

**GABRIELA BRANDÃO**

*gabi\_mab@hotmail.com*

**UNIVERSIDADE PARIS 8/ ED CLI – LABORAT, PARAGRAPHÉ, FRANÇA**

## **DA ARTE AOS MUSEUS: DESAFIOS PARA UMA REINVENÇÃO DA MUSEOLOGIA**

### **RESUMO**

Uma diversidade sem precedentes, em termos de volume e variedade de instituições, caracteriza a cena museal no século XXI. No campo da arte, a crise dos parâmetros e modelos tradicionais suscita a transição para um novo patamar de referências e possibilidades. Desse contraponto, o trabalho busca inspiração para retratar alguns dos principais acontecimentos e debates que trataram das transformações no campo museológico. As múltiplas possibilidades atuais, ao invés de ameaçarem uma espécie de “essência” institucional, fomentam justamente o gestar de “reinvenções” das práticas e ideologias que perderam o fôlego. O museu deve assumir-se enquanto espaço privilegiado para favorecer as trocas interculturais. Os desafios atuais ressoam numa escala global e as experiências devem ser debatidas de modo a fomentar toda uma “teia” de partilha e amadurecimento conjunto, sem fronteiras, amplamente permeável a toda a diversidade cultural.

### **PALAVRAS-CHAVE**

Museu; arte; museologia; crise de paradigma; reinvenção

---

### **INTRODUÇÃO**

As raízes do museu se identificam, em grande medida, com a experiência do colecionismo, embora outras práticas tenham contribuído para delinear, no fio da história, suas feições e missões. Desde a Antiguidade, as sociedades cultuam, acumulam, organizam, expõem objetos. Os métodos de seleção, classificação, organização e exposição das coleções se aperfeiçoam ao longo da Idade Média, da Era Moderna e aportam na Contemporânea amplamente associados a um modelo institucional que concentra a gestão e a articulação dessas práticas.

O museu é a tal ponto impregnado dessa herança do colecionismo que é possível encontrar diferentes acepções relativas ao que se define como “museu” nos instrumentos normativos que regulam o setor museológico nas esferas nacionais – sem intentar adentrar, por ora, em debates terminológicos mais profundos. Na França, por exemplo, o aparato legislativo em vigor nos dias atuais ainda define o “museu” como uma “coleção” portadora de interesse público. Em Portugal, a Lei Quadro dos Museus Portugueses recorre à acepção mais recorrente nesse gênero de documentos de cunho pragmático e define o museu como “instituição”, ou seja, equipamento físico encarregado de cumprir as funções museológicas, embora coleções visitáveis também apareçam enquadradas pelo mesmo instrumento.

O arquétipo do museu enquanto “instituição” capitaneando as missões de salvaguarda das coleções, a organização de exposições, o acolhimento e a instrução do grande público se firma ao longo do século XIX. Em paralelo, consolida-se sua essência de instituição não somente aberta à visitação pública, mas assumindo funções e abrigando coleções consideradas de interesse público. Independente de portar personalidade jurídica ou de ser regido pelo regime público ou privado, como bem reforça a definição do ICOM (Conselho Internacional de Museologia) atualmente em vigor, o museu deve-se portar como uma instituição “aberta ao público” e funcionando “a serviço da sociedade”. Assim sendo, aqueles que priorizam a pesquisa ou conservação de seus acervos e negligenciam o acolhimento do público, apresentam déficits em relação ao rol de missões básicas que lhe são acordadas.

Por outro lado, o fato de ser aberto à visitação pública não determinou de imediato que se configurasse como uma instituição efetivamente democrática e acessível à grande massa, estigma que acabou se agravando na história dos museus – ainda hoje, independente das estatísticas quantitativas, se reforça a importância das metas quantitativas no acolhimento. Recuando à primeira metade do século XX, pode-se dizer que as tipologias de coleções e instituições se encontravam largamente diversificadas e o papel do museu no seio da sociedade amplamente reconhecido.

A essa altura, o sentido do museu, enquanto instituição capital refletindo e comunicando os rumos da expressão artística, é frequentemente questionado na esteira das inovações e problemas que emergem no largo espectro da chamada “arte moderna”. Os museus são convocados a se adaptar em termos espaciais e ideológicos às possibilidades emergentes, acolhem novas propostas arquitetônicas, museográficas e curatoriais, e

são palco da investida de artistas e movimentos subversivos ao ponto de contestarem a sua própria durabilidade e sentido no porvir. Em suma, arte e instituição refletem grandes crises existenciais, embora as possibilidades continuem a se multiplicar.

A segunda metade do século XX testemunha esforços mais sólidos para a demarcação dos museus enquanto campo de conhecimento autônomo – processo relativamente tardio e marcado por certos traços peculiares. Um deles refere-se à sua condição de campo interdisciplinar, que acaba por assumir como determinante para a sua identidade. Outro aspecto tem a ver com a consolidação de um *corpus* teórico especializado, que evoluiu reclamando um resgate dos valores que inspiraram a essência original dos museus – como o apreço à sua função social e educativa – mas também refletindo as transformações que ampliavam seu horizonte de atuação, cada vez mais alinhadas a cobranças por uma conduta mais democrática das instituições, viabilizada, frequentemente, pela incorporação de práticas e recursos apropriados de outras áreas. Alguns dos principais acontecimentos e debates que endossam esse processo refletem reivindicações que variam de um extremo a outro, desde pressões por um engajamento pleno do museu com a comunidade e o território, a cobranças de modernização conectadas com os ditames da globalização, da indústria cultural e da audiência de massas.

O campo artístico, por volta dos anos 1970 e 1980, já assimila, amplamente, os desdobramentos da arte contemporânea, o que, ao invés de representar estabilidade no sentido de plena aceitação de um novo estado de consciência coletivo para a expressão artística, sinaliza uma crise de paradigmas. Essa crise envolve tanto as possibilidades criativas e os meios e métodos mobilizados, quanto a estabilidade de um modelo de narrativa em história da arte capaz de enquadrar toda essa diversidade criativa dentro de uma organização coesa, costurada por elos históricos contínuos, situando um programa em relação ao outro, ou como evolução de uma pesquisa anterior. No panorama contemporâneo – ou pós-histórico, já que se admite essa crise do vínculo do projeto artístico com o pano de fundo de seu tempo – o recurso a técnicas ou estilos do passado pode coabitar tanto com a incorporação de técnicas industriais, de objetos prontos do mundo funcional, quanto reivindicar o espaço do mundo não arquitetado para o acolhimento da arte para ativar os sentidos que o projeto artístico almeja atingir. O museu que pretende dialogar com essa metamorfose se vê confrontado também com uma indefinição de seus rumos e fronteiras – indefinição que se expressa nas soluções físicas, mas também numa

flexibilização conectada com a convergência de mundos, campos do conhecimento e possibilidades criativas.

Uma diversidade sem precedentes, em termos de volume e variedade de instituições, caracteriza a cena museal no século XXI. No campo da arte, a crise dos parâmetros e modelos tradicionais é decorrente do declínio de certos códigos e valores e anuncia a transição para um novo patamar de referências e possibilidades. Desse contraponto, o trabalho busca inspiração para retratar alguns dos principais acontecimentos e debates que trataram das transformações que foram deflagradas no campo museológico, com intuito de avaliar as possíveis vias de renovação e reinvenção do campo e da instituição museológica. As múltiplas possibilidades atuais, ao invés de ameaçarem uma espécie de “essência” institucional, fomentam justamente o gestar de “reinvenções” que podem ser afinadas tanto quanto for preciso para responder às demandas locais e globais. O museu, enquanto instituição “canal”, deve atuar favorecendo as trocas que, ora são distorcidas, ora tendem a ser amplamente facilitadas pela experiência pós-moderna. Os desafios atuais ultrapassam a esfera da realidade europeia – que é em si heterogênea –, ressoando num patamar global. As experiências particulares podem e devem ser debatidas numa escala desterritorializada, em prol de um amadurecimento conjunto, sem fronteiras, amplamente permeável a toda a diversidade cultural.

## DA CRISE EMANANDO DO CAMPO DA ARTE AOS MUSEUS

A crise do museu começa a ser pressentida dentro do campo da arte. A crítica ao sentido da instituição figurou tanto no projeto ideológico de alguns movimentos e artistas relacionados com a arte moderna, quanto como problema relacionado com a indefinição sobre os rumos da expressão artística, avaliados, especialmente, à luz da filosofia e da história da arte. Em todo caso, a investida contra a instituição museológica adentra a segunda metade do século XX como tema, frequentemente, relacionado à arte ou aos museus de arte.

Desde o início do século XX, alguns movimentos e artistas teriam incorporado de maneira emblemática a ofensiva contra os museus em sua pauta. O manifesto futurista, do qual o italiano Filippo Tommaso Marinetti era um dos principais mentores, comparava, em 1909, os museus a cemitérios e os condenava à condição de entraves para o avanço da arte rumo ao futuro. O aparecimento do movimento Dada, na década de 1910 – amplamente associado à investida ultraradical de Marcel Duchamp contra a

arte artesanal e a arbitrariedade institucional –, teria sido, para Giulio Carlo Argan, sintomático do cenário de crise da cultura deflagrado pela primeira guerra. Argan alega, ainda, que a experiência de duas guerras mundiais, de governos totalitários, genocídios, da bomba atômica, acabaram pondo em xeque o sentido do historicismo orientado pelo vetor humanista e a crença na prosperidade nutrida pelas ciências positivas, herdadas do ideário Iluminista e que balizaram, em grande medida, o avanço das reflexões no campo da arte durante todo o século XIX. Esse cenário teria sido decisivo para desestabilizar todo o substrato sobre o qual se repousavam os campos da arte e da cultura ao cabo das guerras (Argan, 1992, pp. 353-507).

Reflexões sobre o esgotamento da expressão artística e a crise do museu enquanto instituição capital a balizar o lugar e o sentido da arte se tornaram cada vez mais recorrentes no limiar rumo à segunda metade do século XX. Do pós-guerras até meados dos anos 1980, observava-se um alargamento dos códigos de representação e a emergência de programas díspares, independentes, não necessariamente relacionados entre si. Não havia um vínculo objetivo entre o movimento *pop* e o “expressionismo abstrato”, embora houvesse proximidade entre o último e o *color field*. A abstração não representava mais nenhuma novidade, apesar das variações técnicas. Outras tendências inovavam em maior escala como, por exemplo, a forma como o *Nouveau Réalisme* e a *Arte Povera* levaram ao extremo a apropriação de objetos utilitários e o abandono das técnicas tradicionais, porém numa perspectiva diferente do niilismo Dada. A popularização das “instalações”, das *performances*, dos *happenings* e o uso das novas tecnologias impunham ao museu uma flexibilização radical na maneira de acolher a criação artística. Em suma, havia um acordo amplamente – mas não totalmente – aceite entre os especialistas de que uma produção destoando do programa moderno impunha um novo momento para a arte, difuso, assentando toda uma querela sobre como delimitar e mesmo denominar essa gama criativa. Afinal, tudo isso ainda era arte? Para que é que a arte ainda precisava dos museus? Para condenar sua própria sobrevivência e o propósito dessas instituições face a uma produção que se emancipa delas?

Nos anos 1980, um emblemático debate afetava outras questões além das possibilidades criativas. O filósofo e crítico de arte americano Arthur Danto e o historiador da arte alemão Hans Belting teriam identificado uma impossibilidade de enquadrar a expressão artística contemporânea – no sentido temporal – dentro de um modelo histórico que representasse uma continuação dos modelos de narrativa em história da arte anteriores. Não obstante, embora ambos fizessem menção à ideia de “fim” – da arte e

da história da arte –, o que concluíam dizia respeito à transição de um conjunto de práticas para um outro diferente, afetando os rumos da disciplina que tradicionalmente balizara o campo (Danto, 2000, p. 28).

O paralelo com o campo da arte por ora evocado tem o intuito, não de aprofundar nas questões envolvendo exclusivamente os museus de arte, mas de endossar, mais adiante, a reflexão sobre em que medida, no campo dos museus, os desvios em relação a um modelo tradicional podem ser vistos como frutíferos para o despertar de um museu transformado – ao ponto, é verdade, de muitas vezes pouco guardar dos seus traços originais –, mas igualmente mais crítico e multifacetado, engajado nas questões de seu tempo e, sobretudo, obrigado a se repositonar de maneira perene para ter seu sentido reativado.

Tanto Danto quanto Belting evocam como pedra angular dessa discussão a tese que Hegel desenvolvera no início do século XIX, na obra intitulada *A fenomenologia do espírito*. Como lembra Belting, o que Hegel identificava era o assentamento de “uma nova compreensão da arte”, que transitava da condição de manifestação sensível do espírito para assumir uma função histórica, ou seja, tornava-se objeto de uma história implicada em reconstituir essa função. Márcia Gonçalves reforça que a ideia de “fim” no sistema filosófico hegeliano pressupõe “um novo começo” ou o nascimento da obra de arte como objeto de reflexão, figurando no interior do museu e submetido ao crivo da história e da filosofia da arte (Argan, 1992, p. 508; Belting, 2007, pp. 33-34; Gonçalves, 2004, p. 50).

Belting esclarece que o “fim da história da arte” no seu trabalho dava margem a se deduzir tanto o fim da arte quanto da disciplina que a ela se reporta. Entretanto, o que pretendia desenvolver tinha a ver com a impossibilidade da arte contemporânea ser enquadrada como prolongamento da história da arte, mas também com o fato de que a própria disciplina não apresentava mais chaves de continuidade ao modelo de apresentação da “arte histórica” (Belting, 2007, p. 17).

Já Danto lembra que quando iniciava sua pesquisa, ele e Belting, embora não se comunicassem, trabalhavam em concordância sobre o fato de que, apesar da persistência de uma produção artística ainda vigorosa, uma mudança no conjunto de valores e práticas comprometia um tipo de narrativa específica, incompatível para conectar toda a variedade da produção contemporânea (Danto, 2000, pp. 25-26).

O “fim” do qual ambos tratavam nos anos 1980 se reportava ao encerramento da “era da arte” que teria se iniciado no século XV, consolidando, a partir do Renascimento, o sentido de arte que perduraria ao longo

dos séculos seguintes. Nessa era, a obra se vinculava ao ato de criação do artista e a critérios de representação que a imbuíam de tal qualificação, destoando, por exemplo, das imagens religiosas ocidentais na era medieval, cuja origem e propósito eram tidos como miraculosos – embora ambos acabassem reavaliando essa interpretação de que uma determinada concepção de arte estava circunscrita a uma era (Danto, 2000, p. 26).

A “arte moderna”, apesar das dissonâncias acerca de seu aparecimento e dos movimentos por ela abarcados, teria irrompido como uma fissura desestabilizando uma série de cânones do campo. De um lado, observava-se o deslizamento de um programa representacional caracterizado pelo vetor mimético para outro em que os meios e métodos configuravam o objeto da representação. De outro, o modelo de narrativa alinhado com o programa moderno rompia com o escopo da narrativa e com os gêneros tradicionais, embora ainda enquadrasse a arte num modelo histórico. A descontinuidade, contudo, não decretava ainda o fim da “era”, mas propunha uma outra “tradição” em matéria de história da arte, balizada por uma retórica do presente e do progresso (Belting, 2007, pp. 75-95; Danto, 2000, p. 33).

As brechas e dissonâncias acerca do que deveria figurar dentro de um modelo narrativo “oficial”, que organizava o que contribuía para a evolução do programa moderno, somado à percepção do esgotamento de suas possibilidades, conduziram ao reconhecimento progressivo de propostas que dele destoavam e à consequente transição para o panorama “contemporâneo”, que não se deu de maneira objetiva nem consensual entre os teóricos. Já na década de 1970, não era possível demarcar um paradigma representacional para a “arte contemporânea”, e as propostas emergiam sem qualquer compromisso de continuidade em relação ao programa anterior. Ela escapava da possibilidade de ser enquadrada numa narrativa maior organizando seus “programas” e “estilos”. Não prolongava o modelo histórico anterior, mas também não alçava à durabilidade dentro de um enquadramento histórico. Não pretendia contestar a arte do passado, mas também não tinha a obrigação de se vincular ao referencial de representação tradicional – em termos de mídia, técnica ou programa. Ao invés de uma consciência da descontinuidade, o contemporâneo pairava, enfim, num estado de indefinição que não pressupunha nem ruptura nem evolução de um modelo anterior (Danto, 2000, pp. 34-38).

O museu acabou sendo peça-chave influenciando e refletindo essa transição do moderno para o contemporâneo. Segundo Danto, o MoMA (Museum of Modern Art) que, desde a sua criação, em 1929, concentrava grande parte do debate sobre a arte moderna, desde os anos 1940,

questionava o lugar de um tipo de arte que emergia já considerada distinta dela. Uma querela terminológica se assentava: de um lado, o sentido de “contemporâneo” era ainda temporal e, portanto, relacionado ao moderno; de outro, tornava-se necessário delimitar o “estilo” moderno e adequar a “etiqueta” que definiria a produção que dele destoasse (Danto, 2000, pp. 37-38).

Receptáculo direto das questões colocadas pelo seu tempo, o museu da cena contemporânea, por sua vez, refletia a ideia de que tudo é legítimo e nada é prescrito. O agenciamento de objetos e exposições não depende de nenhuma ligação histórica ou formal. Ele é, ao mesmo tempo, “o efeito e a encarnação das atitudes e práticas que definem o momento pós-histórico” (Danto, 2000, p. 30)

O museu pós-histórico que Danto tenta relacionar à arte pós-histórica – termo que oferece uma alternativa para o problema terminológico em torno do “contemporâneo” – desconstrói, em grande medida, o arquétipo de museu de arte tradicional e inspira a se pensar possibilidades para as demais tipologias de museus. Os museus de arte contemporânea, no que lhes concerne, se confrontaram e ainda se confrontam com tendências que revolucionaram seu funcionamento. Acolhem um tipo de arte que não é feita necessariamente para ser vista – a ideia ou o conceito, nessa perspectiva, coexistem ou sobrepõem a presença material da obra. A relação visual e cognitiva tradicional é superada por uma experiência sensorial mais ampla, autorizando a interação tátil e espacial com o objeto, antes intocável, ou com a instalação. Enfim, a diluição das fronteiras que delimitam a arte – a emancipação dos suportes tradicionais, o recurso ao objeto utilitário, a simbiose com o mundo real e o espaço do museu – conduz para se pensar um museu não mais circunscrito à esfera física institucional. O conservador ou curador alinhado com esse espírito se despede do museu santuário do “belo” e da arte “espiritual”, rumo a um museu (inter)mediador, poroso, aberto ao mundo de dentro para fora e de fora para dentro.

O campo artístico assistiu à transição de uma narrativa histórica em seu molde ocidental, que vinculava a valoração da arte a um referencial temporal e estilístico, rumo a um patamar de autoconsciência e convergência com outros campos e saberes que caracteriza o momento pós-histórico. Assim, espera-se esmiuçar, de maneira aproximativa, como o campo museal se confrontou e pretende ainda se confrontar diante das práticas e valores que perderam o fôlego e as demandas do cenário atual.

## A EXPERIÊNCIA MUSEOLÓGICA ATRAVESSA OS SÉCULOS

Antes de retrair a metamorfose da instituição e do campo museal no século XX, convém delinear como as práticas que precederam a experiência museológica “institucionalizada” evoluíram até que se firmasse o modelo de estabelecimento museológico consolidado ao longo do século XIX, ancorado num quadro de práticas regulares – a saber amplamente norteadas pela importância das “coleções” e a ideia do acesso público.

A origem do termo e das instituições identificadas à prática museológica aparece amplamente associada a modelos que se desenvolveram na Antiguidade clássica. O uso da palavra “museu” é comumente associado ao templo das musas grego. O *Mouseion* de Alexandria aparece no século IV como o grande protótipo de instituição refletindo o imaginário de museu na acepção antiga, como espaço destinado ao ensino, onde se desenrolavam os famosos banquetes filosóficos. Encomendado pelo rei egípcio Ptolomeu Soter e inspirado nos modelos gregos – como a Academia de Platão, o Liceu de Aristóteles – esse complexo científico tornara-se um grande centro de pesquisa, compreendendo jardins, pórticos, além da célebre biblioteca tão mencionada pela literatura especializada (Desvalées, 2007, p. 4 9-50; Mairesse, 2007, pp. 169-170).

Entre os primeiros vestígios de coleções, costuma-se evocar aquelas identificadas, entre os séculos I e II, por exemplo, à Pinacoteca da Acrópole, à exposição de esculturas ao ar livre na Agora, ambas situadas em Atenas, ou ao Panteão de Roma e à exposição pública de esculturas em Roma, descrita por Plínio “o Velho” (Desvalées, 2007, p. 50).

Já a prática da classificação das coleções, aparece na Idade Média, antevendo a acepção do museu “enciclopédico” e “universal”, que se difunde, em especial, a partir do século XVI, fortemente associada às contribuições de Giulio Camillo e Samuel Quiccheberg (Desvalées, 2007, pp. 50-51).

Na véspera do Renascimento, a prática do colecionismo se emancipa da igreja. Lugares de coleção e exposição dispersam-se na Europa, à imagem dos gabinetes de estudos franceses do século XIV, do *studiolo* e da *galleria* de pintura e escultura italianos, ou do *Kunstkammern* e do *Wunderkammer* desenvolvidos na Europa do Norte. A partir do século XV, os termos *museum* (versão latina) e *museo* (versão italiana) designam coleções de relevância artística ou científica (Desvalées, 2007, p. 50; Drouguet & Gob, 2008, p. 20).

Alguns modelos anteriores já teriam autorizado a visita pública, ainda que restrita – como, por exemplo, a galeria dos Ofícios dos Médicis, em Florença, desde o século XVI, o Ashmolean Museum inglês, no século

XVII, ou a Galeria Real do Palácio do Luxemburgo francês, no século XVIII. O British Museum é inaugurado em 1753, na esteira do espírito do museu “enciclopédico” e “universal” iluminista, abrigando coleções de tipologias variadas – de arte, história e história natural –, associando museu e biblioteca, bem como a ideia da instituição visando o “benefício público” (Drouguet & Gob, 2008, pp. 24-25; Dufrêne, 2013, p. 340; Lorente, 2009, p. 27).

Contudo, o episódio da apropriação do patrimônio pelo Estado francês, após a Revolução Francesa (1789), é amplamente evocado como emblemático na consolidação das bases da “museologia moderna”. A abertura do Louvre (1793) como museu central da nação consagra o modelo de instituição encarregada das missões de acolhimento e instrução das massas e da salvaguarda das coleções, recém convertidas em patrimônio da nação (Drouguet & Gob, 2008, p. 28).

Em outras palavras, o nascimento da instituição portando interesse público inspira, em grande medida, o amadurecimento de uma política de preservação e disposição do patrimônio para o usufruto público pela Europa. A instituição museológica se forma como síntese dos modelos de colecionismo praticados durante os séculos anteriores, testemunhando o gosto e o pensamento das gerações precedentes, bem como os critérios que nortearam a acumulação de objetos ao longo do tempo – a saber a autenticidade, originalidade, curiosidade, prestígio, poder. A coleção “patrimonializada” se distingue, enfim, do colecionismo praticado ao longo da história, em que o culto ao objeto refletia o culto aos deuses, dos valores do cristianismo, os critérios estéticos e estilos, os avanços científicos, o gosto e o prestígio dos governos e das cortes.

As coleções continuam a ser enriquecidas, refletindo os valores, a evolução das ciências, os interesses políticos das sociedades do século XIX. Muitos dos museus criados no século XIX ainda sobrevivem nos dias atuais e atestam os critérios de triagem que nortearam a formação das coleções na época. Ao longo desse século, o campo vai testemunhar uma progressiva sistematização dos procedimentos em torno dos acervos, submetidos a critérios de preservação, organização e inventário mais rigorosos. A coleção, principal elo caracterizando a atividade com feições museológicas na história, se consolida como coração da atividade museal “tradicional”.

## EVOLUÇÃO DO CAMPO MUSEOLÓGICO

Durante muito tempo, a “coleção” representou a condição *sine qua non* da atividade museal e todas as demais missões orbitavam em torno

dela. O termo designa um conjunto coerente de objetos materiais ou imateriais, submetidos a procedimentos especializados – de reunião, classificação, seleção, conservação (Desvallées & Mairesse, 2011, p. 53).

O “objeto museológico” – ou *musealia* – recebe esse atributo quando submetido ao processo de “musealização”, em que a “coisa”, extraída de seu contexto original, se converte em objeto “abstrato e morto”, ou seja, destituído da funcionalidade da qual se impregnava, para figurar na instituição. Essa operação amplia seu caráter polissêmico na medida em que lhe agrega sentidos para além daqueles atrelados à sua utilidade ou decodificados através da leitura visual. Em suma, o objeto convertido em “museológico” torna-se suporte de informação, portando valor de documento e testemunho de toda uma gama de aspectos intangíveis que extravasam sua materialidade, tais como a história de um período, região geográfica, de um estilo, artista ou de aspectos familiares àquela categoria de objetos.

Apesar das diferentes acepções, o termo “objeto” aparece, frequentemente, impregnado da ideia de materialidade. A cobrança sobre a necessidade de se incorporar definitivamente o patrimônio “imaterial” na pauta museológica desencadearia algumas das principais reflexões que convocavam para uma revisão tanto epistemológica quanto das práticas institucionais. É nessa esteira que interessa também compreender quando e por que a ideia da “coleção” como espinha dorsal do museu tende a ser desmistificada.

O nascimento do ICOM, em 1946, representa o grande divisor de águas para o amadurecimento da Museologia e das instituições museológicas, e o intercâmbio entre profissionais, instituições e comunidade científica. Ao passo que se consolida enquanto organização internacional central catalisando o debate museal, o ICOM vai ser o responsável pela organização de eventos e concentrar reflexões imprescindíveis para o despertar de novas vias de se pensar a prática museológica “tradicional” – a saber centrada na coleção, no patrimônio material e nas missões “tradicionais” atreladas à instituição.

Em 1958, aconteceu um importante seminário sobre a função educativa dos museus, organizado pela Unesco, sob o ilustre comando de George Henri Rivière, primeiro diretor do ICOM, que salientava que era preciso “dar à função educativa toda a importância que merece, sem diminuir o nível da instituição, nem colocar em perigo o cumprimento de outras finalidades não menos essenciais” (Unesco/ICOM, 1958, pp. 91-92).

Nos anos 1960, ao passo que a Museologia absorve os aportes da Semiologia e da Comunicação – e o museu é interpretado como “mídia”,

Jean Clair publicava na revista *L'art vivant* que havia chegado o momento de colocar o museu dentro do museu (Drouguet & Gob, 2008, p. 16).

Não obstante, um dos momentos mais emblemáticos na história da Museologia associa-se à popularização do conceito de “ecomuseu”. Apesar de maturado desde experiências anteriores, aparece, publicamente, em 1971, teorizado sobretudo pelos franceses George Henri Rivière e Hugues de Varine, figuras capitais na evolução do ICOM e da Museologia. Divergindo da prática museológica “oficial”, alçava-se um modelo de museu “do tempo e do espaço”, que extravasasse as barreiras físicas da instituição, abrangendo todas as componentes do território em sua pauta e atuação (Mairesse, 2000, p. 45).

A Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) ficaria marcada como o evento mais reverenciado na história da Museologia. Ela oficializaria definitivamente a perspectiva que já norteava a atuação do “ecomuseu”, agora rebatizada de “museologia integral”, reforçando o papel do museu como mediador dos problemas que vão além de seus muros e contribuem para o avanço da sociedade: “a tomada de consciência pelos museus, da situação atual, e das diferentes soluções que se podem vislumbrar para melhorá-la, é uma condição essencial para sua integração à vida da sociedade” (Unesco/ ICOM, 1972, p. 101).

O evento que desencadeou a Declaração de Santiago reuniu os personagens mais ativos da época e apesar de enfatizar a conjuntura dos países latino-americanos cobrava a descentralização das discussões, uma maior visibilidade para práticas fora do eixo Europa-Estados Unidos e para iniciativas efetivamente engajadas nas necessidades locais.

Os modelos variando entre “museu integral”, “ecomuseu”, e “museu comunitário” guardavam em comum a consciência de seu papel “na formação da consciência das comunidades”, sem negligenciar que a essência “integral” podia ser apropriada pelas diversas instituições (Scheiner, 2012, p. 23).

Em 1977, é criado o ICOFOM (Comitê pela Museologia) e as reflexões que ele canaliza ao longo dos anos 1980 são capitais na consolidação do *corpus* teórico do campo.

A Declaração de Quebec (1984) selaria, por sua vez, a internacionalização da “Nova Museologia” que, de acordo com o que o próprio nome designava, previa o envelhecimento de uma antiga. Os militantes desse projeto eram ou membros do ICOFOM, ou do MINOM (Movimento Internacional pela Nova Museologia) (Soares, 2015, p. 43).

Mais que renovar a Museologia, a “Nova Museologia” revolucionava despertando o mundo para as práticas mais engajadas, ancoradas no desenvolvimento social, no diálogo com a comunidade e o território e na dessacralização das coleções tradicionais e despertou, segundo Bruno Soares, não só ao amadurecimento, mas à consolidação mesmo do campo científico (Mairesse, 2000, p. 49; Soares, 2015, p. 66).

Essa ênfase na responsabilidade social se tornaria onipresente entre as preocupações do ICOM. A Declaração de Caracas (1992) celebraria os 20 anos da Mesa de Santiago, reforçava seus princípios, atentava para os impactos negativos da globalização sobre a igualdade dos povos. Acrescentava, entre outras, a perspectiva do museu como meio de comunicação, portador do desafio de se comunicar com os diferentes meios culturais, de se fazer compreendido, minimizando as barreiras sociais (Unesco/ ICOM, 1992, p. 118).

A Conferência de Calgary (2005) enfatizava a necessidade de se atualizar parâmetros defasados desde a definição de 1974 que, apesar de contemporânea ao debate aberto em Santiago, não contemplava, por exemplo, a perspectiva do patrimônio imaterial. O ICOM convocava, então, para se acordar parâmetros religando tanto a diversidade de experiências museológicas espalhadas pelo mundo, quanto as imensas transformações observadas em relação às práticas “tradicionais” – além do reconhecimento do patrimônio imaterial, salientava a importância acordada ao acolhimento e participação ativa do público, os desdobramentos possibilitados pelas novas tecnologias e a experiência virtual, entre outras (Desvallées & Mairesse, 2007, pp.13-16).

Um movimento análogo se propaga na atualidade. Desde 2014, o ICOM, organizou em Paris a 37ª Conferência sobre as “Novas tendências da Museologia”. Uma das questões elementares em pauta é a revisão da última definição de museu adotada, resultante da Conferência de Viena de 2007. Uma importante recomendação da Unesco foi votada em 2017 sobre a proteção e promoção dos museus, sua diversidade e seu papel na sociedade. No mesmo ano, o ICOM organiza a Conferência Internacional do ICOM, em Paris, para debater a definição do museu do século XXI.

O campo museológico atesta uma diversidade sem precedentes e enfrenta o desafio de equilibrar o respeito aos imperativos previstos pelas definições, figurando tanto nos documentos de validade transnacional como nos instrumentos normativos nacionais com as iniciativas inovadoras, favorecendo o desenvolvimento de instituições que interagem constantemente com as dinâmicas sociais.

## CONCLUSÕES

Como se pôde ver, o campo museológico demarca suas fronteiras em paralelo a uma progressiva conscientização da necessidade de revisão de seus parâmetros teóricos e práticos. A formalização do ICOM (1946) consagra a consolidação de um fórum internacional “oficial” centralizando as discussões do campo e conectando as experiências relativas às esferas nacionais. Esses diálogos vão constituir a essência dos eventos, reflexões e documentos que ele organiza e veicula, em paralelo a um esforço permanente em atualizar a compreensão do “museu”, sempre alinhada com inovações que se impõem na cena museal, mas também reforçando premissas essenciais.

Do campo da arte, emprestamos o acordo sobre o fato de que toda transformação e renovação dos parâmetros epistemológicos, empíricos e das práticas profissionais, apesar de conduzir a um estado de indefinição, não prediz o esgotamento para nenhum dos campos – da expressão artística, da história e filosofia da arte, ou dos museus, de arte ou não. Pelo contrário, aguça um estado de “autoconsciência”, que pode ser frutífera para o despertar de uma maturidade sobre as fraquezas e potenciais que se deve gerir.

O museu alinhado com as tendências da arte contemporânea ou pós-histórica pretende atuar para além de seus muros, como uma instituição aberta à escuta, às trocas com a sociedade. Trata-se do fim de um tipo de conduta específica, do museu que se porta como “sagrado”, austero, autoritário, mudo, que não se comunica, não reflete as novas demandas e não assume, enfim, seu papel de contribuir para o desenvolvimento da sociedade.

No campo museológico, a dispersão da instituição de caráter público, no século XIX, teria firmado um princípio retomado pelo ICOM mais tarde. Desde a primeira definição, datando de 1948, já se reforçava que o museu é uma instituição “aberta ao público”. Já a definição de 1951 reforçava outro aspecto reverenciado desde o pós-guerras, mas relevante ainda nos dias atuais, acerca da missão de “educação do público” (Edson, 2007, p. 41).

Contestações sobre o sentido do museu, frequentemente associadas a reflexões sobre os rumos da arte e dos museus de arte se popularizaram, a partir dos anos 1960, figurando, progressivamente, entre as reivindicações “internas” do campo museológico, que se forma na convergência de disciplinas e correntes, perpassando a Sociologia, a Antropologia, as Ciências da Informação e da Comunicação, os Estudos Culturais, e assim por diante.

Na segunda metade do século XX, o processo de descolonização e os avanços da globalização despertaram um enfoque nos problemas locais e na descentralização dos referenciais dominantes, centrados nos padrões europeus e norte-americanos. É nessa esteira que a ideologia norteando o museu integral e a Nova Museologia vai contribuir para um diagnóstico decisivo das práticas hegemônicas, excludentes, pouco implicadas no papel social e político do museu, ou ignorando a perspectiva do patrimônio imaterial, da herança tradicional, da cultura popular e da diversidade cultural.

No que tange à variedade de modelos institucionais, assiste-se também à dispersão de instituições centradas em abordar problemas transversais. Estes museus-fórum, que propiciam o debate, assumem o papel de reconciliadores na superação da memória traumática de alguns dos episódios com os quais o mundo se confrontou: guerras mundiais, holocausto, mais tarde o Apartheid, a descolonização e, enfim, as novas formas de neocolonialismo (Poulot, 2009, pp. 28-30).

Desde os anos 1990, algumas tendências já se encontram naturalizadas: a dispersão do “museu superstar”, que aposta no poder atrativo da arquitetura; a popularização dos estudos de público, por vezes orientados pela ótica sócio-educativa e noutras da comunicação institucional; a programação variada, refletindo a lógica da “cultura do espetáculo”; a exploração de atividades comerciais, terceirizadas ou não (como lojas, livrarias, cafés, restaurantes); a absorção de estratégias do marketing empresarial; os acordos selados com base no patrocínio, mecenato ou apoio privado (com contrapartida ou não); a implantação de modelos de gestão mista, mais flexíveis, resultando de parcerias público-privado, entre outras.

Ao analisar as transformações que o campo museológico testemunhou nas últimas décadas e que ainda deve testemunhar, François Mairesse constata que “todo mundo parece aceitar o fato de que o museu, forma instável em mutação constante, será ainda chamado a se metamorfosear para responder às necessidades da sociedade” (Mairesse, 2016, p. 13).

Já o canadense Yves Bergeron aponta que a adaptação se impõe como única alternativa para garantir sua sobrevivência: “podemos antecipar que enquanto os museus estiverem se adaptando às mudanças sociais terão seu lugar nas práticas culturais e permanecerão como lugares vivos” (Bergeron, 2016, pp. 245-246).

Uma vez que os efeitos da globalização já foram amplamente absorvidos, os museus são constantemente confrontados a se adaptar às mudanças econômicas, aos efeitos do turismo de massa, à transformação das práticas culturais, à revolução digital – cujos impactos variam em função do

porte e da projeção do museu. Pequenos museus aderem à cultura digital, enquanto grandes equipamentos se esforçam em universalizar e capilarizar, ao mesmo tempo, sua comunicação, exprimindo e atraindo a “diversidade cultural”.

Ao se questionar sobre o futuro dessas instituições, Catherine Grenier arrisca que o museu do amanhã será polivalente, flexível, permanente, testemunho de seu tempo e lugar privilegiado para o questionamento: “um museu Mundo, um museu Cidade, um museu Campus, um Museu Fórum, um museu Portal, um museu *Think Tank*” (Grenier, 2013, p. 83).

Nessa esteira, convém rememorar o que o aparecimento do Centro Georges Pompidou (1977) catalisou em termos de questionamentos, críticas e inovações. *Beaubourg* surgiu como projeto-piloto, laboratório para se experimentar, em termos conceituais e empíricos, como o museu responderia a esse novo estado de convergência difusa de referenciais, momento que inspirava grandes projetos e grandes incertezas. Surgia como espelho da sociedade contemporânea, assumindo a responsabilidade do gestar das tendências futuras.

De acordo com Bernadette Dufrêne, seu projeto arquitetônico se baseava, originalmente, na ideia de um “anti-monumento”, símbolo do “movimento”, da cultura *high tech*, do funcionalismo, flexibilidade, transparência. Da sua raiz museológica só conservava alguns traços, visto que se impunha como uma grande “mídia” contemporânea, centro multidisciplinar convergindo artes e cultura da informação e da comunicação. Aberto à atualização permanente, assumia, ainda, a missão de reinserir a França na cena da inovação em matéria de arte e cultura (Dufrêne, 1986, pp. 185-188).

As críticas não tardaram a condenar as propostas museográficas muito flexíveis e os artifícios de modernização como as escadas-rolantes, os elevadores, as fachadas de vidro, considerados empecilhos para se assimilar o sentido de arte – ainda que se tratasse de arte moderna, com suas variantes e propostas iconoclastas. Pompidou se situava, em suma, em plena zona de conflito entre o que se esperava de um museu modernizado e como responderia aos imperativos de se comunicar a arte moderna e contemporânea, a convergência de linguagens, as tendências da cultura em geral. Com o tempo Pompidou acabou assegurando seu lugar e importância na cena cultural francesa e internacional (Dufrêne, 1986, pp. 187-188).

Os museus inspiram sonhos no melhor e no pior dos sentidos. O campo é, atualmente, flagrado por tendências opostas: de um lado, se alarga numa velocidade sem precedentes e acolhe projetos que demandam grandes investimentos; de outro, são confrontados a restrições

orçamentárias e mesmo ao fechamento de instituições. Cresce o recurso a concessões antes mal vistas ou não praticadas, como aquelas vinculadas ao patrocínio, a locação de espaços para eventos, o apelo a exposições rentáveis – as chamadas *blockbusters*. A busca por equilíbrio financeiro ameaça comprometer a identidade “tradicional” do museu.

Muitas instituições vêm se aproximando da lógica multidisciplinar dos centros culturais, com ampla oferta propondo concertos, festas gastronômicas, programas de acolhimento da população vizinha, de comunidades situadas em zonas de vulnerabilidade social, para além da oferta tradicional de exposições. Outra tendência é a criação de filiais das grandes “marcas” como o Louvre-Lens, o Pompidou-Metz (ambos franceses), e o Guggenheim de Bilbao (espanhol), que apostam numa reativação dos potenciais econômico e turístico de uma região ou cidade através da revitalização da vida cultural. Dufrière, ao tratar do caso de Abu-Dhabi e do novo conceito de “museu universal” – atualizando aquele idealizado na esteira do Iluminismo – evoca os desafios para um museu que pretende abarcar num discurso global o diálogo e a reconciliação das culturas, num contexto divergindo do ocidental.

O campo museológico do século XXI apresenta possibilidades jamais imaginadas na época em que vigorava o modelo essencialmente pautado na salvaguarda de coleções e organização de exposições. Hesitantes, entre o medo e a esperança, apostamos no potencial de reinvenção de nossos museus-fênix: porosos, reconciliadores, pontes para incessantes (re) começos.

## REFERÊNCIAS

- Amaro, D. R. (2009). O fim da história da arte segundo Hans Belting. In *Anais do V Encontro de História da Arte* (pp. 16-24). Campinas: IFCH/ Unicamp.
- Argan, G. C. (1992). *Arte moderna. Do iluminismo aos movimentos contemporâneos*. São Paulo: Cia das Letras.
- Belting, H. (2007). *L'histoire de l'art est-elle finie?* Saint-Amand (Cher): Folio.
- Bergeron, Y. (2016). Musées et muséologie: entre cryogénéisation, ruptures et transformations. In F. Mairesse (Ed.), *Nouvelles tendances de la muséologie* (pp. 245-246). Paris: La documentation française.
- Danto, A. (2000). *L'art contemporain et la clôture de l'histoire*. Paris: Editions du Seuil.

- Desvallées, A. & Mairesse, F. (Eds.) (2011). *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin.
- Desvallées, A. & Mairesse, F. (Eds.) (2014). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Armand Colin.
- Desvallées, A. (2007). A propos de la définition du musée. In A. Desvallées & F. Mairesse (Eds.), *Vers une redéfinition du musée?* (pp.49-67). Paris: L'Harmattan.
- Drouguet, N. & Gob, A. (Ed.) (2008). *La muséologie: histoire, développements, enjeux actuels*. Paris: Armand Colin.
- Dufrêne, B. (1986). Monument ou moviment? In *Le Centre Georges Pompidou: du bâtiment-jouet au monument* (pp. 188-190). Paris: Editions du CGP.
- Dufrêne, B. (2013). Les “musées universels”, vieille histoire ou nouvelle génération? À propos du Louvre Abou Dabi et de quelques autres. In R. Martine (Ed.), *Musées en mutation, un espace public à revisiter* (pp. 337-351). Paris: L'Harmattan.
- Edson, G. (2007). Définir le musée. In A. Desvallées & F. Mairesse (Eds.), *Vers une redéfinition du musée?* (pp. 37-48). Paris: L'Harmattan.
- Eidelman, J. (Ed.) (2017). *Rapport de la mission du XXIe siècle*. Paris: Ministério da Cultura e da Comunicação.
- Goncalves, M. C. F. (2004). A morte e a vida da arte. *Kriterion: Revista de Filosofia*, 45(109), 46-56. DOI: 10.1590/S0100-512X2004000100003
- Grenier, C. (2013). *La fin des musées*. Paris: Editions du Regard.
- Lei nº 47/2004 de 19 de agosto. República Portuguesa.
- Lorente, J. P. (2009). *Les musées d'art moderne ou contemporain: une exploration conceptuelle et historique*. Paris: L'Harmattan.
- Mairesse, F. (2000). La belle histoire, aux origines de la nouvelle muséologie. In A. Desvallées (Ed.). *L'écomusée: rêve ou réalité, publics et musées* (pp. 33-56). Lyon: Presses Universitaires.
- Mairesse, F. (2007). Musée/ thésaurus. In A. Desvallées & F. Mairesse (Eds.), *Vers une redéfinition du musée?* (pp. 167-223). Paris: L'Harmattan.
- Mairesse, F. (Ed.) (2016). *Nouvelles tendances de la muséologie*. Paris: La documentation française.
- Portaria nº 178/2004 de 20 de fevereiro. *Livro IV: Museus, Código do Patrimônio*. Legifrance/ República Francesa.
- Poulot, D. (2009). *Musée et muséologie*. Paris: La Découverte.

- Scheiner, T. C. (2012). Repensando o museu integral: do conceito às práticas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 7(1), 15-30.
- Soares, B. (2015). L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie. *ICOFOM Study Series*, 43a, 57-72. DOI: 10.4000/iss.563
- Tobelem, J.-M. (2005). *Le nouvel âge des musées: les institutions culturelles au défi de la gestion*. Paris: Armand Colin.
- Unesco/ICOM (1958/2013). Declaração do Rio de Janeiro, Seminário Regional sobre a função educativa dos museus. In *Legislação sobre Museus* (pp. 91-100). Brasília: Câmara dos deputados.
- Unesco/ICOM (1972/2013). Declaração de Santiago. In *Legislação sobre Museus* (pp. 101-108). Brasília: Câmara dos deputados.
- Unesco/ICOM (1984/2013). Declaração de Quebec: princípios de base para uma Nova Museologia. In *Legislação sobre Museus* (p. 109-111). Brasília: Câmara dos deputados.
- Unesco/ICOM (1992/2013). Declaração de Caracas. In *Legislação sobre Museus* (pp.112-128). Brasília: Câmara dos deputados.
- Unesco/ICOM (2017). Recomendação referente à Proteção e promoção dos museus, sua diversidade e seu papel na sociedade. Brasília: IBRAM/Unesco.

Citação:

Brandão, G. (2019). Da arte aos museus: desafios para uma reinvenção da Museologia. In A. M. Costa e Silva, I. Macedo & S. Cunha (Eds.), *Livro de atas do II Congresso Internacional de Mediação Social: a Europa como espaço de diálogo intercultural e de mediação* (pp. 263-281). Braga: CECS.