Salon des Refusés* (1863), *Salon des Indépendants* e o *Salon d'Automn*, irão desempenhar um importante

⁵³ Ver também: Musée D'Orsay. Disponível em: <http://www.musee-orsay.fr/en/collections/history-of-the-collections/painting.html#c755>. Acesso em: jan 2013

papel na divulgação das obras. Em 1884 é criada a *Société des Indépendant*⁵⁴, que existe até hoje. Somente em 1930 o Museu Jeu de Paume passa a adquirir as obras dos contemporâneos e apenas em 1947 os impressionistas são acolhidos no museu.

54 A *Société des Indépendants* foi criada pelos artistas Albert Dubois-Pillet, Odilon Redon, Georges Seurat e Paul Signac, e tinha a participação de Paul Cézanne, Paul Gauguin, Henri de Toulouse-Lautrec, Camille Pissarro. Eles reivindicam a liberdade de apresentar suas obras ao público e tem como lema "*Sans jury ni récompense..*" La Société des Artistes Indépendants basée sur le principe de la suppression des jurys d'admission, a pour but de permettre aux artistes de présenter librement leurs oeuvres au jugement du public" (SOCIÉTÉ ...).

6. O museu como centro de documentação, o MoMA e as novas ideias

Logo em seu início, a sociedade do século XX sofre um abalo com a profunda revolução causada pela Teoria especial da relatividade, formulada em 1905 por Einstein e complementada em 1916 pela Teoria geral da relatividade. Retomando a ideia de Leibniz de que tempo-espaço eram fenômenos relativos e de que a noção de espaço absoluto é um absurdo lógico, conclui Einstein que não mais se pode falar de tempo sem se falar do espaço. A partir de Hubble (concepção de universo dinâmico) e de Einstein (a relatividade do tempo e do espaço e o tempo como a quarta dimensão do espaço) ocorre, nas palavras de Bachelard, “um verdadeiro abalo nos conceitos” e isso permite assumir o pensamento científico moderno, substituindo a afirmação de Schopenhauer “o mundo é minha representação” por “o mundo é minha verificação” (BACHELARD, 1957, apud BARBOSA, 1995 p.5). Lefévre identifica um ponto de inflexão nos momentos que antecedem à Primeira Guerra Mundial:

Por volta de 1910, um certo espaço viu-se abalado. Tratava-se do espaço do senso comum, do conhecimento, da prática social, do poder político, um espaço até então entronizado no discurso cotidiano, bem como no pensamento abstrato, na qualidade de ambiente e canal de comunicação. O espaço euclidiano e perspectivista tinha desaparecido como sistema de referência, ao lado de outros ‘lugares comuns’ anteriores como a cidade, história, paternidade, o sistema tonal na música, a moralidade tradicional e assim por diante. Esse foi de fato um momento essencial (LEFÉVRE, apud HARVEY, 2002, p.242).

No campo artístico, vemos ruir a ideia de um ponto fixo de visão e de representação “substituída por uma ênfase em sistemas divergentes de representação” (HARVEY, 2002, p.36). Isto significou o abandono da técnica da perspectiva e o surgimento do Cubismo e do Futurismo, mais preocupados em representar o tempo (a velocidade e a simultaneidade) através da fragmentação do espaço. Ortega y Gasset afirma, em 1910, que “havia tantos espaços na realidade quanto perspectivas sobre ela” e que “há tantas realidades quanto pontos

de vista” (apud HARVEY, 2002, p.245). Era impossível representar um novo mundo utilizando-se de linguagens antigas. Coloca-se em xeque alguns dos mais caros princípios do pensamento iluminista: o conceito de representação como cópia da realidade ou mimese.

Benjamin usa como epígrafe de seu texto "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" um fragmento de Paul Valéry, do livro *Pieces sur l'art*, de 1934:

Nossa belas-artes foram instituídas, assim como os seus tipos e práticas foram fixados, num tempo bem diferente do nosso, por homens cujo poder de ação sobre as coisas era insignificante face àquela que possuímos. Mas o admirável incremento de nossos meios, a flexibilidade e precisão que alcançam, as ideias e os hábitos que introduzem, asseguram-nos modificações próximas e muito profundas na velha indústria do belo. [...] É preciso estar ciente de que, se essas tão imensas inovações transformam toda a técnica das artes e, nesse sentido, atuam sobre a própria invenção, devem, possivelmente, ir até ao ponto de modificar a própria noção de arte, de modo admirável (BENJAMIN, 1980, p. 3)

Se Valéry antevê uma grande mudança na arte, o mesmo não expressa em relação aos museus, o que se vê claramente em seu texto "O Problema dos museus", escrito em 1931. Logo no início ele afirma “Não gosto tanto dos museus. Muitos são admiráveis, nenhum é delicioso. As idéias de classificação, conservação e utilidade pública, que são justas e claras, guardam pouca relação com as delícias” (VALÉRY, 2008, p.31). Ao entrar no museu do Louvre, Valéry primeiro percebe um gesto autoritário, seguido de uma “sensação de constrangimento” ao caminhar por salas escuras “onde reina uma fria confusão” (2008, p.31). Prosseguindo em sua caminhada pelas salas reclama da justaposição de obras maravilhosas que deveriam estar isoladas para melhor serem apreciadas, mas o que se vê é uma disputa entre elas para captar o nosso olhar.

Com a alma preparada para todas as penas, avanço em direção à pintura. Diante de mim se desenvolve, no silêncio, uma estranha desordem organizada. Sou tomado de um horror sagrado. Meu passo torna-se piedoso. Minha voz muda e se faz um pouco mais alta que na Igreja, mas soa um pouco menos forte que na vida comum. Não tarda para que eu não saiba mais o que vim fazer nessas solidões céreas, que se assemelham à do templo e do salão, do cemitério e da escola... Vim instruir-me ou buscar encantamento, ou, de outro modo, cumprir um dever e satisfazer convenções?

Ou, ainda, não seria este um exercício de tipo particular, passeio bizarramente travado por belezas e desviado a cada instante por tais obras primas à direita e à esquerda, em meio às quais é preciso conduzir-se como um bêbado entre balcões? (VALÉRY, 2008, p. 32)

A imensa quantidade de obras, a “acumulação de um capital excessivo e portanto inutilizável” (VALÉRY, 2008, p. 33), refletem uma obsessão em tudo colecionar, porém não acompanhada de recursos que permitam se servir delas. Diante desses fatos “*Tornamo-nos superficiais. Ou antes, fazemo-nos eruditos*”. Aqui o autor critica – nos museus de arte - a substituição das sensações e da fruição, pelas hipóteses e esclarecimentos, que parece anexar ao museu, uma biblioteca: “Vênus transformada em documento” (2008, p. 33). Finalizando seu pequeno artigo Valéry mostra um certo desconforto com a experiência da visita e na busca de uma explicação para isto – que denomina o “demônio da Explicação” – conclui que a pintura e a escultura “são filhos abandonados” da Arquitetura, uma espécie de “mãe morta”. Enquanto elas faziam parte da Arquitetura tinham um “lugar, um uso, suas obrigações [...] sua luz bem definida, seus temas, suas alianças... Enquanto ela vivia, eles sabiam o que queriam...” (2008, p. 33).

Percorre todo o texto a presença da morte, ou antes do abandono, de um amontoado de órfãos que foram retirados de seus ambientes familiares. É recomendável lembrar que na data em que o texto foi escrito o Louvre ainda não começara a receber as obras do modernismo e as observações de Valéry referem-se às obras clássicas, aquelas que foram coletadas pelo museu e deslocadas de seu contexto original. É do museu tradicional que ele fala, aquele que não reflete a realidade do momento mas apenas coleciona obras do passado.

No decorrer do século XX, o museu não fica indiferente ao momento e passa por transformações significativas, acompanhando a ebulição cultural de seu tempo. Surgem

importantes contribuições – muitas delas vindas de fora da área da museologia tradicional – e que vão influenciar as novas abordagens sobre os acervos, as exposições e os processos de apropriação pelo público. Paul Otlet pensa o museu como um centro de documentação; os artistas do modernismo produzem para o museu embora ele quase nunca acolha imediatamente tais obras; Walter Benjamin analisa a reprodução técnica, o surgimento da fotografia e a perda da aura da obra de arte; é criado o MoMA, em Nova Iorque com a clara intenção de tornar-se um centro da arte moderna; André Malraux propõe o conceito do 'Museu imaginário' e cria uma rede de centros culturais em toda a França; o movimento denominado Nova Museologia, em suas versões francesa e inglesa, procura novos caminhos para os museus. Estes são apenas alguns momentos de um século de muitas mudanças e que, em seu final, apresenta um museu bastante diferente daquele do século XIX.

6.1 O museu como centro de documentação

Desde fins do século XIX, há uma sensação de perda, de desperdício do conhecimento que não circula como deveria: busca-se a salvação de uma sociedade que caminha para a catástrofe através da organização do conhecimento e da criação de instituições mundiais. H.G.Wells, por exemplo, pensa numa 'super-universidade', numa 'mente ou inteligência mundial' (RAYWARD). Uma figura importante neste cenário é o belga Paul Otlet (1868-1944), criador de um sistema de classificação (CDU – Classificação Decimal Universal) e do conceito de *documentação*, que para ele é, tanto “o conjunto de documentos como a função de documentar” (OTLET, 1934, p. 373).

Paul Otlet lança, em 1934, o *Traité de Documentación*, uma sistematização de suas idéias e pesquisas desde 1893, considerado uma das primeiras obras da Ciência da Informação. Em suas considerações teóricas e práticas, Otlet aborda aspectos do mundo do conhecimento materializados nos livros, bibliotecas e museus, e propõe sistemas para sua organização visando a recuperação. Para ele a organização é:

o conjunto dos princípios e disposições para encadear entre si, de uma forma permanente, todos os elementos que concorrem para formar um simples conjunto ou uma seqüência de ação. A organização determina o organismo e o organismo, por seu lado, determina a organização. É a função que, se exercendo, cria o órgão; é o órgão formado (a estrutura) que realiza a função. Com o advento do homem, caracterizado pela inteligência, um fator novo intervém: a finalidade dos atos, a organização pré-concebida, a prefiguração dos fins e objetivos, em consequência dos planos e programas (OTLET, 1934, p. 374).

Otlet vê a falta de ordem, rigor e dispersão dos conhecimentos e se propõe a enfrentar os problemas por meio de uma proposta de organização das informações por afinidade de assunto, num trabalho gigantesco que envolvia muitas pessoas especializadas, bem como a utilização de técnicas e dispositivos tanto para a organização como para a recuperação. Os conceitos de documento e documentação estabelecem uma diferenciação com o conceito de biblioteca. Enquanto a Documentação “organiza as informações relacionadas a um assunto”, a biblioteca “organiza os próprios documentos”, isto é, o seu acervo. (SMIT, 1987, p. 10)

Sua proposta para os museus pode ser sintetizada nos itens seguintes, quando Otlet fala sobre as funções do ‘trabalho museográfico’: a) escolher e reunir obras e objetos; b) classificá-las e etiquetá-las; c) preparar um catálogo sobre elas; d) identificar as obras mais importantes; e) dispor obras e objetos para a apreciação do público; f) estabelecer intercâmbio com outras instituições.

Otlet defende que as coleções não devem ser criadas de qualquer forma, mas seguindo um método e uma sistematização na escolha das peças que irão compor os acervos. O segundo ponto levantado por ele é em relação à classificação das obras e objetos, que pode ser feita seguindo diversos critérios – cronológicos, geográficos ou outros –, dependendo das características e propósitos do museu e da natureza do acervo. Num museu documentário, diz ele, o visitante encontrará os objetos “ordenados sistematicamente numa evocadora representação da vida” (OTLET, 1934, p. 358): o catálogo deve ser um guia para o visitante e deve ser composto por uma introdução sobre o museu e a coleção, além de informações sobre os objetos expostos acompanhando sua disposição em cada sala. A exposição dos objetos e obras deve seguir uma técnica e valorizar os objetos expostos, lançando mão de artifícios que facilitem a compreensão dos visitantes, como máquinas que mostram seu funcionamento interno ou que funcionem mediante o acionamento de um botão, cenários em miniatura com os objetos apresentados de “forma dramática”; filmes e projeções complementares aos objetos expostos (1934, p. 358).

O museu é visto, por Otlet, como um centro de documentação que tem grandes semelhanças, no plano funcional, com a biblioteca, pois ambos trabalham com coleções, catálogos, classificações, identificação, conservação etc. No entanto, não vê a mostra ou exposição como uma operação documentária, salvo em casos particulares, mas defende os princípios de organização e tratamento dos objetos como documentos visando extrair deles uma quantidade de informações com o objetivo de mostrar de forma didática, inteligível e agradável. É talvez por isso que vê as Exposições Universais, embora efêmeras, como um importante marco a ser apreciado e seguido. Para ele o conceito de museu moderno possui uma “forma e um método”, portanto uma solução aplicável a diversos domínios. Salienta

também a necessidade de uma quebra do isolamento dessas instituições que deveriam passar a manter estreitas relações com o livro, a educação e a pesquisa.

Analisando os museus de sua época, Otlet vê um período de grandes mudanças:

a) os museus, que antes eram locais apenas para se conservar objetos raros e preciosos, agora, sem prejuízo deste caráter, devem transformar-se em centros de documentação para objetos (“documentos em três dimensões”); deve mostrar as relações e encadeamentos entre os objetos da coleção e para isto, se necessário, lançar mão de textos e comentários sobre eles;

b) as coleções dos museus são sempre incompletas, diz ele, e para tornar possível a integração destes objetos isolados, sugere que se usem reproduções ou modelos reduzidos;

c) antes só havia museus para alguns campos do conhecimento e, ao poucos, o museu converteu-se numa “forma e num método” que se aplica a diversos domínios (ciência, técnica, sociologia, história, literatura, medicina, comércio, direito e outros);

d) num mesmo local os museus e coleções estavam separados, localizados onde as circunstâncias levaram à sua criação. Os diversos museus ainda não são as ramificações de museus centrais;

e) os museus eram autônomos e estavam isolados das demais instituições culturais. Agora tendem a tomar um lugar no conjunto dessas instituições: relações com o livro (biblioteca), a educação (escola e universidade), a pesquisa (institutos) e com outras instituições da sociedade;

f) a organização dos museus era local, regional ou nacional. Agora, cada vez mais se considera o conjunto dos museus de um local, região, país e também do mundo. Estes

relacionamentos não visam apenas o intercâmbio das coleções, mas também a cooperação e o trabalho conjunto (OTLET, 1934, p. 356, 357).

Otlet discorre ainda sobre os espaços expositivos que, para ele, têm de ter uma arquitetura funcional. Um museu deve ser um “tratado visualizado, objetivo e sinóptico”, cujas divisões devem seguir os mesmos princípios daqueles dos livros – capítulos, seções e parágrafos que desembocam nas frases e palavras. Os espaços expositivos devem ser grandes, retangulares, bem iluminados e divididos por divisórias móveis que formarão as salas (1934, p. 358). Outro ponto enfatizado por Otlet diz respeito ao intercâmbio entre as instituições, o que permitiria ao museu a discussão de problemas comuns, o empréstimo de obras, a troca de réplicas e a criação de associações de museus (OTLET, 1934, p.358).

O *Atlas Universalis Mundaneum*, proposto por Otlet, é uma síntese de informações apresentadas com o uso de recursos visuais. Esses grandes quadros sintéticos sobre os mais variados assuntos, era especialmente recomendado para exposições e mostras. Eles deveriam ser pensados como unidades de um conjunto maior, o que permitiria a combinação mais adequada a cada situação, a comparação entre eles, a cronologia de fatos e outras formas de apresentação (OTLET, 1934, p.410).

A visão do museu como um 'centro de documentação' terá grande desenvolvimento nos períodos seguintes:

Em 1950 foi criado no ICOM o CIDOC, Comitê Internacional de Documentação, secretariado pelo então Centro de Documentação Unesco-ICOM com o apoio da bibliotecária Yvonne Oddon, que ajudou a moldar um esquema de classificação museológica para bibliotecas e centros especializados em museus.

Ela foi colaboradora de George Henri Rivière, uma personalidade atuante na museologia francesa e no ICOM. A partir de cursos por ela ministrados nasceram, em 1968, os *Elements de Documentation Muséographique* (em francês/inglês) que, segundo Paulette Olcina, é um trabalho de referência e muito relevante sobre o assunto.

No decorrer dos anos 70, o tema documentação integra o curso ministrado, em Paris,

por George Henri Rivière, que o situa ao lado da pesquisa científica nos museus. No bojo do ICOM, por um breve período, discutiram-se o papel e os porquês dessa documentação (CERAVOLO; TÁLAMO, 2007)

O objeto surge como documento, como um "suporte de significações" (MENESES, 1994, p. 24) e a exposição como um discurso ou narrativa que visa a produção de sentido.

Num museu de objetos e artefatos antigos, qualquer atividade relativa à organização desses objetos traz, subjacente, um princípio de interpretação e uma ideia de divulgação. Para Meneses (1994, p. 31) "o museu é essencialmente uma forma institucionalizada de transformar objetos em documentos" e "o processo de transformação do objeto em documento (que é, afinal, o eixo da musealização), introduz referências a outros espaços, tempos e significados numa contemporaneidade que é a do museu, da exposição e de seu usuário" (MENESES, 1994, p. 31,32). Qualquer objeto musealizado tem uma função documental e o documento, como assinala Meneses, "sempre se define em relação a um terceiro, externo a seu contexto original" (1994, p. 21). Esta característica não pode e nem deve ser confundida com a informação latente do objeto, aquela que ele encerra por suas características físicas. O historiador ou o curador de uma exposição "não faz o documento falar", é o historiador ou curador quem fala e "a explicação de seus critérios e procedimentos é fundamental para definir o alcance de sua fala. Toda operação com documentos, portanto, é de natureza retórica" (1994, p. 21) e ideológica – e portanto atribuída – desde a escolha do acervo até a exposição.

Esta atribuição de sentido presente numa exposição por meio da narrativa curatorial se mostra na escolha dos objetos, em seus agrupamentos, relações e formas de apresentação e

abandona as propostas de recuperar um "sentido original" e de criação de narrativas fechadas com intenções de "explicar", "ensinar", adestrar ou ainda transferir para o público algo pronto, dirigido e ordenado com um fim pré-definido. Ao contrário, a mobilização de diversos contextos formariam camadas de sentido superpostas ao longo da história do objeto de modo a permitir diferentes leituras e associações a partir de diferentes repertórios.

Nesta ótica, o objeto considerado como documento "introduz referências a outros espaços, tempos e significados" (MENESES, 1994, p.32), criando-se assim uma rede dinâmica na qual os acervos, as exposições e as diferentes apropriações estabelecem jogos de posições móveis. Susan Pearce lança mão da terminologia saussureana para exemplificar a busca de sentido que se vê no museu. Para ela um conjunto de evidências materiais de uma cultura é um repertório (*langue*) de onde seleciona-se um grupo de objetos que irá formar uma coleção ou acervo ("atualização do potencial da *langue*, portanto *parole*"). Esta coleção funciona como um repertório (*langue*) "que será acionado como *parole* na exposição" (PEARCE, apud MENESES, 1994, p.32). A exposição, por sua vez, é um repertório (*langue*) que pode se tornar *parole* com a apropriação recursiva. Cada degrau desta construção é simultaneamente *langue* e *parole*, dependendo da referência que se toma. E cada *parole* é construída a partir de regras e escolhas.

A fragmentação dos museus, que toma como referência o objeto, torna-se cada vez maior à medida em crescem que as especializações das diversas áreas. No entanto, os aspectos operacionais percorrem todos eles de forma razoavelmente homogênea e os 'profissionais de museu' ora podem estar num tipo de instituição e em seguida em outra. Uma dessas características comuns a todos os museus é que, objetos elaborados com finalidades utilitárias em situações sociais e geográficas distintas são recolhidos e levados ao museu onde são

'drenados' os antigos valores e é elaborada uma releitura, uma ressignificação e recontextualização que irá substituir o 'valor de uso' anterior por outros valores: é o que se denomina 'processo de musealização'. Este procedimento, no entanto, aos poucos deixa de ter as anteriores finalidades científicas pois as coleções de objetos dos museus não mais são utilizadas para a pesquisa e estudo (MENESES, 2002)⁵⁵ – o que acontece nos arquivos, laboratórios ou em estudos de campo – mas para a exposição com finalidades educativas e de divulgação.

6.2 Diferenciais do museu de arte

[...] os museus demandam insistentemente o que toda obra de arte exige: algo daquele que contempla. Pois mesmo o *flâneur*, aquele que passeia despreocupado, a cuja sombra Proust passeava, desapareceu faz tempo e não há mais quem possa passear pelos museus para encontrar um encantamento aqui e acolá. A única relação com a arte que ainda seria própria dessa realidade ameaçada pela catástrofe seria uma que levasse as obras de arte tão drasticamente a sério como se tornou o rumo do próprio mundo (ADORNO, 2005, p. 183).

Para Ulpiano Bezerra de Meneses (1994, p. 14), "Rigorosamente todos os museus são históricos" pois operam nas dimensões de espaço e tempo "*as machines that inscribe time in space*", nas palavras de Crang, (apud MENESES, 1994, p. 14), seja como organização sincrônica ou diacrônica. Tudo fica mais complicado quando falamos de objetos da cultura material que possuem, além do valor documental, um valor artístico. Meneses cita a cama de José Bonifácio como um exemplo de objeto simultaneamente histórico e artístico, salientando que não há oposição entre eles. Na verdade tanto a fragmentação dos museus, baseada nos

⁵⁵ Meneses assinala que "a Antropologia se organiza como ciência no interior dos museus de História Natural" e lamenta a diluição que ocorreu, e ainda persiste, da "trama que tecia relações tão fortes entre museu e conhecimento". Para este autor "a cultura material são as relações sociais em seu aspecto sensorial e são evidentes as imensas possibilidades de informação que daí se abrem para o conhecimento" (2002).

objetos que possui e herdeira da fragmentação disciplinar, como a ordenação dos objetos, seguem a classificação dos saberes que não é nem absoluta e nem permanente. As mudanças não ocorrem pelo progresso da razão “mas apenas porque o modo de ser das coisas e da ordem que, repartindo-as, as oferece ao saber foi profundamente alterado” (FOUCAULT, 1966, p. 11). A ordem e a classificação expressam determinados valores ou significados, em detrimento de outros, e pode mudar em razão dos valores de uma época ou mesmo de uma determinada cultura. González de Gómez (2004, p.66) utiliza o conceito de museu como um dispositivo informacional que abriga objetos fronteiriços e, sem questionar como o objeto ou obra foi escolhido para um determinado museu e não outro, transfere para o visitante a tarefa de 'reconstruir as malhas', o que de certa forma remete ao 'museu imaginário' de Malraux:

Se pensarmos em um objeto musealizado como objeto fronteiro, poderíamos considerar que [ele] estabelece elos entre os produtores originários do objeto e do mundo de sua produção (uma cerâmica utilitária indígena), os museólogos e curadores que o incluem em uma exposição sobre cultura marajoara do Pará (um objeto de valor antropológico, estético ou histórico), e o público do museu que pode olhá-lo das mais diversas maneiras, considerando seu valor decorativo ou vendo nele uma lembrança das férias artesanais de sua terra natal. O museu seria assim um dispositivo informacional que pode reconstruir as malhas que ligam seus objetos museais aos diversos universos culturais de origem e destinação (GÓMEZ, 2004, p. 66.)

A complexidade do objeto nunca é plenamente considerada à medida em que a classificação se sobrepõe a ela e algum aspecto é destacado dependendo do tipo de museu e dos sistemas de classificação adotados. Em outras palavras, um objeto ou uma obra de arte podem receber diversas camadas de leitura e interpretação e seu destino advém de algum fator que se considera preponderante, definindo assim o seu local, o seu museu.

Algumas importantes características particularizam o museu de arte, diferenciando-o dos demais. Vamos destacar apenas alguns aspectos que consideramos mais pertinentes a nosso trabalho: a) as obras de arte, antes de serem recolhidas ao museu, não tinham

propriamente um valor de uso ou utilitário, mas simbólico ou 'decorativo' e o que muda em seu deslocamento para o museu é que adquirem outros valores; b) a partir de meados do século XIX as obras que vão para o museu são concebidas para ele, contrariamente ao que ocorre com os demais museus que 'coletam' objetos já existentes; c) a relação entre o visitante e aquilo que está exposto não é a mesma nos diferentes tipos de museus. Essa segmentação permite discutir o museu de arte em suas especificidades sem que se caia em generalizações nem sempre adequadas.

Os museus europeus de 'belas artes' são formados a partir de coleções privadas como os Gabinetes reais e da nobreza, além de objetos antigos coletados, como as esculturas gregas e romanas. Na França, além deles, também muitos dos tesouros artísticos das igrejas e mosteiros, cujas obras foram expropriadas após a Revolução Francesa, vão para os museus. Ao serem deslocadas, assim como os objetos e artefatos utilitários, também são alvo de uma releitura, ressignificação e recontextualização. No entanto não é um valor utilitário que é 'drenado' mas os valores simbólicos, como os de culto e decorativo. É preciso destacar a diferença que há entre um objeto utilitário e as obras de arte, o que vai se refletir nos museus que as abrigam.

Uma questão se coloca: a obra de arte pode ser considerada um objeto de *uso*? Pomian vê aí um paradoxo pois as antiguidades passam a ter “um valor de troca sem terem valor de uso” (POMIAN, 1984, p.53-54). A mesma afirmação pode ser feita em relação às obras de arte, mesmo que não sejam antigas. Lebrun assinala que há uma longa tradição que considera “o objeto de arte como contrário de um objeto útil”, mas pondera ele, não se deve confundir “*objeto útil e objeto utilizado*” (LEBRUN, 1983, p. 27, grifado no original). Essa diferença não apaga o fato de que a obra de arte possa ser considerada um “*objeto de uso*” pois

“Quando utilizamos um instrumento, não o visamos como um objeto útil: simplesmente nos servimos dele, sem pensar muito – executando os gestos que ele exige de nós, fazendo-o dar o desempenho que esperamos dele” (LEBRUN, 1983, p. 27). Continuando, o autor dá exemplos de instrumentos como o piano, o livro ou a máquina de escrever, os quais “apagam-se na sua utilização – e só adquirem sua independência quando deixam de funcionar”. A obra de arte, pergunta Lebrun, não seria uma espécie de “guia que se oferece ao usuário? [...] não seria, antes de mais nada, *algo a utilizar?*” (1983, p. 28). Há uma sutil, porém fundamental diferença entre as abordagens de Pomian e Lebrun: a expressão 'valor de uso' utilizada pelo primeiro não tem as mesmas implicações e decorrências que em Lebrun. Para Pomian o 'valor de uso' revela ou decorre de um 'valor utilitário', coisa que para Lebrun não acontece pois um objeto pode ter um 'valor de uso' sem ser necessariamente utilitário, mas apenas ter a capacidade de ser '*algo a utilizar*' ou de guia. No entanto, esta divergência não embaralha nossa discussão, pois se o objeto ou obra de arte tem um valor de utilização, de “*algo a utilizar*”, esse valor é simbólico e se antes de entrar no museu era reconhecido como arte, esse valor se mantém; se, pelo contrário antes tinha um valor de culto ou outro, aí sim tem drenado tal valor, substituído por outros.

A visão do museu como uma instituição homogênea tem predominado nas abordagens e discussões, o que dificulta uma aproximação mais específica que pode trazer algumas imprecisões ou mal-entendidos. Mesmo entre os museus de arte podemos estabelecer uma diferenciação entre aqueles formados antes da existência do museu moderno (a partir de finais do século XVIII) e os de arte moderna e contemporânea. Enquanto os primeiros são formados a partir da reunião de obras que antes estavam em coleções privadas, igrejas e mosteiros ou mesmo objetos da cultura material que se julgou ter 'valor artístico', o museu de arte moderna

e contemporânea irá formar seu acervo a partir de obras criadas para ele, isto é, obras que não tinham nenhuma outra finalidade senão a de serem 'obras de museu'. Os demais tipos de museus não têm esta característica, salvo em casos especiais nos quais obras são encomendadas especialmente para seu acervo, como relata Meneses: “o museu não apenas coleta documentos iconográficos, como passa a produzi-los, encomendando-os a pintores e escultores, segundo prescrições bem definidas (CARVALHO & LIMA 1993, apud MENESES, 1994, p. 22).

A visão do museu como "essencialmente uma forma institucionalizada de transformar objetos em documentos" e de que "o processo de transformação do objeto em documento (que é, afinal, o eixo da musealização)" (MENESES, 1994, p. 31,32) cabe perfeitamente para um museu de história ou antropologia, mas é discutível num de arte moderna ou contemporânea, onde assume outras leituras dada a natureza da informação estética do objeto artístico. Tanto a memória como o objeto-documento e a informação estão presentes em todos os museus, porém em níveis diferentes. Por este motivo a generalização pode levar a conclusões pouco aceitáveis. Que papel tem a memória num museu de arte moderna ou contemporânea? E que tipo de informação lá encontramos? Para Teixeira Coelho

Existe assim na mensagem estética uma quantidade n de informação que apenas encontra um referente para sua determinação na estruturação interna, subjetiva do receptor, contrariamente ao que acontece com a mensagem semântica, mais dura, rígida e fechada, e que se impõe de uma maneira objetiva (COELHO NETTO, 1973, p. 15-16, apud GRISPUN, 2000, p. 45).

Alguns autores veem os museus de 'belas-artes' dos séculos XVIII e XIX como um 'grande livro' da história da arte, acentuando um paralelismo de origem entre o museu e a história da arte. Esta proximidade do museu com a produção artística da época oscila, sendo em alguns momentos mais intensa e em outros, menos, mas desde o século XVIII nunca

deixou de existir. Os museus de arte passam a fazer parte do chamado 'sistema da arte', um conjunto de instituições, ações e produtos que circulam ao redor da produção artística. Se num primeiro momento os artistas precisam dos museus, logo esta relação se torna de mão dupla, pois os museus passam a precisar dos artistas e de suas obras. Para a instituição é importante atualizar seu acervo e para os artistas a entrada no museu significa um reconhecimento. Some-se a isto o fato de que é o museu que dá a chancela de 'arte' a uma obra ali exposta. Museus, artistas e obras percorrem um caminho diacrônico, lado a lado, salvo em alguns momentos de contestação. As obras 'transgressoras' são admitidas nos museus de arte, embora em alguns momentos passem por uma espécie de quarentena e façam com que o tempo retire delas seu caráter contestador.

Mas há que se considerar que o museu coleciona e expõe aquilo que considera possuir um valor e essa escolha é feita pelos curadores e não pelos artistas. Um momento emblemático e que coloca em xeque este predomínio do curador acontece quando Duchamp exhibe um urinol (a 'fonte'). É um objeto utilitário, produzido industrialmente, que não possui qualquer caráter de culto e nem de valor que ganha o status de obra de arte. Groys afirma que “Objetos sagrados eram desvalorizados para produzir arte; hoje em dia, em contraste, objetos profanos são valorizados para se tornarem arte. O que era originalmente iconoclasmo se transformou em iconofilia” (GROYS, 2008). Em outras palavras, ao contrário da profanação ocorre a consagração dos objetos expostos como arte. E prossegue: “Duchamp simplesmente levou esta virada à sua conclusão final quando desvelou o mecanismo iconofílico de glorificação das meras coisas ao rotulá-las trabalhos de arte” (GROYS, 2008). Deloche vê neste processo um movimento onde expor é transformar um objeto em imagem. O termo imagem é polissêmico. Para Deloche a imagem é uma “uma parcela do mundo real que

isolamos para depois reintroduzi-la no real” (DELOCHE, 2002, p.65). Já para Agamben “a imagem é um ser, que em sua essência é aparência, visibilidade ou semblante” (AGAMBEN, apud GROYS, 2001). O museu imaginário é um museu virtual, “não porque proponha simulacros no lugar de obras de carne e osso, mas porque desloca e teoriza o deslocamento. O museu – como a arte – é, por consequência, totalmente virtual⁵⁶” (2002, 140). A obra de arte, para Deloche (2002, p. 32) é “uma percepção que se expõe”, o que se desdobra na idéia de que o artista que produz e o espectador que contempla estabelecem relações “indissociáveis e recíprocas”. Se a arte procura “mostrar o sensível mediante um artefato”, o museu é o local onde este artefato deve ser exposto. Nessa concepção, o museu deixa de ser um depósito de obras para adquirir a dupla função de arquivo e de exposição – ele tem como função “conservar experiências sensíveis com a finalidade de mostrá-las” – e dessa forma torna-se um prolongamento ou uma face da própria arte e o meio que irá assim proporcionar a “relação sensível” (DELOCHE, 2002, p. 32) entre os artefatos expostos e o público.

6.3 O MoMA, um novo conceito de museu

Nos anos da década de 1920, Lillie P. Bliss, Cornelius J. Sullivan e John D. Rockefeller Jr. percebem a necessidade de mudança nas políticas conservadoras dos museus tradicionais e de criar uma instituição voltada exclusivamente para a arte moderna. Juntamente com A.

⁵⁶ Deloche busca em Deleuze e Pierre Lévy uma explicação para os conceitos de virtual e virtualização. O virtual é “todo campo problemático suscetível de estabelecer vínculos entre objetos ou processos aparentemente estranhos entre si; o virtual é extremamente real, ainda que não esteja atualizado” (DELOCHE, 2002, p.227) O virtual “é o estado daquilo que ainda não se atualizou” e essa atualização não se dá não num processo linear mas num “movimento de transformação criadora” (2002, p. 131/140). O virtual “é o produto de um deslocamento que vai de alguma coisa dada, considerada como um caso particular ou como solução dada, a uma problemática que a sustenta”. Já a virtualização “é o processo no qual uma coisa qualquer muda de dimensões devido a uma espécie de deslocamento pelo qual produz equivalentes de si mesma que também são diferentes. Entre uma coisa qualquer e sua imagem, por exemplo fotográfica, existe um processo de virtualização”. É ela “que permite passar de Pierre em carne e osso a cada uma de suas imagens, e vice-versa” (2002, p.130).

Conger Goodyear, Paul Sachs, Frank Crowninshield and Josephine Boardman Crane criam o e *The Museum of Modern Art*, em 1929. O primeiro diretor, Alfred H. Barr Jr., defendia a idéia de um museu dedicado a ajudar as pessoas a entenderem e a fruir as artes visuais de nossa época e que deveria ser feito pelo “maior museu de arte moderna do mundo” (MoMA). Desde o início, o MoMA contou com generosas contribuições, o que o levou a possuir, se não a maior, uma das maiores e mais completas coleções de arte moderna.

Em 1939, o MoMA muda-se para o edifício criado pelos arquitetos Philip L. Goodwin e Edward Durell Stone, um marco na arquitetura de museus que inaugura o conceito de 'cubo branco'⁵⁷. Para abrigar a enorme coleção de pinturas, filmes, vídeos, objetos, além de uma vastíssima biblioteca, a expansão física do museu não para. A última delas ocorreu em 2004 e dobrou a área do museu, sendo que as áreas de exposição aumentaram cerca de cinquenta por cento.

Fiel aos princípios que o criaram, além de incluir novas manifestações e produções até então nunca vistas num museu, como a fotografia e o desenho industrial, o MoMA se estrutura de forma diferente, passa a promover exposições temporárias e, principalmente, cerca-se de um público assíduo que frequenta as conferências, debates, sessões de cinema e que lhe dá sustentação financeira. O novo ‘modelo’ de museu inaugurado pelo MoMA, onde impera uma arquitetura fria, um espaço fechado e isolado do mundo, leva Carol Duncan e Alan Wallach a afirmarem que “Estamos em ‘lugar nenhum’, em um nada original, um útero, uma tumba branca mas sem sol, que parece situada fora do tempo e da história” (apud CANCLINI, 2003, p. 46-47). Ao manter ‘sagrado’ o espaço expositivo e os objetos nele

⁵⁷ A expressão “cubo branco (White Cube)” foi criada por Brian O'Doherty e usada para definir o museu moderno. Seu livro, *No Interior do Cubo Branco; a ideologia do espaço da arte*, publicado pela Martins Fontes (2002) é uma crítica ao espaço do museu modernista, vista como uma espécie de ideologia que, sob um manto de neutralidade, se esconde no espaço expositivo de museus e galerias.

contidos, e “ao impor uma ordem de compreensão, organizam também as diferenças entre os grupos sociais: os que entram e os que ficam de fora; os que são capazes de entender a cerimônia e os que não podem chegar a atuar significativamente” (CANCLINI, 2003, p. 46-47). Este comentário de Canclini nos remete a uma visão quase religiosa, de ritos, onde o sagrado predomina e da qual apenas os iniciados compartilham. Mas o MoMA tenta mudar este enfoque através de sua inserção no mundo da mídia, da abertura do museu às manifestações artísticas contemporâneas e por meio das chamadas “ações educativas” que procuravam aproximar o cidadão comum das obras de arte. Este conjunto de ações leva o MoMA a atrair multidões que não costumavam frequentá-lo.

Até o final da 2a. Grande Guerra, o MoMA exibia prioritariamente as obras e artistas modernos europeus que até aquele momento ocupavam uma posição hegemônica incontestada. É somente após 1945 que uma revisão da arte americana, anterior a 1945, é reescrita e uma nova modernidade aflora, desta vez nos Estados Unidos, “uma modernidade própria, norte-americana” (BELTING, 2006, p. 60) que procurava distanciar-se da arte européia e tornar-se o novo centro mundial das artes.

Com o MoMA, o museu entra definitivamente na era dos grandes espetáculos e das mega-exposições, nas quais o parâmetro que conta é o número de visitantes, o número de obras, o tamanho do museu. Este posicionamento em sua relação com a arte e com os artistas se assemelha à situação das modernas mídias, com seu imenso poder de alçar e de destruir mitos. Para um artista, estar num museu como o MoMA é uma consagração e a quase-garantia de ter entrado para a história da arte. Ao tentar superar a situação que colocava o museu entre ser um museu-templo para iniciados e um moderno gabinete de curiosidades para o grande

público, o MoMA opta por um caminho híbrido, no qual assume completamente o papel tradicional do museu, de ‘templo’, de grande juiz, e simultaneamente, transforma-se em *griffe*, resultado de um eficiente trabalho de marketing. Seus resultados são medidos em números, como em qualquer outro empreendimento comercial ou financeiro: são milhões de visitantes, milhares de metros quadrados de área, acervo de bilhões de dólares. O modelo ‘economicista’ criado a partir das recomendações da moderna administração de empresas penetra não somente na administração do museu, mas também em todas as demais áreas. A nova estratégia coloca o museu no roteiro turístico da cidade de Nova York, atraindo milhões de pessoas para suas exposições.

A partir da experiência do MoMA, os museus do mundo todo passam por transformações, algumas bastante radicais e outras nem tanto, mas quase todas na mesma direção, isto é, todos buscam adequar-se aos ‘novos tempos’, porém não da mesma maneira.

As propostas educativas em museus já existiam de forma tímida desde o final do séc. XIX, principalmente nos museus norte-americanos como o Metropolitan (Nova York) e no Boston Museum of Fine Arts (YAMAMOTO, 2001, p. 13). Porém, é com a criação do MoMA que surgem as propostas mais inovadoras por meio da promoção de palestras e programas voltados a públicos específicos. Estas atividades faziam parte da estratégia do museu para tornar a arte moderna ‘mais palatável’ ao tradicional gosto dos apreciadores de arte norte-americanos, ao mesmo tempo em que pretendiam ampliar o público de visitantes. Segundo o site do museu ele tem um forte programa de publicações impressas e em sua história já publicou mais de 1.200 edições em vinte diferentes línguas (MoMA).

6. 4 Novas visões sobre a arte e o museu: Walter Benjamin, André Malraux e a nova Museologia

O conceito de 'obra de arte' estabelecido em fins do século XVIII, assim como a estética kantiana, sofrem profundos questionamentos. Walter Benjamin identifica uma forte mudança na acolhida da obra de arte que de uma "preponderância absoluta do valor de culto" (BENJAMIN, 1980, p. 12) passa a ter um valor de exibição. André Malraux cria o conceito de 'museu imaginário' e a Nova Museologia coloca na pauta dos museus as discussões sobre sua atualização e adequação ao novo momento.

Benjamin discute a perda da 'aura ' a partir das novas condições criadas pelas técnicas de reprodução que ferem de morte o conceito de autenticidade. Para ele a reprodução técnica como uma ideia libertadora.

Despojar o objeto de seu véu, destruir a sua *aura*, eis o que assinala de imediato a presença de uma percepção, tão atenta àquilo 'que se repete identicamente pelo mundo', que graças à reprodução, consegue até estandardizar aquilo que existe uma só vez. [...] a emancipação da obra de arte com relação à existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico. Reproduzem-se cada vez mais obras de arte, que foram feitas justamente para serem reproduzidas (BENJAMIN, 1980, p. 10,11).

O questionamento de Benjamin se dá em relação ao original, à autenticidade, ao objeto único, condições para a existência da 'aura' e do valor de culto. As novas técnicas de reprodução, como a fotografia e o cinema, trazem em sua própria concepção a inexistência desse conceito: todas as cópias são idênticas e não há um original autêntico. A fotografia torna sem sentido o valor de culto e o cinema radicaliza ao acarretar um "aprofundamento da percepção" (BENJAMIN, 1980, p. 22). Se o critério de autenticidade não mais vale pra a produção artística, "toda a função da arte fica subvertida" (1980, p. 11) e ela não mais nos

pede a contemplação, a concentração e o recolhimento. Benjamin discute a oposição entre a diversão, que é coletiva, e a concentração, que é uma atividade individual: "aquele que se concentra, diante de uma obra de arte, mergulha dentro dela [...] Pelo contrário, no caso da diversão, é a obra de arte que penetra na massa" (1980, p. 26).

O retrato seria o último suspiro do valor de culto, que aos poucos é substituído pela imagem, que demanda uma percepção diferente por parte do observador "ao suscitar o entendimento da fotografia como uma nova possibilidade de leitura do mundo e de investigação da realidade, e não como possibilidade de contemplação" (BENJAMIN, 1980, p.26). É através da identificação dos indícios, marcas e vestígios presentes na fotografia que se lê o acontecimento "de uma realidade revelando-se". Benjamin fala de um "inconsciente ótico" para descrever aquilo que está fora do "espectro de uma percepção sensível normal" e que a câmera consegue captar e oferecer à visão. O instante 'congelado' do andar, a ampliação de pequenos objetos, enfim o uso da técnica e da ciência para ampliar o espectro da percepção 'normal' (1980, p.26).

Para Laymert Garcia dos Santos (SANTOS, 2003) a perda da 'aura' não advém unicamente com a reprodução da obra, isto é, não é pelo fato de que a obra deixa de ser única que ela perde a 'aura', mas pela mudança na sua produção. O valor de culto está presente desde os primórdios da existência do homem e se configura no sagrado, no mágico, num mundo transcendente e inalcançável. Já o valor de exposição é uma nova forma de relação entre o homem e a obra que vai predominar nos tempos modernos, cujo universo é o 'mundo real' e não mais o mundo sagrado. São mundos diferentes e em oposição, um transcendente e outro imanente. Esta mudança na percepção que ocorre a partir do modernismo passa a ocupar um lugar destacado no campo estético. Ela advém da autonomia do produto artístico, que

deixa de estar a serviço de outra coisa (culto, espelho, propaganda, etc.). Já o valor de exposição é uma nova forma de relação entre o homem e a obra que vai predominar nos tempos modernos, cujo universo é o 'mundo real' e não mais o mundo sagrado. São mundos diferentes e em oposição, um transcendente e outro imanente.

Douglas Crimp vê a aura como uma categoria histórica e não ontológica (CRIMP, 2005, p. 103). A *Mona Lisa*, vista no Louvre, diz ele, não mais oferece a possibilidade de experimentarmos sua aura e isto se deve pela milhares de reproduções desta obra que já vimos nos mais diferentes locais e suportes. A singularidade se esvai pela reprodução (2005,p. 104).

As iniciativas européias voltadas à educação surgem no começo do século XX, mas somente ganham força após a Segunda Grande Guerra Mundial. Elas têm um caráter diverso daquelas norte-americanas e privilegiam a construção de equipamentos culturais, como as Casas de Cultura propostas por André Malraux na década de 1950, cujo objetivo era criar uma rede voltada à democratização da cultura (COELHO NETTO, 1997, p. 166). Malraux vai retomar algumas das assertivas de Walter Benjamin e a partir delas desenvolver a idéia do museu como um "espaço mental" ou como um espaço imaginário e sem fronteiras. André Malraux propõe o conceito de 'Museu Imaginário', um museu de arte constituído por imagens, um museu *do imaginário*. Diz ele que a reprodução e a divulgação das obras reunidas em livros ou álbuns permite aproximações antes não imaginadas, confrontações entre estilos e escolas.

O álbum, como a exposição, afasta a comparação da máscara oceânica ou africana com um 'modelo', com as cabeças das estátuas clássicas e mesmo, afinal, com as das estátuas românicas; a máscara compara-se em primeiro lugar com seus irmãos – seja qual for a civilização a que pertençam; mas, em primeiro lugar, com a sua (MALRAUX, p. 80).

Atribui-se à fotografia, ao desvalorizar as técnicas da ilusão, uma certa influência nas profundas mudanças promovidas pela arte moderna, mas valoriza-se pouco o papel que ela desempenha ao reproduzir as obras de locais distantes ou impossíveis de transportar para um museu. “Baudelaire não conheceu as principais obras de Greco, nem de Miguel Ângelo, nem de Masaccio, nem de Piero della Francesca, nem de Grünewald, nem de Ticiano, nem de Hals – nem de Goya, apesar da Galeria de Orleães...” (MALRAUX, p. 13). O confronto de um quadro do Louvre com outro de um museu de outro país era o “confronto de um quadro com uma recordação” (p. 14). Não é menor o papel que desempenha na ampliação dos públicos que antes não tinham acesso a todos os museus e seus acervos. A reprodução intensa abrange também as chamadas ‘obras menores’ e menos conhecidas, revelando um repertório desconhecido até então. O álbum de fotos de uma catedral ou de um museu, por exemplo, na verdade cria “um lugar imaginário que só existe por si” (p. 225); não reproduz aquilo que existe mas “sugere-o – e, mais rigorosamente, constitui-o” (p. 225). Malraux compara o livro de arte ou o álbum de fotos ao disco que existe independentemente do concerto de música.

Nos agitados anos da década de 1960 o questionamento dos museus foi uma pauta constante. Uma das palavras de ordem de Maio de 1968 era a 'morte aos museus', instituições consideradas conservadoras e representantes do poder. As organizações dos museus, como o ICOM, já estavam discutindo a necessidade do museu rever suas funções, mas somente na décadas de 1970 e 1980 surge um movimento consistente denominado Nova Museologia. As duas correntes da Nova Museologia, embora possuam pontos em comum, diferem em outros.

Correndo o risco da simplificação excessiva e mesmo de omissão de pontos importantes, faremos a seguir um breve resumo de cada uma das duas linhas da Nova Museologia. A linha francesa funda-se em dois pontos ordenadores: o primeiro diz respeito à

reafirmação do princípio de que a coleção não pertence a uma determinada instituição, mas a toda a humanidade, e o segundo, aponta para um novo papel que o museu deveria ter ao utilizar o patrimônio como suporte do conhecimento e uma instituição de pesquisa e reflexão crítica para todas as pessoas. Já a Nova Museologia inglesa propõe a reflexão, estudo e o questionamento das exposições e museus priorizando a discussão sobre os seus propósitos, os quais não devem estar subordinados às funções e métodos de trabalho.

André Desvallées (1992), um dos formuladores da Nova Museologia francesa destaca seus pontos essenciais que visam privilegiar o público e suas relações com os objetos expostos. O museu deve:

- a) fazer desaparecer o fosso criado no século XIX entre o público e o objeto exposto;
- b) guardar uma certa distância entre o objeto obsoleto, exótico ou útil como elemento de base de sua linguagem;
- c) criar uma linguagem colocando em conversação o objeto antigo com o atual;
- d) criar um novo gênero, que não é tão somente a expressão da realidade científica, mas criação, como uma obra de um artista. É a isso que se pode aplicar o termo ‘cenografia’ (DESVALLÉES, 1992, p. 38).

Além disso, ou como complemento a estes pontos, a função de informar passa a ocupar uma posição de grande destaque no museu, visto não como um meio, mas como um complexo sistema de comunicação. O museu deve abrir-se à comunidade onde se localiza, buscar parcerias com outras instituições culturais e educacionais, reavaliar as práticas museológicas tradicionais e eventualmente substituí-las tendo como parâmetro uma melhoria na relação da

exposição com o público. Finalmente os museus devem criar sistemas de avaliação de sua atuação para determinar a eficácia de sua ação perante o público.

As idéias da Nova Museologia encontram campo fértil nos Ecomuseus, nascidos na mesma época destas discussões (década de 1970), que propõem que a comunidade seja “responsável pelo patrimônio cultural que pertence aos seus membros, mesmo que eles estejam guardados nos seus domicílios” (DESVALLÉES, 2003, p. 3). Visão mais radical é apresentada por Stanislas K. Adotevi, um consultor da UNESCO de origem africana, para quem

o objeto desfuncionalizado, banalizado, no interior do museu, não passa muitas vezes do produto de desvios intelectuais de elementos estranhos à sua cultura: uma consciência alheia agarrada a uma condição real [...] um museu em si não é nada. Em si, o museu não significa nada. [...] Torna-se claro que o museu, lugar de um discurso enganador da museologia européia, deve desaparecer, retirado de cena por uma ruptura que impõe uma prática museográfica alimentada pela experiência desses milhares de homens que continuam a ser ignorados e que, cada vez mais, sabem possuir outros modelos a propor que não somente os legados pela Grécia clássica e pelo Renascimento. A consciência desta realidade é explosiva. Ela obrigará a museografia a manifestar-se em sua função crítica cultural, a sua função verdadeira de saber, por uma adequação à realidade quotidiana, a adesão a uma história experimental. [...] A nova prática museográfica deve preparar para o aparecimento de uma cultura verdadeiramente responsável. Ela só o poderá fazer agarrando as coisas pela sua raiz [...] A museografia será, portanto, radical ou não o será (ADOTEVI, apud DESVALLÉES, 2003, p. 3).

Peter Vergo é um o mais expressivo representante da corrente inglesa. Em 1989 organizou o livro *The New Museology* onde reúne artigos de vários museólogos e estudiosos de museus. Seu artigo (*The Reticent Object*) é uma espécie de manifesto onde expressa suas idéias e princípios. Defende que o centro das atividades de um museu é a concepção de exposições, mas que o que se vê são exposições mal formuladas, embora empreguem um grande número de pessoas e tenham um enorme dispêndio de tempo e energia. Os verdadeiros propósitos das exposições geralmente estão encobertos por princípios nobres e elevados, e

muitas vezes as verdadeiras razões de uma mostra de prestígio são “ganhar dinheiro, comemorar aniversários inexpressivos, cimentar alianças diplomáticas ou promover a carreira de um diretor de museu” (VERGO, 1993, p. 45). Na concepção de Vergo alguns museus e exposições mais parecem enormes corpos com cérebros diminutos. Alguns dos principais pontos que devem ser discutidos pela Nova Museologia são:

a) muitos curadores e museus trabalham centrados no objeto da exposição e quase não pensam nos visitantes;

b) há que se buscar um equilíbrio entre as informações contextuais nas exposições, que não podem ser excessivas, mas têm que existir;

c) as informações complementares não precisam necessariamente ser textuais; deve-se buscar outras formas de contextualizar - como a cenografia - evitando-se o uso de enormes textos em paredes;

d) uma exposição deve buscar o equilíbrio entre a educação e a diversão; levar à reflexão e permitir também a simples contemplação.

A função de informar passa a ocupar uma posição de grande destaque no museu, visto não como um meio, mas como um complexo sistema de comunicação. O museu deve abrir-se à comunidade onde se localiza, buscar parcerias com outras instituições culturais e educacionais, reavaliar as práticas museológicas tradicionais e eventualmente substituí-las tendo como parâmetro uma melhoria na relação da exposição com o público. Finalmente os museus devem criar sistemas de avaliação para determinar a eficácia de sua ação perante o público.

A influência destas ideias pode ser percebida nos museus e centros culturais fundados a partir dos anos 1970, como o *Centre Georges Pompidou*, e vários outros, novos ou que passaram por profundas reformas e reformulações.

7. O museu no século XX

A questão não consiste, portanto, em saber se devem existir museus de arte contemporânea, mas antes em saber se a forma convencional do museu e sua tarefa de representação histórico-artística ainda são apropriados para isso (BELTING, 2006, p. 164).

A partir dos anos 1960, a arte percorre outros caminhos, abandonando “a antiga sucessão de estilos, dos dias da modernidade” (BELTING, 2006, p. 264) e busca outras estratégias, que incluem as obras efêmeras – das quais o museu só pode ter a documentação –, valoriza o processo em detrimento do produto final, entre outros. Cauquelin aponta esse momento como sendo o da passagem do consumo para a comunicação – mesmo considerando que o consumo não deixou de aumentar – como um dos fatores que abalaram a arte, nela penetraram e influíram nas práticas artísticas. As tecnologias de informação e de comunicação se instalaram em todos os setores sociais com extrema velocidade e trouxeram para o dia a dia, as redes e o esvaziamento dos centros, dando origem a uma informação que circula e pode ser produzida em qualquer ponto da rede e transmitida a todos os pontos.

Na busca por sua atualização, o museu trilha caminhos que o aproximam do mercado de arte, girando em torno dos novos e grandiosos edifícios, mega-exposições, patrocínios privados, feiras e galerias, mas não conseguindo sair de uma certa imobilidade. Segundo Belting,

O museu coloca-se assim como símbolo de um lugar inalterável e do tempo suspenso, contrário a todos os desejos atuais que estão articulados na prática contemporânea de exposição com seu caráter efêmero. Numa sociedade que, em vez de um tesouro de objetos, reverencia um banco de dados com informações, é exigida nova direção do museu, a fim de desespacializar e temporalizar também o museu. O *event* [evento] ocupa o lugar da obra (BELTING, 2006, p. 141).

A partir da década de 1970, há um esforço dos museus de arte moderna e contemporânea no sentido de buscar um “rosto próprio” (BELTING, 2006, p. 164), diferente daquele que tinha até aquele momento. Paralelamente, os museus públicos são obrigados a buscar sua sustentação na iniciativa privada, já que as verbas públicas não são suficientes. Um outro elemento desta equação é o fortalecimento das coleções privadas e dos 'intermediários': *marchands*, galeristas, colecionadores e investidores. Como se isto não bastasse, a instabilidade, fragmentação e as incertezas são a tônica de nossos tempos. Como o museu vai se colocar diante de todos estes problemas?

7.1 Breves traços da cultura contemporânea: fragmentação, instabilidade...

A cultura, como objeto de conhecimento, não é mais somente examinada em sua dimensão de significação, relação entre sua face manifesta e sensível e a representação mental que induz: a cultura se vê afetada de um valor gerador de interação social (CAUNE, 2010, p. 87).

Vivemos um momento similar àquele identificado por Walter Benjamin com o advento da fotografia e do cinema. Benjamin (1980,p. 22) constata que a fotografia torna sem sentido o valor de culto e o cinema radicaliza ao acarretar um "aprofundamento da percepção". O cinema não mais permite a atitude contemplativa da imagem pois cada uma delas só tem sentido na relação com as demais, anteriores e posteriores: é somente na sequência das imagens que se pode encontrar o sentido.

Hoje, quando existe um quase-consenso de que algo se rompeu na sensibilidade moderna, que a cultura não mais se filia aos mesmos princípios do início século passado e as tendências da arte contemporânea apontam para um “sentido ritual e hermético”, no qual se

restringe o processo de “comunicação racional (verbalizações, referências visuais precisas)” e se buscam “formas subjetivas inéditas para expressar emoções primárias enfocadas pelas convenções dominantes (força, erotismo, assombro), *como pensar as formas de circulação das obras e objetos?*” (CANCLINI, 2003, p.47)

Alguns pensadores buscam um termo ou conceito que sintetize este momento: 'sociedade do conhecimento', 'sociedade da informação', 'globalização' são os mais utilizados. No entanto tanto um como outro revelam-se parciais e tentam classificar uma ampla diversidade que não aceita tal limitação. Daí a dificuldade de se aceitar a denominação de Sociedade do conhecimento à totalidade do planeta. Corre-se o risco de homogeneizar o que é heterogêneo. Já o termo Sociedade da informação reitera as propostas iluministas ao propor a produção e transmissão de conhecimentos universais e verdadeiros, acessíveis a todos e desconsidera que “Os aspectos cognitivos e socioculturais estão distribuídos e são apropriados de modos muitos diversos e geram diferenças, desigualdades e desconexões” (CANCLINI, 2007, p. 225).

Diversidade, interculturalidade, diferenças e desigualdades são palavras-chave no pensamento de Canclini para, juntamente com Martín-Barbero, trazer uma reflexão sobre a sociedade contemporânea e a cultura a partir da realidade latino-americana. Sob a influência de Bourdieu, Gramsci e George Yúdice, Canclini recupera a reflexão e a pesquisa sobre a integração entre o circuito cultural, o econômico e a realidade política e vê a hibridação como um aspecto da interculturalidade, que é mais ampla e inclui outras relações entre as culturas, como intercâmbios e conflitos. A interculturalidade ocupa o espaço da multiculturalidade e traz para a cena social a convivência, a negociação mas também o conflito entre culturas

heterogêneas. Ao contrário, a multiculturalidade como a combinação das diferentes culturas para se chegar a um “crisol de raças” nas palavras de Canclini (2007, p. 16-17).

A sociedade contemporânea passa por mudanças constantes, abrangentes e contínuas “mas é uma forma altamente reflexiva de vida, na qual as práticas sociais são constantemente examinadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre aquelas próprias práticas, alterando, assim, constitutivamente, seu caráter” (GIDDENS, apud HALL, 2002, p. 15). O período atual, chamado de modernidade tardia, sociedade da informação ou do conhecimento, passa por um “complexo de processos e forças de mudança” (HALL, 2002, p. 67) que se costuma denominar “globalização” ou “mundialização”, segundo um ou outro autor. Embora alguns autores vejam a globalização já no início do capitalismo, atravessamos um momento em que ela atinge um patamar nunca alcançado antes, gerando grande impacto na economia. As estruturas em rede, favorecidas pelas novas tecnologias de comunicação e informação, provocam um aumento vertiginoso da velocidade das transações financeiras e rompem com o isolamento e segmentação onde ele ainda existia. Ernest Laclau vê aí um processo de “deslocamento”, isto é, uma situação em que não há um centro único mas sim “uma pluralidade de centros de poder” (LACLAU, 1990, apud HALL, 2002, p.16). O próprio conceito de nação forjado e implementado nos séculos anteriores passa por uma espécie de adequação e se vê abalado pelas relações globalizadas das relações econômicas e financeiras ‘transnacionais’.

O progresso material e o avanço da tecnociência são notáveis e influenciam grandemente a vida. As novas tecnologias desenvolvem-se a uma velocidade espantosa e a informática e a Internet que, muito embora tenham nascido como instrumentos da administração do capital e dos aparelhos militares, são rapidamente apropriadas por outros

setores da sociedade e influenciam a nova sensibilidade. Os meios digitais, e particularmente a Internet e a *Web*, evidenciam e acentuam novas práticas de produção e apropriação da informação. A tecnologia implementa e pavimenta uma estrada já conhecida e traçada, sinaliza-a e estabelece uma espécie de concretude ao projeto existente. Ao estabelecer essa concretude, cria novas possibilidades e amplia os horizontes numa velocidade nunca vista. Os universais dão lugar à fragmentação, a uma espécie de totalidade sem uma razão ordenadora. A “*lógica de redes*” é um dos conceitos que ocupam lugar central para dar conta da complexidade, servindo para “estruturar o não-estruturado, porém preservando a flexibilidade, pois o não-estruturado é a força motriz da inovação na atividade humana” (CASTELLS, 2001, p. 78).

A cultura contemporânea acolhe e aceita a fragmentação, o efêmero e o transitório, o caótico, o descontínuo, mas não tenta transcendê-los, opor-se a eles, mas sim mergulhar neles. Esta nova maneira de viver e de ver, esta nova sensibilidade, está presente nas diversas manifestações culturais, inclusive em alguns museus, ao considerar os múltiplos pontos de vista, a interatividade, os novos espaços de relacionamento, os fluxos de informação etc. A vida cultural se expressa, segundo Derrida, 'como uma série de textos em intersecção com outros textos, produzindo mais textos' (HARVEY, 2002, p.53).

A penetração das tecnologias digitais traz mudanças drásticas nas 'formas do fazer' – produção, emissão – e nas 'formas de receber' – recepção – gerando diversas relações sociais onde elas ocorrem, num momento em que o pensamento também não é mais o mesmo: a centralização da emissão dá lugar à multiplicidade de possibilidades de enunciação e a recepção se torna diversificada.

A falta de identificação com a escola – e também com a família – leva o jovem a se juntar aos que compartilham de seus interesses e para tal utiliza-se das tecnologias de comunicação, sem desprezar o contato pessoal. A intersecção do texto com a imagem – na TV, no celular e no computador – levam a uma experiência muito diferente nas maneiras de

ver, falar, escrever, escutar, sentir e interpretar. Dessa forma o jovem busca construir uma sociabilidade e identidade na busca de um pertencimento a algum grupo social “explorando continuamente novos significados em seu entorno” (MORDUCHOWICZ, 2008, p. 10), que se configura como uma forma de escapar aos controles sociais e familiares. E faz isto de uma maneira totalmente diferente dos adultos: a simultaneidade e a velocidade, a fragmentação e a instantaneidade são componentes básicos no relacionamento com os *gadgets* eletrônicos. A 'cultura urbana' e o jovem entram em sintonia e o *zapping*, antes identificado apenas como a atitude de escolha do telespectador diante dos inúmeros canais de televisão, torna-se “uma atitude perante a vida” (2008, p. 16).

O vínculo profundo existente entre o museu e a história da arte, como se ambos surgissem de uma mesma célula, é colocado em xeque pelo pensamento contemporâneo ao sugerir o 'fim da arte' e principalmente o 'fim da história da arte' (DANTO, 2006; BELTING, 2006). Estas afirmativas poderiam também estender-se ao museu? Seria o 'fim do museu'? Belting alerta que “O discurso do 'fim' não significa que 'tudo acabou’”, mas que exige “uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos” (2006, p. 8). O termo enquadramento utilizado por Belting refere-se a uma visão “em perspectiva do acontecimento artístico. Por isso o fim da história da arte é o fim de uma narrativa” ou ainda o “fim de uma tradição” (BELTING, 2006, p. 23-32).

Somente o enquadramento permitia o nexo interno da imagem. Tudo o que nele encontrava lugar era privilegiado como arte, em oposição a tudo o que estava ausente dele, de modo muito semelhante ao museu, onde era reunida e exposta apenas essa arte que já se inserira na história da arte. A era da história da arte coincide com a era do museu (BELTING, 2006, p. 25).

O fim do enquadramento ou o 'desenquadramento' pelos quais a arte se inseria na história da arte inicia “uma nova era de abertura, de indeterminação, e também de uma

incerteza que se transfere da história da arte para a arte mesma” (BELTING, 2006, p. 25). Diante disso como fica o museu que nasceu e se firmou ao lado de uma história da arte? Esta mais recente 'crise' do museu é potencializada por outras formas de consumo da cultura e da arte presentes na contemporaneidade.

Embora ainda se afirme a importância do capital cultural ou simbólico e da formação para que se tenha acesso às obras contemporâneas, hoje não podemos afirmar que as preferências culturais se prendem somente à origem e formação social ou à situação econômica, ou aos locais. Martín-Barbero vê um “*des-ordenamento* cultural” (2008, p. 26) no qual predominam a defasagem da escola em relação ao modelo social de comunicação e uma juventude que tem grande acesso às informações e à escola, porém quase nenhum ao emprego e ao poder, que tem “acesso ao consumo simbólico mas forte restrição ao consumo material” (2008, p. 28). O autor vê na escola um reduto de uma racionalidade que, “em nome do *princípio de realidade*, expulsa o sujeito de sua *sensibilidade*” (2008, p. 37).

Os novos contextos sugerem a necessidade de discutir outras práticas, dentro e fora do marco das instituições, que atendam às demandas da cultura e da arte, e que estabeleçam laços com o público e com a matriz cultural contemporânea. Se a finalidade última desses dispositivos não é simplesmente o estoque e a custódia, mas trazer algum tipo de benefício às pessoas ou provocar mudanças em suas vidas, é necessário que essas instituições se questionem permanentemente.

Não se pode desconsiderar uma outra tendência que se fortalece a cada dia que é a entrada dos dispositivos eletrônicos, primeiro nas residências e, num segundo momento, nos próprios quartos dos adolescentes. Este fato promove mudanças nas práticas de consumo

cultural com a emergência da chamada 'cultura em domicílio' que não exclui o consumo tradicional, mas soma-se a ele. Diferentemente dos inícios da televisão que era vista como um meio que aproximava a família – todos se juntavam para assistir – hoje cada membro consome aquilo que lhe interessa. Este isolamento do ambiente familiar não significa que ele também ocorra nas relações sociais que adquirem diferentes formas e formatos e atravessam as barreiras físicas favorecendo associações e redes locais ou transnacionais. Também não se pode concluir que esta prática é excludente pois o jovem mescla tais atividades com outras, presenciais, como ida a *shows*, *shoppings* e bares. Assim, constrói outras formas de sociabilidade, criando vínculos e identificações a partir daquilo que veem nos meios que utilizam. No entanto, é importante destacar que não é a tecnologia a responsável por tais mudanças: ela não determina a sociedade mas apenas é um fator que impulsiona tendências latentes.

Os processos culturais são mais complexos e mesmo recebendo inúmeras influências de todas as partes, têm âncoras no local de origem. Constatase, pelas pesquisas, que os hábitos culturais não são homogêneos nas grandes categorias sociais (ou sociológicas), se é que algum dia tenham de fato sido. As redes de relacionamento vão substituindo as preferências da tradição local ou de 'classe' e hoje muitas pessoas se juntam a partir de preferências individuais. Essas redes sociais ou de relacionamento são estruturadas a partir de algum tipo de identificação e seus membros podem participar de muitas outras redes, sendo que em cada uma delas têm um tipo de identificação, mesmo que suas opiniões e preferências em outros assuntos não correspondam aos demais componentes.

No plano da produção cultural e do experimento, as últimas décadas têm como foco as comunicações, a informação, a virtualidade, as redes, o trabalho cooperativo, entre outros

temas. A 'cultura popular urbana', que surge a partir dos anos 1960 como uma 'cultura juvenil' baseada em modelos norte-americanos e expressa na música – *rock* –, na maneira de vestir – o *jeans* – e no comportamento contestador, espalha-se por meio do cinema e da música. Já nos anos 1980 é a cultura urbana de periferia que se impõe por meio de manifestações fora do circuito tradicional da arte e da cultura. Originária das grandes cidades e praticada por jovens socialmente marginalizados, aos poucos ganha outros públicos e espaços. São exemplos o *graffiti*, a dança de rua (em suas versões *street dance* e *break*), a música (*hip-hop*, *rap*, *funk* etc.), os saraus de poesia e o esporte (*skate*).

As práticas artísticas, por seu lado, experimentam formas diferentes de produção e de associação entre artistas – os coletivos e as práticas colaborativas – que fazem parte da cultura contemporânea e são encontradas em muitas outras manifestações sociais e culturais, como os grupos ativistas voltados à ecologia, à política e a movimentos sociais, entre muitos outros. Estes grupos muitas vezes se entrelaçam, havendo uma permeabilidade entre eles, tanto em ações como em concepções.

Mas, “Para que formar um coletivo?”, pergunta Gavin Adams, do *site* 'Arte Contemporânea na Ocupação Prestes Maia'⁵⁸:

o formato coletivo facilita a produção do comum e sua apropriação pública e não privada; facilita a troca de estratégias e táticas de resistência e autonomia com outros atores sociais em tempo real; aumenta o alcance de ferramentas poéticas e afetivas de relação com o mundo; cria um espaço de investigação poética alternativo às estruturas do mercado; realiza uma cartografia compartilhada da cidade, dos poderes, dos movimentos sociais, das alianças e das práticas artísticas. Existe hoje um amplo

58 A ocupação do Edifício Prestes Maia, ocorrida em 2002, foi, por vários motivos, um marco nesse tipo de ação: 468 famílias compartilharam um prédio no centro de São Paulo, “comandado por mulheres e estruturado em coordenação geral e por andar (ADAMS). “O prédio composto por 2 blocos de 22 andares situado a Av. Prestes Maia nº 911, antigamente abrigava a “Companhia Nacional de Tecidos”, que foi desativada seguido ao abandono do edifício pelos donos originais. Em 2002 famílias desabrigadas ocuparam-no, formando assim o MSTC (Movimento Dos Sem-Teto do Centro). A partir de então, desenrolou-se uma disputa judicial entre as famílias, a prefeitura de S. Paulo e os donos do prédio. O movimento das famílias tornou-se conhecido mundialmente, como expressão do contraste da necessidade extrema de pessoas tentando sobreviver no centro da cidade mais rica do Brasil. As famílias que o ocupavam foram retiradas gradualmente em 2007 e atualmente o edifício encontra-se em reforma” (ANTIGA...)

debate que considera diferentes formas de relacionamento e de produção dentro da arte, em larga medida em sequência às discussões acerca da fronteira entre público e autor/artista, e que tenta fazer distinções entre ideias tais como participação, interatividade, colaboração, etc. Esse debate é intenso e conta com diferentes posições. Alguns dos protagonistas desse debate incluem Suzanne Lacy, Claire Bishop, Nicholas Borriaud, Lucy Lippard, Christian Kravagna e Grant Kester (ADAMS).

Várias ocupações ocorridas em São Paulo, em Madri e outras grandes cidades, mostram bem a teia que se estabelece entre movimentos sociais e práticas artísticas. Na ocupação do edifício Prestes Maia ocorreram muitas ações artísticas, tanto de artes visuais⁵⁹ como de poesia⁶⁰ e teatro⁶¹.

A 'cultura urbana' é reestruturada ao ceder o protagonismo do espaço público às tecnologias eletrônicas. Como quase tudo na cidade 'acontece' porque a mídia o diz e como parece que ocorre como a mídia quer, acentua-se a mediatização social, o peso das encenações, as ações políticas se constituem enquanto imagens da política. Daí que Eliseo Verón afirme, de forma radical, que participar é hoje relacionar-se com uma 'democracia audiovisual', na qual o real é produzido pelas imagens geradas na mídia. Colocaria isso em termos um pouco diferentes. Mais que uma substituição absoluta da vida urbana pelos meios audiovisuais, percebo um *jogo de ecos*. A publicidade comercial e os lemas políticos que vemos na televisão são os que reencontramos nas ruas, e vice-versa: umas ressoam nas outras (CANCLINI, 2003, p. 290).

Neste quadro quase perturbador, instável, caótico, como o público se relaciona com a obra de arte e com os museus? Conhecer seus hábitos de consumo ou uso cultural, em particular o 'consumo doméstico da cultura', e discutir o papel que ocupa a tecnologia digital nos processos de comunicação e as atuais formas de socialização por meio das redes sociais e de relacionamentos tornam-se pontos fundamentais para que, minimamente, o museu possa buscar novos públicos e fidelizar os frequentadores eventuais formatando ações de mediação que promovam o encontro, o diálogo e a troca. O estudo dos hábitos culturais torna-se fundamental para que se tente uma aproximação do que está se passando, dos usos que são

59 Disponível em: <http://tuliotavares.wordpress.com/prestes-maia-aco-es-culturais/>

60 Disponível em: <http://artecontemporaneaocupacaoprestesmaia.wordpress.com/zona-de-poesia-arida/>

61 Disponível em: <http://rede.outraspalavras.net/pontodecultura/2011/11/08/piratas-de-galochas-teatro-na-ocupacao-prestes-maia/>

feitos dos equipamentos culturais, das escolhas e preferências e, principalmente, daquilo que influencia tais comportamentos. É o que veremos a seguir.

7.2. Públicos: pesquisas e hábitos culturais

As recomendações no sentido de conhecer melhor as comunidades e públicos – frequentadores ou não – está presente em quase todos os documentos e cartas de intenções nos dias de hoje. Na “Declaração de Caracas, 1992, documento do ICOM, citado na publicação brasileira “Legislação sobre Museus”, por exemplo, elas não podiam ser mais claras ao considerar que “o processo de comunicação não é unidirecional, mas um processo interativo, um diálogo permanente entre emissores e receptores” (LEGISLAÇÃO..., 2012, p. 116) e que na América Latina muitos museus “não conhecem as motivações, interesses e necessidades da comunidade em que estão inseridos, nem seus códigos de valores e significados [...]”. Frente a essa situação recomenda-se que sejam feitas “investigações mais profundas e amplas sobre a comunidade em que está inserido o museu, buscando nela a fonte de conhecimento para a compreensão de seu processo cultural e social [...]” (2012, p. 118-119).

'Conhecer o público' é uma utopia desnecessária pois 'o público' como uma espécie de categoria, não existe, e mesmo que delimitemos parcelas dele, não chegaríamos a 'conhecê-lo'. Uma aproximação possível é alcançada por meio de pesquisas de hábitos culturais como as que os pesquisadores franceses vêm realizando. Estes estudos procuram trazer para a discussão a figura do público, espectador, usuário ou visitante, ou seja, o polo da demanda, geralmente relegada pela ênfase dada à produção. Eles podem dar alguma luz ao que hoje acontece em termos de consumo cultural.

Os conceitos de público, visitante, visita, frequentador e espectador são fundamentais e devem ser tratados com rigor para minimizar os desvios na interpretação das pesquisas. Após quase cinquenta anos de pesquisas sobre hábitos culturais na França, Jean-Michel Guy⁶² afirma que falar do público de um espaço ou de um gênero é “um abuso de linguagem; é fazer referência a uma construção estatística mais ou menos pertinente, mais ou menos eficaz, para representar uma realidade inapreensível de outro modo” (GUY, 2011, p. 66). A homogeneidade é uma característica que não se encontra presente quando se fala de públicos. Pelo contrário, o que há é uma grande heterogeneidade.

Considerar que existe, por exemplo, um 'público de museu' ou um 'público da dança' homogêneos, sem levar em conta as nuances das preferências é meio caminho para resultados equivocados. No entanto muitas pesquisas utilizam essas grandes categorias tradicionais – dança, teatro, museus etc. - em seus questionários e dos resultados obtidos tiram conclusões que podem ser muito imprecisas. Nas pesquisas feitas recentemente na França o que se constata é que as

categorias artísticas ou político-administrativas usuais, como teatro, dança, música, circo, não correspondem às categorias socialmente mobilizadas pelos espectadores para decifrar a informação e escolher ver ou não esta ou aquela peça [...] Além disso, essas pesquisas revelam que há mais semelhança entre a frequência (e os públicos) de determinado gênero de dança e a de determinado gênero de teatro do que entre a frequência de determinado gênero de dança e a de todos os outros gêneros de dança. Isso significa que as fronteiras pertinentes não passam, entre os espectadores, pelas palavras usuais “dança” e “teatro” ou, digamos, só por elas, mas por outras, como “clássica”, “contemporânea”, “fácil” e muitas outras que ainda ignoramos, e mais geralmente por outros signos, que podem ser tanto visuais como sonoros, e remetem cada um a sistemas distintos de valores, a pertencas, a diferentes modos de distinção, no sentido que Bourdieu dá a tal termo. Mais precisamente ainda, devemos supor que o espectador decodifica a informação que lhe chega sobre um espetáculo com a ajuda de uma grade de palavras ou de imagens-chave, socialmente pertinente para ele (GUY, 2011, p. 74).

62 Jean-Michel Guy é pesquisador do Département des Études, Prospective et Statistiques (Deps), França.

A escolha de uma atividade cultural é complexa e envolve todo o aparato que cerca a atividade: a escolha de uma peça teatral, por exemplo, leva em conta os atores e o diretor (se são conhecidos e admirados), o espaço onde ocorrerão, o acesso ao local, a divulgação feita, o aspecto social (ir com amigos, namorados) etc. Para o ator, o espetáculo teatral começa quando se abrem as cortinas, mas para o espectador ele começa durante a própria escolha e decisão de ir ou não. A escolha passa por termos que não são os gêneros, mas outros.

Para conhecer um determinado público é necessário especificar de modo muito 'fino' aquilo que se quer saber. Hoje existem públicos de obras ou de um conjunto homogêneo delas e não de gêneros. As mesmas preocupações aparecem frequentemente nos documentos institucionais brasileiros, algumas vezes de forma enfática e outras mais veladas. Os escassos estudos que discutem a relação museu-público geralmente detêm-se apenas no perfil dos frequentadores. Estas informações são úteis aos museus para saber quem os visita, mas é muito mais importante para os patrocinadores que sempre pretendem identificar seu público-alvo. Partindo de uma concepção universalista da cultura, isto é, aquela que elege a cultura erudita como 'legítima' e desejada por todos, as instituições lançam mão da tarefa de reduzir as desigualdades de acesso pois sua “[...] apropriação é prioritariamente pensada em termos de barreiras a remover e obstáculos a superar” (COULANGEON, 2011, p. 37). Da mesma forma, utiliza-se termos como 'inclusão' e 'democratização' no intuito de alcançar um público amplo. Uma consequência dessas ideias é a oferta de exposições que atendam ao gosto médio do público. Meneses deplora tais atitudes:

Ocorre, contudo, que esta perspectiva, infelizmente, é a que domina as exposições ditas “didáticas”, onde os objetos expostos são asfixiados por uma maré de informações audiovisuais – sobretudo verbais – sem que aquilo que é específico do museu – a materialidade das coisas – esteja em causa. Nessa linha, publicações bem cuidadas e ilustradas, ou vídeos, filmes, CD-Roms projetados com competência seriam de longe a melhor solução – e tornariam o museu de quase nenhuma serventia, a esse respeito ... Minha experiência no Museu Paulista permitiu ver o

estrago provocado por visitas de estudantes guiados por seus professores que, ao invés de ensiná-los a ver os objetos, lhes impunham a reprodução das legendas escritas – o que poderia ser feito mais cômoda e eficazmente na escola, com simples cópias xerox (MENESES, 2002).

Os conceitos de oferta e demanda são oriundos da economia e recentemente têm sido utilizados para discutir as práticas culturais. Vistos geralmente como interligados numa relação de causa-efeito, hoje são motivo de questionamento. As pesquisas e suas interpretações revelam uma autonomia entre eles.

Os museus – assim como a política cultural brasileira como um todo – trabalham no sentido de aumentar a oferta na crença de que esta 'puxa' a demanda. Segundo os franceses que passaram por uma política semelhante nos anos 60 do século XX, isto não ocorre: são duas realidades distintas que não operam mecanicamente, uma como causa e outra como efeito. A França passou por situação semelhante à nossa a partir de uma política cultural nascida com a criação, em 1959, do Ministério Francês dos Assuntos Culturais, cuja missão era “tornar acessíveis ao maior número de pessoas as obras capitais da humanidade e, em primeiro lugar, as obras da França” (DONNAT, 2011, p.19). Essa política cultural volta-se para a valorização da chamada cultura erudita e se propõe a torná-la acessível ao maior número de pessoas. Para Donnat esta visão deveria colocar a “questão do público no coração da política cultural” (2011, p.19), o que não acontece. Philippe Coulangen⁶³ vê nesta proposta “a tarefa prioritária de reduzir as desigualdades de acesso” (COULANGEON, 2011, p. 37) por meio da inclusão de todos aqueles que não participam de uma cultura tomada como 'verdadeira' ou legítima'. No entanto, o que se constatou ao longo do tempo foi que para se chegar à sonhada democratização as políticas e os incentivos foram centrados na produção e

63 Philippe Coulangen, pesquisador ligado ao Centre National de la Recherche Scientifique (CNRS).

na infraestrutura, com a criação de um programa de expansão dos equipamentos culturais e sua distribuição por todo o território francês. Coulangeon diz que “a questão das desigualdades de acesso não pode mais [...] ser posta apenas numa perspectiva da distribuição territorial” (2011, p. 37) e salienta que isto se torna ainda mais verdadeiro nos tempos da Internet que ampliou enormemente as condições de difusão das obras.

Donnat propõe que renunciemos ao termo genérico da democratização em nome de uma maior precisão e rigor, pois os objetivos em relação à produção não são os mesmos que os da demanda:

o aumento da frequência dos equipamentos, a conquista de novos públicos e a fidelização daqueles já existentes, por exemplo, não são objetivos equivalentes ou complementares, mas diferentes; devemos, portanto, distingui-los, cada um exigindo estratégias específicas para ser alcançado. Abandonar o termo “democratização” em favor de objetivos mais precisos pode assim ajudar a separar as finalidades relativas à oferta cultural das finalidades relativas ao público (DONNAT, 2011, p.22).

Um maior rigor permitirá fugir, à medida do possível, das generalizações excessivas que consideram o público como uma massa homogênea, questionar posturas arraigadas que partem do pressuposto de que se deve atender às 'necessidades culturais', isto é, aquilo que alguns consideram que todos devem saber e conhecer. Donnat é enfático ao afirmar que não existe uma “capacidade 'natural' de atração das obras ou dos artistas” (DONNAT, 2011, p.23) e que isto revela um total desconhecimento sobre os “mecanismos reais através dos quais nasce o desejo de cultura” (2011, p.23). Prosseguindo, diz que é preciso desmontar as ideias pré-concebidas de que há um 'desejo de cultura' muitas vezes apenas camuflado “atrás dos 'maus hábitos' (a televisão, a rotina ou as mentalidades que, como sabemos, evoluem sempre lentamente) ou represado por coerções materiais (o preço, a distância da oferta etc.) que bastaria superar para que a 'revelação' ocorresse” (2011, p.23). Para este autor, mais realista

do que o “mito da revelação” é a constatação – advinda da observação dos fatos – de que o desejo de cultura tem fortes vínculos com o “legado familiar”, com as “condições de socialização” e com o “ambiente social imediato” (DONNAT, 2011, p.23-24).

Sem que haja uma discussão sobre a demanda podemos ficar centrados em projetos e planos focados unicamente nas instituições que são geridas por especialistas e frequentados pelos pares e por uma elite ilustrada, reforçando o que já existe.

Os hábitos culturais, sem dúvida, podem ser formados a partir dos três fatores enumerados acima: o “legado familiar”, as “condições de socialização” e o “ambiente social imediato”. Um outro fator não mencionado é a mediação, que no formato de uma ação ou agenciamento pode ocupar um papel significativo nesse processo. Para realizar essa discussão, recorreremos às pesquisas e interpretações de Bourdieu presentes no livro 'O amor pela arte' nos aspectos relativos à relação do público com as obras de arte e, num contraponto a suas ideias, a Rancière, Martín-Barbero e também às teorias que propõem uma outra maneira de ver a arte contemporânea após o chamado 'fim da história da arte'.

7.3 O público e a obra de arte

Aí começa a inevitável pergunta: isto é arte? Não, senhoras e senhores, a arte é que é isto (BRITO, 1980, p. 5).

Analisando as pesquisas realizadas em museus europeus na década de 1960, Pierre Bourdier constata que para apreciar uma obra de arte é necessário que se tenha o domínio dos códigos de interpretação, condição necessária para a apropriação (BOURDIER, 2003, p. 71), isto é, que se conheçam a história do campo de produção dessa obra e que se conheça os códigos dessa linguagem. Assim, a frequência aos museus é quase que exclusiva da “classe

culta” (2003, p. 37), aquela que, por meio da formação escolar e familiar cria uma espécie de ‘disposição estética’ que advém de um sistema “historicamente constituído” (2003, p. 73-75). É o domínio dos códigos das representações de diferentes épocas e lugares que permite a legibilidade da obra de arte por meio do reconhecimento do 'estilo' e assim situá-la no universo artístico. Os que não possuem este 'capital cultural' aprendido e que portanto não dominam os códigos, fazem outros tipos de leitura: classificam as obras a partir das “possibilidades de representação que constituem o universo dos objetos cotidianos”, ou ainda a partir do “universo dos signos” que equivale a vê-la como documento “ou seja, como um simples meio de comunicação, encarregado de transmitir uma significação transcendente” (2003, p. 75).

Bourdieu afirma que a legibilidade de uma obra depende de uma “*diferença entre o nível de emissão*”, que é o “grau de complexidade e de sutileza intrínseca ao código exigido pela obra”, e o “*nível de recepção*”, que é o “grau de controle atingido por esse indivíduo relativamente ao código social que pode ser mais ou menos adequado ao código exigido pela obra” (BOURDIEU, 2003, p. 77). Complementa dizendo que quando o código do espectador é superado pela complexidade da obra, a mensagem vai lhe parecer destituída de sentido e sem qualquer “utilidade” (2003, p. 77). Mesmo em momentos onde há uma ruptura de códigos anteriores ou mesmo a recusa de todos os códigos – como na arte moderna ou contemporânea – isto não predispõe a obra aos olhos daqueles que não têm uma formação e um instrumental adequado, pois para perceber e aceitar a recusa todos os códigos é preciso, antes, ter o domínio “do código dos códigos” (BOURDIEU, 2003, p. 78). Chama a atenção quando ele diz que aquele que não recebeu uma boa formação familiar e escolar está “condenado” a uma percepção pobre da obra pois toma de empréstimo para sua interpretação

a experiência do cotidiano, não conseguindo ir além do reconhecimento do objeto representado: “o espectador desarmado não pode ver outra coisa senão as significações primárias que não caracterizam em nada as obras de arte” (2003, p. 79). Neste tipo de percepção que se limita a uma apreciação sensível da obra baseada na experiência do cotidiano, o espectador utiliza-se de 'conceitos demonstrativos' – termo que empresta de Panofsky – para a leitura da obra: trata-se de uma camada primária. A camada secundária de leitura se constitui de “conceitos propriamente caracterizantes” e é denominada “esfera do sentido do *significado*”; ela só pode ser atingida com o domínio de um “saber transmitido de maneira literária”, isto é, aprendido, condição para uma “verdadeira 'interpretação' da obra (2003, p. 80). As significações primárias ou inferiores são mais superficiais, “parciais e mutiladas – por conseguinte errôneas – enquanto não forem adotadas as significações de nível superior que as englobam e as transfiguram” (2003, p. 80).

Por conhecimento da história do campo de produção da obra ou dos códigos desse campo de emissão entendemos o domínio da história da arte, a qual é colocada pelo autor como premissa para a “decifração adequada” (BOURDIEU, 2003, p. 81) e a identificação do 'estilo' de uma obra de arte. Para se ter tal domínio é necessária uma formação e uma prática longamente exercida, o que indica uma visão assumidamente erudita (2003, p. 81). Visão oposta, talvez romântica ou idílica, tem Valéry sobre a erudição como meio para a apreciação da arte:

Devemos fatalmente sucumbir. O que fazer? Tornamo-nos superficiais.
Ou antes, fazemo-nos eruditos. Em matéria de arte, a erudição é um tipo de derrota: ela esclarece aquilo que não é, absolutamente, sutil, aprofunda o que não é, de modo algum, essencial. Substitui por hipóteses a sensação, e a presença da maravilha por sua memória prodigiosa; anexa ao imenso museu uma biblioteca ilimitada. Vênus transformada em documento (VALÉRY, 2008, p. 33).

As ideias centrais de Bourdieu colocadas acima de forma sucinta nos permitem identificar alguns pontos para a discussão:

a) É fundamental o conhecimento da história do campo de produção da obra, ou da história da arte, para que haja uma 'decifração adequada' da obra, caso contrário o receptor fará uma leitura 'errônea';

Colocado desta forma, o acesso amplo e democrático ao museu pretendido por alguns não tem solução fora de uma ampla e utópica revolução social na qual todos receberiam uma formação familiar e escolar tal, que permitiria a acumulação de um capital cultural considerável. Há que se considerar, também, que embora os bens culturais possam ser oferecidos a todos, necessariamente, não pertencem, não fazem sentido e nem têm interesse para todos, independentemente da formação ou 'capital cultural' que possuam. Mesmo considerando-se que a pesquisa foi feita na década de 1960 e, aparentemente em museus que expunham obras clássicas, esta afirmação pressupõe um tipo de leitura 'correta' e formal das obras de arte que levaria a uma interpretação com pouca margem de participação individual, e que, a rigor, seria mais uma identificação da obra num conjunto do que propriamente uma interpretação. Tomando por base os resultados das pesquisas e as conclusões de Bourdieu as ações educativas ou outros tipos de mediação do museu serviriam, na melhor das hipóteses, apenas para minimizar o 'déficit' cultural.

A junção do que ele chamou de camadas primária – a experiência do cotidiano – e secundária – fruto do aprendizado, seriam condições para a perfeita interpretação da obra ou uma “verdadeira 'interpretação’”. A segunda camada de leitura, dessa forma, é determinante, ou seja, é o reconhecimento do 'estilo' que permite situar a obra no universo artístico

(BOURDIEU, 2003, p. 75). Sem esta soma de camadas, prossegue Bourdieu, não se desfruta da obra de arte em sua plenitude. Mal comparando, seria como se o desconhecimento da história da literatura não permitisse a perfeita compreensão de uma poesia. Com algumas ressalvas essa visão pode ser válida para a arte clássica, mas é questionável a partir da arte moderna. Que ressalvas são essas? Em primeiro lugar, não há apenas uma única história da arte. Existe uma história da arte de Vassari, outra de Wilckelman, de Panofsky, de Wölfflin, Gombrich e outras tantas, cada qual partindo de diferentes premissas. Como toda narrativa, obedecem a escolhas, classificações, ideologias e valores e não se constituem, obviamente, em verdades absolutas ou inquestionáveis, mas numa aplicação de conceitos e classificações. Como assinala Belting, "a assim chamada história da arte é uma invenção de utilização restrita e para uma idéia restrita de arte (BELTING, 2006, p.101). Em segundo lugar, a história da arte é contada a partir de um presente mas com olhos no passado, o que, mais uma vez, gera inúmeras versões em diferentes momentos e tempos. Belting chama a atenção para o fato de que a "história da arte investiga [...] obras portadoras de representação, mas também executa uma representação de si mesma ao fazer sua aparição, utilizando um discurso de tipo especial, o discurso da história da arte" (2006, p. 223).

Acompanhando o que diz Bourdieu, as referências da 'segunda camada' seriam as mesmas para todos aqueles que dominam o conhecimento da história do campo de produção da obra, o que levaria a uma leitura homogênea, somente se diferenciando pela 'primeira camada' de leitura, aquela que Bourdieu considera menor. Em relação ao 'estilo', Belting assinala que tal conceito era utilizado para "denominar fases isoladas dos acontecimentos e ordená-las ciclicamente em torno das condições do clássico" (BELTING, 2006, p. 187). Acrescente-se ainda que a partir dos anos 1980, Belting e Danto, entre outros, relativizaram a

história da arte e mesmo decretaram seu fim enquanto narrativa pois “a arte não parecia mais ter a possibilidade de uma história progressiva desenvolvimentista” (DANTO, 2006, p. 68) de uma época e de um tipo de arte:

Em nossa narrativa, no início só a *mímeses* era arte, e então várias coisas se tornaram arte, mas cada qual tentando extinguir seus adversários, até que, finalmente, evidenciou-se a não existência de condicionamentos estilísticos ou filosóficos” [...] E este é o presente e, eu diria, o momento final da narrativa mestra. É o fim da história (DANTO, 2006, p. 52).

b) Mesmo em momentos onde há ruptura de códigos anteriores ou mesmo a recusa de todos os códigos não predispõe a obra aos olhos daqueles que não têm uma formação e um instrumental adequado, pois para perceber e aceitar a recusa todos os códigos é preciso, antes, ter o domínio “do código dos códigos”.

Aqui Bourdieu fala da arte moderna e contemporânea e os questionamentos são de outra ordem. Lebrun, por exemplo, afirma que a “verdadeira arte 'elitista' era a *produtora de imagens*, destinada a um público formado de indivíduos letrados, depositários de um imaginário de luxo e convidados a sonhar” (LEBRUN, 1983, p. 31) e se mostra crítico às afirmações de Bourdieu, ao menos em relação à arte moderna. Se antes os espectadores tinham dificuldades de acesso às obras pela falta de uma formação que era própria dos indivíduos letrados, com a arte moderna a incompreensão do público foi decorrente de “*um erro de regulagem* cometido pelo público” (1983, p. 30) que procurava contemplar essas obras da mesma maneira como o fazia em momentos anteriores. A obra de arte não mais convidava ao sonho mas sim à análise da sua própria percepção a partir dos elementos dados pela obras: “o olho fora educado para olhar; e propunham-lhe que escutasse” (1983, p. 30). Francastel escreve que o artista, a partir do impressionismo, “inventa uma composição que, no plano intelectual, suscita no espírito sensações *assimiláveis* às experimentadas em presença do

mundo” (FRANCASTEL, apud LEBRUN, 1983, p. 29. Grifado no original). E Lebrun enfatiza: ”*Assimiláveis*, e não *semelhantes*: o que supõe uma atitude muito diferente do público” (LEBRUN, 1983, p.29).

c) quando Bourdieu fala dos códigos considera apenas a emissão, pois quando cita um descompasso entre os códigos do emissor e do espectador, é este último quem está defasado, ou seja, ele é visto como possuidor de um 'déficit' cultural.

Neste ponto é interessante lembrar o conceito de uma pedagogia como processo dialógico emancipatório, presente na obra 'Pedagogia do oprimido' de Paulo Freire, e do conceito de emancipação proposto por Rancière. No texto 'O espectador emancipado', Rancière (2010) discute a relação entre o público e a performance ou o teatro, entre o mestre e o ignorante, a partir das ideias de Joseph Jacotot⁶⁴. A lógica do processo pedagógico tradicional é a de que cabe ao mestre eliminar a distância “entre seu saber e a ignorância do ignorante” por meio de lições e exercícios nos quais 'transmite' seu saber ao aprendiz. (RANCIÈRE, 2010, p. 15). No entanto não se pode reduzir esta separação sem que ela se crie novamente, a cada passo, pois a lógica desse processo é que “o ignorante não é somente aquele que ignora o que o mestre sabe”, mas aquele “que não sabe o que ignora e em como sabê-lo” (2010, p.15). O ignorante, continua Rancière, sabe de muitas coisas, aprendidas aqui e ali, olhando, observando, fazendo e também errando e corrigindo seus erros. Este saber do ignorante, para o mestre, não é capaz de “ordenar-se segundo a progressão que vai do mais simples ao mais complexo” (RANCIÈRE, 2010, p. 15) e faz parte dos 'conceitos demonstrativos' ou 'fenomenais' assinalados por Panofsky e Bourdieu. A metáfora da

⁶⁴ Joseph Jacotot elabora, no início do século XIX, uma teoria que causou escândalo. Para ele um “ignorante podia ensinar a outro ignorante o que ele mesmo não sabia, proclamando a igualdade entre as inteligências e opondo a emancipação intelectual à instrução do povo (RANCIÈRE, 2010, p. 9).

distância interminável, do “abismo radical” que separa as duas inteligências e que as coloca como opostos caracteriza a “prática do embrutecimento” (2010, p. 16), na qual o aluno 'deve aprender' o que o mestre 'ensina', numa relação de causa-efeito. Mas, pergunta Rancière, “não é justamente a vontade de suprimir a distância a que cria a distância? [...] A distância não um mal que se deva abolir mas apenas a condição normal de toda comunicação” (2010, p. 17-18).

Entre o saber e a ignorância o que existe é uma diferença de posições: uma superior – de dominação, e outra inferior – de sujeição, a primeira sempre “um passo à frente” (RANCIÈRE, 2010, p. 16). Essa relação de poder criar uma situação similar à do panóptico de Foucault: um mecanismo que leva a uma interiorização do poder do dominador por parte do dominado, que não somente aceita a situação como age sob sua lógica. Bourdieu cita que mais da metade dos entrevistados entre os visitantes de museu acham que sem um guia, nada se compreende. O comentário de um visitante a um museu mostra bem: “Para poder discernir diferenças, é necessário um guia. Caso contrário, é tudo igual” (BOURDIEU, 2003, p. 85). Nestes casos, o que se pede é alguém que 'explique' o que lá está.

Se o museu encontra-se fora do universo do indivíduo ou “para aqueles que a história é contada a partir de uma perspectiva que eles consideram alheia, o museu e seus produtos se tornam não somente algo a ser evitado, mas também contestados” (CRIPA, 2012, p. 319).

A emancipação começa quando se questiona esta oposição entre saber e ignorância e quando assistir ou olhar não mais são sinônimos de passividade, mas como formas de ação. O espectador “observa, seleciona, compara, interpreta” (RANCIÈRE, 2010, p. 19), compõe, cria e relaciona com aquilo que sabe, que viveu ou que inventou. Cabe ao 'mestre ignorante' ou ao mediador, agenciador, dar condições para que o aluno/espectador crie suas próprias narrativas

a partir da leitura que faz, e assim ele “aprenda do mestre algo que o próprio mestre não sabe” e não que assimile o 'saber do mestre'. (2010, p. 20). “Uma comunidade emancipada é uma comunidade de narradores e tradutores” (2010, p. 27), ou de intérpretes que elaboram sua própria tradução.

Esses conceitos percorrem o pensamento contemporâneo e estão presentes em inúmeras disciplinas e campos do conhecimento. No texto 'Mediação e subjetivação em unidades informacionais e Museus' (LARA FILHO; LARA, 2011), desenvolvemos uma exposição sobre a teoria da mediação, segundo Martín-Barbero⁶⁵. Esse autor afirma que os meios de comunicação não determinam uma recepção passiva e alheia à sua própria realidade: não se configura uma relação unidirecional entre um emissor dominante e um receptor dominado, o que nos leva a aproximá-lo de Paulo Freire e de Jacques Rancière, como vimos anteriormente. Trocas acontecem entre os dois polos, “sendo as culturas as responsáveis pelos repertórios e vivências dos sujeitos para interpretar a realidade” (2011, p. 245).

Martín-Barbero não reduz a recepção a uma etapa no interior do processo de comunicação, mas confere a ela um novo lugar: “uma recepção que não oculta o sujeito como ator social e que considera as diferentes inserções socioculturais dos atores envolvidos” (LARA FILHO; LARA, 2011, p. 246). Estabelece-se um processo de interação entre emissor e receptor, configurado num espaço de natureza representativa ou simbólica, por inúmeras variáveis e desse modo “não se reduz o sentido do processo ao significado dos textos, das mensagens ou das linguagens dos meios. Mais do que a mensagem, a proposta assinala a importância dos modos de interação entre os sujeitos” (2011, p. 246).

65 A análise apresentada baseia-se no texto de Jesús Martín-Barbero, 'América Latina e os anos recentes: o estudo da recepção em comunicação social', publicado em: SOUSA, Mauro Wilton, org. *Sujeito, o lado oculto do receptor*. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 39-68.

Repensando o processo de comunicação, Martín-Barbero destaca duas dimensões fundamentais da mediação: uma que decorre da heterogeneidade de temporalidades e outra que é resultado das atuais fragmentações socioculturais e dos diferentes modos de 'juntar-se' das pessoas. Com isso intenta ressaltar as diferentes condicionantes que operam contemporaneamente na comunicação. A primeira mediação fundamental deriva do fato de que não há mais apenas uma história, mas a convivência de uma multiplicidade delas, cada uma com sua lógica e particularidades. Na perspectiva de Harvey (2002), trata-se de considerar a compressão tempo-espço, responsável pela introdução de mudanças na consciência popular em razão da convivência de mundos crescentemente múltiplos e virtuais. A segunda mediação fundamental é introduzida pelas novas fragmentações socioculturais: há diferentes '*determinismos locais*' ou '*comunidades interpretativas*' que condicionam a produção e o consumo, e que se diferenciam não só pela linguagem, como pelo tipo de sensibilidades e de conhecimentos que são compartilhados (LARA FILHO; LARA, 2011, p. 246-247).

Martín-Barbero analisa processos de comunicação na cultura midiática, o que não é o caso dos museus e portanto não pode ser aplicada mecanicamente a eles. Porém sua reflexão permite perceber trilhas de pensamento comuns em várias áreas do conhecimento, que parecem pertencer a uma espécie de 'arquivo' da época, ou 'espisteme', como entende Foucault. Na linha de pensamento desses autores – Paulo Freire, Rancière e Martín-Barbero, podemos analisar a relação entre espectador e museu e pensar em formas de mediação emancipadoras. Também os museus enxergam um abismo entre os dois polos e não raro lançam mão da mesma lógica embrutecedora representada por alguns tipos de ação educativa. O conceito de emancipação, espaço dialógico ou relacional não comporta cobrir distâncias ou preencher brechas pois não vê o público e a obra como entidades isoladas e hierarquizadas, mas enfatiza um encontro: o relacionamento entre os dois polos, que deve ser o norteador da própria existência do museu e da coleção.

É preciso salientar que 'emancipação', 'processo dialógico' ou de 'trocas' não significam uma negação de qualquer conhecimento formal, mas sim um processo no qual este conhecimento é construído pelas pessoas e não é simplesmente um arquivo que elas recebem pronto. Também é importante lembrar que o museu – em particular o de arte – não faz parte

do universo de um grande contingente de pessoas, seja por absoluto desconhecimento do que seja, do que contém e de como atua, seja por escolhas e preferências. Não se pode querer que o museu se torne uma instituição de massas ou que se identifique com os meios de comunicação pois ele não possui as características necessárias para tal e nem apresenta obras de fácil assimilação. Trata-se, isto sim, de buscar as condições para que o museu deixe de ser uma instituição fechada e voltada para seus pares, que seja 'apresentado' às pessoas que dele estão distantes, e que a mediação ou agenciamento favoreça a negociação, a troca, a conversação, que são as verdadeiras forças e formas de construção do sentido. Estabelecem-se diálogos, não para se atingir um fim pré-determinado, mas para que “as pessoas possam retirar aquilo que lhes permitirá participar do universo cultural como um todo e aproximarem-se umas das outras por meio da invenção de objetivos comuns” (COELHO NETTO, 1997, p.33). Nesse processo não cabe o educador – aquele que ensina, mas o *agente* ou *mediador* – aquele que aproxima. A partir deste pressuposto as ações deixam de ser 'educativas' e passam a ser mediadoras e assim ganham novos contornos. É o que examinaremos a seguir.

7.4 Mediação em museus

A mediação cultural atua no espaço entre uma manifestação artística e o público. Este espaço comumente é visto como um 'vácuo' ou uma distância a ser percorrida. Ela engloba todas as ações em torno de uma exposição, indo dos catálogos até as visitas monitoradas, passando pelas etiquetas de identificação das obras e textos curatoriais. Denise Grispun destaca entre as ações de mediação, o contato pessoal, pois os monitores “são a 'fala' e o 'ouvido' da exposição” (GRISPUN, 2000, p. 47). Mas essa fala vem de pessoas preparadas e

que conhecem “os conceitos da exposição, mas sobretudo conhecem os modos de uma fala que não se apóia em verdades, mas que faz emergir sentido na intersecção entre os contextos daquilo que está exposto e as interpretações de cada sujeito fruidor” (2000, p. 47).

As visitas monitoradas ou acompanhadas ganham destaque nos museus apenas no século XX e, no Brasil, após a década de 1970. No início, os guias eram na verdade porta-vozes dos curadores, ou reprodutores das ideias que norteavam a narrativa da exposição, mas hoje a mediação apresenta outras formas de ação.

Carmen Mörsch, que participou ativamente do projeto de mediação da Documenta 12, realizada em 2007, aponta quatro modos ou funções diferentes no exercício da mediação: a função afirmativa, a reprodutiva, a desconstrutiva e a transformativa. As duas primeiras são as mais comumente encontradas nos museus e visam 'transferir' o discurso curatorial ao público por meio de narrativas expressas nas visitas guiadas. Nesta relação trabalha-se com o pressuposto de que a narrativa curatorial conta e explica situações e cabe ao público decifrá-las (HONORATO, 2010, p. 2008). A 'função desconstrutiva' parte de uma visão crítica do museu “influenciada pela Nova Museologia anglo-saxã, pelas teorias feministas a partir da década de 1960 e pelos estudos pós-coloniais, questiona o museu em suas funções [...] os ritos civilizatórios que ele processa” (HONORATO, 2008). Finalmente, a 'função transformativa' vê o trabalho de mediação como instrumento de transformação, de mudança da vida das pessoas e “uma tentativa de redefinir ou ampliar as funções do museu” (2008). Tais funções, segundo o relato da conferência de Carmen Mörsch feita por Honorato (2008) não se excluem, nem se sucedem, mas, ao contrário, se cruzam, se misturam.

A mediação pode caracterizar-se como ação educativa, definida como um conjunto de “Procedimentos que promovem a educação no museu, tendo o acervo como centro de suas atividades” (GLOSSÁRIO RM); ou ação cultural, que se constitui num “processo de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas e grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura” (COELHO NETTO, 1997, p. 33).

O museu quando visto como uma instituição paralela ou similar à escola leva a um paradoxo: “em vez de facilitar o acesso à obra de arte, o destaque dado à ação educacional reforça a idéia, no público leigo, de que de fato as portas da arte só se abrem depois do esforço representado por um treinamento orientado” (COELHO NETTO, 1997, p. 275). O problema não se resolve na falsa dicotomia entre ‘aproximar’ o público de um saber hegemônico constituído pela cultura erudita por meio de ações educativas e nem de ‘aproximar’ a arte do público leigo, transformando o museu num grande parque de diversões. Falamos em falsa dicotomia porque ambas trabalham na mesma matriz que é o processo de *enculturação* (1997, p.165), no qual os esforços são dirigidos e ordenados para um fim pré-definido. Também Meneses vê com reservas a ação educativa quando se presume que somente com um mediador é possível haver fruição:

Seria o mesmo que pressupor a presença de um alfabetizador a cada leitura de um texto. Ao contrário, deve-se fixar como alvo a capacitação do usuário para dominar a convenção. É preciso, pois, acentuar a importância das questões metodológicas entre as obrigações básicas que os museus precisam assumir (MENESES, 1994, p. 23).

A Nova Museologia já propõe, nas décadas de 1970-80 que o museu seja um “lugar de reflexão crítica para todos” (DESVALLÉES, 2003, p. 48), ideia que prevalece ainda hoje, como mostra a citação abaixo, no qual é enfatizada a necessidade do museu estabelecer um

conjunto de ações consistentes e constantes com o público, o que se constituiria, aí sim, numa verdadeira ação educativa:

Alguns [museus], incluso o MASP, tem se dotado de excelentes serviços educativos, mas o museu não é uma sucursal da escola. Deve ser visto como centro de elaboração cultural e de identidade para toda a comunidade, facilitando o acesso dos cidadãos ao melhor da cultura estética, científica, tecnológica que se produz no mundo (MIGLIACCIO, 2008).

As formas de mediação realizadas por muitos museus hoje em dia filiam-se aos projetos relacionados ao aumento de público às exposições, cujos dados são considerados fundamentais para justificar as verbas aplicadas perante os patrocinadores. Nesses casos, elas se aproximam das ações de marketing e se distanciam das de educação ou sensibilização e encontram-se a anos luz dos “processo[s] de criação ou organização das condições necessárias para que as pessoas e grupos inventem seus próprios fins no universo da cultura” (COELHO NETTO, 1997, p.33), propostos pela ação cultural. Na tentativa de atingir os objetivos de aproximação com o público, muitos museus acabam confundindo “ação cultural com relações públicas e marketing” (DESVALLÉES, 2001, p.49).

Particularmente no Brasil, com raras exceções, os museus de arte sempre foram distantes dos públicos. As circunstâncias de exclusão social e cultural criam enormes barreiras para o acesso. Mas, de fato, museus de arte, assim como salas de concertos, a literatura, o teatro ou a dança, não são e nunca serão para todas as pessoas, não somente em razão da exclusão social mas também por escolhas pessoais, tradições culturais etc. As bibliotecas, os centros de documentação e unidades semelhantes, embora tenham públicos maiores do que os museus, também não fazem parte da vida da maioria das pessoas, a não ser por motivos educacionais formais ou profissionais. A democratização dos espaços e das informações não

garante o acesso pleno às obras: não tem necessariamente como consequência a formação cultural, a apropriação da informação, o desencadeamento de relações sensíveis.

Algumas propostas e experiências recentes nos museus de arte chamam a atenção: a mediação que busca uma integração das comunidades de seu entorno ao museu ou aquela que se volta para os públicos do sistema da arte e ignora o ambiente onde se encontra. Algumas iniciativas recentes podem exemplificar essa diversidade de atuação dos museus brasileiros. Como exemplos escolhemos a Bienal de São Paulo, um projeto da Pinacoteca do Estado de São Paulo, a origem do Instituto Inhotim e a Bienal do Mercosul.

As Bienais de São Paulo têm desenvolvido projetos de mediação ao longo de sua história mas não possuem um programa continuado: a cada edição é contratada uma equipe e um novo projeto é concebido. Essa falta de continuidade, o gigantismo da mostra e sua curta duração são criticados pelas próprias curadorias educativas – título dado a estes profissionais pela Bienal. Em entrevista a Pasqualucci, Denise Grispun, curadora do educativo da 27a. edição realizada em 2006, menciona que uma pesquisa encomendada pela Fundação Bienal revelou que 75% dos frequentadores de edições anteriores pertenciam às classes A e B, para uma exposição que era gratuita. “Cheguei à conclusão de que a gratuidade tinha uma função política. A maior fonte de recursos da Bienal é pública: MinC e Secretaria de Cultura do Município e, para justificar isso, ela precisava ser gratuita” (PASQUALUCCI, 2010).

O 'Programa Centro-periferia: como viver junto', partiu da constatação de que “A Bienal olha para a comunidade artística, de colecionadores, curadores. Essa relação com o público nunca foi investigada, no sentido de se descobrir que papel o público possui nessa instituição” (PASQUALUCCI, 2010). O programa tinha como objetivo trazer as pessoas para visitar a

exposição, atividade que foi comprometida por problemas financeiros. Denise justifica seu projeto: “Pensamos em criar uma relação entre vida e arte a partir do deslocamento geográfico” (2010). Em sua visão, as propostas e intenções da instituição devem percorrer todas as áreas e concretizadas em possibilidades com opções de escolha. Cabe ao público aceitá-las ou não. Só assim haverá chances de aproximação entre o público e a arte. Grispun enfatiza a necessidade da Bienal diferenciar-se das feiras de arte e isso se consegue assumindo um “papel institucional que cumpra uma função educativa muito forte. A Bienal precisa ter um papel mais reflexivo e educativo. É importante que a Bienal tenha um corpo de educação permanente” (2010). Na continuidade da entrevista, Grispun comenta como foram as relações do educativo com a instituição e com os patrocinadores:

houve um problema de estratégia institucional. Eu apresentei o projeto com um ano e meio de antecedência. A curadoria aprovou e a presidência relacionou a sua viabilização à disponibilidade de verba. Deram-se conta da importância desta ação na medida em que os recursos foram ser captados. Os possíveis patrocinadores demandavam ações educativas. Eu apresentei o projeto pessoalmente para a empresa que patrocinou o projeto. O projeto foi desenvolvido, não por uma vontade política, mas sim por demandas externas: empresas que aceitaram apoiar a instituição desde que os recursos fossem destinados ao projeto educativo (PASQUALUCCI, 2010).

A 29a. Bienal, realizada em 2010, recebeu a maior parte do dinheiro necessário para sua realização por meio de renúncia fiscal – eufemismo para dinheiro público. O MinC “colaborou para a viabilização da edição 2010 da Bienal de São Paulo, ao aportar R\$ 30 milhões de reais por meio da Lei Rouanet e outros R\$ 7 milhões em convênios [...] ainda serão repassados mais R\$ 9 milhões, também em convênios, o que totalizará R\$ 46 milhões” (BRASIL, 2010). A previsão da direção da Fundação Bienal era de receber 1 milhão de visitantes (BRASIL, 2010), mas de fato recebeu metade disso: 535 mil. Na 29a. Bienal houve uma solicitação ao educativo para que atendesse a 400 mil pessoas. Stela Barbieri, curadora dessa edição, comenta que o projeto educativo tem como uma de suas missões, “ser um

facilitador do projeto da curadoria geral [...] favorecendo a comunicação e o contato com os conceitos da exposição” (PASQUALUCCI, 2010). Mas como realizar isto para tanta gente? Porque fixar números de 'atendimento' para uma atividade que se pretende conceitual? O mesmo se pergunta Carmen Mörsch referindo-se à Documenta 12 que recebeu 750 mil visitantes.

A partir de 2011, as atividades do educativo passaram a ter continuidade entre uma e outra edição da Bienal (BARBIERI, 2011). A política da instituição para o educativo pode ser sintetizada na intenção de propor

questionamentos sobre a vida e a arte contemporânea através do contato com a arte [...] gerando diálogos entre os integrantes da equipe e o público, a criação de diferentes tipos de aproximação com a arte, as relações entre a arte e a vida cotidiana. Tudo isso com a intenção de investigar e discutir a essência do trabalho de cada artista e as urgências da vida contemporânea (BARBIERI, 2011).

Deixando de lado as boas intenções é preciso analisar até que ponto uma ação educativa poderá cumprir esta imensa tarefa, tendo, por outro lado, compromissos com números a serem atingidos. Talvez a resposta esteja no comentário acima, de Denise Grispun - “O projeto foi desenvolvido, não por uma vontade política, mas sim por demandas externas: empresas que aceitaram apoiar a instituição desde que os recursos fossem destinados ao projeto educativo”.

A Pinacoteca do Estado de São Paulo criou um programa denominado 'Convivência – ação educativa extramuros da Pinacoteca', uma ação desenvolvida pelo Núcleo de Ação Educativa que procurava minimizar o isolamento do museu junto às populações de seu entorno. Por meio de oficinas de artes e visitas às exposições procurava-se apresentar o museu para pessoas que nada sabem sobre ele. Como diz Gabriela Aidar, esta atividade tem como objetivo uma aproximação de um público que frequenta os arredores, mas não o próprio

museu. A Pinacoteca localiza-se no centro antigo da cidade de São Paulo, dentro do Parque da Luz que é muito frequentado por “populações vivendo em condições precárias de subsistência, similares às de áreas periféricas empobrecidas da cidade, e que atualmente passa por um controverso projeto de revitalização urbana” (AIDAR, 2010).

O intuito declarado desta ação foi, além de uma aproximação com essas pessoas, o de “experimentar uma abordagem educativa museológica que tenha o museu e o patrimônio como eixos condutores, mas que possa acontecer em outros espaços, de maneira radial e em conexão direta com o cotidiano dos grupos, fora do espaço muitas vezes sacralizador do museu” (AIDAR, 2010). Dessa forma, o museu assume para si a tarefa de “estabelecer relações para que os contatos e diálogos entre essas duas instâncias, ou realidades, possam ocorrer” [...] conjugando prática e reflexão sobre a arte, assim como uma maior familiaridade com o museu” (2010). Ao final das oficinas foi realizada uma exposição apresentando o processo de trabalho desenvolvido e das obras produzidas. sobre o projeto. Embora o projeto tenha pequenas dimensões – foram formados dois grupos com quinze pessoas cada um, no ano de 2009 – estas atividades junto a grupos de pessoas excluídas, muitas delas moradoras de rua, é uma iniciativa, que se não é pioneira, merece ser acompanhada e seguida por outros museus. A pergunta que se faz necessária é se essas ações levaram as pessoas a frequentar o museu e a desenvolver uma percepção e reflexão sobre o museu e a arte.

Finalmente, um último exemplo refere-se à formação do Instituto Cultural Inhotim, fundado em 2002 mas aberto ao público a partir de 2006 (INHOTIM). Em 2012 recebeu mais de 700 mil visitantes, sendo uma grande parte de estrangeiros. Composto de um Jardim Botânico e de um Centro de Arte Contemporânea ao ar livre, em seu site, define-se como um novo modelo de museu:

Graças a uma série de contextos específicos, Inhotim oferece um novo modelo distante daquele dos museus urbanos. A experiência do Inhotim está em grande parte associada ao desenvolvimento de uma relação espacial entre arte e paisagem, que possibilita aos artistas criarem e exibirem suas obras em condições únicas. O espectador é convidado a percorrer jardins, paisagens de florestas e ambientes rurais, perdendo-se entre lagos, trilhas, montanhas e vales, estabelecendo uma vivência ativa do espaço (INHOTIM).

O Instituto considera que se tornou “um vetor fundamental para o desenvolvimento socioeconômico do município de Brumadinho e de seu entorno” (INHOTIM). Cita projetos de iniciação musical, coral, apoio e estudo das congadas, como exemplos de sua atuação junto à comunidade, assim como a interlocução que se estabeleceu “com os empresários da região para o incremento de suas atividades econômicas, além de diversos projetos em parceria com o poder público local” (INHOTIM). Com isto se pretende dizer que “O Instituto Inhotim assume o turismo como foco do desenvolvimento na região, considerando o artesão, o empresariado e o poder público como elementos fundamentais desse processo” (INHOTIM).

Contando com obras de importantes artistas contemporâneos, brasileiros e estrangeiros, abriga mais de 500 obras de artistas como Adriana Varejão, Helio Oiticica, Cildo Meireles, Chris Burden, Matthew Barney, Doug Aitken, Janet Cardiff, entre outros. “O Inhotim se diferencia de outros museus por oferecer ao artista condições para a realização de obras que apenas em seu parque poderiam ser construídas” (INHOTIM). A história deste complexo contada por seus promotores procura mostrar, como, a partir de uma propriedade privada – uma antiga fazenda – foi sendo organizado um “grande espaço cultural com a construção das primeiras edificações destinadas a receber obras de arte contemporânea” (INHOTIM). O projeto conta com uma diretoria de Inclusão e Cidadania, criada em 2010, que

articula os eixos da experiência participativa e do exercício da diversidade cultural e social, por meio de programas desenvolvidos com a população dos municípios do entorno do Inhotim, os grupos sociais organizados, os segmentos empresariais, o setor público e com as instituições de cultura e tradição na região.

Inhotim se insere na vida social, econômica e cultural da região e contribui para a melhoria da qualidade de vida da população que ali vive e trabalha. Assim, mostra a crença na capacidade da ação coletiva, que constrói possibilidades de exercício da cidadania (INHOTIM).

Na sua atuação na área de Cidadania e participação o Instituto pretende “Identificar, valorizar, incorporar e revitalizar o patrimônio material e imaterial de uma comunidade”, o que pressupõe “retomar sua história, seu território, suas tradições e investir nos significados que expressam a capacidade de uma população para enfrentar as adversidades e escrever a própria trajetória” (INHOTIM).

Este texto parece um pouco irônico, para não dizer patético diante das origens do Instituto. A implantação do projeto não foi aquilo que se pode considerar um modelo de atuação social. Valdir de Castro Oliveira (2012) pesquisou em jornais da época o processo de instalação e expansão do Instituto entre 2003 e 2009. Conta ele que a comunidade de Inhotim, fundada em 1870 na zona rural de Brumadinho, contava com cerca de 300 habitantes e 70 moradias. Sua localização, ao lado da fazenda que viria a abrigar o Instituto, sofreu inúmeros assédios e interferências até desaparecer completamente em 2009. O Instituto comprou, junto à Igreja Católica, a capela de Santo Antonio que havia sido construída em sistema de “mutirões comunitários na forma de eventos coletivos para angariar recursos para sua construção e manutenção” (OLIVEIRA, 2012, p. 450). Oferecendo altos valores, o museu foi comprando as propriedades, embora nem todos desejassem vendê-las, o que gerou conflitos e resistências (2012, p. 445). Até 2003, quando uma estrada sofreu mudança em seu trajeto gerando protestos dos moradores que denunciaram tais atos à imprensa local, a comunidade não sabia o que estava acontecendo na 'fazenda'. Só então Bernardo Paz – idealizador e proprietário da fazenda – deu explicações ao público e ao município e comprometeu-se a

ouvir e discutir com a comunidade local quaisquer mudanças paisagísticas que viessem a ser propostas pelo museu. Com o título 'Estética do fim', o jornal 'Tribuna', de Brumadinho, elaborou uma série de reportagens sobre a saída da população após ter vendido suas casas:

cada morador retirava tudo o que podia carregar do local (janelas, portas, telhados, instalações hidráulicas) criando uma estética lúgubre e fantasmagórica na paisagem local constituída por entulhos , paredes sem portas ou janelas. Este processo foi retratado em várias edições do jornal 'Tribuna' através de imagens fotográficas e textos sugerindo que debaixo dos entulhos estava o sentimento dos ex-moradores e a vivência de muitas gerações. Estas fotos eram feitas antes que um trator do Museu limpasse o que restou dos vestígios destas casas e limpasse o terreno para construir novos pavilhões de arte, jardins ou estacionamento (ESTÉTICA, apud OLIVEIRA, 2012, p. 448)

O poder público também entrou neste processo, construindo e asfaltando estradas de acesso ao Museu e agindo por vezes com truculência como o fez ao cortar ao meio uma casa de um morador que se recusara vender sua propriedade para a passagem de uma ponte. Em novembro de 2009 o jornal publica uma foto com os últimos moradores de Inhotim. Após a saída de todos, eles passaram a reunir-se eventualmente em casamentos, aniversários, mortes e festas para relembrar o tempo vivido na comunidade agora extinta. Ainda hoje alguns deles lutam pela construção de uma capela em substituição àquela que foi vendida e derrubada (OLIVEIRA, 2012). Vale destacar que a imprensa nacional nunca se preocupou em noticiar estas situações, limitando-se a elogiar uma iniciativa particular de alto nível e aberta ao público. Hoje Inhotim desenvolve vários projetos com e para a comunidade de Brumadinho. No *workshop* 'A virada global da Arte Contemporânea nas Coleções Brasileiras', promovido pelo Fórum Permanente em 2008, numa das mesas discutiu-se os “Colecionismos do contemporâneo no Brasil”. Um pouco fora do foco proposto surgiu o assunto da mediação em museus pela constatação de sua necessidade ainda maior em relação às obras contemporâneas. Jochen Volz, curador do Centro de Arte Contemporânea Inhotim, mostrou uma preocupação

em “atrair novos públicos para a arte, educar o olhar em um contexto onde antes não havia uma instituição artística, [...] fazendo de Inhotim um espaço privado que não é espaço de fuga” (GOLDSTEIN, 2008).

Esta história do Instituto Inhotim abre inúmeras questões, sendo a primeira e a mais pertinente a relativa à sua implementação. O processo de compra das terras e propriedades limítrofes, embora legal e dentro das 'regras do mercado' é paradoxal para um museu que, alguns anos depois, diz-se preocupado com as comunidades do entorno e promove suas manifestações culturais. O que não é de se estranhar é o envolvimento do poder público no projeto por meio de investimento em acessos para o turismo em detrimento das populações locais. Estamos a quilômetros de distância das ideias de Georges Henri Rivière e dos ecomuseus, assim como das mais tradicionais instituições e associações de museus que os colocam como instituições que devem estar voltadas à comunidade, ou, como diz o ICOM, estar “a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento”.

A história das origens de Inhotim seria um ótimo tema para um artista como Hans Häacke, que certamente saberia explorar muito bem tal situação, a exemplo de seu trabalho sobre o bairro Ensanche de Vallecas, em Madri (*Castillos em el Aire*, 2012⁶⁶). Tendo suas construções sido iniciadas em 2008, o bairro não prosperou devido à 'bolha' imobiliária espanhola. Curiosamente, suas ruas receberam nomes de movimentos artísticos do século XX: *calle del Arte Conceptual*, *calle del Arte Abstracto*, *calle del Arte Figurativo*. Hoje é uma espécie de bairro-fantasma, em ruínas.

66 Para saber mais sobre a exposição: Museo Reina Sofia. Hans Haacke. *Castillos en el aire*. Disponível em: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/2012/haacke.html>. Acesso em: fev. 2013.

Entre as experiências citadas, talvez a mais emblemática delas é a da Bienal do Mercosul. Embora sua atuação parta de dentro da instituição, tem buscado novas formas de trabalhar. Pablo Helguera, curador pedagógico, propõe um “campo extendido da pedagogia”, que pretende fazer uma reflexão comparativa com outros campos de conhecimento que colaboram para “formular o imaginário de nação e de metarregião” (HELGUERA). As ações não se limitaram aos espaços expositivos, mas espalharam-se pela cidade de Porto Alegre e outras do interior do Rio Grande do Sul. Numa crítica aos projetos tradicionais dos setores educativos de museus e bienais de arte, é proposta uma desconstrução dessas práticas e a construção de novas que buscam obter “um maior conhecimento do mundo” por meio da arte. Em termos práticos isso traduziu-se na produção de material para professores nos quais se estabeleciam relações entre elas – disciplinas – e a arte (HELGUERA). São exemplos das questões colocadas: “como é construído um país? De que modo a ideia de nação contribui para determinar as formas como nos percebemos e como percebemos o nosso povo em relação aos outros? Que papel os processos artísticos têm na fabricação da iconografia nacional?” (HELGUERA). Segundo os textos disponíveis, a metodologia empregada parte do princípio de que a educação em museus deve acompanhar as artes do momento. O que é apresentado nas Bienais, continua o texto, não tem fácil penetração no público sem que este domine certos códigos e o trabalho do educativo é o de ajudar a “sinalizar caminhos e abordagens e promover conversas que levem a uma experiência mais profunda com a obra” (BIENAL DO MERCOSUL).

7.5 A revitalização dos museus

É no quadro caótico e de instabilidade que caracteriza a cultura contemporânea que o museu tem de atuar e buscar seu público. Nos anos 80 do século XX, mudanças importantes acontecem e os grandes museus passam a receber um público numeroso incorporados por meio do turismo. O processo de revitalização se deu a partir da transformação do museu, de um local de guarda, conservação e exposições de obras, para outro, no qual atividades como concertos de música, debates, seminários e ciclos de cinema, convivem com livrarias, restaurantes e cafés. Na verdade nada disso era muito novo e apenas reproduzia o que o MoMA já vinha fazendo há anos, mas com algumas diferenças, conforme veremos a seguir. O que se pergunta é se os museus se inseriram nos aspectos mais radicais da cultura contemporânea ou apenas se adequaram a um mercado que se torna mais forte a cada dia.

O processo de *revitalização* e de criação de novos museus vem ocorrendo de modo intenso nas últimas décadas e caminha em direção ao reordenamento de seu papel e funções, à busca de uma nova expografia, à reformulação e ao questionamento do espaço expositivo e à discussão sobre suas relações com o público visitante ou não.

Os caminhos escolhidos por boa parte dos museus são as grandes exposições patrocinadas por empresas privadas, a criação de grandes monumentos arquitetônicos, e a busca da frequência do público – que é uma contrapartida aos patrocínios privados – utilizando-se para este fim as ações educativas. O museu persegue novas finalidades e seus compromissos tornam-se, muitas vezes, submissos aos objetivos promocionais, assumindo para si aquilo que o patrocinador tem como valor: a projeção e visibilidade. O museu torna-se

monumento, as exposições são *acontecimentos* e espetáculos e as obras expostas apenas um apêndice.

7.5.1 As grandes exposições (*Blockbuster*)

Fenômeno característico do século XX, as grandes exposições internacionais – chamadas exposições *blockbuster* – percorrem vários países e também chegam ao Brasil, levando milhões de pessoas a visitá-las, e os museus passam a depender de financiamentos públicos e privados para sua realização. Se por um lado alguns defendem este modelo de exposição por trazer um grande público, levar o museu a aproximar-se das empresas patrocinadoras, oferecer a possibilidade de contato com obras de instituições de todo o mundo e trazer prestígio aos envolvidos, outros veem aspectos negativos nessa opção, como a pequena contribuição para a criação de laços ou vínculos entre os visitantes e a instituição pela inexistência de um ‘efeito residual’ que possa gerar algum tipo de interesse e motivação para os visitantes. Sônia Salzstein fala de uma mobilização “estridente” de setores que pretendem obter vantagens publicitárias por meio destas ações, denominadas de ‘marketing cultural’, “ao testemunhar o monumentoso ingresso do país na rota das exposições internacionais” (SALZSTEIN, 1998, p. 173).

Ao receberem tais exposições os museus não priorizam, efetivamente, a formação, mas apenas um aumento do número de visitantes, o que atenderia ao desejo dos patrocinadores. Moacir dos Anjos, em debate realizado na Pinacoteca do estado cita o caso de uma exposição itinerante que iria para o Recife mas que deixou de ir porque o patrocinador não tinha mais interesse em veicular suas marcas naquela cidade.

Só patrocinou o 'tour' até Salvador. Esse tipo de coisa não pode acontecer. Ficar nas mãos do poder, do interesse do patrocinador, pautado por um interesse territorial para veicular sua marca. A lógica deixa de ser a lógica cultural, o plano simbólico, da obra exposta, para corresponder à lógica da logomarca da empresa (URBIM).

Pode-se tirar proveito das grandes exposições quando elas promovem “uma ampliação do repertório visual que é posto à disposição dos habitantes de várias cidades antes colocadas à margem da circulação dessas informações” (Anjos (b)) porém desde que tais mostras façam parte do projeto institucional do museu, o que significa um envolvimento de seus profissionais com as exposições e não meramente uma cessão de espaço para que elas se realizem (URBIM).

André Desvallées chama a atenção para grande número de visitantes, que segundo esse autor, não reflete a mudança de um “*não-público* a um público de proximidade” (DESVALLÉES, 2003, p. 52)., mas sim o surgimento de outra forma de relacionamento no qual turistas “*fazem o Louvre em uma hora*”, visitando duas ou três obras-primas - principalmente a Samotrácia e Mona Lisa - e já somam 25% dos visitantes deste museu (2003, p. 52). Ao mesmo tempo as exposições se transformam em acontecimentos, e “de ora em diante vem-se ver a exposição e não as obras” (RECHT, Rollan, apud DESVALLÉES, 2003, p. 53-54). Tudo isso leva o museu a um processo de massificação que se assenta num caráter reducionista imposto pela comunicação: “*A informação deve sempre corresponder à exigência do 'pleno', do preenchimento máximo, enquanto que a produção do saber se apóia bastante na identificação e na aceitação de zonas de ignorância*” (BRETON, Philippe, 1997, p. 142, apud DESVALLÉES, 2003, p. 57).

Mais polêmico é o comentário de Coelho Netto, referindo-se a uma exposição sobre os impressionistas no Museu de Arte Ocidental de Tóquio, realizada em 1994, que recebeu mais de um milhão de visitantes:

Admitindo que essa montanha de japoneses não tenha ido ao museu apenas em virtude de uma campanha de *marketing* cultural (ver os impressionistas é um *must*, como Cartier), eu diria que eles lá foram, como pós-modernos que são, em busca de um exercício de sensibilidade – e de sensorialidade (COELHO NETTO, 1994, p. 68).

No ano de 2012, um exemplo bastante significativo e de certa forma surpreendente se deu, quando, segundo o *site* brasileiro da BBC “O Brasil abrigou três das dez exposições de arte com a maior média diária de público no ano passado no mundo, segundo um levantamento publicado pela conceituada revista americana *The Art Newspaper*”. As três exposições⁶⁷ aconteceram no Centro Cultural Banco do Brasil. 'O Mundo Mágico de Escher', no Rio de Janeiro, em três meses recebeu 573.691 pessoas, ou 9.677 visitantes ao dia, e obteve a “maior média diária de público no mundo em 2011” (BBC Brasil, 2012). Em 2012, a exposição 'Impressionismo: Paris e a Modernidade', realizada no CCBB de São Paulo, recebeu 320 mil visitantes em 54 dias. O que chama a atenção é que algumas exposições atingem números estratosféricos de visitantes em cidades como Rio de Janeiro, Brasília e São Paulo. A frequência à exposição dos impressionistas – como comenta Coelho Netto, o impressionismo “é um *must*, como Cartier” – talvez não surpreenda, mas as demais fogem a um padrão mais ou menos esperado e requer uma reflexão maior sobre seu significado. Nos museus de arte nota-se que o público predomina nas mostras de obras 'clássicas', que teriam seu apogeu nos impressionistas. As exposições que apresentam os movimentos de vanguarda

67 “O centro carioca teve outras duas exposições entre as dez mais do ano – 'Oneness', da artista japonesa Mariko Mori, sétima com a maior média de público, com 6.991 visitantes diários entre abril e julho, e 'Eu em Tu', da americana Laurie Anderson, que atraiu uma média de 6.934 visitantes diários, na nona posição da lista” (BBC, BRASIL, 2012).

do século XX já não conseguem seduzir um público maior, limitando-se àqueles que estão mais próximos do circuito ou sistema da arte: artistas, críticos, estudantes de arte e alguns poucos interessados, além de investidores.

7.5.2 A arquitetura de museus

A arquitetura dos museus dos últimos vinte anos do século XX é emblemática, tais foram as mudanças propostas nos novos projetos. De modo generalizado os museus de nossos dias são considerados como as catedrais góticas, tanto em sua monumentalidade como em seu papel proeminente nas cidades. Vamos nos limitar a apontar algumas questões relacionadas ao assunto sem o aprofundamento que seria necessário.

Inúmeros são os casos de novos museus nos quais os arquitetos ficam sabendo o que será exposto às vésperas da inauguração da obra. O assunto é comentado por André Desvallées: “[...] a começar pelo Instituto do Mundo Árabe, aberto em Paris em 1987, muito difícil de utilizar para exposições, e para o qual Jean Nouvel reconhece não ter recebido programa museográfico no momento do concurso de arquitetura e de não saber o que nele seria exposto até um mês antes da inauguração” (DESVALLÉES, 2003, p. 55). Outros, ou ainda aqueles arquitetos que tenham recebido um programa museográfico detalhado e soubessem exatamente o que seria exibido no museu, criam edifícios formalmente espetaculares mas que não se prestam para o uso solicitado. Os propósitos atingidos limitam-se a criar um monumentos que atraíam turistas de todo o mundo e se tornem símbolos importantes para as cidades.

Também no Brasil assistimos à construção de diversos edifícios para abrigar museus de arte contemporânea, que não são uma decorrência de um 'projeto de museu', mas o ponto de partida. A construção dos espaços antecede a definição de seu uso e a qualquer projeto museológico ou museográfico. Sem acervos, sem uma política de aquisições, sem propósitos definidos, passam a ser 'ocupados' por exposições itinerantes ou a abrigar coleções em comodato. Frutos de ações políticas que visam o fortalecimento do turismo e a promoção das cidades, muitos deles são apoiados por empresas privadas dentro de suas políticas de 'marketing cultural'. “As edificações tornam-se mais importantes, em termos físicos, estéticos e culturais, do que as obras por elas abrigadas. Vai-se ao museu para ver-se o museu (o museu-escultura) e, de passagem, quem sabe, suas obras” (COELHO NETTO, 1994, p. 67).

O Museu Guggenheim de Bilbao, por sua vez, tem a arquitetura exterior extravagante que remete a uma escultura abstrata ou a um barco ao lado do rio. Utiliza alta tecnologia construtiva e materiais de ponta, como as placas de titânio que recobrem o edifício, responsáveis pelos reflexos e mudanças de cor provocadas pela luz solar. O vestíbulo e o Átrio, com pé direito triplo, são espaços monumentais, envidraçados, que permitem uma visão do rio e uma de suas margens, além do interior do próprio museu com suas passarelas curvas. No entanto, essa primeira impressão inusitada desaparece ao se percorrer as salas, executadas nos mesmos princípios do 'cubo branco', absolutamente convencionais, o que deixa um sabor de frustração ao percorrer as áreas de exposição. Apenas um dos espaços, onde há uma obra de Richard Serra (*La materia del tiempo -The Matter of Time*, 1994–2005) foge um pouco das demais salas pelo pé direito duplo e pelas grandes dimensões. Do ponto de vista arquitetônico o museu é um “anacronismo exatamente no que a arquitetura e a arte se tangenciam. Para

Gehry, por definição, a arquitetura é escultura, e por conseguinte, o arquiteto passa a ser um tanto escultor” (SPERLING, 2011, p. 179).

Uma exceção importante é o edifício do MASP, criado por Lina Bo Bardi. “um museu sem paredes” (FERRAZ, 2011, p. 127) que tornou-se um símbolo da cidade. Seus amplos espaços de uso público convidam a todos a uma parada, um descanso, na cidade esquizofrênica. O MASP – que não tem uma fachada 'principal' – deixa de lado o conceito do 'cubo branco' para lançar-se numa aventura na qual as obras são dispostas lado a lado em painéis de vidro e identificadas apenas no verso. Os dois blocos independentes (o superior e o do subsolo, em relação à Av. Paulista) não estão separados, mas unidos por um amplo *belvedere* de uso público. A luz penetra nos espaços expositivos e a cidade é vista a partir deles. O museu deixa de ser uma caixa fechada ou um cubo branco para tornar-se um espaço de interação e de liberdade. A sensação de peso, de austeridade de muitos museus, aqui não existe: vê-se arte de forma leve.

7.5.3 Reflexões sobre o processo de revitalização dos museus

Os Novos Museus [...] são os principais responsáveis pela difusão dessa atmosfera de quermesse eletrônica que envolve a vida pública reproduzida em *modele réduit*. Seria descabido suspirar pelo retorno de uma relação hoje inviável com a obra de arte armazenada nos museus, intimamente perdida e inviabilizada numa sociedade de massas; pelo contrário, trata-se de compreender no que deu a expectativa abortada quanto às virtualidades progressistas de uma atenção distraída da arte, como imaginaria Walter Benjamin (ARANTES, 2000, p.241).

A resposta possível à pergunta que fizemos no início deste capítulo – os museus se inseriram nos aspectos mais radicais da cultura contemporânea ou apenas se adequaram a um mercado que se torna mais forte a cada dia – só pode ser a de que eles se adequaram.

Colocando-se num segundo plano em relação ao mercado e privilegiando o número de visitantes em detrimento de uma maior inserção social, até a tradicional função pública do museu é posta entre parêntesis quando as maiores preocupações dos gestores de museus se volta mais para as grandes exposições patrocinadas e para o próprio sistema da arte.

Até que ponto essa trajetória baseada na valorização das grandes exposições, na arquitetura monumental e nas ações educativas pode ser apontada como um novo caminho para os museus? Ou seria um descaminho? O grande número de museus criados nos últimos cinquenta anos, tanto do ocidente como do oriente, assim como o aumento de visitantes que não para de crescer, podem ser tomados como um índice da vitalidade dessa instituição e de um grande interesse pela arte contemporânea e pelas ciências, que são as duas áreas que tiveram o maior número de novos espaços. Essa 'revolução', ao ser analisada com mais cuidado, revela-se como um desdobramento de vários aspectos econômicos, sociais e culturais.

Os museus europeus, e também os brasileiros, de caráter público, que sempre receberam financiamentos do estado para sua manutenção e atividades, passam a ter tais verbas congeladas, quando não diminuídas nas últimas décadas. Por outro lado, as exposições tornam-se cada vez mais sofisticadas, os seguros e o transporte das obras cada vez mais caros, demandando verbas maiores. Os museus são estimulados a buscar patrocínios junto às empresas privadas para viabilizar suas exposições e recorrendo a mecanismos legais como as leis de incentivo, o que significa uma forma indireta de utilização de dinheiro público, porém gerido pelas empresas. Para patrocinar um evento as empresas querem algum tipo de retorno, que em geral pode ser traduzido na divulgação de sua marca e no seu alinhamento com valores positivos – como a cultura é vista – em locais onde há interesses comerciais em jogo.

Essa situação leva a inúmeros desequilíbrios como por exemplo a aceitação, por parte do museu, de exposições itinerantes escolhidas pelos patrocinadores, cujos critérios são baseados em popularidade e maiores possibilidade de divulgação.

Os museus, mesmo os de arte moderna e contemporânea, vivem um aparente paradoxo: eles nunca tiveram tanta afluência de públicos, ao mesmo tempo em que a distância do público da arte também, talvez, nunca tenha sido tão grande. É um paradoxo apenas aparente porque são duas situações diferentes colocadas como pertencentes a um mesmo universo.

Os museus que recebem públicos em grande quantidade, embora também tenham seções de arte, são, quase todos, enciclopédicos – como o Louvre, o Metropolitan de Nova Iorque, o Museu Britânico ou o Prado – ou os que apresentam obras de arte 'clássicas' – como a *National Gallery* de Londres ou a homônima de Washington – chegando até o início do modernismo – *Musée d'Orsay*. Para se ter uma ideia dos públicos que visitam os museus, o Louvre, por exemplo, teve 10 milhões de visitantes em 2012 (LOUVRE, 2012). Os dados de 2011 (BRASIL, 2012) revelam que o Louvre teve 8,8 milhões de visitas, o Metropolitan de Nova Iorque, 6 milhões, o British Museum, 5,8 milhões, a National Gallery de Londres, 5,2 milhões a National Gallery de Washington, 4,4 milhões, a Tate Modern, 4,8 milhões e o MoMA, 2,8 milhões. A afluência aos museus brasileiros é difícil de ser avaliada, uma vez que os dados são escassos e as poucas informações que encontramos estão desatualizados. O MAM-SP, por exemplo, declara receber 300 mil visitas “nos anos bons” (FONSECA, 2010) e a 30a. Bienal, realizada em 2012, recebeu 520 mil visitas, sendo 308 mil, espontâneas (BIENAL, 2012). Não temos números do MAC-USP, do MAMAM, em Recife, do Oscar Niemeyer, em Curitiba ou do MAC de Niterói. Quanto às visitas, divulga-se que, em média, os grandes museus recebem entre 300 e 800 mil visitas por ano (FONSECA, 2010).

Enquanto isso, os brasileiros são o segundo maior grupo de visitantes ao Louvre: são 7% do total, o que correspondeu a cerca de 620 mil visitantes em 2011 e que deve ultrapassar os 700 mil em 2012 (MUSÉE DU LOUVRE(c))

A popularidade e o aumento de público que acontece em nossos dias é vista por alguns apenas como um 'modismo', como uma estratégia turística, ou ainda, como uma valorização glamorosa que coloca alguns museus no mesmo patamar das grifes famosas, pagando um alto preço por isso. Para estes críticos, o museu passa a fazer parte da 'sociedade do espetáculo', na qual o 'evento' se sobrepõe a qualquer outra finalidade; a arquitetura de museus ocupa o espaço que antes era das catedrais góticas; a ação educativa tem como finalidade atender demandas 'politicamente corretas' que são a 'democratização' e o 'museu para todos', e que, em muitos casos, se traduzem em trazer mais público (principalmente escolar) e assim satisfazer os patrocinadores. Otília Arantes tem uma posição bastante clara sobre esta situação:

Reina atualmente uma grande animação no domínio tradicionalmente austero e introvertido dos museus. Quem os visita dispõe de amplos espaços para a mais desenvolvida *flânerie*, abrigando jardins, passarelas, terraços e janelas que trazem a cidade para dentro do museu. Isto sem falar em cafeterias, restaurantes (por vezes entre os melhores da cidade), *ateliers*, salas de projeção ou de concertos, livrarias etc. As longas filas que se formam à entrada dessas novas 'casas de cultura' nem sempre se devem ao antigo amor à arte, concentrada no acervo do museu, mas às múltiplas atrações que enumerei apenas parcialmente. Faltou incluir, ocupando um lugar de destaque, a própria arquitetura. Já não é mais tão óbvia a distinção entre um museu e um shopping center. [...] Ao contrário dos museus dos anos 70, ainda projetados com intenções didáticas, vinculadas a movimentos sociais de democratização, os museus dos anos 80 optaram claramente por represar e desviar esse didatismo em favor de uma atitude crescentemente hedonista, a seu ver requerida pelo próprio funcionamento da sociedade de consumo (ARANTES, 2000, p.233).

Na outra ponta, a popularidade e o aumento de público, em princípio, é vista como uma conquista importante no caminho que procura tirar o 'ranço' dos museus e inseri-los nos hábitos contemporâneos. Tal visão predomina na imprensa e entre os produtores culturais. João Leiva, criador de uma empresa de consultoria na área cultural, em entrevista à Revista e,

do SESC-SP, declara que “além do crescimento da oferta e revitalização dos equipamentos culturais na cidade, “a realização de uma série de grandes mostras ajudou a popularizar o ato de ir a exposições” (GRANDES..., 2012). Sem os patrocínios das empresas privadas, seria impossível recebermos as grandes exposições que circulam mundo afora.

8. O museu na contemporaneidade

Falar do contemporâneo é, de certa maneira, um salto no escuro. “Não pode existir uma Teoria da Contemporaneidade. O próprio desta contemporaneidade é ser um 'amontoado' de teorias coexistindo em tensão, ora convergente, ora divergente (BRITO, 1980, p. 7). Para Barthes “o contemporâneo é o intempestivo” (apud AGAMBEN, 2009, p. 58) e Agamben vê o contemporâneo como um tempo em que não se coincide com ele, é o 'inatural', uma 'discronia' (2009, p. 58-59). Também é tarefa difícil pela falta de perspectiva e pela tendência a se utilizar de métodos 'do passado' para sua abordagem. No entanto é possível identificar processos que estão em desenvolvimento e que, se não definem, ao menos fornecem algumas pistas e esboçam traços do presente.

8.1 Um novo museu para o século XXI?

Um museu do século XXI, seja criado agora ou não, será aquele que se comprometer com aspectos da cultura contemporânea. Não se trata apenas de assimilar as novas técnicas e tecnologias mas de estruturar políticas culturais inovadoras e estimulantes. Algumas questões se colocam como prioritárias neste momento, como por exemplo: como o museu de arte se insere na cultura contemporânea? “Em que consiste, na dinâmica da cultura contemporânea, a função museal?” (COELHO NETTO, 1994, p. 67). Como vimos, a cultura contemporânea é fortemente heterogênea, o mesmo ocorrendo com a arte. As questões sobre o museu de arte no século XXI esbarram em alguns problemas que são de todos, e outros, que são mais específicos. Entre os gestores brasileiros percebe-se um elenco de preocupações que

abrangem o campo ou sistema das artes, a falta de maiores verbas que permitam aquisições de obras e melhorias na infraestrutura, a profissionalização, as relações com o mercado e colecionadores, e a emergência das artes visuais da América Latina nos países desenvolvidos que passam a comprar obras numa concorrência difícil de ser acompanhada. Este modismo das artes latino-americanas tem um componente fundamental que é o baixo preço das obras se comparadas com àquelas produzidas na Europa e nos Estados Unidos. É preciso levar em conta também a inconstância do mercado de arte internacional que, antes desse interesse atual, nos anos 1970, privilegiou as obras cubanas, nos anos 1990, as coreanas e depois as chinesas nos anos 2000. Esse interesse pelas obras dos artistas latino-americanos tem levado a alguns grandes museus e coleções do exterior (Tate Modern, MoMA, Museum of Fine Arts Houston - MFAH, Fundação Cisneros), todos privados, a investir em pesquisas e aquisições de obras. Além da perda do patrimônio, corremos o risco de ter uma 'história' de nossa arte atual contada por eles.

Na década de 1970, Walter Zanini, diretor do MAC-USP, além de reestruturar o museu, trouxe para ele os artistas jovens, por meio da 'Jovem arte contemporânea', e outras mostras, transformando o MAC numa referência para a discussão e reflexão sobre a arte contemporânea. Zanini incentivou a recém-nascida videoarte, a arte postal, o videotexto e a holografia, além de ampliar e enriquecer o acervo com obras de arte conceitual de artistas de todo o mundo. Hoje, excetuando-se as exposições temporárias – principalmente do MAM-SP, Pinacoteca, Paço das Artes, bienais e algumas individuais aqui e ali – só encontramos obras de artistas brasileiros contemporâneos nas galerias e feiras de arte, que hoje gozam de um grande crescimento num mercado de arte a cada dia mais vibrante:

Nos últimos dois anos, a maioria das galerias de arte contemporânea teve um aumento de seu volume de negócios em média de 44 %. A maioria das vendas são

feitas para colecionadores privados brasileiros. Cabe perguntar por que isso não reflete positivamente nas instituições?

O que se percebe é uma defasagem cada vez maior entre o circuito institucional, o polo de produção e o mercado de arte. Galerias comerciais e colecionadores particulares fomentam ativamente a produção e a circulação das obras, participam de sua validação, realizam sua catalogação, organizam debates e publicações sobre elas e capitaneiam sua inserção internacional, assumindo um papel estruturante no sistema brasileiro de arte contemporânea. Incorporam, portanto, algumas das funções que, tradicionalmente, estariam concentradas no circuito institucional (FIALHO, 2012).

As obras ‘transgressoras’ são admitidas nos museus de arte, não sem que, antes, passem por uma espécie de quarentena e sejam despojadas de seu caráter contestador, sendo então ‘re-criadas’ como objetos de rito. Crimp assinala que no MoMA, desde seu período inicial até nossos dias, muitas obras das vanguardas foram “domesticadas”, isto é, “São apresentadas, na medida do possível, como se fossem obras-primas convencionais das belas-artes [...] livres do peso da história” (CRIMP, 2005, p. 232, 233). Estão nesta situação as obras de Marcel Duchamp, da vanguarda soviética, e dos dadaístas. Agindo desta maneira, o MoMA procura isolar as “implicações radicais” destas obras, seu vínculo com a história e com as questões sociais e para isto utiliza-se da distribuição das obras por diferentes seções, tendo como critério o meio que utilizam. Este gesto aparentemente banal, segundo Crimp, revela a intenção do museu de construir uma “história formalista do modernismo” (2005, p. 232, 233).

As questões de sobrevivência e mercado parecem roubar a atenção dos museus, atitude que se reflete na pouca ênfase dada ao relacionamento com os públicos, considerados apenas tangencialmente ou de modo quase marginal, como se o museu não tivesse compromisso com eles. Embora os museus continuem a desenvolver programas educativos, eles têm pouco incentivo. O museu não pode ser apenas 'mais um' participante de um sistema da arte, hoje dominado pelo mercado, e também precisa rever toda sua atuação no que diz respeito à mediação.

Entender o momento é uma tarefa difícil, mas 'prever' os desdobramentos futuros se coloca no limite do impossível. Podemos ao menos 'pensar' e especular sobre ações e práticas que fujam daquilo que já se mostrou de pouca valia.

8.2 Propostas e ideias

Em palestra do Fórum Permanente, Stijn Huijts, diretor do Museu *Het Domein* da cidade holandesa *Sittard*, apontou desafios contemporâneos para os museus e, dentre eles, os que dizem respeito às difíceis relações com os patrocinadores – sejam eles empresas privadas ou estatais – ou aos problemas relativos à diversidade cultural e às particularidades locais. Para ele, “museus são instituições científicas com uma tarefa pública” (BRAGA, 2007). Já para Jorge Wagensberg, do Museu de Ciências de Barcelona, o museu deve estimular e seduzir o visitante, despertar a curiosidade, mas não tem o papel de educar e sim o de “mudar a atitude diante da educação”, despertar a curiosidade e a magia (WAGENSBERG, 2003).

Para Ricardo Basbaum, o museu de arte precisa "responder às transformações prioritárias das obras enquanto mudanças conceituais e discursivas que irão informar o quadro teórico geral da arte" (BASBAUM, 2005). Museu e obra precisam ter uma relação dinâmica, relacional: "sob uma perspectiva contemporânea (isto é, após 1945), o ambiente do circuito de arte é aquele que também constitui a espacialidade própria para a obra" (BASBAUM, 2005). Assim como no modernismo, ainda hoje, muitas obras são produzidas *para* o museu.

Martin Grossmann, responde à pergunta por ele mesmo formulada: 'Qual museu que se quer hoje?', responde:

Para a constituição desse museu pode ser feita tanto uma leitura deste como espaços localizados quanto uma leitura em camadas que podem ser atravessadas por

temáticas diversas. O museu de hoje não pode deixar de lado essas duas concepções para a coleta de acervo e organização das coleções (CARNEIRO, 2008)

Em outro texto Grossmann mostra uma visão otimista em relação aos museus de arte de hoje. Para ele “o museu de arte é visto como um complexo sócio-artístico-cultural atuando em várias frentes, ambiente e condutor de transformações nos modos de representação e na produção de sentido de uma sociedade que se atualiza no tempo” (GROSSMANN, 2011, p. 220). O museu de arte passa a assumir um novo papel, passando de um “museu ilustração para museu agente cultural, um museu imbricado não só em seu contexto mas na vida e em sua dinâmica” (GROSSMANN, 2011, p. 220).

O sistema da arte concebido e implementado no modernismo, no qual estabelece-se uma relação direta entre a produção, a obra, o museu e o público, tendo como mediadores o crítico e o curador é problematizado por Martí Peran. No relato do Workshop: "Curar e criticar: novos modos da crítica de arte" (2007), atribui a nova configuração dessas relações à "emergência de uma arte preocupada em documentar os limites da realidade, em inserir-se nas fraturas do corpo social e tentar mecanismos de construção ocasional de experiências reais" (Spricigo, 2007). O papel do crítico deixa de ser a de um 'tradutor das obras' para um público não especializado e passa a ser o da "construção de 'tematizações' acerca de dinâmicas sócio-culturais existentes, o que implica a volta da experiência e o "questionamento do papel das instituições como gestoras dos sentidos" (2007).

O espaço clássico do museu traz consigo um paradoxo: se de um lado é um espaço vazio, neutro, que pode receber diferentes conteúdos ordenados e organizados, de outro lado, esse espaço vazio existe por si só e sua única possibilidade é a de "um todo ainda por

configurar" (PERAN, 2008). Ele existe "como promessa para a aparição do ser". O vazio que define o espaço aguarda "um mundo e conteúdos dispostos ordenadamente sobre o mundo" (2008). Na modernidade tardia ocorre uma virada e "não há mais espaço senão aquele que se experimenta subjetivamente". O espaço não é mais um lugar natural das coisas, mas um local de encontro, "num campo dinâmico onde diferentes forças (objetos e sujeitos) se relacionam" (2008). Para este autor a *performance*, o *site specific* e a instalação ocupam o espaço utilizando uma lógica própria, ou uma forma não-lógica de ocupação, incorporando o espaço à obra. Estas novas formas de expor, ocupar e usar o espaço, além de ampliar enormemente o raio de ação do museu, criam relações diferentes com o público visitante que passa a ser um *iterator* ou um *usuário* e favorecem sua aproximação com a obra (PERAN, 2008).

8.3 Formas e ações que podem – ou não – prolongar o museu de arte

Mas o que significa um 'prolongamento' do museu? No nosso entender trata-se do conjunto de ações extra-muros, ou que acontecem fora de suas instalações físicas. Algumas atividades deste tipo já são feitas pelos museus há tempos, como por exemplo, a publicação de livros e catálogos, e, em casos mais raros, oficinas e atividades em outros espaços que não o museu. Como já vimos, estas atividades surgem antes mesmo dos museus e ganham corpo ao longo de sua história. Hoje, com o crescente hábito da cultura em domicílio as extensões do museu – com o uso das tecnologias digitais - ganham importância e podem se converter num instrumento importante.

Num primeiro momento poderíamos pensar o prolongamento como exposições circulantes, itinerantes, que percorressem várias cidades, talvez numa ação conjunta entre

vários museus, similares a outras atividades culturais que já fazem isso, como o teatro, os shows musicais, orquestras ou o cinema. Nesta último caso existe o projeto 'Cine Tela Brasil', de Laís Bodanski e Luiz Bolognesi, que percorre o país exibindo filmes em praças públicas de pequenas cidades, que em sua grande maioria, nunca tiveram uma sala de exibição. Ou o projeto da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo chamado OSESP itinerante, que percorre as cidades do interior do estado oferecendo concertos, oficinas de Cordas, Madeiras e Metais e o Curso de Apreciação Musical, em espaços não convencionais, como igrejas. Estas ações são fundadas na crença de que as pessoas não usufruem da arte por falta de oportunidade e pela distância que os separa das instituições e assim levam as atividades até o público. Mas esta hipótese, para os museus, é rapidamente afastada pelas dificuldades de logística, custos e segurança apresentadas, que nenhum museu poderia ou gostaria de enfrentar.

Vamos examinar as novas propostas de mediação, o uso das tecnologias de informação e comunicação e a participação em redes para verificar se elas podem ser elementos de ativação dos museus e dos públicos.

8.3.1 Experiências em mediação

No relato do 1o. Seminário Internacional de Arte e Educação, promovido pelo Instituto Inhotim, Cayo Honorato relembra que Pablo Helguera, em seu artigo 'Transpedagogia'⁶⁸ argumenta que o emprego do termo 'pedagogia' tem sido pouco claro naquilo que significa: “o que, especificamente, está sendo ensinado ou aprendido, e de que forma” (HELGUERA, apud

68 HELGUERA, Pablo. Transpedagogia. In: HELGUERA, Pablo & HOFF, Mônica (orgs.). *Pedagogia no campo expandido*; tradução de Camila Pasquetti, Camila

HONORATO, 2012). Afinal, para ele, “os artistas muitas vezes trabalham a partir de uma série de ideias erradas a respeito da educação, que impedem o desenvolvimento de contribuições realmente críticas e pensadas” (2012). O curador do Instituto Inhotim, Jochen Volz não compartilha destas ideias e enfatiza a

centralidade dos artistas, positivando suas atuações e o acervo da instituição, enquanto referências primordiais para o trabalho dos educadores, sem questionar nem mesmo apresentar as modalidades de educação efetivamente aportadas por esses artistas, pode terminar retrazando uma indesejável hierarquia entre a arte e a educação, entre os artistas e os educadores. Não se pode afirmá-lo, mas é como se, do seu ponto de vista, o saber da arte fosse uma propriedade dos artistas, se não do acervo da instituição; um saber que os educadores ou mediadores, no trabalho mesmo ao qual se dedicam, não poderiam elaborar (HONORATO, 2012)

Esta visão, como já vimos, prevalece nas discussões sobre o museu, de um modo geral, repetindo os vícios de muitas políticas culturais que centram toda sua ação na ponta da produção. O que é um museu sem públicos? E no entanto vemos museus com importantes acervos quase sem visitantes.

Um projeto que vai em direção a estas preocupações não vem de nenhum grande museu, mas de um centro de arte contemporânea. A instituição é o Centro José Guerrero, ligado ao governo de Granada, Espanha, fundado no ano 2000. O Centro se define de forma contundente:

Quanto às funções, assumimos como necessárias as que canonicamente se exigem de um museu. Mas são as funções clássicas enunciados pelo ICOM as únicas que devem caracterizar um museu de arte contemporânea no século XXI? Obviamente que não, e, nesse sentido, a nossa intenção é de nos tornarmos um espaço de relacionamento, num lugar para o pensamento crítico, à procura de novos modelos e considerando qual é o papel da arte de hoje em relação à sociedade de contemporânea ⁶⁹(CENTRO JOSÉ GUERRERO [2010])

⁶⁹ “En cuanto a sus funciones, asumimos como necesarias las que canónicamente se le exigen a un museo. Ahora bien, ¿son las clásicas enunciadas por el ICOM las únicas funciones que debe marcarse un museo de arte contemporáneo en el siglo XXI? Es evidente que no y, en este sentido, nuestra intención es la de convertirnos en un espacio de relación, en un lugar para el pensamiento crítico, buscando nuevos modelos y meditando cuál es el papel del arte hoy en su relación con la sociedad actual” (CENTRO JOSÉ GUERRERO [2010])

No âmbito de atuação do Centro José Guerrero, pode-se destacar o projeto '*Transductores: Pedagogias colectivas y políticas espaciales*', um experimento de que se movimenta entre “a arte, a pedagogia e a intervenção no contexto social” (GÓMEZ, [2010], p. 12). O termo 'transductor' significa um “dispositivo capaz de transformar ou converter um determinado tipo de energia de entrada em outra diferente de saída, provocando um crescimento complexo” ([2010], p. 12) e um resultado nem sempre previsível. Na transposição para o projeto o termo é usado como uma metáfora para o museu: uma espécie de catalisador, ou disparador de mudanças sociais, com forte acento nas possibilidades de transformação a partir da ação de coletivos interdisciplinares. Na prática, o projeto se desdobra num conjunto de atividades como cursos de extensão universitária, seminários, oficinas e encontros com professores do ensino médio e estudantes universitários. Nesses encontros e seminários foram discutidas experiências de 'pedagogias coletivas' desenvolvidas em outros locais e em outros momentos. Num momento seguinte foram desenvolvidas propostas e projetos de ação pedagógica participativa e, em seguida, a experiência de itinerância do *Archivo Móvil Transductores* com a intenção de ativar outros centros, distribuir e recolher projetos (GÓMEZ, [2010], p. 12-13). A organização de uma rede de instituições é colocada como ponto fundamental pois as pedagogias coletivas são criadas a partir de uma série de práticas vindas de diversos lugares, instituições, agentes e disciplinas. Como processo que é, produz uma multiplicidade de 'dimensões articuladas’ (RODRIGO, [2010], p. 66).

A ação pedagógica participativa articula a prática artística, a intervenção política e a educação e tem como elemento material exposições nas quais a participação dos públicos pode acontecer antes, durante e após sua realização. As abordagens temáticas giram em torno dos problemas urbanos, imigração, ecologia, habitação etc. Dessa forma, o Centro José

Guerrero passa a ser uma instituição ativa que estimula o desenvolvimento de projetos relacionados às diversas comunidades participantes, articula-se numa rede de instituições, forma um arquivo em constante atualização, promove palestras, seminários, *workshops* e exposições que trazem um público pouco habituado aos museus. O projeto visa o desenvolvimento de processos pedagógicos coletivos, muitas vezes concretizados em produções artísticas.

Outra experiência interessante ocorreu na Documenta 12, realizada em 2007, na qual a mediação esteve presente desde o início da concepção da exposição, o que, de uma certa forma, faz dela uma das partes do projeto curatorial. Para refletir sobre a mediação utilizou o conceito de 'tradução cultural', isto é, algo que resulta “diferente do original, levantando questões sobre a ambivalência de seu caráter, igualmente dramático e potencial, na medida em que pode reduzir o original ou produzir algo novo” (HONORATO, 2008). Não se trata de buscar 'explicar a arte', mas de, “eventualmente, se necessário, [...] trabalhar em oposição a isso” (2008). Concretamente, a mediação na Documenta 12 desenvolveu diferentes experiências baseadas numa “abordagem crítica e reflexiva pelos mediadores e visitantes, de modo que eles procurassem compreender e questionar os conceitos curatoriais, assumindo posições” (2008). Um dos pontos mais polêmicos e por isso mesmo mais interessantes para o debate foi a posição assumida de

Em vez de se apoiar na inclusão, na ideia de que todos fossem imbuídos da 'salvação' da formação artística, optou-se, pelo contrário, por reparar o caráter exclusivo e excludente da exposição, por levá-la às pessoas, convidando grupos de não-visitantes, conforme a iniciativa dos mediadores, para que seu conhecimento contribuísse com a exposição – o que resultou na realização de 20 projetos, por exemplo, o que reuniu pessoas de diferentes profissões que lidam com a morte para discutir o conceito de 'vida nua', referencial à curadoria – entre outras plataformas (HONORATO, 2008)

Para Carmem Mörsh, curadora do projeto educativo da Documenta 12, o trabalho de mediação deve voltar-se não somente ao público, mas também à instituição, num trabalho que vise sua transformação e a “reinvenção das formas de representação” (HONORATO, 2008). Inúmeras são as teorias e práticas em curso, indo desde as ações 'explicadoras' até as que pregam uma cumplicidade “das especulações do artista” (ANJOS (a)). Cobra-se do museu um maior compromisso com o público frequentador e o desenvolvimento de um trabalho de formação crítica e de produção do conhecimento (ANJOS (a); ANJOS (b); DESVALLÉES, 2003; MENESES, 1994). Para se atingir tal meta sugere-se a criação de “atividades formadoras, de cunho teórico e prático” (ANJOS (a)).

Entre nós, ações de mediação em novos formatos têm acontecido no Centro Cultural São Paulo-CCSP (CENTRO CULTURAL SÃO PAULO), gerida pela Divisão de Ação Cultural e Educativa (DACE), com atuação independente e paralela à Curadoria de exposições, o que, por si só já é um grande diferencial. De prestadora de serviços para a curadoria a DACE passa a desenvolver programas mais propositivos e críticos. Sua ação mediadora não se volta exclusivamente para o público externo, mas também para o interno, atuando na intersecção das áreas da instituição. Esta posição levou a DACE a propor projetos aglutinadores, e por vezes, provocadores, como por exemplo: 'Eixo cruzado: como trabalhar junto', que congrega as diversas curadorias do CCSP; 'Centro Cultural, Seu Próprio (CC, SP)' que, com intervenções nos espaços, procura estimular as discussões sobre as noções de identidade, reconhecimento e pertencimento com os públicos do CCSP ; o 'Projeto Tatu-bola', composto de mobiliário itinerante dentro dos espaços da instituição para promover práticas artísticas e atividades variadas (CENTRO CULTURAL SÃO PAULO).

O diferencial destas ações de mediação e de ação cultural está no envolvimento de muitas áreas da instituição e, principalmente, no constante questionamento: da validade da própria mediação enquanto atividade 'entre' instituição e público, das atividades propostas, do papel de uma instituição pública no cenário da cidade. Dando prosseguimento às atividades questionadoras, desde 2011 a DACE lança um Edital de mediação com o objetivo de receber projetos, que após seleção serão implantados na instituição.

Sem dúvida, trata-se de um caminho que aponta para posições mais dinâmicas e ricas ao buscar sair da mesmice da mediação tradicional, com projetos diferenciados que envolvem os funcionários da instituição, artistas, produtores e públicos, em ações, seminários, mesas de discussão e outras tantas atividades.

8.3.2 O uso das tecnologias de informação e comunicação

Os museus têm usado as tecnologias digitais de forma crescente. No entanto esse uso concentra-se mais na documentação e preservação do que na extroversão dos acervos ou da criação de instrumentos de comunicação e diálogo com os públicos. Quase todos eles possuem *websites*, têm suas obras digitalizadas – ou estão em processo de fazê-lo -, criam bancos de dados com informações sobre artistas e obras. Alguns – não somente museus mas também colecionadores, *marchands* e amantes da arte – se aventuraram nos chamados 'museus virtuais', que apresentam imagens de algumas obras, vistas panorâmicas das salas e a possibilidade de passear pelo museu no computador, que nada mais é do que um simulacro da

visita presencial e normalmente atraem mais pela técnica empregada do que por aquilo que mostram.

A discussão sobre como os museus podem utilizar as tecnologias com finalidades de ampliar seu raio de ação, numa espécie de prolongamento, não nos leva, necessariamente, a discutir os aspectos e nem os aparatos tecnológicos, mas a reabrir uma discussão que não é nova e que passa por questões anteriores às tecnologias digitais, como por exemplo, a reprodução técnica, a autenticidade e unicidade, entre outras. A reprodução de uma obra num na tela de um computador é fato rotineiro mas, nem por isso, consensual, embora, pouco a pouco, vá sendo aceita. As imagens assim apresentadas não substituem a visita ao museu e muito menos a observação da obra física num espaço concebido para isto. A experiência da visita é única. Tal qual um livro ou catálogo, elas podem ser complementares ao museu e à exposição, permitindo tanto a 'visita a distância' daqueles que, por qualquer motivo, não têm acesso ao museu, como um panorama daquilo que se pode ver no espaço museológico, ou ainda, como rememoração daquilo que se viu.

Desde Benjamin, a discussão sobre a reprodução técnica tem estado presente sob diversos prismas. Em seu famoso ensaio 'A obra de arte na época de suas técnica de reprodução', já citada, ele lembra que “à mais perfeita reprodução falta sempre algo: o *hic et nunc* da obra de arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra” (1980, p. 7), que é a sua autenticidade. A reprodução técnica tem uma certa independência em relação ao original, podendo mesmo, no caso da fotografia, “ressaltar aspectos do original que escapam ao olho” (BENJAMIN, 1980, p.7), além de trazer para o espaço do observador aquilo que se encontra muito longe dele. Como já mencionamos, estas ideias serão um ponto de partida para as propostas de André Malraux.

Uma surpresa foi encontrá-las num pequeno texto de Mário de Andrade, intitulado 'Museus populares' (ANDRADE, 2005), publicado em 1938, portanto apenas 2 anos após a publicação da primeira versão em francês do texto de Benjamin. É conhecida a preocupação pedagógica de Mário, que também neste texto não deixa de referir-se a ela. Diz ele:

Não estou longe, aliás, de crer que em grande parte da concepção verdadeiramente pedagógica, verdadeiramente ativa de disseminação da cultura, do conceito atual do museu, é devida ao extraordinário poder da técnica moderna e de seus meios de reprodução (ANDRADE, 2005, p. 127).

Reunindo todos os bons acervos dos museus e coleções particulares das Américas, nem assim “se conseguiria formar um só Museu do Prado” (ANDRADE, 2005, p. 130). A aquisição de obras-primas é uma ilusão, pois aquelas que estão nos museus europeus, deles não sairão. Mário afirma que o valor cultural da obra não se perde com a reprodução, “como ensinam as coleções científicas de estudo” (2005, p. 128). Propõe que em vez de

museus de belas-artes, cheios de quadros *verdadeiros* de pintores mediocres, com menos dinheiro abramos museus populares de ótimas reproduções feitas por meios mecânicos. Com todas as escolas de artes representadas por seus gênios maiores e suas obras principais. Museus claros. Museus francos. Museus leais. Com visitas explicadas. Com conferências, com revistas, concursos, plebiscitos (ANDRADE, 2005, p. 131).

Também Mário Pedrosa, 30 anos depois, em carta a Oscar Niemeyer a respeito da criação de um museu de arte em Brasília, propõe o que chama de um “museu didático e documentário” (PEDROSA, 1995, p. 293). Não é um museu com coleção de obras originais mas um “museu de cópias, reproduções fotográficas, moldagem de toda espécie, maquetes, etc.” (1995, p. 287-288), além de uma filmoteca com documentários e filmes experimentais, cursos e projeções de *slides*. A justificativa de Pedrosa para sua proposta é a dificuldade, senão a impossibilidade de se “criar um museu de artes plásticas do nada e torná-lo algo digno

de nome. Mesmo o Museu de Arte de São Paulo, apesar do esforço feito e das enormes somas despendidas, “não é nem um museu de arte 'moderna' e nem um museu de arte 'antiga', a despeito de contar em seu acervo com algumas obras importantes no plano mundial”. As falhas dos museus brasileiros são “*insanáveis*” (1995, p. 287), diz Pedrosa, e de nada adianta se envidarem os maiores esforços e enormes quantias de dinheiro na tentativa de saná-las. Sua proposta para o museu de Brasília deveria atender a “objetivos de ordem educacional e documental” (1995, p.288) O uso de réplicas e reproduções permitiria ao museu ser “o mais completo possível, de todos os ciclos da história da arte mundial” (1995, p. 288). As reproduções fotográficas a cores e os moldes em gesso, ambos em tamanho natural ou reduzidos, ofereceriam um panorama da arte e a “educação artística e cultural se fará, visualmente, experimentalmente, do modo mais satisfatório possível” (1995, p. 289).

Os raciocínios de Mário e de Pedrosa cabem perfeitamente para as exposições feitas para a Internet constituídas de reproduções de objetos e obras. Embora não mais se pretenda ter um museu 'físico' de reproduções, as ideias centrais - objetivos de ordem educacional e documental e de que o valor cultural da obra não se perde com a reprodução – permanecem. É desnecessário ressaltar as vantagens trazidas pela Internet em relação ao impresso, como os baixos custos para sua implementação, a instantaneidade, a ampliação do raio de alcance, a possibilidade de escolha de caminhos e o fato de ser gratuita, desde que se tenha os equipamentos e a conexão necessária. Mas a Internet não propicia apenas a reprodução de obras e o acesso a um banco de dados de obras e artistas. A partir de um elemento de pesquisa – um artista, uma obra - ela permite possibilidades de contextualização por meio de links para outros *sites*, com informações as mais variadas sobre as épocas, para outras obras, outros artistas, práticas de outras atividades artísticas, para o momento econômico e social que, de

alguma forma possam se relacionar com aquilo que se está pesquisando, formando uma imensa rede de informações. Essas possibilidades ainda são pouco exploradas pelos museus que, em grande parte, têm se limitado a mostrar algumas obras e exposições, porém quase nunca em estabelecer laços com outras atividades ou informações que possam contextualizar tais manifestações.

Os *websites* dos museus deixaram de ser apenas um folheto de divulgação para apresentar informações de interesse para os que não podem visitá-lo, para os que desejam fazê-lo e também para aqueles que, já tendo visitado, retornam às obras e às informações. Estas informações são importantes durante uma exposição e, principalmente após seu encerramento, quando se tornam uma documentação de grande valor. Exemplos são os *websites* do MoMA e do Museu do Prado, embora, neste último o acervo documental não fique disponível na Internet após a exposição. Uma maravilhosa exposição realizada no ano de 2012 – O Hermitage no Prado – foi motivo para uma ampla abordagem com vídeos, textos e imagens. Hoje, essa documentação não mais se encontra disponível, o que contraria todos os princípios da documentação e da própria Internet.

Outro *website*, desta vez do MoMA, sobre a exposição '*Inventing abstraction 1910-1925*'⁷⁰, em exibição no museu, apresenta um conjunto de informações que fogem da mesmice. Além das obras, textos e vídeos, traz um mapa de conexões entre os artistas e, a partir dele, informações das obras e dos artistas, uma outra página (*check-list*) com todas as obras e ficha técnica e uma outra novidade denominada *Q2 Music*, um projeto do próprio MoMA, onde se pode ouvir músicas especialmente selecionadas de compositores contemporâneos do período das obras, como Stravinsky, Varèse, Schoenberg, Ives, Webern e

70 Disponível em: <http://www.moma.org/interactives/exhibitions/2012/inventingabstraction/>. Acesso em: jan. 2013

Debussy. O site mantém um histórico com pequenos resumos das exposições realizadas desde 1991.

Mais recentemente surgiu o *Google Art Project*⁷¹, que tem como meta promover o acesso das pessoas às obras de arte de 151 museus de 40 países. O número de obras e artistas por museu varia muito, indo de dezenas a milhares. Atualmente estão à disposição 30 mil obras distribuídas por instituição, obras essas que podem ser acessadas navegando pelas coleções ou por artistas. Entre as informações disponíveis encontramos:

- relativas às obras: nome da obra, do artista, data e dimensões;
- relativas aos artistas, as datas e locais de nascimento e morte;
- relativas às instituições: endereço; busca por tipo de material empregado (pintura a óleo, acrílica, cerâmica etc.)

O *site* apresenta imagens em alta resolução que podem ser ampliadas muitas vezes sem que se perca a nitidez, permitindo ver pequenos detalhes. Permite escolher imagens e com elas criar uma galeria com as obras preferidas, como também visitar as galerias de outros participantes. Pode-se também compartilhar imagens e assistir a um *slide-show* no qual as imagens desfilam automaticamente, da mesma forma que locais turísticos. Um setor do *site* denominado *Education* traz explicações de uma ou duas linhas sobre, por exemplo, os 'assuntos' das obras, relacionados a períodos. Imediatamente abaixo são mostradas imagens para que se identifique o período em que foram criadas a partir das definições dadas anteriormente. Logicamente, no final, exibem as 'respostas corretas'.

71 Disponível em: <http://www.googleartproject.com/>. Acesso em: jan. 2013

Do ponto de vista da tecnologia e da qualidade das imagens o *Google Art Project* é bastante interessante, mas ele peca pela falta de informações sobre os artistas, as obras e os contextos em que foram criadas. Nem sequer *links* para outros *sites* que tragam informações adicionais.

Outras formas de uso da Internet ainda estão por ser exploradas, mas já existem muitos experimentos e realizações em torno dessa tecnologia que têm se mostrado bastante interessantes. Trata-se de *websites* desenvolvidos e mantidos, não por museus, mas por pessoas ou entidades, e que enfocam o sistema da arte, portanto também o museu. Existem muitas iniciativas deste gênero, porém iremos nos deter em apenas duas delas, ambas brasileiras: O 'Fórum Permanente: museus de arte, entre o público e o privado' e o 'Canal contemporâneo'. Mais do que *sites* comuns, são plataformas ou arquivos que fomentam a participação, a crítica, colecionam textos de críticos, vídeos e relatos de palestras, encontros, workshops etc.

O Fórum Permanente⁷² se define como sendo “uma Associação Cultural que opera como uma plataforma para a ação e mediação cultural, nacional e internacionalmente, em diferentes níveis do sistema de arte contemporânea”. Estruturado numa rede de parcerias, o *website* define-se como um “museu-laboratório, uma revista, um arquivo vivo” (FÓRUM, 2012), e atua tanto na organização e mediação crítica de encontros e *workshops* como na sua documentação, objetivando fomentar o “compartilhamento de ideias, experiências, conhecimentos que se relacionam ao universo dos museus, instituições culturais e o sistema da arte hoje em dia” (FÓRUM, 2012).

72 Disponível em: <http://www.forumpermanente.org>. Acesso em: fev. 2013.

O Canal Contemporâneo⁷³ coloca entre suas prioridades a comunicação e transformação para a construção e desenvolvimento de uma comunidade digital e como foco a arte contemporânea brasileira. A distribuição da informação “sobre os circuitos e sistemas de arte - estabelecidos ou alternativos, periféricos ou adjacentes” pretende torná-los visíveis, uma vez que não existem publicações comerciais com circulação nacional dirigidas a este tema. A rede de colaboradores dessa comunidade é composta por profissionais de várias áreas, assim como de instituições, estudantes e apreciadores de arte de diversos países.

Estas duas plataformas já têm uma história – o Fórum existe há 9 anos e o Canal, há 12 – e um arquivo considerável e importantíssimo sobre as discussões sobre museus e arte contemporânea. Novos integrantes do sistema da arte, formam coleções de textos e aproximam-se de uma biblioteca ou de um museu, vivos, isto é coletam e produzem documentos sobre o que está acontecendo no momento, em várias instituições e diferentes lugares. É inegável a importância destes arquivos abertos, gratuitos e disponíveis a todos.

Um outro tipo de experiência, desta vez atuando no interior de uma instituição (Centro Cultural São Paulo) é a 'Anilla Cultural Latino-América-Europa'⁷⁴. Ainda bastante embrionária, reúne quatro instituições da América Latina e uma da Espanha⁷⁵, interligadas por conexão de alta velocidade. Criada em maio de 2010, ela define-se como uma rede de “cocriação, colaboração e participação [...] no campo da ação cultural contemporânea a partir do uso intensivo das Tecnologias da Informação e Comunicação e da Internet de segunda geração” (ANILLA). Essa rede permite a realização de experiências sonoras, cinema, dança,

73 Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/>. Acesso em jan. 2013.

74 Disponível em: <http://anillacultural.net/> ou http://www.centrocultural.sp.gov.br/anilla_cultural/o_que_e_anilla.htm. Acesso em fev. 2013.

75 Participam da Anilla Cultural o Centro Cultural São Paulo, o Museu de Antioquia, em Medellín, Colômbia; o Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile, em Santiago; o Centro Cultural da Espanha de Córdoba, Argentina; e o Centro de Cultura Contemporânea de Barcelona, Espanha.

artes visuais, performance, multimídia, net art, teatro, literatura, videoarte, exposições, festivais, concertos e debates, por meio de videoconferências interativas, além do desenvolvimento de midiatecas e laboratórios multimídia. Dentro desta perspectiva, a cada integrante da rede, cabe propor meios e mecanismos, linguagem e discursos, compatíveis com o desafio da criação e transmissão de eventos *on-line*, utilizando recursos técnicos de imagem e som, de forma interativa e comunicativa.

'Nova Ágora' foi o nome escolhido para o evento inaugural da rede, que aconteceu em novembro de 2010. A referência à Ágora grega quer recuperar simbolicamente a praça pública como um espaço de cidadania e embate político, no qual o público local, interno e externo, pode colaborar diretamente na experiência. Embora se trate de um projeto com base em tecnologias de comunicação avançadas, o objetivo maior é o de criar espetáculos, eventos, debates, nos quais os diversos públicos dos cinco centros possam participar localmente e em conexão remota, em 'tempo-real', com os demais. O texto de apresentação do projeto cita Canclini e Martín-Barbero para frisar a necessidade de "prestar atenção às misturas e aos mal-entendidos que vinculam os grupos", observar como cada grupo "se apropria dos produtos materiais e simbólicos alheios e os reinterpreta". Não se trata nem de reforço de identidades e nem de "fusões" mas de tornar complexa a relação entre culturas. Martín-Barbero em seu texto Por uma outra comunicação afirma que as relações entre cultura e política adquirem outro sentido quando o espaço público abre, não para representar as pessoas, mas para dar voz a elas e propiciar condições para que elas se reconheçam. (ANILLA). Vários outros projetos foram realizados, alguns com participação simultânea de todos e outros com apenas dois ou três, sempre procurando conectar os públicos dos diferentes países mediados por alguma forma de atividade.

As experiências relatadas não esgotam as possibilidades de exploração dos meios tecnológicos do ponto de vista de sua produção, acesso e consumo cultural, mas permitem mostrar algumas possibilidades de criação de redes focadas no sistema da arte. O que chama a atenção é que nem todas elas não estão ligadas às instituições, mas operam como satélites, o que permite uma atuação crítica e independente.

9. Considerações finais

Ao finalizarmos este trabalho, podemos afirmar, em síntese, que o percurso do museu revela que o que nele muda se revela intimamente relacionado às questões sociais, econômicas, políticas e, principalmente, culturais de cada momento. O que permanece é sua missão pública, pedagógica e de reunião, conservação e divulgação dos acervos. O que muda, certamente, contagia os traços que respondem pela permanência do museu, fazendo com que a noção correspondente perca, pouco a pouco, os contornos que caracterizariam uma definição estável. Todavia, convivem no tempo e no espaço (mesmo na Internet) museus que têm características tradicionais e museus que procuram responder às novas configurações da cultura e da sociedade.

O museu surge numa confluência de novas ideias e práticas tradicionais. As novas ideias têm como um de seus pilares a visão do homem como centro de todas as coisas, o que vai corresponder ao paulatino distanciamento entre arte e religião. Este processo iniciado no Renascimento se adensa durante o iluminismo que tem como um de seus princípios básicos a autonomia e, para se chegar a ela, é necessária a instrução pública, por meio da razão e da experiência, acessível a todos. “Saber é poder”, proclamava Bacon; “*Sapere aude!*” (Ousa saber), proclamava Kant. A instrução pública, na visão de Condorcet, não se resumia à escola, mas incluía também as bibliotecas e os museus. Para atingir esses objetivos o patrimônio e o museu precisam ter um caráter público, o que acontece quando é formalizado, na forma de um decreto, após a Revolução Francesa. Ao tornar público o patrimônio, as coleções transformam-se nos museus.

A vinculação do museu a uma função pública e pedagógica não deixa de existir até nossos dias, embora as práticas pedagógicas tenham mudado diversas vezes ao longo do tempo. Quando se discute a pedagogia e a mediação algumas perguntas são fundamentais: para que, para quem, como fazer. A resposta à primeira questão é: para, de uma forma ou outra, aproximar públicos e museu/obras de arte. A segunda questão está conectada com a terceira e é mais delicada, pois vincula-se às políticas culturais, momentos sociais e econômicos particulares. Nos primórdios dos museus o público preferencial era constituído pelos artistas e, num segundo grau de importância, pelos demais. Já no decorrer do século XIX, os museus 'enciclopédicos' cerram fileiras na defesa da nacionalidade e das identidades, o que pressupõe que eles se dirigiam a todos os públicos indistintamente. O MoMA, criado no início do século XX, inicialmente, sob a direção de Alfred Baer, teve uma postura internacionalista colecionando e valorizando obras européias. Após 1945, assume a política do pós-guerra que levou a uma revisão da arte americana anterior e à defesa de “uma modernidade própria, norte-americana” (BELTING, 2006, p. 60) que procurava deslocar o centro mundial das artes para os Estados Unidos. Neste caso, os públicos eram outros, não mais o conjunto da população como pretendia o museu enciclopédico. Hoje, em grande parte dos museus de arte moderna e contemporânea a prioridade são os públicos do sistema da arte, do turismo cultural, de todos aqueles 'capturados' pelas ações de marketing e estudantes. Os primeiros mantêm um estreito vínculo com o museu e dispensam as ações educativas, enquanto os segundos são canalizados para o museu pelas empresas de turismo e, em geral, contam com visitas guiadas. O terceiro grupo vincula-se às ações dos patrocinadores, portanto da divulgação na grande mídia e nada podemos deles falar por falta de informações sobre sua composição, interesses e formação. O quarto grupo – estudantes, que chegam a representar

50% das visitas em algumas exposições, como a Bienal de São Paulo – são objeto das atenções dos projetos educativos.

O grande número de visitas aos museus é motivo de euforia para alguns e de desconfiança para outros. Um grande percentual destas visitas corresponde ao chamado 'turismo cultural', aqueles que André Desvallées chama de “*não-públicos*” que “*fazem o Louvre em uma hora*” (DESVALLÉES, 2003, p. 52). Questiona-se se existe um 'público de museu' ou se os vários públicos visitam os museus por muitas e diferentes razões. O Louvre recebe tanto ou mais brasileiros do que aqueles que frequentam os nossos museus. Certamente algumas das riquezas que lá existem são chamarizes, mas muitas pessoas lá vão porque faz parte do 'pacote' turístico ou porque 'não se vai a Paris sem ir ao Louvre'. E também há muitos que lá vão para ver as obras de arte. As pesquisas, no geral, não se preocupam com essas nuances e consideram o público como massa homogênea de frequentadores de museus. Outro aspecto a ser considerado é que se conta o número de 'visitas', o que não é o mesmo que 'visitantes', o que, a despeito das dificuldades operacionais de coleta, é, no mínimo, um erro. Se uma pessoa vai 4 ou 5 vezes a um museus num mesmo ano, cada ida é contada, o que se torna significativo no caso dos museus de arte onde há um público cativo que visita o mesmo museu várias vezes ao ano. Por esse motivo consideramos de extrema importância a forma como vem sendo conduzidas as pesquisas de hábitos culturais na França, no sentido de compreender as práticas e as escolhas dos públicos. No Brasil são raras as pesquisas desse gênero e caberia ao Sistema Nacional de Museus-SBM e ao Instituto Brasileiro de Museus-IBRAM, ambos do MinC, a tarefa urgente de implementá-las.

O relacionamento do museu de arte moderna e contemporânea com os artistas alterna momentos de proximidade e distanciamento. Desde seus primórdios, em função de suas

características conservadoras, poucas vezes recebeu obras contemporâneas ou polêmicas em seu acervo, seja por suas concepções ou origens. Vimos isso no Louvre, que na época de sua fundação só acolhia obras de artistas mortos e consagrados, na argumentação de Benédite sobre as diferenças entre um museu e uma exposição – ela falava das Exposições Universais -, vimos também no MoMA, após 1945, quando sugere dar um tratamento no mínimo 'discreto' às obras dos construtivistas russos, pelo menos enquanto durou a guerra fria, e vemos hoje os museus, que por vezes, realizam exposições de artistas contemporâneos, mas que não fazem parte de seus acervos.

Também a posição subalterna que o museu ocupa no sistema da arte não é uma novidade. Basta lembrar o que se passou com os impressionistas quando um artista e um *marchand* foram os responsáveis pela guarda e divulgação de grande parte daquelas obras, e, finalmente, em nossos dias, quando as feiras de arte, os *marchands*, os *dealers*, as galerias e os colecionadores ditam as regras num mercado crescente, com obras supervalorizadas, verdadeiros *assets*, numa dinâmica na qual solicitam ao museu uma chancela para que as obras em seu poder sejam consideradas 'de arte', e os museus, lentamente, incorporam algumas delas pelas razões de mercado. Como se pode ver, não houve uma ruptura, mas apenas um aumento no desequilíbrio nas relações entre mercado e museu.

Após a 'crise' e um certo descrédito pelo qual passaram os museus na década de 1960, um momento crítico da sociedade ocidental, há uma reação dessas instituições que procuram inserir-se na nova situação. Os museus tinham vários caminhos possíveis e, com a progressiva escassez dos financiamentos públicos, alguns escolheram o que mais os aproximava das mídias de entretenimento. Pode-se argumentar que isto não seria necessariamente negativo se fosse acompanhado de ações mais consistentes visando a proximidade com os públicos, o

estímulo à produção artística e a formação de seu acervo. Porém, ao se aproximar em demasia do mercado, há uma espécie de contaminação, o que torna difícil para a instituição ser também crítica, pois, como vimos, boa parte das ações museológicas de hoje decorrem de projetos que precisam encontrar eco nos possíveis patrocinadores. Os museus tornam-se 'atrações turísticas' extremamente valorizadas. De fato, o que vimos foi o investimento na arquitetura grandiosa e extravagante, em grandes exposições e em estratégias mercadológicas visando atrair o maior número possível de pessoas e, assim justificar ou viabilizar patrocínios.

A visão de sua função social e pública oscila entre um 'templo' ou um 'fórum', um 'shopping center' ou um 'laboratório,' uma 'mídia' ou um 'agenciador cultural'. Os primeiros polos dessas dicotomias – templo, shopping center, mídia - apontam para uma instituição elitista e voltada ao mercado, enquanto os segundos – fórum, laboratório, agenciador cultural – são fruto de uma espécie de crítica institucional. Visto dessa forma, trava-se um embate desigual entre o poderio financeiro do mercado e de alguns setores do sistema da arte *versus* as poucas vozes que ainda lutam por um museu efetivamente voltado para as pessoas. No entanto, entre uma e outra posição existem muitas possibilidades, como assinala Suely Rolnik (2007), ao discutir se seria adequado expor as peças de Lygia Clark num museu quando “Lygia havia desertado deste território já em 1963?”. Para Rolnik não mais se deve pensar a partir de dicotomias - “regiões da realidade que sejam boas ou más numa suposta essência identitária ou moral que as definiria de uma vez por todas”. O centro da questão é “ético” e cabe buscar em cada museu aquilo que há de “poético” ou de “neutralização instrumental mais indigna”. Entre esses extremos “ativo e reativo” encontram-se inúmeras possibilidades “em graus de potência variados e variáveis, num constante rearranjo dos diagramas de poder”.

As discussões sobre o museu de arte moderna e contemporânea não se esgotam aí. Desde a década de 1960 muitos artistas desenvolvem trabalhos fora das instituições. Brain Holmes lança uma questão crucial sobre isto:

Qual é a lógica, a necessidade ou o desejo que impulsiona cada vez mais artistas a trabalhar fora dos limites da sua própria disciplina, definida por noções de reflexividade livre e pura estética, materializada no circuito galeria-revista-museu-coleção e perseguida pela memória da pintura e da escultura gêneros normativos ⁷⁶ (HOLMES, 2008, p. 203).

Inicialmente é o vídeo, a performance, a land-art e a body-art que marcam uma ruptura “com o marco disciplinar” (HOLMES, 2008, p. 203) e também com o museu. Mas pode-se argumentar que estas práticas apenas incorporavam novas técnicas e temáticas a um museu tradicional que se não podia ter obras concretas para seu acervo recolhia a documentação sobre elas. Uma nova “serie de estallidos” (2008, p. 204) irrompe com a net-arte, bio-arte e outras manifestações cujas características são de “investigações extradisciplinares”, isto é, em terrenos antes não explorados como a geografia, a biotecnologia, a psiquiatria, “para impulsionar em estos terrenos el 'libre juego de las facultades' y la experimentación intersubjetiva que caracterizan el arte moderno y contemporáneo” (2008, p. 204).

As ações de mediação podem ser outras 'coisas' que não apenas a fala do museu para um ouvinte 'surdo'. Não seria o caso de testar os limites, penetrar nas brechas, propondo ações de mediação que forçassem os limites do museu, como alguns artistas têm feito? Ela pode detonar um processo que crie condições para escolhas, para consensos ou dissensos, e também para o prazer, onde todos 'falam' e 'ouvem' numa atividade emancipadora, formando uma

⁷⁶ “Cuál es la logica, la necesidad o el deseo que impulsiona a cada vez más artistas a trabajar fuera de los limites de su propia disciplina, definida por nociones de reflexividad libre y estética pura, materializada en el circuito galería-revista-museo-colección y acechada por la memoria de la pintura y la escultura como géneros normativos?” (HOLMES, 2008, p. 203).

'instituição-rede' (SALVINI, 2008). Uma das formas possíveis de se pensar a instituição-rede é como uma

instituição de cartografia, sincrônica, procedendo por situações, mutações em geometrias variáveis e construindo noções comuns, de onde surgem intensidades participativas, temporalidades convergentes e perspectivas compartilhadas entre movimentos sociais distintos entre si, mas 'componíveis [...] pensar a instituição-rede como uma forma sincrônica de organização dos movimentos significa penetrar no indecifrável, em linguagens ainda desconhecidas, e apostar na acumulação e na conexão das memórias'⁷⁷(SALVINI, 2008)

Os conceitos de 'campo estendido da pedagogia' e 'transpedagogia' (HELGUERA), ou das 'pedagogias coletivas' (CENTRO JOSÉ GUERRERO, [2010]) apontam novos caminhos que atualizam o papel pedagógico. A inclusão das tecnologias de informação e comunicação nesse processo, permite ampliar as possibilidades de um trabalho em rede que, por sua vez, propicia trocas e interações entre artistas, mediadores e públicos. A construção coletiva de experiências artísticas e de mediação, os debates e as plataformas de discussão e de documentação retiram tais atividades de um certo 'anonimato' e dispersão, para se tornarem públicas.

Mas tudo isto está acontecendo fora do âmbito dos museus e quase sempre sem sua participação. Não nos parece possível, e nem viável, o museu abandonar tudo o que tem feito para abraçar exclusivamente as práticas mais radicais. Isto iria contra toda a história e o escopo dessa instituição. Porém ele pode participar das novas redes que estão se formando, e afirmar-se por meio de prolongamentos ou extensões propiciados pelo cruzamento de dispositivos da experiência contemporânea, que pressupõem um mundo em rede, funcionando

⁷⁷ “institución sincrónica de cartografía que procede por situaciones, mutando dentro de geometrías variables y construyendo nociones comunes, donde surgen intensidades participadas, temporalidades convergentes y perspectivas compartidas entre movimientos sociales distintos entre sí, pero “componibles [...] pensar la institución-red como forma sincrónica de organización de los movimientos significa adentrarse en lo indecifráble, en los lenguajes aún desconocidos, y apostar por la acumulación y por la conexión de las memorias” (SALVINI, 2008)

simultaneamente como um ponto de emissão e de recepção na qual interagem artistas, instituições e públicos. Acreditamos que estão em gestação novos tipos de instituições e os museus podem estabelecer com elas relações ricas e produtivas. Dissolve-se, assim, o papel pedagógico nos moldes iluministas que possui o museu.

10. Referências bibliográficas

Em vários textos citados neste trabalho, que foram retirados de páginas publicadas na Internet, não apresentam data de publicação e nem paginação.

ADAMS, Gavin. *Arte contemporânea na ocupação Prestes Maia*: coletivos de arte na ocupação Prestes Maia. Disponível em: <http://artecontemporaneaocupacaoprestesmaia.wordpress.com/29-2/>. Acesso em: jan. 2012.

ADORNO, Theodor. Museu Valéry Proust. In: *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, Brasília, n.31, p. 170-183, 2005.

AGAMBEN, G. *O que é o contemporâneo?* e outros ensaios. Chapecó : Argos, 2009..

AIDAR, Gabriela. *Estabelecendo diálogos*: a ação educativa extramuros da Pinacoteca do Estado de São Paulo. 2010. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/18demaio/artigos.asp?id=23940>. Acesso em: jan. 2013.

ALMEIDA, Milton José (2004). O estúdio de televisão e a educação da memória: Laura Maria Coutinho. Brasília: Plano, 2003. Resenha. *Educação & Sociedade*, Campinas, v.25, n. 86, abr. 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302004000100016 . Acesso em: maio 2006.

ANDRADE, José Aluizio Reis de. Introdução. In: *Francis Bacon*. São Paulo. Abril Cultural, 1979 (Os pensadores)

ANDRADE, Mário de. Museus populares. *Revista do patrimônio histórico e artístico nacional*, Brasília, n.31, p. 127-131, 2005.

ANILLA Cultural Latinoamérica-Europa. *O que é a Anilla Cultural*. Disponível em: http://www.centrocultural.sp.gov.br/anilla_cultural/o_que_e_anilla.htm . Acesso em: dez. 2012.

ANJOS, Moacir dos (a). *Desafios para os museus de arte no mundo contemporâneo*: notas provisórias para um texto em elaboração. Museu de arte moderna Aloísio Magalhães – MAMAM, s.d. Disponível em: http://www.mamam.art.br/mam_opiniao/manjos_desafios.htm. Acesso em: fev. 2012.

_____. (b) Dinamismo e crise dos museus de arte no Brasil. *Revista Z cultural*: revista virtual do Programa Avançado de Cultura Contemporânea - PACC-UFRJ, Rio de Janeiro, v.3, n. 1, s.d. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/z/ano3/01/artigo02.htm>. Acesso em: jan. 2013.

ANTIGA ocupação Prestes Maia. *Wikimapia*. Disponível em: <http://wikimapia.org/8968451/pt/Antiga-Ocupação-Prestes-Maia>. Acesso em: jan. 2013.

ARANTES, Otilia. *O lugar da Arquitetura depois dos modernos*. 3ª ed. São Paulo: EDUSP, 2000.

ASHMOLEUM MUSEUM. Disponível em: <http://www.ashmolean.org/about/historyandfuture/>. Acesso em: 08 out. 2012.

BARBIERI, Stela. *Educativo Bienal*. 2011. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Educativo/Paginas/Apresentacao.aspx>. Acesso em: jan. 2013.

BARBOSA, Elyana (1995). Espaço-tempo e poder-saber: uma nova epistême? (*Foucault e Bachelard*). *Tempo Social*: Rev. Sociol. USP, S. Paulo, v. 7, n.1/2, out. 1995, p. 111-120. Disponível em: <http://www.fflch.usp.br/sociologia/temposocial/site/images/stories/edicoes/v0712/episteme.pdf>. Acesso em: maio 2012.

BARTHES, Roland. *O grau zero da escritura*. 2ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASBAUM, Ricardo. *Perspectivas para o museu no século XXI*. 2005. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/painel/artigos/rb_museus Acesso em: dez. 2012.

BRASIL teve 3 das 10 exposições com maior média de público no mundo em 2011, diz revista. *BBC Brasil*, 2012. Disponível em: http://www.bbc.co.uk/portuguese/noticias/2012/03/120323_exposicoes_ranking_rw.shtml. Acesso em: jan. 2012.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*: uma revisão dez anos depois. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

BENÉDITE, Léonce. *Rapports du jury international: Exposition Universelle Internationale de 1900*. Tome premier, deuxième partie: Beaux-arts. 1904. p. 123-858. Disponível em: <http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage.cgi?8XAE583.1/131/100/870/0/0> Acesso em: dez. 2009.

BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução*. Textos escolhidos: Walter Benjamin, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 3-28 (Os Pensadores)

_____. *Passagens*. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2009.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE (a). *Tous les savoirs du monde: de l'humanisme au siècle des Lumières*. Disponível em: <http://classes.bnf.fr/dossism/nouvsys.htm> Acesso em: jan. 2013.

_____. (b). *Tous les savoirs du monde: L'Occident chrétien*. Disponível em: <http://classes.bnf.fr/dossism/occichre.htm>. Acesso em: fev. 2013.

_____. DÉPARTEMENT des Estampes et de la photographie: historique du département. Disponível em: http://www.bnf.fr/fr/collections_et_services.d.pts/s.departement_estampes_photographie.html?first_Art=non Acesso em: jan. 2013.

BIENAL DE SÃO PAULO. *Educativos: uma história*. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Educativo/Paginas/Educativo-da-Bienal.aspx>. Acesso em: jan. 2013.

BIENAL DO MERCOSUL. *Programa de mediação*. Disponível em: <http://bienalmercosul.siteprofissional.com/mediacao>. Acesso em: jan. 2013.

BIENNALE DI VENEZIA. *La Biennale*. Veneza. Disponível em: <http://www.labiennale.org/en/biennale/index.html> Acesso em: 18 jan. 2012.

BLOM, P. *Ter e manter*. Trad. de Berilo Vargas. Rio de Janeiro: Record, 2003.

BOTO, C. Na Revolução Francesa, os princípios democráticos da escola pública, laica e gratuita: o relatório de Condorcet. *Educação & Sociedade*, Campinas, v.24, n. 84, set. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0101-73302003000300002&script=sci_arttext#nt05. Acesso em: 08 out. 2012.

BOURDIER, Pierre. *O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público*. São Paulo: EDUSP; Zouk, 2003.

_____; WACQUAN, Lôic. *O imperialismo da razão neoliberal*. 2004. Disponível em: http://resistir.info/franca/bourdieu_set04.html Acesso em: maio 2012.

BRAGA, Paula. Desafios para museus face à diversidade cultural: mesa de debates com Helmut Friedel (Alemanha), Stijn Huijts (Países-Baixos) e moderação de Martin Grossmann: resumo. In: JORNADA DE DEBATES COM ARTISTAS E COMISSÁRIOS DA 26a. BIENAL DE SÃO PAULO, 2007. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/painel/palestras/document.2004-09-30.8808751706/?searchterm=Stijn%20Huijts>. Acesso em: jan. 2012.

BRASIL. Ministério d Cultura. *29ª Bienal de São Paulo*. 2010. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/site/2010/09/25/29a-bienal-de-sao-paulo-3/>. Acesso em: fev. 2013.

BREFE, A.C.F. Os primórdios do museu: da elaboração conceitual à instituição pública. *Projeto História: revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo*, São Paulo, EDUC, n. 17, p. 283-315, jul./dez. 1998.

BRITO, Ronaldo. O moderno e o contemporâneo. In: BRITO, R.; VENÂNCIO FILHO, Paulo. *Arte brasileira contemporânea*. Rio de Janeiro: Funarte, p. 5-9. 1980 (Caderno de textos, 1)

BURKE, Peter. *Uma história social do conhecimento: de Gutenberg a Diderot*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2003.

_____. Problemas causados por Gutenberg: a explosão da informação nos primórdios da Europa moderna. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 16, n. 44. jan./abr. 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142002000100010&lng=pt&nrm=iso . Acesso em: fev. 2013.

CABINET d'histoire naturelle (Page 2:489). *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1751. Disponível em: <http://portail.atilf.fr/cgi-bin/getobject ?a.12:368:1./var/artfla/encyclopedie/textdata/IMAGE/>. Acesso em: out. 2012

CAILLEBOTTE, Gustave. *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Gustave_Caillebotte. Acesso em outubro de 2012.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.

_____. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRj, 2007.

CARNEIRO, Beatriz Scigliano. Relato da mesa: museu de arte no Brasil. In: WORKSHOP A VIRADA GLOBAL NA ARTE CONTEMPORÂNEA, 2008. São Paulo, Fórum Permanente: museus de arte, entre o público e o privado. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/.event_pres/workshops/a-virada-global-da-arte-contemporanea-nas-colecoes-brasileiras/relatos/relato-da-mesa-museu-de-arte-no-brasil/?searchterm=ricardo%20basbaum. Acesso em: nov. de 2012.

CASTELLS. Manuel. *A era da informação: economia, sociedade e cultura*. 5.ed. São Paulo : Paz e Terra, 2001. (v.1, A sociedade em rede)

CAUNE, Jean. Pratiques culturelles et médiation artistique: la construction du lien social. In: LIQUÊTE, Vincent, org. *Médiations*. Paris: CNRS, 2010. p. 85-101 (Collection Les Essentiels d'Hermes).

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CAVALCANTE, Berenice. Anões nos ombros de gigantes: a invenção da tradição. In: _____ (org). *Modernas tradições: percursos da cultura ocidental – Séculos XV – XVII*. Rio de Janeiro : Access, 2002. p. vii-x.

CAVALCANTE, Berenice. Apresentação. In: _____ (org). *Modernas tradições: percursos da cultura ocidental – Séculos XV – XVII*. Rio de Janeiro : Access, 2002. p. 3-84.

CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. *Eixo Curatorial da Ação Cultural e Educativa do CCSP*. Disponível em: http://www.ccsplab.org/educativo/index.php?option=com_content&view=article&id=54&Itemid=60. Acesso em: jan. 2013.

CENTRO JOSÉ GUERRERO. [2010]. Disponível em : <http://www.centroguerrero.org/index.php/Presentacion/11/0/?&L=0> . Acesso em: jan. 2012.

_____. *Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero, [2010].

CERÁVOLO, Suely Moraes; TÁLAMO, Maria de Fátima G.M. Os museus e a representação do conhecimento: uma retrospectiva sobre a documentação em museus e o processamento da informação. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO - ENANCIB, 8, 2007. Salvador. *Anais*. Salvador : UFBA, 2007. Disponível em: <http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT—012.pdf>. Acesso em: fev. 2013.

CHARLESTON MUSEUM. *About the Charleston Museum: history*. Disponível em: <http://www.charlestonmuseum.org/about>. Acesso em: jan. 2013.

CHARTIER, Roger. *A ordem dos livros: leitores, autores e bibliotecas na Europa entre os séculos XIV e XVIII*. Brasília, Ed. Universidade de Brasília, 1994.

CHAUÍ, Marilena. Filosofia moderna. In: PRIMEIRA filosofia: lições introdutórias, sugestões para o ensino básico de filosofia. 2a. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985. p. 60-128.

_____. A filosofia como interrogação interminável: Merleau Ponty. *Revista Cult*, n. 123. São Paulo: Editora Bregantini, [2010]. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/merleau-ponty-a-obra-fecunda/lher> . Acesso em: jan. 2013.

CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: UNESP, 2001.

COELHO NETTO, José Teixeira. Comentário V. *Anais do Museu Paulista*, São Paulo, v.2, jan./dez. 1994.

_____. *Dicionário crítico de política cultural*. São Paulo: Iluminuras, 1997.

FONSECA, Mariana. Um panorama dos museus no Brasil. *Le Monde Diplomatique-Brasil*, 2010. Disponível em: <http://www.diplomatique.org.br/acervo.php?id=2941&tipo=acervo>. Acesso em: set. 2011.

FÓRUM Permanente: museus de arte, entre o público e o privado. São Paulo, 2012. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/>. Acesso em: fev. 2013.

FOUCAULT, Michel. *As palavras e as coisas*. São Paulo: Ed. Martins Fontes, 1966.

_____. *Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000 (Ditos e Escritos, 2).

FRANÇOIS Grudé, sieur de La Croix du Maine. *Wikipédia: la encyclopedie libre*. Disponível em: http://fr.wikipedia.org/wiki/François_Grudé. Acesso em: 15 nov. 2012.

GAEHTGENS, Thomas W.; MARCHESANO, Louis. *Display and art history: the Düsseldorf gallery and its catalogue*. Los Angeles, CA, Getty Research Institut, 2011.

GEORGES-Louis Leclerc, Comte de Buffon (1707-1788). Disponível em: <http://www.buffon.cnrs.fr/> Acesso em: jan. 2013.

GLOSSÁRIO RM. *Revista Museu*, s.d. Disponível em: <http://www.revistamuseu.com.br/glossario/glos.asp?tipo=fecha> Acesso em: dez. 2012.

GOLDSTEIN, Ilana Seltzer. Relato da mesa 'Colecionismos do contemporâneo no Brasil'. WORKSHOP A VIRADA GLOBAL NA ARTE CONTEMPORÂNEA. *Fórum Permanente: museus de arte, entre o público e o privado*, 2008. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/workshops/a-virada-global-da-arte-contemporanea-nas-colecoes-brasileiras/relatos/relato-da-mesa-201ccolecionismos-do-contemporaneo-no-brasil201d/. Acesso em: nov. 2012.

GÓMEZ, Maria Nélida Gonzáles. Novas fronteiras tecnológicas das ações de informação: questões e abordagens. *Revista Ciência da Informação*, Brasília, v. 33, n.1, 2004. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19652004000100007&lng=en&nrm=iso. Acesso em: ago. 2012.

GÓMEZ, Yolanda Romero. El museo transductor. In: CENTRO JOSÉ GUERRERO. *Transductores: pedagogias colectivas y políticas espaciales*. Granada: Centro José Guerrero, [2010]. p. 11-13.

GRANDES públicos em exposição. *Revista e*, SESC-SP, n.187, 2012 (Matéria de capa). Disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=450&Artigo_ID=6806&IDCategoria=7868&reftype=2 Acesso em: nov. 2012.

GRASSKAMP, Walter. Reviewing the museum, or: the complexity of things. *Nordisk Museologi*, Oslo, v. 1, 1994, p. 65-74.

_____. The Museum and other Success Stories in Cultural Globalisation. In: CIMAM 2005 ANNUAL CONFERENCE. Disponível em: http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/event_pres/encontros/relatos/sessao2. Acesso em: jan. 2013.

GRISPUN, Denise. *Educação para o Patrimônio: museu de arte e escola, responsabilidade compartilhada na formação de públicos*. São Paulo: Faculdade de Educação - USP, 2000 (Tese de doutorado).

GROSSMANN, Martin. O museu como interface. In: GROSSMAN, Martin & MARIOTTI, Gilberto, org. *Museu arte hoje*. São Paulo: Hedra, 2011. p. 193-220 (Coleção Fórum Permanente)

GROYS, Boris. *Sobre a curadoria*. Art Power: MIT Press, 2008. p. 43-52. Trad. de Fernando Oliva. São Paulo, s.l.p., 2008. Avulso.

GUSTAVE Caillebotte. *Wikipédia: a enciclopédia livre*. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Gustave_Caillebotte. Acesso em: jan. 2012.

GUY, Jean-Michel. Os públicos das artes do espetáculo na França. *Revista Observatório Itaú Cultural*, São Paulo, n.12, maio/ago. 2011.

_____. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 7a ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

- HALL, S. (1994). Codage/Décodage. *Réseaux*, v.12, n.68 : 27-39. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/reso_0751-7971_1994_num_12_68_2618. Acesso em: 24/01/2011.
- HARVEY, David. *Condição pós-moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2002.
- HELGUERA, Pablo. O campo expandido da pedagogia. *Bienal do Mercosul*. Disponível em: <http://bienalmercosul.siteprofissional.com/pedagogico>. Acesso em: jan. 2013.
- HERMANT, Daniel. 1978. Destructions et vandalisme pendant la Révolution française. *Annales: économies, sociétés, civilisations*, v.33, n. 4, p. 703-719, 1978. Disponível em: http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess_0395-2649_1978_num_33_4_293964. Acesso em: out. 2012.
- HISTORY OF WORLD EXPOSITIONS (The). *The London World Exposition 1851: review*. Disponível em: http://www.expo2000.de/expo2000/geschichte/detail.php?wa_id=1&lang=1&s_typ=15. Acesso em: dez. 2012.
- HOLMES, Brian. Investigaciones extradisciplinares: Hacia una nueva crítica de las instituciones. In: *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de sueños, 2008. p. 203-216.
- HONORATO, Cayo. *Status e funções da mediação educacional da arte: relato sobre palestra, debate e oficina com Carmem Mörsch, Museu de arte hoje. Fórum permanente: museus de arte entre o público e o privado*, 2008. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/porta/.event_pres/exposicoes/documenta-12-1/relato-sobre-palestra-debate-e-oficina-com-carmen-morsch. Acesso em: dez. 2012.
- _____. Mediação educacional e sistema da arte. In: ENCONTRO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DOS PESQUISADORES DE ARTES PLÁSTICAS: entre territórios, 19, 2010, Cachoeira, BA. *Anais...* Salvador: EDUFBA, 2010. p. 2004-2012. Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2010/pdf/ceav/cayo_vinicius_honorato_da_silva.pdf. Acesso em: dez. 2012.
- _____. Brumado de educações: relato do 1o. Seminário Internacional de Arte e Educação – Instituto Inhotim. *Fórum permanente: museus de arte entre o público e o privado*. 2012. Disponível em: http://beta.forumpermanente.org/event_pres/simp_sem/inhotim/relatos/brumados-de-educacoes. Acesso em: jan. 2013.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. *Museums and the shaping of knowledge*. London: Routledge, 1995.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor. *Conceito de iluminismo*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. p. 87-116 (Os Pensadores).
- ICOM – BR International Council of Museum - Brasil. *Museum definition*. Disponível em: <http://www.icom.org.br/sub.cfm?subpublicacoes=publicacoes1&canal=publicacoes>. Acesso em: 16 out. 2012.
- INFO SCIENCE. Disponível em: <http://www.infoscience.fr/histoire/biograph/biograph.php3?Ref=75>. Acesso em: jul. 2012.
- INHOTIM. Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/>. Acesso em: jan. 2013.
- JEAN-BAPTISTE Pierre Le Brun. *Wikipédia: la encyclopedie libre*. Disponível em: http://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Pierre_Le_Brun. Acesso em: 05 nov. 2012.
- KANT, Immanuel. *Resposta à pergunta “Que é o Esclarecimento?”* (1784). Trad. de Luiz Paulo Rouanet, s.d. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/7183234/Kant-Immanuel-O-Que-e-o-Esclarecimento>. Acesso em: set. 2012.
- KOPTCKE, Lucian Sepúlveda. Bárbaros, escravos e civilizados: o público dos museus no Brasil. *Revista do Patrimônio*, Brasília, no. 31, p. 185-205, 2005.
- LA FONT DE SAINT-YENNE. Étienne. *Réflexions sur quelques causes de l'État présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre, ce mois d'août 1746*. 1747. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1132488>. Acesso em fev. 2013.

LARA FILHO, Durval de; LARA, Marilda L.G. de. Mediação e subjetivação em unidades informacionais e museus. In: COLLOQUE SCIENTIFIQUE INTERNATIONAL DU RÉSEAU MUSSI: médiations et hybridations: construction sociale des savoirs et de l'information, 2. *Actes*. Toulouse, 2011. p. 243-253.

LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre. *Observations sur le Museum national*: pour servir de suite aux réflexions qu'il a déjà publiées sur le même objet. 1793. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48508v>. Acesso em: 06 nov. 2012.

LEBRUN, Gérard. A mutação da obra de arte. In: LEÃO, Emmanuel Carneiro et al. *Arte e filosofia*. Rio de Janeiro: Funarte/INAP, 1983 (Coleção Cadernos de textos n.4).

LEGISLAÇÃO sobre museus. Brasília: Câmara dos Deputados, Edições Câmara, 2012 (Série legislação, n. 79) Disponível em: http://bd.camara.gov.br/bd/bitstream/handle/bdcamara/9488/legislacao_museus.pdf?sequence=1. Acesso em: 27 jun. 2012.

LISTA dos museus de arte mais visitados do mundo. 2012. *Wikipédia*. Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Anexo:Lista_dos_museus_de_arte_mais_visitados_do_mundo. Acesso em: jan. 2013.

MAIRESSE, François. Samuel Quiccheberg et le patrimoine immaterial. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM DO ICOFOM: museology and intangible heritage, 2, 2004. *Anais ...* Seoul, Korea: ICOFOM, 2004. p. 54-61. Disponível em: http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2033%20Heritage%202004.pdf. Acesso em: maio 2012.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, (s/d).

MAMMI, Lorenzo. Mortes recentes da arte. *Novos Estudos CEBRAP*, n. 60, jul. 2001.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. El cambio em la percepción de los jóvenes: socialidades, tecnicidades y subjetividades. In: MORDUCHOWICZ, Roxana, org. *Los jóvenes y las pantallas*: nuevas formas de sociabilidad. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008, p. 25-46.

MATOS, Olgária Chain Féres. *Contemporaneidades*. São Paulo: Lazuli Editora; Cia. Ed. Nacional, 2009.

_____. Cultura capitalista e humanismo: educação, antipolís e incivilidade. *Revista do Programa de Pós-graduação em Educação Universidade Federal de Mato Grosso do Sul*, Campo Grande, v. 14, n. 28, jul./dez. 2008, p. 13-40. Disponível em: http://www.intermeio.ufms.br/revistas/28/InterMeio_v14_n28.pdf. Acesso em: set. 2012.

MAURIÈS, Patrick. *Cabinets of curiosities*. New York: Thames & Hudson, 2002.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista*: história e cultura material, São Paulo, v.2, p.9-43, jan.-dez. 1994.

_____. O filósofo se debruça sobre o papel dos museus na sociedade contemporânea: entrevista. *Revista e, SESC-SP*, n. 164, p.10-14, janeiro de 2011. Disponível em: http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?Edicao_Id=393&Artigo_ID=5996&IDCategoria=6908&reftype=2. Acesso em: ago. 2012.

_____. A informação no museu: conceitos e lugares em perspectivas presentes e possibilidades futuras. In: SEMINÁRIO SERVIÇOS DE INFORMAÇÃO EM MUSEUS, 1, 2010. *Anais*. São Paulo: Estação Pinacoteca. Disponível em: http://200.144.185.10:9990/uspJ_rXdk-KkkPgltRbf_lnr1r1ekhzEfjtRK3TaLZ8Ys.WMV?data_proto=HTTP&rota. Acesso em: 05 jan. 2010.

_____. O museu e o problema do conhecimento. In: SEMINÁRIO SOBRE MUSEUS-CASAS: pesquisa e documentação, 4, 2000, Rio de Janeiro. *Anais ...* Rio de Janeiro: FCRB, 2002, p.17-39. Disponível em: http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/palestras/AnaisMuseus-Casas_IV/FCRB_AnaisMuseusCasasIV_UlpianoBezerraMeneses.pdf. Acesso em: out 2012.

_____. Políticas multiculturais reconhecem mas não incorporam as diferenças culturais: entrevista com Ulpiano Bezerra de Meneses. *Cores Primárias*: jornalismo especializado em história das artes visuais [2007]. Disponível em: http://www.coresprimarias.com.br/ed_10/ulpiano_p.php. Acesso em: nov. 2012.

- MIGLIACIO, Luciano. Curadoria privada de acervo público. Entrevista a Wanda Jorge. *Ciência e Cultura*, São Paulo, v. 60, n 1. 2008. p. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0009-67252008000100021&lng=pt&nrm=is&tlng=pt. Acesso em: nov. 2012.
- MOMA. *Museum history*. Disponível em: <http://www.moma.org/about/history>. Acesso em: jan. 2012.
- MORA, J. Ferrater. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MORDUCHOWICZ, Roxana. Introducción. In: _____ *Los jóvenes y las pantallas: nuevas formas de sociabilidad*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2008, p. 9-24.
- MUSÉE DE GRÉNOBLE. *L'Impressionnisme de France et d'Amérique*. 2007. Disponível em: <http://www.artactu.com/exposition-l-impressionnisme-de-france-et-d-amerique-monet-renoir-sisley-degas-...-article0064.html>. Acesso em: jan. 2012.
- MUSÉE DU LOUVRE. *Catalogue des objets contenus dans la Galerie du Muséum français*: décrété par la Convention nationale, le 27 juillet 1793, l'an second de la République française. Institut national d'histoire d'art – INA (Collections Expositions Virtuelles). Disponível em: <http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/7778-catalogue-des-objets-contenus-dans-la-ga/?n=3>. Acesso em: out. 2012.
- MUSÉE DU LOUVRE (a). *Histoire du Louvre*: du château au musée. Disponível em: <http://www.louvre.fr/histoire-du-louvre>. Acesso em: out. 2012.
- MUSÉE DU LUXEMBOURG. *Une histoire prestigieuse*. Disponível em: <http://www.museeduluxembourg.fr/fr/le-musee/histoire/>. Acesso em: jan. 2013.
- MUSIL, Robert. *O homem sem qualidades*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- NET SABER. *Biografia, Catarina II*. Disponível em: http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_1688.html. Acesso em: jan 2012.
- OLIVEIRA, Valdir de Castro. Mídias locais, memória e comunidade: um estudo da cobertura das mídias locais sobre a história e o desvanecimento da comunidade de Inhotim (MG). In: JORNADA CIENTÍFICA INTERNACIONAL DA REDE MUSSI: redes e processos info-comunicacionais: mediações, memórias, apropriações, 2. *Anais*. Rio de Janeiro: Rede Mussi, 2012. p. 438-451.
- OTLET, Paul. *Traité de documentation*: lê livre sur le livre, théorie et pratique. Bruxelles, 1934.
- PAPER Museum of Cassiano dal Pozzo (The). Disponível em: <http://www.britac.ac.uk/arp/pozzo/>. Acesso em: out. 2012.
- PARENTE, André. (org.) *Imagem maquina: a era das tecnologias do virtual*. São Paulo. Ed. 34, 1993.
- PARIS, 1900. disponível em: <http://netrover.com/~berta/paris00.html>. Acesso em: maio 2012.
- PASQUALUCCI, Luciana. *Aproximação entre público e arte*: entrevista com Anny Christina Lima, Denise Grispen e Stella Barbieri. 2010. Disponível em: <http://www.bienal.org.br/FBSP/pt/Educativo/Documents/EducativoNaBienal/02%20-%20Entrevista%20Anny%20Christina%20Lima%20-%20Denise%20Grispen%20-%20Stella%20Barbieri.pdf>. Acesso em: jan. 2012. 2010.
- PAUL Durand-Ruel Wikipédia. L'd'encyclopédie libre. Disponível em: http://fr.wikipedia.org/wiki/Paul_Durand-Ruel. Acesso em fev. 2013.
- PEDROSA, Mário. *Política das Artes*. Org. e apres. de Otilia Beatriz Fiori Arantes. São Paulo: EDUSP, 1995.
- PERAN, Martí. *Espacios (practicados, ficticios e institucionales)*. 2008. Disponível em: <http://www.martiperan.net/print.php?id=34>. Acesso em: jan. 2010.
- PINNA, Mário. Conrad Gesner e a sistemática biológica. *Educação Pública*, Rio de Janeiro, CECIERJ. [reproduzido de *Ciência Hoje*, São Paulo, v.30, n. 178, dez. 2001]. Disponível em: <http://www.educacaopublica.rj.gov.br/biblioteca/biologia/0016.html> Acesso em: jan. 2013.
- POMBO, Olga (a). *Enciclopédia e hipertexto*: da enciclopédia ao hipertexto. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/enciclopedia/> Acesso em: maio 2012.

_____. (b). *Da classificação dos seres à classificação dos saberes*. P1-15. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/opombo-classificacao.pdf> Acesso em: maio 2012.

_____. (c). *Para uma história da ideia de enciclopédia*: alguns exemplos, A "Encyclopédie". <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/enciclopedia/cap2p5/encic-pub.htm> . Acesso em: jul. 2012.

_____. (d) *Enciclopédias filosóficas*: Bacon. Disponível em: <http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/enciclopedia/cap3p4/en-bacon.htm>. Acesso em: maio 2012.

POMIAN, Krzysztof. Coleção [verbetes]. In: *Enciclopédia Einaudi*, v. 1, Memória – História. Lisboa: Imprensa nacional; Casa da moeda, 1984, p. 51-86. Disponível em: [http://flanelografo.com.br/impermanencia/biblioteca/Pomian%20\(1984b\).pdf](http://flanelografo.com.br/impermanencia/biblioteca/Pomian%20(1984b).pdf). Acesso em: 18 out. 2012.

POMMIER, Édouard. Vienne 1780 - Paris 1793 ou Le plus révolutionnaire des deux musées n'est peut-être pas celui auquel on pense d'abord ... *Revue germanique internationale* , n.13, 2000. Disponível em: <http://rgi.revues.org/770>. Acesso em: 16 out. 2012.

POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no ocidente, séculos XVIII-XXI*: do monumento aos valores. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Madrid: Elloago Ediciones, 2010.

RAPPORT sur l'Exposition Universelle de 1867, a Paris. Livre II. Appendice sur l'avenir des expositions. Capítulos IX a XIV. 1869. p. 243-328. Disponível em: <http://cnum.cnam.fr/CGI/gpage.cgi?p1=265&p3=8XAE148%2F100%2F653%2F652%2F653>>. Acesso em: dez. 2009.

RAPPORTS du jury international: tome premier, deuxième partie: Beaux-arts. Léonce Bénédite, conservateur du Musée National du Luxembourg. 1904. Disponível em: <http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage.cgi?8XAE583.1/131/100/870/0/0> Acesso em: dez. 2009.

_____. H.G. Well's idea of a world brain: a critical re-assessment. (s.d.). Disponível em: http://www.lis.uiuc.edu/~wrayward/Wellss_Idea_of_World_Brain.htm. Acesso em: dez. 2012.

LOUVRE registra recorde de 10 milhões de visitantes em 2012. *Radio França Internacional - FI*, 20 dez. 2012. Disponível em: <http://www.portugues.rfi.fr/cultura/20121220-louvre-registra-recorde-de-10-milhoes-de-visitantes-em-2012>. Acesso em: jan. 2013.

RODRIGO, Javier; COLLADOS, Antonio. Transductores: pedagogias colectivas y políticas espaciales. In: CENTRO JOSÉ GUERREIRO. *Transductores*: pedagogias coletivas y políticas espaciales. Granada: Centro José Guerrero, [2010?], p. 16-27.

RODRIGUES, Adriano. Duarte. A constituição do espaço público moderno. In: _____. *Estratégias à comunicação*. Lisboa: Presença, 1990, p. 31-43.

ROLNIK, Suely. La memoria del cuerpo contamina el museo. 2007. Disponível em: <http://eipcp.net/transversal/0507/rolnik/pt> . Acesso em fevereiro de 2013.

SALVINI, Francesco. Las lunas de Júpiter: Instituciones en red en las transformaciones productivas de Europa. *Revista eletrônica Transform*. 2008. Disponível em: <http://transform.eipcp.net/transversal/0508/salvini/es>. Acesso em: fev. de 2013.

SALZSTEIN, Sônia. Uma dinâmica da arte brasileira: modernidade, instituições, instância pública. *Novos estudos CEBRAP*, São Paulo, v. n. 50, 1998. p. 161-189 . Disponível em: <http://www.novosestudos.com.br/v1/contents/view/811>. Acesso em: jan. 2013.

SANTOS, Laymert Garcia dos. *Politizar as novas tecnologias*: o impacto sócio-técnico da informação digital e genética. São Paulo: Editora 34, 2003.

SAVETTIERI, Chiara. Landon, Charles Paul [verbetes]. In: DICTIONNAIRE Critique des Historiens de L'art. Paris: Institut national d'histoire de l'art-INHA. Disponível em: <http://www.inha.fr/spip.php?article3176> . Acesso em: out. 2012.

SILVA, Juliana de Souza. Da ampliação do acesso à arte na França de meados do século XVIII e início do século XIX. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE: a arte e a história da arte, entre a produção e a

- reflexão, 4. *Atas ...* p. 1094-1101, 2008. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/cha/atas/2008/SILVA,%20Juliana%20de%20%20Souza%20-%20IVEHA.pdf>. Acesso em: 23 out. 2012.
- SMIT, Johanna (1987). *O que é documentação*. 2ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987 (Coleção primeiros passos).
- SMITHSONIAN'S NATIONAL PORTRAIT GALLERY (The). *Peale Family Papers*. Disponível em: <http://www.npg.si.edu/exh/peale/index-auto.htm>. Acesso em: jan. 2013.
- SOCIÉTÉ des artistes indépendents. Disponível em: <http://www.artistes-independants.fr/index.php?page=historique&langue=fr>. Acesso em: 05 jan. 2012.
- SPERLING, David Moreno. As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte. In: GROSSMANN, Martin & MARIOTTI, Gilberto, org. *Museu arte hoje*. São Paulo: Hedra, 2011. p. 171-184.
- SPRICIGO, Vinícius. *Relato do Workshop de Martí Peran*, 'Curar e criticar: novos modos da crítica de arte [ECA-USP e MAP-BH, abr. 2007]'. São Paulo, abr. 2007. Disponível em: http://www.forumpermanente.org/event_pres/workshops/oficina-de-curadoria-curar-e-criticar-novos-modos-da-critica-de-arte/relato. Acesso em: jan. 2010.
- _____. Relato sobre a conferência de Walter Grasskamp 'The Museum and other success stories in cultural globalisation'. CIMAM 2005 ANNUAL CONFERENCE. Fórum permanente: museus de arte entre o público e o privado. 2009. Disponível em: http://forumpermanente.org/porta1/event_pres/encontros/relatos/sessao2. Acesso em: mar. 2012.
- STUDART, Denise Coelho. Debate sobre a conferência Museus e Patrimônio Universal. In: ENCONTRO ICOM -BRASIL, 5, Recife, maio 2007. Disponível em: http://www.icom.org.br/Studart_Debate_patrim_Universal_2007.pdf. Acesso em: nov. 2012.
- TABLEAUX du cabinet du Roi. Disponível em: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6234978t.r=.langPT>. Acesso em: jan. 2012.
- TAXIDERMIDADES. *Los gabinetes de curiosidades*. 2012. Disponível em: <http://www.taxidermidades.com/2012/09/los-gabinetes-de-curiosidades.html>). Acesso em: nov. 2012.
- TODOROV, Tzvetan. *O espírito das luzes*. São Paulo: Barcarola, 2008.
- TORRES, Maria Teresa Marín T.M. *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Gijón: Ediciones Trea, 2002.
- URBIM, Emiliano. (s/d) Trópico na Pinacoteca: o desafio dos museus. Saiba como foi o debate que reuniu Moacir dos Anjos, Carlos Martins e Marcelo Araujo. *Trópico*: em obras. Disponível em: <http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1678,1.shl>. Acesso em: jan. 2012.
- VALÉRY, Paul. O problema dos museus. Trad. de Sônia Salzstein. *Ars*: publicação do Programa de Pós-graduação em Artes Visuais/Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, v. 6, n. 12, 2008, p. 30-35. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202008000200003&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: jan. 2013.
- VERGO, Peter. The reticent object. In: _____, ed. *The New Museology*. London: Reaktion Books, 1993. Cap. 3, p. 41-59.
- VICTORIAN STATION. *The great exhibition at the Crystal Palace*. Disponível em: <http://www.victorianstation.com/palace.html>. Acesso em: dez. 2012.
- WAGENSBERG, Jorge. Museus devem divulgar ciência com emoção. *Ciência e cultura*, v.55, n.2. São Paulo, 2003. Disponível em: http://cienciaecultura.bvs.br/scielo.php?pid=S0009-67252003000200012&script=sci_arttext. Acesso em: dez. 2012.
- WALSH, Kevin. *The representation of the past: museums and heritage in the post-modern world*. New York: Routledge, 2002.
- WEIL, Stephen E. *Rethinking the museum and others meditations*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1990.

YAMAMOTO, Patricia. *Os museus de arte moderna e contemporânea na WWW: novas formas de ampliação do acesso intelectual*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes - USP, 2001 (Dissertação de Mestrado).