



Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO
Centro de Ciências Humanas e Sociais – CCH



Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT

**Programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS
Mestrado em Museologia e Patrimônio**

O MUSEU COMO VEREDA FÉRTIL: A MUSEOLOGIA NO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Tatiana Gonçalves Martins

UNIRIO / MAST - RJ, Julho de 2008

O MUSEU COMO VEREDA FÉRTIL: A MUSEOLOGIA NO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

por

Tatiana Gonçalves Martins,
Estudante do Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio
Linha 01 – Museu e Museologia

Dissertação de Mestrado apresentada à
Coordenação do Programa de Pós-
Graduação em Museologia e Patrimônio.

Orientador: Professora Doutora Tereza
Cristina Moletta Scheiner

UNIRIO/MAST - RJ, Julho de 2008

FOLHA DE APROVAÇÃO

O MUSEU COMO VEREDA FÉRTIL: A MUSEOLOGIA NO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Dissertação de Mestrado submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCT, como parte dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

Aprovada por

Prof. Dr. _____
Tereza Cristina Moletta Scheiner

Prof. Dr. _____
Diana Farjalla Correia Lima

Prof. Dr. _____
Rosane Maria Rocha de Carvalho

Rio de Janeiro, 2008

M3867 Martins, Tatiana Gonçalves
O museu como vereda fértil: a Museologia no Museu de Arte Contemporânea / Tatiana Gonçalves Martins. - 2008.
179 f. : il. ; 30cm
Bibliografia : f. 166-171.

Orientador: Profª Drª Teresa Cristina Moletta Scheiner.

Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins/Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2008.

1.Museu e Museologia. 2. Arte Contemporânea. 3. Museu de Arte Contemporânea. 4, MAC de Niterói. I. Scheiner, Teresa Cristina Moletta. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro / Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio. III. Museu de Astronomia e Ciências Afins (Brasil). IV. Título.

CDU – 069.01

Agradecimentos

Agradeço à minha família, por compreenderem a necessidade da distância. Ao Papi Renato e à Mami Maria Tereza, exemplos de generosidade, apoio incondicional e amor. À Mami por ser incansavelmente mãe-amiga, e tão mais que tudo o que eu poderia querer. Ao Xandi, meu mano companheiro de sempre, exemplo a seguir desde o berço. E à Xênia, minha maninha amada, companheira de roteiros culturais, lágrimas e risadas.

Ao meu querido Carlos D, companheiro, amigo e amor, agradeço por todos os muitos apoios, pela paciência, pela boa vontade e pelo aprendizado mútuo de todo dia.

Ao Seu Josualdo e à Dona Zó, meus sogros acolhedores, minha família no Rio.

Ao Paulo Gaiger por todo o incentivo e apoio desde minha graduação, sempre ensinando a seguir em frente e, mesmo de longe durante tanto tempo, generosamente indicando caminhos de possíveis estudos, um amigo amoroso e exemplo de mestre. À Adri Vasquez, pela amizade sempre 'artística' e por acreditar e, claro, pelo livro da Cristina Freire que acendeu em mim a primeira chama. Ao amigo Othelo, pelo incentivo de todas as manhãs. Aos amigos e colegas do mestrado, pelas trocas e pelo convívio.

À equipe de museólogas do MAC de Niterói: Angélica, Maíra e Márcia, agradeço pelo encontro fértil, pela recepção e colaboração.

Aos meus mestres: a começar por meu pai querido, grande mestre de vida, ética, fé, solidariedade e amor. Aos mestres espirituais, materiais e etéreos, agradeço. À Patrícia Corrêa, minha fantástica mestra de yoga, pelo caminho de luz e meditação. Aos mestres que têm a generosidade de compartilhar conhecimento e experiência, e que dedicam-se com seriedade e amor ao ofício da partilha, aos quais rendo homenagem e em quem tenho exemplos a seguir: Mônica Zielinsky, Carlos Pasquetti, Élide Tessler, Anico Herskovitz, Heloísa Helena Costa, Mário Chagas, Maria Helena Bernardes, Dilomar Pinheiro e Paulo Renato dos Santos Souza – o primeiro mestre. A todos os professores do programa, pelas boas aulas e conversas instigantes, que me trouxeram até aqui. À professora Maria Luisa Távora, pela orientação em minha banca de qualificação. À professora Diana Farjalla, por sua total disponibilidade e orientação. À professora Rosane Carvalho, pelo pronto interesse em aceitar participar de minha banca final. À minha orientadora, Tereza Scheiner, pelo vigor, pela certeza, pelo apoio. Pela garra e coragem de erguer e levar à frente este programa de pós-graduação, dedicando sua vida à museologia.

À Luz Divina.

RESUMO

MARTINS, Tatiana Gonçalves. **O Museu como Vereda Fértil: A Museologia no Museu de Arte Contemporânea.**

Orientadora: Tereza Cristina Moletta Scheiner. Rio de Janeiro: PPG-PMUS-UNIRIO/MAST, 2008. Diss.

A dissertação busca desenvolver o estudo das relações entre arte contemporânea e museu de arte contemporânea, sob o enfoque de teorias da arte e da museologia. A partir da abordagem de um paralelo entre a arte e o museu desde sua formação moderna, indica apontamentos e debates da museologia contemporânea, procurando apresentar uma rede de relações possíveis entre a museologia, o museu e a arte. Questiona conceitos e percepções do museu tradicional em busca da observação de sua perspectiva de atuação. Para tanto, examina a prática no museu de arte contemporânea, utilizando como espaço de observação o Museu de Arte Contemporânea de Niterói. Aborda a idéia de Museu como fenômeno que se realiza na relação e do museu como processo – em contínuo movimento de transformação. Procura por sinais que apontem para a possibilidade de um museu que realiza o convívio da criação e da tradição, ampliando a perspectiva de atuação do museu de arte contemporânea na direção de sua abordagem como **vereda fértil**. Tal abordagem diz respeito a formas de interpretação e vivência do real; à fluidez de fronteiras disciplinares e culturais; e ao rompimento de estereótipos e generalizações através da potência criadora, inerente aos fenômenos da arte e do museu.

Palavras-chave: Museu e Museologia. Arte Contemporânea. Museu de Arte Contemporânea. MAC de Niterói.

ABSTRACT

MARTINS, Tatiana Gonçalves. **Museum as Fertile Path**: Museology at the Museum of Contemporary Art.

Oriented by: Tereza Cristina Moletta Scheiner. Rio de Janeiro: PPG-PMUS - UNIRIO/MAST, 2008. Diss.

The dissertation develops a study of the interfaces between contemporary art and contemporary art museums, using as background museum theory and the theories of art. Starting with an approach of art and the modern museum, since its formation, it approaches the debates of contemporary museology, aiming at presenting a possible network of relations between museology, the museum and art. It questions concepts and perceptions about the traditional museum, with the aim of observing its perspective of action. Therefore, it examines how practice is developed in the museum of contemporary art, using the Museum of Contemporary Art - MAC Niteroi as an observation field. It addresses the idea of **museum** as a phenomenon that gains existence in the relationship, and as process – in a continuous movement of transformation. The aim is to look for signs that indicate the possibility of a museum where creation and tradition co-exist, expanding the potential of museums of contemporary art to approach reality as a **fertile path**. Such approach relates to specific forms of interpretation and experience of reality; to the fluidity of disciplinary and cultural boundaries; and appoints to the disruption of stereotypes and generalizations through creative power, inherent to both art and the museum phenomena.

Keywords: Museum and Museology. Contemporary Art. Museum of Contemporary Art. MAC Niterói.

SUMÁRIO

	Pág.
INTRODUÇÃO	1
Cap. 1 PARTINDO DA NARRAÇÃO DE FATOS NOTÁVEIS.....	11
1.1 - Breve introdução: o olhar moderno.....	12
1.2 - Possível paralelo: a arte e o museu.....	22
1.2.1 - Em direção ao 'espaço como obra'	22
1.2.2 - Entre o espaço em obra e o mundo em comum	34
1.2.3 - Um campo de cruzamentos	45
1.3 - Trajetória contemporânea: apontamentos e debates em museologia e arte.....	66
Cap. 2 CONHECIMENTO EM PROCESSO: DO DIÁLOGO AO FENÔMENO. . .	80
2.1 - A arte contemporânea hoje.....	81
2.2 - Para a conformação de um outro lugar da arte.....	104
2.3 - Para uma formulação do museu em processo.....	110
Cap. 3 AO ENCONTRO DE VEREDAS FÉRTEIS.....	119
3.1 - O MAC de Niterói como espaço de observação.....	120
3.1.1 - MAC de Niterói: breve apresentação.....	123
3.1.2 – Equipe.....	130
3.1.3 – Museologia.....	131
3.1.4 – Acervo.....	132
3.1.5 – Exposições.....	133
3.1.6 – Arte Educação.....	133
3.2 - Variações ao encontro do museu em processo.....	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	154
REFERÊNCIAS	166
LISTA DE ILUSTRAÇÕES.....	173

INTRODUÇÃO

Introdução

Conhecer é sempre poder rejunta uma informação a seu contexto e ao conjunto ao qual pertence.

Edgar Morin

Meus primeiros contatos com museus provocaram-me a sensação de estar percorrendo um tabuleiro de jogos tridimensional. Um *espelho do mundo*, repleto de possibilidades surpreendentes ao encontro de passagens misteriosas que levariam a ambientes desconhecidos, onde todas as questões do universo poderiam ser descobertas. Esta idéia sempre me fascinou. E ainda hoje é presente em mim a impressão causada por aquele ‘museu enigmático’ que instigaria novas percepções, como que convidando a participar de um jogo de estratégia na interpretação das histórias humanas, à semelhança das descobertas de “Alice através do espelho”¹.

Na influência destas primeiras interações com museus que se aproximavam à idéia de um jogo interativo de imersão, percebo o motivo elementar que me chama à investigação da museologia em busca da compreensão do museu para além do espaço institucionalizado – ao encontro de brechas onde sua manifestação transborda ao imponderável. E, recordando a expectativa que minha experiência inicial com os museus já me havia provocado, propus-me desenvolver esta dissertação onde procuraria delinear uma abordagem do museu como contexto em devir, dinâmico, enquanto universo de sentido compartilhado que se altera ao fundir-se com o espaço social, histórico, cultural que modifica.

Em minha trajetória de vida, busquei o território das artes plásticas, e de toda maneira, por sua importante posição no sistema da arte, estive em contato com museus – que tantas vezes se pareciam mais com museus de *história da arte*, ao apresentar o fazer artístico quase que restrito a uma compreensão cronológica do

¹ Referente à obra de Lewis Carroll, já trabalhada por SCHEINER, Tereza C. *Museums and Museology: on the other side of the mirror*. [ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY/ICOFOM (27)]. Calgary [Canada]. June/July 2005. Coord. Hildegard K. Viereg. **Symposium Museology and Audience – Museología y El Público de Museos**. Munich: ICOM, International committee for Museology/ICOM; ICOFOM STUDY SERIES – ISS 35. 5002. Org. and edited by Hildegard K. Viereg. Published on behalf of ICOFOM (ICOM/International Committee for Museology). Munich, Germany. 2005. p.97-101. English.

saber acumulado ao longo de uma transformação histórica. Desde minha graduação em artes plásticas, algumas questões me conduziram do ambiente da arte à pesquisa na área da museologia: o museu responde às questões conceituais e transformações de linguagem propostas pela arte hoje? O museu é capaz de gerar reflexão sobre o processo artístico? Como o museu de arte pode atuar na civilização contemporânea? O museu é capaz de abrir-se, participando na construção das formas do olhar contemporâneo? E pode, ao mesmo tempo, instrumentalizar o ser humano para perceber-se no mundo?

Partindo de indagações como estas, de meu olhar sobre a arte contemporânea e do convívio profissional com museus e espaços que a apresentam, gerou-se em mim a questão que deu início a esta investigação: **Será possível realizar um museu em contínuo movimento de transformação?** Esta interrogação orienta a minha procura *otimista* por sinais que apontem para a possibilidade de um museu que realiza o convívio da criação e da tradição, ampliando a perspectiva de atuação do museu de arte contemporânea na direção de sua abordagem como ***vereda fértil***.

Tal abordagem diz respeito a formas renovadoras de interpretação e vivência do real; à fluidez de fronteiras disciplinares e culturais; e ao rompimento de estereótipos e generalizações através da potência criadora, inerente aos fenômenos da arte e do museu que desejo encontrar. Procuo descobrir brechas por onde o museu de arte contemporânea possa mover-se entre contextos e estruturas, ocupar diferentes espaços, dirigir-se por rotas distintas, ora atuando como centro, ora como margem, através do aproveitamento de meios e lugares não tradicionais.

É importante observar que neste trabalho, tomo em vista a atuação do museu como mediador cultural no mundo contemporâneo. Parto da compreensão da necessidade da transgressão de valores e conceitos referentes à razão objetificadora –que forma o museu tradicional ortodoxo e dirige-se à neutralização da imaginação e da criatividade, quando nega a possibilidade do acaso e da imprecisão, sob o argumento da lógica dos resultados eficazes e da afirmação equivocada da produtividade como resultado máximo dos processos de criação.

Recentemente, desde que passei a aproximar-me das discussões do ambiente museológico, venho observando, nos debates e artigos referentes às interfaces da museologia com outros campos disciplinares, o quanto são imprescindíveis o aprofundamento e a pesquisa dirigidos às áreas de conhecimento em processo que se

interpenetram a partir de suas fronteiras. Desta forma, percebo a necessidade da abertura de diálogo entre os campos por meio de seus profissionais pesquisadores, a partir da fluidez de fronteiras disciplinares, presente nas maneiras de conhecimento contemporâneas. Assim, pretendo suscitar a abertura de uma linha de diálogo específica entre a arte e a museologia.

Tomar este rumo, através do estudo dos mecanismos e processos da arte contemporânea em comunicação com o museu, e em direção à compreensão da museologia como pensamento, exige a observação dos temas tratados pela nascente teoria da museologia. Para a busca de uma abordagem 'museológica' nos museus especializados na arte que alarga o campo visual em uma diversidade de meios, atitudes e lugares, é necessário perceber movimentos que são gerados através de discussões artísticas paralelas aos debates da museologia.

Neste horizonte em fuga, onde se entrecruzam a museologia e a arte contemporânea, busco pontos comuns a fim de encontrar, além de inúmeros caminhos paralelos, uma rede de relações possíveis entre a museologia, o museu e a arte. Esta pesquisa exige percorrer áreas das ciências humanas, entre os diversos campos com os quais a museologia relaciona-se intimamente. E, pela necessidade de constituir uma base teórica que confira textura a este trabalho, as idéias e pesquisas de muitos autores são fundamentais para apoiar os temas aqui abordados.

Entre diferentes olhares e, por vezes, pontos de vista bastante distintos, procuro combinar vozes que falam da arte e da museologia, solicitando auxílio à filosofia contemporânea que se aproxima da arte e da comunicação. Assim, procurando alicerçar bases na tentativa de uma trajetória equilibrada, relaciono ao museu em processo algumas noções e conceitos das tecnologias da informação abordados por Pierre Lévy, além de proposições relativas ao pensamento complexo e as idéias relacionadas à ética da solidariedade, assinaladas por Edgar Morin.

Pela via da arte, Arthur Danto e Cristina Freire são autores fundamentais, trazendo uma percepção ampliada do panorama em transformação entre o moderno e o contemporâneo. O filósofo e crítico de arte traz a teoria da arte atual, apresentando-a livre e reflexiva em sua pluralidade e na ampliação de seu espaço de atuação; enquanto Freire, mestra em administração de museus e galerias, trata as relações entre a arte conceitual e o museu de arte de maneira a discutir as dificuldades dos

museus com relação aos acervos de arte contemporânea, especialmente às obras que se constituem em dispositivos complexos e instáveis no tempo e no espaço.

Entre outros autores, Brian O’Doherty, em sua abordagem do ‘cubro branco’, investiga a galeria de exposição como espaço de isolamento da vida real e temporal, indicando como a arte toma conta deste espaço assumido como seu lugar de excelência, ao mesmo tempo que o transforma; Ligia Canongia pontua questões que orientaram a arte entre as décadas de 1960 e 1970, momento de grande efervescência internacional da arte que multiplica-se em meios e lugares totalmente novos, quando se instaura o espírito experimentalista contemporâneo; Ricardo Basbaum observa perspectivas para o museu de arte contemporânea no século 21, abordando especificamente a arte espetacular, sob encomenda para os megamuseus; e Alberto Tassinari traz, em sua leitura formalista, um olhar sobre o conceito de espacialidade da arte em sua transformação – da arte moderna para a arte contemporânea.

Pela via da museologia, Z. Z. Stransky e Anna Gregorová são referências da museologia a caminho do museu fenômeno, fontes a partir das quais Tereza Scheiner acompanha e investiga estudos do museu como fenômeno. E é desde a leitura de Scheiner que busco a teoria da museologia e tomo a pesquisa das interfaces da museologia com outros campos disciplinares. Entre outros autores encontrados na compilação de documentos a partir das pautas anuais e trienais de discussão do Conselho Internacional de Museus – ICOM e do Comitê Internacional para a Museologia – ICOFOM, e em conjuntos de documentos elaborados em eventos científicos, que abordam a museologia sob enfoques pulverizados e heterogêneos, Mathilde Bellaigue aproxima teoria e prática, eventualmente relacionando-as aos museus de arte tradicionais.

O posicionamento teórico tomado neste relato dirige-se à linha de pensamento que mais se adéqua à **Linha de Pesquisa 01, do Mestrado em Museologia e Patrimônio – Museu e Museologia**, a partir do **Projeto de Pesquisa “Museologia como Ato Criativo: linguagens da exposição”**, onde se insere este trabalho. Mesmo que a prática museológica, bem como a formação profissional, tenham grande importância no âmbito dos museus de arte contemporânea, busco aqui tratar do ‘museu’ como fenômeno em processo. Para tanto, necessito focar a museologia como campo disciplinar que, conectado ao ‘museu’, trata das dimensões de memória e criatividade do ser humano e da produção de conhecimento a partir de seus

significados e configurações dos modos de ser no mundo. Portanto, nesta pesquisa, dirijo-me especialmente à museologia que discute um caminho teórico onde se insere uma idéia de museu em processo – onde tradição e criação se manifestam num movimento contínuo de compartilhamento; e ao museu laboratório, mediador, espelho onde a cultura se reflete e o ser se reconhece.

Principio esta busca ao relacionar as *proposições e percursos da arte contemporânea* – esta que discute o objeto, a matéria e os próprios limites da arte – aos *caminhos e processos de desenvolvimento da museologia*, a partir do estudo da relação do ser humano com a realidade – foco central na investigação museológica, a partir do pensamento que vem formando uma teoria da museologia desde fins dos anos 1970.

Ao estabelecer certa analogia entre a investigação da museologia e a investigação da arte, observo a arte em suas potencialidades e articulações – quando os modelos se esfacelam e as propostas artísticas buscam no museu, não mais conceituações e classificações, mas um fórum de experimentação e debate; e o museu como fenômeno – onde considero a construção de conhecimento na troca, na experiência e na criatividade –, meio para o estímulo da capacidade criativa através de sua integração ao cotidiano dos seres com os quais se relaciona e os quais põe em relação.

O Museu de Arte Contemporânea de Niterói foi escolhido como espaço de observação, onde procuro identificar referências teóricas e tendências museológicas, a partir da percepção de sua equipe de museologia sobre as atividades do museu e suas relações internas e externas – público do museu, comunidade Niteroiense, outras instituições. E, analisando os resultados obtidos nesta pesquisa, procuro apontar alguns indicadores relativos à forma como a instituição percebe e se posiciona frente à captura e apresentação da arte contemporânea neste museu, em busca de sua vereda fértil.

A escolha desta instituição tem relação direta com sua trajetória ainda recente; sua criação ocorre simultaneamente à efervescência de discussões a respeito da teoria da museologia e do museu como fenômeno. Este museu é criado para abrigar arte exclusivamente contemporânea, e é instaurado pelo prisma do *novo* e da arte

desde a construção de seu prédio sede, que "nasce da visão ampliada do vazio"². É possível observar o desejo de direcionamento do MAC – a partir de seu conselho de diretores técnicos e administrativos – a caminho do que é original e desconhecido, quando, em 2006, ao completar 10 anos, registra na redação de sua missão e principais metas que "O MAC é um Portal para o Novo"³.

Nas palavras do diretor geral do museu, encontro a consonância com meu interesse de pesquisa:

[...] O MAC foi ao longo desses 10 anos apresentado como uma obra de arte contemporânea, que tem o potencial poético, imaginário e concreto de radicalizar a própria função museu para além de suas paredes e dos objetos expostos. O que melhor poderia se ajustar aos manifestos artísticos de expansão entre arte e vida defendidos pelas vanguardas experimentais da arte do século XX do que um museu arquitetonicamente voltado para fora, para o mundo...?⁴

Esta pesquisa pode ser uma contribuição para a museologia como conhecimento, ora em processo de desenvolvimento, quer no âmbito da teoria, quer no domínio da prática. Pois o assunto aqui abordado me parece atual e vivo, tendo em vista a relação entre os caminhos da arte e os movimentos gerados nos museus que a acolhem e apresentam.

Minha intenção aqui é a de participar de uma discussão que já vem sendo encaminhada por especialistas e apaixonados pela arte e pela museologia, retomando algumas questões e contribuindo para a formação de uma teoria museológica e, talvez, até mesmo para a legitimação da aproximação do mundo da arte ao mundo da experiência real como prática dos museus.

Objetivo

Esta investigação teve como objetivo procurar identificar possibilidades da atuação do museu de arte contemporânea como processo, através do estabelecimento de uma análise comparativa entre a teoria museológica e a práxis no museu, em busca de sinais que apontem para a viabilidade de um museu de arte contemporânea que realize o convívio entre o que é permanente e o transitório. Para tanto, busquei identificar referenciais e tendências teóricas a partir da compreensão do

² VERGARA, Luis Guilherme. **Da Explicação Necessária de Niemeyer à Missão Necessária**. 2006 Disponível em: <http://www.macniteroi.com.br/index.php?op=omac&mac_op=hist_text_2> Acesso em: 23 jan. 2007. Não paginado.

³ VERGARA, op.cit. [s.p.].

⁴ Ibidem.

'museu' como fenômeno e da museologia como campo de conhecimento; e observar a atuação da museologia no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, a partir do relato de seus profissionais, apontando alguns indicadores relativos à captura e apresentação da arte no museu, e identificando questões relativas às maneiras como o museu relaciona-se com a arte contemporânea e as questões entre tradição e criação.

De maneira semelhante à seleção efetuada pelos museus para a obtenção de seus acervos, eu também, aqui, escolho imagens representativas da arte sobre a qual desejo falar. Evidentemente, meu discurso é dirigido a um 'tipo' de arte que tem uma 'forma' diferente da que é feita sob medida para entrar no museu de arte: afinal, além de buscar caminhos férteis no museu, este trabalho também procura falar das impossibilidades do museu de arte contemporânea.

Metodologia

Para lograr o objetivo ao qual se dirige esta investigação, utilizo a seguinte metodologia:

- Investigo e aponto transformações das linguagens da arte e das exposições de arte, e seus caminhos dentro e fora dos museus.
- Apresento conceitos e percepções do museu tradicional e suas perspectivas de atuação.
- Examino a prática da museologia no museu de arte contemporânea, utilizando como espaço de observação o MAC de Niterói.
- Abordo a idéia de museu como fenômeno que se realiza na relação, a partir da orientação indicada por Scheiner, e do museu como processo – em contínuo movimento.
- Procuo por sinais que apontem para a possibilidade de um museu que realiza o convívio da criação e da tradição, ampliando a perspectiva de atuação do museu de arte contemporânea na direção de sua abordagem como **vereda fértil**. Volto a destacar que tal abordagem diz respeito a formas de interpretação e vivência do real; à fluidez de fronteiras disciplinares e culturais; e ao rompimento de estereótipos e generalizações através da potência criadora, inerente aos fenômenos da arte e do museu.

Estrutura da dissertação

Nos capítulos que seguem, procuro discorrer sobre a museologia e a arte como conhecimentos em processo, em vista do pensamento moderno e em suas transformações ao contemporâneo. Busco abordar especialmente alguns momentos históricos em que se deram rupturas que, de alguma forma, moveram estruturas dos campos da arte e da museologia e causaram efeitos percebidos nos museus de arte. Com a intenção de traçar linhas de contaminação entre os caminhos da arte e da museologia, busco seus pontos de entrelaçamento e comunicação, ao encontro da interdisciplinaridade, como rumo apontado na epistemologia contemporânea.

No **primeiro capítulo**, pontuo rupturas na ordem do pensamento ocidental, buscando situar o contexto onde formam-se o museu moderno e a arte autônoma. Abordo rapidamente a estruturação do mundo moderno, apontando os encontros e desencontros do museu e da arte, no decorrer dos últimos duzentos anos; e partindo da narração de alguns fatos que considero notáveis neste percurso, procuro chegar à estruturação da museologia contemporânea em suas relações com o museu de arte, com a arte em si mesma e com o ser social, como forma de pensamento do que é *museológico*.

Neste capítulo, busco o traçado de um paralelo entre os caminhos da arte e os da museologia, delineados a partir do fluxo produzido pelo progresso técnico-científico, a partir da valorização da razão pelo cientificismo e pelo historicismo, desde o nascimento do mundo moderno. Através do enfoque dado às transformações das linguagens da arte e das exposições, indico exemplos da atuação dos artistas diante das mudanças sociais e políticas de um mundo que se torna globalizado, e onde a sociedade tem o consumo industrial como necessidade. Observo, assim, o museu como eixo para a definição da arte moderna; e a arte, por sua vez, como impulso transformador do próprio museu de arte – e do que veio a chamar-se museologia – a partir das mudanças de concepção que acompanham as transformações ocorridas no perfil dos museus de arte.

No **segundo capítulo**, procuro identificar linguagens da arte contemporânea que se dá em contato com a vida em comum, ocorrendo *no mundo* em vez de representá-lo, e estabelece variações entre o singelo e o espetacular, apropriando-se do real e incorporando seus elementos discursivos. A partir de algumas observações sobre a arte, dentro e fora dos museus, e seus caminhos, procuro mostrar como a arte

contemporânea pede a conformação de um espaço que responda a exigências de ordem política e humanitária.

Assinalo os desafios lançados pela arte, contra o estado de coisas presente nas instituições formatadas politicamente pela cultura dominante, abordando o museu tradicional – espaço ideologizado que funciona “como agente conservador do *status quo*, conclave de privilégios da pintura e da escultura, subsidiado por fundos corporativos”⁵. E por outro lado, identifico, ainda, o ‘museu’ dito tradicional a partir de suas dimensões contemporâneas. Procuo aí a conformação de uma idéia de museu em processo como um ‘outro’ lugar de uma arte que é ‘outra’ em sua maneira de realização e na forma como é apresentada – distinto da idéia de museu compreendida ainda hoje pelo senso comum: um misto de gabinete de curiosidades e museu renascentista.

Ao fazer uso dos conceitos abordados por Scheiner, sigo em direção à formulação do museu como processo, que já não pretende a conceituação de uma ordem de coisas, nem a reprodução de um *status quo*, mas o exercício da suspensão provisória de certezas para o encontro com o outro, na fruição⁶. Através do prisma de uma filosofia da história da arte⁷, busco o diálogo entre a arte do século 21 e o museu de arte contemporânea, a partir do olhar sobre as manifestações artísticas em suas relações com o ‘museu’ e com a museologia contemporânea. Procuo apontar os caminhos teóricos recém abertos, rumo à conceituação do museu como fenômeno, que revela possibilidades diante do horizonte para onde avisto a idéia de um museu em constante processo.

No **terceiro capítulo**, apresento o Museu de Arte Contemporânea de Niterói – espaço de observação – a partir do olhar de seus profissionais de museologia, mostrando um panorama de sua atuação, à procura de identificar possibilidades fecundas que este museu tradicional dirigido à arte contemporânea pode apresentar. Minha intenção é a de conectar noções que possam dar forma à imagem deste possível museu que é processo. Para tanto, indico caminhos já percorridos pela museologia, orientada pela concentração de pensamentos dos teóricos que buscam

⁵ DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: A arte contemporânea e os limites da história. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006. p. 286.

⁶ Em muitas palestras e debates ao longo dos últimos anos, o crítico de arte, professor e curador Paulo Sérgio Duarte indica a suspensão de certezas como forma de fruição da arte, especialmente a contemporânea. Sua mais recente abordagem desta postura ocorreu durante participação na Palestra Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2008/2009, no Paço Imperial – RJ, em 15.mai.2008.

⁷ DANTO. Op.Cit.

estruturar conceitos sobre o 'museu fenômeno', seguindo especialmente os percursos de Scheiner.

Após o terceiro capítulo, apresento minhas **considerações finais** sobre a pesquisa, lembrando que aqui a intenção não é a de calcular prognósticos, receitar fórmulas ou encerrar qualquer discussão sobre os temas abordados. Pelo contrário, procurei, desde o início desta investigação, descobrir possibilidades de se pensar e fazer museologia no museu de arte contemporânea – e certamente, este é o início de uma busca.

CAPÍTULO 1

PARTINDO DA NARRAÇÃO DE FATOS NOTÁVEIS

1. Partindo da narração de fatos notáveis

Importa perceber a relação de mútua implicação que existe entre o desenvolvimento das linguagens artísticas e da concepção da obra de arte e o desenvolvimento dos modelos museológicos. À medida que se transforma o paradigma da obra de arte, também se modifica o perfil do museu que pretende abrigá-la.

Ricardo Basbaum

Este capítulo indica **o museu** como **eixo para a definição da arte**; e **a arte**, por sua vez, como **impulso transformador do próprio museu de arte** e do que veio a chamar-se museologia – a partir das mudanças de concepção que acompanham as transformações ocorridas no perfil dos museus de arte. Pontuando rupturas na ordem do pensamento ocidental, busco **situar o contexto onde se formam o museu moderno e a arte autônoma**. A passos rápidos sobre os longos séculos nos quais se baseia a estruturação do mundo moderno, chegarei a um bom lugar para observar os encontros e desencontros do museu e da arte, no decorrer dos últimos duzentos anos.

Sob um enfoque histórico-cultural, procuro **traçar um paralelo entre os caminhos da museologia e os da arte**, delineados aqui a partir do fluxo produzido pelo progresso técnico-científico e pelos processos filosóficos – que os tantos saberes e instituições gerados neste período seguem, desde o nascimento do mundo moderno. Partindo da narração de alguns fatos que considero particularmente notáveis neste percurso, pretendo chegar à **estruturação da museologia contemporânea** em suas relações com o museu de arte, com a arte em si mesma e com o ser social, como forma de pensamento do que é *museológico*, dentro ou fora do museu.

O aspecto visual percebido ao longo deste capítulo se refere às transformações das linguagens da arte relacionadas às alterações das linguagens das exposições. Um olhar dirigido à museografia me pareceu necessário para que se tornassem, se não evidentes, ao menos visualmente perceptíveis os movimentos e transformações formais da arte e dos museus de arte surgidos nos últimos séculos. Assim, justifica-se a necessidade de selecionar exemplos visuais que mostram a arte no espaço

expositivo, a fim de relacionar a produção dos artistas que trabalham pensando o 'espaço em obra', ou seja, que tocam questões 'museográficas' em suas poéticas, apresentando diferentes linguagens da arte ao mesmo tempo em que sugerem novas linguagens às exposições. Pretendo que estas apresentações visuais permitam, portanto, apontar a aproximação entre alguns movimentos – formais e conceituais – da arte e as maneiras de exposições em museus, como exemplos tangíveis do posicionamento que tomo nesta dissertação.

1.1. Breve introdução: o olhar moderno

A tese de que, sob o nome "arte", [está] o que concebemos como um sistema especial da atividade humana, é uma consequência das formas específicas, pelas quais as cortes se relacionaram com a arte e com os artistas.

Martin Warnke

O movimento de formação do *olhar moderno* deu-se a partir do momento em que o processo de racionalização sobre o sensível passava a definir o *real* sob moldes científicos – por efeito da forte influência da utopia progressista, do caráter utilitário e do desenvolvimentismo, presentes na ideologia da produção teórica¹. Dava-se a ruptura da tradição cultural ocidental: a construção moderna de um pensamento por polaridades em oposição, como sujeito e objeto, corpo e espírito, a forma geométrica e o informe, na busca de certezas matemáticas e em detrimento da imaginação, do sentimento e da fé. Então, a existência não mais se vinculava a um "segredo guardado nos céus"². Como sublinha Carlota Boto³, pode-se considerar que o contexto da Renascença produziria uma nova cronologia, onde passaria a haver a aparentemente curiosa aliança entre imaginação científica, paganismo popular e cristianismo medieval. "Pensadores estudavam o fenômeno da circulação sanguínea. Acreditavam alguns que o sangue guardava o princípio da alma". E os sinais de soma (+) e subtração (-) ainda não existiam na Europa até o século 16. No Renascimento tudo

¹ MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996. p.70.

² BUENO, Guilherme. **A teoria como projeto**: Argan, Greenberg e Hitchcock. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. (+Arte) p.8.

³ BOTO, Carlota. **Civilizar a infância na Renascença**: estratégia de distinção de classe. Cadernos da Pedagogia ano I Volume 01 Janeiro/Julho de 2007. Disponível em: <<http://www.cadernosdapedagogia.ufscar.br/index.php/cp/article/viewFile/5/5>> Acesso em: abr. 2008 p. 16-17.

era posto em dúvida, “supostas verdades presumidas” tomavam o lugar das certezas da fé. "Havia, entre os escritores renascentistas, adeptos da magia natural, do misticismo e dos poderes ocultos”:

De qualquer maneira, o homem renascentista não hierarquiza seqüencialmente sua classificação dos saberes; fazendo com que os campos do conhecimento se entretencessem uns com os outros – nem sempre todos eles científicos. [...] Alquimia, magia, astrologia, feitiçaria: esse era também o outro lado daqueles tempos.⁴

Postado no centro do mundo, o homem “não estaria, por sua essência, atado a amarra alguma, [este] era o homem típico das representações presentes naquele imaginário da Renascença”⁵. E o humanismo constituía um movimento de crítica social e científica que alteraria a própria narrativa de mundo em curso no período⁶. A busca da compreensão do ser humano nas relações consigo e com o todo, através de sua historicidade, encaminhava-se à inserção de uma cronologia humana na cronologia do mundo⁷. A arte perdia sua função de simbolizar o poder divino no plano terreno, passando a ser regulada pela história, como as demais ações humanas. Assim se configurava o cenário onde se processariam a crítica e a história da arte moderna, e a museologia se desenvolveria, um dia, como o “estudo dos museus”. Na formação do pensamento moderno, a arte e a museologia percorreriam caminhos paralelos por onde percebe-se pontos de contaminação e entrelaçamentos.

A arte renascentista rompia com o imobilismo e a hierarquia da arte medieval, ao valorizar o que era humano em meio às transformações políticas, religiosas, culturais, sociais e econômicas que caracterizariam a transição do Feudalismo ao Mercantilismo. A arte deixava de estar vinculada basicamente à arquitetura, às ilustrações bíblicas e aos ornamentos de objetos utilitários. As noções de proporção e profundidade, a partir da formulação teórica da perspectiva, centralizada segundo princípios matemáticos, e a introdução da pintura de cavalete, evidenciavam as dimensões antropocêntricas adotadas para a apresentação da arte. Na temática da arte renascentista, a Antigüidade Clássica era retomada, tendo o mundo greco-romano como modelo social, em busca da integração do projeto de mundo cristão com a visão clássica de mundo através da representação inspirada nas formas da natureza. A

⁴ BOTO, loc. cit.

⁵ BOTO, op. cit., p.16.

⁶ Ibidem, p.17.

⁷ SCHEINER, Teresa Cristina M. **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**: Museu - gênese, idéia e representações em sistemas de pensamento da sociedade ocidental. 1998. 162 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - UFRJ/ECO, Rio de Janeiro. 1998. p.60.

partir de então, os artistas eram solicitados a ‘pintar o que viam’⁸, tomando as três dimensões do real visível para a ordenação do espaço.

Se a arte do Renascimento logo possuiu uma compreensão teórica de seu espaço, isso se deve em grande parte a uma concepção de tempo histórico diferente da moderna. Não se tratava de destruir a arte medieval, mas de reconstruir a arte da Antiguidade. O Renascimento tinha modelos fortes a seguir.⁹

O uso da pintura a óleo sobre a tela emoldurada foi uma das invenções trazidas pelo Renascimento, juntamente com a concepção de propriedade privada. E neste momento começavam a se estruturar as representações que, mais tarde, seriam reconhecidas como ‘museus’: coleções que se articulavam sob a forma de gabinetes de curiosidades, ou galerias de exposição de objetos artísticos. Essas representações, atuando já como instrumentos produtores de cultura, institucionalizaram o modo de apresentar a arte do período. A obra de arte, apresentada como parte de um conjunto ordenado de objetos era elevada a um nível de ‘exemplaridade’ que implicava na atribuição de valor a partir de uma concepção de arte representativa de uma dada ordem de pensamento: a pintura mimética e naturalista. Tal concepção era absolutamente conveniente ao impulso de conceituar uma ordem das coisas e do mundo¹⁰ através da lógica da representação e da universalidade, adequando a vida real a um modelo ideal.

Com o objectivo de demonstrar o valor pessoal e legitimar a posição social do seu proprietário, como é o caso dos gabinetes reais e senhoriais, ou reunidas com finalidade de reflexão e de ensino, como acontece com os chamados gabinetes enciclopédicos, a idéia que preside à colecção, à selecção e à organização das “curiosidades”, seculariza, e às vezes racionaliza, a que apoiara a criação dos “tesouros” das igrejas medievais. Cada objecto é espantoso, como um protótipo de mundos exóticos, questionando as divisões do mundo conhecido. E a colecção, no seu conjunto, é um reflexo, um microcosmo da maravilha do mundo, da ordem transcendental originada de Deus ou da natureza.¹¹

⁸ GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 15 ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993. p.446.

⁹ TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001. 160p. 82 il. p.21.

¹⁰ BASBAUM, Ricardo. *Perspectivas para o museu no século XXI*. **Forum Permanente: museus de arte** - entre o público e o privado. São Paulo, 2005. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/artigos/rb_museus> Acesso em: 12 jan. 2008. Não paginado.

¹¹ DIAS, José António B. Fernandes. **Arte e Antropologia no século XX**: Modos de relação. Etnográfica, Vol. V (1), 2001, pp. 103-129. Disponível em: <http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_05/N1/Vol_v_N1_103-130.pdf> Acesso em: abr. 2008. p.107-108.

Os comerciantes, “responsáveis, havia séculos pelas necessidades financeiras e de luxo das cortes”¹², interferiram cada vez mais no consumo da arte, no decorrer do século 15. Seus lucros abusivos sobre as obras de arte, compradas a preços baixos, incomodava em muito os artistas. Neste período, a preocupação em se familiarizar com a arte de seus contemporâneos permitia aos humanistas assumir o papel de ‘críticos de arte’¹³. Tal competência se desenvolvia junto às cortes, onde os humanistas passaram a intermediar o acesso de artistas através do “mecanismo da fama”, recomendando nomes aos príncipes:

Nessas recomendações manifesta-se não tanto um novo homem do Renascimento, que é consciente de si, mas sim a experiência de que os artistas haviam descoberto seus endereços mais importantes fora do círculo de clientes da cidade.¹⁴

O mundo ocidental, secularizado – com contribuição da Reforma Protestante iniciada no século 16 –, era ampliado cultural e geograficamente, através da invenção da imprensa, que inaugurava um “ambiente propício à cultura das letras”¹⁵, e das descobertas de ‘novos mundos’ pelas grandes navegações, rumo à exploração comercial impulsionadora do mercantilismo. A Igreja passava a dividir poderes com a Monarquia, fortalecida e prestigiada com a manutenção de uma vida cortesã. Os artistas eram atraídos à vida da corte, e o privilégio de sua proximidade à “manifestação da aura do príncipe” consolidava a impressão de uma “forma de atividade superior”¹⁶, sob a bênção do soberano:

Quando os principais postos artísticos foram preenchidos nas cortes, seus ocupantes podiam escolher livremente os colaboradores que considerassem qualificados para trabalhar consigo. Na Inglaterra, o construtor real, já muito cedo, tinha uma espécie de poder de dispor de todos os artesãos do país.¹⁷ [...] A posição de destaque reservada aos artistas nas cortes era decorrente das funções atribuídas às artes plásticas na representação do soberano. A necessidade de representação visual das cortes conduziu a medidas organizacionais que se revelaram importantes em termos institucionais. Na corte, pela primeira vez, existiram um estipêndio para a formação do artista, formas de agenciamento da arte e do artista, uma responsabilidade do Estado pela infra-estrutura de construções, utilização de meios visuais no trabalho de persuasão profana e na representação do

¹² WARNKE, Martin. **O artista da corte**: os antecedentes dos artistas modernos. Trad. Maria Clara Cescato. São Paulo: EDUSP, 2001. p.127.

¹³ Ibidem, p.131.

¹⁴ WARNKE, op.cit., p.134.

¹⁵ BOTO, op. cit., p.14.

¹⁶ WARNKE, op. cit., 17.

¹⁷ Ibidem, p.138.

Estado, e também se desenvolveram e constituíram as formas de uma recepção estética subjetiva e recreativa.¹⁸

A Renascença, como “período estética e politicamente autoconsciente”, desejava cunhar a si mesma “como marco inaugural daquilo que seria uma etapa nova nos rumos da Humanidade”¹⁹. As cidades se multiplicavam ao tempo que a burguesia, rica e próspera, surgia ávida de fruir os bens do mundo em sua realidade ‘terrena’. E a partir da doação da coleção do naturalista John Tradescant, feita à Universidade de Oxford por Elias Ashmole, em 1683, era criado o Ashmolean Museum. O primeiro museu aberto ao público no mundo ainda se assemelhava à noção do gabinete de curiosidades, orientando a organização de objetos entre ‘artificialia’ e ‘naturalia’: “O acervo de âmbito universal, era constituído por artefatos humanos e espécimes naturais de todos os cantos do mundo conhecido”.²⁰

De sublinhar que, apesar da atracção que hoje se pode manifestar, no mundo da arte, pelo gabinete de curiosidades, e da ressonância que pode haver entre o confronto com o estranho dos gabinetes e a experiência do desconhecido, do inquietante, que proporciona a arte contemporânea, não era como obras de arte que os artefactos exóticos aí eram integrados. Para a Europa, entre os séculos XVI e XVIII, eles tinham o estatuto de “curiosidades”.²¹

Marcadamente a partir do século 17, ao início das revoluções burguesas e com a revolução científica e intelectual – com as concepções de mundo de Descartes, Galileu e Newton – até fins do 18, diante de um fenómeno revolucionário generalizado, ocorriam profundas e significativas mudanças na estrutura do pensamento ocidental. Desde a eleição da dúvida no início da Renascença, como o caminho distanciado da indubitável verdade divina, e a partir da filosofia e da ciência modernas, dava-se a ruptura com a concepção de ciência aristotélica, até então submetida à autoridade da Igreja e da Monarquia – que passavam a ter suas influências minimizadas com a criação dos estados-nação e a expansão de direitos civis. A dúvida metódica indicava a constante produção de certezas na construção de um ser humano ‘hiper-racional’. A ciência e a tecnologia passavam a ser representações de mundo, e o mundo passava a ser pensado através e a partir delas.

¹⁸ WARNKE, op. cit., p.17.

¹⁹ BOTO, loc. cit.

²⁰ “The contents were universal in scope, with man-made and natural specimens from every corner of the known world”. Tradução da autora. Informação encontrada no *website* **ASHMOLEAN Museum**. Disponível em: < <http://www.ashmolean.org/about/historyandfuture/>> Acesso em: mai.2008. Não paginado.

²¹ DIAS. op. cit., p.17.

Durante o século 18, as idéias de liberdade política e econômica defendidas pela burguesia direcionavam-se ao Iluminismo e à Revolução Industrial; e com as transformações sociais geradas especialmente pela Revolução Francesa, formava-se o conceito de coleção como instituição pública. A partir das mudanças nos modos de relação com o real, também o desenvolvimento dos museus seria profundamente influenciado.

Se, lentamente, a lógica da coleção vai desenvolver um princípio mínimo de classificação, distinguindo entre “*artificialia*” e “*naturalia*”, só o iluminismo, com a sua preocupação sistemática de elucidar uma ordem natural para as coisas, vai permitir que se passe de um registo contemplativo para um registo de observação. E se os objectos dos gabinetes de curiosidades irão fornecer os acervos dos primeiros museus modernos, eles serão aí usados com objectivos diferentes, ganhando um novo estatuto – de objectos de maravilhamento e de curiosidade passam a objectos de conhecimento. Separam-se as colecções, entre museus de arte e antiguidades, e museus de história natural. Os artefactos não ocidentais são integrados nestes últimos; além dos três reinos da natureza, a história natural estuda e classifica também a espécie humana, nas suas características físicas e nas suas produções industriais, indicadoras daquelas.²²

No mundo moderno, as possibilidades de representação estavam intimamente ligadas às disponibilidades do sistema de técnicas culturais que, a serviço do estado-nação, o viabilizavam simultaneamente²³. Então, os museus assumiam em seu discurso²⁴ a ideologia da modernidade, expressa pelas idéias de civilização e progresso, buscando apresentar o significado da existência humana por meio do pensamento científico que conduziria a verdades fixas e definitivas.

A modernização industrial trazia consigo novas instituições e tecnologias. E junto aos novos modos de experiência da vida urbana, ocorria a transição do museu privado ao museu público que apresentaria a imagem da *história* como seu grande tema. O objeto recebia uma importante função na representação de mundo, como documento da história humana. E sobre o objeto – materialização dos modos de ser e instrumento da memória – a imagem do ser humano era construída no discurso elaborado a partir de planos de interpretação arbitrados pelo museu²⁵. Neste caminho,

²² DIAS, op. cit., p.108.

²³ PREZIOSI, D. *Evitando museocanibalismo*. In: HERKENHOFF, P. e PEDROSA, Adriano. **XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo**. V,1, p.50-56, São Paulo: A Fundação, 1998. p.51

²⁴ Segundo Tereza Scheiner, no ‘museu tradicional’ o objeto “é abstraído do real e elevado à categoria de ‘peça de coleção’, passando a integrar um conjunto onde uma racionalidade fabricada o transforma em instrumento do discurso museológico”. (SCHEINER, **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**, op. cit., p.45)

²⁵ SCHEINER, **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**, op. cit., p.44-49.

“o papel do museu contribuiria de modo notável para a aceitação do pensamento moderno”²⁶.

As idéias iluministas, de profundas implicações sociais, e uma nova ética relacionada à geração, multiplicação e difusão do conhecimento influenciaram diretamente, a partir de meados do século 18, o modo de fazer e organizar os museus – cada vez mais voltados para a educação. A sociedade ocidental, impregnada pela possibilidade da produção em grande escala permitida pelo desenvolvimento industrial, dirigia-se à lógica da mercadoria, passando a preocupar-se com a educação pública como importante estímulo na formação do mercado de massa. A nova instituição se destinava a servir as revoluções sociais, quando o mundo ocidental, identificado com o materialismo de origem renascentista, tinha a atenção voltada para o objeto:

Afinal ele [objeto] é o protótipo, início e fim das ações humanas, seu produto mais característico; nasce de uma vontade afirmativa de compreender, sistematizar. Ele conjuga ainda dois instantes complementares – o trabalho intelectual de concepção e o lado pragmático de execução, o *tornar real* (criar o real e a realidade). Ele fora o intermediário entre o homem e aquilo que o transcendia, agora é entre o homem e seu mundo. É o testemunho mais perfeito do trabalho e da consciência. Tudo isto esteve no universo da arte, mas com a Revolução Industrial há o divórcio entre a mão e o intelecto, cujas conseqüências são a alienação do trabalho (a perda do domínio do processo produtivo) e, como desdobramento, a exclusão da arte e do artesanato de um papel central de guia da produção.²⁷

A arte, já desvinculada da religião, e após ter perdido “benefícios e funções na corte”²⁸, dirigia-se à universalidade em busca de sua autonomia. Os artistas, “vendo-se expostos no mundo das trocas comerciais”²⁹ voltavam-se ao mercado através dos Salões organizados pela Academia. Nasciam, então, nas exposições, a estética e a crítica de arte com o interesse de “tornar a experiência sensível etapa formativa indispensável do cidadão” ao promover “o progresso das artes” e o de seu público³⁰.

²⁶ LOUREIRO, M.L.N.M. et al. *Dos Livros às Coisas: museus, coleções e representação do conhecimento científico*. - Comunicação oral. In: VIII ENANCIB – Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, Salvador, 28 a 31 de outubro de 2007. **Debates em Museologia e Patrimônio**. VIII ENANCIB, Salvador: [s.n.], 2007. p.8

²⁷ BUENO, op. cit., p.12-13.

²⁸ WARNKE, op. cit., p.18.

²⁹ Ibidem.

³⁰ BUENO, op. cit., p.15



fig.01 – Exposição da Academia Real (*The Exhibition of the Royal Academy*) 1787, Pietro Antonio Martini.

Durante a Revolução Francesa, os ‘tesouros’ do Rei Louis XVI foram transformados em Coleção Nacional pela Constituição de 1791, inclusive o palácio do Louvre, onde, em 1793 o então *Museum Central des Arts* abriria a *Grande Galerie* e o



fig.02 – Projeto de Renovação da Grande Galerie do Louvre (*Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre*), 1796, Hubert Robert.

Salón Carré a um público seletos. E pouco a pouco as coleções iriam tomando os espaços do grande edifício.

Em 1802, o *Museum Central des Arts* passaria a chamar-se *Musée Napoléon*, quando Napoleão Bonaparte tornava-se imperador da França, ampliando sua coleção nas campanhas de conquista.



fig.03 – Vista do grande Salon Carré, no Museu do Louvre (*Vue du grand Salon Carré, au musée du Louvre*), 1865, Giuseppe Castiglione.

O museu, pelo menos na forma em que o conhecemos, não é uma instituição muito antiga, e na abertura do Musée Napoleon – posteriormente Louvre –, sua agenda era política em todos os aspectos. Sua intenção era expor as obras que Napoleão trouxera de volta como troféus de suas conquistas, e, admitindo as pessoas comuns em um lugar até então exclusivo dos privilegiados – o palácio dos reis –, dando-lhes o sentimento de que com a posse daquelas pinturas eles eram agora os reis da terra, a realeza sendo parcialmente definida em termos de posse de uma coleção de grande arte. [...] A maior parte dos grandes museus do século XIX na Europa tinha missões paralelas.³¹

Tornando-se exemplo da garantia de valores artísticos, o museu também adquiria aos poucos a função de consagrar os talentos de artistas vivos. Segundo Schaer, a partir de 1818, o Estado francês estabeleceu, no palácio de Luxemburgo, um museu de artistas vivos, uma espécie de “ante-câmara do Louvre” alimentada

³¹ DANTO, *Após o fim da arte*, op. cit., p.162.

pelas aquisições da administração das Belas Artes. E o desejo de reconhecimento levou vários artistas a se assegurarem de que suas obras entrassem neste museu por meio de legados ou doações³².

Iniciava-se, então, a formação do que hoje reconhecemos como 'público de museus', que viria, nos dois séculos seguintes, a influenciar diretamente o modo como os museus começavam a apresentar suas coleções; tendo a organização dos museus de arte relação direta com o modo como a arte era apresentada à sociedade. Neste contexto, o Louvre, como Museu Napoleão, já se diferenciava pela forma de apresentação histórico-cronológica³³, presente ainda hoje na concepção e organização de muitas exposições. Segundo Hildegard Viereg, as publicações de Friedrich von Schiller sobre *Estética*, a partir das Cartas de *Augustenburg – Über die ästhetische Erziehung des Menschen in Eine von Briefe*, 1793; os ensinamentos de Johann Wolfgang von Goethe em sua *Doutrina das Cores – Farbenlehre*, 1810; e a *Teoria Geral das Belas Artes – Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, 1777, de Johann Georg Sulzer, logo estariam influenciando os museus de arte³⁴.

O museu cristalizou e transformou uma variedade de práticas antigas de produção, formatação, armazenamento e exibição do conhecimento em uma nova síntese que era comensurável à elaboração oitocentista de outras formas modernas de observação e disciplina em hospitais, prisões e escolas. Era um locus central para a fabricação daquela síntese mais ampla que constituía a própria modernidade e que se destaca simultaneamente como uma de suas epítomes de maior força.³⁵

A denominação Museologia, já utilizada durante a segunda metade do século 19, por longo período permaneceu restrita à organização de museus no que tange a preservação e a exposição de coleções³⁶. A conservação estava na raiz da criação do museu tradicional, e “a vida interna – técnico-científica – dos museus ocupou, em grande parte, o espaço mental de seus especialistas”³⁷. Ao longo do século 19, “os

³² SCHAER, Roland. *L'invention des musées*. Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1993 Col. "Découvertes Gallimard", vol. 187. p.100.

³³ Assunto abordado em aula proferida por Hildegard Viereg – Seminários de Pesquisa em Museu e Museologia I - PPG-PMUS - 2006/2.

³⁴ Ibidem.

³⁵ PREZIOSI, op. cit., p.50.

³⁶ VAN MENSCH, Peter. *Towards a methodology of museology*. 1992. PhD thesis. University of Zagreb. Disponível em: <<http://www.phil.muni.cz/unesco/Cesky/Dokumenty/mensch.pdf>> Acesso em: 11/10/2007.

³⁷ BRUNO, Maria Cristina de Oliveira. Museu e Museologia: idéias e conceitos. Abordagens para um balanço necessário. Workshop ICOFOM LAM 2008. **Museologia como campo disciplinar**: Análise da produção teórica do ICOFOM LAM (1992/2006) e de sua contribuição para o fortalecimento da Museologia como campo disciplinar. ICOFOM LAM GT/Brasil / PPG-PMUS UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro: [s.n.], 5 a 7 de março de 2008. Não paginado.

‘estudos de museus’ foram vistos como sinônimos de Museologia”³⁸, e a ‘força do colecionismo’, manifestada de forma expressiva em torno de exigências técnicas, tornou difícil a distinção entre “os matizes que delineiam a lógica do pensamento museal e os vetores que consolidam o conjunto de técnicas museográficas”³⁹. Conforme Bruno, “os cursos de formação, de alguma maneira, contribuíram para a afirmação dessas estruturas mentais de longa duração, pois centraram seus programas nas histórias das coleções e nas formas de protegê-las”. Somente as discussões geradas em meados do século 20 conduziram à estruturação efetiva da museologia como campo disciplinar.

1.2. Possível paralelo: a arte e o museu

1.2.1. Em direção ao ‘espaço como obra’

A arte moderna formou-se tanto a partir quanto contra o naturalismo de matriz renascentista que a precedeu. Caso seu início seja datado por volta de 1870, foi em relação a mais de quatro séculos de ininterrupta tradição naturalista que a arte moderna se posicionou. Além dos estilos de época, um mesmo esquema espacial genérico, o da perspectiva artificial, engloba a arte dos séculos XV ao XVIII.

Alberto Tassinari

Com a invenção da fotografia (1839), concretizava-se “o problema da relação entre as técnicas artísticas e as novas técnicas industriais, especialmente para a pintura”⁴⁰, até aí definida em termos de mimese. A arte que conquistara autonomia buscava, então, “sua função no interior da sociedade”⁴¹ industrial, rejeitando a tradição academicista da representação de grandes temas históricos e mitológicos, permanecendo, portanto, à margem dos Salões – instrumentos legitimadores do sistema da arte ocidental em vigor.

Evidentemente à parte do ambiente ‘oficial da arte’, a ruptura com a pintura tradicional já ocorria desde o *realismo* das cenas cotidianas pintadas pelo socialista

³⁸ Ibidem.

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. 6 ed. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p. 78

⁴¹ Ibidem, p.71.

Gustave Courbet (França, 1818 - 1877) ao estudo da luz e da pintura ao ar livre pelos *impressionistas*, que abriam caminho para a pesquisa artística moderna⁴². E a transição à concepção da *pintura moderna* era pontuada pela grande influência de Paul Cézanne⁴³ (França, 1839 - 1906) sobre as correntes artísticas da primeira metade do século 20 que partem do *Expressionismo* (França / Alemanha, 1905) e do *Cubismo* (França, 1907-1914).

Durante a revolução na arte que atingiu o clímax antes da I Guerra Mundial, a admiração pela escultura negra [africana autóctone] foi, na verdade, um dos fatores que reuniu artistas jovens das mais diversas tendências. [...] Nem a “fidelidade à natureza”, nem a “beleza ideal” [...] mas expressividade intensa, clareza de estrutura e uma simplicidade linear na técnica. [...] o estilo daqueles objetos ritualistas podia servir ainda de foco comum para a busca de expressividade, estrutura e simplicidade que os novos movimentos tinham herdado dos três rebeldes solitários: Van Gogh, Cézanne e Gauguin.⁴⁴

Se a arte moderna dirigiu olhares para o Oriente e para a África, foi em busca de suporte para investigações que de outra forma se fariam ‘às cegas’, pois o Modernismo – antinaturalista –, diferentemente da Renascença, não tinha modelos a seguir ou a reavivar⁴⁵. A arte moderna era “uma nova arte inventando-se, e sempre a inventar, só encontrava [...] denominador comum na oposição à tradição”⁴⁶.

Com a afirmação e a permanência do que era *moderno*, os modos de ocidentalização do mundo já vinham se configurando desde o século 19. Quero dizer com isso que, aos poucos, a mundialização da economia e das comunicações dirigia o fluxo de expansão do capitalismo e da técnica – inicialmente vinculada ao conceito de progresso e posteriormente em aliança com as redes de comunicação – à sua repercussão global⁴⁷. E logo no início do século 20, eclodia a primeira grande guerra mundial, lançando “a dúvida sobre a certeza havida na relação entre progresso científico, evolução humana e harmonia universal perpétua”⁴⁸. Quando a ciência e o progresso traziam à civilização a criação contraditória de máquinas de guerra, rompia-

⁴² ARGAN, op. cit., p.75.

⁴³ Cézanne “concebeu a pintura como pesquisa pura e desinteressada, semelhante à do cientista ou do filósofo.” (Ibidem, p.110)

⁴⁴ GOMBRICH, op.cit., p.446-447.

⁴⁵ Ibidem, p.21.

⁴⁶ Ibidem, p.19.

⁴⁷ SCHEINER, Apolo e Dioniso no Templo das Musas, op.cit., p.98.

⁴⁸ BUENO, op.cit., p.28.

se a crença “na boa ordem do mundo burguês e de seus instrumentos sociais, dentre os quais a arte”⁴⁹.

Até o entre-guerras, o desenvolvimento de uma rede de *marchands*, colecionadores e críticos independentes deslocava o foco econômico e cultural presente na arte parisiense, dos Salões anuais para um *mercado* onde era exibida e comercializada a arte não acadêmica⁵⁰ – grandemente expandido a galerias comerciais e espaços públicos. Enquanto isso, os museus de arte na Europa absorviam a pintura moderna antiacadêmica, que passava a ser reconhecida e valorizada pelos museus franceses. Obras de “Monet, Renoir, Van Gogh, Degas, Bonnard e outros artistas ligados ao movimento moderno”, até então marginalizados no sistema de arte vigente, “associadas a interesses não oficiais e antiacadêmicos, do Impressionismo ao Fauvismo, foram incorporadas ao panteão da arte oficial aprovada na França”⁵¹.

Os artistas plásticos inseriam-se no sistema comercial; a arquitetura e a arte herdavam a tradição industrial, e as exposições passavam a transmitir mensagens previamente definidas pelos seus organizadores, prevendo a inserção do público. Os movimentos artísticos da modernidade – embora ainda avaliados por métodos de classificação dicotômicos, como era habitual na análise dos estilos que se sucediam na arte ocidental⁵², através de uma narrativa histórica seqüencial de superações – buscavam motivos formais independentes, com base em uma pluralidade de preceitos apresentados através de uma diversidade considerável de obras. Segundo Argan⁵³, a *vanguarda parisiense* assemelhava-se a um ‘grande bazar’, onde eram admitidas e mesclavam-se correntes e tendências ‘sob a única condição de serem modernas’.

[...] presente num ideário político-revolucionário, o termo [vanguarda] ganhou status de discussão cultural no século XX, quando algumas movimentações artísticas propuseram seus programas estéticos. Esses programas fundamentavam-se na autonomia da arte e do objeto artístico; no questionamento de um modelo classicista forjado

⁴⁹ BUENO, loc. cit.

⁵⁰ BATCHELOR, David. Essa liberdade e essa ordem: A arte na França após a primeira guerra mundial. In: BRIONY, Fer, BATCHELOR, David e WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo** – A arte no entre-guerras. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998. (Arte Moderna Práticas e Debates) p.3.

⁵¹ BATCHELOR, loc. cit.

⁵² Tais estilos eram apresentados de maneiras variadas por críticos e historiadores defensores da arte moderna ao longo do século 20. Giulio Carlo Argan, Clement Greenberg e Harold Rosenberg, entre outros, herdeiros indiretos da fonte teórica advinda de pensadores neokantianos alemães da corrente Pura Visibilidade, “verão a arte e a arquitetura modernas como um processo permeado de polaridades”. BUENO, op. cit., p.27.

⁵³ ARGAN, op. cit., p.340-341.

por temas literários, mitológicos ou históricos, presente na arte mais acadêmica do século XIX; na negação da história; e na afirmação dos ideais iluministas da razão e do progresso, entre outros.⁵⁴

Neste período, a arte moderna europeia já se organizava sobre o *legado cubista* – que caracterizava perspectivas distintas e até mesmo antagônicas na vanguarda parisiense – e sobre o *movimento construtivo* inspirado no *Construtivismo Russo* (Rússia, 1919), que permeava a linguagem da arte, associada à cultura racionalizada⁵⁵. O mundo moderno, observando a guerra como um ‘acidente de percurso’, sob o olhar *construtivista*, tomaria a ciência e a arte visando a reconstrução de cidades e países, junto à renovação da vida em ruínas:

“Construir” se torna o verbo mais conjugado. A arte, ao *inventar*, aposta na sensibilidade progressiva e agora passível de uma escala industrial. O elo entre as pesquisas da abstração e o desenvolvimento do design e da arquitetura reside na busca de uma linguagem cujo conteúdo especula um mundo “horizontalizado”, no qual todos os bens – dentre eles o conhecimento e seus objetos – são partilhados eqüitativamente e geradores de formas universais. Estas, ao invés de nos adestrar ou persuadir, nos convidariam a descobrir o funcionamento da nossa própria inteligência, para reconstruirmos uma percepção não-contaminada por camadas de ranço e preconceito do passado.⁵⁶

É possível observar as primeiras tentativas de criação museográfica de base moderna por artistas – de que se tem notícia –, a partir do momento em que a arte moderna aproximava-se da construção e principiava o envolvimento da obra na tomada do espaço arquitetônico. A partir das inovações na organização espacial por alguns artistas modernos em direção ao ‘espaço como obra’, com referência a exposições de suas próprias pinturas e de outros colegas afins, a museografia tomava novo corpo; e a arte, de certa forma, aproximava-se da idéia contemporânea de *instalação artística*.

Já em 1915, Kasimir Malevich (Ucrânia, 1878-1935) montara a exposição *0.10* ou *Última exposição futurista* na Galeria Dobytchina, em Petrogrado, onde mostrava suas primeiras obras *suprematistas*⁵⁷ através de uma apresentação muito peculiar.

⁵⁴ REIS, Paulo R. O. **Arte de vanguarda no Brasil**: os anos 60. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. (Arte+). p.9.

⁵⁵ FER, Briony. *A linguagem da construção*. In: BRIONY, Fer, BATCHELOR, David e WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo** – A arte no entre-guerras. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998. (Arte Moderna Práticas e Debates) p.88

⁵⁶ BUENO, op. cit., p.29.

⁵⁷ Criado por Malevich, o *Suprematismo* (Rússia, 1915 – 1923) teria como elemento base o quadrado como forma puramente mental da qual derivariam todas as outras; “foi parte do propósito ambicioso do suprematismo que este devesse permanecer não abstrato, mas pictórico, descrevendo o que Malevich chama de ‘realidade não-objetiva’”. DANTO, **Após o fim da arte**. op.cit., p.185.



fig.04 - 0.10 ou *Última exposição futurista*, 1915, Kasimir Malevich, Galeria Dobytchina, Petrogrado.

Suas 39 pinturas, de composições geométricas em cores básicas, sem moldura, foram penduradas de alto a baixo nas paredes da sala de exposição, sem enquadramento vertical ou horizontal, e sua obra *Quadrado Negro* (1915) foi situada no canto da parede, ao alto, conforme mostra a imagem, semelhante à maneira como eram pendurados os ícones religiosos de tradição ortodoxa na Rússia⁵⁸. “O *Black Square* de Malevich, que explicitamente pertence à tradição icônica – ele o expunha, lembremos, atravessado no canto da sala, como um ícone deve ser exposto [...]”⁵⁹.

⁵⁸ PEGASOS. Revista digital da Biblioteca Kuusankoski, Finlândia. Disponível em: < <http://www.kirjasto.sci.fi/malevich.htm> > Acesso em: 05 fev. 2008. Não paginado.

⁵⁹ DANTO, *Após o fim da arte*, op. cit., p.181.

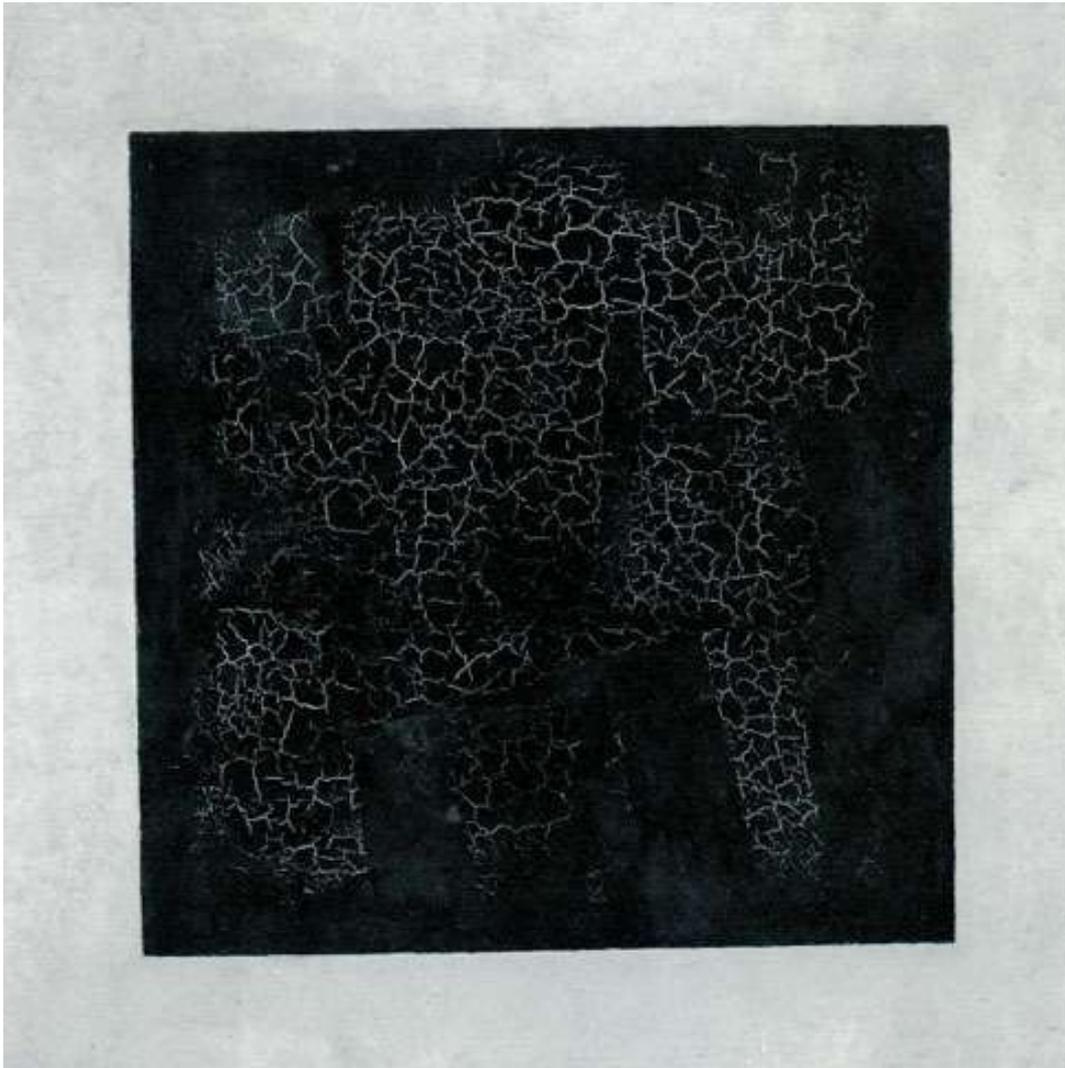


fig.05 – *Quadrado negro sobre fundo branco (Black Square on a White Ground)*, 1914-1915, Kasimir Malevich, óleo sobre tela, 80 x 80 cm.

Na década de 1920, Piet Mondrian (Holanda, 1872 - 1944) e El Lissitzky (Rússia, 1890-1941) buscavam incorporar a pintura ao ambiente. Mondrian montava telas sobre molduras, dando-lhes a conotação de objetos tridimensionais, pintando suas bordas laterais, a fim de criar um contínuo entre a pintura e a parede, e projetou o *Salon de Mme B. à Dresden* (1926).

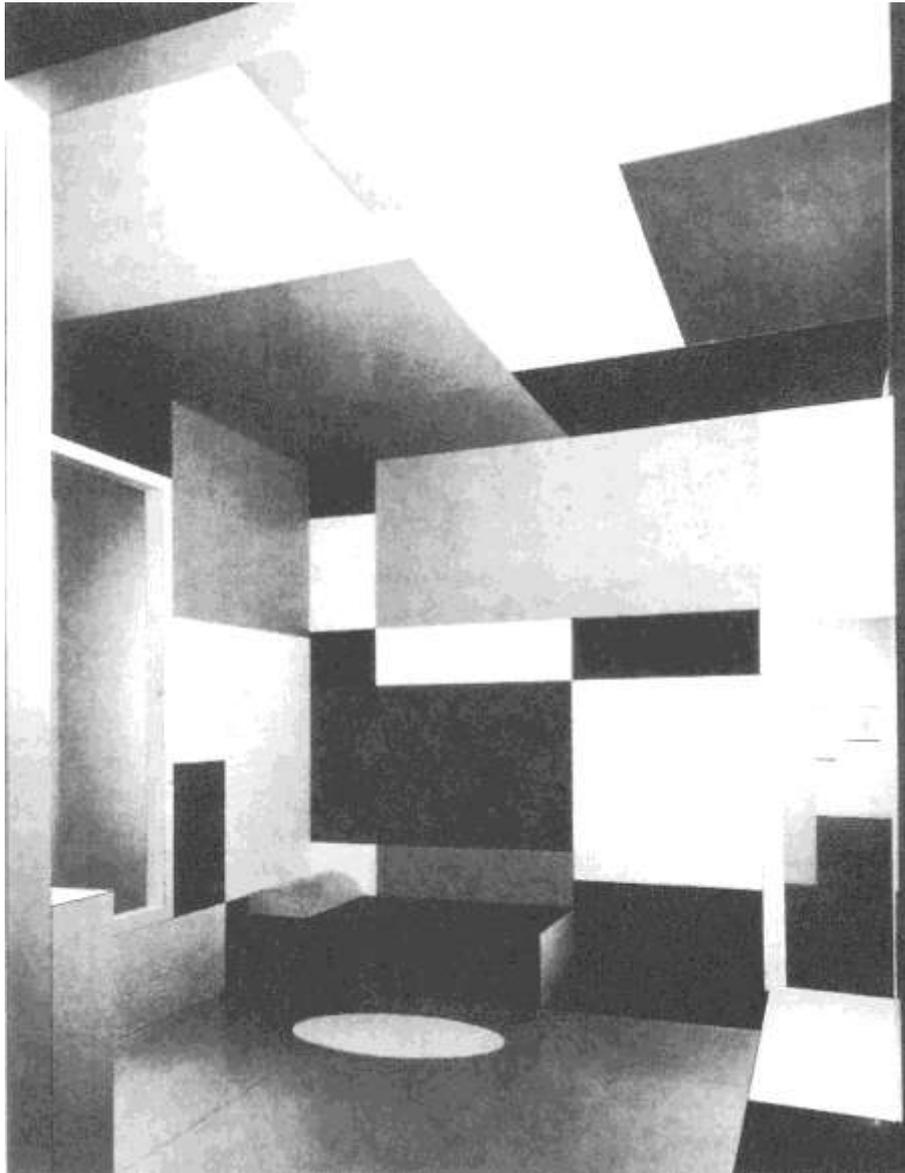


fig.06 – Salão de Madame B. em Dresden (*Salon de Mme B. à Dresden*), 1926. Projeto de Piet Mondrian montado somente após seu falecimento na Pace Gallery, em Nova York.

Segundo Brian O'Doherty, a sala de Mondrian propunha uma alternativa ao cubo branco ignorada pelo modernismo. E, conforme o próprio artista:

Pela associação da arquitetura, da escultura e da pintura, será criada uma nova realidade plástica. Pintura e escultura não se manifestarão como objetos separados, nem como 'arte mural', que arruína a própria arquitetura, nem como arte 'aplicada', mas, por *serem meramente* construtivas, ajudarão a criar um entorno não simplesmente utilitário, ou racional, mas também puro e perfeito por sua beleza.⁶⁰

⁶⁰ Mondrian apud O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco**: a ideologia do espaço da arte. Introdução Thomas McEvilley; trad. Carlos S. Mendes Rosa; revisão técnica Carlos Fajardo; apresentação Martin Grossmann. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção a) p.98.

Lissitzky, por sua vez, associou o programa social radical do primeiro teórico do construtivismo, o escultor e arquiteto russo Wladimir Tatlin (1885 – 1953), e o idealismo formal de Malevich para realizar exposições que modificassem a mente do público. Ao projetar o *Espaço Proun*⁶¹ (1923) e a *Sala de Arte Construtiva* (1926)⁶², transformava o formato das paredes em função das obras. A obra intervinha na configuração do espaço expositivo, o que passou a ser uma das principais questões da museografia moderna. Segundo O'Doherty, é muito provável que Lissitzky tenha atuado como “o primeiro preparador / *designer* de exposições” na tentativa de “mexer com o contexto no qual a arte moderna e o espectador se uniam”⁶³.

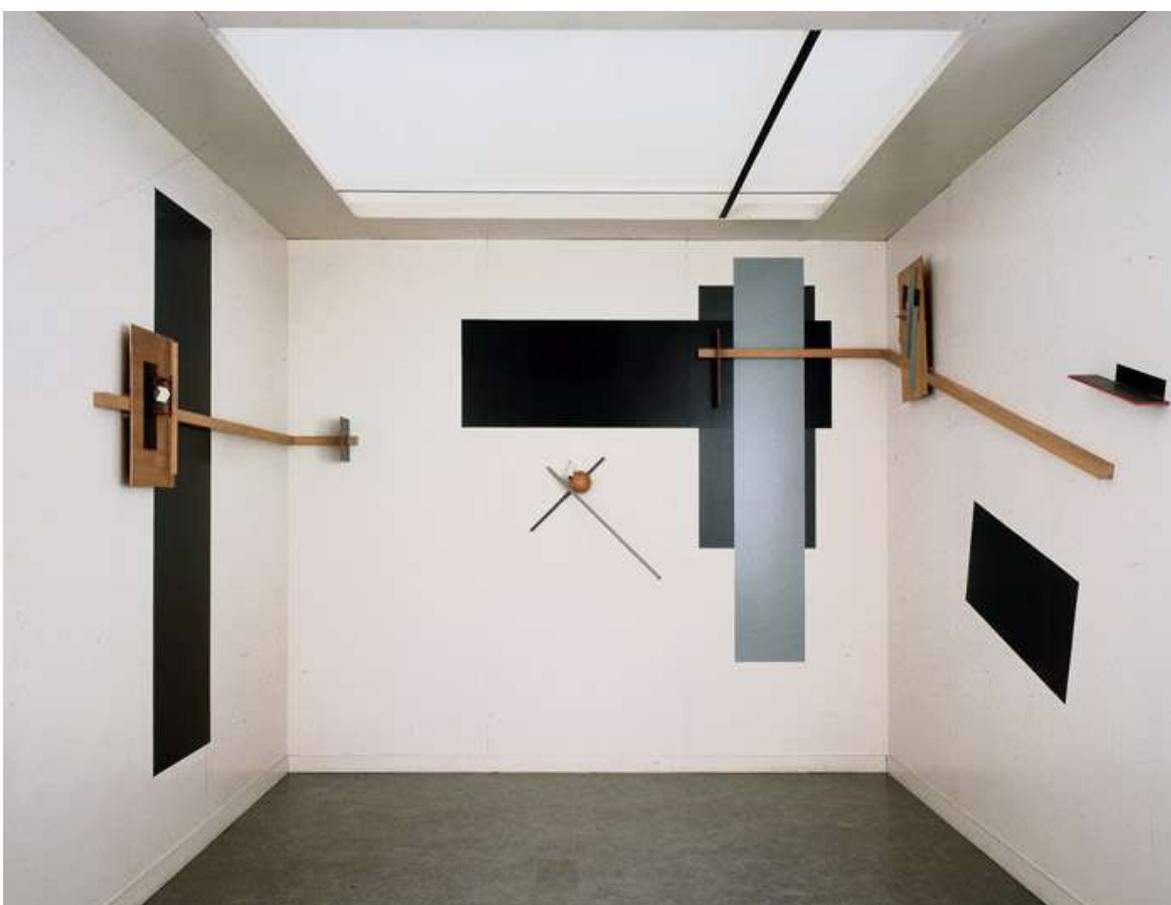


fig.07 – Espaço Proun (*Prounenraum*), 1923. Grosse Berliner Kunstausstellung El Lissitzky, reconstrução 1971, Tate Gallery. Madeira pintada, 320 x 364 x 364 cm.

⁶¹ “*Proun* (Pro-Unovis, projeto para a afirmação do novo) é o nome dado por El Lissitzky a um conjunto de obras voltadas para a reconfiguração do espaço urbano e da arquitetura, caracterizadas por relações de planos e formas geométricas num espaço aéreo”. FABRIS, Annateresa. **Um olhar sob suspeita**. *An. mus. paul.* [online]. 2006, v. 14, n. 2, pp. 107-140. ISSN 0101-4714. doi: 10.1590/S0101-47142006000200005. p.124.

⁶² Os ambientes de El Lissitzky foram montados na Exposição Internacional de Arte de Dresden.

⁶³ O'DOHERTY, op. cit., p.98-99



fig. 08 – Sala de Arte Construtiva (*Room for Constructivist Art*), 1926, El Lissitzky. International Art Exhibition, Dresden.

Na *Sala de Arte Construtiva*, as paredes de cor cinza receberam tiras pintadas em branco de um lado e preto do outro, o que dava movimento e dinamismo ao espaço – quando o observador caminhava, a parede mudava de cor, indo do preto ao branco.

Também o espaço passava a ser a própria obra dos artistas Kurt Schwitters (Alemanha, 1887 - 1948) e Theo van Doesburg⁶⁴ (Neerlândia, 1883-1931). Um dos projetos visuais de van Doesburg – juntamente com o dadaísta Jean Arp e sua esposa Sophie Taeuber-Arp – apresenta para o *Ciné-Dancing Aubette* (Strasburgo, 1927/28), a idéia de um espaço que associava arquitetura, design e pintura a partir da utilização de cores primárias, preto, branco e cinzas, e ângulos retos – definidos como regras fundamentais do Neoplasticismo⁶⁵.

⁶⁴ A expressão *Arte Concreta* foi cunhada por Theo van Doesburg, no manifesto de 1918, publicado na revista *De Stijl* (O Estilo, 1917-1931), que daria nome ao grupo; A designação refere-se à pintura feita com linhas e ângulos retos, usando as três cores primárias (vermelho, amarelo e azul), além de três não-cores (preto, branco e cinza). As composições deveriam ser reduzidas ao mínimo, as superfícies das obras não revelariam o trabalho dos pincéis e o objetivo seria construir imagens em que prevalecessem a harmonia e a ordem.

⁶⁵ Termo criado por Mondrian, o Neoplasticismo observava a necessidade de ressaltar o aspecto artificial da arte, através de elementos não encontrados na natureza, para evidenciar a criação humana.



fig. 09 - *Ciné-Dancing Aubette*, 1927/28. Theo van Doesburg, Jean Arp e Sophie Taeuber-Arp, Strasburgo.

E a idéia da *Merzbau* (Hanover, iniciada em 1923 - destruída em 1943) de Schwitters, que diz respeito ao processo artístico em seu desenvolvimento, encontra-se muito bem sintetizada nas palavras de O'doherty:

A *Merzbau* era uma obra mais forte e sinistra do que aparentam as fotografias de que dispomos. Nasceu em um ateliê – quer dizer, um recinto, materiais, um artista e um processo. Espaço ampliado (escada acima e abaixo) e efeito do tempo (por cerca de treze anos). Não se pode pensar na obra como estática, como aparece nas fotografias. Composta por metros e anos, era uma estrutura mutante, polifônica, com múltiplos motivos, funções, conceitos de espaço e de arte. Continha em relicários lembranças de amigos como Gabo, Arp, Mondrian e Richter. Era uma autobiografia de passeios na cidade, Havia um “necrotério” de roteiros da cidade (*A Caverna do Crime Sexual*, *A Catedral da Indigência Erótica*, *A Gruta do Amor*, *a Caverna dos Assassinos*). Preservava a tradição cultural (*A Caverna dos Nibelungos*, *A Caverna de Goethe*, a absurda *Exposição de Michelangelo*). Revisava a história (*A Caverna dos Heróis Depreciados*) e sugeria modelos de comportamento (*As Cavernas da Adoração dos Heróis*) – dois sistemas de valores que, como o ambiente, estavam sujeitos a mudanças [...] Suas diversas dialéticas – entre o Dadá e o construtivismo, a estrutura e a vivência, o orgânico e o arqueológico, a cidade do lado de fora, o espaço interior, movem-se em torno de um trabalho: *transformação*.⁶⁶

⁶⁶ O'DOHERTY, op. cit., p.44-45.



figs.10 e 11 – *Merzbau*, 1923. Kurt Schwitters. Hanover.

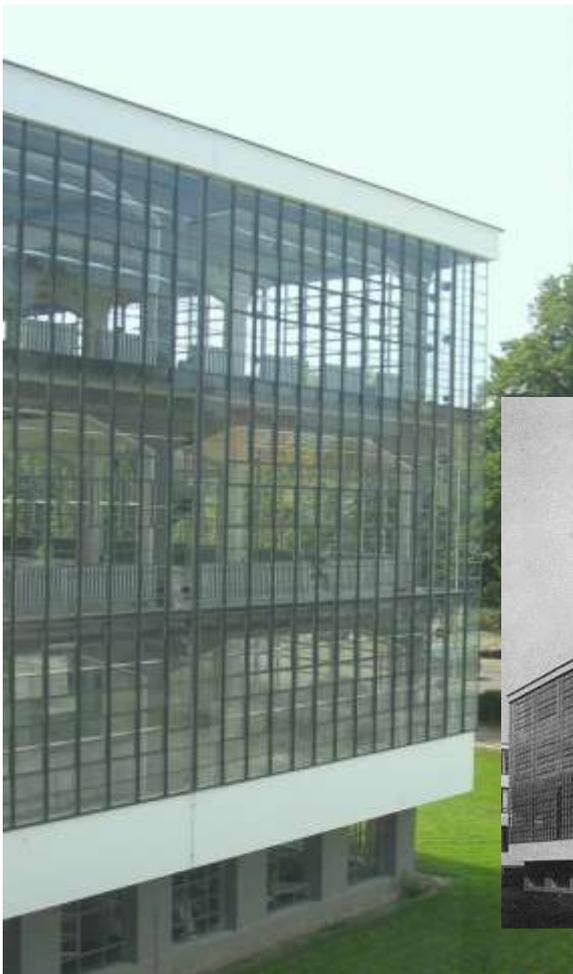


figs.12 e 13 – *Merzbau*, Reconstrução por Peter Bisseger 1981-3. Sprengel Museum Hannover, 393 x 580 x 460 cm.

A experiência da *vanguarda construtiva* na *Bauhaus* (Alemanha, 1919-1933), como importante expressão do modernismo nas artes plásticas, no design e na arquitetura, evidenciava um caminho de adaptação dos espaços expositivos, tendo em vista o comprometimento da arte com a tecnologia, sob a intenção de criar condições para a produção da experiência estética que deveria constituir um componente cultural da sociedade industrial, dirigindo-se a um projeto de *sociedade futura*.

fig.14 - *Conjuntos de quatro mesas empilhadas*, 1927. Joseph Albers 62,6 x 60,1 x 40,3 cm.

Albers (1888-1976), influente professor de arte e teórico da cor do século 20, foi mestre da Bauhaus de 1925 a 1933.



figs.15 e 16 - Prédio da Bauhaus em Dessau. Criado por Valter Gropius, primeiro diretor da Bauhaus. Construído entre 1925 e 1926, tornou-se ícone do modernismo clássico.

Detalhe (ao lado): A ala dos ateliês com paredes de vidro dá transparência e leveza ao prédio.



1.2.2. Entre o espaço em obra e o mundo em comum

De maneira ampla, pode-se dizer que, dentre os movimentos que se diversificavam na produção artística, as *Vanguardas Construtivas* – como desdobramentos ocidentais do *Construtivismo Russo* – aderiam à racionalidade e abordavam a perspectiva mecanicista e a valorização do progresso, enfatizando a lógica, a ordem e a precisão, enquanto o *Dadaísmo* (Suíça, 1916) e o *Surrealismo* (França, 1922), desviando-se do rigor técnico, articulavam a ruptura com os valores estético-culturais tradicionais e suas práticas, repudiando o processo de racionalização da era industrial.

“ Gadji beri bimba

gadji beri bimba glandridi laula
lonni cadori
gadjama gramma berida bimbala
glandri galassassa laulitalomini
gadji beri bin blassa glassala laula
lonni cadorsu sassala bim
gadjama tuffm i zimzalla binban
gligla wowolimai bin beri ban
o katalominai rhinozerossola
hopsamen laulitalomini hoooo
gadjama rhinozerossola hopsamen
bluku terullala blaulala loooo

zimzim urullala zimzim urullala
zimzim zanzibar zimzalla zam
elifantolim brussala bulomen
brussala bulomen tromtata
velo da bang band affalo purzamai
affalo purzamai lengado tor
gadjama bimbalo glandridi glassala
zingtata pimpalo ögrögööö
viola laxato viola zimbrabim viola
uli paluji malooo

tuffm im zimbrabim negramai
bumbalo negramai bumbalo tuffm i
zim
gadjama bimbala oo beri gadjama
gaga di gadjama affalo pinx
gaga di bumbalo bumbalo
gadjamen
gaga di bling blong
gaga blung”⁶⁷

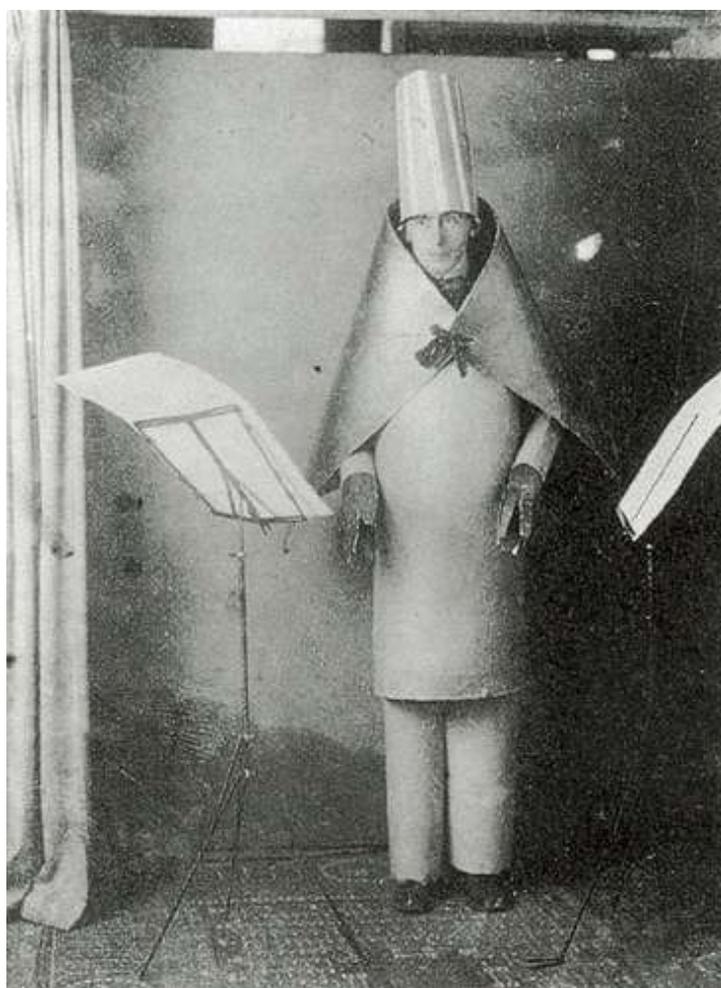


fig. 17 - Hugo Ball na noite de apresentação de sua poesia fonética em Zurique, 1916.

Os dadaístas enfatizavam o acaso, o absurdo, o ilógico e a improvisação.

⁶⁷ O poema fonético de Hugo Bal “Gadji beri bimba” foi apresentado no Cabaré Voltaire, Zurique. MOORE, David S. **They were Dada: From the Cabaret Voltaire to the end.** University of Washington Student Web Server. 2002. p.11. Disponível em: <<http://students.washington.edu/dsm13/homepage/dada.pdf>> Acesso em: 11 mar. 2008.



fig.18 - *Still* do filme surrealista *Um cão andaluz*, 1929. Com argumento de Salvador Dalí, foi o filme de estréia de Luis Buñuel como diretor de cinema.

Os surrealistas, influenciados pelas teorias psicanalíticas de Freud, enfatizavam o inconsciente e o sonho.

A história da arte americana obtinha sua independência ainda durante os anos 1920, nos Estados Unidos, mais precisamente em Nova York, tendo como aliada a distância cultural e geográfica do universo europeu⁶⁸.

A arte do Velho Continente foi o esteio da modernização visual das Américas. De Cézanne a Mondrian, passando pela experiência dos impressionistas, cubistas e surrealistas, todo o escopo formal moderno da Europa foi assimilado e reprocessado do lado de cá do Atlântico.⁶⁹

Tendo recebido, já no entre-guerras, artistas e eruditos europeus que buscavam exílio nos Estados Unidos, Nova York passava a ser o eixo cultural do ocidente, reunindo tesouros europeus em “museus, bibliotecas, coleções particulares e galerias de arte comerciais [...]”. Porque graças a uma série de acidentes históricos, a maioria do material pertinente, de uma maneira ou de outra transpusera o oceano”⁷⁰.

⁶⁸ PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais**.1955; 2 ed. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg; revisão Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Col. Debates) p.419.

⁶⁹ CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. (Arte+) p. 29.

⁷⁰ PANOFSKY, op cit., p.418.

Segundo o teórico da arte Erwin Panofsky, em seu artigo *Impressões de um europeu transplantado*, os Estados Unidos entravam em contato ativo com o Velho Mundo, mantendo este contato “dentro de um espírito tanto de posse quanto de observação imparcial”⁷¹. Neste período “Nova York era uma gigantesca estação de rádio capaz de captar e transmitir para um grande número de postos que não podiam se comunicar entre si”, e ainda, “vista do outro lado do Atlântico, a Europa inteira, da Espanha até o leste do Mediterrâneo, fundia-se num único panorama”⁷².

Neste contexto, onde relacionavam-se a repercussão das vanguardas européias e a revisão modernista na arte e na crítica norte-americanas⁷³ rumo à autonomia da arte, o campo artístico expandia-se e os museus de arte passavam a trabalhar as linguagens da exposição, chegando a diferir dos demais tipos de museus. A prática científica e tecnológica que desde o início do século vinha influenciando diferentes categorias de museus, bem como as questões relativas a formação e apresentação de acervo e legibilidade das informações discutidas na instância dos museus de arte, e especialmente a configuração e o desenvolvimento de questões de cunho epistemológico, impulsionavam o desenvolvimento da museologia.

No panorama artístico, o *Dadaísmo* e o *Surrealismo*, como o pensamento do francês Marcel Duchamp (1887-1968) – difundido rapidamente desde a ideia do *readymade* (EUA, 1915) – já haviam formado frentes de oposição aos modelos convencionais modernos, questionando os padrões e estilos regulados pela crítica e o poder das instituições legitimadoras da arte ‘oficial’. Quebravam-se convenções a partir de uma diversidade de meios que iam “contra a arte puramente retiniana, para além do campo estético, [...] em um espaço conceitual e existencial já distendido”⁷⁴, onde se anunciavam elementos híbridos, complexos e cheios de ambigüidades, abalando os princípios que estruturavam a noção de objeto artístico ‘autêntico’.

⁷¹ PANOFSKY, op. cit., p.419.

⁷² Ibidem, p.419-420.

⁷³ A crítica de arte norte-americana, em seus postulados puristas da modernidade, tinha à frente Clement Greenberg (EUA, 1909-1994), considerado o crítico de arte norte-americano mais influente do século 20, que centrava sua crítica formalista nos princípios da hegemonia da pintura e na autonomia da arte – absolutamente separada da vida.

⁷⁴ CANONGIA, op. cit., p.22.



figs.19 e 20 – *Roda de bicicleta*, 1913, França; e *Fonte*, 1915 EUA. Marcel Duchamp. Os readymades eram objetos manufaturados apresentados como arte.

Em meio a este ambiente fervilhante de questões e transformações protagonizadas pelos artistas, era criado o Museu de Arte Moderna de Nova York – MoMA (1929), que apesar de lançar um olhar específico sobre as linguagens da exposição, nascia centrado na aquisição de objetos de arte auráticos, permanentes e tradicionalmente aceitos, como a pintura e a escultura. O'Doherty analisa em seu livro *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*, que o Salão do século 19, adequando-se à estética da época, já definia implicitamente a galeria que passaria a ser o modelo de espaço representado pelo MoMA: distanciado da realidade do mundo e orientado para a arte moderna, para onde uma parcela considerável da arte do século 20 foi produzida.

Em contrapartida, neste período, Marcel Duchamp, por outra via, já atuava *sobre e com* o espaço museográfico, através da reflexão mais do que da construção. Além de uma museografia transformadora, como se percebe desde Malevich, é possível observar nas estratégias de Duchamp uma manifestação antecessora da instalação artística contemporânea – assim como do *environnement*, na *Merzbau* de Schwitters. Duchamp, responsável pela museografia e montagem das exposições internacionais surrealistas, fora entitulado 'Árbitro-Gerador' na primeira mostra. Na *Exposição Internacional do Surrealismo* (Nova York, 1938) o artista utilizou para expor

seu trabalho o local ‘menos interessante’ da sala, aos olhos de qualquer dos colegas pintores: o teto, onde pendurou *1200 Sacos de Carvão* sobre as cabeças de seu público.

Num daqueles trocadilhos perversos que ele adorava, Duchamp virou a exposição de ponta-cabeça e “fez você ficar de pé sobre a cabeça”. O teto é o chão e o chão, para fazer sentido, é o teto. Porque o fogareiro no chão – um braseiro de mentira feito de um velho tonel, pelo que parece – virou lustre. A polícia, com toda razão, não o deixaria acender uma fogueira ali, então ele o adaptou para uma lâmpada. Em cima (embaixo) encontram-se 1.200 sacos de combustível e em baixo (em cima) está o instrumento de queima. Uma perspectiva temporal estende-se no meio, e no fim dela há um teto vazio, a transformação de massa em energia, cinzas, talvez um comentário sobre a história da arte.⁷⁵

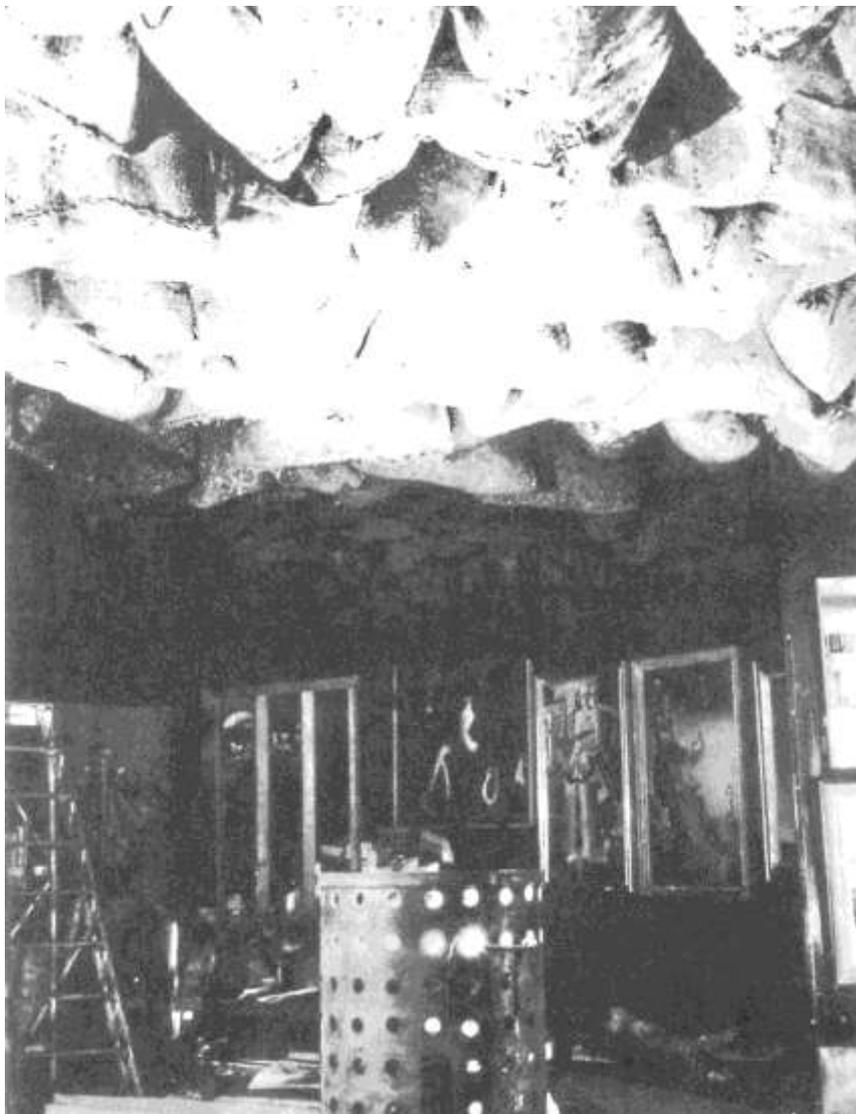


fig. 21 - *Exposição Internacional do Surrealismo* (Nova York, 1938). Ao centro do espaço, Duchamp cria uma luminária com um grande tonel-fogareiro onde sugeria acender uma fogueira, se lhe fosse permitido.

⁷⁵ O'DOHERTY, op. cit., p.75.

Na segunda mostra, *Primeiros Documentos do Surrealismo* (Nova York, 1942), Duchamp voltou a utilizar o espaço menos adequado para ‘apresentar’ seu trabalho *Milha de Fio*, que preenchia toda a sala de exposição no ziguezague emaranhado de um fio a percorrer seus quatro cantos, afastando o público das obras bidimensionais dos demais artistas. Mantinha-se livre apenas o vão central da galeria, para circulação (ou aprisionamento) do público.

O que é *Milha de Fio*? Num nível tão óbvio que nossa experiência prontamente o nega, uma imagem do tempo morto, uma exposição cristalizada em envelhecimento precoce e transformada num sótão grotesco de filme de terror. Ambas intervenções de Duchamp não reconhecem o outro tipo de arte presente, que se transforma em papel de parede [...]. O fio, ao afastar o espectador da arte, tornou-se a única coisa de que ele se lembrava. Em vez de ser uma interferência, uma coisa entre o espectador e a arte, ele se tornou paulatinamente uma arte nova de certa espécie.⁷⁶

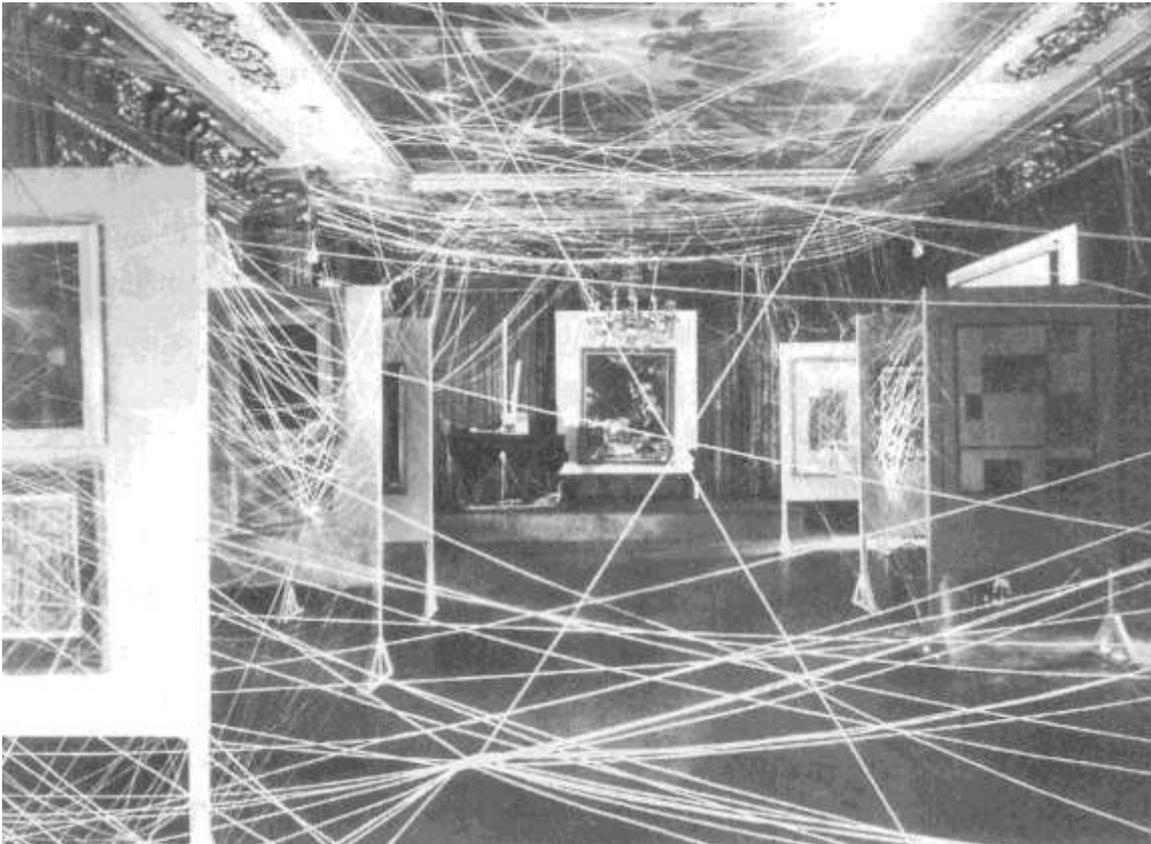


fig. 22 - Milha de fio, 1942. Marcel Duchamp. Exposição Primeiros Documentos do Surrealismo, Nova York.

⁷⁶ O'DOHERTY, op. cit., p.79.

Duchamp, o visionário – e exímio estrategista de xadrez –, que em oposição à arte retiniana, incitava a pensar, já vinha quebrando regras e apontando a queda de ‘dogmas’ do *espaço moderno* através da comunicação entre a obra e o espaço. Duchamp foi referido pelo expressionista abstrato Willem de Kooning, em 1951, como o “movimento de um homem só”, para ele: “um movimento verdadeiramente moderno, pois significa que cada artista pode fazer o que pensa que deve fazer – um movimento aberto para cada pessoa e aberto a todos”⁷⁷; o que hoje, percebe-se, poderia ser aplicado com certeza aos artistas contemporâneos.

Enquanto isso, segundo críticos como Arthur Danto, Carol Duncan e Douglas Crimp⁷⁸, o MoMA desconsiderava trabalhos realizados através de meios e técnicas que levavam a novas perspectivas da obra rumo à arte conceitual. De acordo com Cristina Freire, as paredes brancas dos museus modernos passavam a ser o modelo hegemônico do espaço expositivo, acentuando a idéia de autonomia da obra através de seu afastamento de outros contextos que não o “puramente estético”⁷⁹. A defesa da *narrativa formalista* pelo MoMA, representada pelo *Expressionismo Abstrato* (EUA, 1940-1960) – onde o tema da pintura é a própria pintura, que tem sua essência na forma, na superfície plana e no pigmento, segundo o crítico Clement Greenberg, grande narrador do modernismo –, ao deslocar a criação artística de seu contexto, teria colaborado em grande parte para torná-la ‘narrativa histórica oficial’ do modernismo norte-americano. E como denuncia O’Doherty, “o idealismo estético e o comércio se encaixam com perfeição”⁸⁰.

A história do modernismo é enquadrada por esse espaço [o cubo branco] intimamente; ou melhor, a história da arte moderna pode ser correlacionada com as mudanças nesse espaço e na maneira como o vemos. Chegamos a um ponto em que primeiro vemos não a arte, mas o *espaço* em si. [...] Vem à mente a imagem de um espaço branco ideal que, mais do que qualquer quadro isolado, pode constituir o arquétipo da arte do século XX; ele se clarifica por meio de um processo de inevitabilidade histórica comumente vinculado à arte que contém.⁸¹

O momento de crescimento econômico norte-americano, durante a segunda grande guerra, colocava o MoMA, assim como os museus de arte moderna que surgiam na época nos Estados Unidos, em situação privilegiada. Do lado de cá do

⁷⁷ TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. Trad. Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.419.

⁷⁸ Apud FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo** – arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.43.

⁷⁹ FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. (Arte+) p.24.

⁸⁰ O’DOHERTY, op. cit., p.137.

⁸¹ Martin Grossman, Apresentação: Isso não é uma galeria de arte. In: O’DOHERTY, op. cit. p.2-3.

Atlântico, os museus estimulavam o sistema econômico – onde a arte é produto comercial e ideológico – e seu espaço, sem dúvida, vinha sendo ponto de análise da produção e recepção da arte, utilizado pelos artistas, pela crítica e pelo mercado norte-americano e europeu. E na Europa, enquanto a cultura era ameaçada, alguns museus tornavam-se “espaço operacional” assumindo posição ativa diante das turbulências do período. Catherine Pearson⁸² afirma que os museus britânicos passavam a desenvolver uma nova relação com seu público a partir de uma alteração de perspectiva com relação à cultura material, levando em conta questões contemporâneas e a atenção às demandas do público⁸³. Segundo Pearson, o Leicester Museum alterou a atitude em relação a seu público, bem como a apresentação da cultura material a partir do período de guerra, através do engajamento com as realidades da vida contemporânea; este conceito ainda teria ressonância para os museus de hoje, reconhecendo que a guerra atuou como um catalisador na reformulação do conceito do próprio museu.⁸⁴

Possivelmente, em nenhum outro momento teria havido tantas demandas sobre os serviços oferecidos pelo Museu [...] para cada nova demanda, cada situação de dificuldade, foram encontradas soluções criativas, portanto, o Museu, durante a guerra tornou-se centro vivo e vital aos interesses da comunidade [...]”⁸⁵
Para muitas pessoas o termo museu conota o passado e o que é permanente, considero que para alguns de nós o museu passou a envolver-se no fluxo e no que é futuro.⁸⁶

O pós-guerra foi o momento da fundação do Conselho Internacional de Museus – ICOM (Paris, 1946) que, associado à Unesco, relacionava-se diretamente com a organização de profissionais de museus para a formação de uma produção intelectual sobre temas ligados a museus e patrimônio em âmbito internacional. O ICOM, em seus primeiros anos de atuação, daria grande ênfase à preparação profissional, à conservação das coleções e ao papel educacional dos museus; tendo

⁸² Aborda a história dos museus da Grã-Bretanha durante a Segunda Guerra Mundial e o pós-guerra em pesquisa de doutorado no Departamento de Estudos do Patrimônio e Museus, Instituto de Arqueologia da University College London. PEARSON, Catherine. *Art for the People: Museums and Cultural Life in the Second World War*. **Museological Review** - Issue 12 : 2007. Department of Museum Studies, University of Leicester. Disponível em: <<http://www.le.ac.uk/ms/research/Museological%20Review%2012,%20%202007.pdf>> Acesso em: 21 jan. 2008.

⁸³ PEARSON, op. cit., p.1.

⁸⁴ Ibidem, p.7.

⁸⁵ “Possibly at no other time have there been so many demands made upon the services the Museum has to offer [...] each new demand, each difficult situation, have been met with creative response so that the Museum in wartime has become a vitally alive centre of community interest [...]” Tradução da autora. *Leicester Museum & Art Gallery Annual Report (Leics. Report)*, 1941-2:1 apud PEARSON, op. cit., p.1

⁸⁶ “For most people the term museum connotes past and permanent, whereas for some of us it has become involved in flux and future.”. Tradução da autora. *Leicester Museum & Art Gallery Annual Report (Leics. Bulletin Jan, 1944: 3)* apud PEARSON, op. cit., p.7.

abordado, somente a partir de sua Terceira Conferência Geral (Itália, 1953), temas referentes aos museus de arte moderna e à arquitetura de museus.

Na Europa devastada pela guerra, os museus voltavam-se à preservação do patrimônio local; nas Américas, os museus de arte moderna se multiplicavam, tendo o MoMA como moldura regulamentar⁸⁷ da formulação de uma visualidade específica “em direção a uma concepção arquitetônica moderna”⁸⁸ que iria orientar as condições de recepção da arte. Este modelo de museu trouxe a consolidação do *cubo branco* como espaço que pretendia atender às “demandas de transformação histórica”⁸⁹, cristalizando uma rede de influências da narrativa moderna, “das vanguardas históricas e seu historicismo finalista e idealista”⁹⁰.

Sobre a movimentação direcionada à criação de um museu segundo a visão moderna da arte no Brasil, Elza Ajzenberg, em seu texto por ocasião dos 40 anos do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC USP, pontua:

Desde a década de 1930, havia, entre personalidades que implementaram a arte, o desejo da criação de um museu segundo a visão moderna da arte. O termo “moderno” possuía densidade e chaves das questões emergentes das tecnologias, ciências e artes, podendo ser entendido também como poder aglutinador de conquistas e progressos. Várias personalidades brasileiras, desde o final dos anos de 1920, movimentaram-se em direção dessas possibilidades. Mario de Andrade e Sérgio Milliet, nos anos de 1930, reivindicaram museus didáticos e contemporâneos. Essa trajetória histórica teve reforços e estímulos internacionais, através do exemplo bem-sucedido do MoMA de New York, na década de 1940. Os norte-americanos estimularam os brasileiros, inclusive com a doação de obras de artistas, tais como Alexander Calder, Max Ernst, Fernand Léger e Marc Chagall (doação de Nelson Rockefeller).⁹¹

Ao final da década de 1940, o discurso do MoMA legitimava a pintura abstrata de grandes dimensões, valorizada pela crítica local como o que parecia ser a ‘grande arte’ norte-americana do século 20. Desde lá, infere Danto, já se preparava uma distinção entre o contemporâneo e o moderno na arte, o que geraria uma ruptura crucial entre os caminhos da arte e o perfil dos novos museus de arte moderna, que ainda organizavam suas coleções sobre a noção de obras realizadas por “meios e

⁸⁷ FREIRE, **Poéticas do processo**, op. cit., p.42-43.

⁸⁸ BASBAUM, op. cit., [s.p.].

⁸⁹ Ibidem.

⁹⁰ Ibidem.

⁹¹ AJZENBERG, Elza. **Interfaces Contemporâneas**. MAC USP 40 Anos. Disponível em: < http://www.macvirtual.usp.br/MAC/templates/exposicoes/exposicao_mac_40anos/exposicao_mac_40anos_introducao.asp > Acesso em: 14 nov. 2007. Não paginado.

técnicas oriundos das belas-artes – como pinturas, esculturas, desenhos e gravuras”⁹², desconsiderando contextos e processos.

A arte contemporânea seria uma arte produzida por nossos contemporâneos. Certamente, ela não teria passado pelo teste do tempo. Mas para nós ela teria certo significado que mesmo a arte moderna que tivesse passado pelo teste não teria: ela seria a “nossa arte” de um modo particularmente íntimo. [...] Quando o perfil estilístico da arte moderna se revelou, ele o fazia porque a própria arte contemporânea revelava um perfil muito diferente do da arte moderna. Isso tendia a inserir o Museu de Arte Moderna em uma espécie de engessamento que ninguém poderia antecipar quando ele era o lar da “nossa arte.”⁹³

Danto afirma que o 'moderno' – que em 1933 representava uma imensa diversidade artística entre impressionistas, pós-impressionistas, surrealistas, fauvistas, cubistas, abstracionistas, suprematistas e não-objetivistas⁹⁴ – ao final dos anos 1940, dirigia-se à 'prática modernista' que "reduzia a arte de todas as culturas e de todos os tempos ao seu esqueleto formalista"⁹⁵. Tal efeito dava-se sobretudo pelo grande sucesso crítico do *Expressionismo Abstrato*, que teve seu ápice nos anos 1950 e tendia a representar, de maneira preponderante, o que era 'moderno' em termos de abstração, elevando a produção artística norte-americana a protagonista das transformações culturais impulsionadas pelo pós-guerra. Seu primado de purezas – sustentado por Greenberg –, base para a prática crítica em sua maioria, especialmente por parte da curadoria e dos professores de história da arte, se tornaria a linguagem dos painéis do museu, dos ensaios dos catálogos e dos artigos de periódicos de arte⁹⁶. Mas, enquanto o Expressionismo Abstrato reacendia alguns princípios modernos, também apontou para novas direções, dirigindo-se à monumentalidade que perpassaria a Pop Art, o Minimalismo e a Land Art, que dariam o novo tom da arte norte-americana⁹⁷.

Este foi também o momento em que o “edifício filosófico do Ocidente”⁹⁸, acostumado à articulação do pensamento por oposições, construído por entidades fixas e ainda fortemente estruturado sobre a idéia de pares excludentes, encaminhava-se a uma reformulação:

⁹² FREIRE, **Arte Conceitual**, op. cit., p.32.

⁹³ DANTO, **Após o fim da arte**, op. cit., p.12 e 13.

⁹⁴ Ibidem, p.132.

⁹⁵ Ibidem, p.160.

⁹⁶ Ibidem, p.159-160.

⁹⁷ CANONGIA, op. cit., p.13.

⁹⁸ Ibidem, p.8.

Com o advento da física e da matemática modernas, em que noções como as de relatividade, entropia e topologia começavam a abalar, no campo da ciência, esse primado de purezas, também no âmbito do pensamento e da arte partiu-se para conceitos mais elásticos, que assumiam o cruzamento e o contágio das partes antes antagonistas.⁹⁹

Quando o que era ‘oposto’ passava a ‘constituente’, estabeleciam-se relações dialógicas entre os pares. E o filósofo Maurice Merleau-Ponty, em sua *Fenomenologia da Percepção* (1945), tratando as dicotomias de maneira original, já apontava a realidade como um campo de cruzamentos onde a diferença não mais seria percebida como excludente¹⁰⁰.

Mas o pensamento de Merleau-Ponty, que relativizava conceitos a fim de dar mobilidade aos sentidos, renegando ‘a função coercitiva das convenções’ que a crítica formalista tanto defenderia, somente tomaria a atenção de artistas e críticos ao final dos anos 1950. Enquanto, no pós-guerra, a arte passava a apresentar elementos híbridos e complexos em nova relação dialógica, a crítica continuava tentando reconhecer os múltiplos movimentos que surgiam, tendo em vista “duas extremidades de um pêndulo [...] aqueles que aderiam e aqueles que não aderiam à razão técnica”¹⁰¹.

E, mesmo que os museus ainda mantivessem o discurso idealizador do artista ‘gênio’ e da idéia de obra ‘prima’, no que tange às práticas artísticas, estariam no Dadaísmo e no *readymade* – diante da experiência perceptiva e do contágio que ocorreria especialmente entre as décadas de 1950 e 1960 – as origens do debate sobre o rompimento com a ‘perspectiva de um mundo eternizado’. A arte, liberada das técnicas e procedimentos predeterminados, desmistificava o fenômeno artístico e o próprio artista:

Ao contrário de Picasso, que reina absoluto na primeira metade do século XX, Duchamp, com sua obra, desmistifica a figura do artista. Afinal o *readymade*, como objeto industrial sem qualquer apelo estético, torna-se paradigma de uma operação na qual a autoria é compartilhada. “Quem fez o *readymade*?” indaga o artista com seu gesto.

Na rota aberta por Marcel Duchamp no começo do século XX, em especial durante os anos 60 e 70, são significativos os gestos de artistas contra as instituições, por exemplo, interrogando o sistema de

⁹⁹ CANONGIA, op. cit., p.8.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 21.

¹⁰¹ FREIRE, **Arte Conceitual**. op. cit. p.8.

arte em que a estrutura dos salões desde o século XVII ocupa lugar privilegiado e se mantém apesar de abalos ao longo da história.¹⁰²

Danto afirma que, quando o moderno passava a parecer “cada vez mais um estilo que floresceu de aproximadamente 1880 até algum momento da década de 1960”¹⁰³, a arte contemporânea surgia paralelamente ao esgotamento da pintura moderna e de suas “adesões institucionais: o museu, a galeria, o *marchand*, a coleção, o *connoisseur*, as publicações etc., formatados politicamente pela narrativa dominante”¹⁰⁴ da pintura pura. Assim como a arte moderna teria surgido da arte naturalista, mas em oposição ao seu espaço perspectivado e à noção de imitação, também a arte contemporânea se desenvolvia a partir das experimentações modernas. E, como sustenta Tassinari, a arte contemporânea teria surgido a partir do fértil terreno moderno, como que em seu desdobramento, de certa forma, reafirmando o antiilusionismo desejado pela arte moderna.

Segundo Tassinari, a arte moderna teria como principal projeto destruir a espacialidade da arte renascentista – objetivo que teria sido alcançado somente entre os anos 1950 e 1960, quando se deram marcadamente os primeiros sinais de uma outra espacialidade. Este era o momento em que os artistas assumiam a noção de um espaço próprio da obra, como denomina o autor: *espaço em obra* – assim “como é dito de uma casa em construção”, que está em obras, porém não como obra inacabada, mas como “algo pronto que pode ser visto como ainda se fazendo”¹⁰⁵ – em processo. A partir da idéia de uma nova espacialidade, parece evidente o próximo passo: transpor as paredes do cubo branco ao encontro do espaço do mundo em comum. A galeria consagrada à pintura, à estética e à eternidade talvez já não comportasse toda a diversidade de meios, materiais, atitudes e motivos artísticos. A ‘câmara estética’ – que “subtrai da obra de arte todos os indícios que interfiram no fato de que ela é ‘arte’”¹⁰⁶ – já não comportava toda a arte, em sua transcendência e transgressão. A partir de então, *espaço em obra* e *espaço cotidiano* se interpenetram, de forma semelhante à idéia do campo de cruzamentos de Merleau-Ponty.

1.2.3. Um campo de cruzamentos

Artistas como o francês Yves Klein, o norte-americano John Cage e suas experiências com o som e o silêncio, além do grupo Gutai no

¹⁰² Ibidem, p. 34-36.

¹⁰³ DANTO, **Após o fim da arte**, op. cit., p.13.

¹⁰⁴ Ibidem., p.285.

¹⁰⁵ TASSINARI, op. cit., p.48-50.

¹⁰⁶ O'DOHERTY, op. cit., p.3

Japão e os Situacionistas na França, para citar apenas alguns, desvencilharam a arte de uma materialidade sensível ou, em outras palavras, do seu destino como mercadoria.

A crítica de arte norte-americana Lucy Lipard, no início da década de 1970, chamou essa tendência de desmaterialização da obra de arte. Mas desde meados dos anos 50, o universo da arte expande-se, e, definitivamente, a esfera da arte ultrapassa a auto-referencialidade moderna, voltando-se para o mundo real.¹⁰⁷

Ao observar este contexto, torna-se compreensível que Yves Klein tenha utilizado o espaço como discurso em sua exposição *Le Vide* (Paris, 1958). A mostra – *Vácuo*, ou *O Vazio*, em português – exibia o espaço interno da Galeria Iris Clert quase totalmente desocupado, à exceção de dois membros da Guarda Republicana, vestindo seus uniformes que ficaram a postos na entrada da copa, onde era servido o ‘coquetel Azul’.

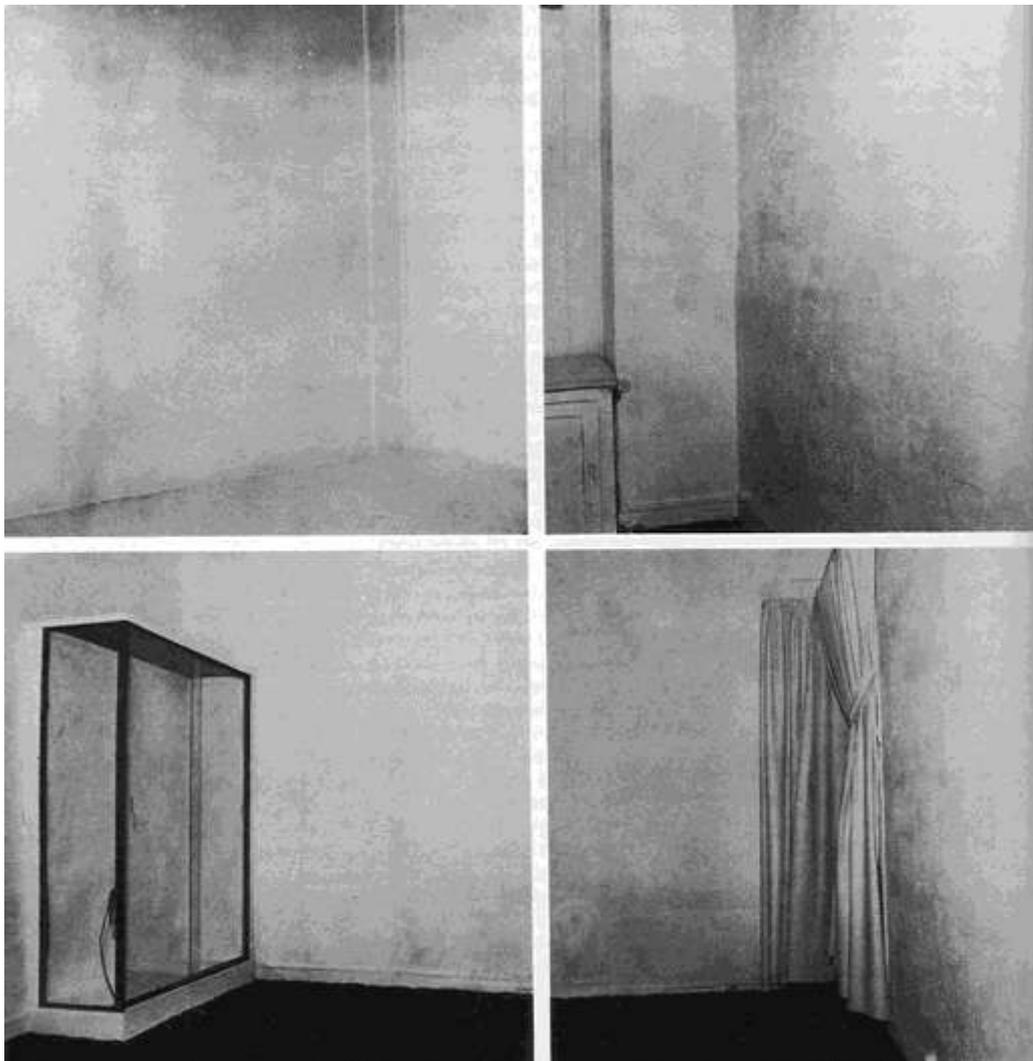


fig. 23 - Conjunto de imagens – interior da Galeria Iris Clert, na ocasião da exposição *Le Vide*, 1958. Yves Klein, Paris.

¹⁰⁷ FREIRE, **Arte conceitual**, op. cit., p.9.

fig. 23 - Conjunto de imagens – interior da Galeria Iris Clert, na ocasião da exposição *Le Vide*, 1958. Yves Klein, Paris.

O convite à exposição:

Le Vide Performance

(O Vazio)

Iris Clert o convida a homenagear, com toda a sua presença afetiva, o lúcido e positivo advento de um certo reino do sensível.

Esta manifestação de síntese perceptiva confirma a busca pictórica de Yves Klein por uma emoção extática e imediatamente comunicável.

Seg 28 de abril às 9 hs. 1958.¹⁰⁸

Trechos do escrito de Yves Klein, referente à preparação e apresentação da exposição:

O objetivo deste esforço: criar, estabelecer e apresentar ao público um estado pictórico palpável nos limites de uma galeria pictórica. Em outras palavras, a criação de uma ambientação, um verdadeiro clima pictórico, e, por conseguinte, invisível. Este estado pictórico invisível dentro do espaço da galeria deveria ser tão presente e dotado de vida autônoma que deve ser literalmente o que até agora tem sido considerada como a melhor definição global de pintura: *radiância*. Para este efeito, então, nós compomos com Iris Clert o cartão convite para a inauguração. O texto é de Pierre Restany. Brilhantemente lacônico este texto é muito claro, e nós decidimos, tendo em conta a importância desta exposição para a história da arte, tê-lo gravado em "*London script*", para bem da cerimônia solene e, especialmente, a fim de que os cegos possam lê-lo. (Eles são todos cegos!) A tinta utilizada será azul, obviamente, pintado em cartões brancos.

Este método, que parece cheirar a Simbolismo, na verdade, não é, pois, na realidade, tudo acontece no espaço. Ele fornece o vislumbre do que será a exposição: na verdade um espaço de sensibilidade Azul emoldurado pelas paredes brancas da galeria. (Este organismo sensível contém sangue Azul.) Uma decisão também tomada é a de enviar os convites em envelopes que ostentam o selo do formidável azul do período azul do ano anterior.

"Três mil e quinhentos" convites são enviados, 3000 somente para Paris. Também decidimos adicionar uma espécie de cartão de entrada livre, estipulando que, sem este pequeno cartão especial o preço de admissão será de \$ 3,00 por pessoa.

A Galeria Iris Clert é um espaço muito pequeno, tem uma vitrine e uma entrada pela rua. Vamos fechar a entrada da rua e fazer o público entrar através do átrio do edifício. A partir da rua será impossível de ver alguma coisa que não seja o Azul, porque vou pintar o vidro da vitrine de azul. A copa será Azul também.

No sábado de manhã, às 8 horas, vou trabalhar na galeria. Tenho 48 horas para pintar a galeria de branco puro.¹⁰⁹

¹⁰⁸ "*Le Vide Performance (The Void)* Iris Clert invites you to honor, with all your affective presence, the lucid and positive advent of a certain reign of the sensitive. This manifestation of perceptive synthesis confirms Yves Klein's pictorial quest for an ecstatic and immediately communicable emotion. Monday April 28, 9 pm. 1958." Tradução da autora. Disponível em: <<http://members.aol.com/mindwebart3/page19.htm>> e <<http://web.tiscali.it/nouveaurealisme/ENG/klein5.htm>> Acesso em: abr. 2008.

¹⁰⁹ "The object of this endeavor: to create, establish, and present to the public a palpable pictorial state in the limits of a picture gallery. In other words, creation of an ambience, a genuine pictorial climate, and, therefore, an invisible one. This invisible pictorial state within the gallery space should be so present and endowed with autonomous life that it should literally be what has hitherto been regarded as the best overall definition of painting: radiance. To this end, then, we compose with Iris Clert the invitation card to the opening. The text is by Pierre Restany. This brilliantly laconic text is very clear and we decide, in view

Poderíamos supor que Klein quisesse apenas abrir uma ‘exposição vazia’, ou podemos perceber que o artista expunha o próprio espaço de excelência da arte moderna: ‘a galeria’, que teve a fachada pintada em azul, cor que Klein relacionava ao invisível – o azul do céu – mero efeito ótico, que poderíamos adjetivar como ‘farsesco’. Mostrar a galeria seria essencialmente expor uma importante peça do sistema da arte feita sob medida para a pintura no século 18, – que define o consumo da arte na sociedade de mercado, e que, apesar de todas as transformações tecnológicas, científicas, sociais, artísticas, permanece praticamente intocada em seu conceito. E afinal, pode-se dizer que a galeria não esteve vazia enquanto havia *público*, peça não menos relevante deste sistema secular.

Também os sons do cotidiano que compunham a música de John Cage (EUA, 1912-1992) e as situações artísticas por ele produzidas, que reuniam artes visuais, poesia, teatro e dança, integrando linguagens em eventos experimentais, abriam brechas nos limites da arte – extrapolavam o espaço da galeria em direção à vida em comum. Seus escritos, aulas e *performances* contrubuíram para disseminar as idéias de Duchamp nos Estados Unidos, tendo sido fundamental para o pensamento de muitos artistas.

of the importance of this exhibition for the history of art, to have it engraved on informals in London script, for the sake of solemn ceremony and especially so that the blind can read it. (They are all that blind !) The ink used will be blue, obviously, painted on white cards. This method, which seems to smack of Symbolism, is really not that, since in fact everything happens in space. It provides a fitting foretaste of what the exhibition will be: in actuality a space of Blue sensibility in the frame of the whitened walls of the gallery. (This sensitive body contains Blue blood.) A decision is also made to send out the invitations in envelopes bearing the formidable blue stamp of the blue period of the previous year. Thirty-five hundred invitations are sent, 3,000 of them in Paris alone. We decide also to add a sort of free entry card, stipulating that without this special little card the price of admission will be \$3.00 per person. The Galerie Iris Clert is a very small room, it has a show window and an entrance on the street. We will close the street entrance and make the public enter through the lobby of the building. From the street it will be impossible to see anything but Blue, because I will paint the window glass with blue. The canopy will be Blue too. On Saturday morning at 8 A.M., I set to work in the gallery. I have 48 hours in which to paint the gallery room, all alone a stark white.” Tradução da autora. Texto disponível em: <
<http://members.aol.com/mindwebart3/page19.htm>> e <
<http://web.tiscali.it/nouveaurealisme/ENG/klein5.htm>> Acesso em: abr. 2008.



fig. 24 – Performance *Water Walk* , 1960. John Cage, no programa de TV “*I’ve got a secret*”.

Quando as práticas *performáticas* surgiam tomando o espaço/tempo da arte, “o efêmero das ações *Fluxus* (Europa, EUA e Japão, 1961-1978) misturava arte e cotidiano, buscando destruir convenções e valorizar a criação coletiva de artistas, músicos e escritores.”¹¹⁰ Essas ações não eram criadas para habitar o terreno dos museus, mas para circular livremente entre as galerias particulares, os teatros e os espaços públicos através dos ‘festivais Fluxus’ criados e organizados pelos próprios artistas, que tinham em George Maciunas (Lituânia, 1931-1978) seu editor/aglutinador.

¹¹⁰ Ibidem, p.15.

É possível observar como os próprios artistas percebiam e se posicionavam no ambiente criativo através de seus textos. Maciunas, por exemplo, escreve a respeito das ações que se propagavam retomando alguns aspectos conceituais ou formais do movimento Dadaísta:

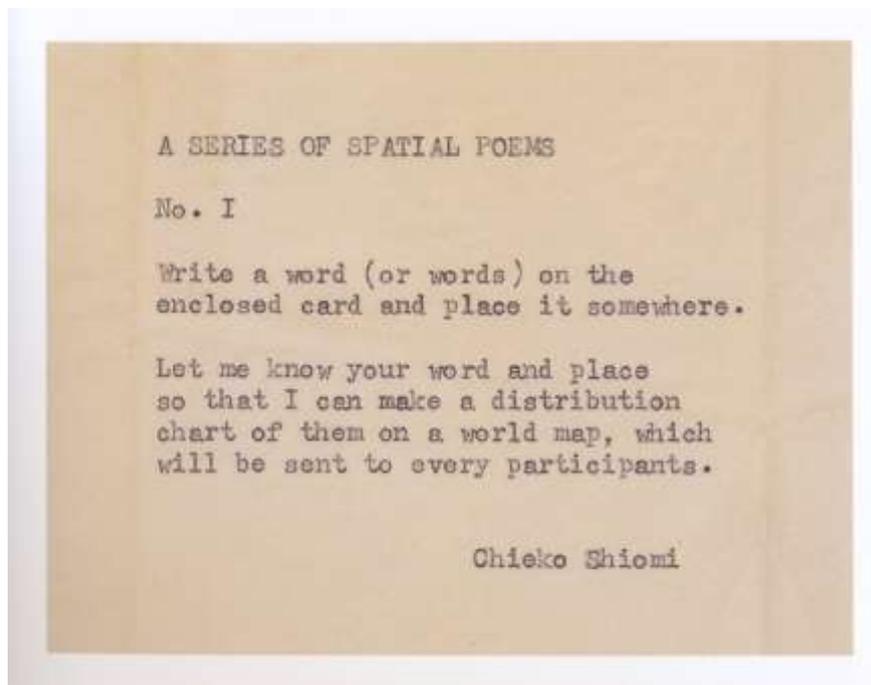
Neo dada, o seu equivalente, ou o que parece ser neo dada, se manifesta em campos muito amplos de criatividade. Varia das artes “do tempo” às artes “do espaço”; ou mais especificamente das artes literárias (arte do tempo), passando por literatura gráfica (artes do tempo-espaço), gráficos (artes do espaço), e através da arte musical gráfica (artes do espaço-tempo), da música sem gráficos e sem partitura (arte do tempo), passando ainda por música teatral (arte do espaço-tempo), até ambiente (artes do espaço). Não há fronteiras entre os dois extremos. Muitos trabalhos pertencem a várias categorias e também muitos artistas criam trabalhos separados em cada categoria distinta. Quase todas as categorias e quase todos os artistas, no entanto estão ligados ao conceito de Concretismo, variando em intensidade. [...] Em contraste com os ilusionistas, os concretistas preferem a unidade de forma e conteúdo, ao invés de sua separação. Eles preferem o mundo da realidade à abstração artificial do ilusionismo.¹¹¹

fig.25 – Série de Poemas Espaciais nº 1, 1965 – edição Fluxus. Mieko (Chieko) Shiomi.

Inscrição:

“Escreva uma palavra (ou palavras) no verso do cartão e coloque-o em algum lugar.

Me informe qual a palavra e o lugar para que eu possa montar um gráfico de distribuição dos cartões no mapa mundi, o qual será enviado a cada participante.”¹¹²



¹¹¹ George Maciunas, *Neo-dada na Música, Teatro, Poesia, Arte*, 1962 In: **O QUE É FLUXUS?**, op. cit., p.89-90.

¹¹² Tradução da autora.



fig.26 - Caixa Mistério, 1960/65 – edição do artista “Tout N° 13 Fluxus”. Bem Vautier.

Inscrição:

“Cette boît perd toute as valeur et signification e s t h é t i q u e en tant qu'oeuvre d'art (mystère) à l'instant où elle est ouverte.”

“Esta caixa perde todo o seu valor e significado e s t é t i c o enquanto obra de arte (mistério) no momento em que for aberta.”¹¹³



fig.27 - Máquina de sorrisos Fluxus, p/v 1970 – edição Fluxus montada por George Maciunas.

Inscrição:

“smile flux machine for yoko ono by george maciunas”

“máquina de sorrisos fluxus para yoko ono por george maciunas”¹¹⁴

¹¹³ Tradução da autora.

¹¹⁴ Tradução da autora.



fig.28 - George Brecht performing *Solo para violino*, 1964.

Segundo Thomas Kellein, a história do círculo de artistas *Fluxus* teve início no inverno de 1960/61, quando Maciunas uniu-se a um grupo de jovens artistas e compositores de Nova York que faziam parte do circuito de convívio de Cage. A intenção era publicar uma revista chamada *Fluxus*, e a idéia resultou na organização de uma série de ‘concertos *Fluxus*’ a partir da formação de uma rede internacional de artistas. A escolha de conteúdo das ações *Fluxus* era derivada em parte do artigo ‘Chance Imagery’ (Imagens ao Acaso), de George Brecht, escrito em 1957, que citava o dadá Tristan Tzara em sua abertura: “A arte não é a mais preciosa manifestação da vida. A arte não tem o valor celestial e universal que as pessoas gostariam de atribuir-lhe. A vida é muito mais interessante”¹¹⁵. Os trabalhos do grupo “eram expressamente simples e baratos. Quase nenhuma galeria privada os vendeu”¹¹⁶, e seus

¹¹⁵ “Art is not the most precious manifestation of life. Art has not the celestial and universal value that people like to attribute to it. Life is far more interesting.” Tradução da autora. Tristan Tzara apud BRECHT, George. **Chance-Imagery**. NY: A great bear pamphlet, 1966. 30p. Disponível em: <http://www.ubu.com/historical/gb/brecht_chance.pdf> Acesso em : 13/02/2008

¹¹⁶ Thomas Kellein, *Fluxus: Acabamos sendo um bando de palhaços*. In: **O QUE É FLUXUS? O que não é! Por quê**. Catálogo da exposição homônima; Curador e editor Jon Hendricks; Coord. Geral e

predecessores podem ser identificados com os *'readymades'* de Duchamp, as *'Boxes'* de Joseph Cornell (EUA, 1903-1972) e a exposição *'The Art of Assemblage'*, no MoMA, ao final de 1961 – poderíamos dizer que, de certa forma, são todos objetos *'recortados'* do mundo em comum e *'colados'* no espaço da arte.

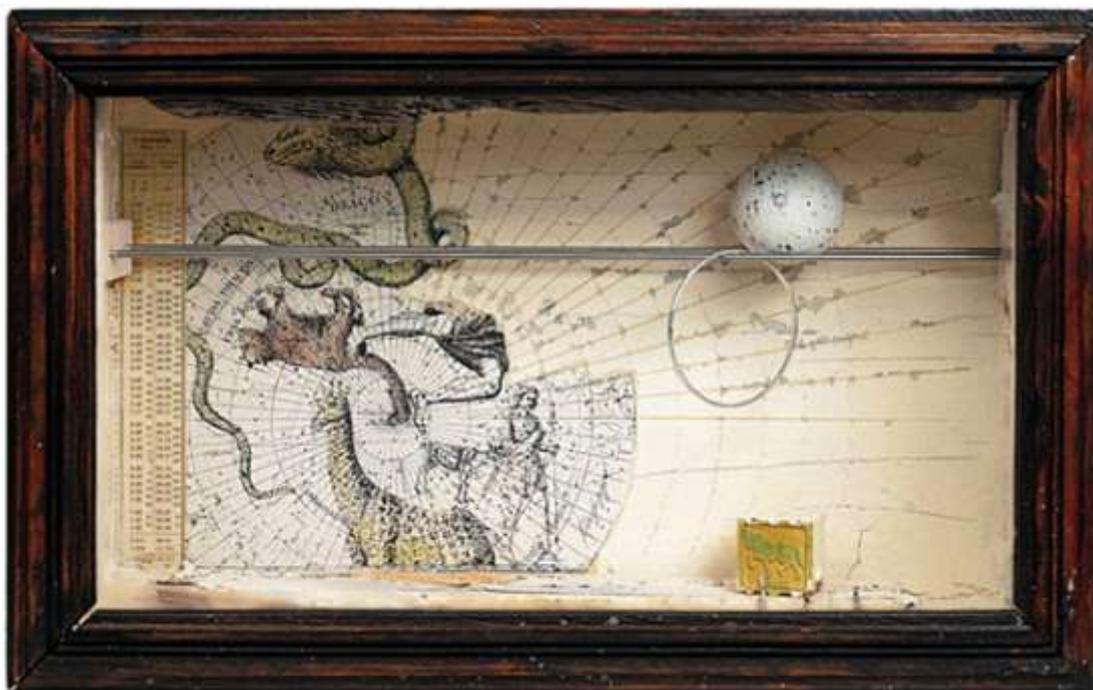


fig.29 – Caixa espaço objeto: "Little Bear, etc." 1950/60. Joseph Cornell



fig.30 – Sem título (Kokadu e cortiça) p/v 1948. Joseph Cornel.

A pergunta ‘o que é arte?’¹¹⁷ deixava de ser o cerne das questões discutidas no âmbito da arte, quando a condição da reprodutibilidade técnica da obra de arte deslocava o pensamento artístico de seu foco do *objeto autêntico* para a *idéia*: passavam a tomar a atenção indagações conceituais a respeito de ‘*onde está a arte*’.

Em seu ensaio referente à reprodutibilidade técnica da obra de arte¹¹⁸, Walter Benjamin aponta considerações a respeito das novas maneiras de percepção que seguem as novas tecnologias. Segundo o filósofo, em princípio, uma obra de arte sempre foi reprodutível. Os artefatos feitos pelo homem sempre puderam ser imitados pelos homens. Inclusive, réplicas foram feitas por aprendizes em sua prática manual, e por mestres para difundir as suas obras, ou por terceiros, com intenções comerciais, ainda que de *forma artesanal*. Aqui, o elemento novo seria o dinamismo da reprodução, à medida em que as técnicas vêm avançando historicamente, de forma intermitente e em intensidade acelerada. Assim, a velocidade e a facilidade na reprodução mecânica da obra de arte representariam algo de novo, quando a excepcionalidade do que é único e durável é substituída pela trivialidade própria da *repetição em série* – que, ao mesmo tempo, banaliza e aproxima da idéia de democratização. Benjamin indica a fotografia, o cinema e a reprodução da sonoridade como manifestações reveladoras da mais profunda mudança no impacto da arte em relação à fruição do público; ao tempo que sua reprodução técnica não permite a distinção entre o original e a cópia, mudando a própria noção de arte. Talvez algo semelhante ao previsto por Paul Valery:

Depois dos últimos vinte anos, nem a temática, o espaço ou o tempo têm sido os mesmos. Espera-se grandes inovações que transformem toda a técnica das artes, afetando, assim, a própria invenção artística e talvez provocando uma incrível mudança na própria noção de arte.
119

De fato, como pressupunha Valery, algo aconteceu a ponto de a técnica transformar os modos de percepção do mundo. E com o ideário dadaísta grandemente assimilado nos Estados Unidos desde o final dos anos 1950, a arte dirigia seu debate

¹¹⁷ “A noção de autonomia da obra de arte, assim como a crítica formalista que a acompanhava – e até então possibilitava a pergunta “o que é arte?”, como se fosse possível fornecer a esta interrogação respostas universalizantes, torna-se anacrônica.” FREIRE, **Arte conceitual**, op. cit., p.25.

¹¹⁸ BENJAMIN, Walter. **The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction**. 1935. Disponível em: < <http://academic.evergreen.edu/a/arunc/compmusic/benjamin/benjamin.pdf>>. Acesso em: 03/04/ 2008.

¹¹⁹ “For the last twenty years neither matter nor space nor time has been what it was from time immemorial. We must expect great innovations to transform the entire technique of the arts, thereby affecting artistic invention itself and perhaps even bringing about an amazing change in our very notion of art.” Tradução da autora. Paul Valery, *Pieces sur L’art, Le Conquete de l’ubiquite*, apud BENJAMIN, op. cit., p.1.

– que até então girava entre a cultura erudita e a de massa – à conexão com o real vivido, enquanto o movimento cultural da Pop Art (EUA, anos 1960) surgia relacionando vida e arte de maneira pouco afeita à ‘história da arte’ defendida até então pela crítica formalista norte-americana.

Toda a gente disse que a pop art era uma pintura “americana”. Com efeito, é uma pintura industrial. Os Estados Unidos foram mais fortemente atingidos pela industrialização e o capitalismo e os seus valores são particularmente diferentes...¹²⁰

A Pop Art se desenvolveu nos Estados Unidos a partir do momento em que os artistas norte-americanos tomaram consciência de sua identidade artística em relação à arte européia. Andy Warhol expôs suas caixas *Brillo* – assim como caixas de outros produtos de consumo, confeccionadas por encomenda a marceneiros e pintadas em serigrafia – empilhadas em grande quantidade na galeria como caixas de papelão estocadas em um depósito, causaram grande impacto sobre a crítica moderna. Também a repetição dos retratos de Jackie Kennedy no funeral de John Kennedy, símbolo do fim da era Kennedy, aponta para a sociedade mediatizada, dirigida à idéia de celebridade. Em ambos os casos, Warhol trabalha com a banalização da imagem: “No futuro, todos serão mundialmente famosos por 15 minutos”¹²¹.

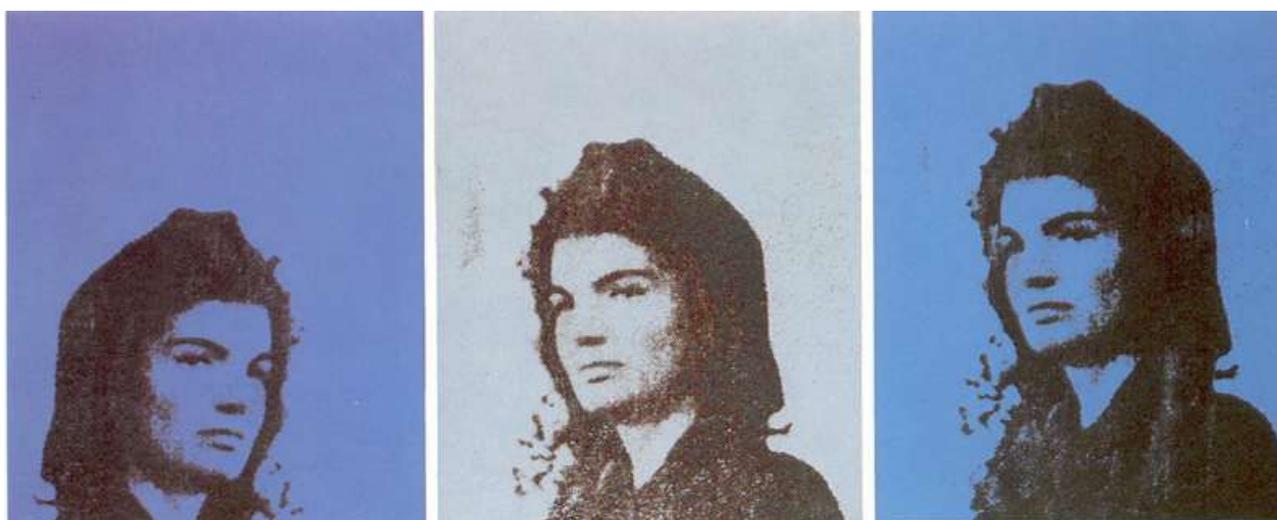


fig.31 - *Tríptico de Jackie*, 1964. Andy Warhol. Serigrafia sobre tela, 53x124cm. Colônia, Museum Ludwig.

¹²⁰ Roy Lichtenstein apud OSTERWOLD, Tilman. **Pop Art**. Trad. Sónia teixeira / Paulo Reis, Lisboa. Koln: Benedikt Taschen, cop. 1994. p.115.

¹²¹ "In the future everybody will be world-famous for 15 minutes." Tradução da autora. Andy Warhol In: **THE ANDY Warhol Museum**. Disponível em: < http://www.warhol.org/museum_info/faq.html > Acesso em: dez. 2007.

[...] Nada parecia marcar externamente a diferença entre a *Brillo Box* de Andy Warhol e as caixas de Brillo do supermercado. E a arte conceitual demonstrou que não era preciso nem mesmo ser um objeto visual palpável para que algo fosse uma obra de arte visual. Isso significava que não se poderia mais ensinar o significado da arte por meio de exemplos. Significava que, no que se refere às aparências, tudo poderia ser uma obra de arte e também significava que, se fosse o caso de descobrir o que era a arte, seria preciso voltar-se para a filosofia.¹²²



fig.32 - *Brillo, Del Monte e Heinz, Conjunto de Caixas de Cartão*, 1964. Andy Warhol. Serigrafia sobre madeira, 44x43x35,5cm; 33x41x30cm; 24x41x30cm. Bruxelas, Coleção Particular.

¹²² DANTO, *Após o fim da arte*, op. cit., p.16.

A partir da Pop, passaram a fazer parte do universo da arte que circulava no ambiente erudito os ícones populares e objetos de consumo que faziam referência à sociedade capitalista, signos estéticos massificados da publicidade e do consumo. Danto consegue identificar o panorama da arte deste período, indicando que especialmente em Nova York e suas redondezas, “o lugar comum da experiência cotidiana tinha começado a passar por um tipo de transfiguração na consciência artística”¹²³:

Surgia a idéia de que nada externo faria distinguir uma obra de arte dos objetos ou eventos mais comuns [...] Completando a lacuna entre arte e vida havia um projeto compartilhado por um número de movimentos, unificado por uma desconfiança comum em relação às afirmações das Artes Eruditas, mas discordante, como seitas de uma nova revelação, com relação a qual setor comum deveria ser salvo. O Pop se recusou a permitir a distinção entre requintado e comercial, ou entre artes eruditas e populares. Minimalistas fizeram arte de materiais industriais – madeira compensada, lâmina de vidro, pedaços de casas pré-fabricadas, isopor, fórmica. Realistas como George Segal e Claes Oldenburg se emocionaram ao constatar quão extraordinário é o comum: nada feito por um artista poderia conter significados mais profundos que aqueles evocados por roupas do dia a dia, *fast food*, partes de carros, placas de trânsito. Cada um destes esforços estava direcionado a trazer a arte para o mundo terreno [...]. Nenhum desses movimentos chegou além ou foi tão a fundo neste empenho que o Fluxus.¹²⁴

Neste período, os textos de artistas penetravam o campo conceitual através do trabalho do Fluxus, ao tratar de relatos da experiência individual a questões técnicas sobre o sistema da arte. O signo verbal, desde as colagens cubistas às fotomontagens dadaístas, adquiria nova dimensão e a palavra, deslocada para o interior da obra, tornava-se constitutiva da materialidade do trabalho artístico.¹²⁵

Na reciprocidade entre arte e vida, conclamada pelo Fluxus e por várias gerações de artistas, desconstrói-se a autonomia do cubo branco, símbolo da galeria de arte desconectada com o mundo exterior, para que o museu se torne o epicentro da subversão das normas rígidas e de noções aceitas e naturalizadas.¹²⁶

Para Maciunas, criador do termo *Fluxus*, os artistas envolvidos “deveriam buscar suas atividades artísticas no cerne das experiências cotidianas: comer, dormir, andar etc.”¹²⁷. E como descreve Freire, muitas vezes os artistas partiam de ‘instruções’

¹²³ Arthur Danto: *O mundo como armazém: Fluxus e filosofia*, In: **O QUE É FLUXUS?** op. cit., p.24.

¹²⁴ Ibidem, p.24-25.

¹²⁵ FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70** / seleção e comentários, trad. Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. p.10.

¹²⁶ FREIRE, **Arte conceitual**, op. cit., p.24.

¹²⁷ Ibidem. p.18.

para realizar ações, como a 'partitura' 4'33" de Cage, que instruía o músico ou maestro a ficar em silêncio durante o tempo que dá nome à obra, e as '*instruction paintings*' de Yoko Ono (Japão, 1933), que determinam ações a serem realizadas por outros artistas:

Grite:

1. Contra o vento
2. Contra a parede
3. Contra o céu¹²⁸

Segundo Freire, os textos dos artistas participantes do Fluxus são um tipo de documentação na Arte Conceitual e podem ser lidos como partituras musicais, obras de artes visuais, textos poéticos, instruções para *performances* ou proposições para diferentes tipos de ações: ocupam, geralmente um lugar intermediário entre a idéia e a realização.

É decisiva aí a relação da linguagem com a ação nas infinitas possibilidades de sua realização, além da inexorável participação da audiência. A linguagem é utilizada como elemento de articulação com a realidade cotidiana. É importante notar a diferença em relação às indagações de Kosuth mais pautadas pela filosofia de linguagem, elemento que distingue o conceitualismo anglo-saxão de sua vertente latino-americana, que se volta para a realidade política e social.¹²⁹

Freire aponta a Arte Conceitual na América Latina como uma reação aos modelos artísticos da Europa e EUA, "veiculados após a segunda guerra como projetos de modernização para a região"¹³⁰. Quando os projetos de modernização norte-americanos penetravam o mundo ocidental, em especial a América do Sul, através do "deslocamento das práticas das instituições artísticas oficiais para o domínio social e político"¹³¹, as operações conceituais teriam ocorrido em função da tentativa de substituição do objeto de arte definido em relação à '*american way of life*' como modelo a seguir a partir da cultura de consumo – leia-se pintura abstrata como mercadoria – valorizada pelo MoMA e pelo cinema Hollywoodiano.

Em 1969, em reação à visita de Nelson Rockefeller à Argentina, um grupo de mais de 60 artistas organizou na Sociedade Argentina de Artistas Plásticos, em Buenos Aires, a mostra de cartazes originais "Malvenido Rockefeller". O trabalho de León Ferrari, por exemplo,

¹²⁸ FREIRE, loc. cit..

¹²⁹ Ibidem. p.19.

¹³⁰ Ibidem. p.12.

¹³¹ Ibidem.

sobreponha a bandeira argentina à imagem de Che Guevara, com os dizeres: “*Malvenido Rockefeller a la tierra de Guevara*”.¹³²

O engajamento brasileiro nos acontecimentos internacionais da arte se dava de forma particular neste momento. A arte no Brasil vinha sofrendo, de 1948 a 1960, uma ‘experiência condensada’¹³³, porém radical, por parte das vanguardas abstracionistas – situando-se entre tendências informais e construtivas. E, em sincronia com a passagem da tradição modernista nos Estados Unidos e na Europa para a contemporaneidade, aqui a arte também era tomada pelo espírito contemporâneo da experiência, da apropriação e da aproximação entre arte e vida; ao mesmo tempo, retomava o movimento orientado a questões sociais que já havia sido fortemente objetivado pela experiência construtiva. A partir da busca de liberdade estilística em relação aos cânones modernos da Europa e América do Norte, um ‘novo humanismo’ passava a ser condição *sine qua non* da obra de vanguarda, que buscava “assumir a expressão de realidades humanas complexas”, ao recuperar “a arte que se dá na experiência, incluindo as noções de tempo, processo e diálogo”¹³⁴ com o ‘espectador-participador’ em contato com a arte e com o outro no espaço vivido, como nos trabalhos de Lygia Clark, que não convocam o público à contemplação, mas à participação.

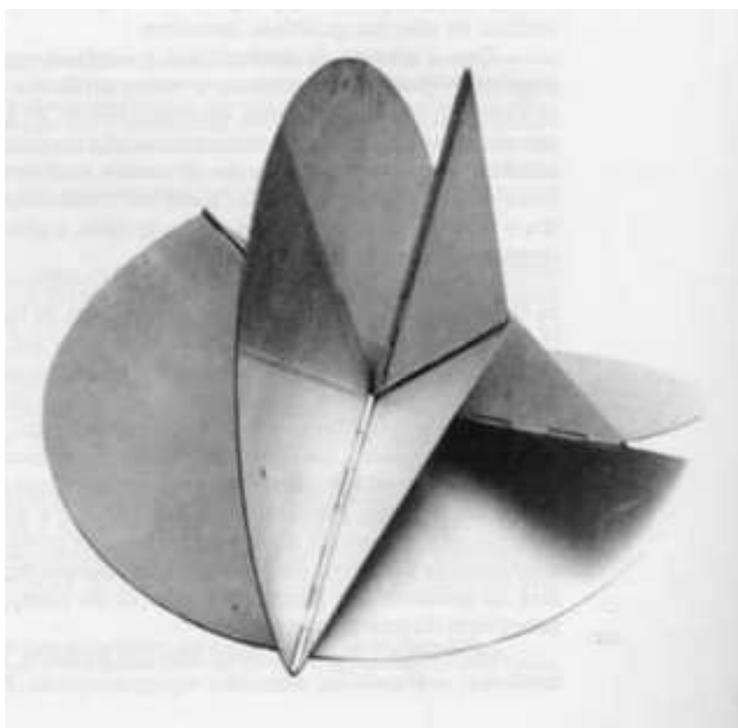


fig.33 - Bicho, 1960, Lygia Clark.

Construídos por placas de metal recortadas e articuladas com dobradiças, os bichos chamam à experiência tátil e ao jogo, e assumem formas variadas conforme a manipulação do participante.

¹³² FREIRE, **Arte conceitual**, op. cit., p.32.

¹³³ COCCHIARALE, Fernando. **A (Outra) Arte Contemporânea Brasileira: Intervenções Urbanas Micropolíticas**. Disponível em: < <http://www.rizoma.net/interna.php?id=222&secao=artefato> > Acesso em: 07 abr. 2007. Não paginado.

¹³⁴ CANONGIA, op. cit., p.55.



fig.34 - *O Eu e o Tu*, 1960.
Lygia Clark.
Ao ser usado, exige o contato, a relação e a experiência tátil.

E a respeito da relação entre arte e vida, “a consciência do corpo também era experimentada pelo espectador num espaço expandido”¹³⁵ como ocorre ao contato com as obras de Hélio Oiticica de meados dos anos 1960, desenvolvidas a partir de proposições cinestésicas.



fig.35 - Três quadros em seqüência de movimento com *Parangolé* de Hélio Oiticica, [s.d.]

¹³⁵ FREIRE, *Arte conceitual*. p.28.



fig.36 - Caetano Veloso veste Parangolé P4 Capa 1, de Hélio Oiticica, 1967.

Os Parangolés são capas ou bandeiras feitas em tecidos, plásticos, e materiais maleáveis, de cores variadas que devem ser vestidas pelo espectador-participante. A obra somente acontece na dinâmica do movimento e da participação.

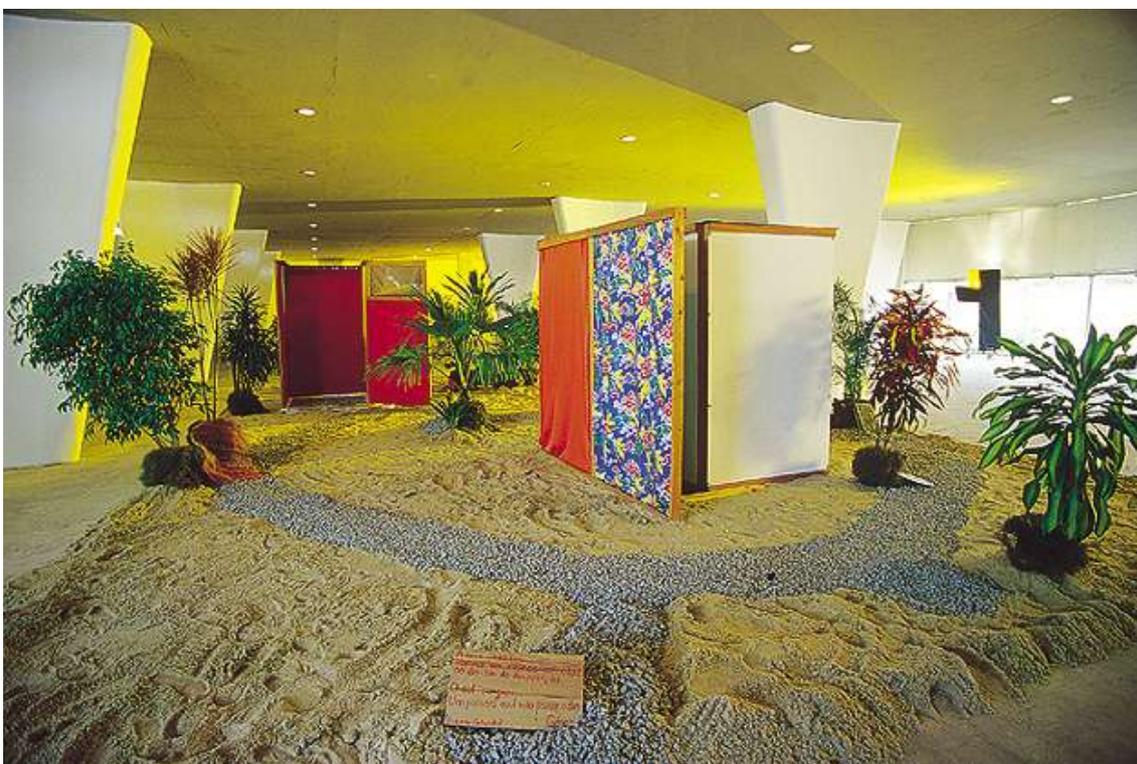


fig.37 – Tropicália: Penetráveis PN2 “Imagético” e PN3 “A Pureza é um Mito”, [s.d.] [s.l.]. Os Penetráveis são vivenciados pelo espectador para interação com o espaço criado pela cor e pelo percurso tátil.

A década de 1960 foi um momento de grande efervescência internacional da arte que se multiplicava em meios e lugares totalmente novos, da Pop Art a *performances*, *happenings* e instalações, ao *environment*, à Land Art e à Body Art.

Em fins desta década, o termo *experimental*, tanto no Brasil como em âmbito internacional, compreendia a possibilidade de experimentação com novos meios e procedimentos, dirigindo-se à desestetização da obra de arte. E durante a década seguinte, ações públicas e efêmeras desenvolviam-se sob a forma de interferências no espaço urbano, quando “o caráter instável de certos objetos” encaminhava-se a “interferências ainda mais livres”, chegando a anular “a presença física dos objetos, ou a tratá-los como meras matérias residuais”¹³⁶.

Conforme Tassinari tenta descrever, os objetos cotidianos são passíveis de despertar a experiência estética, o que seria como a sensação de que o objeto saltasse para fora da vida diária. Para explicitar tal sensação, ele a exemplifica através de um poema, procurando realizar da melhor forma a comunicação de algo que, de outra maneira, permaneceria encerrado na experiência individual:

tanta coisa depende
de um

carrinho de mão
vermelho

esmaltado de água de
chuva

ao lado das galinhas
brancas¹³⁷

A partir dos anos 1960, a arte experimental, assim como a experiência ainda muito anterior de Duchamp – já em 1913 –, buscava a desestetização da arte. Este posicionamento é muito bem colocado sob o olhar estritamente formalista de Tassinari, quando compara a experiência cotidiana, a partir de um objeto qualquer que ganha valor estético, à experiência de *não-fruição* de um *readymade* na sala de exposição, quando o público leigo espera encontrar:

[...] obras de arte e com isso inibe-se a disposição para devaneios inusitados que não provenham das próprias obras. Assim, diante de uma anódina pá de limpar neve – uma vez que se espera pela dimensão artística do objeto –, como não se frustrar? No lugar de algo artístico, a intenção inscrita na obra de Duchamp é, antes,

¹³⁶ CANONGIA, op. cit., p.83.

¹³⁷ William Carlos Williams, *O carrinho de mão vermelho*, apud TASSINARI, op. cit., 1998. p.80-81.

promover uma experiência, diga-se anestésica. Num *readymade*, há um privilégio da exposição em relação à obra. [...] Olha-se para o objeto e nada acontece, a não ser o fato de que, quanto mais se olha, mais ele se expõe sem uma contrapartida estética.¹³⁸



fig.38 – *Em previsão do braço partido*, 1915.
Marcel Duchamp. *Readymade*: pá de neve,
132cm, Edição numerada. p.58.

Talvez sem a intenção de fazê-lo, Tassinari leva o espectador leigo ao centro do estratagema de Duchamp: **a desestetização da arte quando a obra fala da relação arte-vida, revelando a instituição de arte como criadora de valores e percepções.** A este respeito Duchamp chegou a dizer, nos anos 1960: “Quando descobri os *readymades*, minha idéia era de desencorajar a estética”. E sobre a Pop Art, que considerava comercialmente muito bem sucedida para atraí-lo, completou: “Eles pegaram meus *readymades* e descobriram beleza estética neles. Atirei-lhes à cara o porta-garrafas e o mictório, e eles agora os admiram por sua beleza estética”. Por outro lado, quando referiu-se às pinturas *Campbell’s Soup* de Andy Warhol, disse que seu interesse não seria tanto retiniano, mas conceitual: “Se você pega uma lata de

¹³⁸ TASSINARI, op. cit., pp.81-83.

sopa Campbell e a repete cinquenta vezes, você não está interessado na imagem retiniana. O que lhe interessa é o conceito, que exige serem postas cinquenta latas de sopa numa tela.”¹³⁹



fig.39 - *Campbell's Soup*, 1962. Andy Warhol – Em exposição no MoMA/NY, 2006.

Também Joseph Beuys (Alemanha, 1921-1986) em suas esculturas, instalações, vídeos e *performances*, como *Celtic (Kinloch Rannoch) Scottish Symphony* (1970), encenada no Edinburgh College of Art, fugia ao juízo estético, conforme relato de um espectador:

Suas ações são reduzidas a um mínimo: ele faz rabiscos em um quadro e o empurra pelo chão com uma vareta em um circuito de quarenta minutos de Christiansen [isto é, o pianista], mostra filmes feitos por ele mesmo (não muito bem-sucedidos, pois a edição destrói o ritmo), e de Rannock Moor deslocando-se lentamente além da câmera, a 5 km/h. Ele passa mais de uma hora e meia pegando pedaços de gelatina das paredes e pondo-os em uma bandeja, que esvazia sobre sua cabeça em um movimento convulsivo. Finalmente, ele fica parado quieto durante quarenta minutos.

Narrado assim, soa como se não fosse nada, mas de fato é eletrizante. E não falo só por mim: todos os que assistiram à

¹³⁹ TOMKINS, op. cit., p.460.

performance inteira se converteram, embora cada qual, não é preciso dizer, com uma explicação diferente.¹⁴⁰

Segundo Glória Ferreira, o experimentalismo acarretou códigos inéditos, indicando que a forma deixava de ser valorizada como princípio interno da arte, e trazia consigo a interrogação sobre o conceito de arte que se dá na própria linguagem. **Assim, a arte fundava seu sistema próprio de comunicação linguística e enunciação de sua poética**, enquanto distanciava-se das convenções artísticas. Na Europa, como em vários países das Américas, a comunicação entre grupos de artistas já havia dado lugar aos manifestos e textos coletivos. E nesse momento, a fala na primeira pessoa, indicando a reflexão teórica, aborda “os códigos do trabalho, seu sentido e significações [que] comportam o questionamento radical do sistema museu-galeria e a geração de lugares distintos do espaço discursivo desse sistema”¹⁴¹.

A partir do próprio museu visto como espaço em debate:

Pode-se supor que o tipo de arte que o museu define teve o seu momento e que o conceito de arte passa por uma revolução tão notável quanto aquela da qual o conceito surgiu, em torno do ano 1400, e que fez do museu uma instituição exatamente adequada à arte desse tipo.¹⁴²

Freire indica o contexto do museu como parte fundamental nas poéticas artísticas denominadas *instalações*, que reconstroem o espaço a partir de um arranjo próprio de elementos¹⁴³ – este termo, até a década de 1960, relacionava-se apenas à montagem de uma exposição. E como já ocorria no processo artístico – ainda que não se percebesse uma transformação real na postura dos museus diante do fenômeno da desestetização da arte e de seu desvio da imagem para a experiência –, a direção tomada rumo ao **desenvolvimento da museografia** tornava-se evidente na produção dos profissionais dedicados aos museus de arte.

A partir de 1975, “uma série impressionante de construções, extensões, renovações, reabilitações, afeta o mundo dos museus nas grandes metrópoles e nas cidades de médio porte”¹⁴⁴, mobilizando arquitetos de renome, como o Centro Pompidou, em Paris, em 1977. Seus arquitetos, Renzo Piano e Richard Rogers, observavam que a criação plástica vinha abalando a forma das exposições baseadas

¹⁴⁰ Tisdale, C. *Joseph Beuys* (New York: The Solomon R. Guggenheim Museum, 1979), 195-6 apud DANTO, op. cit., p. 207-208.

¹⁴¹ FERREIRA, 2006, op.cit. p.18-19.

¹⁴² DANTO, **Após o fim da arte**, op. cit., p.208.

¹⁴³ FREIRE, **Arte conceitual**, p.46.

¹⁴⁴ SCHAER, Roland. op.cit. p.107.

no formato padrão de quadros pendurados na parede. Eles anunciavam que o Pompidou deveria oferecer maior flexibilidade à exposição das obras, com espaços neutros e moduláveis. Assim criaram grandes vãos livres, numa apologia à arquitetura industrial, mostrando a transparência e acessibilidade do prédio, como uma instalação aberta sobre o ambiente urbano.

Por outro lado, neste período de meados dos anos 1970, dava-se, também, início a um percurso de diálogos freqüentes entre os profissionais de museus ao redor do mundo, gerando publicações através do Comitê Internacional de Museologia, o ICOFOM, instaurado em 1976. Tais publicações – Icofom Study Series (ISS) e Museological Working Papers/Documents du Travail Museologique (MuWoP/DoTraM) – apresentam estudos que pontuavam focos de debate sobre museus e museologia. Com o desenvolvimento desses trabalhos se iniciava a sistematização do pensamento que viria orientar a formação do que se pode reconhecer hoje como uma teoria da museologia.

Desde então, a museologia, como outros saberes que encaminhavam-se à sistematização teórica em meados do século 20, inclinava-se sobre si mesma, construindo um espaço de reflexão 'existencial' a partir de uma variedade de situações encontradas no âmbito dos museus. É possível observar neste momento o início de um caminho de problematização do objeto da museologia, em busca de sua legitimação como pensamento contemporâneo e de sua identidade própria para a conquista de autonomia como campo disciplinar.

1.3. Trajetória contemporânea: apontamentos e debates em museologia e arte

Durante os anos 1970, as teorias de Gaia influenciaram as ciências biológicas e humanas, a filosofia e a política. Aprimorava-se o conceito de meio-ambiente, o paradigma ecológico entrava em cena e a influência das culturas orientais abria caminho para o novo paradigma holista. E ao longo das décadas de 1970 e 1980, multiplicaram-se os debates no domínio da museologia, os quais permanecem em processo até a atualidade. A museologia, discutida como campo do conhecimento e também apresentada como ciência, passava a compreender a construção do conjunto

de princípios e de linhas de pesquisa que ampliariam sua área de abrangência, adotando gradativamente o trânsito pelos diversos meios do saber.

[...] a distinção entre Museologia e museografia; os limites e reciprocidades entre Museologia e estudos de museus; os confrontos entre o colecionismo e a ausência de coleções e, mais recentemente, as diferenças entre nova Museologia e Museologia tradicional e suas reciprocidades com as linhas de trabalho enquadradas no âmbito da Sociomuseologia. A superação desses paradigmas representou, nos dois últimos séculos, o caminho de estruturação e consolidação da Museologia como área de conhecimento autônoma.¹⁴⁵

As discussões geradas em torno da museologia, intensificadas e aprofundadas a partir dos anos 1980, fundamentaram-se essencialmente nas idéias documentadas em publicações do ICOM, especialmente as do ICOFOM, onde os autores são apresentados juntos através de uma série de artigos. Estes documentos permitem uma perspectiva sobre a produção teórica de uma época ao mesmo tempo em que evidenciam a existência de pontos de vista muitas vezes divergentes, e mesmo de objetos de estudo diferentes entre si. Dentre os autores, pode-se identificar ao menos dois grupos que claramente dirigem-se a enfoques distintos, abordando, de um lado, a prática em museus, e de outro, a teoria da museologia.

Desde o início dos debates apresentados nas publicações MuWoP e ISS, e ainda recentemente, diversos autores verificam, diante da prática museológica, a necessidade da discussão e da experimentação como caminhos que precisam ser tomados. Para alguns profissionais, o processo de investigação da práxis museológica se daria no exame atento e crítico da relação entre os seres em processo e o próprio museu, visto como fenômeno em todas as suas relações – desenvolvidas nas interfaces com outros campos do conhecimento¹⁴⁶. Ivo Maroevic, por exemplo, inferia que “uma exposição, como uma obra de arte, uma representação ou um happening, abre novas oportunidades museológicas à interpretação, não somente dos museus de arte, mas de todos os outros tipos de museus”¹⁴⁷.

Diante das mudanças e desafios lançados pela arte, que levam os profissionais da museologia à busca do alargamento de seu campo de atuação, Bellaigue e Menu¹⁴⁸ afirmavam que a instauração dos museus de arte como territórios de discussão e experimentação vai ao encontro de caminhos e formas para sua constante vitalização

¹⁴⁵ BRUNO, op. cit., [s.p.].

¹⁴⁶ Scheiner In: **MUSEU: instituição de pesquisa**. Org. Marcus Granato e Claudia Penha dos Santos. Rio de Janeiro: MAST, 2005. 100 p. (MAST Colloquia; 7) p.99.

¹⁴⁷ **MUSEOLOGY & Art**, op. cit., p.232.

¹⁴⁸ Ibidem.

e a contínua oxigenação de meios e temáticas. Esta implementação possibilitaria o desenvolvimento de museus efetivamente ‘vivos’; do contrário, os museus de arte tenderiam a reduzir a experiência artística, que é processo e vivência, ao objeto de arte como produto final congelado no tempo, assemelhando-se a um arquivo que converte o tempo em uma sucessão de momentos paralisados¹⁴⁹. E, ao observar as questões formuladas a partir dos museus de arte, Mônica de Gorgas¹⁵⁰ assinala, em consonância com François Mairesse, que “os artistas das últimas décadas têm questionado o papel autoritário do museu na sociedade”, identificando um “posicionamento crítico da criação e da administração de museus pelos artistas”, os quais influenciam inegavelmente, tanto na reformulação de padrões expositivos como “nos objetivos do museu e nas novas propostas museológicas”.

Autores que dirigem-se à abordagem técnica e à prática, geralmente procuram solucionar questões encontradas no cotidiano dos profissionais de museus, e muitas vezes têm como objeto de estudo as próprias instituições. Por outro lado, autores direcionados à pesquisa, tanto em museus como em ambientes acadêmicos – como é o caso de Bellaigue, citada acima –, têm como enfoque central a relação do ser humano com o real, e aprofundam-se em debates ligados às ciências da informação ou de âmbito filosófico, a fim de fomentar o desenvolvimento da museologia como conhecimento. É importante salientar que a práxis e a teoria museológicas, em suas distintas abordagens, ainda não mantêm o diálogo que certamente seria, ou será, enriquecedor para a museologia.

Devido ao posicionamento teórico tomado desde o início deste relato e à necessidade de identificar a teoria da museologia, ainda bastante recente, o enfoque ao qual se direciona esta pesquisa, já apontado na introdução, dá o tom do texto que segue. A opção por abordar determinado caminho do pensamento museológico nesta rápida apresentação da trajetória contemporânea da museologia, deixando à margem um bom número de autores e temas, tem a intenção de identificar a linha de pensamento que mais se adéqua à própria linha de pesquisa na qual se insere este trabalho. Mesmo que a prática museológica, bem como a formação profissional,

¹⁴⁹ Bellaigue e Menu In: SCHEINER, Tereza (org.). **Symposium Museology & Art**. [Annual Conference of the International Committee for Museology. Conferência Annual do Comitê Internacional para Museologia / ICOFOM (18)] – Regional Meeting of the Regional Organization of ICOFOM for Latin America and the Caribbean. Encontro Regional da Organização Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe / ICOFOM LAM (5)]. Rio de Janeiro [Brazil]. 10-20 Maio 1996. Coord. Tereza Scheiner. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural. ICOFOM STUDY SERIES – ISS 26. 1996. Editado por Tereza Scheiner. 340 p. Pré-edição. Artigos em inglês, francês, português e espanhol.

¹⁵⁰ Gorgas, In: SCHEINER, Tereza (org.). **Symposium Museology & Art**, op. cit.

tenham grande importância no âmbito dos museus de arte contemporânea, busco aqui tratar do 'museu' como fenômeno em processo. Para tanto, necessito focar a museologia como campo disciplinar que, conectado ao 'museu', trata das dimensões de memória e criatividade do ser humano e da produção de conhecimento a partir de seus significados e configurações dos modos de ser no mundo; a museologia que discute – além de soluções para a prática cotidiana nos museus – um caminho teórico onde se insere uma ideia de museu em processo. Onde tradição e criação se manifestam num movimento contínuo de compartilhamento, este caminho aponta para o museu laboratório, mediador, espelho onde a cultura se reflete e o ser se reconhece.

Tomando alguns documentos e publicações que apresentam o surgimento de discussões e posicionamentos de pesquisadores entre fins dos anos 1970 até os dias atuais, pode-se observar os caminhos de desenvolvimento da museologia como campo que busca a teoria. Por esta rota, é possível identificar os últimos 30 anos como o período em que o desejo de implantação da museologia como disciplina abrangente, que tem sua formação a partir de dispositivos interdisciplinares de integração, aponta o entrecruzamento e a combinação de diferentes áreas do conhecimento. Assim, observa-se o deslocamento do caráter de estudo dos museus para a abordagem das relações do ser humano com a realidade como foco de investigação da **museologia contemporânea**.

De forma semelhante, também a própria produção da arte vinha sendo pensada, desde os anos 1960, a partir do reconhecimento da capacidade de reflexão sobre o real como qualidade intrínseca à ação artística. Conforme Canongia¹⁵¹, o conceito de anti-arte – que gerou mudanças extremas no perfil do objeto de arte, efêmero, precário e muitas vezes invisível – revelava as contradições do sistema da arte e suas estratégias fetichistas, procurando questioná-las através da transformação dos próprios processos da arte como linguagem.

A reflexão teórica, em suas diversas formas, torna-se, a partir dos anos 60, um novo instrumento interdependente à gênese da obra, estabelecendo uma outra complexidade entre a produção artística, a crítica, a teoria e a história da arte. Diferentes dos manifestos, esses textos [...] focalizam os problemas correntes da própria produção; diferentes ainda do que podemos denominar de "pré-textos" dos artistas modernos, indicam uma mudança radical tanto pelo deslocamento da palavra para o interior da obra, tornando-se

¹⁵¹ CANONGIA, op. cit., p.85.

constitutiva e parte de sua materialidade, quanto, em alguns casos, apresentando-se enquanto obra.¹⁵²

Na *Arte Conceitual* – surgida na Europa e nos Estados Unidos entre o final da década de 1960 e meados dos anos 1970 –, onde os conceitos são a matéria da arte, a linguagem desempenha um papel fundamental, e tendo na escrita e na imagem fotográfica e de vídeo – como registro de ações – seu sistema de signos, distancia-se da noção tradicional de objeto de arte.

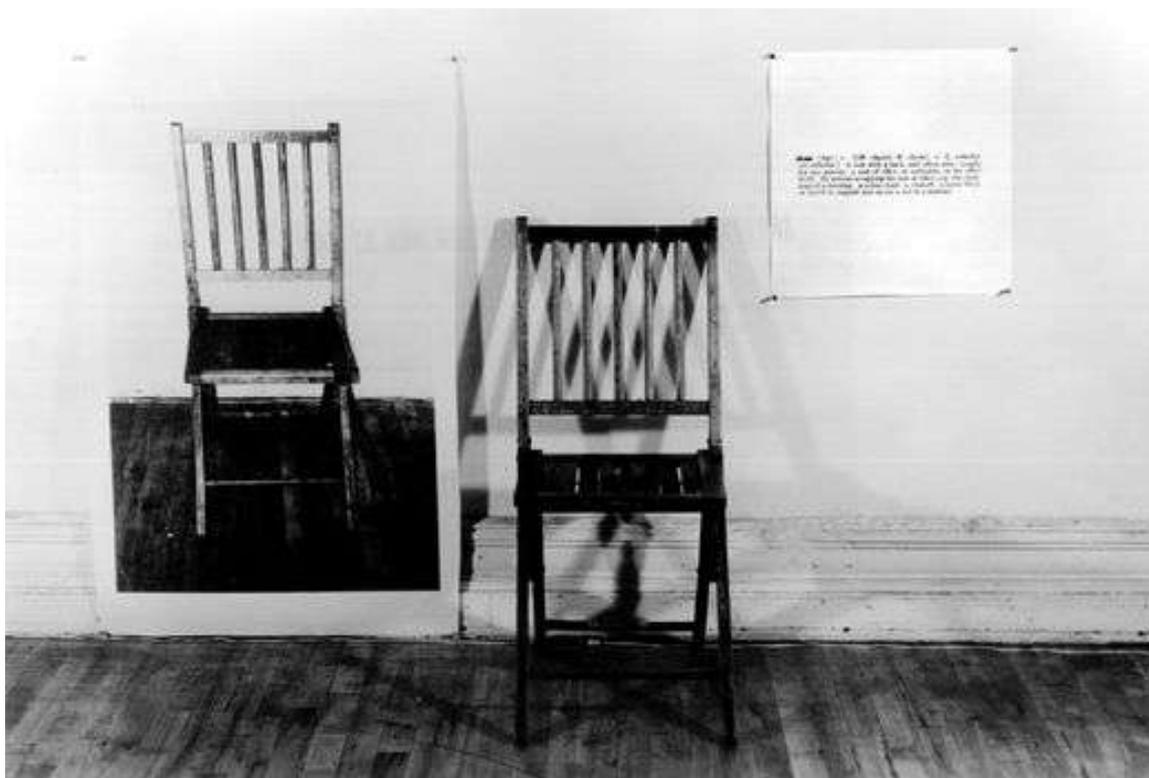


fig. 40 – *Uma e Três Cadeiras*, 1965. Joseph Kosuth.

Segundo Joseph Kosuth (1945), em seu texto *Investigações*, publicado em 1969, a análise lingüística marcaria o fim da filosofia tradicional, e a obra de arte conceitual, dispensando a feitura de objetos, seria uma proposição analítica, próxima de uma tautologia. Como, por exemplo, em *Uma e Três Cadeiras*, onde o artista apresenta o objeto cadeira, uma fotografia dela e uma definição de cadeira impressa sobre papel em fotocópia, de verbete do dicionário. Ao final dos anos 1960, recém graduado pela School of Visual Arts, ele expôs definições fotocópias ampliadas das definições do dicionário, algumas vezes, juntamente com o objeto a ser definido e uma fotografia do objeto.

Conteúdos políticos, antropológicos e institucionais tensionam os domínios da arte. O contexto, em suas múltiplas dimensões, deixa de ser uma abstração e, não raro, torna-se central em muitos projetos. As ações, situações e performances espalham-se pela cidade, misturando os pólos da criação e recepção da arte, e a figura do artista se dilui. Em suma, a Arte Conceitual dirige-se para além de formas, materiais ou técnicas. É, sobretudo, uma crítica ao objeto de arte tradicional.

¹⁵² FERREIRA, op. cit., p.10.

A preponderância da idéia, a transitoriedade dos materiais utilizados, a atitude crítica frente às instituições, notadamente o museu, assim como formas alternativas de circulação das proposições artísticas, em especial durante a década de 1970, são algumas de suas estratégias.¹⁵³

Segundo Danto¹⁵⁴, a consciência da **arte contemporânea**, que começava a surgir somente em meados da década de 1970, “sem *slogans* ou logotipos, sem que ninguém tivesse muita consciência do que estivesse acontecendo”, registrava-se “em algum lugar entre o mal-estar e o regozijo” de não mais pertencer à grande narrativa de desenvolvimento progressivo da história da arte. Em contrapartida com a arte moderna, a arte contemporânea – sem qualquer intenção de que tudo passasse a ser completamente diferente – não trazia o sentimento de que é preciso libertar-se do passado, como o que ocorrera, de certa forma, ao longo da história da arte, pelo contrário, a arte do passado deveria estar disponível para qualquer uso que os artistas lhe quisessem dar. Também a museologia, quando dava os primeiros passos em direção a seu alargamento, de disciplina técnica a campo de conhecimento teórico, não pretendia afastar-se do ‘museu’, mas tratá-lo como fenômeno que interliga diferentes percepções da natureza e da cultura em suas expressões. O ‘museu’, nesse percurso teórico, tende a ser compreendido como espelho – sob um olhar filosófico – que pode permitir ao ser humano compreender-se em seus percursos a partir do que lhe é “sensorial e inteligível”¹⁵⁵.

Ao tempo que a arte deixava de ser puramente retiniana, muitas vezes passando a ser considerada como idéia e pensamento, e se desmaterializava, confundindo-se com a vida cotidiana e revelando-se em processo, as questões sobre o objeto *da* arte substituíam a preocupação acerca do objeto *de* arte¹⁵⁶. Semelhante transformação ocorreria também com a museologia que, bem como a arte contemporânea, ampliava sua atuação para além do objeto – cada uma a seu tempo e ritmo –, encaminhando-se ao processo e à vida em busca de uma relação direta com o real vivido. Este movimento aparece claramente na idéia de uma ‘nova museologia’ que surgia na década de 1980, tendo como objeto de estudo a sociedade e o desenvolvimento dos museus em seu papel de representação social¹⁵⁷. Voltada para o

¹⁵³ FREIRE, **Arte conceitual**, op. cit., p.9-10.

¹⁵⁴ DANTO, **Após o fim da arte**, op. cit., p.6-7.

¹⁵⁵ SCHEINER, Apolo e Dioniso no Templo das Musas. op. cit., p.136.

¹⁵⁶ FREIRE, **Arte conceitual**, op. cit., p.26.

¹⁵⁷ *Declaração de Santiago – 1972*: documento resultante da Mesa Redonda de Santiago do Chile, apresentado à UNESCO, sobre o papel dos museus na América Latina contemporânea e seu desenvolvimento, permite observar uma proposta de abordar a prática museológica voltada ao

ser humano com enfoque no ser social, a ‘nova museologia’ foi embasada sobre fundamentos do campo das ciências humanas e sociais aplicadas: antropologia, sociologia, ciência política. E quando o conceito de ‘nova museologia’ surgia como alternativa para pensar o museu, este começava a ser compreendido como fenômeno social capaz de gerar conhecimento. A criação do ICOFOM, já citada anteriormente, aproximava estudiosos de diferentes regiões do planeta, o que contribuía grandemente para o desenvolvimento da museologia como campo disciplinar. E a vinculação deste comitê ao ensino acadêmico – visto que a maioria de seus membros atua em universidades –, ampliava a disseminação de estudos, na busca de definir as características e limites do campo disciplinar da museologia, aproximando-se dos debates contemporâneos em direção à compreensão do ‘fenômeno museu’ em suas relações com o contexto social, político, econômico e cultural.

Para traçar o panorama gerado pelos percursos de formação de um pensamento museológico a partir dos documentos do ICOFOM, focalizo o trabalho do museólogo *tcheco* Zbynek Z. Stránský, que já nos anos 1960 principiara reflexões a respeito da museologia, e no início dos anos 1980¹⁵⁸ debatia com outros autores questões que permanecem em pauta ainda hoje. A **museologia** ou **teoria do museu**, conforme afirmação de Stránský, abrange uma área de um campo específico de estudo, direcionado ao **fenômeno museu** e à **musealidade**¹⁵⁹ como objeto de estudo da museologia, onde nos deparamos com a relação teoria e prática.

compromisso social, a concepção de ações educativas e ao alcance dos museus como lugares de representação social e mediação cultural, estabelecendo um cruzamento com as Ciências Sociais.

Declaração de Quebec – 1984: propõe os Princípios de Base para uma Nova Museologia a partir da constatação de diferentes formas atuantes de Museologia, reafirmando a função social do Museu e buscando ampliar sua atuação ao desenvolvimento cultural e econômico através da interdisciplinaridade, da comunicação e do respeito à diversidade cultural.

Declaração de Caracas – 1992: observa a preocupação com a vinculação do museu e seu contexto social, político, econômico e ambiental, através de aspectos considerados prioritários para sua atuação no mundo contemporâneo, como a comunicação, o patrimônio, a gestão e a formação e capacitação do museólogo, através da análise das tendências da Museologia na América Latina no limiar do século 21.

¹⁵⁸ STRÁNSKÝ, Zbynek Z. [untitled]. **MUWOP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie.** Museology – Science or just practical museum work? Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM; Museum of National Antiquities, v. 1, 1980. Org. and edited by Vinos Sofka. Assisted by Andreas Grote and Awraam M. Razgon. Printing and binding by Departments offset central, Stockholm, Sweden. English, p.42-44. French, p. 42-44.

¹⁵⁹ Tradução livre: *Musealidade. n.f. -- Termo proposto pelo museólogo checo Zbyneck STRANSKI para descrever a qualidade da coisa musealizada, a partir do momento que seu valor museal exige extraí-la de seu contexto original. "A musealidade pode ser verdade (unívoca), potencial (latente) ou futuro (prospectiva). Como a musealidade exige a **separação** dos elementos do seu contexto original, existencial ou de descoberta, precisamos documentar seu contexto para que possa ser reconstituído. Sem a **documentação** que acompanha, a coisa selecionada não pode ser musealizada". Apud DESVALLÉS, André. *Muséalité. n.f. - Terme proposé par le muséologue tchèque Zbyneck STRANSKI pour désigner la qualité de la chose muséalisée, à partir du moment où sa valeur muséale exige de l'extraire de son contexte d'origine. « La muséalité peut être authentique (univoque), potentielle (latente)

A revolução técnico-científica penetra a totalidade das realidades natural e social, atingindo profundamente sua estrutura. Nenhum museu pode existir fora da constelação desse desenvolvimento. A recente manifestação da crise na posição do museu refletiu as contradições entre as exigências do desenvolvimento da sociedade, e o estágio alcançado pelos museus. Atualmente, os problemas existenciais dos museus não podem ser resolvidos no domínio da prática. Para a realização desta tarefa precisamos de uma ferramenta especial, que nos permita descobrir as faces objetivas da realidade, definir suas leis, encontrar os melhores caminhos para solucionar as tarefas diárias e prosseguir no trabalho. Esta tarefa pode ser realizada apenas através da teoria museológica, ou melhor, através da museologia.¹⁶⁰

Em 1980, baseada em Z. Z. Stránský, a museóloga tcheca Anna Gregorová definia a museologia como uma nova disciplina da ciência social, com seu objeto próprio – *o estudo das relações específicas do homem com a realidade*, em todos os contextos nos quais se manifesta concretamente –, seus próprios métodos e meios de pesquisa, procurando definir também o museu e suas funções básicas¹⁶¹. Em um processo de avanço do fenômeno para a essência e conseqüentemente para a generalização do conhecimento, se geraria um processo de formação de saberes. Deste modo, Gregorová debruçou-se sobre a estrutura do conceito de museologia: realidade, sociedade e função do museu. E, mesmo que apenas centrada na coleção de objetos materiais, fez distinção à importância de constituir e codificar a posição da museologia como ‘nova disciplina científica’, a partir do desenvolvimento dos museus e do crescimento de seu impacto social no período de revolução técnico-científica.

ou future (prospective). Comme la muséalité nécessite la **séparation** des éléments de leur contexte d'origine, d'existence ou de découverte, il faut documenter ce contexte pour qu'il puisse être restitué. Sans la **documentation** d'accompagnement la chose sélectionnée ne peut devenir une **muséalie** » (STRANSKI, 1995: 44). Corrél. - **muséalisation**. TERMINOLOGIA MUSEOLOGICA. Proyecto Permanente de Investigación. Org. por Nelly Decarolis e Tereza Scheiner, a partir de textos originais de André Desvallés. RJ: Tacnet Cultural Ltda./ICOFOM LAM, Mayo/2000. p.72.

¹⁶⁰ “The factor of the scientific-technical revolution penetrates the totality of natural and social realities, reaching deep into their structure. No museum can exist outside this development constellation. The recent manifestation of the crisis in the position of the museum reflected the contradictions between the requirements of the development of society, and the stage museums have reached. Today the problems of the museum's existence cannot be solved in the realm of practice. For the realization of this task we need a special tool, enabling us to discover the objective sides of reality, to define its laws and to find the optimum ways of both solving daily tasks and working ahead. This task can be realized only through museum theory, moreover, through museology” Trad. da autora. (STRANSKY, op. cit., p.44)

¹⁶¹ Gregorová define o **Museu** como *um instituto no qual a relação específica do homem com a realidade é naturalmente aplicada e realizada*. Esta relação com a realidade na coleta e conservação proposital e sistemática de objetos selecionados, inanimados, materiais, móveis (especialmente tridimensionais), inclui seus múltiplos usos científicos, culturais e educativos, documentando o desenvolvimento da natureza e da sociedade. E suas funções básicas como: 1) A determinada e sistemática coleção de objetos museais e a criação das coleções do museu. 2) Conservação e proteção das coleções do museu. 3) Variados usos para as coleções de museu - pesquisa científica, funções educativas e culturais. (GREGOROVÁ, Anna. **Museological Working Papers** - MuWop, 1:17-21. (1980))

Assim como autores do leste europeu apresentavam propostas para o encaminhamento teórico da museologia, dando início à formação de uma base teórica absorvida e desenvolvida por profissionais de museus europeus, também no Brasil, a cientista social Waldisa Rússio dava início aos estudos da teoria da museologia nos anos 1980, tendo como objeto de estudo o fato museal¹⁶², conceito que foi utilizado em analogia ao *fato social* – termo clássico e de amplo uso nas ciências sociais. O caminho teórico, sustentado por Gregorová, entre outros autores, passava a ser ponto de partida das articulações de profissionais na direção da construção do objeto de pesquisa da museologia a caminho de uma teoria museológica. E os estudos sobre Stránský foram introduzidos no Brasil por Scheiner, a partir de 1991/92.

Desde o início do século 20, as novas direções do saber já indicavam o caminho interdisciplinar como traço específico da civilização ocidental, assim como ocorria com a arte desde a primeira metade do século. E dentre os temas em questão nos debates da museologia, a interdisciplinaridade foi abordada como foco central dos documentos do MuWop 1981. Em seu artigo naquela publicação, a museóloga Michaela Dub¹⁶³ indica que a interdisciplinaridade na museologia teria sua originalidade na gama de conhecimentos necessários para sintetizar e integrar de maneira harmoniosa os elementos que transitam entre as diversas ciências, formando assim uma amostra representativa do conhecimento humano. Segundo esta autora, ainda teria sido especialmente por todo o tipo de relações complementares de oposição e de semelhança a outras disciplinas, que se pôde delinear uma definição mais precisa do campo museológico.

Já ao final dos anos 1980 e início dos 1990, Mathilde Bellaigue¹⁶⁴ observava com clareza as relações entre museu e museologia e seus rumos. Para Bellaigue, os museus, como mediadores culturais, são os lugares onde se ajustam, se aprofundam e se exprimem os laços entre o homem e o real, portanto; o ‘museu’ não teria um fim em si mesmo. Ao observar “a infinita variedade e a aparição de formas novas de museus comunitários, ecomuseus etc.”¹⁶⁵, a museóloga francesa buscou comprovar

¹⁶² “Para RUSSIO o objeto de estudo da Museologia é o fato museal, ou seja, a relação profunda entre o homem/sujeito e o objeto/bem cultural num espaço/cenário denominado museu, tudo isso participando da mesma realidade em transformação.” CHAGAS, No museu com a turma do Charlie Brown. **Cadernos de Sociomuseologia Nº. 2 Novos rumos da museologia**. Mário de Souza Chagas. 1994. ULHT. p. 58

¹⁶³ DUB, Michaela. *Interdisciplinarity in Museology*. **Museological Working Papers** - MuWop, 2:31-32. (1981)

¹⁶⁴ BELLAIGUE, Mathilde. **O desafio museológico**. Curso Bases Teóricas de la Museologia – Documento de Trabajo. (Conferência apresentada durante o Vº Fórum de Museologia do Nordeste / Salvador, Brasil, novembro de 1992) Trad. Tereza Scheiner. Paris: setembro de 1992. [s.p.]

¹⁶⁵ *Ibidem*.

que a museologia não serve apenas ao museu, mas se enriquece e evolui ao acompanhar o processo 'museológico'. Ou seja, as diversas tipologias de museus criadas para responder a necessidades sociais teriam conduzido a reflexão museológica a novos rumos: “noções de identidade, de territorialidade, do papel social do Museu, de orientação prioritária para a comunidade e não para o objeto”¹⁶⁶. Em 1996, Scheiner apresentava uma perspectiva ampliada da relação entre museologia e museus, apontando inter-relações de diversos campos do conhecimento a partir do termo museu no cenário contemporâneo:

A inserção dos museus nos sistemas sócio-econômicos deste final de século XX, a análise dos seus recursos enquanto formas de expressão social, a sua configuração enquanto máquinas institucionais de narrativa de um discurso autorizado pelas agências hegemônicas – todos estes aspectos se fazem cada vez mais presentes na produção intelectual das ciências humanas. Aos museus encontram-se ainda vinculados outros conceitos de igual relevância para a análise sociocultural: os conceitos de cultura, de objeto, de memória, de patrimônio [...] responsáveis pela utilização do termo '*Museu*' nos mais diversos campos do conhecimento¹⁶⁷.

A museologia, em sua trajetória teórica recente, vinha (e segue) movendo diversos autores em busca da obtenção de respostas satisfatórias às indagações encontradas no fazer e no pensar museológicos. Tal processo suscitava especial interesse na definição de pontos metodológicos a serem reconhecidos e avaliados, que levariam à formatação de conceitos e definições, aproximando-se da construção de um sistema de pensamento para a museologia. Sobre este suposto processo científico, Bellaigue indicava que uma interrogação a respeito da metodologia da museologia partiria do postulado de que a museologia seria uma ciência; e como tal, implicaria, “a partir da observação de fenômenos, na construção de um sistema de conhecimentos, na reprodutibilidade da experiência e na elaboração de leis”¹⁶⁸. E, para chegar a soluções abrangentes, em busca de respostas unívocas, a autora, tomando a mesma linha de Stránský, sugeria a investigação de relações e comparações entre a

¹⁶⁶ Ibidem.

¹⁶⁷ “A Antropologia desde há muito apropriou-se desta intrínseca relação dos museus com a cultura, a ponto de imaginar-se (e até mesmo de atuar como) a instância legitimadora de uma teoria e de uma prática vinculadas aos museus. A Semiologia, com sua teoria do objeto e suas fórmulas de análise do discurso, vem ganhando espaços, atuando como campo de verificação do museu como signo e também do que se convencionou chamar a '*linguagem museológica*'. A Sociologia, a História e a Ciência Política disputam entre si a crítica das manifestações do museu no tempo e no espaço, suas relações com a sociedade, bem como sua inserção nos sistemas ideológicos e de poder. Estas reflexões encontram-se melhor desenvolvidas no documento “*Sobre Estudos Culturais, Museologia e Globalização*”, por mim elaborado como trabalho final do curso Estudos Culturais, da Professora Heloísa Buarque de Holanda, UFRJ/ECO, julho de 1996.” Nota do texto original de SCHEINER, **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**, op. cit., p.97.

¹⁶⁸ BELLAIGUE, **O desafio museológico**, op. cit., [S.p.]

teoria museológica e os aspectos práticos da museologia. Deste modo, a pesquisa museológica tenderia a diferenciar-se aos interesses do profissional da área de museus, possibilitando a ampliação de sua atuação.

Evidentemente, a atuação dos profissionais que pensavam a museologia e o museu entre os anos 1980 e 1990 foi intensa, e direcionou o foco das pesquisas e debates para além da coleção, ao observar no museu a relação com o desenvolvimento cultural, social e econômico em seus contextos de atuação regional e global. Muitos dos artigos e documentos publicados encaminhavam-se à abordagem da museologia em sua característica interdisciplinar e à realização dos museus como mediadores culturais inseridos nas circunstâncias sociais de seu tempo. Todavia, o pluralismo de falas e direções não gerou unicidade de pensamento a ponto de serem formalizados conceitos consensuais. Nenhuma novidade aqui – afinal, a museologia, como campo disciplinar em formação, tem como contexto e base o momento contemporâneo, fragmentado e impreciso.

Diante dessa encruzilhada, não mais um caminho único e constante a seguir sem dúvidas, é possível observar, também na arte que se relaciona ao museu, a percepção básica do espírito contemporâneo, formada no princípio de um museu onde não há critério *a priori* sobre a aparência que a arte deve ter. O “paradigma do contemporâneo é o da colagem”, e o museu de arte seria, de alguma forma, “causa, efeito e materialização das atitudes práticas que definem o momento”¹⁶⁹ contemporâneo da arte:

Os artistas de hoje não vêm os museus como repletos de arte morta, mas como opções artísticas vivas. O museu é um campo disponível para constantes reorganizações, e na verdade existe uma forma de arte emergente que usa o museu como repositório de materiais para colagem de objetos dispostos de tal modo que sugira ou apóie uma tese.¹⁷⁰

Um exemplo claro e bastante marcante desta postura do artista diante do museu é vista na instalação *"A Coleção do Museu do Brooklyn: O Jogo do Imensionável"*¹⁷¹, de Joseph Kosuth, artista conceitual que trabalha com linguagem e significado. Para este trabalho, o artista selecionou obras do acervo do museu, a partir de quase todas as categorias encontradas, entre esculturas egípcias, pinturas renascentistas, porcelanas do século 18, gravuras japonesas, pinturas do século 20 e

¹⁶⁹ DANTO, **Após o fim da arte**, op. cit., p.7.

¹⁷⁰ DANTO, loc. cit.

¹⁷¹ Tradução da autora para "The Brooklyn Museum Collection: The Play of the Unmentionable".

fotografias contemporâneas, misturando pinturas religiosas, nus, eróticos e sátiras sociais. Uma variedade de temas justapostos a citações de escritores, historiadores da arte, filósofos, críticos sociais e personalidades históricas de períodos diversos, como Oscar Wilde e Adolf Hitler, enfatizava a diferenciação entre percepções sobre a arte em momentos distintos da história. A montagem contava, ainda, com etiquetas sobre as obras, escritas por seus curadores, por vezes bastante extensas. A instalação resultou em uma mescla entre arte e linguagem, sensações imediatas e perspectivas históricas. Diferentes culturas com seus tabus eram confrontadas, pondo em jogo a contínua mudança de sentido do que é “imensionável”, ao abordar de forma alternada questões sexuais, religiosas e políticas.

A instalação que Kosuth elaborou com muita ajuda dos curadores do Brooklyn Museum, transcende sua situação imediata para tocar as eternas pressões da vida sobre a arte, numa miríade de formas. Ela ilumina, tanto a tensão positiva do ímpeto humano para a auto-expressão, quanto a tensão menos positiva da freqüente necessidade social de restringir o que a arte expressa. Na essência, é uma exposição sobre poder, liberdade e sobre todos os modos de resistência – ou não – da arte, tensões tais como iconoclastia, censura do estado, racismo, puritanismo, misoginia e imperialismo.¹⁷²



fig.41 - A Coleção do Museu do Brooklyn: O Jogo do Imensionável", 1990. Joseph Kosuth. Detalhe da instalação.

¹⁷² "The installation that Kosuth has wrought, with a lot of help from the Brooklyn Museum's curators, transcends its immediate situation to touch in myriad ways on the eternal pressures of life upon art. It illuminates both the positive pressure of the human urge toward self-expression and the less positive pressure of society's frequent need to restrict what art expresses. In essence this is an exhibition about power, freedom and above all the diverse ways art resists – or doesn't – such pressures as iconoclasm, state censorship, racism, prudery, misogyny and imperialism." Tradução da autora. **THE NEW YORK TIMES** – nytimes.com. November 11, 1990. Disponível em: < <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C0CE2DA113FF932A25752C1A966958260&sec=&spon=&pagewanted=1> > Acesso em: 13 mai. 2008.

Como bem colocou a crítica de arte do *The New York Times*, Roberta Smith¹⁷³, em matéria sobre a exposição, os objetos e a instalação como um todo prestavam tributo ao museu por seu papel em proteger a arte das vicissitudes da vida e possibilitar seu entendimento. Ao final, a grande questão ‘imensionável’ em jogo na exposição teria sido, não o medo da arte, mas o medo da vida em si. Oferecendo ao espectador uma possibilidade para vencer o medo da arte, o trabalho diz muito sobre as possibilidades da arte e do museu que a acolhe.

Assinalo aqui a afinidade entre tal ação artística e os dispositivos interdisciplinares avistados na museologia sob o enfoque da epistemologia do momento contemporâneo – que se dá visivelmente nas interfaces de disciplinas tradicionais, conforme indica Scheiner, primeira teórica brasileira a afirmar (e publicar sobre) o caráter da museologia como campo que se desenvolve e articula na interseção entre saberes.

Segundo Olga Pombo, a interdisciplinaridade não seria decorrência de uma decisão voluntária, assim como também não é um projeto instituído de forma subjetiva, pela simples vontade de fazer, mas é “qualquer coisa que se está a fazer, que se vai fazendo, independentemente da nossa vontade, quer nós queiramos quer não”¹⁷⁴. A autora ainda identifica que, certamente, pode-se reagir, “ou pela recusa da interdisciplinaridade ou pela sua utilização fútil, superficial, como se se tratasse de uma simples moda, passageira como todas as modas”. Mas Pombo aponta, também, que é possível compreender as mudanças epistemológicas em curso e desenvolver esforços para acompanhar este processo – por exemplo, trabalhar na investigação interdisciplinar e projetar reformas institucionais – indo ao encontro de uma realidade em transformação que independe de vontades.

No tempo em que novas áreas de conhecimento surgem a partir da confluência de disciplinas¹⁷⁵, a museologia torna-se gradualmente um campo do conhecimento, tendo em vista a necessidade do diálogo interdisciplinar e inclusivo. Com isso, como observa Cristina Bruno:

De instituições elitistas, colonizadoras, sectárias e excludentes, os museus têm procurado os caminhos da diversidade cultural [...] De instituições paternalistas e autoritárias, os museus têm percorrido os

¹⁷³ **THE NEW YORK Times**, op. cit.

¹⁷⁴ POMBO Olga. *Interdisciplinaridade e integração dos saberes*. Liinc em Revista, v.1, n.1, março 2005, p. 3 -15 Disponível em: <<http://www.ibict.br/liinc>> Acesso em: 03/05/2008.

¹⁷⁵ POMBO, Olga. *Interdisciplinaridade e integração dos saberes*. Liinc em Revista, v.1, n.1, março 2005, p. 3 -15 Disponível em: <<http://www.ibict.br/liinc>> Acesso em: 03/05/2008.

árduos caminhos do diálogo cultural e da convivência com o outro. De instituições isoladas e esquecidas, os museus têm valorizado a atuação em redes e sistemas, procurando mostrar a sua importância para o desenvolvimento socioeconômico.¹⁷⁶

A museologia, ainda hoje, percebe-se em um momento de construção de idéias com definições e delimitações imprecisas, sendo pouco perceptível o aprofundamento teórico por parte dos pesquisadores acadêmicos, e ainda menos por parte dos profissionais de museus. Mesmo no museu de arte contemporânea, o pensamento museológico e os caminhos percorridos pela arte apenas se tocam sem chegar a fundir-se. Evidentemente, o contágio entre as áreas é real, ainda que, como projeto museológico e processo artístico, seu contato ainda não se apresente fluido, mas tátil, epitelial.

¹⁷⁶ BRUNO, Cristina. *Museus e patrimônio universal*. **V Encontro do ICOM Brasil**. Fórum dos Museus de Pernambuco. Recife: maio/2007. Disponível em: <<http://www.icom.org.br/texto%20Cristina%20Bruno.pdf>> Capturado em: 05/11/2007. p.6

CAPÍTULO 2

CONHECIMENTO EM PROCESSO: DO DIÁLOGO AO FENÔMENO

2. Conhecimento em processo: do diálogo ao fenômeno

O que vemos hoje é uma arte em busca de um contato mais imediato com as pessoas do que aquele possibilitado por um museu ... e este, por sua vez, luta para acomodar as imensas pressões que lhe são impostas no âmbito da arte e fora dele. Portanto, testemunhamos, tal como vejo, uma tripla transformação – na criação da arte, nas instituições de arte, no público de arte.

Arthur Danto

Neste capítulo, inicialmente procuro **identificar linguagens da arte**, nossa **contemporânea** neste início de século: da arte que se dá em contato com a vida em comum e que, sem a preocupação estética observada ao longo da história da arte, ocorre *no mundo* em vez de representá-lo. Esta arte se estabelece em variações entre o singelo e o espetacular, circula nas mídias de comunicação de massa, em interface com as tecnologias inseridas no *modus vivendi* contemporâneo e apropria-se do real, incorporando seus elementos discursivos.

Assinalando os desafios lançados pela arte, contra o estado de coisas presente nas instituições formatadas politicamente pela cultura dominante, abordo o museu tradicional, espaço ideologizado que funciona “como agente conservador do *status quo*, conclave de privilégios da pintura e da escultura, subsidiado por fundos corporativos”¹. E, partindo de algumas observações sobre a arte, dentro e fora dos museus, e seus caminhos, procuro mostrar como a arte contemporânea pede a conformação de um outro espaço que responda a exigências de ordem política e humanitária.

E é através do prisma da filosofia da história da arte, conforme elaborado por Danto, que busco o **diálogo entre a arte do século 21 e o museu de arte contemporânea**, a partir do olhar sobre as manifestações artísticas em sua atual relação com o mundo e, por conseguinte, com a museologia contemporânea. Num segundo momento, este diálogo desdobra-se sobre a **formulação do museu como processo e fluxo**, um museu que já não pretende a conceituação de uma ordem de coisas, nem a reprodução de um *status quo*, mas o exercício da suspensão provisória

¹ Virgínia Aita, *Posfácio à edição brasileira*. In: DANTO, Após o fim da arte, op. cit., p.286.

de certezas para o encontro com o outro: a fruição². Pois “falta muito a ser compreendido se considerarmos os critérios apropriados ao conceito de arte que tem prevalecido por alguns séculos”³. E é a partir deste diálogo que procuro abordar os caminhos teóricos recém abertos, rumo à idéia do museu como fenômeno, que revela possibilidades diante do horizonte para onde avisto a idéia de um museu em constante processo.

Pretendo conectar, aqui, noções capazes de dar forma à imagem deste possível museu realizado como processo ininterrupto, que acompanha os movimentos e tendências técnico-sociais. Sigo por caminhos já percorridos pela museologia, guiada pela concentração de pensamentos dos teóricos que buscam estruturar conceitos sobre o ‘museu fenômeno’, seguindo especialmente os percursos de Scheiner. E, procurando alicerçar minhas bases na tentativa de uma trajetória equilibrada, relaciono ao museu em processo algumas proposições relativas ao pensamento complexo, assinaladas por Morin, além de noções e conceitos das tecnologias da informação abordados por Lévy.

2.1. A arte contemporânea hoje

Ao final do modernismo, como esclarece Virgínia Aita⁴, o purismo formalista que culminou com o Expressionismo Abstrato teria levado a arte a um *beco sem saída*, o que incitou a produção artística contemporânea a direcionar-se ao seu extremo oposto. Este revela-se a partir de movimentos da *suspensão do gosto*, que já tinham exemplo nítido na obra de Duchamp; do *antiestético*, também visível no trabalho dos dadaístas; do *conteúdo inconsciente* presente na atuação destes, bem como no trabalho dos surrealistas; e do *excesso* trazido pela Pop Art. Tais elementos perpassam a situação da arte contemporânea, a qual Danto denomina 'pós-histórica'.

Ora, é justamente no seu clímax que o expressionismo abstrato, premeditado na doutrina de Greenberg, ao reduzir a pintura à sua

² Conforme Paulo Sérgio Duarte, em participação na Palestra Rumos Itaú Cultural Artes Visuais 2008/2009, no Paço Imperial – RJ, em 15.mai.2008.

³ DANTO, Após o fim da arte, op. cit., p.209.

⁴ Virgínia Aita. Posfácio à edição brasileira. In: DANTO. Após o fim da arte, op. cit., p. 283-284.

essência – à planaridade, ao *dripping*⁵, ao monocromático –, decreta seu colapso. Danto compreende que não é senão a contingência, o próprio devir histórico que leva à extinção do puro. Por conseguinte, manifesta-se uma realidade que vibra em outras e várias direções, não podendo mais ser absorvida em uma estratégia subtrativa e reducionista que segrega a arte da vida. É a contaminação da pintura pura com os novos meios de comunicação que anunciam a dissolução de uma identidade histórica, não-substancial: trata-se do fim de uma ordem.⁶

Os *readymades* e as situações introduzidas por Duchamp no universo artístico do início do século 20; as ações de Beuys e suas teorias sobre a arte e os artistas; e a investigação a respeito da arte e da linguagem, por Kosuth, assumindo o texto teórico como trabalho de arte, podem apresentar o encaminhamento da arte, “transferida para nossas *idéias*” que já “convidava a uma contemplação intelectual”⁷ sobre a sua própria natureza. Segundo Danto, é desde fins das décadas de 1960 e 1970 que a arte, em seu pluralismo, passa a não depender mais de uma narrativa histórica, mas insere-se num conjunto onde cada obra precisa ser tomada em seus próprios termos: sua significação, seus referenciais, sua forma de apresentação. Então, como identificar as linguagens da arte deste início de século? Para falar desta arte contemporânea, procurarei apontar trabalhos específicos, visualizando – bem menos que um panorama abrangente – caminhos que indicam o movimento da arte que transpassa a vida. Assim, farei o apontamento de certas tendências exteriores às obras individuais, a partir de passos de aproximação às afinidades de caráter subjetivo e teórico de cada artista:

Recentemente, as pessoas começaram a sentir que os últimos 25 anos, um período de incrível produtividade experimental no campo das artes visuais, sem nenhuma direção narrativa única a partir da qual outras pudessem ser excluídas, estabilizaram-se como norma.⁸

E o que pretendo fazer a partir daqui, será apresentar alguns trabalhos de artistas que podem ser adjetivados como **ações, situações, relações, interações**, mais do que emoldurados por denominações inscritas em categorias conhecidas do sistema da arte. Pois, pode-se inferir que a arte contemporânea se distingue de toda a arte apresentada pela história da arte: suas ambições principais não são estéticas e

⁵ O *dripping* é uma técnica que consiste em gotejar ou verter a tinta diretamente sobre a superfície da tela a partir de movimentos rápidos; baseia-se na casualidade, e no caso das pinturas em grandes dimensões, a repetição de movimentos requeria intensa atividade física.

⁶ Virgínia Aita In: DANTO. Após o fim da arte, op. cit., p. 283-284.

⁷ Hegel, com relação ao fim da arte, apud DANTO, Após o fim da arte, op. cit., p.164.

⁸ Ibidem, p.16.

seu domínio principal não é o próprio museu⁹. A arte contemporânea hoje se lança ao mundo em comum como discurso, como notícia, como idéia e provocação. Ao adotar a imersão na sociedade capitalista e a adesão à publicidade e ao consumo, características presentes já na Pop Art norte-americana, muitos artistas contemporâneos têm elaborado seus trabalhos a partir das idéias de mercado e de simulação de mitos.

Artistas e grupos que trabalham a partir da idéia de *marketing*, envolvendo simulacros e comunicação de massa, têm surgido por todos os cantos do planeta – cada vez menor em termos de tempos e distâncias e virtualmente ampliado em volume de informação. Dentre estes – e com o intuito de abordar as mudanças no posicionamento de alguns museus da atualidade –, apresento o trabalho ‘quase’ imaterial do artista cearense Yuri Firmeza, que utilizou os meios de comunicação como *suporte*, em um claro exemplo de um dos caminhos da arte deste início de século. A arte que não apresenta seu valor pela ‘aura’, mas por seu poder de sedução, distante do plano estético, se aproxima do sistema de circulação da informação como ‘bem de consumo’, numa sociedade que passa do consumo industrial à ‘ideologia da comunicação’ como necessidade social:

[Os mecanismos de comunicação] estão encarregados de assegurar, ao mesmo tempo, o nível tecnológico no qual se reconhece uma sociedade desenvolvida e a unidade dos grupos sociais em vias de desagregação. A tecnologia se encarrega, então, de dois princípios essenciais: o do progresso e o da identidade. Supostamente em grande parte acessíveis a todos, esses mecanismos trazem embutida, além do mais, a idéia de uma igualdade diante da informação, que, distribuída em tempo real, atesta que há transparência total entre acontecimento retransmitido e realidade presente.¹⁰

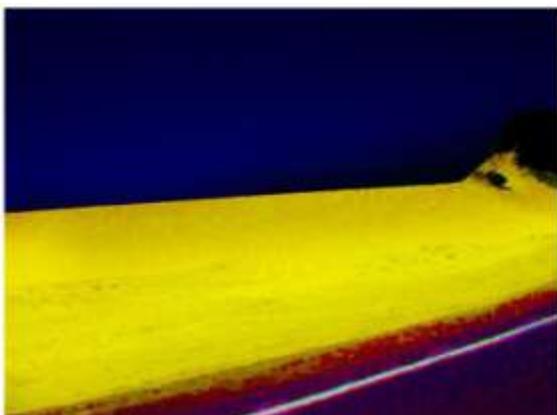
Em 2006, Firmeza – que geralmente desenvolve ações na esfera da *performance* – ‘criou’ a identidade de um artista japonês de sucesso internacional, *Souzousareta Geijutsuka*, e simulou seu portfólio apresentado à imprensa através de uma assessoria de imprensa também fictícia. Yuri foi entrevistado por correio eletrônico¹¹ fazendo-se passar pelo artista japonês, e preparou todo o processo de divulgação da exposição fictícia junto ao Museu de Arte Contemporânea do Ceará

⁹ Ibidem, p.204.

¹⁰ CAUQUELIN, Anne. Arte contemporânea : uma introdução. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005. (Todas as artes) p.58.

¹¹ Entrevista veiculada no DIÁRIO do Nordeste, Caderno 3, de 10/01/2006. Disponível em: <<http://diariodo-nordeste.globo.com/materia.asp?codigo=306601>>. Acesso em: jun.2007.

(MACCE) do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, pólo referencial das artes no estado.



figs. 42 e 43 - (acima) Infogravura e frame de vídeo enviados à imprensa cearense. Segundo a assessoria de imprensa do fictício artista japonês, seriam imagens que faziam parte de seu portfólio.

fig.44 - (ao lado) Encontro 'Chá com Porradas', promovido pelo MACCE.

Na inauguração da *exposição de arte e tecnologia Geijitsu Kakuu*¹², do pretense artista japonês, encontrava-se um informe à entrada do espaço: 'exposição em desmontagem'. Neste dia foram exibidos somente um texto (em português e inglês) escrito por Ricardo Resende, diretor-técnico do MACCE, com a apresentação de *Souzousareta* no projeto *Artista Invasor* – para o qual Yuri Firmeza era o artista convidado – e as cópias de mensagens de correio eletrônico trocadas entre Firmeza e o sociólogo Tiago Themudo, com quem o artista dialogava a respeito de seu projeto e da idéia de 'simulacro'. O trabalho ainda permaneceria em fluxo ao longo dos cinquenta dias de 'exposição', quando ocorreriam no espaço as performances e ações de Yuri Firmeza (não se tem confirmação da ocorrência desta ações) e onde as matérias publicadas na imprensa seriam incluídas, além do vídeo do debate no museu.

¹² Segundo Yuri Firmeza, *Souzousareta Geijitsuka* e *Geijitsu Kakuu* significam, respectivamente, 'artista inventado' e 'Arte Ficcional' em japonês. Disponível em: < <http://yurifirmeza.multiply.com/journal> > Acesso em: jun.2007.

A imprensa cearense, que divulgara o evento em matéria de capa, apontava a perda de credibilidade da instituição cultural junto aos meios de comunicação, por sua conivência com o intuito de Firmeza, ao que o diretor-técnico do MACCE à época contesta:

Nossa credibilidade não está ferida. Acho que as pessoas se perguntam que mídia é esta, que informações estão lendo. O museu só está cumprindo seu papel de ser o espaço do artista. O trabalho deu muito certo porque chegou ao editorial do jornal e a outras áreas em que a arte contemporânea nunca é tratada. Ele foi realmente um invasor.¹³

Ao revelar-se autor de um estratagema, o artista declarou à imprensa que a real intenção do trabalho seria discutir “questões como o sistema e a crítica da arte, a mídia e o papel dos espaços criativos”¹⁴. E em sua fala durante o debate *Chá com Porradas*, promovido pelo Centro Dragão do Mar, Firmeza também demonstrou a intenção de denunciar a negligência da imprensa: “Os jornais de hoje [11/01/2006, dia seguinte à abertura da exposição] confirmam o descaso, comprovam que não têm seriedade. Seduzi os jornais do mesmo modo que eles seduzem o público. A obra é uma situação.”¹⁵

As diversas tendências pós-informais lidam com o *background* de estruturas comunicativas já existentes (imagens de comunicação de massa, objetos do cotidiano ou mesmo imagens da história da arte etc.), elementos que são significantes porque adquirem, no quadro de códigos específicos, como signos de uma outra linguagem, significados novos e precisos. [...] O lugar ou a situação em que o artista exercita sua prática, assim como o discurso sobre essa prática, torna-se elemento central das estratégias poéticas e do debate em torno delas. Os artistas explicitam a situação em que seus trabalhos são concebidos, na medida em que concepção e apresentação tendem a coincidir.¹⁶

Também a arte como idéia e revolução, referências das ações subversivas dos *Situacionistas*, incitadores da contracultura dos anos 1960, estende-se às práticas dos artistas contemporâneos. São freqüentes as ocasiões em que a arte se coloca em ‘situação’ ao apontar o posicionamento do artista diante do contexto local ou global, muitas vezes sem que se possa encontrar uma categoria artística já instituída na qual

¹³ Depoimento de Ricardo Resende, diretor-técnico do MACCE, ao jornal O GLOBO, em matéria de Suzana Velasco do dia 23/01/2006. Disponível em: < http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/2006_01.html#8> Acesso em: jun.2007.

¹⁴ Veiculado no DIÁRIO do Nordeste, Caderno 3, de 11/01/2006. Disponível em: < <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=306895>> Acesso em: jun.2007.

¹⁵ Depoimento do artista. Disponível em: <<http://yurifirmeza.multiply.com/journal/item/20>> Acesso em: jun.2007.

¹⁶ FERREIRA, op. cit., p.19.

tal acontecimento possa ser enquadrado em sua manifestação. Muitas proposições artísticas, ao se aproximarem do ambiente social e político, incluem projetos que alargam os limites da subjetividade, entrelaçando as esferas do público e do privado, como em *Inserções em circuitos ideológicos* (1970), de Cildo Meireles. Segundo o artista, as *Inserções* fariam o caminho inverso dos *readymades*, desta vez o objeto de arte atuava no universo industrial:

Elas eram um *grafitti* num meio (suporte) que circulava. [...] A meu ver, o importante no projeto foi a introdução do conceito de “circuito”, isolando-o, fixando-o [...] isto é, a embalagem veicula sempre uma ideologia. Então, a idéia inicial era a constatação de “circuito” (natural) que existe e sobre o qual é possível fazer um trabalho real. Na realidade, o caráter da inserção nesse circuito seria sempre de contra-informação.¹⁷



figs. 45 e 46 - (acima) *Inserções em circuitos ideológicos. Projeto Coca-Cola*, 1970. Cildo Meireles. Garrafas com texto impresso: “yankees, go home!” que seriam devolvidas à circulação.



fig.47 - (ao lado) *Inserções em circuitos ideológicos. Projeto cédula*, 1970. Cildo Meireles. Carimbo de borracha sobre cédulas que seriam devolvidas à circulação.

¹⁷ CILDO Meireles, Catálogo da mostra Cildo Meireles – Museu de Arte Moderna de São Paulo (jul/ago 2000) / Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (out/nov 2000) p.109.

O campo artístico passou a expandir-se a ponto de já não haver possibilidade de encontrar o sentido da obra somente dentro dela mesma. Desde quando “a aura de eternidade, o sentido do único e permanente e a possibilidade de a obra ser consumida como mercadoria” passaram a ser negadas pelas proposições conceituais, como indica Freire, também as *performances* e as instalações – instáveis no tempo e tansitórias no espaço – tornaram-se “poéticas significativas”¹⁸. As propostas da arte contemporânea, também pela efemeridade, aproximam arte e vida como experiências equivalentes, ou mesmo, ocorrências de uma mesma substância. Afinal, arte e vida têm sua proximidade no que é efêmero, no que é relativo ao que acontece na duração – do tempo e no espaço – como processo.

A obra efêmera, seja ação que se desenvolve, seja matéria consumida, liga-se à vivência no espaço e no tempo, como é possível perceber nos trabalhos de Artur Barrio. E na efemeridade de práticas artísticas específicas, se entrevê a passagem por onde algo fica na memória – inclusive corporal –, quando o que afeta permanece por uma implicação emocional. A experiência permite o movimento elaborativo ou associativo da vivência como forma de compreensão que pode romper esquemas esteretipados e ‘verdades’ já prontas, imediatamente disponíveis¹⁹.



fig.48 - P.... H....., 1969. Artur Barrio. Ação realizada no entorno do MAM-Rio, Parque do Flamengo.

¹⁸ FREIRE, Arte conceitual, op. cit., p.10-11.

¹⁹ LÉVY, Pierre. As tecnologias da inteligência: o futuro do pensamento na era da informática. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. 208 p. (Coleção TRANS). p.80-81.



fig.49 – Livro de carne, 1977-98. Artur Barrio. Fotografia do ‘exemplar’ realizado para a XVIII Bienal de São Paulo.

Segundo Pierre Lévy, lembramo-nos melhor “da informação que resultou de um esforço ativo de interpretação”²⁰, na implicação emocional que relaciona-se diretamente com o envolvimento pessoal e afetivo. Creio que aí resida a necessidade de existência dos museus no mundo contemporâneo: contextos que ampliam e compartilham o conhecimento e os modos de ser e estar no mundo, e portanto precisam acompanhar a arte, as tecnologias e a epistemologia de seu tempo, para que possam ser vistos e ‘vividos’ como mediadores para o conhecimento.

A concepção de museu que se abre de forma generosa para a criação tem bom exemplo na Unidade Experimental²¹ – criada no MAM-Rio, em 1969, por Frederico de Moraes, Cildo Meireles, Guilherme Vaz e Luiz Alphonso –, a partir da qual realizaram-se manifestações artísticas abertas ao público: os ‘Domingos de criação’. Estes *happenings* ocorreram durante o início da década de 1970, chamando o público a participar de atividades plásticas que eram desenvolvidas no vão arquitetural sob o prédio do museu, de forma livre, no momento em que o país vivia o silêncio imposto pelo regime militar através do Ato Institucional nº 5.

Esses eventos, organizados por Frederico de Moraes, receberam nomes relacionados com os materiais usados nas produções: “Um domingo de papel”, “Domingo por um fio”, “O som do domingo” etc.

²⁰ LÉVY, As tecnologias da inteligência, *op. cit.*, p.81.

²¹ FREIRE, Arte conceitual, *op. cit.*, p.30.

Entre os pressupostos estavam a liberdade quanto ao tipo de material, quem realizaria o trabalho – artista ou não –, a valorização da atividade criadora mais que o objeto, a proximidade cada vez maior entre artista e público, e sua realização num espaço aberto e democrático.²²

O desvio da arte, da imagem à experiência, tem sido recorrente nas poéticas artísticas – que se diferenciam por áreas de atuação e pelos temperamentos e interesses específicos a cada artista. E assim se encaminham a linguagens individuais a partir de métodos e olhares que por vezes entrelaçam projetos artísticos e projetos de vida, referindo-se menos a uma técnica e mais às formas de relação do artista com o real. Posso afirmar que, mesmo que absolutamente peculiares, os trabalhos desenvolvidos pela artista Maria Helena Bernardes são um exemplo que permite identificar a arte que se dá na relação, de forma singela, quase invisível. Sua ação ***Vaga em campo de rejeito*** pode bem representar a ação que se dá no cotidiano, buscando na vida em comum o intervalo entre o que se pode considerar ‘necessário e preciso’ com relação à vida, e o que se pode julgar ‘vago e improdutivo’, quando se rompe com a ‘razão objetificadora e o materialismo desencantador da natureza’²³, ou se simplesmente o assunto é arte contemporânea.

O percurso artístico de *Vaga em campo de rejeito* teve início a partir do momento em que Maria Helena ensaiava os primeiros passos dirigidos à construção de um vazio sobre outro vazio. A partir daí, ocorreria sua experiência compartilhada com um grupo de moradores de uma pequena cidade do interior do estado do Rio Grande do Sul, que vivenciaram com a artista o processo de ‘identificar’ uma *vaga* no ambiente urbano e ‘reproduzi-la’ na área de um antigo depósito de rejeito de carvão que se tornara um descampado.

As vagas que identifiquei em Porto Alegre eram também geométricas e calçadas, como a de Arroio dos Ratos, pois derivavam de construções vizinhas ou do que houvesse existido ali antes. Entendi que, para haver a ocorrência de uma vaga, é necessária a existência de “não vagas” em volta, pois é no lapso das coisas que notadamente existem. Após realizar um primeiro trabalho em uma vaga, em Porto Alegre, percebi definitivamente que não estava me envolvendo com objetos desconexos, mas que se tratava de uma categoria de espaços até então invisíveis. Não por não serem reais o suficiente, mas por permanecerem interditados à percepção, era o que deduzia de minha experiência e do relato dos passantes.²⁴

²² FREIRE, Arte conceitual, op. cit., p.30.

²³ PELIZZOLI, M.L. Correntes da ética ambiental. Petrópolis: Vozes, 2003. p.20.

²⁴ BERNARDES, Maria Helena. *Vaga em campo de rejeito*. São Paulo: Escrituras Editora, 2003. (Documento areal;2). p.34.



fig.50 - Vaga identificada na cidade de Arroio dos Ratos - RS

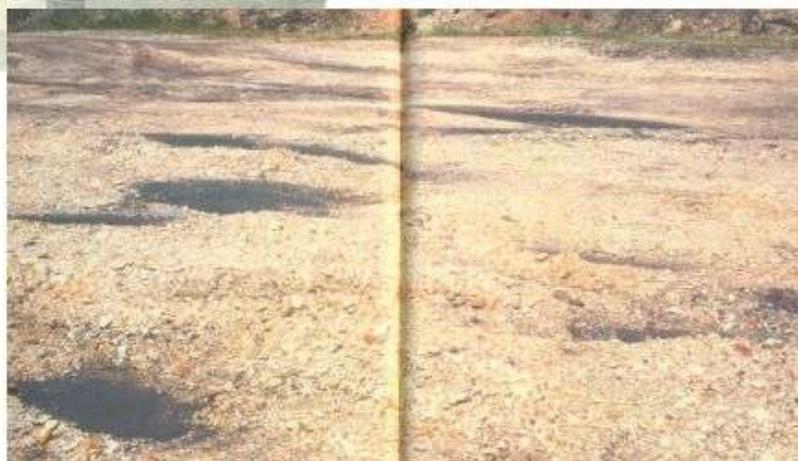


fig.51 - Chão do campo de rejeito onde seria construída a vaga. Arroio dos Ratos - RS

O encontro com a cidade onde se daria o trabalho, assim como a escolha da vaga e do depósito ‘vazio’ e ‘improdutivo’, ocorreram entre deslocamentos e contatos com desconhecidos, na busca de algo que a própria artista ainda não podia estar bem certa de onde e como se realizaria. Conforme a artista, entre a escolha da vaga e sua reprodução final no campo de rejeito, “todo o resto correria por conta do acaso e com grande interferência de participantes aleatórios no processo [...] em uma situação exposta e compartilhada naturalmente”²⁵.

A partir do momento em que lançamos uma ação no mundo, essa vai deixar de obedecer às nossas intenções, vai entrar num jogo de ações e interações do meio social no qual acontece, e seguir direções muitas vezes contrárias daquela que era nossa intenção. [...] A resposta a essa incerteza se encontra ao mesmo tempo na aposta e na estratégia. Na aposta, pois não temos absolutamente certeza de conseguir os resultados que queremos; na estratégia, que permite corrigir nossa ação, se vemos que ela deriva e vai para outro caminho.²⁶

²⁵ BERNARDES, op. cit., p.23.

²⁶ MORIN, Complexidade e ética da solidariedade, op. cit., p. 22-23.

Ao fim, a construção foi situar-se, casualmente, em frente ao Museu do Carvão: O trabalho de Maria Helena não pedia entrada no museu, também não pretendia uma crítica à instituição. Funcionários do Museu do Carvão, inclusive, serviram de



intermediários no contato com o proprietário do campo de rejeito, prestaram informações a respeito da cidade e colaboraram com o empréstimo de ferramentas, assim como os demais moradores da região – que, por motivos diversos, aproximavam-se da *vaga*, participando da ação da artista à procura de “uma liberdade de pensamento baseada na mobilidade da experiência”²⁷.

O campo à nossa frente foi uma área de minas no passado, uma rede de túneis vazava o subsolo situado abaixo de nossos pés. Apontando para o prédio azul, na área do museu, o Mineiro explicou que ali funcionava a usina, fechada há mais de quarenta anos. Segundo ele, estávamos diante de um local importante da história de Arroio dos Ratos. [...] mais tarde, ao considerar minha relação com o museu [...] Mantinha uma convivência agradável com a equipe, gentil e prestativa. Entretanto, nossos universos eram involuntariamente paralelos: eu os via trabalhando intensamente em sua programação e eles me viam ocupada com carrinhos e enxadas, sem que as duas linhas se tocassem em qualquer momento. Nossas tentativas de fazer convergirem as duas atividades, por alguma razão não se concluíam, concentrados que estávamos em nossos mundos paralelos.²⁸

fig.52 - (seqüência de quatro imagens) Primeira fase da construção de 'Vaga em campo de rejeito': depositando carvão sobre o campo de rejeito.

²⁷ BERNARDES, op. cit., p.87.

²⁸ BERNARDES, op. cit., p.50-51.



fig.53 - Fase de construção da *vaga*.

Ante a necessidade de ‘resultados eficazes’ presente no universo humano, estruturado sobre a procura de sentidos objetivos e a avaliação de formas práticas de realizar e construir o real, a artista trabalha, sob a idéia de uma ‘**estética da errância**’, e desenvolve em *Vaga em campo de rejeito*, a investigação da experiência vivida, transformando em ‘algo’ o que parecia ser ‘nada’. Mas, o percurso de encontros, escolhas, relações e construção, dado no espaço e no tempo, não finalizaria o processo da obra. A artista ainda iria estender sua experiência à documentação e publicação, em um relato ilustrado, por meio do Projeto Areal – projeto de sua autoria ao lado do artista André Severo, que leva a público as percepções de diversos artistas sobre suas próprias produções.

O ato de deslocar-se do estúdio para errar por paisagens pouco associadas aos círculos culturais se faz presente, há pelo menos dois séculos, entre artistas e filósofos. Para muitos, como Van Gogh, Kaspar David Friedrich e os pintores de Barbizon, o gesto de evasão possibilitou uma retomada do fôlego criativo à distância do ambiente, assuntos e valores que entornam a arte, na sociedade. A partir dos situacionistas europeus e dos pós-neoconcretos brasileiros, no século XX, esse gesto deixa de limitar-se a um escape para transformar-se em condição de criação permanente. Pode-se falar, então, de uma estética da errância.²⁹

²⁹ Divulgado em material referente ao curso “Estética da Errância”, que Maria Helena Bernardes ministra através da ONG ARENA, associação cultural que fomenta a produção de ações autorais independentes em Porto Alegre – RS, da qual é fundadora.



fig.54 - (seqüência de imagens) As máquinas, os técnicos e os operários foram oferecidos pela Secretaria de Obras da cidade.

Segundo André Severo³⁰, em *Vaga em campo de rejeito*, Maria Helena Bernardes oferece uma ocasião para a reflexão sobre a experiência vivida: envolvendo-se com o que parece estar condenado a não ser reconhecido como ‘algo’, a ser ‘sobra’ apenas, e percebendo conjunturas postas à margem da experiência ou da atenção cotidianas, procura desamarrear o sentido de funcionalidade que normalmente aplicamos a nossas experiências e expectativas. E sua investigação busca viver a experiência, especialmente através de um modo de conhecimento que incorpora a ação do outro – da qual me percebo participante à distância, ao percorrer a trajetória da artista através de seu texto comovente e bem humorado que reaviva e compartilha seu processo de trabalho. Encontro nessa ação uma “ética da compreensão e, por outro lado, uma ética da aposta em relação à incerteza” que se prolonga para o ‘sentimento vivido de solidariedade’, abordado por Morin.



fig.55 - *Vaga em Campo de Rejeito*, 2001/2002. Maria Helena Bernardes. Construção concluída em janeiro de 2002.

Vaga em campo de rejeito é, portanto, um trabalho que não se esforça para ser objetivo, mas, ao contrário, força a experiência subjetiva, individual e coletiva, e estimula a indagação existencial e o envolvimento com a paisagem [...] é a soma das várias ações e visitas da artista ao local de trabalho e das ações e colocações de todos os que se envolveram em sua construção [...] é um objeto, uma

³⁰ BERNARDES, op. cit., p.75-85.

situação, uma forte presença que altera, mesmo que de forma sutil, o ambiente de sua materialização.³¹

A arte contemporânea, assim como se dirige à relação direta e particular, circunscrita a um espaço de convívio específico, ou busca seu suporte nas mídias de comunicação, tem se envolvido dinamicamente no cotidiano. Esta arte de características ‘globais’ que circula facilmente na internet, através das inúmeras *homepages*, *blogs* e *fotologs* de artistas e grupos de diferentes lugares do planeta, apresenta similitudes com a arte contemporânea brasileira identificada por Fernando Cocchiarella como grandemente baseada em intervenções urbanas e virtuais. Cocchiarella caracteriza estas intervenções como ‘micropolíticas’, indicando que “sua existência é possível graças à crescente indefinição (e confusão) de fronteiras entre arte, ética, política, teoria, afeto, sexualidade, público e privado³²”. E as ruas têm sido seu caminho habitual no espaço urbano, desde os anos 1960.

Assim se dá o trabalho de grupos e artistas que sutilmente surgem por entre muros e tapumes, metrôs, canais, calçadas e praças, no caminho dos passantes, através de inscrições, pinturas, colagens, performances e intervenções de todo tipo nas cidades ao redor do mundo. Também é dessa forma que o trabalho do carioca Carlos Contente vai da rua à instituição artística com seus grafismos que percorrem paredes, cadernos de fanzine e objetos utilitários dos quais se apropria e onde interfere com textos e imagens – entre poesia, quadrinhos e *grafitti*. O foco de seu trabalho é o ‘estar no mundo’.



fig.56 - Interferência de Carlos Contente nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, Rua Luis de Camões, 2006.

³¹ André Severo In: BERNARDES, op. cit., p.80,81 e 84.

³² COCCHIARALE, A (Outra) Arte Contemporânea Brasileira, op. cit., [s.p.].



fig.57 - Interferência de Carlos Contente nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, entre 2005 e 2006.



fig. 58 - *Auto-retratos Também*, 2008. Instalação de Carlos Contente no Paço Imperial – RJ.



figs. 59 e 60 - Detalhes de *Auto-retratos Também*, 2008. Carlos Contente, desenhos e carimbos diretamente sobre as paredes da galeria.

Contente diz que a internet é uma ferramenta que acompanha seu trabalho desde o começo; seu fotolog (desde 2003) é um meio de intercâmbio e uma de suas maiores influências. A informação que circula na internet é parte de seu trabalho, viabilizando a comunicação direta com outros artistas, produtores e ‘agitadores’, sem intermediação de espaços de poder tradicionais do sistema da arte. O resultado das experiências e contatos virtuais foi o amadurecimento de sua linguagem artística “num tempo diferente da escalada degrau por degrau dos caminhos estreitos inventados pelos doutores e legitimadores do meio da arte contemporânea”³³.

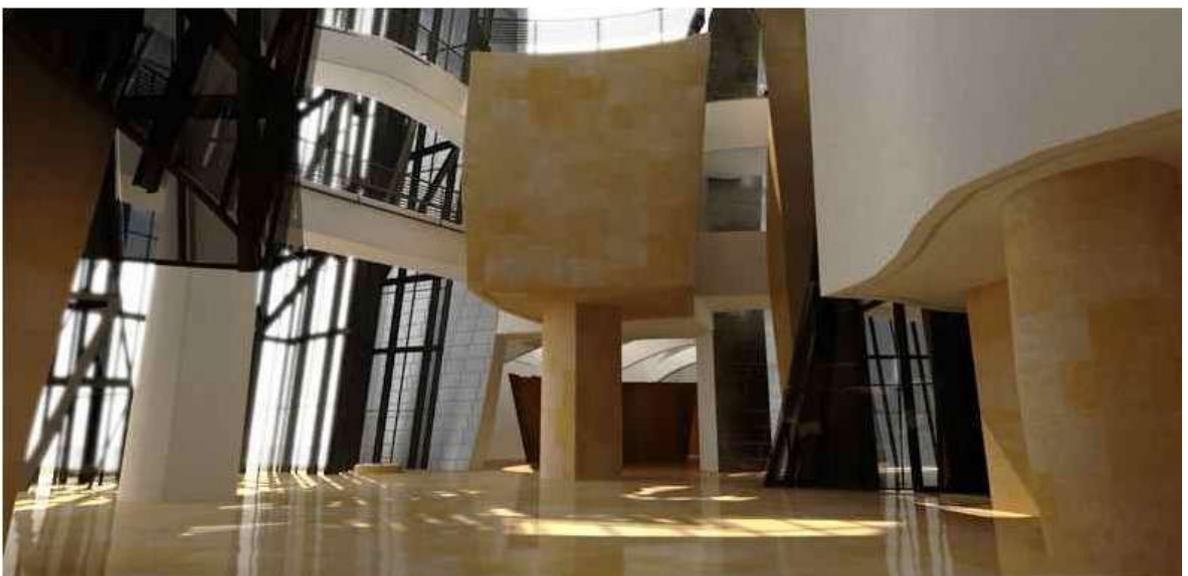
Se o caráter político da arte nos anos 60 e 70 decorria do fato que todas as formas de oposição atingiam a um alvo comum que as unificavam numa única e grande luta, atualmente eles se manifestam contra alvos não tão facilmente designáveis, posto que difusos, que podem estar situados em quaisquer esferas dos campos ético, político e estético, indiscriminadamente, conforme objetivos provisórios (traço que revela e traz à tona a crise do sujeito no mundo contemporâneo).
 [...] Quero aqui destacar que a concepção e a difusão de projetos artísticos por meio de circuitos em rede precede em mais de duas décadas o instrumento tecnológico (a internet) que as globalizou. [...] A trama tecida por estas ações e intervenções, a memória e as referências que seus feitos geram, possui uma dinâmica e uma transitividade articuladas de um ponto de vista análogo ao das redes. As intervenções de muitos desses grupos possuem, portanto, um sentido virótico. [...] Elas invadem sistemas codificados por normas estabelecidas para colocá-los em pane, para questioná-los em suas entranhas, pô-los em curto-circuito, ainda que por instantes.³⁴

Em paralelo ao percurso da arte entre o museu e a vida, um outro ‘tipo’ de arte se faz presente na simbiose que envolve operações financeiras de grandes corporações. A arte presente nos mega-museus como o Guggenheim de Bilbao, o

³³ Fala do artista Carlos Contente à autora, em contato realizado por correio eletrônico.

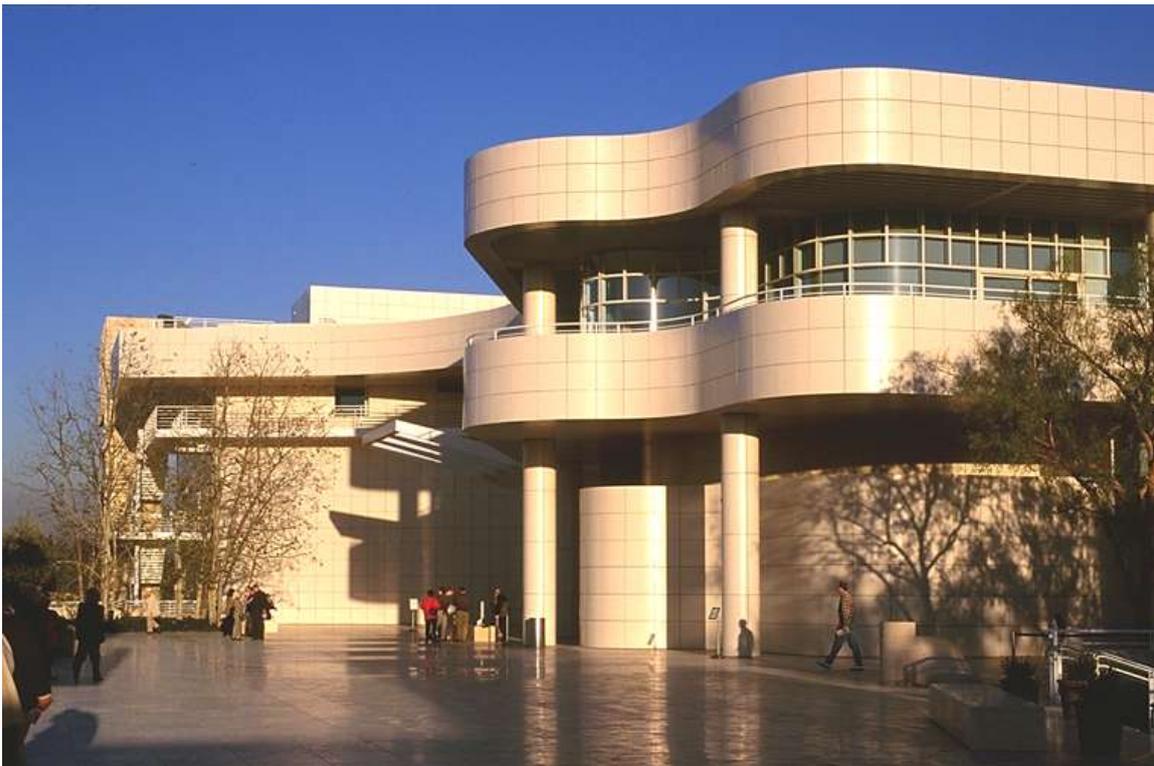
³⁴ **COCCHIARALE, A** (Outra) Arte Contemporânea Brasileira, **op. cit.**, [s.p.].

Getty Center e a Tate Gallery, com grande apelo de massa, gera uma parceria com a instituição, associando 'o espírito da arte' ao poder de realização do 'capital financeiro'³⁵. Percebe-se que o 'museu' acompanha em muito os movimentos e tendências da arte, no que diz respeito à necessidade de repensar acervos em sua conservação e apresentação. Por outro lado, relacionadas à arquitetura dos museus de arte contemporânea, foi somente a partir dos novos espaços museológicos que certas obras passaram a ter possibilidade de execução. Ao mesmo tempo que, de modo antagônico, a prioridade dada ao aspecto monumental da arquitetura contemporânea de museus tende a relegar a segundo plano o seu conteúdo: a arte.



figs.61 e 62 – Vistas do Museo Guggenheim Bilbao, obra do arquiteto norte americano Frank O. Gehry.

³⁵ VEREDAS - Revista do Centro Cultural Banco do Brasil. Ano3, nº26, fev. 1998. p.7.



figs. 63, 64 e 65 – Vistas do Getty Center, Los Angeles, obra do arquiteto norte americano Richard Meier.



figs. 66, 67 e 68 – Tate Modern, Londres, construída por Sir Giles Gilbert Scott (1947-1963), com nova extensão desenhada pelos arquitetos suíços Jacques Herzog e Pierre de Meuron (2000).

A crescente relação com o mundo do espetáculo e da publicidade e o discurso populista que teria como objetivo deselitizar a arte e atrair multidões estariam contribuindo para empobrecer e banalizar a experiência estética. Mega-exposições organizadas no Brasil nos últimos anos – que ostentam o mérito indiscutível de terem batido recordes de público, como as de Rodin, Michelângelo e Monet – teriam dado lugar, segundo os críticos dessas tendências, a um contato apenas superficial com a arte, em detrimento da divulgação e valorização dos acervos permanentes, comprometendo a função social do museu. É o caso de perguntar qual é, afinal, essa função.³⁶

E no mundo do espetáculo, a arte contemporânea certamente também apresenta seu perfil espetacular, no sentido de ser grandiosa, às vezes monumental, em sua apresentação, algo que toma, além do espaço, a atenção, e causa atração a quem quer que seja – público de arte ou não. A ‘arte espetacular’ tem espaço garantido nos museus da tecnologia de ponta e da proposta arquitetural de monumentos ao espetáculo da cultura de massa, templos do capital financeiro, que assemelham-se a grandes *shopping centers* da cultura. Percebe-se em tal aparato a

³⁶ VEREDAS, op. cit. p.7-8.

relação direta com o ideário do capitalismo tecnológico do final do século 20: globalização e espetacularização.³⁷

Ricardo Basbaum discute o museu e a arte do espetáculo em suas “*Perspectivas para o museu no século XXI*”, de forma clara e objetiva, identificando as relações entre a obra de arte e o museu de arte contemporânea no contexto atual, através dos exemplos do Museu Guggenheim e Tate Gallery. Duas instituições de grande porte que adaptaram-se às demandas do final do século.

Sob impacto da informática e globalização, grandes somas de capital têm migrado para as atividades culturais, em busca de materialização e cristalização de sentido simbólico para operações financeiras que se tornam virtualmente imateriais, ao se processarem em tempo real em toda a superfície do globo. Em uma economia que se distancia cada vez mais das estruturas Estatais e tem como protagonistas as grandes corporações (sobretudo financeiras), passa a ser fundamental que a voracidade e velocidade de tal capital imaterial seja trazida ao mundo concreto das coisas através de superfície material, sensível e persuasiva que seja corporificada de modo acessível e flexível e combinada com a produção de sentido: nesta equação, o campo da arte se presta com perfeição às manobras necessárias de realocação desse capital, detentor que é de um conjunto de conceitos e ferramentas desenvolvidos pela arte moderna e contemporânea em suas pesquisas e investigações do sensível como produção de sentido – método de investigação que ainda mal dominamos, mas que se estabelece na atualidade como uma das mais agudas formas de problematização do real.³⁸

O poder de sedução da arte aproxima-se ao estilo *Disneyworld* de encantamento – “protótipo do lugar onde acontecem as experiências simulacionais pós-modernas”³⁹, modelo empregado em parques temáticos e incorporado pelos mega-museus. Neste universo, o artista que estiver apto a participar da “atual condição do jogo da cultura”⁴⁰, em sua dimensão ideológica de espetáculo e de entretenimento, tem seu lugar nas instituições internacionais de grande porte “que se lançam na corrida do marketing agressivo, apostando no apelo da cultura de consumo”⁴¹. A arte associa-se ao capital econômico ao trabalhar com uma nova formulação do conceito de *site-specific*, no sentido de estabelecer uma dimensão

³⁷ BASBAUM, op. cit., [s.p.].

³⁸ Ibidem.

³⁹ VEREDAS, op. cit., p.11.

⁴⁰ BASBAUM, op. cit., [s.p.].

⁴¹ VEREDAS, op. cit., p.8

discursiva específica com relação às narrativas institucionais absorvidas pelo mundo do dinheiro e do poder – onde não existem gestos desinteressados⁴².

Se tivermos em conta os comentários estabelecidos por Miwon Kwon em torno da recente transformação do conceito de *site-specificity*, percebe-se que o que está em jogo não é uma simples adequação aos espaços físicos das instituições: como bem aponta Kwon, as recentes reavaliações [...] indicam que o conceito de *local específico* abandonou sua caracterização enquanto ligação com os aspectos meramente físicos do espaço (como propunham, a grosso modo, os minimalistas) para estabelecer uma dimensão discursiva de especificidade, em que o local tem sua singularidade determinada principalmente a partir das narrativas e conceitos que compõem, integram e dinamizam uma rede de relações que o caracteriza⁴³

Comparando duas obras planejadas e executadas em direta relação com o espaço de exposição: as proposições observadas no trabalho de Kosuth, *A Coleção*

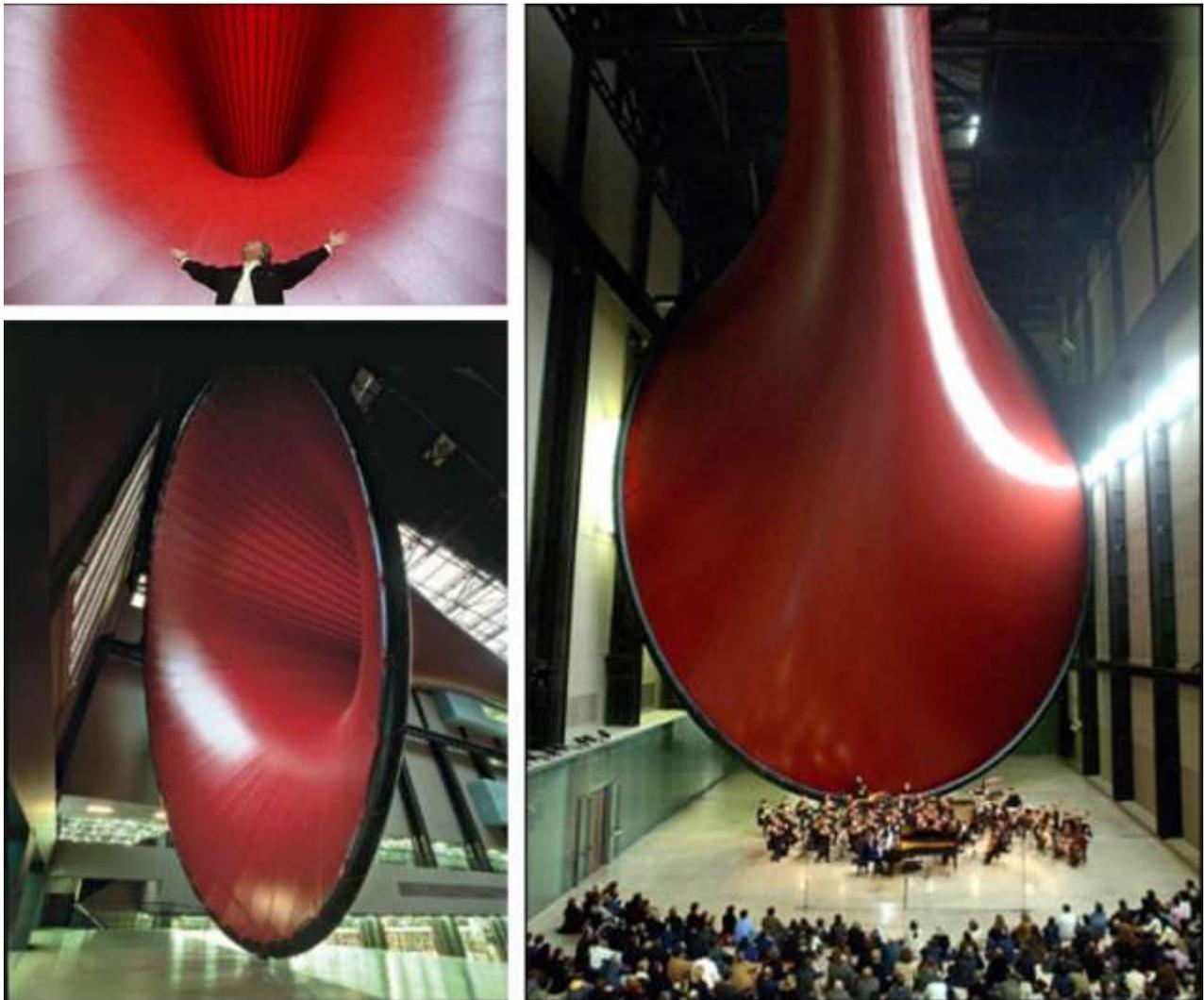


fig.69 – Três vistas da obra *Marsyas*, 2002. Anish Kapoor. *The Unilever Series*. Instalação na Tate Modern Turbine Hall.

⁴² VEREDAS, op. cit., p.9

⁴³ BASBAUM, op. cit., [s.p.].

do Museu do Brooklyn: *O Jogo do Imensionável*, em 1990 [fig 41 pág 77] e o foco da obra *Marsyas* de Anish Kapoor, apresentada por Basbaum, é possível identificar a parceria entre artista e museu em ambos os casos. A grande diferença entre suas relações é que, a respeito da ‘hiper-obra’ de Kapoor, vê-se uma “parceria consistente ao nível empresarial-institucional-industrial”⁴⁴, onde o gesto criativo tende a deixar em segundo plano a subjetividade e a singularidade do artista, ao mesmo tempo em que o museu atua como agenciador, como contexto que se impõe sem trocas – onde não há lugar para a atitude crítica ou de resistência.

É muito claro que as ‘mega-exposições’ revelam as formas de estar no mundo contemporâneo, quando as pessoas não se permitem o tempo para a relação com o outro e consigo mesmas. Os ‘mega-museus’ oferecem a passagem, o passeio, na velocidade luminosa do *videoclip* ou no movimento intenso e fugaz da montanha-russa. Onde não se tem a possibilidade de apreensão da singularidade no tempo, busca-se o agigantamento no espaço; assim, o vazio interior é preenchido pelo arrebatamento. E a fruição acontece como surpresa, como efeito de um choque. O museu e a arte falam a linguagem das grandes exposições industriais do século 19, associadas ao capital, mas desta vez moldam-se à aceleração da ocasião. Talvez seja isso mesmo o que esta arte evoca, o comportamento contemporâneo, bem ao estilo do *marketing* para ingestão automática, sem degustação. O problema, me parece estar na necessidade do consumo rápido, como já ocorre nos *shopping centers*, nos super mercados, nas escolas, nos *fast foods*, na internet, na televisão: a dormência do que é sensível. A leitura bem particular que faço destes modos de ser, cultivados nos ‘museu-stores’, diz respeito à domesticação do ser absorvido pelo senso comum, como que anestesiado.

A idéia de museu de arte contemporânea em processo, aqui sugerida e em discussão, evidentemente não tem como modelo este movimento em direção ao capital, mesmo que certamente necessite manter equilibrados seus orçamentos através da captação de recursos em busca de sustentabilidade. Não me detenho a respeito desta questão, que me parece importante, porém distante do enfoque desejado neste momento; apenas indico que há, sem dúvida, a necessidade de buscar fontes alternativas de recursos, mas de maneira que a instituição não se prive de ser contexto dinâmico e democrático, onde o sentido coletivo emerge e se constrói de forma plural e heterogênea. Segundo Philippe de Montebelo, diretor do Metropolitan

⁴⁴ BASBAUM, op. cit., [s.p.].

Museum de Nova York, os museus deveriam “ressaltar e promover aquilo que os torna diferentes, as obras de arte”⁴⁵.

A arte do século 21 pede uma formulação de museu de arte que permita a abertura a múltiplas interpretações da realidade – aqui e agora – e a um posicionamento crítico e criativo, ao mesmo tempo individual e social, voltado à fruição e à reflexão. A arte que busca o atrito, a discussão e a hibridização ao mover-se do ambiente museológico aos lugares da vivência cotidiana, e dali retornar, em contato com a vida, convida a museologia a ampliar as perspectivas dos museus de arte sem a necessidade de envolver-se com o mundo financeiro a ponto de perder suas referências essenciais: sua função social de prestador de serviços relacionados à preservação e fluxo de circulação do saber e ao desenvolvimento cultural. Talvez para a valorização de aberturas e alternativas por onde a interdisciplinaridade aponta o caminho, perpassando as paredes da galeria, escorregando para o mundo em comum, escapando à narrativa oficial e hegemônica. Afinal, sendo a museologia interdisciplinar por definição, deve buscar a compreensão das mudanças epistemológicas em curso, onde a aproximação entre o museu e a arte pode encontrar-se na tradução da relação do ser humano com sua realidade⁴⁶. Como indica Scheiner:

A sociedade cria museus porque precisa de espelhos – e porque o museu seria um espelho razoavelmente convincente, não só da sociedade como um todo mas também do indivíduo, naquilo que ele tem de mais precioso: a sua relação consigo mesmo, com a natureza e o mundo, com as diferentes realidades que desenham e configuram seu campo perceptual.⁴⁷

2.2. Para a conformação de um outro lugar da arte

As experiências pertencem à filosofia e à religião, aos veículos pelos quais o sentido da vida é transmitido às pessoas em sua dimensão de seres humanos. Penso ter sido a percepção de obras de arte como fulcros de sentido que inspirou as arquiteturas semelhantes às dos templos nos grandes museus [...] Bem como a sua afinidade com a religião e com a filosofia que era pensada como capaz de transmitir conhecimento [...] a arte é interpretada como fonte mais do que meramente como objeto do conhecimento.⁴⁸

⁴⁵ VEREDAS, op. cit., p.11.

⁴⁶ Lynn Maranda In: MUSEOLOGY, op. cit., p.162.

⁴⁷ SCHEINER, Apolo e Dioniso no templo das Musas, op. cit., p.40.

⁴⁸ DANTO, Após o fim da arte, op. cit., p.209-210.

Antes de continuar em direção à concepção de museu em processo, percebo a necessidade de identificar no museu dito **tradicional ortodoxo** a importância do que é memória e tradição, tendo em vista as interações entre o ser, a memória e o patrimônio, a partir de suas dimensões contemporâneas, de modo que, para cultivar tais relações, a instituição não precise tornar-se anacrônica e manter-se engessada em sua própria ‘missão’ renascentista. Isto é, para a conformação deste ‘outro’ lugar de uma arte que é ‘outra’ em sua maneira de realização e na forma como é apresentada, a idéia de ‘museu’ compreendida ainda hoje pelo senso comum, como um misto de gabinete de curiosidades e museu renascentista, somente é passível de existir em nossos dias se identificada com a maneira de ser de determinado momento do conhecimento: um mundo que já não existe mais.

Deixo claro que o gabinete de curiosidades medieval, assim como a apresentação do museu da Renascença, me parecem fascinantes, e certamente há neles algo de *mirabilia*, alquimia e enigma que encanta não apenas o senso comum. Porém, a idéia medieval do espaço físico intocável em sua função de guardião dos tesouros e mistérios, que se aproxima da imagem absorvida pelo ideário social de um lugar que guarda objetos, conservando-os fora do tempo e do espaço da vida, não dialoga com a arte que é vida. Assim como a aproximação à imagem da instituição renascentista, onde se mantém uma forma de organização e funcionamento conservadora de padrões prioritariamente racionalistas, que identifica “na contradição, o sinal de um erro de raciocínio”⁴⁹ e se vincula a um modelo de lógica da ciência clássica, não comporta a arte que é processo e contradição.

O museu como “santuário da forma e do sentido, materializados em objetos, em documentos, em testemunhos tangíveis de um passado que se quer vivo e presente”⁵⁰ comporta determinada história da arte apresentada de maneira sistemática; inclusive, considero que muitos dos museus de arte sobre o planeta seriam melhor denominados se passassem a chamar-se ‘museus de história da arte’, por sua fundamentação sobre uma noção de conhecimento objetificador.

Entretanto, abordo aqui uma idéia de ‘museu de arte contemporânea’, e observo que o *santuário da forma* ficou pequeno demais para as aspirações da arte. Instituição criada para manter uma parte ‘seleta’ da cultura, o museu de arte, templo

⁴⁹ Edgar Morin apud SCHEINER, Apolo e dioniso no templo das Musas, op. cit., p.5.

⁵⁰ SCHEINER, Apolo e dioniso no templo das Musas, op. cit., p.2

de beleza sob medida para a pintura⁵¹, vinculado à idéia de espaço *sacralizado* de caráter *preservacionista*, portanto, já não é viável para a arte hoje. A arte não mais se restringe ao âmbito da *ritualidade*, tampouco se mantém no terreno da *representação*, tendo em vista os movimentos gerados desde meados do século 19, quando rompia-se a definição da pintura em termos de mimese, após a invenção da fotografia. A arte contemporânea, “nascida de um impulso crítico, reflexivo, político e antiestético”⁵², grandemente baseada em processos, muitas vezes não produz nem mesmo resíduo material e, em velocidade acelerada, dirige-se ao universo da informação, o que instiga a museologia a repensar a idéia de museu de arte para além da preservação e apresentação de objetos, aproximando-se a um museu conceitual, tanto quanto físico.

Se estamos convencidos de que o conhecimento evolui, nada mais natural do que o re-exame do tipo de organização que a instituição a ele atribui. Ora, instituições, como já demonstrei em um trabalho (Santaella 2002: 137-150), podem assemelhar-se a processos vivos. Por isso mesmo, em lugar de pensá-las como entidades dadas, constantes e auto-contidas, é mais instigante considerá-las como processos de institucionalização, isto é, como abertura para a renovação de suas molduras e normas organizacionais. A renovação institucional, entretanto, [...] não pode prescindir do engajamento afetivo e da projeção identificatória de seus membros com os ideais e valores que a instituição busca preservar. Aí está justamente a grande questão. Costuma-se confundir a preservação de valores e ideais com o engessamento institucional, quando, ao contrário, é só a renovação que pode, muitas vezes, garantir a continuidade viva dos ideais.⁵³

Não diria que a arte, como ‘fonte de conhecimento e reflexão’, evolui. Neste caso, suponho que possamos utilizar um verbo mais amplo, que é dado não só em função do tempo: diria que a arte transforma-se, e ao transformar-se, transmuta também os seres, lugares e tempos com os quais mantém relação. Em um processo dialógico, os seres transmutam a arte, os lugares e tempos que realizam, que habitam, num movimento ‘recursivo’.

E o museu de arte contemporânea como ‘processo vivo’ teria dentre suas características fundamentais a pluralidade, a diversidade e o dinamismo, não como opção, mas pela necessidade do diálogo entre contraditórios, que gera o movimento e a transmutação. O que justifica a existência do museu de arte contemporânea não se

⁵¹ DANTO, Após o fim da arte, op. cit., p.154.

⁵² Virginia Aita In: DANTO, Após o fim da arte, op. cit., p. 282.

⁵³ SANTAELLA, Lucia. Instituto de Interfaces Tecnológicas/PUCSP - Departamento de Tecnologias Interativas - Proposta e justificativas. p.3. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/redesenho/downloads/institutoIT.pdf>> Acesso em: 13 mar. 2008. (Quando a autora cita seu outro trabalho, refere-se a: SANTAELLA, Lucia. A fenomenologia e a semiótica das instituições. em *Semiótica Aplicada*. São Paulo: Thomson, 137-150)

relaciona com a fixação da experiência no meio material e suas evidências, mas com a potencialidade de expressão da arte diante do fazer e do pensar. O fundamento desta tipologia de museu – creio que de outros tantos – estaria nas possibilidades de percepção do real em seu difícil equilíbrio entre a permanência e a pulsão criadora.

As experiências com a arte são imprevisíveis. Elas são contingentes em algum estado mental anterior, e a mesma obra não afetará a mesma pessoa da mesma maneira em diferentes ocasiões. [...] E o próprio museu se justifica pelo fato de que, não importa o que ele faça, ele disponibiliza esses tipos de experiência. [...] E na verdade as experiências podem acontecer também fora dos museus [...] Ainda, comumente, é nos museus que a maior parte de nós encontra as obras que nos tocam.⁵⁴

Tendo em vista tais questões relacionadas à arte contemporânea e ao seu museu, sugiro a abertura de rotas por onde a museologia pense este museu ‘vivo’ em processo a partir da utilização dos princípios que, segundo Edgar Morin, ajudariam a pensar a complexidade do real: 1. o princípio *dialógico* – nasce do encontro de antagônicos / complementares, um termo estável e outro instável que se justapõem produzindo organização; 2. o princípio da *recursão organizacional* – apresenta um ciclo auto-constutivo, onde produtos e efeitos são ao mesmo tempo causas e produtores daquilo que os produziu; e 3. o princípio *hologramático* – onde cada parte contém a totalidade e vice-versa, o que ultrapassa ao mesmo tempo a redução às partes e a idéia de totalidade. Tais princípios, interconectados, permitem entrever pelo pensamento complexo – como lente de ampliação e aproximação – os tecidos que constituem as relações entre a arte contemporânea e o museu. Aos movimentos realizados a partir das relações entre a tradição, que é memória e conhecimento, e a criação, que é idéia e invenção, como antagônicos/complementares, estão associadas a reflexão e a transgressão, ao mesmo tempo causas e produtores do museu. E como indica o filósofo, “os conceitos não se definem nunca pelas suas fronteiras, mas a partir do seu núcleo”⁵⁵:

Consideremos amor e amizade. Pode reconhecer-se nitidamente no seu núcleo o amor e a amizade, mas há também amizade amorosa, amores amigáveis. Há pois situações intermediárias, mistas entre o amor e a amizade; não há uma fronteira nítida. Nunca se deve procurar definir as coisas importantes por fronteiras. As fronteiras são sempre vagas, são sempre interferentes. É preciso pois procurar

⁵⁴ DANTO, Após o fim da arte, op. cit., p.199.

⁵⁵ MORIN, Edgar. Introdução ao pensamento complexo. 1990, 4 ed. Trad. Dulce Matos. – Lisboa: Instituto Piaget, 2003. p.106.

definir o coração, e esta definição exige freqüentemente macroconceitos.⁵⁶

A partir de *macroconceitos*, Morin avalia “a necessidade de pensar por constelação e solidariedade de conceitos”⁵⁷, o que entendo como uma maneira de relação de fluxos entre campos disciplinares que se interpenetram. Com efeito, hoje, é diante da possibilidade de fluidez das fronteiras disciplinares⁵⁸ onde se elabora o pensamento complexo, que a museologia, encaminhando-se à teoria, pode adquirir vitalidade e redimensionar seus objetos de estudo quando procura abrir-se a experiências inter e transdisciplinares. Por este caminho, avista-se no museu de arte um *contexto* onde se combinam e relacionam diferentes campos disciplinares perpassando áreas diversas das ciências humanas; aqui a idéia de *contexto* está para além da noção de espaço, considerando que ‘museu’ é “fenômeno social, plural, múltiplo e complexo”, como aponta Scheiner:

E se o Museu não é o espaço físico das musas, mas antes o espaço de presentificação das idéias, de recriação do mundo por meio da memória, ele pode existir em todos os lugares e em todos os tempos: ele existirá onde o Homem estiver e na medida em que assim for nominado – espaço intelectual de manifestação da memória do Homem, da sua capacidade de criação.⁵⁹

Em busca da valorização da teoria, encontra-se o percurso de uma museologia que percebe no museu o papel de comunicação, informação e análise crítica, pertinente à rede que envolve as relações humanas, que se aproxima à dinâmica da vida como domínio potencialmente transdisciplinar. No movimento dialógico por um percurso onde é proposto o desafio da complexa integração entre a tradição e a criação, enquanto a *razão* moderna fundamenta o modelo tradicional de museu em sua sistematização e planejamento, dirigindo-se à transmissão e apropriação da memória e à reflexão, a *emoção*, como elemento relacional e condição essencial para a criação, abre espaço para o museu ‘processo’. É quando oportuniza a aproximação entre criar, fruir e refletir, que o museu de arte contemporânea encontra sua

⁵⁶ MORIN, loc. cit.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ “Cabe lembrar, ao se focar o espaço Museologia, que o perfil com o qual se depara é de “campo híbrido”, portanto, originário do cruzamento de fronteiras disciplinares, fenômeno que gera formações interdisciplinares no universo do conhecimento. Além de sua configuração de origem interdisciplinar, também executa comportamento voltado a movimentos conectivos, postulando a existência de “zonas comuns” entre áreas “do conhecimento (uni)disciplinar dotados de fronteiras” e suas respectivas “comunidades produtoras do saber.” LIMA, Diana Farjalla Correia e COSTA, Igor Fernando Rodrigues da (2007) *Ciência da Informação e Museologia: estudo teórico de termos e conceitos em diferentes contextos* - subsídio à linguagem documentária. In: **Proceedings Encontro Nacional de Ensino e Pesquisa da Informação - CIFORM**, 7º, pages 01-14, Salvador - Bahia, Brasil. p. 2

⁵⁹ SCHEINER, Apolo e Dioniso no templo das Musas, **op. cit.**, p.17.

potencialidade de atuação como *vereda fértil*. Ao oferecer instrumentos para que o sujeito descubra e amplie olhares através de novas percepções de seu universo cotidiano e de sua história, o museu possibilita a experiência, a descoberta, a ludicidade e o prazer de conhecer, instigando a quebra de padrões, movendo as coisas de seus lugares previstos e aceitos.

Eu tenho tentado não me tornar um conservador. Acho que o que quer que seja que venhamos a pensar acerca da arte da nossa época temos que nos manter abertos a ela. Ao fim, vamos ter uma melhor compreensão de nós mesmos e de nosso tempo⁶⁰

A arte de nosso tempo, que questiona modelos desde o momento em que os artistas passaram a procurar o *nonsense* como inspiração, e mesmo, como caminho em suas propostas, aceita a participação do acaso e se permite manter-se ‘obra aberta’, em processo, compartilhada na interferência dos participantes. As investigações artísticas estão para além da obra como produto, e propõem a reflexão a respeito da necessidade de ser ‘produtivo’ de todo o fazer humano, e da possibilidade de assumirmos a incerteza como condição humana.

A proposta de articulação do conhecimento pelo pensamento complexo, que vem sendo gerada desde os anos 1950 – com a teoria da informação e a cibernética –, tem em vista a insuficiência dos esclarecimentos científicos simplificadores, unilaterais e totalizadores da percepção do mundo contemporâneo – numa perspectiva que aborda simultaneamente a inteligência artificial, a biologia e os fenômenos sociológicos e psicológicos⁶¹. Por este caminho, Morin vem demonstrando como o conhecimento penetra de forma transversal “os domínios da biologia, da física, da teoria da informação, da filosofia, das ciências da cognição, entre outros”, ao utilizar “a migração conceitual e a construção de metáforas”⁶². A partir deste exemplo de abordagem transdisciplinar, é possível observar, também nas transformações da arte, um *movimento anticartesiano*⁶³ que, desde meados do século 19, balança o estado de certezas incontestes e reforça as proposições que começaram a surgir neste final de século.

⁶⁰ DANTO, Artur. *O fim da arte e após...* Entrevista a Virgínia Aita. In: Fórum permanente: museus de arte entre o público e o privado. Disponível em: <<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/entrevistas/danto#sdfootnote2anc>> Acesso em: 15/02/2008.

⁶¹ ALMEIDA, Maria da Conceição de. *Complexidade, do casulo à borboleta*. Ensaios de Complexidade. Coord. Gustavo de Castro ET ali. Porto Alegre: Sulina, 1997. p.30

⁶² ALMEIDA, loc. cit.

⁶³ Como identifica Almeida, na apresentação de um perfil da crise paradigmática contemporânea a partir do caminho trilhado por pensadores como Morin, Capra, Lévi-Strauss, Prigogine, Varela, entre outros, “insatisfeitos com as certezas disciplinares endogamicamente aferidas”. ALMEIDA, op. cit., p.25-45.

É este o ponto a partir do qual a arte transforma o museu tradicional, fundamentado na autonomia e unidade da razão moderna e na objetificação da realidade. É então que a arte propõe a experimentação como vivência relacionada ao tempo, à alteridade, à emoção, ao inconsciente, ao processo no museu de arte, assim como no mundo em comum. O ‘museu’ em processo, que não apenas é *visto* em fluxo, mas *mostra* o fluxo da vida através de sua postura e da mediação para o encontro com o outro, este sim, segue ao encontro do objeto de estudo da museologia contemporânea: a relação entre o ser humano e sua realidade. Esta idéia flexível de museu é confirmada por Scheiner quando assegura que “o Museu pode ser, simultaneamente, a verdade (real) e a ilusão da verdade (fantasia); a permanência (registro) e a irrupção do novo (espontaneidade, criação).”⁶⁴

2.3. Para uma formulação do museu em processo

A partir da leitura do livro *Poéticas do Processo: a Arte Conceitual no Museu*⁶⁵, acendeu-se em mim o interesse por essa pesquisa na intenção de compreender a potencialidade de interação do museu de arte contemporânea com a sua arte. E, seguindo os passos de Freire, quando se detém a pesquisar os acervos de arte conceitual, sua armazenagem, arquivo e preservação, percebi que a investigação museológica pode observar as rotas por onde a arte contemporânea flui em essência – na criação, no processo e na relação –, por onde a arte abre brechas no museu tradicional, onde vai de encontro ao paradigma da modernidade científica, quando chama para o exercício da suspensão provisória de certezas, e onde nega a necessidade do fim produtivo, quando escapa aos interesses do circuito do mercado da arte tradicional. Por este caminho podemos estar mirando o horizonte para onde dirige-se a idéia de um museu em constante processo: um ‘lugar intermediário’, núcleo vivo de estudo e pesquisa, território de mediações, vereda fértil capaz de expansão e integração ao cotidiano.

Eu me convenço de que, mesmo que horizontes possam existir, eles são horizontes em fuga, que nunca serão atingidos; numa terra de horizontes em fuga, um viajante inspirado sempre encontrará novas

⁶⁴ Scheiner In: MUSEU, op. cit., p.91.

⁶⁵ FREIRE, *Poéticas do Processo*, op. cit..

maravilhas. Pelo menos, essa é a minha metáfora para a criatividade humana.⁶⁶

Na integração entre o que se poderia chamar de *espírito* da arte contemporânea – a *idéia em fluxo*, que produz o diálogo entre contraditórios e questiona o que está posto como verdadeiro e fixo – e o objeto da museologia – a relação entre o homem e o real –, talvez se encontre a possibilidade da abordagem do *museu em processo*: universo de sentido compartilhado, que se altera ao fundir-se com os espaços e tempos sociais que modifica. Museu em constante devir, para além do espaço institucionalizado, ao encontro de veredas onde sua atuação abre-se ao imponderável.

Aqui, aproximo a idéia de *museu em processo* às noções de *dialógica e recursão organizacional*⁶⁷ apresentadas por Morin, que indica a dissolução da dicotomia *caos e ordem* no pensamento contemporâneo, quando tem em vista sua necessária cooperação mútua para organizar o universo na lógica de um ciclo auto-constutivo: pois “a degradação e a desordem também dizem respeito à vida”⁶⁸. Assim, o museu que pode ser ao mesmo tempo tradição e criação, associa reflexão e transgressão, ou mesmo a vida e a morte – num contexto ampliado na imagem do



oróboro, que se auto-gera enquanto devora a própria cauda, representando regeneração e transmutação, ao mesmo tempo que indica a perpetuação no fluxo incessante da vida.

fig.70 - Representação do Oróboro como dragão, da simbologia alquímica.

⁶⁶ GLEISER, Marcelo. A dança do universo: dos mitos de Criação ao Big Bang. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.360

⁶⁷ MORIN, **Introdução ao pensamento complexo**, op. cit., p. 107-108.

⁶⁸ *Ibidem*, p.89.

Não é que o museu crie, ou se recrie continuamente, a ponto de amanhã perder-se do ‘conceito de museu’ que reconhecemos hoje, mas para estar em processo é necessário que o museu de arte contemporânea fale – como a própria arte da qual utiliza o nome – do que é contemporâneo no momento em que atua. A partir do alargamento na compreensão do conceito de museu de arte, é possível pensar modos de relações complementares onde a *criação* permite a fecundidade e a regeneração diante da *tradição*, que, por sua vez, pode ser avistada como uma ‘resistência colaboradora’⁶⁹ – ou seja, uma relação simultaneamente complementar e antagônica no interior de uma organização, neste caso, o museu de arte contemporânea em sua relação com a arte. A face tradicional do museu, que tem como base conceitual o objeto e como raiz a conservação, evidentemente não é o caminho por onde se distinguem possibilidades para a desconstrução de moldes hegemônicos estabelecidos, mas onde a relação com a tradição é ancorada, e é essa ancoragem segura que permite mergulhos e sobrevôos em busca de veredas onde a criação possa fluir e transgredir.

A idéia de um museu em processo não é nova, a partir da abordagem das idéias de Stránský, a percepção do museu como fenômeno vem tomando o interesse de museólogos desde a década de 1970. E o ideário fundador do estudo e entendimento de museu em processo, segundo Scheiner, é encaminhado pela “vertente integrativa da museologia”: autores como o próprio Stránský, Maröevic, Scheiner, Deloche e Rusconi, que tomam como base de análise o museu enquanto fenômeno. A partir das pautas anuais e trienais de discussão do ICOM – Conselho Internacional de Museus, especialmente do Comitê Internacional para a Museologia – ICOFOM, Scheiner reconhece a teoria museológica como produção de conhecimento original, que orienta-se à idéia de ‘museu em processo’ aqui abordada:

Uma Teoria Museológica, constituída a partir destas construções⁷⁰, vem-se desenvolvendo e afirmando enquanto instância legitimadora de um corpo de pensamento vinculado, sobretudo, ao trabalho universitário – e dando origem a elaborações fundamentais para o entendimento dos museus e da Museologia, como a percepção do Museu em sua pluralidade. A percepção do Museu como fenômeno ou manifestação cultural, capaz de assumir diferentes formas e apresentar-se de diferentes maneiras, no tempo e no espaço, de acordo com os sistemas de valores priorizados em cada sociedade,

⁶⁹ Ibidem, p.133.

⁷⁰ As *construções* a que se refere a autora são as pautas anuais e trienais de discussão do ICOM.

configura bases de análise jamais, antes, abordadas por outras categorias do conhecimento, e que seriam: o reconhecimento do caráter plural do Museu; a percepção de que ele é processo, e não produto cultural – e portanto, está em contínua mutação, dá-se no instante, e se define na relação; e sua essencial liberdade – qualquer espaço, fato, fenômeno ou objeto é, potencialmente, museu – se, quando e enquanto assim for nominado. Nada no Museu é, portanto, absoluto – e nem poderia ser, à luz do conhecimento contemporâneo, que a tudo relativiza. Outra elaboração é a negação de vínculos absolutos entre Museu e Museologia, ou seja: podem existir museus sem museologia e museologia sem museus. Isto explicaria as diferenças de qualidade de inúmeras instituições denominadas ‘*museus*’ e também a existência de uma vigorosa produção ‘*museológica*’ fora dos limites dos museus instituídos – por exemplo, nas universidades.⁷¹

O caráter plural do museu de arte contemporânea diz respeito à própria pluralidade dos seres em função dos quais atua e com quem estabelece diálogos, e à arte em sua subjetividade e potencialidades. Como instância de mediação entre o ser, sua arte e seu mundo, o museu é processo quando opera como espaço relacional, momento de experiência e intervalo de vivência dentro da própria vida – quando a produtividade não é mensurável e os resultados que importam não podem ser quantificados.

O museu como fenômeno, sistema aberto a expressões e leituras singulares e múltiplas, pode diferir de instituições tradicionais – escola, religião, família, mercado, ambiente social e muitos tipos de museus. Esta diferença se dá especialmente quando tais instituições dirigem-se ao cerceamento da presença do corpo e do que é sensível, em função da atitude racional, adulta e idealmente direcionada à produtividade, onde o jogo, o lúdico, o ócio e a arte são relegados aos momentos de lazer, e portanto ‘menores’ com relação aos valores a serem acerbados. O museu de arte contemporânea, a partir de sua concepção como fenômeno, deixa de ditar os discursos vigentes quando instiga o aflorar da emoção e se apresenta como lugar onde são permitidas a liberação e a fluência da imaginação e da corporeidade.

Poder-se-ia dizer, em termos quase de física natural e social, que o corpo engendra comunicação [...]. A corporeidade é o ambiente geral no qual os corpos se situam uns em relação aos outros; sejam os corpos pessoais, os corpos metafóricos (instituições, grupos), os corpos naturais ou os corpos místicos.⁷²

Facilitando o movimento de imersão, a experiência vivencial, o museu de arte, através da exposição, indica possibilidades individuais de compreensão da

⁷¹ SCHEINER, Apolo e dioniso no templo das Musas, *op. cit.*, p.133.

⁷² MAFFESOLI, *op. cit.*, p.133-134.

complexidade do real através da relação: “tradicionalmente, assumiu-se que quem fala é o museu, e quem ouve é o visitante”, mas atualmente, a tarefa da prática museológica é reconhecer “o visitante como emissor de narrativas, atuando o museu como um espaço experimental de interpretação”⁷³. Observo que um dos paradigmas da arte a partir da segunda metade do século 20 – por sua pluralidade e mobilidade – diz respeito a sua recepção pelo público, acostumado ao convívio com a arte clássica e moderna e à idealização da ‘obra prima’ e do ‘artista gênio’, como conhecimento a ser recebido verticalmente, através da fala institucional. Portanto, no museu de arte contemporânea – como instituição que tem por prioridade dar a ver ato e objeto criados pelo artifício humano através de linguagens, na comunicação e na relação afetiva – “expor é dispor de forma a tornar visível uma ordem subjacente das coisas, é atuar de modo a fazer com que efetivamente ‘a linguagem se entrecruze com o espaço’⁷⁴, na busca do diálogo com o público.

E para que ocorra qualquer diálogo o museu precisa estar ‘vivo’ e aberto à reciprocidade da comunicação, ou seja, o espaço da fala/escuta institucional deve necessariamente ser aberto em fluxo horizontal. A idéia de uma organização ‘viva’ tem seu nascedouro na epistemologia contemporânea. Quando a realidade é construída pelo ser e o constrói como ser, a partir da linguagem, “a comunicação fornece à sociedade o elo indispensável de seu funcionamento”⁷⁵. Aqui se faz possível uma analogia entre o museu de arte contemporânea, como ambiente propício ao fluxo de fazeres e saberes, e a própria arte: fenômeno que aos poucos foi livrando-se do estigma artesanal, rompendo molduras e pedestais, e hoje se lança ao mundo em comum como linguagem. Neste sentido, o museu assemelha-se à arte como fenômeno que livra-se do estigma do objeto como foco cristalizado de ação e abre-se como universo de saber em fluxo; como linguagem através da qual estruturam-se os grupos humanos, a apreensão das realidades exteriores, a visão de mundo, a percepção do mundo e sua ordenação.⁷⁶

Tendo em vista museu e arte apreendidos como ‘processo’, em sua relação na construção da realidade, recorro aqui ao pensamento de Lévy, que relaciona a difusão da escrita e sua utilização em todos os campos do conhecimento, a noções e

⁷³ SCHEINER, Tereza. *Comunicação, Educação, Exposição*: novos saberes, novos sentidos. Semiosfera, Ano 3, nº 4-5. Disponível em: < http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera45/conteudo_rep_tscheiner.htm> Acesso em: 20 nov 2007. Não Paginado.

⁷⁴ SCHEINER, Tereza. *Comunicação, Educação, Exposição*, op. cit., [s.p.].

⁷⁵ CAUQUELIN, Arte contemporânea, op. cit., p.63.

⁷⁶ CAUQUELIN, loc cit.

conceitos das tecnologias da informação como o *conhecimento por simulação*, a *inteligência coletiva* e a *metáfora do hipertexto*. O autor assinala a linguagem de imagens interativas como a escritura do futuro, e observa as possibilidades de utilização de tecnologias como a oralidade, a escrita, os dispositivos hipertextuais e as redes digitais, como ferramentas funcionais de amplo espectro. Isto é, ‘tecnologias do pensamento’ que podem ser mixadas em “modos fundamentais da gestão social do conhecimento”⁷⁷:

Existe um conhecimento por simulação, muito diferente dos estilos teóricos e hermenêuticos que se apoiavam sobre a escritura estática. Esses critérios principais não são sem dúvida mais aqueles da verdade crítica, universal e objetiva, mas antes aqueles da potência de bifurcação e de variação, da capacidade de mutação, de operatividade, de pertinência local, contextual.⁷⁸

A simulação, presente nas atividades de pesquisa e de aprendizagem, diz respeito à capacidade de variação dos parâmetros de um modelo e da observação imediata e visual das conseqüências desta variação, constituindo “uma verdadeira ampliação da imaginação”⁷⁹. Do ponto de vista da *inteligência coletiva*, o conhecimento por simulação “permite a colocação em imagens e o *compartilhamento* de mundos virtuais e de universos de significado de grande complexidade”⁸⁰.

É possível comparar a inteligência coletiva – ideal mobilizador da informática, segundo Lévy – à relação que se tem com o fenômeno museu como mediador de interações através da valorização e da criação de sinergia entre as competências, imaginações e energias intelectuais, “qualquer que seja sua diversidade qualitativa e onde quer que esta se situe”⁸¹.

Esse ideal da inteligência coletiva passa, evidentemente, pela disponibilização da memória, da imaginação e da experiência, por uma prática banalizada de troca dos conhecimentos, por novas formas de organização e de coordenação flexíveis e em tempo real. Se as novas técnicas de comunicação favorecem o funcionamento dos grupos humanos em inteligência coletiva, devemos repetir que não o determinam automaticamente. A defesa de poderes exclusivos, da rigidez institucional, a inércia das mentalidades e das culturas podem, evidentemente, levar a usos sociais das novas tecnologias

⁷⁷ LÉVY, **As tecnologias da inteligência**, op. cit., p.10.

⁷⁸ LÉVY, **Tecnologias intelectuais e os modos de conhecer**, op. cit., [s.p.].

⁷⁹ LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Trad. Carlos Ireineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999 (TRANS), p.166.

⁸⁰ LÉVY, loc. cit.

⁸¹ *Ibidem*, p.167.

que sejam muito menos positivos de acordo com critérios humanistas.⁸²

Seguindo em direção ao museu e à arte como processos, certamente de acordo com critérios humanistas, a metáfora do *hipertexto*, de Lévy, é bem-vinda aqui, relacionada ao museu como *tecnologia intelectual* – rede de *mnemônica* que provoca no leitor um estado de excitação de sua memória e orienta sua atenção para uma zona de seu mundo interior. O autor aproxima ação e comunicação, onde a comunicação é meio de produção contínua do universo de sentido no qual estão imersos seus atores, e que consiste em transformar o contexto social através da técnica – que por sua vez também é determinada pelo próprio contexto compartilhado, na percepção de uma relação ambivalente.

O termo hipertexto, utilizado para exprimir a idéia de escritura/leitura não linear em um sistema de informática, tem como horizonte ideal ou absoluto⁸³, um ambiente que permitiria o diálogo da humanidade consigo mesma, através de um continente de saberes em fluxo constante, como memória viva e facilmente acessível.

Os diversos sistemas de representação e notação inventados pelo homem ao longo dos séculos têm por função semiotizar, reduzir a uns poucos símbolos ou a alguns poucos traços os grandes novos confusos de linguagem, sensação e memória que formam nosso real. As experiências que temos sobre as coisas misturam-se com imagens em demasia, ligam-se por um número excessivo de fios ao inextricável emaranhado das vivências ou à indizível qualidade do instante.⁸⁴

É possível identificar e relacionar alguns termos e conceitos apresentados por Lévy, às possibilidades do próprio museu tradicional que, como *tecnologia intelectual*, “cristaliza uma partição do real, processos de decisão, uma memória”⁸⁵, e tem como objetivo o armazenamento e a transmissão de representações ao mesmo tempo em que, como *técnica*, é agente de transformação. O ‘museu’, como outras instituições que trabalham com educação, informação e conhecimento na construção do senso comum, através da rede de relações que opera, oferece a partilha do sentido – fundamento transcendental da comunicação, conforme Lévy – como *contexto compartilhado* que é ou se propõe a ser, o que oferece a possibilidade de pensar o ‘museu’ como processo.

⁸² LÉVY, loc. cit.

⁸³ LÉVY, Tecnologias intelectuais e os modos de conhecer, **op. cit.**, [s.p.].

⁸⁴ LÉVY, As tecnologias da inteligência, **op. cit.**, p.70.

⁸⁵ LÉVY, As tecnologias da inteligência, **op. cit.**, p.145.

Lévy exemplifica a *técnica* como agente de transformação que é criado e transformado ao tempo em que transforma e cria, através dos métodos de produção e de organização dos fluxos informacionais – assim como se dá a relação em “estradas e carros, correntes e navios, velas e ventos” –, que influem na densidade das redes de comunicação: “as mudanças técnicas desequilibram e recompõem uma coletividade cognitiva cosmopolita, compreendendo ao mesmo tempo homens, animais, plantas, recursos minerais”⁸⁶

As proposições do filósofo instigam a idear uma via à formulação deste museu em fluxo, supondo que possa atuar na forma de comunicação contemporânea, assemelhando-se à idéia de “uma espécie de materialização do diálogo incessante e múltiplo que a humanidade mantém consigo mesma e com seu passado.”⁸⁷. O ‘museu’ que, segundo Scheiner, é plural, que é fenômeno, portanto processo, parece absorver muito bem a metáfora do hipertexto em sua capacidade de mutação e pertinência contextual, realizado como mediador do conhecimento aberto à experiência – acessível à mente e ao corpo, que presentifica mito e *logos*.

A estrutura do hipertexto não dá conta somente da comunicação. Os processos sociotécnicos, sobretudo, também têm uma forma hipertextual, assim como vários outros fenômenos. O hipertexto é talvez uma metáfora válida para todas as esferas da realidade em que significações estejam em jogo. [...] O processo sociotécnico colocará em jogo pessoas, grupos, artefatos, forças naturais de todos os tamanhos, com todos os tipos de associações que pudermos imaginar entre estes elementos.⁸⁸

Conforme Lévy, “é preciso inverter completamente a perspectiva habitual segundo a qual o sentido de uma mensagem é esclarecido por seu contexto”⁸⁹, ao contrário, o efeito de uma mensagem seria o de complexificar, modificar o contexto compartilhado. Logo, a este museu de arte contemporânea que flui em direção ao museu fenômeno, aproximado às operações de um hipertexto, não bastaria apresentar o conhecimento já posto e incontestado, como acontece nos ‘museus de história da arte’, mas permitir a transmissão de mensagens. O que, no ambiente do hipertexto, significa modificar-se constantemente como contexto ao modificar os sujeitos e meios – os quais coloca em interação e com os quais interage – num princípio de equivalência.

⁸⁶ Ibidem, p.144.

⁸⁷ Ibidem, p.29.

⁸⁸ Ibidem, p.25.

⁸⁹ Ibidem, p.73.

Sugiro que este possível museu em processo encontra-se imerso no universo da experiência, da formulação e da exploração de hipóteses alimentadas pelos fenômenos do mundo. Não existindo uma forma ideal de museu, “o Museu toma a forma possível”⁹⁰, sua potência está em permitir-se modificar como gerador de sentidos. E no caso do museu de arte contemporânea, sua potência estaria em tornar-se continente, localizar-se para além de um ‘domínio’ excludente, relacionar-se como a própria matéria da arte: contaminar-se.

⁹⁰ SCHEINER, **Apolo e Dioniso no templo das Musas**, op. cit., p.21.

CAPÍTULO 3

AO ENCONTRO DE VEREDAS FÉRTEIS

3. Ao encontro de veredas férteis

Graças ao *imaginário*, a imaginação é essencialmente *aberta, evasiva*. É ela, no psiquismo humano, a própria experiência da *abertura*, a própria experiência da *novidade*.

Gaston Bachelard

Este capítulo parte da **observação realizada no Museu de Arte Contemporânea de Niterói – MAC**, entre o final do ano de 2007 e o primeiro semestre de 2008, na tentativa de relacionar a prática museológica à busca teórica de um museu em processo. A eleição deste museu como ‘espaço de observação’ teve como objetivos básicos identificar referências teóricas e tendências práticas, a partir da observação *in loco*. Com este propósito, entrei em contato com a instituição para: 1. investigar seu histórico através do exame da documentação existente no museu; 2. investigar os tipos de práticas especializadas no campo da museologia e no campo da arte, através de entrevista com especialistas em museu; 3. investigar as relações internas e externas do museu através de observação participante, o que inclui perguntas informais feitas a algumas pessoas da equipe; 4. Observar e analisar o comportamento do público *in loco*, nas dependências do museu. Considerando os resultados obtidos nestes contatos, procuro apontar alguns indicadores relativos ao modo como a instituição percebe e se posiciona frente à captura e apresentação da arte contemporânea, em busca de sua vereda fértil.

A partir da observação de práticas especializadas no campo da museologia no Museu de Arte Contemporânea de Niterói, e especialmente através do relato de seus profissionais museólogos, procuro identificar questões que envolvem as maneiras como o museu se relaciona com a arte contemporânea e o modo como são abordadas as questões relativas a tradição e criação. Ao identificar o cenário de atuação do MAC de Niterói, procuro apontar as possibilidades que este museu tradicional dirigido à arte contemporânea parece apresentar, como modos de trilhar caminhos por onde se encontre a idéia de museu em processo. Assim, tenciono conectar noções que dêem a perceber a imagem de um possível museu que é processo.

E, na tentativa de dar fechamento a este percurso, que certamente não se encerra aqui, indico relações entre a práxis museológica no espaço de observação e

os caminhos já percorridos pela museologia, seguindo especialmente algumas idéias defendidas por Scheiner¹. Procuo, ainda, relacionar algumas respostas encontradas a partir da observação do MAC às proposições de Morin² a respeito de uma maneira de pensar o que é complexo – o conhecimento e as relações humanas que apontam a direção de veredas férteis existentes no museu tradicional.

3.1. O MAC de Niterói como espaço de observação

Nestas observações, percorria a exposição, fazendo perguntas e comentários aos monitores e seguranças e observando o fluxo do público, sem identificar-me como pesquisadora. Realizei uma coleta informal de dados, através de: 1. observação participante, durante visitas às exposições³; 2. a partir de observação junto à Divisão de Teoria e Pesquisa; e 3. na fase final da observação, em contato com a equipe de museologia do MAC, que resultou na entrevista com a museóloga Angélica Pimenta, diretora da Divisão de Museologia, juntamente com as museólogas Maíra Brauer Morgado, e Márcia Müller – direção de acervo. Foram realizadas oito visitas, entre dias úteis e fins de semana, com duração aproximada de cinco horas, cada.

Durante a observação junto à divisão de Teoria e Pesquisa, não houve estudo documental aprofundado, apenas a tomada de contato com o histórico da instituição, através do material de apresentação das exposições ocorridas no MAC de Niterói desde sua inauguração – folders, convites e catálogos; publicação realizada para a ocasião do décimo aniversário da instituição – *MAC de Niterói 10 Anos*⁴; e *clipping* de notícias veiculadas pela imprensa desde os primeiros movimentos para a criação do museu.

A entrevista, desenvolvida a partir de roteiro, ocorreu na presença da equipe de museologia, de maneira informal, e participaram também alguns profissionais da

¹ **Apolo e Dioniso no Templo das Musas**, op. cit.; **Comunicação, Educação, Exposição...** op. cit.; além de exposições em aulas e orientações do PPG-PMUS ao longo do curso de mestrado em Museologia e Patrimônio (2006-2008).

² **Complexidade e ética da solidariedade**, op. cit.; **Introdução ao pensamento complexo**, op. cit.

³ A observação realizou-se durante as seguintes exposições: Rigo23 – Aberturas na auto-estrada e Ouro Sentimental - Arquiteturas do Afeto; Oscar Niemeyer, Arquiteto, Brasileiro, Cidadão em Niterói; Poetas da Cor e Monocórdio Infinito.

⁴ **MAC de Niterói 10 Anos**. Coord. Graça Porto. Projeto Editorial Niterói Livros: Niterói, 2006. 160p. – A edição esgotada, indisponível para empréstimo, tem os textos publicados em sua maioria no *website* do museu.

Divisão de Administração, devido ao próprio ambiente de trabalho coletivo, onde operam três equipes distintas, de maneira muito próxima.

As informações apontadas neste relato partem do roteiro abaixo e de algumas questões básicas, apresentadas a seguir, e que foram importantes para a orientação das observações realizadas no MAC, bem como para a entrevista às museólogas da instituição. Os dados e detalhes a respeito das atividades do museu foram coletados a partir dos documentos lidos durante a investigação do histórico da instituição junto à divisão de Teoria e Pesquisa; no *website* da instituição – www.macniteroi.com.br; e durante o contato e entrevista com a equipe de museólogas que integra a divisão de Museologia do MAC de Niterói.

Roteiro utilizado para observação e entrevista informal:

- Plano Diretor*
- Para onde se dirige o museu?
 - Metas e objetivos traçados: longo prazo / curto prazo.
 - Estratégias de atuação.
 - Linha de atuação projetada / realizada.
 - Como se chega aos indicadores de desempenho?
- Exposições*
- Função.
 - Quem se envolve no planejamento?
 - Estrutura física e de pessoal.
 - Qual é o público?
 - Como se dá a disseminação do conhecimento?
 - Divulgação.
 - Atividades vinculadas às exposições.
 - Onde acontecem?
- Programa*
- Para quem?
- Educativo/ de Extensão*
- Junto das exposições / para além das exposições?
 - Dentro / fora do museu?
 - Articulações com outras instituições?
 - Quadro de pessoal?
 - Treinamento – como e quando?
- Acervo*
- Critérios e limites para aquisição.
 - Como se dá a pesquisa interna?

- Envolvimento do Educativo com o acervo.
- Como se dá a pesquisa de profissionais / estudantes de outras instituições?
- Programas de acesso e utilização do acervo.

Acesso à missão do museu e ao projeto museológico.

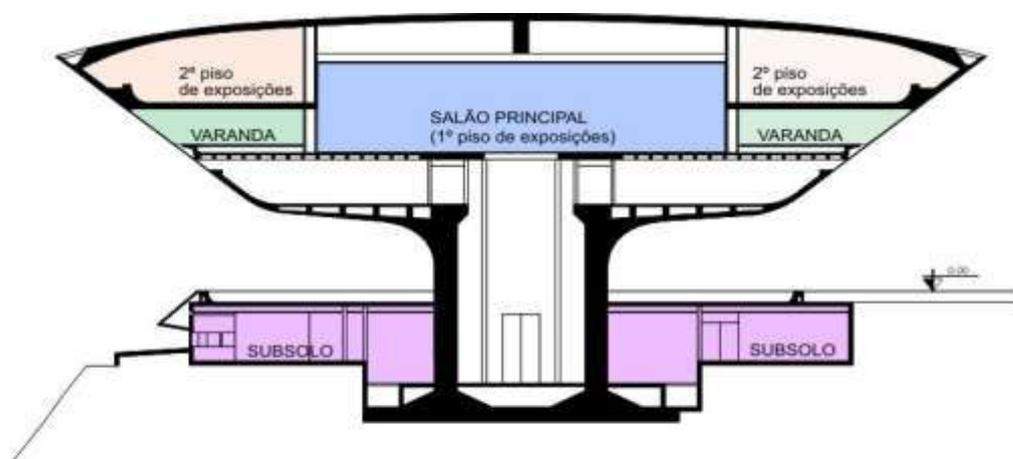
Questões que orientaram a observação:

1. Em que teorias se baseia a linha de atuação utilizada / projetada pelo museu? Como se dá sua relação com a prática?
2. Onde está o museu tradicional?
3. Onde está o museu processo?
4. Como ocorre a relação/integração entre tradição e criação?
5. Quando e como acontece a comunicação – informação e crítica – que se aproxima à dinâmica da vida?
6. Para além das obras: onde o museu instiga a quebra de padrões? Onde move as coisas de seus lugares previstos e aceitos? Como ocorre a transgressão no museu?
7. Quais os instrumentos oferecidos ao sujeito para que descubra e amplie olhares para novas percepções de seu universo cotidiano?
8. Onde está o território de mediações? onde se dá o lugar intermediário?
9. O Mac existe como núcleo vivo de estudo e pesquisa? como acontece?
10. Qual a capacidade de expansão e integração à vida da comunidade?
11. O corpo é bem-vindo ao museu? Como? Onde? Quando?
12. Quais são os limites para a arte? Até onde a arte pode penetrar / habitar / transformar o museu?

3.1.1. MAC de Niterói: breve apresentação

O Museu de Arte Contemporânea de Niterói foi criado para abrigar a coleção de arte contemporânea brasileira dos colecionadores João e Sylvia Sattamini. Com este fim, a prefeitura de Niterói – sob governo do prefeito Jorge Roberto Silveira – desejava construir um museu de arte contemporânea a ser planejado por Oscar Niemeyer. E assim deu-se início à criação da instituição, administrada e mantida pela Prefeitura de Niterói, através da Fundação de Arte de Niterói, pertencente à Secretaria Municipal de Cultura.

Segundo Ítalo Campofiorito, membro do Conselho Deliberativo e ex-diretor executivo do museu, foi em maio de 1991 que o prefeito Jorge Roberto Silveira, o arquiteto Oscar Niemeyer e o próprio Campofiorito escolheram o terreno adequado ao futuro museu, no mirante da Boa Viagem. E já em julho do mesmo ano ficava pronto o anteprojeto arquitetônico do MAC de Niterói, que foi construído em cinco anos e inaugurado em setembro de 1996.



corte esquemático

escala 1/250

fig.71 - Estrutura de concreto armado com apoio central, o prédio do MAC de Niterói, em seu piso zero é ocupado pela recepção e pela área administrativa, onde conta com três salas de trabalho. O Salão de Exposições, com 1000m² de área, fica no segundo piso (primeiro piso de exposições), por onde se tem acesso à varanda panorâmica.

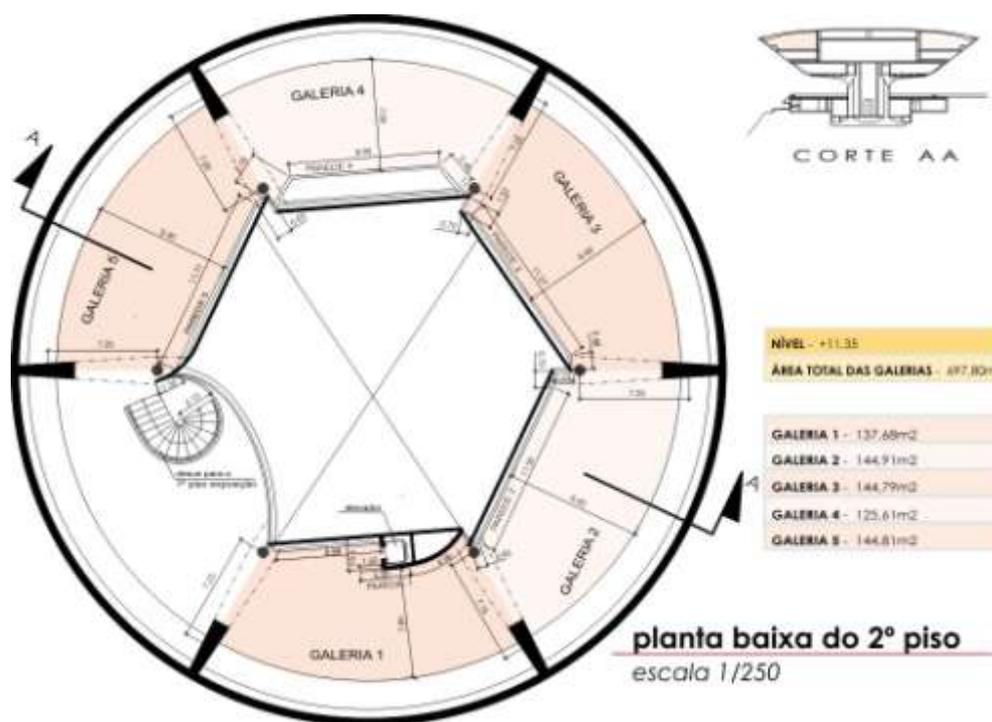


fig.72 - O mezanino, sobre o salão principal, circunda todo o interior do museu e é compartimentado em galerias.

O MAC de Niterói é um museu de arte contemporânea brasileira que abriga a Coleção João Sattamini, em regime de comodato, e a Coleção MAC Niterói, formada a partir de doações de artistas que realizaram exposições no museu. O museu tem como compromisso estudar e divulgar os conceitos emergentes que alimentam a constante renovação da arte, nas suas relações com a sociedade e sua época. Dirigida, portanto, à relação com a arte contemporânea e a comunicação com o público, a instituição cria ações e programas para grupos diversificados, visando a formação de público e o incentivo à frequência aos museus, dividindo suas ações em três principais frentes de atuação: MAC Escola, MAC Famílias e MAC Comunidade. A missão do MAC de Niterói é sintetizada nas palavras de Guilherme Vergara, seu diretor geral, ao aproximar a necessidade de diálogo da instituição com seu 'pré-obra de arte', alinhando os caminhos do museu à preocupação com o equilíbrio e a importância da cultura, do meio ambiente e da sociedade como "a ponta de uma desafiante trajetória".

"[...] É justamente afinando com a "explicação necessária" de Niemeyer o norte desse projeto, que melhor alinhamos a origem da forma ao destino-missão deste museu. Primeiro, a concepção nasce da visão ampliada do vazio do todo ainda inabitado, como um Cosmo inacabado. [...] Quem sabe é esta a grande potência artística na

arquitetura do MAC como mirante da Boa Viagem, ainda não completamente realizada: constantemente reinventar o papel e as práticas de um museu-caminho-mirante de experiências movidas pela espiral utópica ou transformadora da arte. [...] O MAC é uma manifestação artística que exige a ressignificação contínua da função museu: arte para uma consciência ambiental expandida pela participação. Instiga uma atualização do conceito de unidade tripartida para a sua missão, que lembra não só Max Bill mas também as três ecologias de Félix Guatarri: o equilíbrio entre o meio ambiente e as relações produtivas de uma sociedade-cultura, e a interseção dessas relações na construção do indivíduo – território de autopoiesis, isto é, do exercício e expressão da subjetividade. Talvez depois de 10 anos ainda estejamos tateando a fácil explicação necessária de Niemeyer para o projeto, para imprimirmos a desafiante missão necessária do MAC como um museu para a arte no mundo contemporâneo.”⁵

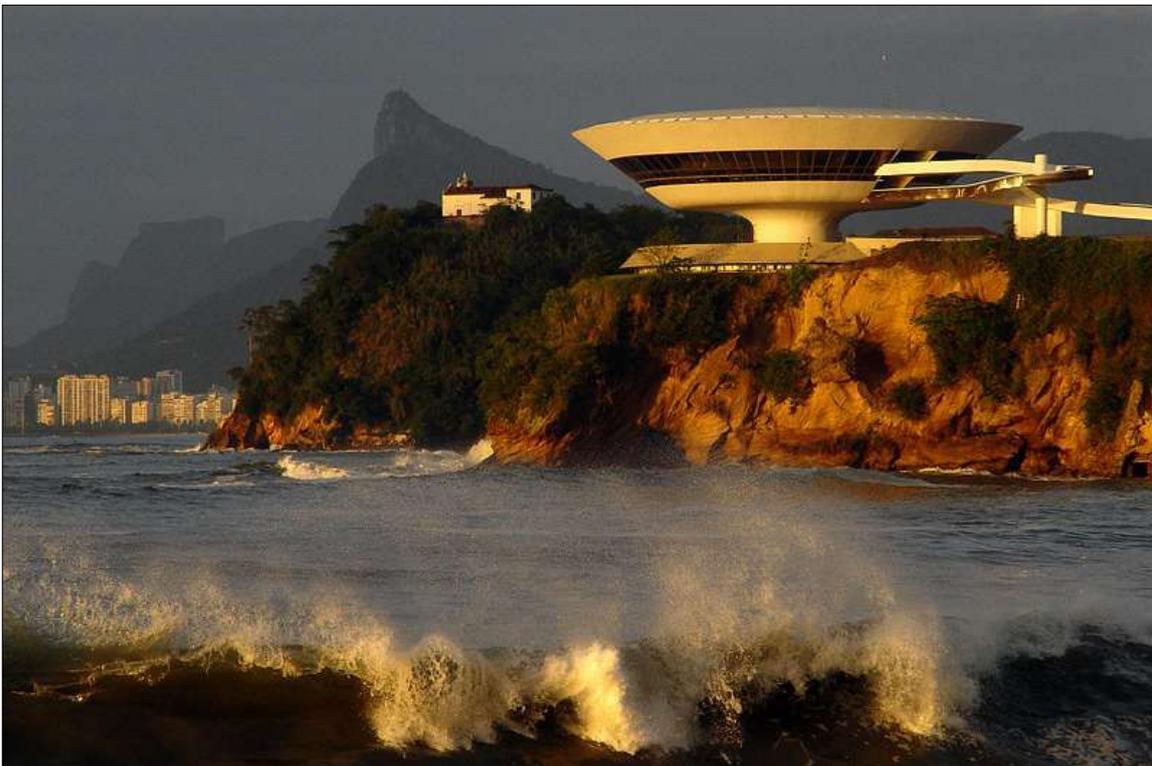


fig.73 - O Museu de Arte Contemporânea de Niterói tem sua sede no Mirante da Boa Viagem, s/nº - Boa Viagem, Niterói – RJ, e a visitação ocorre de terças a domingos, das 10h às 19h. Foto: Pedro Esteban.

Recentemente tombado pelo IPHAN, o prédio do MAC também é conservado e pensado como obra de arte. A museografia das exposições conta sempre com o cuidado de manter a mesma estrutura dimensional de paredes, piso e teto. Seu

⁵ VERGARA, Luis Guilherme. **Da Explicação Necessária de Niemeyer à Missão Necessária**. In: MAC de Niterói 10 Anos. Coord. Graça Porto. Projeto Editorial Niterói Livros: Niterói, 2006. p.160. Disponível em: <http://www.macniteroi.com.br/index.php?op=omac&mac_op=hist_text_2> Acesso em: 23 jan. 2007.

espaço interno não é coberto ou sobreposto por paredes falsas, para que não haja transgressão à forma arquitetural projetada inicialmente – aí está sua preservação.

Uma escultura, um monumento, obra de arte, o MAC encanta já de longe, ou de dentro, de onde quer que o avistemos. Conforme Sandro Silveira, diretor da divisão de Arquitetura do MAC, o discurso de Niemeyer dirige-se à defesa da simplicidade das formas em seus projetos, tendo em paralelo as tendências de pluralismo e revisão do Moderno, presentes na arquitetura atual. O predomínio da linha horizontal e a forma circular do prédio do MAC, em grandes vãos, seria para Silveira, uma lição aprimorada do que Le Corbusier expressou no protótipo da “Maison Domino”, “a ênfase da horizontal, interpenetração do dentro e fora, criando-se os meios para a fachada livre”. “O plano livre destruiu a fachada fixa, liberando a arquitetura moderna de tal preocupação.”⁶

Não desejava um museu envidraçado, mas com o grande salão de exposições cercado de paredes retas, circulado por uma galeria que o protegesse e permitisse aos visitantes nos momentos de pausa apreciar a vista extraordinária.⁷

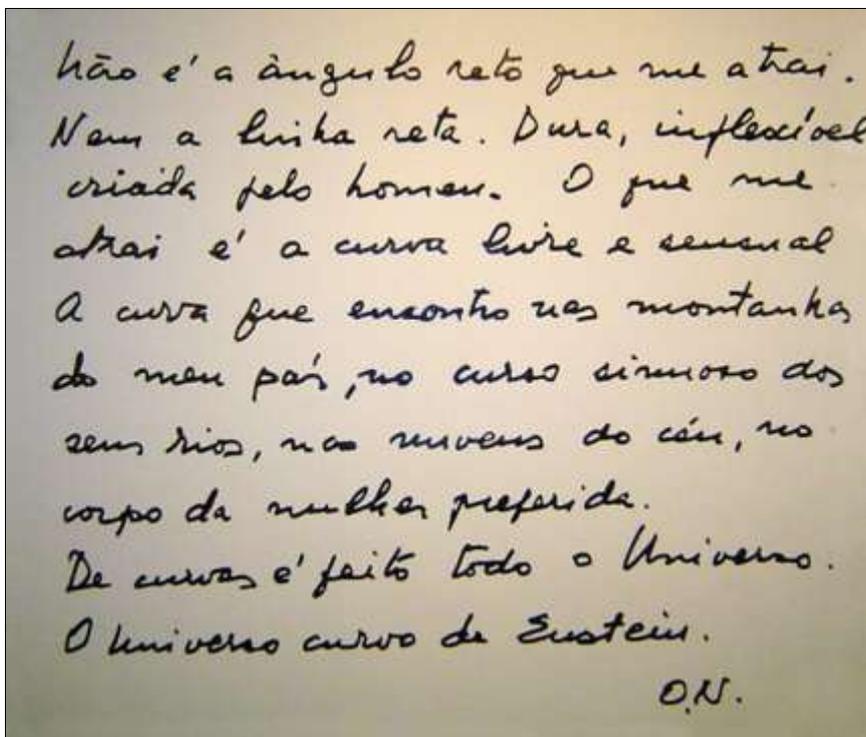


fig.74 - Texto de Niemeyer. Plotagem sobre parede na exposição: “Oscar Niemeyer, Arquiteto, Brasileiro, Cidadão em Niterói”.

⁶ SILVEIRA, Sandro. **A janela aberta para a Baía de Guanabara**. 2006. Disponível em: <<http://www.macniteroi.com.br/index.php?op=arquitetura>> Acesso em: mai.2008.

⁷ Oscar Niemeyer apud SILVEIRA, Ibidem.

O prédio do MAC, em sua difícil forma circular, apresenta-se muito voltado para fora, para a paisagem – simbolicamente voltado para o mundo. E ao mesmo tempo, também voltado para o centro, onde sua equipe esforça-se para criar o ambiente da arte contemporânea que comunica ao toque sensível do olhar, do sentir e da relação humana, presentes no museu através de sua equipe de Arte e Educação. Num movimento constante entre o dentro e o fora, este museu, apontado como uma das grandes obras do consagrado arquiteto centenário, Oscar Niemeyer, é também reconhecido no ambiente artístico pelas reiteradas críticas direcionadas a sua performance como espaço de arte. Para muitos *experts* um museu certamente deveria manter-se fechado, em um ‘cubo branco’ sem janelas.

O que se tem é um ambiente interno sempre circular, quase sem arestas. E como já anuncio desde o princípio desta dissertação, faço aqui uma busca *otimista* pelas veredas férteis de um museu real, tradicional e ‘vivo’. Vale tirar partido da forma do MAC, como sugere Vergara, inclusive no que se refere ao ambiente interno de trabalho.

A estrutura física de sua área administrativa é pequena, talvez pequena demais para todas as proposições e atividades deste museu: são apenas três salas semi-circulares. Quando estive em contato com a divisão de Teoria e Pesquisa, observei a falta de um espaço amplo para a biblioteca e mesmo para a pesquisa dos usuários, que se dá no mesmo ambiente utilizado pela equipe para realizar seus estudos e pesquisas. A sala é ainda utilizada pela divisão de Arte Educação, que tem a circulação de muitos monitores. É também neste mesmo espaço onde se armazena todo o material didático e lúdico utilizado nas exposições. O mesmo ocorre com relação à sala onde se estabelece a divisão de Museologia, que compartilha o espaço com outras duas divisões: Administração e Arquitetura, além da mesa da telefonista!

Como tirar partido desta situação? As ‘fronteiras’ entre as equipes são feitas por armários baixos. Neste ambiente, todos se comunicam sem precisar erguer o telefone do gancho, ou mesmo mover-se de suas cadeiras. A descentralização da informação neste espaço de trabalho, como um grande núcleo, não necessita de ramificações, a sala é uma grande mesa de reuniões. Segundo a diretora da divisão de Museologia, Angélica Pimenta:

Uma instituição municipal tende a ser muito burocrática, e aqui não. Quando você quer registrar uma informação, você passa uma CI, a correspondência interna, mas, se for alguma coisa urgente,

normalmente a comunicação interna aqui funciona perfeitamente de forma oral. Você levanta e comunica a todos, vai na sala ao lado, e todas as divisões já estão informadas. Mas por outro lado, não se tem privacidade para pensar um projeto, para uma reunião.

Resta a sala da Direção, onde ocorrem as grandes interlocuções internas, assim como as falas individuais. Ao que parece, esta sala é ambiente democrático, diferentemente do que ocorreria em uma instituição com outra conformação arquitetônica, mais espaçosa. Conforme Márcia Müller, museóloga que dirige o Acervo: “Quando uma equipe precisa fazer uma ‘reunião’, utiliza a sala da direção”.

O prédio sede do MAC tem ainda outros problemas enfrentados no dia-a-dia de trabalho: não conta com espaço de reserva técnica, por exemplo. Sua reserva atual já não é o ambiente ideal para as quase 1300 peças do acervo. Um novo espaço, doado ao MAC pela prefeitura, permitirá sua ampliação, após sofrer reforma – a ser realizada ainda em 2008, com verbas da Fundação de Arte de Niterói, em convênio com o Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN e o Departamento de Museus e Centros Culturais - DEMU.

O MAC também não tem um laboratório de restauração. Algumas restaurações precisam ser realizadas fora da instituição, com verba específica. A estrutura de quatro pavimentos não comporta muitas das dinâmicas do museu. A arquitetura não permite uma exposição permanente, pois os espaços expositivos resumem-se ao Salão Principal e a dois espaços circulares em torno deste núcleo: o mezanino, que forma cinco galerias ‘semi-independentes’; e a varanda, com sua maravilhosa vista da Baía de Guanabara, que permite a contemplação do pôr-do-sol. Segundo a equipe de museologia, a grande preocupação é de ancorar muito bem as exposições – *design*, argumento e texto, para não perder o público para a vista encantadora da varanda.

Niterói ainda não entende a dimensão cultural do Caminho Niemeyer para a própria comunidade, muitas pessoas só vêm ao MAC quando trazem os parentes de fora para conhecer “o museu de Oscar Niemeyer”, como quem leva alguém ao Corcovado, a um ponto turístico. O público do museu é diversificado, ainda é mais curioso e turista, não é especialista. É um público que vem conhecer o prédio e contemplar a vista da varanda.⁸

Os indicadores de desempenho reconhecidos pelo museu, segundo a divisão de Museologia, são **a opinião pública**, através das mídias impressas de comunicação – jornais, que indicaram a exposição *Abrigo Poético Diálogos com Lygia Clark* como a

⁸ Depoimento de Angélica Pimenta.

melhor do ano, por exemplo; os **prêmios recebidos**, como por exemplo, o Prêmio Darcy Ribeiro - IPHAN / DEMU; e **as pesquisas** desenvolvidas pelo Centro de Pesquisas do Fenômeno Turístico da Faculdade de Turismo – Centro Universitário Plínio Leite/UNIPLI, nos anos de 2005 e 2006. Conforme a análise comparativa realizada pelos alunos do CEPETUR / UNIPLI, entre os dados obtidos em 2005 (350 entrevistas durante 2 mostras) e 2006 (493 entrevistas durante 2 mostras)⁹, o "Perfil do Visitante do MAC de Niterói" conta com as seguintes características básicas:

Perfil	2005	2006
Faixas etárias predominantes: entre 20 e 35 anos	44%	70,7%
acima de 50 anos	24,86%	—
Nível de escolaridade dominante: superior	50,7%	70,9%
Brasileiros	86,3%	84,5%
Motivação de visita predominante – obra de Oscar Niemeyer	69,7%	61,6%
Intenção de retornar	94,2%	90,4%
Intenção de recomendar a visita	99,1%	96,3%

Além destes três indicadores externos de desempenho, não há um instrumento de pesquisa do MAC relativo ao desempenho interno ou às opiniões do público visitante.

O Mac de Niterói não tem um Plano Diretor projetado: apenas traça metas de médio e curto prazo, buscando manter a qualidade das exposições e dos programas que geram a comunicação e o relacionamento do museu com seu público – especialmente a comunidade de Niterói. Busca também, através destas metas, solucionar dificuldades imediatas e otimizar a utilização das escassas verbas públicas para as necessidades sempre excedentes em relação à receita. A equipe de funcionários da instituição organiza-se procurando manter programas e criar projetos a partir da busca de patrocínio – participando de editais de fundos para fomento à cultura – e da parceria institucional.

⁹ Informações completas a respeito da pesquisa encontram-se disponíveis em: < http://www.plinioleite.com.br/doc/MAC_slide.ppt > Acesso em: 29.abr.2008.

3.1.2. Equipe

O MAC conta com uma pequena equipe, organizada em cinco divisões que formam pequenos núcleos: Administração, Arquitetura, Arte Educação, Museologia e Teoria e Pesquisa, um Diretor Geral, uma Diretora de Acervo e uma Coordenadora Executiva. Sua estrutura de pessoal é formada por profissionais em cargos em comissão e por estagiários – apesar de ser uma instituição pública, não há funcionários concursados.

As Divisões estão sempre em movimento de produção. Quando é finalizada a produção de uma exposição, já se dá início à produção da próxima mostra. Seria importante termos mais tempo para dedicação aos estudos curatoriais, e aos estudos educativos além dos realizados especificamente para preparação das exposições. Há menos oportunidade de dedicação a atividades de pesquisa interna fora dos períodos de produção de exposições do que gostaríamos, porque os intervalos são realmente curtos.¹⁰

Todas as equipes se envolvem no planejamento e desenvolvimento das exposições. A princípio reúnem-se basicamente os diretores das divisões, que a seguir discutem a pauta com suas equipes, tomando decisões conjuntas e selecionando tarefas. Para a criação e organização das exposições, a divisão de Arte Educação planeja atividades em contato com a divisão de Teoria e Pesquisa, que cria o suporte teórico da exposição. Esta divisão faz um levantamento de todos os artistas que de alguma forma relacionam-se com o tema proposto para a mostra, estudando a história de cada artista e as obras constantes do acervo juntamente à divisão de Museologia.

A equipe de Museologia, em contato direto com o acervo, verifica o estado das obras e a necessidade de restauro ou higienização, além de verificar o que é possível expor devido ao estado de conservação de cada obra, tendo em vista o tempo e o orçamento para restauro. A restauradora indica quais as obras passíveis de restauro e o tempo necessário para o trabalho. Como não há uma assessoria de imprensa ou divisão específica de divulgação e comunicação, a divulgação é compartilhada pelo pequeno grupo de profissionais atuantes no museu. A criação da museografia conta com a participação coletiva dos profissionais de ambas as divisões, e os demais serviços: designer, tradutor, revisor de textos, *plotagem* de textos de parede etc., são contratados via licitação.

Durante a exposição, ainda, com as atividades como seminários e palestras, todas as divisões se mantêm envolvidas. São coisas que

¹⁰ Depoimento de Angélica Pimenta.

vão acontecendo, e nós temos que ficar enriquecendo o MAC o tempo todo, é um processo que não pára nunca. E ainda precisamos dedicar tempo à produção dos projetos para os editais de fomento cultural. O museu não pode parar.¹¹

3.1.3. Museologia

A equipe da divisão de Museologia, formada por três museólogas, uma restauradora e dois estagiários, cria metas em relação a conservação, acondicionamento e informação acerca do acervo e sobre o planejamento e produção de exposições, a partir de roteiros práticos definidos a cada período de trabalho. Não há uma linha museológica projetada, nem uma linha teórica a seguir. Segundo a diretora da divisão, o número de funcionários reduzido dificulta em muito o desempenho em seu funcionamento básico: a participação integral no processo de criação, montagem, divulgação, manutenção e desmontagem de exposições, e a colaboração na divulgação e comunicação, inclusive durante as atividades paralelas às exposições; a pesquisa e o atendimento a instituições e curadores para empréstimo de obras; e a saída de profissionais para empréstimo das obras, como *courier*.

Atualmente, as metas traçadas pela equipe de Museologia contemplam: 1. a conservação de algumas obras específicas que necessitam de tratamento especializado antes de sua colocação no acervo em caráter definitivo; 2. a reforma do antigo espaço da companhia de balé municipal, doado ao MAC pela prefeitura de Niterói, para a ampliação da reserva técnica; e 3. a implementação do Projeto de informatização, difusão e democratização do acervo museológico e documental, que inclui a digitalização e reorganização do histórico do prédio, dos dossiês das obras pertencentes às coleções, e da instituição desde seu nascimento, para disponibilização ao público. Tal projeto, dirigido à documentação que irá permitir um bom índice de recuperação da informação, tem patrocínio do Programa Petrobrás Cultural – Apoio a museus, arquivos e bibliotecas (2005).

¹¹ Depoimento de Angélica Pimenta.

3.1.4. Acervo

O acervo acolhe obras de difícil manutenção e montagem, e a aceitação ou não de obras é determinada por uma comissão, a partir de um ‘olhar artístico’. Atualmente há limites para a aquisição, devido à ampliação da reserva técnica – enquanto a reforma não for finalizada, o espaço não estará em condições de receber novas obras. Segundo Angélica Pimenta, somente as obras imprescindíveis para a coleção estão sendo aceitas neste período. Por exemplo, dois cinecromáticos de Abraham Palatinik foram doados recentemente ao museu, por ocasião da exposição *Poetas da Cor*, e foram aceitos porque o MAC não contava com nenhum exemplar em sua coleção: “além de ser a obra de um artista importante, não poderíamos recusar já que o doador mora fora do Brasil e estava sendo homenageado na mostra”¹².

O acervo do MAC, que hoje conta com mais de 1.200 obras da Coleção João Sattamini, é constituído também por um conjunto menor de obras, que compõem a Coleção MAC Niterói – formada a partir de doações de artistas que realizaram exposições no museu. As duas coleções permanecem em constante formação. Obras de artistas contemporâneos continuam sendo adquiridas, tanto para a Coleção MAC de Niterói, através do contato com artistas durante as exposições, como pelo colecionador João Sattamini, ingressando na coleção do museu em forma de comodato.

A Coleção Sattamini possui trabalhos dos artistas Abraham Palatinik, Aluísio Carvão, Amilcar de Castro, Antonio Dias, Antonio Manuel, Artur Barrio, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Frans Krajcberg, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, João Carlos Goldberg, Jorge Duarte, Jorge Guinle, José Maria Dias da Cruz, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel, Raymundo Colares, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, Tomie Ohtake, Tunga, Waltércio Caldas, entre outros. Enquanto a Coleção MAC de Niterói apresenta obras de Albuquerque Mendes, Antonio Dias, Antonio Manuel, Daniel Senise, Farnese de Andrade, Flávio-Shiró, Geórgia Kyriakakis, Hermelindo Fiaminghi, Iole de Freitas, Jarbas Lopes, José Maria Dias da Cruz, Luis Alphonsus, Malu Fatorelli, Mariana Félix, Nelson Leirner, Niura Belavinha, Oscar Niemeyer, Victor Arruda, entre outros.

¹² Depoimento de Angélica Pimenta.

3.1.5. Exposições

A criação de exposições do acervo do MAC é realizada pelos profissionais do museu, e, ao menos nos últimos anos, segundo Pimenta, não houve uma exposição com um olhar de fora sobre as coleções para exposições realizadas no museu. A reserva técnica não é aberta a pesquisadores, salvo exceções, como instituições que solicitam o empréstimo de obras. Tendo em vista que o banco de dados digital ainda está incompleto e nem todas as obras estão fotografadas, pesquisadores das instituições eventualmente vêm as obras diretamente na reserva.

A divisão de Teoria e Pesquisa, que conta com curadora, bibliotecária, estagiário e assistente voluntária, estrutura o levantamento e seleção de dados que se dá basicamente para a organização das exposições. O estudo do acervo é realizado sempre que ocorre uma exposição – num primeiro momento o envolvimento maior é das divisões de Teoria e Pesquisa e de Arte Educação, mas todas as divisões se envolvem na pesquisa. O atendimento a pesquisadores, normalmente alunos de artes, ocorre na biblioteca, que conta com um acervo constituído de catálogos dos artistas que constam da coleção, folders das exposições ocorridas no MAC e algum material sobre museologia e sobre arquitetura, além de um grande acervo de livros de arte. E a comunicação acontece essencialmente a partir da exposição, dos catálogos e dos folders – quando há verbas para produção de material gráfico – e pelo *website* do MAC, além da realização de um programa específico de divulgação a professores.

Dentro da exposição, a etiqueta chega a ser mais importante que o texto de parede. Porque são poucos os visitantes que lêem. As atividades elaboradas pela divisão de Arte Educação são fundamentais para a inserção do público na mostra.¹³

3.1.6. Arte Educação

Para o público que visita o MAC, são criadas diferentes formas de abordagem da arte contemporânea, através da vivência, da experimentação e da leitura. Com o objetivo de aproximar os visitantes dos materiais e procedimentos artísticos contemporâneos e potencializar as visitas realizadas pela divisão de Arte Educação, o museu disponibiliza ao público materiais lúdicos interativos produzidos pela divisão de

¹³ Depoimento de Angélica Pimenta.

Arte Educação, atividades impressas e material de pesquisa sobre os artistas cujas obras estejam presentes na exposição.

O trabalho referente ao espaço interativo nas exposições é desenvolvido segundo as poéticas apresentadas em cada mostra. Os monitores são treinados junto da pesquisa e em contato direto com os artistas durante a montagem – as conversas com artistas são abertas a todos os funcionários, inclusive a segurança, a copa e a limpeza. Os monitores, estudantes de artes e turismo, estudam através de apostilas criadas para cada exposição. E, durante as mostras, participam de encontros semanais com a divisão de Arte Educação e com a administração. Existem, ainda, supervisores de turno que mantêm contato com as divisões – sobre as exposições, dificuldades, soluções no ambiente de contato direto com o público, entre outros.

Dentre as atividades realizadas em concomitância com as exposições, e mesmo nos intervalos de mostras, percebe-se a diversidade de interesses e caminhos de criação abarcados pelo MAC. Descrevo aqui alguns exemplos que dão o tom das atividades habituais do museu, a partir da programação elaborada para o primeiro semestre de 2008:

a) A exposição itinerante *Oscar Niemeyer: Arquiteto, Brasileiro, Cidadão em Niterói* (dez/2007 a abr/2008), realizada pelo Instituto Tomie Ohtake, em parceria com o Instituto dos Arquitetos do Brasil e a Prefeitura de Niterói, teve sua culminância no MAC, ainda em dezembro de 2007, na comemoração dos cem anos de seu arquiteto criador. No MAC, a exposição contou com uma série de obras do acervo do museu, além das fotografias, documentos e obras de artistas brasileiros já incluídas na mostra itinerante. Junto da programação de férias – com oficinas, jogos interpretativos e contação de histórias – as atividades relacionadas à exposição procuravam a integração dos visitantes ao olhar de Niemeyer, em sua relação com a natureza e a arte.

b) As exposições criadas pelo MAC, *Poetas da Cor* e *Monocórdio Infinito* (maio a julho/2008), falam das experiências da luz e do som na arte contemporânea. Como ocorre com frequência, a palestra de inauguração da exposição *Poetas da Cor* teve a participação dos artistas Almir Mavignier, Israel Pedrosa, Eduardo Sued, José Maria Dias e Abraham Palatnick. Os artistas ainda retornaram ao museu em diferentes datas, para palestras individuais sobre suas pesquisas de cor, luz e forma.

A programação de atividades, em parceria com a Casa da Descoberta, do Instituto de Física da UFF, incluiu a montagem do *Laboratório Poético: Experiências entre Arte e Ciência*, o que possibilitava o entendimento da exposição, de seu funcionamento e do tema abordado, relacionando-se com áreas distintas como arte, física, química, percepção visual e *gestalt* das cores. A divisão de Arte Educação expandiu fisicamente sua prática, tomando uma das galerias do mezanino para o espaço do *Laboratório*, onde ocorria a participação do público em jogos com materiais que evidenciam cor e forma e experimentos científicos de estudo da 'cor-luz', que dialogavam com a exposição *Poetas da Cor*.



fig.75 - Experimento que decompõe a cor luz branca, para apresentar a soma das cores que a compõem através da projeção sobreposta de feixes de luz colorida.

O público teve, ainda, acesso a materiais de pesquisa referentes ao tema da mostra e aos artistas constantes da exposição, no espaço de leitura e pesquisa. No mezanino, o visitante tinha, também, a possibilidade de manter contato com o processo de trabalho e pesquisa dos artistas participantes da mostra, através de seus depoimentos em vídeo.



fig.76 - Jogo onde as cores dos tecidos são utilizadas para criar formas, texturas, padrões e combinações de cores.

c) Com relação à exposição *Monocórdio Infinito*, o museu programou um cine-evento com projeção – inédita no país – de dois filmes “que se situam na linha entre o documentário e a meditação audiovisual sobre a paisagem”¹⁴: *Hashima* e *Al Qasar*. As projeções ocorreram junto ao lançamento de três publicações: *Radio Memory* (Rádio Memória) – um catálogo de rádio memórias que revela um panorama musical contemporâneo, projeto artístico de Brandon LaBelle; *Radio Territories* (Territórios Radiofônicos) – que trata das questões do rádio e sua forma de atuação e inserção na história da arte recente; e *Surface Tension* (Tensões de Superfície – suplemento nº 1) – com ensaios de diversos críticos e artistas sobre temas e investigações de práticas espaciais, intervenções urbanas, arquitetura, arte *site-specific*, 'não-espacos urbanos' etc.

Monocórdio Infinito, de Paulo Nenflidio, apresenta o *Sustain Eletromagnético Infinito* – “fenômeno físico no qual uma corda entra em ressonância através de realimentação eletromagnética positiva”. Esta é a definição do artista para seu trabalho especialmente criado para a varanda do museu, onde procura:

¹⁴ Disponível em: < http://www.macniteroi.com.br/index.php?op=noticias¬ice_id=13> Acesso em: mai.2008.

criar um objeto autônomo que produz som a partir da oscilação constante de uma corda de aço que vibra infinitamente por meio de realimentação eletromagnética positiva, gerando um som acústico. Essa mágica, como o próprio artista afirma, é resultado de uma força invisível que nos remete às máquinas de movimento perpétuo como o pêndulo. Vídeos e desenhos e uma máquina bobinadora, ferramenta utilizada na construção da obra, complementam a exposição e evidenciam o processo de criação do artista¹⁵.

d) Além das atividades relacionadas diretamente às exposições presentes em seu espaço, o MAC também acolhe outras ações que se poderiam chamar de 'extensão de contato'. Um exemplo deste modo de 'extensão' é o projeto *Poéticas Experimentais da Voz - Do fonetismo à palavra falada*: o MAC abriga o projeto contemplado pelo programa Conexões Artes Visuais de fomento às artes no país, que compreende uma série de performances sonoras e apresentações ao vivo e por rádio, programadas para ocorrer em duas etapas em junho de 2008, a primeira em Curitiba, no espaço *A Grande Garagem que Grava*, e a segunda no MAC.

Reconhecendo a complexidade da questão do entendimento e da recepção pública da arte contemporânea, o MAC, através da Divisão de Arte Educação, tomou como principal linha de atuação o desenvolvimento de estratégias de aproximação afetiva e de participação do público em suas exposições.¹⁶

O contato com o público do museu e a comunidade de Niterói se dá fundamentalmente por intermédio da divisão de Arte Educação, através de programas criados internamente, a partir dos quais o MAC segue buscando patrocínios e parcerias. Este trabalho não é fomentado pelo governo municipal, mas com relação ao programa de acessos diferenciados e atendimento a grupos especiais, a Secretaria da Educação de Niterói, quando solicitada, promove o intercâmbio com instituições que vinculam-se a hospitais psiquiátricos, grupos de catadores de recicláveis, entre outros, assim como o contato com as instituições públicas de ensino.

O programa pedagógico mensal, para professores de todas as áreas do conhecimento e estudantes de pedagogia e arte-educação, promove o vínculo com a instituição através de encontros mensais. As atividades destes encontros são desenvolvidas sob a forma de palestras de artistas, conversas mediadas, oficinas e jogos de interpretação, onde são apresentadas as estratégias educativas que tomam como referência os conceitos e temas presentes na exposição em cartaz.

¹⁵ Informações sobre a mostra no *website* do MAC de Niterói. Disponível em: <http://www.macniteroi.com.br/index.php?op=noticias¬ice_id=11> Acesso em: mai.2008.

¹⁶ Disponível em: <http://www.macniteroi.com.br/?op=educacao&edu_op=historico>. Acesso em: mai.2008.

Este programa oferece para professores e educadores material didático de apoio pedagógico criado pela divisão de Arte Educação – com materiais de pesquisa e referência, sugestões de atividades como roteiro de instigações e estratégias de leitura, – e certificado de participação.

No primeiro semestre de 2008, o museu promoveu encontros extras que possibilitaram a integração dos professores com a *Jornada MAC de Niterói: Curadorias e Ações Especiais entre Arte e Sociedade*, com participação da equipe de arte educadores do MAC, para que os professores tivessem a oportunidade de conhecer as ações e curadorias educativas desenvolvidas pelo museu.

Além do programa de formação de vínculo junto aos professores da comunidade, o MAC tem em prática outros projetos e programas, que vão sendo adaptados à demanda das exposições e do público. Um trabalho que segue em andamento é o projeto *MAC como Abrigo de Experiências Poéticas*, que fez parte das ações educativas da exposição *Abrigo Poético - Diálogos com Lygia Clark*, integrando as comemorações dos 10 anos do MAC de Niterói – 2006. O foco da exposição era promover os ideais da artista na busca de integração entre a arte e a vida através da experiência, e o projeto levou para dentro do museu alguns "grupos isolados dos processos arte-educativos e da produção artística contemporânea, abrindo o MAC para uma ação expandida através de um currículo de ações que integraram arte, cidadania e educação, acreditando no potencial e importância do trabalho da educação através da arte e da formação do olhar"¹⁷.

Com esta ação, o museu ganhou o prêmio *Darcy Ribeiro*, no valor de R\$10.000, que visa premiar as três melhores práticas do país em educação em museus, promovido pela Comissão de Educação e Cultura da Câmara dos Deputados e pelo Departamento de Museus e Centros Culturais do Iphan. O projeto direcionou-se a dois tipos diferentes de ações – os abrigos – “de acordo com os perfis de público identificados como potenciais para essa ação”.

Abrigo 1 constituiu-se de encontros continuados em parceria com o Instituto Rumo Náutico/Projeto Grael e a Secretaria Municipal de Assistência Social, – parceria através da qual foram atendidos adultos em situação de rua, crianças do Morro do Céu, catadores de materiais para reciclagem, moradores do Morro do Preventório e

¹⁷ Disponível em: <http://www.macniteroi.com.br/index.php?op=noticias¬ice_id=12> Acesso em: mai.2008.

CAIICA - Centro de Atenção Integrado e Integral a Criança e Adolescência. E *Abrigo 2* direcionado ao público com idade entre 14 e 29 anos, trabalhou em três frentes: o *Jovem Mac Escola*, o *Seja bem-vindo ao MAC* e o *MAC Comunidade*.

Através de encontros continuados, que tiveram duração de seis meses, em *Abrigo 2* participaram alunos de diferentes escolas das redes municipal e estadual, discutindo, refletindo e aprendendo a partir dos estudos das práticas artísticas contemporâneas e suas relações com o mundo. O projeto também:

promoveu o encontro de jovens de diferentes comunidades e projetos sociais, estimulando trocas de experiências entre grupos provenientes de diferentes realidades. Esses grupos eram recebidos no MAC por jovens da Comunidade do Morro do Palácio - hoje coordenadores comunitários do projeto extra-muros do MAC *Arte Ação Ambiental*.¹⁸

E ainda voltou-se para ações diretas na comunidade, trabalhando o olhar reflexivo dos jovens para o seu cotidiano, através de oficinas de grafite e intervenção artística na comunidade do Morro do Palácio.

“Por sua forma e função, o MAC tem como desafio ser um abrigo e laboratório poético de experiências participativas e compartilhadas para a contínua renovação da Arte Contemporânea brasileira, propondo um sentido mais ampliado de museu, um museu não somente para abrigar uma coleção de arte, mas, também, para abrigar e acolher seus diferenciados públicos.”¹⁹

Hoje, as atividades ocorrem dentro do prédio e na área externa do museu, bem como em outros locais da região. No projeto de ação social *Arte Ação Ambiental*, existente desde 1999, o MAC trabalha junto aos jovens da comunidade do Morro do Palácio – onde está em construção um Módulo de ações Comunitárias com patrocínio do Fundo Social do BNDES. Este programa parte da parceria do MAC com outras entidades, empresas e ONG's, através de oficinas de Papéis Artísticos Artesanais, Música, Grafite, Jornalismo Comunitário e Jogos Neoconcretos – inspirados nas obras do acervo do MAC, entre outros. Um exemplo de parceria que demonstra o desenvolvimento das ações do projeto *Arte Ação Ambiental* deu-se em 2007, quando a Camarim Escola de Dança teve seus cenários e figurinos construídos com papel artesanal e material reciclável trabalhando junto aos jovens do Morro do Palácio.

¹⁸ Disponível em: <http://www.macniteroi.com.br/index.php?op=noticias¬ice_id=12> Acesso em: mai.2008.

¹⁹ Disponível em: <http://www.macniteroi.com.br/index.php?op=noticias¬ice_id=12> Acesso em: mai.2008.

Atualmente, a Camarim oferece a oficina de Dança de Rua aos jovens que participam do *Arte Ação Ambiental*.



fig.77 - Jovens do Morro do Palácio participantes do Projeto *Arte Ação Ambiental* durante a produção dos cenários do espetáculo de dança da Camarim.



fig.78 - Cenários do *Espectáculo 2007*, da Camarim Escola de Dança, criados pela companhia com a colaboração do grupo de jovens participantes do Projeto *Arte Ação Ambiental* e do espaço cultural Ponto Org, que colaborou com a implantação da coleta seletiva e arrecadação de material reciclável.



fig.79 - A cenografia do espetáculo foi produzida através de oficinas como a de Grafite do Projeto Arte Ação Ambiental e a de reutilização de materiais coletados na Camarim.

O MAC também realiza uma série de atividades educativas destinadas às famílias que visitam o museu a cada fim de semana: visitas mediadas e contação de histórias em circuito de experiências participativas. “As atividades do programa *Fim de Semana no MAC* pretendem instaurar uma dinâmica entre arte e vida buscando um diálogo constante entre o espaço do museu e o mundo lá fora”²⁰.

Na área externa, o museu conta com a praça de 2.500 m², muito utilizada em atividades variadas em eventos de grande concentração de público, para recepção de grupos de visitação e durante algumas exposições que tomam o espaço ao ar livre.



fig.80 - A visita guiada a um grupo de escolares começa no ambiente externo.

²⁰ Disponível em: < http://www.macniteroi.com.br/?op=educacao&edu_op=familia > Acesso em: mai.2008.



fig.81 - A praça é freqüentada especialmente durante as atividades de final de semana.

As formas do prédio do MAC são fonte de inspiração para uma série de atividades educativas nos fins de semana. **O MAC Como Obra de Arte** é uma atividade realizada aos sábados com grupos de visitantes de todas as idades. Nestas ações, os monitores propõem instigações acerca da arquitetura monumental do museu e sua relação com a paisagem e o entorno. A visita tem início no pátio do museu, explorando a leitura do prédio para descobrir a intenção por trás da forma artística da obra de Niemeyer.

A forma arquitetônica do MAC é fonte de inspiração para toda a proposta e filosofia da ação educativa do MAC. O Museu é uma obra de arte que se apropria da beleza da paisagem - a visita já começa lá fora.²¹

O projeto *Histórias no MAC de Niterói* é dirigido ao público que visita o museu aos domingos. Artistas e contadores de histórias são convidados para dramatizar histórias e textos literários, com o objetivo de aproximar o público, principalmente as crianças, dos universos da leitura e da arte. As histórias escolhidas dialogam com o conteúdo da exposição em cartaz, estimulando interpretações imaginativas das obras.

²¹ Disponível em: < http://www.macniteroi.com.br/?op=educacao&edu_op=obra > Acesso em: mai.2008.

A programação interna do MAC não se restringe ao vínculo com as exposições:

Quando acontece o MAC Vazio, não acontecem somente as nossas atividades, já combinadas; o público vem vestido, fantasiado. gente com adesivos pelo corpo: “arte viva”, “museu vivo”. Então as pessoas vêm interagir com essas atividades. Você pode vir com um chapéu estranho na cabeça e andar pelo museu, fazendo a ‘sua’ performance.²²

No intervalo entre exposições, o museu abre sua programação no *MAC Vazio*, quando ocorrem performances, intervenções em dança, poesia e vídeo projeções sobre o prédio, à noite. A programação ocupa todo o espaço do museu, onde o visitante pode interagir com as obras e os artistas. O objetivo do MAC com estes eventos é mostrar que o museu não abriga apenas obras de arte intocáveis, mas que também está aberto a intervenções artísticas e à participação do público.

Nesses dias, o MAC quebra as regras. Quem vem para visitar e não sabe que é o ‘MAC Vazio’, fica enlouquecido com as coisas que acontecem. E é durante o dia inteiro. Aqui não pode fazer tudo, mas você faz quase tudo, acho que até mais do que normalmente se permitiria em um museu. E no final vira uma grande festa, quando vai escurecendo. Nesses dias tem pessoas odiando, pessoas não entendendo, pessoas entendendo tudo e adorando e crianças correndo por todo lado! Tem gente que vem com umas roupas muito loucas, e outras sem. Duas moças simplesmente tiraram a roupa e subiram a rampa, de repente, não estava planejado. Elas planejaram, mas não nos avisaram! E o povo dentro do museu saiu todo, correndo, pra ver! Sempre tem estresse, mas o saldo final foi bom!²³

3.2. Variações ao encontro do museu em processo

O MAC de Niterói, distante de ser um museu fundado na idéia da arte espetacular tem, no entanto, uma arquitetura espetacular, assinada por um dos mais reconhecidos arquitetos brasileiros. A arquitetura monumental, envolvida pela paisagem magnífica do mirante da Boa Viagem, chama um público curioso que é, ao mesmo tempo, desinteressado – a arte contemporânea está fora de seu campo de atração. Não é raro o prédio ser a atração principal, tomando a vez do próprio acervo.

²² Depoimento de Maíra Brauer Morgado, museóloga do MAC.

²³ Depoimento de Angélica Pimenta.

A relação da arte com o espaço arquitetônico do museu nem sempre se dá como possibilidade de diálogo. E no espaço que é obra de arte, cabe somente ao seu conteúdo adaptar-se ou não às características do museu. Diante da teimosia de um 'espaço-obra de arte' como o MAC, pode reduzir-se o 'sem número' de possibilidades da arte contemporânea quando absorvida em seu contexto. Nenhuma novidade aí, os famosos prédios erigidos em nome da arte ao redor do mundo, alguns até mesmo citados neste texto, têm esta característica de monumento.



fig.82 - Museu de Arte Contemporânea de Niterói, visão panorâmica. Foto de Paulinho Muniz para o *website* do MAC.

Por que quando se pensa em constituir um museu, a assinatura²⁴ de um arquiteto ilustre é a primeira escolha? Talvez pelo fato de o museu ser reconhecido mais rápida e facilmente pela sociedade do espetáculo como monumento arquitetônico do que como instituição dirigida para a sensibilização, a reflexão e o conhecimento. Seu valor publicitário atrairá visitantes – não será necessário formar ou cativar o público. Esta pode ter sido a idéia inicial do MAC: um museu com permanente circulação turística, com vistas à vitalização urbana e econômica, e sem grandes preocupações com relação a seu acervo, já formado e coeso. Se foi esta a estratégia experimentada, sem dúvida, as expectativas foram atingidas. Mesmo sem um controle

²⁴ Guggenheim, Bilbao - Frank Gehry; Getty Center, Los Angeles - Richard Meier; Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela e o recente Museu Iberê Camargo, Porto Alegre - Álvaro Siza.

preciso de público, o MAC reconhece o maior contingente da gama de visitantes que lhe chegam diariamente: eles querem conhecer o museu de Niemeyer.

O MAC toma a atitude mais sábia e humilde possível com relação ao seu prédio, procura afinar sua missão à sonoridade do diapasão soprado pelo mestre Niemeyer. Quanto a isso, não há qualquer crítica a ser feita; pelo contrário, percebo já no primeiro grande problema enfrentado pela equipe do MAC, uma grande solução que permite ao museu tomar seu fluxo. Diferentemente do que poderia ser o desejo inicial, a tática de sedução e encantamento do MAC, hoje, fica por conta da maneira como apresenta a arte ao público e do que comunica por meio de suas tantas gradações de fala, geradas a partir das atividades que avivam as exposições aos olhos (e aos corpos) leigos. O visitante pode ser identificado como espectador ou participador, conforme se entrega ao momento da fruição; não há estudos que indiquem se o visitante frui a ponto de entregar-se à participação, junto à arte e ao museu. Esta é uma escolha livre, e já aí encontra-se uma brecha que o MAC assume como vereda fértil, ao instigar a participação e a relação com a arte e com o museu, não como instituição de saber, mas como mediador cultural – através da comunicação que só acontece se o espectador se entrega à participação, sensorial, ou mesmo, contemplativa.

A observação realizada neste trabalho indica que o MAC não se interessa apenas em oferecer o que público passante parece buscar, ou mesmo, em apenas comunicar-se com artistas e especialistas. A meu ver, o MAC pode ser adjetivado como um museu que prima pela convivência, pela relação. Suas múltiplas ações buscam aproximar a comunidade da região de Niterói, e também os visitantes eventuais, à vivência da arte contemporânea. Mais do que eventos, o museu atua desenvolvendo vínculos a partir do contato com outras instituições formadoras: a escola e a família; e chama o visitante a participar, a perceber um horizonte de criação que está para além de fronteiras e categorias, vinculado à imaginação. E se a imaginação vive na realidade projetada à frente, ao devir, à experiência do novo, o museu ultrapassa a realidade quando cria novas imagens do real. É aí que encontro brechas por onde o MAC avista novas gerações bem relacionadas com o que é sensível e intuitivo: a criação, uma vereda fértil.

Observo no MAC uma aproximação à *Unidade Experimental* ligada ao papel do MAM-Rio em 1969, que chamava o público a participar de maneira espontânea e

festiva, através da experimentação sensível. E como num museu-fórum²⁵, possibilitando o encontro do espectador/participante com a arte contemporânea e com o artista, distante das idéias convencionais da arte como obra-prima, seu público pode vivenciar no museu a descoberta da arte contemporânea como valorizadora da atividade criadora. Pela ação educativa o MAC encontra uma função conscientizadora. Quantas outras instituições têm hoje o potencial de instigar a imaginação e a criatividade e oferecer condições para concretizar a aderência da sensibilização ao conhecimento para apreensão da realidade além dos museus?

Na abordagem do museu em processo, que é equilíbrio entre interno e externo, organizador de fluxos, que aproxima a arte e o ser na vivência como forma de conhecimento sensível, qual seria o espaço 'ideal' que acolhe a obra/ação e o visitante/ator, transformando-se como contexto compartilhado? O 'museu', como fenômeno, certamente também encontra-se imerso em contextos cambiantes, numa pulsação entre o dilatar e o contrair. Este mediador ideal não é mais que a guia, o oriente do museu em processo. Segundo Marília Xavier Cury²⁶, "o que há de 'novo' – ou a idéia nova que precisa ser assimilada e adotada, tendo a sua expressão na realidade museal – refere-se ao modelo de comunicação" que é necessário assumir.

A importância dada às ações de mediação inseridas nas exposições do MAC relaciona-se diretamente à valorização da comunicação e à procura de aproximar o público ao convívio com a arte no museu. As atividades participativas realizadas no espaço expositivo funcionam como ponte, buscando o convívio intenso com o público. E para além das exposições, são geradas atividades a partir das quais, o museu segue mantendo vínculos de relação com diferentes grupos, através de oficinas, e palestras com artistas, e ao abrigar projetos itinerantes e lançar publicações de arte. Assim o MAC relaciona-se de maneiras variadas com performances, happenings, além de atividades de arte sonora e radioarte, poesia e cinema – para citar algumas das categorias contempladas em seus mais recentes movimentos. Certamente, a postura relacional do MAC se deve à intenção de seu dirigente, Guilherme Vergara, –

²⁵ Conceito elaborado por Duncan Cameron (Canada) e publicado em 1971, num texto emblemático para a museologia: *Museu – templo ou fórum?* Texto reeditado por Desvallées, André, DE BARRY, Marrie Odile e WASSERMAN, Fraçoise (Coord.). In: *Vagues: Une antologie de la Nouvelle Museologie*. Clletion Museologia. Edition W, M.N.E.S., 1992 (vol.1). Releitura feita por FREIRE, M. C. M. . O museu fórum revisitado. In: Elza Ajzenberg. (Org.). **MAC USP 40 anos**. São Paulo: MAC USP: , 2003, v. , p. -. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/exposicoes/03/interfases/freire.html>> Acesso em: 14.nov.2007.

²⁶ CURY, Marília Xavier. *Museus – Pontes entre culturas*. In: **Revista Museu**. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/18demaio/artigos.asp?id=5983>> Acesso em: jul.2007. [s.d., s.p.].

doutor em Arte e Educação – ao interesse da pequena equipe do museu; e a sua boa comunicação com seu Conselho Deliberativo.

Em suas características arquiteturais, que marcam fortemente uma autoria, e na relação que mantém com seu entorno, falando à identidade da própria cidade de Niterói, à primeira vista o MAC entraria em conflito com a idéia de museu mediador que tomo neste trabalho. Entretanto, à procura de brechas por onde se possa entrever possibilidades, ou mesmo descobrir veredas férteis no museu tradicional, encontro no MAC de Niterói um movimento de variações mistas, que entre o sim e o não apontam o ensaio de um ‘museu processo’ no que tange a sua maneira de aproximação do público. Os caminhos do MAC, a meu ver, estão na sabedoria e humildade em aceitar o prédio sem ser absorvido por ele, nem criar conflitos imobilizadores, orientando sua trajetória ‘a partir’ da arquitetura, aprendendo a não fechar-se no estudo do acervo, nem manter-se a mirar o horizonte intermitentemente; em dirigir-se à comunicação com o outro, como meio de transcendência do espaço e do acervo; em dialogar com a arte e o mundo, exatamente como faz a arte contemporânea; em buscar meios de tornar-se visível à comunidade, pelo contato lúdico. O MAC é processo quando se permite fluir entre o dentro e o fora, quando se move em direção ao público e o convida a fazer parte do museu.

O MAC, sendo museu público, com dificuldades financeiras, como toda instituição pública voltada à cultura no Brasil, tem uma vantagem importante em relação a outros museus particulares, gerenciados por fundações e empresários colecionadores: certa autonomia. A autonomia do MAC está em criar movimentos direcionados à valorização de suas relações de vida, conhecimento, sensibilização com o público, demonstrando certa liberdade na escolha de sua missão, mesmo que vinculada a determinada proposta arquitetônica de museu. A valorização de coleções diante do mercado, ‘entidade’ que movimenta grandemente o sistema da arte global e indica a necessidade de um ‘discurso educativo’ no museu – que gera bons indicadores junto à opinião pública e torna-se merecedora de fomento por parte de programas de apoio cultural a partir de incentivos fiscais, não é o que move a missão desta instituição.

Um dos paradoxos da contemporaneidade é o modo pelo qual se desenvolve e gerencia a cultura. Percebida hoje, mais do que nunca, como valor de transformação, a cultura se redesenha sob forma de mercadoria, servindo aos interesses do capitalismo. A dinâmica cultural encontra-se impregnada de um discurso recorrente sobre a diferença, a alteridade, o multiculturalismo e a participação; [...] Não

esqueçamos que a cultura é a arte de conduzir a transferência, e sua trajetória manipula o desejo de desenvolvimento.²⁷

É certo que o museu fechado em seu prédio-obra, que reveste-se de uma identidade própria e muito peculiar, não teria chances de infringir o próprio 'objeto arquitetural' em si, ao causar qualquer tipo de mudança por ocasião de uma montagem de exposição, por exemplo. Talvez porque as particularidades da proposta arquitetônica do prédio tendem a engessar sua atuação, no MAC nada é rigorosamente estabelecido ou definitivo, nem sua missão, um plano diretor, ou um planejamento a longo prazo. Não é possível elencar simplesmente as atividades 'padrão' do MAC, porque não há formas padronizadas de comunicação com o público. A cada período, diante de uma nova exposição, a programação é totalmente alterada, devido às demandas do público em relação à mostra presente. As datas de início e término das exposições são demarcadas, mas também muito flexíveis. O olhar está atento para fora, à espera de algo que mude os ventos e as marés no mirante da Boa Viagem, algo que dê segmento ao fluxo de vida do museu. Ouso apontar o que seria um problema organizacional como brecha para uma outra vereda fértil do MAC: permitir-se ir além do prédio, da arte, do número de funcionários, ir além da hora de fechar. Flexibilizar as fronteiras do museu e as da comunidade.

Eu talvez pareça ter caído em deslumbramento pelo MAC de Niterói. Sim, talvez isto tenha ocorrido porque percebo neste museu algumas das brechas que desejava encontrar, e mesmo procurando ser otimista, tinha receio de não conseguir. O MAC não é um centro vivo de estudo e pesquisa no que diz respeito à maneira formal ou acadêmica de pensar a investigação. Mas sem dúvida o MAC é um museu 'vivo', investigativo, comunicante, em movimento. O museu não é constituído por um prédio e seu acervo, assim como a arte contemporânea não se realiza apenas na forma do objeto construído. Um museu constitui-se por idéias e ações, como a arte e como a própria vida, nada mais. E idéias e ações não cabem num prédio, mesmo que seja uma obra de arte. E o MAC é uma obra de arte, porque sem dúvida, o 'museu de Niemeyer' é monumento à beleza que, mais que tudo, dialoga com a paisagem e faz

²⁷ "Una de las paradojas de la contemporaneidad es el modo bajo el cual se elabora y gestiona la cultura. Percibida hoy, más que nunca, como valor de cambio, la cultura se rediseña bajo la forma de mercancía, sirviendo a los intereses del capitalismo. La dinámica cultural se encuentra impregnada de un discurso recurrente sobre la diferencia, la alteridad, el multiculturalismo y la participación; [...] No olvidemos que la cultura es el arte de manejar la transferencia, y su trayectoria manipula el deseo de desarrollo." (tradução da autora). **MUSEOLOGIA Y EL PATRIMONIO INTANGIBLE: LA EXPERIENCIA VIRTUAL** Tereza Cristina Scheiner – Brasil . Actas del XI Encuentro del Subcomité Regional del ICOFOM para América latina y el Caribe – ICOFOM LAM. Cuenca y Galapagos, Ecuador, 23 al 30 octubre, 2002 / Anais do XI Encontro Anual do Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe – ICOFOM LAM. Cuenca e Galápagos, Equador, 23 a 30 de outubro de 2002. p.121.

crescer na comunidade um certo prazer de ser niteroiense, a valorização de seu lugar. Mas o museu chamado MAC é antes realizado a cada dia pelas pessoas que nele atuam, que o constroem sempre – profissionais de museu e público.

Meu interesse aqui é o de perceber possibilidades, com o olhar otimista de quem quer ver. Mas, sem dúvida, há problemas diversos de ordem interna neste museu. Não existe um laboratório de restauro no prédio do museu; a distância física da reserva técnica gera outros tantos problemas práticos; o quadro de pessoal reduzido em todos os setores por contenção de gastos – e mesmo, pelo pouco espaço físico que se percebe nos ‘bastidores’ da instituição –, gera dificuldades: na pesquisa de acervo fora dos períodos de exposição, com relação às necessidades de conservação das mais de 1300 obras do acervo, e no atendimento ao público com relação a obras peculiares que necessitam de plantão de monitoria específico durante as exposições. E, ainda, não há uma assessoria de imprensa, ou profissionais específicos para a comunicação e divulgação da programação do museu ao grande público – que é realizada pelas próprias equipes. Ao que parece, o trabalho ininterrupto, dirigido à demanda imediata no museu, é um dos fatores que não têm permitido a preparação de uma programação a longo prazo – o que induz a uma rotina de trabalho equivocada.

Poderia citar outras tantas dificuldades encontradas nesta ou em outras instituições, mas me parece que o que falta ao MAC é a possibilidade de pensar-se, de refletir sobre seus movimentos, suas ações e seu direcionamento. O MAC, como ‘todo’ que é continente, pode ser a soma de seu acervo às ações que põe em prática dentro e fora de seu núcleo sede. E mais, como obra de arte, objeto arquitetural em si, imagem do progresso cultural da cidade de Niterói e ícone da beleza e da força do artifício humano, pode ser ‘parte’ em um contexto de dimensões semelhantes à paisagem que o cerca. A idéia de um museu processo parte de um projeto mental, portanto, o museu ‘ideal’ sendo plenamente conceitual – mas conceito orgânico que amadurece e transforma-se incessantemente –, este sim, processo flexível, que é em si o todo e a parte, conforme se observa de fora ou de dentro, estrutura a identidade de um museu em suas particularidades.

A Museologia não serve apenas ao Museu – ela acompanha o processo museal e com a realização deste, ela se enriquece e evolui. Podemos comprovar isto observando a infinita variedade e a aparição de formas novas de museus – centros de cultura científica e técnica, museus comunitários, ecomuseus etc. Todos foram criados para responder a uma necessidade social, e sua existência mesma

conduziu a reflexão museológica para novos rumos: noções de identidade, de territorialidade, do papel social do Museu, de orientação prioritária para a comunidade e não para o objeto.²⁸

O que falta ao MAC, – segundo o olhar de quem analisa de fora, sem a vivência diária, mas à procura de soluções – é a museologia dirigida à pesquisa. Como demarca Scheiner, não existem vínculos absolutos entre o museu e a museologia, podendo existir museus sem museologia e museologia pensada fora dos museus. Sugiro também que assim como há museus distintos, é muito provável haver diferentes maneiras de ‘pensar museologia’. Scheiner ainda afirma a importância de que se pense a museologia junto à prática no museu, apontando a contribuição da *praxis* “no sentido de desenvolver uma linguagem museológica universalmente identificável, ainda que resultante da multiplicidade de manifestações lógicas, éticas e estéticas vinculadas ao museu.”²⁹. Cito ainda Freire:

O desafio que se apresenta ao pesquisador de arte que se debruça sobre a produção Conceitual não envolve a decifração isolada da obra, mas a criação de novas metodologias de análise que possam acompanhar os significados dos projetos, conceitos e objetos, junto com as instituições que os legitimam. Isto porque, em face de um trabalho Conceitual (o mesmo pode valer para a arte contemporânea), o parecer do crítico, aquele que tem o bom olho capaz de reconhecer o valor intrínseco escondido na peça, não parece ser suficiente. O que vale é a interrogação constante como instrumento de uma análise capaz de compreender os artistas e suas poéticas inseridos no “espírito do tempo” (*zeitgeist*) que os tornou possível.³⁰

Freire aponta uma “perspectiva alargada”, através da qual “o museu seria capaz de tomar toda a cultura visual de seu tempo como objeto para as interrogações que formula a partir dos trabalhos que expõe e guarda”, observando que “o papel do museu como centro de arte equivaleria a um centro de dúvidas, onde as dúvidas dos artistas se confrontam com as dúvidas do público”³¹.

Considerando a multiplicidade de proposições e percursos da arte contemporânea – esta que discute o objeto, a matéria e os próprios limites da arte – parece-me pertinente o debate de questões museológicas que envolvem formação de acervo, conservação e apresentação da produção artística, bem como a reflexão sobre o significado de se manter uma coleção contemporânea:

²⁸ BELLAIGUE, Mathilde. **O desafio museológico**, op. cit., [s.p.].

²⁹ SCHEINER, **Apolo e Dioniso no templo das Musas**, p.9-10.

³⁰ FREIRE, **Poéticas do Processo**, op. cit., p.54.

³¹ FREIRE, **Poéticas do Processo**, op. cit., p.53.

É preciso frisar que manter uma coleção contemporânea não significa, pois, adquirir avidamente novas obras, processo infundável, fadado ao fracasso pela sua própria natureza infinita. Esse trabalho passa pela resistência de historicizar o presente, cristalizando narrativas que não correspondem à produção artística corrente – mesmo dentro do museu (comparado ao mausoléu, por Valéry), onde tal operação parece viável.

Tal esforço envolve a integração e a contextualização de trabalhos de artistas vivos dentro de um conjunto dinâmico de referentes individuais e sociais, pertinentes à ampla questão da visualidade e dos recursos tecnológicos disponíveis em seu tempo. Envolve instigar questões mais do que retirar dados.³²

Pode-se dizer que arte contemporânea é uma denominação para a arte realizada desde meados do século 20, repleta de uma multiplicidade de obras e práticas baseadas em processos, muitas vezes de origem analítica ou lingüística, que lançam certas interrogações sobre as categorias e práticas dos museus, convocando à participação e apresentando o corpo em performance como obra, assim como trabalhos produzidos em meios virtuais ou projetos realizados em lugares inacessíveis, ou mesmo nunca realizados.

Tomando em análise as coleções de arte contemporânea que procuram conservar e apresentar uma gama de atividades baseadas em várias técnicas e estratégias associadas à arte conceitual em sua diversidade, e na efemeridade da ação realizada, que muitas vezes deixa ao acervo do museu apenas seu registro como a documentação de uma ação/obra, Freire escreve:

Muitas (obras efêmeras), no entanto, resistiram como documentos, fotografias, como registros de obras. Neste espaço intervalar entre a obra e sua documentação, entre a experiência da obra e sua evidência, os museus, e não apenas o MAC-USP, enfrentam os maiores dilemas em sua vocação classificatória.

As proposições artísticas da arte Conceitual, assim como muitas obras contemporâneas, supõem uma nova concepção de museu que possa também assimilar o fluido e entremear o paradoxo de incorporar dinamicamente o transitório. Nesta perspectiva, o museu de arte contemporânea não se limita a uma função passiva, com salas de exposições abertas à contemplação de poucos privilegiados.³³

Partindo de alguns bons conselhos encontrados no citado livro, e porque, em um primeiro momento a teoria museológica e os aspectos práticos da museologia me pareçam movimentar-se paralelamente, porém sem relacionar-se profundamente no fazer museológico, creio na possibilidade de que a investigação de relações e

³² Ibidem, p.53-54.

³³ FREIRE, **Poéticas do Processo**, op. cit., p.53

comparações entre teoria e práxis museológicas possa revelar potencialidades da pesquisa no museu, como sugere Bellaigue:

É este vai e vem teoria-prática-teoria que, em minha opinião, confere em parte valor à Museologia: porque lhe fornece os meios para validar-se em nível científico, referindo-se à experimentação contínua. O Museu torna-se então laboratório. De uma instituição estática e congelada ele passa ao estado de processo experimental dinâmico e toma parte ativa na sociedade contemporânea [...].³⁴

A partir de então, seguindo na direção apontada por Marília Xavier Cury a respeito da pesquisa em museologia, noto que “deve-se problematizar o fato museológico, aprendendo a identificá-lo na realidade empírica”³⁵, e para isso, conforme colocado por Cury e anteriormente observado por Waldisa Rússio, parece necessária a formação de uma transversalidade de teorias e conceitos que contribuam para o desenvolvimento da pesquisa empírica em comunicação museológica: “A interdisciplinaridade deve ser o método de pesquisa e de ação da museologia e portanto, o método de trabalho nos museus e cursos de formação de museólogos e funcionários de museus.”³⁶

Esta reflexão que possibilitaria descobrir riquezas e dificuldades na atuação do MAC, em direção a uma contínua regeneração de seu sistema de atuação, a partir de seus próprios saberes e fazeres, unidos a uma linguagem comum, falada por outras instituições, talvez esteja na grande importância dos debates da museologia contemporânea: a aproximação de prática e teoria. Não identifico uma metodologia para esta reflexão regeneradora, mas me parece claro que o contato da instituição com os debates desenvolvidos no campo da museologia, assim como no campo da arte, aproximando o MAC à necessidade de uma museologia teórica – certamente vinculada à prática – seria, provavelmente, um caminho ao encontro de outras tantas veredas férteis.

Se integrarmos nosso conhecimento, poderemos situar-nos com a nossa consciência, uma consciência mais válida do que se não fizéssemos exames.³⁷

De certa forma, os museus ainda fazem “o espelho das normas instituídas e dos valores aceitos pelos setores hegemônicos de uma sociedade que coleta, produz,

³⁴ BELLAIGUE, **O desafio museológico**, op. cit., [s.p.].

³⁵ CURY, Marília Xavier. *Museologia - marcos referenciais*. **Cadernos do CEOM** – Museus, pesquisa, acervo, comunicação. v. 21, p. 44 – 73. Chapecó: Argos, 2005. p.68-69.

³⁶ Waldisa Rússio apud CURY. *Ibidem*. p.69.

³⁷ MORIN, **Complexidade e ética da solidariedade**, op. cit., p.21.

concentra e distribui riquezas”³⁸. Mas hoje, nos museus de arte contemporânea, a tradição impulsionada pelo conhecimento não está dirigida à representação de movimentos no seio da sociedade, mas a sua atuação. Atualmente, me parece, a tradição diz respeito à transmissão de valores relativos à memória e ao costume – nexos de conhecimentos e práticas que atravessam o tempo como legado que tem em potência a regeneração, mais do que a perenização de conceitos e práticas. Afinal, a tradição, em seu sentido literal e abrangente, fala do que é *transmissão*, do que é entregue e do que se compartilha – do latim, *traditio* ou *tradere*: entregar; em grego, *paradosis*: instrução ou narrativa, contém a idéia daquilo que é compartilhado de forma oral ou escrita. Segundo Morin, em sua *Ética da Solidariedade*, a idéia paradoxal de “viver de morte e morrer de vida” – citando Heráclito – fala da regeneração pela transmutação, num processo de “rejuvenescimento permanente”:

Trata-se de uma fórmula paradoxal, pois se há duas idéias que são totalmente antagônicas são a morte e a vida. Um grande cientista do século XIX, que se chamava Bichat, definia a vida como um conjunto de forças que resiste à morte.

No entanto, hoje em dia, com o progresso do conhecimento biológico, ficamos sabendo que estas forças resistem à morte utilizando a morte. Como? Sem parar, nosso organismo tem moléculas que se degradam, e nossas células as substituem por moléculas novas; nossas próprias células morrem e novas células vêm no lugar destas. Dito de outra maneira, nossa vida, através da morte das nossas células e das nossas moléculas, continua. Este processo esclarece a fórmula de Heráclito “viver de morte”; da mesma forma **as sociedades vivem da morte de seus indivíduos, pois a cultura é transmitida às novas gerações, e assim se regenera.**³⁹

O MAC de Niterói, como tantos museus de arte contemporânea, tem em sua base de formação o conceito de museu tradicional, que usa o objeto como instrumento primordial de trabalho. Mas, pode-se perceber nos museus de arte contemporânea, já uma distinção da idéia de ‘museu tradicional’ no modo como atuam em relação a estes elementos selecionados: as obras de arte. “Na sua peculiar relação com o Real [o museu] cria e recria realidades [...] desenhando metáforas com a intenção específica de provocar no observador determinadas emoções”⁴⁰, como identifica Scheiner. Porém, este museu não fala do mito ou da história longínqua de um mundo que já não existe mais. Os museus de arte contemporânea, e aqui inclui-se o MAC, falam da sociedade contemporânea, de como ela se forma, se apresenta, se vê e se discute na arte de seu tempo.

³⁸ SCHEINER, *Apolo e Dioniso templo das Musas*, op. cit., p.65-66.

³⁹ MORIN, *Complexidade e ética da solidariedade*, op. cit., p.19. (grifo da autora)

⁴⁰ SCHEINER, *Apolo e Dioniso no templo das Musas*, op. cit., p.65.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações finais

A aparente racionalidade de nossas ações invade todas as coisas. Vemos constantemente, instalar-se em nosso cotidiano o desejo de sermos cada vez mais exatos, de cada vez mais enxergarmos um sentido objetivo para nossas motivações. [...] Porém, ao mesmo tempo, parece que vemos crescer em nós uma certa incapacidade de poder imaginar qual rumo seguiremos, qual direção tomaremos, quando tivermos tudo entendido, examinado, organizado, classificado, transformado em padrões e normas de comportamento.

André Severo

Ao finalizar esta dissertação, tomo em vista as questões apontadas ao longo da construção deste trabalho, a respeito da idéia de museu em processo, que se dá prioritariamente na relação – imprecisa e ilimitada. Vinculo a essa idéia o enfoque dado pelo MAC de Niterói à relação, à ludicidade e à reflexão a partir das possibilidades de interação entre o museu, a arte e o público. E lembro que aqui a intenção não é a de calcular prognósticos, receitar fórmulas ou prescrever práticas. Apenas indico algumas conclusões relativas a esta procura de possíveis veredas férteis no museu de arte contemporânea para a formulação de uma idéia de museu em processo. Este conceito de museu visa, segundo meus desejos, mais do que valorizar a arte contemporânea – tanto quanto se procura valorizar o patrimônio da humanidade ou mesmo, noutro sentido, um bem do mercado de consumo – busca dirigir-se a formas de descoberta e percepção do real.

Voltando ao início deste texto, retomo a abordagem da razão moderna, que define o que é real nos moldes científicos, relegando “às esferas particulares da existência o que não seja conveniente”¹ – poesia, infância, jogo, divertimentos –, quando as formas sensíveis da existência escapam à ordem do pensamento.

Inúmeros debates, artigos, livros concordam sobre a importância do fenomenal, mas é logo para minimizar seu efeito, pedindo que se passe às ‘coisas importantes’, ao que não é evanescente².

¹ MAFFESOLI, op. cit., p.71.

² Ibidem. p.155.

Embora se possa reencontrar esse ‘procedimento intelectual’³ em diversos momentos da história do pensamento, numa tendência de periodização que varia entre as formas sensualista e racionalista, foi com a modernidade que o processo de racionalização triunfou.

As doutrinas ascéticas, privilegiando o processo cognitivo em detrimento da vida dos sentidos, inscrevem-se no processo de civilização dos tempos modernos; tendo sido necessárias, segundo Maffesoli, no momento em que só o primado dos sentidos era reconhecido. Tornando progressivamente hegemônico, o moralismo intelectual tende à intolerância, e o pensamento passa a exercer sua violência contra o sensível⁴. Entretanto, como sustenta o autor, atualmente tende-se a aceder à experiência dos sentidos. Identificando na contemporaneidade o predomínio da linguagem das aparências, Maffesoli descreve a tendência de se romper com a episteme da modernidade ao ultrapassar a estrita separação natureza/cultura, quando “a natureza torna-se parceira obrigatória”. E proclama que, enquanto o corpo social é como “um conjunto encarnado que repousa sobre um movimento irreprimível de atrações e repulsões”⁵, para compreender os fenômenos de sociedade em suas diversas agregações sociais, é preciso integrar o elemento sensível à análise, examinando a importância dos modos de conhecimento considerados secundários, utilizados no cotidiano.

Por meio de uma concepção ética que assume o prazer como princípio e fundamento da vida moral⁶, observa-se hoje uma tendência à redução da dicotomia moderna entre a razão e o imaginário, ou sensível:

Um hedonismo do cotidiano irreprimível e poderoso que subentende e sustenta toda vida em sociedade. Uma estrutura antropológica, de certo modo. [...] as] relações tornam-se animadas por e a partir do que é intrínseco, vivido no dia-a-dia, de um modo orgânico; além disso, elas tornam a centrar-se sobre o que é da ordem da proximidade. Em suma, o laço social torna-se emocional. Assim, elabora-se um modo de ser (ethos) onde o que é experimentado com outros será primordial.⁷

Tal posicionamento tem relação direta com a arte contemporânea, conforme abordada nesta dissertação. Esta arte que demanda a entrega subjetiva para a

³ MAFFESOLI, op. cit., p.69.

⁴ Ibidem, p.70.

⁵ Tacussel, *L’attraction sociale*. Paris, Méridiens, Klincksieck, 1984. apud MAFFESOLI, Ibidem. p.73.

⁶ O hedonismo. MOTA, Antonio Carlos. **O (re)pensar ético na sociedade contemporânea**. Monografia / Pós-graduação Lato Seneu. Orientador: Prof. Dr. Mauro Wilton de Souza. São Paulo: ECA/USP, 2002. p.16.

⁷ MAFFESOLI, op. cit., p.69.

fruição. Depois, então, o diálogo acontece, quando ocorre a partilha, a troca, aí a experiência presente evoca os processos cognitivos: no contato. Volto a lembrar da necessidade de se abandonar provisoriamente as certezas e dogmas aceitos de antemão, para encontrar o pensamento que é do outro. E a arte contemporânea requer o diálogo, exige que se esteja atento, que o espectador seja participante não só quando chama para a experimentação.

Esta arte demanda que se veja e pense, que além do maravilhamento, o afeto pela arte se dê de forma conscientizadora. Porque o artista contemporâneo entrega sua obra ao mundo, não mais com vistas a um modo de fazer artesanal, pelo método do trabalho manual, mas pelo que ele pensa. E é o que se pensa que imprime a individualidade a cada trabalho, assim como a cada leitura de obra. E ainda, a cada leitura de uma mesma obra, se ela realmente trouxe em si algo do pensamento do artista em sua criação – não tanto uma intenção, nem um desejo de comunicar, mas talvez uma necessidade de expressão.

A suspensão de certezas requer a ‘humildade’, ou seja, a obra de arte contemporânea não exige um arcabouço de conhecimentos e erudição, mas a ‘sabedoria de ser humilde’ e a entrega, pelo tempo necessário da fruição. A arte contemporânea vem quebrar as certezas, pulverizar a máquina técnico-científica construtora de verdades inabaláveis. Ela não vem sozinha, mas emerge de um momento presente, que nega o preenchimento pleno do ser humano pela ideologia da ciência e da tecnologia. Refiro aqui ao momento do encontro com essa arte que as pessoas “não entendem”, e talvez sem se dar o tempo e o direito de sentir o vazio e o leve flutuar que a arte permite, sem consentir o contato, concluem que se esta arte não se dá aos olhos como simples deleite, então não é arte!

Sabe-se lá quantas coisas novas enxergaríamos, quantas coisas diferentes se fundamentariam intimamente se desenvolvêssemos a capacidade, por alguns instantes que seja, de deixarmos-nos persuadir contra nossas próprias crenças, de colocarmos à parte determinados elementos, tidos como absolutos, da nossa consciência e tentar transformá-los, ampliá-los em uma nova e desarticulada convicção.⁸

A ansiedade e a pressa não cabem nesse espaço-tempo do museu em fluxo. E o que o MAC de Niterói faz a esse respeito? A meu ver, este museu convida a se deixar estar no aqui e agora, a aceitar o espaço e o tempo presentes, chamando à

⁸ André Severo, *Campo de rejeito* In: BERNARDES, op. cit., p.87-88.

fruição, à experimentação, ao diálogo – com a arte, com o outro e consigo mesmo – e por fim, a refletir.

[...] O que é primordial é que a relação com outrem determina o que eu sou. Participa-se junto de uma experiência comum, comunica-se, põe-se em comum etc. Numa palavra, a experiência não é vivida por um ego forte e solitário, ela deve ser dita, contada, vista. [...] A experiência é uma perpétua encenação, ela nos introduz numa lógica que, de parte a parte, é relacional.⁹

Quando dei início a esta investigação, recém chegada aos estudos acadêmicos sobre a museologia no museu de arte contemporânea, estava interessada no direcionamento dos propósitos deste ‘tipo’ de museu e de suas estratégias de ação. Porém, pensava em investigá-lo e conhecê-lo para então evidenciar a incoerência do museu que se mantém congelado num tempo que já não é mais o seu. Supus a possibilidade do encontro de uma estrutura que destacasse a inserção da museologia no mundo contemporâneo pela implementação de um ‘outro’ museu, ainda a ser pensado, criado, realizado. Mas, organizando as idéias que estruturavam o princípio desta trajetória de pesquisa, onde desejava traçar paralelos e costurar relações entre o pensar e o fazer “museológicos”, me deparei com a soberba: eu sonhava descartar o museu em sua forma tradicional, embora, o que me chamasse à investigação fosse justamente o contato que mantinha com ‘este’ museu, que até então me parecia totalmente equivocado.

Por bem, não vi o desenvolvimento desta pesquisa tomar a direção de minhas primeiras expectativas e pretensões. Levando em consideração todos os questionamentos que me chamavam a esta investigação acadêmica, considero que não fui muito longe a partir daquele ponto inicial. Talvez porque ambicionasse mapear a museologia como um todo, descobrindo horizontes totalmente ‘novos’ e caminhos ‘originais’. Talvez porque, num primeiro momento, quisesse ‘apagar’ a imagem de museu que me parecia um equívoco – o museu denominado tradicional. Com esta conscientização, entretanto, não considero ter perdido a viagem: ao contrário, percebo mais no percurso que na chegada o grande mérito deste, e ousar dizer, de qualquer trabalho.

Incluindo todos os movimentos realizados, desde a saída de minha cidade natal, e o afastamento de um universo já bem conhecido e demarcado – isso inclui família, trabalho, casa, amigos e um ambiente artístico particular – para a dedicação

⁹ MAFFESOLI, op. cit., p.92.

ao mestrado, até a escritura desta dissertação, percebo que o momento realmente mais importante desta ‘viagem’ se relaciona com o encontro das noções de solidariedade e tolerância dentro de mim. Noções fundamentais na construção de uma idéia de ‘sistema’ que, segundo Morin, é o conjunto de partes diferentes, unidas: “um todo organizado produz qualidade e propriedades que não existem nas partes tomadas isoladamente”¹⁰. Sem dúvida, neste sistema precisam estar integradas a solidariedade e a tolerância, sem as quais a complexa integração entre tradição e criação não se estabelece.

Partindo de uma noção holista do universo como origem de todas as coisas e estrutura que envolve o múltiplo, o **real** – foco dos olhares da museologia – é uma multiplicidade aberta, em permanente processo de constituição. E se este é o contexto onde se inserem a arte, o museu, a museologia e os seres que os pensam e geram, que os fruem e vivenciam, qual haveria de ser a forma de perceber o ‘estar no mundo’ e de ‘relacionar-se no mundo’? Quero dizer, a partir de uma compreensão de mundo complexa, o museu, como a museologia e a arte, criações humanas que aqui vinculo a uma idéia de *holograma*, têm em si a fisionomia da “natureza inteira”¹¹, do universo extenso. Portanto, compreendendo o real como totalidade, observei, no decorrer deste trabalho, a direção rumo à interdisciplinariade. E, parece óbvio, a idéia de interdisciplinariade une-se às noções de solidariedade e tolerância, e forma a rede hipertextual que interliga o museu, o ser e a arte.

*Arte é o que eu e você chamamos arte*¹², afirma Frederico Morais no título de seu livro, que apresenta 801 definições sobre a arte e o sistema da arte, destacando a variedade dos princípios estéticos e das funções da obra, e deixando claro que a arte pode receber tantas significações quantos forem os interessados em lhe atribuir qualquer definição. Do mesmo modo, o ‘museu’ pode situar-se no diálogo ao nível do sujeito, abrindo escuta à comunidade, de forma a tornar-se mais próximo, ciente da demanda a ser atendida. O museu que não toma posição de senhor da verdade estabelecida e inquestionável, que abre espaço à discussão, oferece possibilidades de leitura e pensamento, com consciência de que tudo o que o visitante/participador aprende ou apreende poderá vir depois e a partir daquilo que ele sente.

¹⁰ MORIN, **Complexidade e ética da solidariedade**, op. cit., p.17.

¹¹ SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Trad. e notas de Tomaz Tadeu. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008. Parte II, Proposição XIII, Lema VII, Escólio. p.105.

¹² MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos arte**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

Seria fácil mostrar como o sexo, o comer, o movimento, a atmosfera etc., suscitaram ao mesmo tempo, sentimentos e obras estéticas. Como, sem eles, todas as obras da cultura (pintura, teatro, arquitetura, literatura...) seriam perfeitamente incompreensíveis. [...] Basta lembrar essa verdade primeira: o prazer dos sentidos é constitutivo do impulso vital, ele “faz” sociedade, funda a sociedade primordial.”¹³

Talvez, para tornar a arte contemporânea acessível ao público, algumas estratégias precisem estar em foco desde a definição e fundamentação dos objetivos da instituição. As estratégias de comunicação do museu – e aqui talvez se possa referir a uma idéia ‘global’ de museu – exigem a integração entre profissionais e público, as pessoas que fazem o museu, e o direcionamento a ações internas de forma concreta. Isto significa que a comunicação no museu teria início em sua estrutura de funcionamento interno, entre os projetos que ali são gerados e conduzidos, entre os setores e as pessoas que ali atuam. Volto às noções de solidariedade e tolerância.

Em uma rede de relações que forma a estrutura operacional de qualquer instituição ou grupo de trabalho, é muito freqüente que pessoas diferentes atribuam, muitas vezes, sentidos opostos a uma mesma mensagem, isto porque, “se por um lado o texto é o mesmo, por outro, o hipertexto pode diferir completamente”¹⁴. Segundo Lévy, “o que conta é a rede de relações pela qual a mensagem será capturada, a rede semiótica que o interpretante usará para captá-la”¹⁵. E para mim, mais que isso, ainda é necessária ao menos a tolerância, para que a partilha de sentido se faça no convívio.

Para que as coletividades compartilhem um mesmo sentido, portanto, não basta que cada um de seus membros receba a mesma mensagem. Trabalhar, viver, conversar fraternalmente com outros seres, cruzar um pouco por sua história, isto significa, entre outras coisas, construir uma bagagem de referências e associações comuns, uma rede hipertextual unificada, um contexto compartilhado, capaz de diminuir os riscos de incompreensão.¹⁶

O fundamento transcendental da comunicação – compreendida como partilha do sentido – é este contexto ou hipertexto partilhado. [...] Os atores da comunicação produzem continuamente o universo de sentido que os une ou que os separa.¹⁷

¹³ MAFFESOLI, op. cit., p.84.

¹⁴ LÉVY, **As tecnologias da inteligência**, op. cit., p.72.

¹⁵ LÉVY, loc. cit.

¹⁶ Ibidem, p.72-73.

¹⁷ Ibidem, p.73.

E o museu em processo, como universo de sentido, abre-se ao público participando na construção de sua forma de olhar, modulando sua percepção, ao mesmo tempo em que oferece instrumentos para que as pessoas identifiquem, dentro e fora do espaço expositivo, caminhos para sua leitura e enfoques de interesse. Assim, a cada indivíduo são oferecidas possibilidades de descobrir e ampliar olhares através de novas percepções de seu universo cotidiano.

Entendendo que o museu representa uma potência de comunicação e que, suporte da cultura e da memória social, deve ser um 'meio' estimulador das capacidades perceptivas e reflexivas do indivíduo, a vivência permitiria o diálogo e a informação "pensando o público não mais como mero espectador, mas como potência criadora"¹⁸, de maneira a ampliar as práticas convencionais dos museus. Este conceito de museu, portanto, não mais supõe que o visitante careça de conteúdo ou capacidade "enquanto a instituição assume o papel de transmissor todo-conhecedor"¹⁹.

E se formos além das atividades lúdicas e das propostas de reflexão oferecidas pelo museu, para além das possibilidades da obra que transforma o seu espaço em lugar de experiência, e chegarmos a **compreender o museu e seu entorno como fronteira entre o institucional e o coletivo**²⁰: ali o museu talvez se apresente em sua complexidade. Direcionar-se a um sítio de experimentação e discussão que transcenda o ambiente do prédio que o sedia, tomando a forma de seu entorno, significa envolver a cidade e o espaço da vida cotidiana.

Assim como o museu não é um fim em si mesmo, como diz Bellaigue, também a arte não tem a característica de 'ponto culminante' de uma exposição. Ao seduzir o espectador, chamando-o a ser também participante, o museu abre-se ao encontro e à partilha: afinal, "o museu não é um fim em si mesmo, ele é o meio, o lugar onde se ajustam, se aprofundam e se exprimem os laços entre o Homem e o real"²¹.

Volto ainda à pergunta: seria possível imaginar um modelo de museu que contenha em si soluções para tantas questões contemporâneas? Tendo em vista a diversidade dos "pequenos grupos efêmeros" na sociedade ocidental contemporânea,

¹⁸ FUNDAÇÃO Bial do Mercosul, Projeto Pedagógico – 6ª Bial do Mercosul, 2007, 22 l.. l. 1.

¹⁹ FUNDAÇÃO, loc. cit.

²⁰ "Na biblioteca, no arquivo, no museu é preciso entrar, perguntar e pesquisar. Nas cidades se vive." MESENTIER, Leonardo Marques de. **Patrimônio urbano, construção da memória social e da cidadania**. [s.d.] Disponível em: <www.artigocientifico.com.br/uploads/artc_1151515071_97.pdf> Acesso em: jun.2007. p.13.

²¹ BELLAIGUE, op. cit., [s.p.].

que Maffesoli tenta representar pela metáfora do ‘neotribalismo’²², também os museus tornam-se cada vez mais especializados, a fim de corresponder à comunidade ou ao público que os acessa; vide os museus de bairro e ecomuseus, com suas características específicas, moldadas no convívio.

E o museu de arte contemporânea, deve ser espaço aberto às constantes necessidades de adaptação e renovação sugeridas pela arte, em seu encontro com o público? Quando a arte contemporânea, em sua pluralidade, pede a abertura de espaços específicos, pode-se pensar em sendas geradas pelas próprias demandas do museu que é processo, que acolhe a arte e a apresenta em sua multiplicidade. Isto requer o confronto de tempos e espaços reais às esferas imaginárias. Scheiner aponta que é possível perceber, sob a face do patrimônio, “uma **construção do imaginário**, um valor atribuído a determinados recortes do real, sobre os quais se estabelecem discursos específicos”²³; assim também na arte, no museu, no ser, nas interfaces do que constitui o patrimônio.

Trazendo breves apontamentos a respeito do imaginário ocidental, procuro demarcar o lugar do ‘museu’ diante de uma concepção holística de mundo. Assim, estas considerações direcionam-se ainda à atuação do museu como mediador cultural inserido no mundo contemporâneo – onde a predominância da ‘linguagem das aparências’²⁴ é condicionadora das formas de pensamento e temporalidade sociais, assim como a cultura visual tem sido objeto das interrogações formuladas a partir dos artefatos que o museu expõe e guarda.

No imaginário ocidental civilizado²⁵, que tem no indivíduo o significado fundador de identidade e na apoteose da ciência e da técnica seu modelo de pensamento, a imaginação é suspeita de ser “a amante do erro e da falsidade”²⁶. Desde o método socrático da *verdade* (séc. 4 a.C.) – baseado na lógica binária que permite a via única de acesso à *verdade* através da experiência dos fatos e das certezas da lógica pelo raciocínio dialético – organizamos o mundo através de uma visão da realidade

²² MAFFESOLI, op. cit., p.30.

²³ SCHEINER, Tereza. *Museologia e interpretação da realidade: o discurso da história* (texto provocativo). In: **Museologia e história: un campo del conocimiento** / ICOFOM; Hildegard K. Viereg, Mônica Risnicoff de Gorgas, Regina Schiller, editoras. Publicado para el ICOFOM, Comitê Internacional para la Museología del ICOM por el Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa de Veiey Liniers – Munich: Córdoba, Argentina, 2006. (ICOFOM Study Series; ISS 35). p.56.

²⁴ MAFFESOLI, op. cit., p.28.

²⁵ O adjetivo ‘civilizado’ identifica uma cultura baseada na herança grega, na imprensa e na ciência, que se autodenomina ocidental, com sua visão de mundo diversa de outros grupos culturais nativos.

²⁶ DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro, Difel, 1998. p.9-10.

polarizada e excludente. Diante de uma concepção de mundo baseada em apenas duas possibilidades de valor: um absolutamente *verdadeiro* ou um absolutamente *falso*, a imagem passa a ser desvalorizada pela incerteza e ambigüidade que a perpassam e impossibilitam a redução a um argumento *verdadeiro* ou *falso*.

Em seu livro, *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*, Gilbert Durand traça a trajetória da teoria da imaginação e do imaginário, apontando o lento desgaste do papel do imaginário na filosofia e na epistemologia ocidentais – o que, através da valorização da razão pelo cientificismo e pelo historicismo, ocasionou o rápido avanço técnico percebido a partir do século 19. Este “iconoclasmo técnico-científico”²⁷ trouxe consigo a pedagogia positivista, a descoberta da imagem fotográfica (1839), o cinema (1885) e logo a onda eletromagnética (1888) que permitiu o grande *boom* da comunicação e difusão das imagens; em outras palavras, a explosão da “civilização da imagem” seria efeito do iconoclasmo ocidental.

O paradoxo do imaginário no Ocidente, segundo Durand, diz respeito à formação progressiva de uma ‘ciência do imaginário’ que vai do exílio da imagem – a consolidação de um pensamento sem imagem – à chamada ‘civilização da imagem’. E referindo-se mais especialmente à mídia de massa e ao que denomina ‘explosão video’, o autor infere que a imagem ‘enlatada’ anestesia aos poucos a criatividade individual da imaginação, nivelando os valores na total indiferença e paralisação, suprimindo “qualquer julgamento de valor por parte do consumidor passivo, já que o valor depende de uma escolha”²⁸.

Considerando que o caráter de estudo da relação do ser humano com a realidade é foco central na pesquisa museológica, indico aqui a realização do museu como possibilidade de contexto democrático. Possibilidade de realizar-se como ‘meio’ onde a manifestação gera a representação²⁹ – as evidências materiais se agregam ao conjunto de referências simbólicas como suportes da cultura; e onde o sentido se constrói de forma plural e heterogênea, aberto a múltiplas interpretações do real, possibilitando a experiência crítica e criativa, independente e social.

Como demarca Scheiner, não existiriam vínculos absolutos entre o museu e a museologia, podendo existir museus sem museologia e museologia pensada fora dos

²⁷ DURAND, op. cit., p.31.

²⁸ Ibidem. 118.

²⁹ Entendendo-se por representação todos os registros materiais e imateriais, tais como som e imagens, que necessitam de um suporte para serem percebidos.

museus. A autora ainda afirma a importância de que se pense a museologia junto à prática no museu, apontando a contribuição da *praxis* “no sentido de desenvolver uma linguagem museológica universalmente identificável, ainda que resultante da multiplicidade de manifestações lógicas, éticas e estéticas vinculadas ao museu.”³⁰ E, conforme Bellaigue, interrogar-se sobre a museologia implica “partir da observação de fenômenos”, para a “construção de um sistema de conhecimentos, na reprodutibilidade da experiência e na elaboração de leis”³¹.

Além disso, o museu pensado como fenômeno, que tem por base as concepções de processo, criação e relação, pode ser reconhecido e avaliado em sua dinamicidade, por meio da investigação de relações e comparações entre teoria e práxis. Como indica Bellaigue, este movimento permite a transversalização de teorias, conceitos, práticas e saberes empíricos que contribuam para o desenvolvimento da pesquisa da museologia:

É este vai e vem teoria-prática-teoria que, em minha opinião, confere em parte valor à Museologia: porque lhe fornece os meios para validar-se em nível científico, referindo-se à experimentação contínua. O Museu torna-se então laboratório. De uma instituição estática e congelada ele passa ao estado de processo experimental dinâmico e toma parte ativa na sociedade contemporânea [...].³²

Chego ao fim desta pesquisa com a convicção de que é possível realizar no museu dito tradicional a idéia de museu em processo aqui esboçada, e que aproxima-se em muito da noção de museu como fenômeno. Segundo Scheiner, Museu, com a letra M maiúscula, seria a denominação de um fenômeno cultural dinâmico, que se dá de maneiras diversas, no tempo e no espaço. Em permanente mutação, vincula-se à filosofia dos processos, e em diferentes representações, corresponde a possíveis instâncias de sua materialização como idéia. Assim, procurei por um museu efetivamente vivo, como território de experiência e debate em constante oxigenação, que tomaria suas formas sob a influência de valores e representações sociais. Procurei investigar maneiras de pensar a museologia e realizar este museu ‘ideal’ – conceito e ação.

Ainda que não de forma plena, os museus contemporâneos, em certa medida, encaminham-se ao processo e ao fenômeno através de meios simples e já conhecidos no ambiente dos museus menos conservadores: os dispositivos interdisciplinares

³⁰ SCHEINER, **Apolo e Dioniso no templo das Musas**, p.9-10.

³¹ BELLAIGUE, op. cit, [s.p.].

³² Ibidem.

indicados pela epistemologia contemporânea, que se dão nas interfaces de disciplinas tradicionais. A transferência de conceitos, a convergência de problemas e a irradiação de métodos entre diferentes disciplinas³³ são alguns dos dispositivos encontrados na museologia, que indicam modos de abordagem das práticas dos museus, tanto quanto das maneiras de pensar a museologia contemporânea no ambiente acadêmico. A museologia, que já vem se desenvolvendo como campo disciplinar, dirige-se à filosofia e às ciências sociais identificando seus cenários de atuação a partir das relações que mantém com estes e outros campos, como a arte, a história, as ciências físicas e biológicas etc. Através destes contatos interdisciplinares, e pela necessidade de estar em fluxo, gerada no contexto contemporâneo, a museologia amplia seus rumos.

É necessário ter um pensamento que possa conceber o sistema e a organização, pois tudo o que conhecemos é constituído da organização de elementos diferentes³⁴ [...], vivemos num mundo em que é cada vez mais difícil estabelecer ligações, quando se trataria de enraizar outra estrutura de pensamento. Para isso é preciso, evidentemente, uma ruptura do ensino, que permita juntar ao mesmo tempo que separa. O conhecimento complexo conduz ao modo de pensar complexo, e esse modo de pensar complexo, ele próprio, tem prolongamentos éticos e existenciais, e talvez até políticos. [...] O pensamento que une o modo de conhecimento se prolonga para o plano da ética, da solidariedade e da política. Há uma ética da complexidade que é uma ética da compreensão.³⁵

Trabalhar o museu em suas tantas manifestações espaço-temporais, como “instância de presentificação dos novos modos pelos quais o homem vê o mundo”³⁶, significa cruzar e aliar saberes e práticas. Pela ética da complexidade, que Morin³⁷ indica ser também um ética da compreensão, encontro a democracia que permite, encoraja e organiza o conflito de idéias, numa aposta em relação à incerteza e à tolerância. O museu em sua pluralidade, apresenta-se sob tantas formas e flui por tão diversos meios, que ao pensar os modos de fazer museus de arte, logo identifico sua afinidade com a própria arte que acolhe e apresenta: hoje, museu e arte indicam o contato e o diálogo, requerem que se vivencie e pense. “Embora nos esqueçamos quase sempre, Apolo e Dionísio, essas duas divindades da arte, “andam de par”, e, no dizer de Nietzsche, mesmo seu conflito é fecundo”.

³³ CENTRO de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa - FCUL Directo. **Entrevista a Olga Pombo**, 2005. Disponível em: <<http://cfc.ul.fc.ul.pt/textos/entrevistaopomboinfociencias.htm>> Acesso em: 03/05/2008. Não paginado.

³⁴ MORIN, **Complexidade e ética da solidariedade**, op. cit., p.17.

³⁵ Ibidem, p.22.

³⁶ SCHEINER, **Apolo e Dioniso no templo das Musas**, op. cit., p.144.

³⁷ MORIN, **Complexidade e ética da solidariedade**, op. cit., 22-23.

Enfim, retomo a pergunta inicial: **Será possível realizar um museu em contínuo movimento de transformação?** E agora respondo, também de modo *otimista*. Sim, é possível, mesmo no museu tradicional. Embora o ‘lugar museu’ seja tradicional, as teorias da arte e do museu, nesta pesquisa, levam a uma idéia central: a arte e o museu se dão no momento, na relação dos seres em contexto. O museu é colocado em movimento e tomado em fluxo, numa “espécie de imenso plano semântico, acessível em todo lugar, para o qual cada um poderia contribuir para produzir, dobrar diversamente, retomar, modificar, redobrar...”³⁸, assemelhando-se em muito à idéia de hipertexto estudada por Lévy.

Vinculado à idéia de museu em processo, encontro o museu de arte contemporânea como **vereda fértil**, no contato com o que é sensível e intuitivo, tanto quanto no pensamento e na reflexão. Quando ‘Apolo e Dioniso caminham juntos’³⁹, como celebra Scheiner, na tolerância e na solidariedade, o pensamento complexo está em fluxo. Os conflitos podem ser fecundos, dos erros se pode produzir aprendizado, quando “a ligação da experiência e da tradição [...] é o que funda a relação com a alteridade, base de toda sociedade”⁴⁰.

De fato, as veredas são férteis no museu em fluxo, que se posiciona como mediador: pela partilha que propõe como espelho e transmissão de saberes, e que acontece na entrega; pelo estímulo à imaginação e à criação em direção à experiência e ao devir; e pela cadeia relacional que estabelece entre os seres, com a arte e com a vida, na mobilidade entre tradição e criação.

³⁸ LÉVY, **Tecnologias intelectuais e os modos de conhecer**, op. cit., [s.p.].

³⁹ SCHEINER, **Apolo e Dioniso no templo das Musas**. op. cit., p.144.

⁴⁰ MAFFESOLI, op. cit., p.121.

REFERÊNCIAS

Referências

ALMEIDA, Maria da Conceição de. *Complexidade, do casulo à borboleta. Ensaios de Complexidade*. Coord. Gustavo de Castro ET ali. Porto Alegre: Sulina, 1997

AJZENBERG, Elza. **Interfaces Contemporâneas**. MAC USP 40 Anos. Disponível em: < http://www.macvirtual.usp.br/MAC/templates/exposicoes/exposicao_mac_40anos/exposicao_mac_40anos_introducao.asp > Acesso em: 14 nov. 2007.

ANDY Warhol Museum. Disponível em: < http://www.warhol.org/museum_info/faq.html > Acesso em: dez. 2007.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. 6 ed. Trad. Denise Bottmann e Frederico Carotti. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

ASHMOLEAN Museum. Disponível em: < <http://www.ashmolean.org/about/historyandfuture/> > Acesso em: mai. 2008.

BACHELARD, Gaston. **O ar e os sonhos**. Ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

BASBAUM, Ricardo. *Perspectivas para o museu no século XXI. Fórum Permanente: museus de arte - entre o público e o privado*. São Paulo, 2005. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/painel/artigos/rb_museus> Acesso em: 12 jan. 2008. Não paginado.

BATCHELOR, David. *Essa liberdade e essa ordem: A arte na França após a primeira guerra mundial*. Arte Moderna práticas e debates. In: BRIONY, Fer, BATCHELOR, David e WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo** – A arte no entre-guerras. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998.

BELLAIGUE, Mathilde. **O desafio museológico**. Curso Bases Teóricas de la Museologia – Documento de Trabajo. (Conferência apresentada durante o Vº Fórum de Museologia do Nordeste / Salvador, Brasil, novembro de 1992) Trad. Tereza Scheiner. Paris: setembro de 1992. [s.p.]

BENJAMIN, Walter. **The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction**. 1935. Disponível em: < <http://academic.evergreen.edu/a/arunc/compmusic/benjamin/benjamin.pdf> >. Acesso em: 03/04/2008.

BERNARDES, Maria Helena. **Vaga em campo de rejeito**. São Paulo: Escrituras Editora, 2003. (Documento areal;2).

BOTO, Carlota. **Civilizar a infância na Renascença**: estratégia de distinção de classe. Cadernos da Pedagogia ano I Volume 01 Janeiro/Julho de 2007. Disponível em: <<http://www.cadernosdapedagogia.ufscar.br/index.php/cp/article/viewFile/5/5>> Acesso em: abr. 2008

BRECHT, George. **Chance-Imagery**. NY: A great bear pamphlet, 1966. 30p. Disponível em: < http://www.ubu.com/historical/gb/brecht_chance.pdf > Acesso em : 13/02/2008

BRUNO, Maria Cristina de Oliveira. *Museu e Museologia: idéias e conceitos*. Abordagens para um balanço necessário. Workshop ICOFOM LAM 2008. **Museologia como campo disciplinar**: Análise da produção teórica do ICOFOM LAM (1992/2006) e de sua contribuição para o fortalecimento da Museologia como campo disciplinar. ICOFOM LAM GT/Brasil / PPG-PMUS UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro: [s.n.], 5 a 7 de março de 2008. Não paginado.

BUENO, Guilherme. **A teoria como projeto**: Argan, Greenberg e Hitchcock. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007. (+Arte)

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. (Arte+)

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea**: uma introdução. Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005. (Todas as artes)

CENTRO de Filosofia das Ciências da Universidade de Lisboa - FCUL Directo. **Entrevista a Olga Pombo**, 2005. Disponível em: <http://cfc.ul.pt/textos/entrevistaopombo_infociencias.htm> Acesso em: 03/05/2008. Não paginado.

CHAGAS, Mario de Souza. No museu com a turma do Charlie Brown. **Cadernos de Sociomuseologia** Nº. 2 Novos rumos da museologia. Mário de Souza Chagas. 1994. ULHT

CILDO Meireles, Catálogo da mostra Cildo Meireles – Museu de Arte Moderna de São Paulo (jul/ago 2000) / Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (out/nov 2000).

COCCHIARALE, Fernando. **A (Outra) Arte Contemporânea Brasileira**: Intervenções Urbanas Micropolíticas. Disponível em: < <http://www.rizoma.net/interna.php?id=222&secao=artefato>> Acesso em: 07 abr. 2007.

CURY, Marília Xavier. *Museologia - marcos referenciais*. **Cadernos do CEOM** – Museus, pesquisa, acervo, comunicação. v. 21, p. 44 – 73. Chapecó: Argos, 2005.

_____. *Museus – Pontes entre culturas*. In: **Revista Museu**. Disponível em: < <http://www.revistamuseu.com.br/18demaio/artigos.asp?id=5983>> Acesso em: jul.2007. [s.d., s.p.]

DANTO, Arthur. **Após o fim da arte**: A arte contemporânea e os limites da história. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

_____. *O fim da arte e após...* Entrevista a Virgínia Aita. In: **Fórum permanente**: museus de arte entre o público e o privado. Disponível em: <<http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/entrevistas/danto#sdfootnote2anc>> Acesso em: 15/02/2008.

DIÁRIO do Nordeste, Caderno 3, de 10/01/2006. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=306601>>. Acesso em: jun.2007.

_____, Caderno 3, de 11/01/2006. Disponível em: <<http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=306895>> Acesso em: jun.2007.

DIAS, José António B. Fernandes. **Arte e Antropologia no século XX**: Modos de relação. *Etnográfica*, Vol. V (1), 2001, pp. 103-129. Disponível em: <http://ceas.iscte.pt/etnografica/docs/vol_05/N1/Vol_v_N1_103-130.pdf> Acesso em: abr. 2008.

DUB, Michaela. *Interdisciplinarity in Museology*. **Museological Working Papers - MuWop**, 2:31-32. (1981)

DURAND, Gilbert. **O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem**. Rio de Janeiro, Difel, 1998.

LIMA, Diana Farjalla Correia e COSTA, Igor Fernando Rodrigues da (2007) *Ciência da Informação e Museologia*: estudo teórico de termos e conceitos em diferentes contextos - subsídio à linguagem documentária. In: **Proceedings Encontro Nacional de Ensino e Pesquisa da Informação - CINFORM**, 7º, pages 01-14, Salvador - Bahia, Brasil

FABRIS, Annateresa. **Um olhar sob suspeita**. *An. mus. paul.* [online]. 2006, v. 14, n. 2, pp. 107-140. ISSN 0101-4714. doi: 10.1590/S0101-47142006000200005.

FER, Briony. *A linguagem da construção*. In: BRIONY, Fer, BATCHELOR, David e WOOD, Paul. **Realismo, Racionalismo, Surrealismo** – A arte no entre-guerras. Trad. Cristina Fino. São Paulo: Cosac Naify, 1998. (Arte Moderna Práticas e Debates)

FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília (org.). **Escritos de artistas: anos 60/70** / seleção e comentários, trad. Pedro Sússekind et al. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. (Arte+)

_____. O museu fórum revisitado. In: Elza Ajzenberg. (Org.). **MAC USP 40 anos**. São Paulo: MAC USP: , 2003, v. , p. -. Disponível em: <<http://www.mac.usp.br/exposicoes/03/interfaces/freire.html>> Acesso em: 14.nov.2007.

_____. **Poéticas do processo** – arte conceitual no museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

GLEISER, Marcelo. **A dança do universo**: dos mitos de Criação ao Big Bang. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. 15 ed. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1993.

HONNEF, Klaus. **Andy Warhol** – A comercialização da arte. Trad. Casa da Línguas LTDA. Colônia: Taschen, 1992.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. Trad. Carlos Irineu da Costa. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993. 208 p. (Coleção TRANS)

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Trad. Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Ed. 34, 1999 264 p. (Coleção TRANS)

LÉVY, Pierre. **Tecnologias intelectuais e os modos de conhecer**: nós somos texto. Trad. Celso Cândido. *MIDIARTE* – *Website* do Programa Avançado de Cultura Contemporânea da URFJ. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/midiarte/teste2/conteudo2.php?secao=textos/levy_tecnologias> Acesso em: ago.2007. Não paginado.

LOUREIRO, M.L.N.M. et al. *Dos Livros às Coisas: museus, coleções e representação do conhecimento científico*. - Comunicação oral. In: VIII ENANCIB – Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, Salvador, 28 a 31 de outubro de 2007. **Debates em Museologia e Patrimônio**. VIII ENANCIB, Salvador: [s.n.], 2007.

MAC de Niterói 10 Anos. Coord. Graça Porto. Projeto Editorial Niterói Livros: Niterói, 2006. 160p.

MAC de Niterói, *website*. Disponível em: <www.macniteroi.com.br> Acesso em: mar. 2008.

MAFFESOLI, Michel. **No fundo das aparências**. trad. Bertha Halpern Gurovitz. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

MESENTIER, Leonardo Marques de. **Patrimônio urbano, construção da memória social e da cidadania**. [s.d.] Disponível em: <www.artigocientifico.com.br/uploads/artc_1151515071_97.pdf> Acesso em: jun.2007.

MINK, Janis. **Marcel Duchamp** - A arte como contra-ataque. Trad. Zita Morais. Lisboa: Taschen/Paisagem, 1996.

MOORE, David S. **They were Dada: from the Cabaret Voltaire to the end**. University of Washington Student Web Server. 2002. p.11. Disponível em: <<http://students.washington.edu/dsm13/homepage/dada.pdf>> Acesso em: 11 mar. 2008.

MORAIS, Frederico. **Arte é o que eu e você chamamos arte**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

MORIN, Edgar. *Complexidade e ética da solidariedade*. **Ensaios de complexidade**. Coord. Gustavo de Castro et al. Porto Alegre: Sulina, 1997.

_____. **Introdução ao pensamento complexo**. 1990, 4 ed. Trad. Dulce Matos. – Lisboa: Instituto Piaget, 2003.

MOTA, Antonio Carlos. **O (re)pensar ético na sociedade contemporânea**. Monografia / Pós-graduação Lato Seneu. Orientador: Prof. Dr. Mauro Wilton de Souza. São Paulo: ECA/USP, 2002.

MUSEOLOGÍA Y EL PATRIMONIO INTANGIBLE: LA EXPERIENCIA VIRTUAL Tereza Cristina Scheiner – Brasil . Actas del XI Encuentro del Subcomité Regional del ICOFOM para América latina y el Caribe – ICOFOM LAM. Cuenca y Galapagos, Ecuador, 23 al 30 octubre, 2002 / Anais do XI Encontro Anual do Subcomité Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe – ICOFOM LAM. Cuenca e Galápagos, Equador, 23 a 30 de outubro de 2002.

MUSEU: Instituição de pesquisa. Org. Marcus Granato e Claudia Penha dos Santos. Rio de Janeiro: MAST, 2005. 100 p. (MAST Colloquia; 7)

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. Introdução Thomas McEvilley; trad. Carlos S. Mendes Rosa; revisão técnica Carlos Fajardo; apresentação Martin Grossmann. São Paulo: Martins Fontes, 2002. (Coleção a)

O GLOBO, em matéria de Suzana Velasco do dia 23/01/2006. Disponível em: <http://www.canalcontemporaneo.art.br/brasa/archives/2006_01.html#8> Acesso em: jun.2007.

O QUE É FLUXUS? O que não é! Por quê. Catálogo da exposição homônima; Curador e editor Jon Hendricks; Coord. Geral e programação visual Evandro Salles; Ensaio Arthur C. Danto. CCBB – Brasília / Rio de Janeiro. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation; Detroit, 2002.

OSTERWOLD, Tilman. **Pop Art.** Trad. Sônia teixeira / Paulo Reis, Lisboa. Köln: Benedikt Taschen, cop. 1994.

PANOFSKY, Erwin. **Significado nas artes visuais.** 1955; 2 ed. Tradução Maria Clara F. Kneese e J. Guinsburg; revisão Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 1979. (Col. Debates)

PEARSON, Catherine. *Art for the People: Museums and Cultural Life in the Second World War.* **Museological Review** - Issue 12 : 2007. Department of Museum Studies, University of Leicester. Disponível em: <<http://www.le.ac.uk/ms/research/Museological%20Review%2012,%20%202007.pdf>> . Acesso em: 21 jan. 2008.

PEGASOS. Revista digital da Biblioteca Kuusankoski, Finlândia. Disponível em: <<http://www.kirjasto.sci.fi/malevich.htm>> Acesso em: 05 fev. 2008.

PELIZZOLI, M.L. **Correntes da ética ambiental.** Petrópolis: Vozes, 2003. p.20.

POMBO, Olga. *Interdisciplinaridade e integração dos saberes.* Liinc em Revista, v.1, n.1, março 2005, p. 3 -15 Disponível em: <<http://www.ibict.br/liinc>> Acesso em: 03/05/2008.

PREZIOSI, D. *Evitando museocanibalismo.* In: HERKENHOFF, P. e PEDROSA, Adriano. **XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismo.** V,1, p.50-56, São Paulo: A Fundação, 1998.

REIS, Paulo R. O. **Arte de vanguarda no Brasil: os anos 60.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006. (Arte+)

SANTAELLA, Lucia. Instituto de Interfaces Tecnológicas/PUCSP - Departamento de Tecnologias Interativas - **Proposta e justificativas.** Disponível em: <<http://www.pucsp.br/redesenho/downloads/institutoIT.pdf>> Acesso em: 13 mar. 2008.

SCHAER, Roland. **L'invention des musées.** Paris: Réunion des Musées Nationaux, 1993 Col. "Découvertes Gallimard", vol. 187.

SCHEINER, Teresa Cristina M. **Apolo e Dioniso no Templo das Musas: Museu - gênese, idéia e representações em sistemas de pensamento da sociedade ocidental.** 1998. 162 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - UFRJ/ECO, Rio de Janeiro. 1998.

_____, Tereza. *Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos.* **Semiosfera**, Ano 3, nº 4-5. Disponível em: <http://www.eco.ufrj.br/semiosfera/anteriores/semiosfera45/conteudo_rep_tscheiner.htm> Acesso em: 20 nov 2007. Não paginado.

_____. *Museologia e interpretação da realidade: o discurso da história (texto provocativo).* In: **Museologia e história: un campo del conocimiento / ICOFOM;** Hildegard K. Viereg, Mônica Risnicoff de Gorgas, Regina Schiller, editoras. Publicado para el

ICOFOM, Comitê Internacional para la Museología del ICOM por el Museo Nacional Estância Jesuítica de Alta Gracia y Casa de Veiey Liniers – Munich: Córdoba, Argentina, 2006. (ICOFOM Study Series; ISS 35).

_____. *Museums and Museology: on the other side of the mirror*. [ANNUAL CONFERENCE OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR MUSEOLOGY/ICOFOM (27)]. Calgary [Canada]. June/July 2005. Coord. Hildegard K. Viereg. **Symposium Museology and Audience – Museología y El Público de Museos**. Munich: ICOM, International committee for Museology/ICOM; ICOFOM STUDY SERIES – ISS 35. 5002. Org. and edited by Hildegard K. Viereg. Published on behalf of ICOFOM (ICOM/International Committee for Museology). Munich, Germany. 2005. p.97-101. English.

_____. (org.). **Symposium Museology & Art**. [Annual Conference of the International Committee for Museology. Conferência Annual do Comitê Internacional para Museologia / ICOFOM (18)] – Regional Meeting of the Regional Organization of ICOFOM for Latin America and the Caribbean. Encontro Regional da Organização Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe / ICOFOM LAM (5)]. Rio de Janeiro [Brazil]. 10-20 Maio 1996. Coord. Tereza Scheiner. Rio de Janeiro: Tacnet Cultural. ICOFOM STUDY SERIES – ISS 26. 1996. Editado por Tereza Scheiner. 340 p. Pré-edição. Artigos em ingles, francês, português e espanhol.

SILVEIRA, Sandro. **A janela aberta para a Baía de Guanabara**. 2006. Disponível em: <<http://www.macniteroi.com.br/index.php?op=arquitetura>> Acesso em: mai.2008.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Trad. e notas de Tomaz Tadeu. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

STRÁNSKÝ, Zbynek Z. [untitled]. **MUWOP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie**. Museology – Science or just practical museum work? Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM; Museum of National Antiquities, v. 1, 1980. Org. and edited by Vinos Sofka. Assisted by Andreas Grote and Awraam M. Razgon. Printing and binding by Departments offset central, Stockholm, Sweden. English, p.42-44. French, p. 42-44.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001. 160p. 82 il.

TERMINOLOGÍA MUSEOLOGICA. Proyecto Permanente de Investigación. Org. por Nelly Decarolis e Tereza Scheiner, a partir de textos originais de André Desvallés. RJ: Tacnet Cultural Ltda./ICOFOM LAM, Mayo/2000. p.72.

THE NEW York Times – [nytimes.com](http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C0CE2DA113FF932A25752C1A966958260&sec=&spon=&pagewanted=1). November 11, 1990. Disponível em: <<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9C0CE2DA113FF932A25752C1A966958260&sec=&spon=&pagewanted=1>> Acesso em: 13 mai. 2008.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. Trad. Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VAN MENSCH, Peter. **Towards a methodology of museology**. 1992. PhD thesis. University of Zagreb. Disponível em: <<http://www.phil.muni.cz/unesco/Cesky/Dokumenty/mensch.pdf>> Acesso em: 11 out. 2007.

VEREDAS - Revista do Centro Cultural Banco do Brasil. Ano3, nº26, fev. 1998.

VERGARA, Luis Guilherme. **Da Explicação Necessária de Niemeyer à Missão Necessária**. In: MAC de Niterói 10 Anos. Coord. Graça Porto. Projeto Editorial Niterói Livros: Niterói, 2006. p.160. Disponível em: <http://www.macniteroi.com.br/index.php?op=omac&mac_op=hist_text_2> Acesso em: 23 jan. 2007. Não paginado.

WARNKE, Martin. **O artista da corte**: os antecedentes dos artistas modernos. Trad. Maria Clara Cescato. São Paulo: EDUSP, 2001.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Lista de ilustrações

Figura	Pág.
01. Exposição da Academia Real (<i>The Exhibition of the Royal Academy</i>) 1787, Pietro Antonio Martini. Disponível em: < http://www.bridgemanartondemand.com/art/78020/The_Exhibition_of_the_Royal_Academy_1787_engraved_by_Pietro > Acesso em: 16 dez. 2007.	19
02. <i>Projeto de Renovação da Grande Galerie do Louvre (Projet d'aménagement de la Grande Galerie du Louvre)</i> , 1796, Hubert Robert. Disponível em: < http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=11095 > Acesso em: dez. 2007. . .	19
03. <i>Vista do grande Salon Carré, no Museu do Louvre (Vue du grand Salon Carré, au museu du Louvre)</i> , 1865, Giuseppe Castiglione. Disponível em: < http://cartelen.louvre.fr/cartelen/visite?srv=car_not_frame&idNotice=5758 > Acesso em 16 dez 2007.	20
04. <i>0.10 ou Última exposição futurista</i> , 1915, Kasimir Malevich, Galeria Dobytchina, Petrogrado. Disponível em: < http://www.tate.org.uk/tateetc/issue7/privatepleasure.htm > Acesso em: jul. 2007.	26
05. <i>Quadrado negro sobre fundo branco (Black Square on a White Ground)</i> , 1914-1915, Kasimir Malevich, óleo sobre tela, 80 x 80 cm. Disponível em: < http://www.tate.org.uk/tateetc/issue7/blackmoods.htm > Acesso em: jul. 2007.	27
06. <i>Salão de Madame B. em Dresden (Salon de Mme B. à Dresden)</i> , 1926. Projeto de Piet Mondrian montado somente após seu falecimento na Pace Galery, em 1970, em Nova York. Foto: Ferdinand Boesch In: O'DOHERTY, op. cit., p.97.	28
07. Espaço Proun (<i>Prounenraum</i>), 1923. Grosse Berliner Kunstaussstellung El Lissitzky, reconstrução 1971, Tate Gallery. Madeira pintada, 320 x 364 x 364 cm. Disponível em: < http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/berndes.htm > Acesso em: jul. 2007.	29
08. Sala de Arte Construtiva (<i>Room for Constructivist Art</i>), 1926, El Lissitzky. International Art Exhibition, Dresden. Disponível em: < http://www.getty.edu/research/conducting_research/digitized_collections/lissitzky/8_architecture/content.html#70 > Acesso em: ago,2007.	30
09. <i>Ciné-Dancing Aubette</i> , 1927/28. Theo van Doesburg, Jean Arp e Sophie Taeuber-Arp, Strasburgo. Disponível em: < http://www.joostdevree.nl/bouwkunde2/stijl_de_voor_beelden.htm > Acesso em: ago, 2007.	31
10. <i>Merzbau</i> , 1923. Kurt Schwitters. Hanover. Foto: Wilhelm Redemann, 1933 Disponível em: < http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/orchard.htm > Acesso em: ago.2007.	32

11. *Merzbau*, 1923. Kurt Schwitters. Hanover. Foto: Wilhelm Redemann, 1933
Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/orchard.htm>> Acesso em: ago.2007. 32
12. *Merzbau*, Reconstrução por Peter Bissegger 1981-3. Sprengel Museum Hannover. 393 x 580 x 460 cm. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/orchard.htm>> Acesso em: ago. 2007. 32
13. *Merzbau*, Reconstrução por Peter Bissegger 1981-3. Sprengel Museum Hannover. 393 x 580 x 460 cm. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/research/tateresearch/tatepapers/07autumn/orchard.htm>> Acesso em: ago.2007. 32
14. *Conjuntos de quatro mesas empilhadas*, 1927. Joseph Albers 62,6 x 60,1 x 40,3 cm. Disponível em: <http://modculture.typepad.com/photos/uncategorized/2008/03/13/albers_nesting.jpg> Acesso em: mar. 2008. 33
15. Prédio da Bauhaus em Dessau. Criado por Valter Goupius e construído entre 1925 e 1926. Disponível em: <<http://www.zakros.com/mica/emacf02/Bauhaus.jpeg>> Acesso em: jun. 2007. 33
16. Detalhe do Prédio da Bauhaus em Dessau.
Disponível em: <http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2a/Bauhaus-Dessau_Atelier.jpg> Acesso em jun. 2007. 33
17. Hugo Ball na noite de apresentação de sua poesia fonética em Zurique, 1916. Disponível em: <<http://revistamododeusar.blogspot.com/2008/02/modo-de-usar-co-franquia-eletrnica.html>> Acesso em: 11 mar. 2008. 34
18. *Still* do filme surrealista *Um cão andaluz*, 1929; Luis Buñuel e Salvador Dali.
Disponível em: <http://bp3.blogger.com/_cl39M5MJCDw/RjCr1_emi5I/AAAAAAAAAD8/ZwT5AjzUbPE/s320/dalidesire.jpg> Acesso em: 13 mar. 2008. 35
19. *Roda de bicicleta*, 1913, França; Marcel Duchamp.
MINK, Janis. Marcel Duchamp - A arte como contra-ataque. Trad. Zita Morais. Lisboa: Taschen/Paisagem, 1996. p.50 37
20. *Fonte*, 1915, EUA; Marcel Duchamp.
MINK, Janis. Marcel Duchamp - A arte como contra-ataque. Trad. Zita Morais. Lisboa: Taschen/Paisagem, 1996. p.66 37
21. *Exposição Internacional do Surrealismo* (Nova York,1938).
O'DOHERTY, op. cit., p.74. 38
22. *Milha de fio*, 1942. Marcel Duchamp. Exposição Primeiros Documentos do Surrealismo, Nova York. O'DOHERTY, op. cit., p.84. 39
23. Conjunto de imagens – interior da Galeria Iris Clert, *Le Vide*, 1958. Yves Klein, Paris. Disponível em: <<http://iris.nyit.edu/arhistory/slides/?>> slide 001361. Acesso em: abr. 2008. 46

24. Performance *Water Walk*, 1960. John Cage, no programa de TV “I’ve got a secret”. Disponível em: <http://blog.wfmu.org/freeform/2007/04/john_cage_on_a_.html> Acesso em: fev. 2008 49
25. *Série de Poemas Espaciais nº 1*, 1965 – edição Fluxus. Mieko (Chieko) Shiomi. O QUE É FLUXUS? O que não é! Por quê, Catálogo da exposição homônima; Curador e editor Jon Hendricks; Coord. Geral e programação visual Évandro Salles; Ensaios Arthur C. Danto. CCBB – Brasília / Rio de Janeiro. The Gilbert and Lila Silverman Fluxus Collection Foundation; Detroit, 2002. p.235 50
26. *Caixa Mistério*, 1960/65 – edição do artista “Tout N° 13 Fluxus”. Bem Vaultier. O QUE É FLUXUS? O que não é! Por quê, op. cit., p.258. 51
27. *Máquina de sorrisos Fluxus*, p/v 1970 – edição Fluxus montada por George Maciunas. O QUE É FLUXUS? O que não é! Por quê, op. cit., p.219. 51
28. George Brecht performando *Solo para violino*, 1964. O QUE É FLUXUS? O que não é! Por quê, op. cit., p.225. 52
29. *Caixa espaço objeto: Little Bear, etc.* 1950/60. Joseph Cornell Disponível em: <http://www.guggenheimcollection.org/site/artist_work_md_32_4.html> Acesso em: 20 abr. 2008. 53
30. *Sem título* (Kokadu e cortiça), p/v 1948. Joseph Cornel. Disponível em: <http://www.warhol.org/ru/app_cornell.html> Acesso em: 20 abr. 2008. 53
31. *Tríptico de Jackie*, 1964. Andy Warhol. Serigrafia sobre tela, 53x124cm. Colônia, Museum Ludwig. HONNEF, Klaus. Andy Warhol – A comercialização da arte. Trad. Casa da Línguas LTDA. Colônia: Taschen, 1992. p.66. 55
32. *Brillo, Del Monte e Heinz, Conjunto de Caixas de Cartão*, 1964. Andy Warhol. Serigrafia sobre madeira, 44x43x35,5cm; 33x41x30cm; 24x41x30cm. Bruxelas, Coleção Particular. HONNEF, Klaus. Andy Warhol – A comercialização da arte. Trad. Casa da Línguas LTDA. Colônia: Taschen, 1992. p.39. 56
33. *Bicho*, 1960, Lygia Clark. Disponível em: <<http://www.sbi.org.br/sbinarede/SBInarede63/LygiaClarkBicho.jpg>> Acesso em: mar. 2008. 59
34. *O Eu e o Tu*, 1960. Lygia Clark. Disponível em: <<http://www.sbi.org.br/sbinarede/SBInarede63/LygiaClarkOEueoTu1967.jpg>> Acesso em: mar. 2008 60
35. Três quadros em seqüência de movimento com *Parangolé*. Programa Hélio Oiticica / *website* Itaú Cultural. [sem título] [s.d.] Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=detalhe&pesquisa=simples&cd_verbete=4384> Acesso em: ago. 2007. 60
36. Caetano Veloso veste *Parangolé* P4 Capa 1, de Hélio Oiticica, 1967. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/fotos/caetano.jpg>> Acesso em: ago. 2007. 61

37. *Tropicália: Penetráveis PN2 “Imagético” e PN3 “A Pureza é um Mito”*, [s.d.]. Programa Hélio Oiticica / *website* Itaú Cultural Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=detalhe&pesquisa=simples&cd_verbete=4425> Acesso em: ago. 2007. 61
38. *Em previsão do braço partido*, 1915. Marcel Duchamp. MINK, Janis. Marcel Duchamp - A arte como contra-ataque. Trad. Zita Morais. Lisboa: Taschen/Paisagem, 1996. p.58 63
39. *Campbell’s Soup*, 1962. Andy Warhol – Em exposição no MoMA/NY, 2006. Disponível em: <<http://www.flickr.com/photos/marcotaiana/92122947/in/photostream/>> Acesso em: jan. 2008. 64
40. *Um a três cadeiras* – Kosuth. Disponível em: <http://www.moma.org/collection/browse_results.php?criteria=O%3AAD%3AE%3A3228&page_number=1&templateid=1&sort_order=1> Acesso em: jul. 2007. 70
41. *A Coleção do Museu do Brooklyn: O Jogo do Imensionável*, 1990. Joseph Kosuth. Detalhe da instalação. Disponível em: <<http://www2.cfwb.be/lartmeme/no017/images/Bezzan3.jpg>> Acesso em: nov. 2007. 77
42. Infogravura de Yuri Firmeza. Disponível em: <http://yurifirmeza.multiply.com/photos/album/8/Souzousareta_Geijutsuka> Acesso em: jun. 2007. 84
43. *Still* de video de Yuri Firmeza. Disponível em: <http://yurifirmeza.multiply.com/photos/album/8/Souzousareta_Geijutsuka> Acesso em: jun. 2007. 84
44. Encontro ‘Chá com Porradas’, com Yuri Firmeza, promovido pelo MACCE. Disponível em: <http://yurifirmeza.multiply.com/photos/album/8/Souzousareta_Geijutsuka> Acesso em: jun. 2007. 84
45. *Inserções em circuitos ideológicos. Projeto Coca-Cola*, 1970. Cildo Meireles. CILDO Meireles - Catálogo da mostra Cildo Meireles, op. cit., p.49. 86
46. *Inserções em circuitos ideológicos. Projeto Coca-Cola*, 1970. Cildo Meireles. (Detalhe) CILDO Meireles - Catálogo da mostra Cildo Meireles, op. cit., p.49. 86
47. *Inserções em circuitos ideológicos. Projeto cédula*, 1970. Cildo Meireles. CILDO Meireles - Catálogo da mostra Cildo Meireles, op. cit., p.52. 86
48. *P.... H.....*, 1969. Artur Barrio. Ação realizada no entorno do MAM-Rio, Parque do Flamengo. FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**, op. cit., primeira capa. 87
49. *Livro de carne*, 1977-98. Artur Barrio. Fotografia do ‘exemplar’ realizado para a XVIII Bienal de São Paulo. Disponível em: <http://bp0.blogger.com/_FSXbtt4Jv4/RzpA9VjHQdl/AAAAAAAAALo/tHs2wZMDQnU/s320/barrio.jpg> Acesso em jan. 2008. 88

50.	Vaga identificada na cidade de Arroio dos Ratos - RS. BERNARDES. Vaga em campo de rejeito , op cit., p.26.	90
51.	Chão do campo de rejeito onde seria construída a vaga. Arroio dos Ratos - RS. BERNARDES. Vaga em campo de rejeito , op cit., p.48 e 49.	90
52.	Seqüência de quatro imagens - Primeira fase da construção de 'Vaga em campo de rejeito': depositando carvão sobre o campo de rejeito. BERNARDES. Vaga em campo de rejeito , op cit., p.37.	91
53.	Fase de construção da vaga. BERNARDES. Vaga em campo de rejeito , op cit., p.45.	92
54.	Sseqüência de imagens - Fase de construção da vaga, máquinas, técnicos e operários BERNARDES. Vaga em campo de rejeito , op cit., p.64.	93
55.	<i>Vaga em Campo de Rejeito</i> , 2001/2002. Maria Helena Bernardes. Construção concluída. BERNARDES. Vaga em campo de rejeito , op cit., p.67.	94
56.	Interferência de Carlos Contente nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, Rua Luis de Camões, 2006. Foto do artista.	95
57.	Interferência de Carlos Contente nas ruas da cidade do Rio de Janeiro, entre 2005 e 2006. Disponível em: < http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=1112 > Acesso em: fev. 2008.	96
58.	<i>Auto-retratos Também</i> , 2008. Instalação de Carlos Contente no Paço Imperial – RJ. Foto do artista.	96
59.	Detalhe de <i>Auto-retratos Também</i> , 2008. Carlos Contente, desenho e carimbo. Foto do artista.	97
60.	Detalhe de <i>Auto-retratos Também</i> , 2008. Carlos Contente, desenho e carimbo. Foto do artista.	97
61.	Vistas do Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao / Espanha. Disponível em: < http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/el_museo/el_edificio.php?idioma=en > Acesso em: abr. 2008.	98
62.	Vistas do Museo Guggenheim Bilbao, Bilbao / Espanha. Disponível em: < http://www.guggenheim-bilbao.es/secciones/el_museo/el_edificio.php?idioma=en > Acesso em: abr. 2008.	98
63.	Vistas do Getty Center, Los Angeles/EUA. Disponível em: < http://academic.reed.edu/getty/survey/lm.Sur-02.s.html > Acesso em: abr. 2008.	99
64.	Vistas do Getty Center, Los Angeles/EUA. Disponível em: < http://academic.reed.edu/getty/mext/Mus.Ext-02.s.html > Acesso em:	

abr. 2008.	99
65. Vistas do Getty Center, Los Angeles. Disponível em: < http://academic.reed.edu/getty/edition.html > Acesso em: abr. 2008. ...	99
66. Tate Modern, Londres. Disponível em: < http://www.tate.org.uk/modern/transformingtmt/ > Acesso em: abr. 2008.	97
67. Tate Modern, Londres. Disponível em: < http://www.tate.org.uk/modern/ > Acesso em: abr. 2008.	97
68. Tate Modern, Londres. Disponível em: < http://www.tate.org.uk/modern/ > Acesso em: abr. 2008.	97
69. Três vistas da obra <i>Marsyas</i> , 2002. Anish Kapoor. <i>The Unilever Series</i> . Instalação na Tate Modern Turbine Hall. Disponível em: < http://www.tate.org.uk/modern/exhibitions/kapoor/images.htm > Acesso em: 12 jan.2008.	99
70. Representação do Oróboro como dragão, da simbologia alquímica. Disponível em: < http://www.sedentario.org/colunas/teoria-da-conspiracao/pr-richard-dawkins-jesus-4989/ > Acesso em: abr. 2008.	111
71. Planta em corte esquemático em escala 1/250. do prédio MAC Niterói – projeto de Oscar Niemeyer. Disponível em: < http://www.macniteroi.com.br/index.php?op=plantas > Acesso em: mar. 2008.	123
72. Planta baixa do 2º piso do prédio MAC Niterói em escala 1/250 – projeto de Oscar Niemeyer - Disponível em: < http://www.macniteroi.com.br/index.php?op=plantas > Acesso em: mar. 2008.	124
73. Vista do Museu de Arte Contemporânea de Niterói ao amanhecer. Foto: Pedro Esteban. Disponível em: < http://www.overmundo.com.br/banco/amanhecer-de-ressaca-em-niteroi > Acesso em: mar. 2008.	125
74. Texto de Niemeyer. Plotagem sobre parede na exposição: “Oscar Niemeyer, Arquiteto, Brasileiro, Cidadão em Niterói”. Foto da autora.	126
75. Experimento que decompõe a cor luz branca, para apresentar a soma das cores que a compõem através da projeção sobreposta de feixes de luz colorida. <i>Laboratório Poético: Experiências entre Arte e Ciência iointegrante da exposição Poetas da Cor</i> . Foto da autora.	135
76. Jogo onde as cores dos tecidos são utilizadas para criar formas, texturas, padrões e combinações de cores. <i>Laboratório Poético: Experiências entre Arte e Ciência iointegrante da exposição Poetas da Cor</i> . Foto da autora.	136
77. Jovens do Morro do Palácio Participantes do Projeto <i>Arte Ação Ambiental</i> durante a produção dos cenários do espetáculo de dança da Camarim. Disponível em: < http://camarim-recicle-seus-valores.blogspot.com/ > Acesso em: mar. 2008.	140

-
78. Cenário do *Espetáculo 2007*, da Camarim Escola de Dança.
Disponível em: <<http://camarim-recicle-seus-valores.blogspot.com/>> Acesso em: mar. 2008. 140
79. Cenário do *Espetáculo 2007*, da Camarim Escola de Dança.
Disponível em: <<http://camarim-recicle-seus-valores.blogspot.com/>> Acesso em: mar. 2008. 141
80. Visita guiada a um grupo de escolares no MAC de Niterói.
Disponível em: <http://www.macniteroi.com.br/?op=educacao&edu_op=historico>
Acesso em: mar. 2008. 141
81. Evento na praça do MAC de Niterói.
Disponível em: <<http://www.memoriabravobrasil.com.br/Niteroi.htm>> Acesso em: mar. 2008. 142
82. Museu de Arte Contemporânea de Niterói, vista panorâmica. Foto de Paulinho Muniz para o *website* do MAC. Disponível em: <<http://www.macniteroi.com.br/index.php?op=galeria>> Acesso em: mar. 2008. 144