

Copyright © Editions LA DÉCOUVERTE, Paris, France. 2005.2009.
Copyright © 2013 Autêntica Editora

TÍTULO ORIGINAL

Musée et muséologie

EDITORAÇÃO ELETRÔNICA

Conrado Esteves

TRADUÇÃO

Guilherme João de Freitas Teixeira

REVISÃO

Lílian de Oliveira

REVISÃO TÉCNICA

Vera Chacham

EDITORA RESPONSÁVEL

Rejane Dias

PROJETO GRÁFICO DE CAPA

Diogo Droschi

Revisado conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990,
em vigor no Brasil desde janeiro de 2009.

Todos os direitos reservados pela Autêntica Editora. Nenhuma parte desta publicação
poderá ser reproduzida, seja por meios mecânicos, eletrônicos, seja via cópia xerográfica,
sem a autorização prévia da Editora.

AUTÊNTICA EDITORA LTDA.

Belo Horizonte

Rua Aimorés, 981, 8º andar . Funcionários
30140-071 . Belo Horizonte . MG
Tel.: (55 31) 3214 5700

Televendas: 0800 283 13 22
www.autenticaeditora.com.br

São Paulo

Av. Paulista, 2073 . Conjunto Nacional
Horsa I . 11º andar . Conj. 1101
Cerqueira César . 01311-940
São Paulo . SP
Tel.: (55 11) 3034 4468

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Poulot, Dominique

Museu e museologia / Dominique Poulot ; tradução Guilherme
João de Freitas Teixeira. -- Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2013.
-- (Coleção Ensaio Geral)

Título original: Musée et muséologie

Bibliografia

ISBN 978-85-8217-130-1

1. Museologia - História 2. Museus - História I. Título. II. Série.

12-15696

CDD-069

Índices para catálogo sistemático:

1. Museologia : História 069
2. Museus : História 069

A museologia



Uma tradição pragmática e intelectual

O legado dos gabinetes

Se a museologia é, com toda a evidência, uma construção recente, a própria palavra tem a ver com uma antiga tradição. A *Museographia* do marchand Caspar Friedrich Neickel, publicada em Hamburgo, em 1727, reflete sobre a escolha dos lugares mais adequados para receber a coleção, sobre a melhor maneira de conservar tanto os produtos da natureza quanto os *artificialia* e, finalmente, sobre sua classificação. Esse primeiro tratado enumera igualmente os diferentes tipos de gabinetes alemães, entre as bibliotecas, os gabinetes de medalhas, as galerias de pintura, os museus de antiguidades, os museus de história natural e as “curiosidades”.

Na *Encyclopédie*,²³ a ideia de museu serve de pretexto para desenvolvimentos tanto históricos, arquitetônicos e relativos à Antiguidade, quanto propriamente artísticos. Em sua segunda versão, *L'Encyclopédie méthodique*, o amador Watelet (1718-1786) faz o elogio dos gabinetes de quadros, acessíveis ao público, que “se transformam para as Artes e para a nação em escolas, nas quais os amadores podem aprender noções, os Artistas fazer observações úteis e o Público receber as primeiras ideias justas”. Eis uma forma de evocar a integralidade

²³ Ou *Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers* [Dicionário Sistemático de Ciências, Artes e Ofícios], o mais prestigioso monumento intelectual que o movimento iluminista legou aos tempos modernos, concentrando em 28 volumes (17 de textos e 11 de ilustrações com legendas) a síntese de toda a sabedoria alcançada pelo homem até então; sua edição, sob a direção de Denis Diderot e Jean le Rond d'Alembert, estendeu-se de 1751 a 1772. (N.T.)

da museografia ulterior, orientada pelo duplo ideal da fruição e da utilidade.

Para além das preocupações do amador confrontado com a organização de gabinetes, ou do naturalista focalizado na conservação e na taxonomia, o século XIX assiste à publicação de diversos catálogos de museus, desde Louis Viardot (1860) a David Murray (1904). Paralelamente, as disciplinas de arqueologia e, em seguida, de história da arte implementam classificações inéditas e decisivas – e, em primeiro lugar, a de Thomsen, em 1836, a propósito da sucessão das idades da pedra, do bronze e do ferro; mais tarde, a de J. Lubbock, em 1865, em relação à sucessão das idades da pedra talhada e polida. Enfim, a emergência de uma consciência profissional passa pela formação de associações de conservadores: a Museum's Association aparece em York, em 1889. Cada país dispõe, posteriormente, de sua própria associação que serve de suporte à circulação de ideias e de modelos em uma escala, ainda em grande parte, individual dos especialistas e dos diretores de estabelecimentos.

Primeiro esboço de profissionalização

No final da Primeira Guerra Mundial, um Office International des Musées [Agência Internacional dos Museus] fornece uma estrutura nova e decisiva às primeiras iniciativas de cooperação internacional. O estudo e a comparação das experiências de cada nação, promovidos pela revista *Museion* de 1926 a 1940, culminam em 1934 na Conferência de Madri, intitulada *Museografia – Arquitetura e organização dos museus de arte*. Nesse evento, o historiador de arte e conservador Louis Hauteœur dedica um importante relatório ao programa arquitetônico do museu em forma de mecânica ideal para a exposição dos objetos: era, então, a última palavra da reflexão museográfica (HAUTEŒUR, 1993). O período posterior à guerra esboça a síntese das concepções assim elaboradas, mas à luz da experiência dos regimes totalitários e do conflito bélico: esse é o intuito de Alma S. Wittlin, formada em Viena e Berlim, na década de 1930, antes de emigrar para Inglaterra e, em seguida, para os EUA, que proclama em 1949 uma verdadeira profissão de fé

em favor da educação, dirigida contra as inércias dos museus europeus (WITTLIN, 1970).

Os desafios contemporâneos

O sucesso dos museus e das exposições – o qual constitui, daqui em diante, a atualidade de uns e de outras – alimenta numerosos relatórios de projetos e de aberturas de estabelecimentos e, eventualmente, suscita polêmicas. Uma crítica que visa os “museus” – à imagem daquela que é elaborada a propósito de espetáculos ou de acontecimentos culturais – se desenvolve de maneira bastante significativa. Mas o rápido crescimento de uma literatura especializada é o fato mais notório, marcado por numerosas publicações que, às vezes, vão além das fronteiras corporativistas. Ela corresponde ao aumento das formações acadêmicas, daí em diante em número superior a quinhentas em cerca de quarenta países, algumas das quais já antigas (École du Louvre, Smithsonian Institution de Washington, Leicester University).

Assiste-se, assim, a uma elaboração internacional. A construção disciplinar da museologia tem a ver, no entanto, com a tarefa de Sísifo, uma vez ultrapassada uma fase empírica e descritiva, entre 1934 e 1976 (MAROEVIĆ, 1998). De fato, a partir da virada da “nova museologia”, no decorrer da década de 1970, a disciplina se interessa essencialmente pelas dimensões sociais, filosóficas e políticas, até então negligenciadas – contrariamente à museografia, cujo campo continua sendo o das técnicas do museu. O objetivo consiste claramente em fundar a museologia como disciplina científica e em definir, simultaneamente, as profissões do museu e o quadro da pesquisa em seu âmbito.

O Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM – International Committee for Museology), fundado em 1976, assume imediatamente um lugar importante a esse respeito, ao ponto de se tornar o principal fórum de discussão sobre a museologia. A iniciativa de sua criação deve-se a Jan Jelinek, presidente do ICOM de 1971 a 1977, fundador também de um Departamento de Museologia na Universidade de Brno (República Tcheca); seu sucessor até 1989, Vinos Sofka, foi

ele próprio formado em Brno. Se, no final da década de 1980, a museologia conhece um *boom* (SOFKA, 1980), ela entra em crise no decorrer da década subsequente: por um lado, a enumeração dos objetivos dos museus assume a forma de catálogos de bons sentimentos e de pias resoluções, além de mobilizar uma fraseologia estereotipada; por outro, a museologia teórica europeia, empenhada em definir tipologias e modelos, torna-se cada vez mais estranha a uma realidade museal em plena expansão, mas dominada por preocupações de organização dos estabelecimentos. As presidências de Peter Van Mensch (1989-1993) e Martin Schärer (1993-1998) são, então, a oportunidade para aproximar o empreendimento das atividades de outros comitês com preocupações semelhantes, mas envolvidos sobretudo com uma ação concreta: o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), o Comitê Internacional para a Formação do Pessoal (ICTOP – International Committee for the Training of Personnel) ou o Comitê Internacional dos Museus de Etnografia (ICME – International Committee for Museums of Ethnography).

Martin Schärer, professor de museologia em Basileia e fundador do Alimenterium, em Vevey (Suíça), define atualmente a museologia como a busca de tudo o que “engloba uma atitude específica do homem diante dos objetos (ou de seus valores conceituais). Essa atitude inclui os procedimentos de conservação (‘musealização’), de pesquisa e de comunicação (‘visualização’). Esse tipo de atitude encontra-se sempre e em toda parte. Por ter sido institucionalizado e analisado no museu, esse fenômeno tirou seu nome daí” (SCHÄRER, 1999). Esse campo de estudo pode ainda ser entendido como o da “musealidade” (para retomar a definição de Zbynek Stránský), ou seja, como a análise da “característica dos objetos de museu”, “essa parte da realidade que só podemos conhecer através de uma representação da relação entre o homem e a realidade” (STRÁNSKÝ, 1995).

Uma ciência social em construção

Essa temática implica três desafios: o da construção do “museal” no seio da vida social dos objetos, ou seja, de uma

história da cultura material e de seus valores; em seguida, o da política da instituição na esfera pública enquanto lugar específico de representação de um patrimônio ou de disciplinas; enfim, o da utilização do estabelecimento enquanto ele materializa, tradicionalmente, um espaço de práticas, para não dizer, de rituais.

A vida social dos musealia

Capturado em sua história, o museu materializa o espaço de espoliação, intercâmbio, citação e reescrita em que os objetos se inscrevem de um contexto para outro e trocam, se necessário, de denominação, dependendo de quem os possui, expõe ou empresta. Na generalidade dos casos, o estatuto de peça de museu é uma fase terminal da biografia das coisas, a alternativa à eliminação sob a forma de fragmentos e outros detritos. Um desvio dos caminhos da mercadoria ou do destino funcional redundante, em termos antropológicos, em uma “singularização” (APPADURAI, 1986) e torna legítima a escolha do objeto em relação à massa daqueles que estão desgastados, foram negligenciados ou destruídos; nesse aspecto, o museu dá testemunho dos vestígios deixados por outras coleções – precedentes ou concorrentes –, por outras encenações ou por outras apropriações, privadas ou públicas, nas quais os objetos ressoavam de uma forma diferente: é a partir dessa distância que ele constrói ideologias do objeto.

Estas têm a ver com uma longa história da constituição das sensibilidades modernas relativamente à memória, desde o culto da posteridade, o do herói ou do homem ilustre, até a comemoração das vítimas de genocídios. Uma transferência de significação afeta atualmente os *memorabilia* e *personalia* relacionados a uma pessoa ou a um grupo, “objetos de família” suscetíveis de se tornar, no âmbito de um acervo etnográfico ou em um centro de interpretação *ad hoc*, outros tantos desafios da memória coletiva e contribuir para a dialética da emoção e da distância no âmago do espaço público. A ideologia do objeto se manifesta, em seguida, através de determinadas disposições, entre as quais a “rapacidade desinteressada” do conservador (BOURDIEU; DARBEL, 1969), que participam

de um fetichismo, frequentemente, denunciado. Esse fetichismo, na tradição ocidental moderna, é sobretudo o da “arte do passado”, seja ele concebido, ou não, em termos propriamente hegelianos de “revezamento” (*Aufhebung* = conservar e suprimir); ele pode acolher, manter, estimular os imaginários sociais ou, pelo contrário, provocá-los e ofendê-los.

Assim, após a Revolução Francesa e a invenção do museu público moderno, manifesta-se de modo espetacular a ideia de que o depósito em museu de objetos concebidos para outras utilizações e para outros fins modifica de maneira decisiva sua percepção. A década do Louvre Napoleônico (1802-1815) constitui uma espécie de laboratório de representações antagonistas relativamente aos inconvenientes ou aos benefícios da fundação de museus e a suas consequências para a recepção das obras, daí em diante, expostas no seu âmbito. Essa polêmica constitui, há muito tempo, um dos temas favoritos da historiografia artística ou cultural, embora ela tenha tendência, frequentemente, a tomar a “defesa” das obras contra o museu sem perceber as interações e as determinações recíprocas desse novo culto das “reliquias”, para citar Quatremère de Quincy.

A configuração da musealidade

A análise dos objetos de museu, dos *musealia*, é também a das condições sob as quais uma cultura material específica é elaborada, formatada, comunicada e interpretada. Com efeito, a materialidade do museu manifesta-se tanto nos objetos que ele possui quanto nos dispositivos de seu tratamento – catálogos, fichários, arquivos, diversas publicações. A esse respeito, o museu, mesmo que tenha a ver com um projeto específico, participa de procedimentos e convenções que não lhe são exclusivos relativamente ao tratamento, à identificação e à exposição dos artefatos: esses dispositivos podem remeter à especulação comercial, ao trabalho acadêmico e ao espetáculo urbano.

A retórica da abundância, da *cornucopia*, acompanhou, outrora, o gabinete das maravilhas inerentes à cultura da curiosidade (IMPEY; MACGREGOR, 1985). Na época clássica,

o modo epidíctico, através da galeria pintada e da decoração dos grandes apartamentos, constituiu frequentemente o único regime público dos objetos, exaltando a glória do príncipe, de seu país e de seus povos, enquanto a descrição do gabinete designava uma ética complementar do foro privado. O espaço do museu obedece, por sua vez, a uma disciplina de exposição que serve de prova ou de argumento na escrita da história ou na vulgarização de paradigmas científicos, considerando que a mola propulsora de seu colecionismo se apoia, desta vez, na necessidade da exaustividade ou da exemplaridade, em suma, tem a ver com a demonstração ou a edificação.

Os historiadores da arquitetura têm fornecido, tradicionalmente, uma história seja da autonomização progressiva do museu que corresponde à narrativa de seu progresso, seja de suas tipologias monumentais, seja finalmente desta ou daquela questão museográfica. A história da decoração de museu é, daí em diante, um de seus aspectos importantes que mostra as permanências, as evoluções e as transmissões complexas de uma instituição para outra. Assim, a Villa Borghese, da primeira metade do século XVII ao final do século XVIII, conhece uma exposição semipública da coleção de escultura antiga e moderna da família. A nova decoração do cassino pelo arquiteto Antonio Asprucci, no final do período, corresponde a uma vontade de encenação que se encontra no Louvre e nos museus ulteriores, manifestando a retomada de estratégias de construções dos efeitos e das significações pelo enquadramento e pela iluminação, pela disposição e pelo contexto. Uma história da instalação das obras de arte se interessa, desde há pouco tempo, pelos vínculos entre museografia e ordenamento erudito – a classificação das obras, a genealogia dos artefatos, a distribuição das espécies – ou escolha hermenêutica (NEWHOUSE, 2005). Mas, a emergência atual de uma análise dos poderes museográficos corresponde, além dessa nova consciência crítica – desenvolvida sobretudo pelos arqueólogos e antropólogos –, à patrimonialização de alguns cenários ou determinadas disposições, depois de uma política sistemática de *tabula rasa* em nome de sua modernização.

A elaboração de um espaço público

A interpretação mais marcante dos vínculos entre modelos políticos e modelos semióticos da representação foi fornecida por J. Habermas. Se lhe dermos crédito, a atividade comunicacional leva a uma crítica da dominação e culmina na criação de uma esfera pública em que vêm se inserir, de maneira inédita, as produções culturais; estas deixam de ser, então, ferramentas de representação – ou seja, o meio de manifestar uma autoridade transcendente que serve de fundamento ao poder, tornando-o legítimo – e adquirem o estatuto de “obras” no sentido contemporâneo, pretextos para comentários e discussões por parte dos indivíduos, se necessário, reunidos no seio de clubes, *salons*, bares, e influenciados pela fala de críticos especializados. O espaço público burguês é, nesse sentido, a “esfera das pessoas privadas agrupadas em um público” e para raciocinar em público: o público designa os espectadores “enquanto eles são os destinatários, os consumidores e os críticos da arte e da literatura” (HABERMAS, 1978).

17. A DIGRESSÃO POR MARTE

Em 2008, a exposição *Martian Museum of Terrestrial Art* apresentou na Galeria Barbican, em Londres, a arte contemporânea em um museu de extraterrestres. Esse museu imaginário se inspirou, em parte, no primeiro capítulo de um livro do historiador da arte belga Thierry de Duve, no qual um antropólogo oriundo do espaço decidia fazer o inventário de tudo o que é designado como “arte” sobre a Terra (DUVE, 1998). Pelo fato de não terem nenhuma categoria correspondente à arte em sua cultura, os “marcianos” devem considerar esses objetos na ausência de qualquer “conhecimento” estético ou de natureza histórica sobre a arte. O museu marciano dispunha, portanto, as obras de acordo com uma grade antropológica, capaz de realçar a função ou o uso dos diferentes *expôts** (parentesco e herança; magia e crença; rituais; comunicação). No âmbito desses

grandes temas, as obras são agrupadas em subcategorias, tais como o culto do Antigo, as relíquias e espíritos, os objetos rituais ou as relações culturais. Nesse espaço, a alegoria assumia um caráter farsesco, mas ela se inspirou implicitamente nas reflexões sobre a arte como sistema de ação de Alfred Gell, ou nos marcianos de Nelson Goodman em *L'Art en théorie et en action* [A arte em teoria e em ação] (1984), em que a digressão pela biblioteca marciana permitia, desta vez, defender que o museu deve possibilitar que “as obras executem sua função”, ou seja, participem na “organização e reorganização da experiência”. Nesse sentido, tal exemplo dava testemunho de uma perspectiva – praticamente hegemônica hoje – a propósito da missão do museu: aquela que o converte em um lugar de experiências – sem que se saiba claramente se esse modelo pode, ou não, passar por uma alternativa à história da arte, cujo vínculo íntimo com a museologia não cessa de ser colocado em evidência (PREZIOSI; FARAGO, 2004).

* Cf. nota 3.

Essa abordagem lê o museu em termos de construção de um espaço público por tornar visíveis, para cada visitante, os princípios que orientaram sua organização. Em uma perspectiva semelhante, Tony Bennett converte assim o museu público moderno em um dos elementos de produção da cidadania na ótica kantiana da Filosofia das Luzes, conduzindo o ser humano à maturidade (BENNETT, 1995). Para outros, pelo contrário, o museu é uma tecnologia disciplinar que instrumentaliza a exigência de visibilidade da representação, normaliza um espaço, seleciona e dirige objetos e usos; especificamente, o museu seria um instrumento de celebração, envolvendo comportamentos “rituais” (DUNCAN, 1995).

Se rejeitamos pensar o museu em termos exclusivos de dispositivo disciplinar, convém explicar a aculturação de que ele é objeto, ao questionar as condutas que se elaboram em seu seio, as estratégias que são testadas aí e a cultura pública

que se desenvolve nesse espaço (por exemplo, em seu vínculo com as associações eruditas e com os poderes). O museu produz, em determinado âmbito, a relação a objetos específicos, como experiência do mundo e instrumento de conhecimento, mas também como atividade social “de valor”; a legitimação da alta cultura no âmbito de museus que desconheciam essa fórmula até o final do século XIX, como nos EUA, ou ainda a criação de uma cultura comum de museus na Europa do século passado, constituem exemplos eloquentes dessa situação. Com efeito, visitar um museu é manifestar o que J.-C. Passeron qualifica como a vontade de usufruir a arte, ao distorcer a *Kunstwollen* de Riegl (PASSERON; PEDLER, 1991).

Uma história das opiniões sobre os museus, considerações sucessivas e contraditórias sobre suas vantagens e seus inconvenientes – mesmo que ela ainda não tenha sido escrita – é, no entanto, insuficiente para apreender a elaboração progressiva de uma “naturalização” da instituição que remete a modelos sociológicos e ideológico-políticos.

A instituição da cultura

O paradigma “liberal” associa o museu moderno à afirmação de sociedades “liberais”, “burguesas” ou “democráticas”. Essa interpretação participa mais amplamente de uma forma de historicismo que vincula o progresso da instituição à evolução “natural” das sociedades, visando à divulgação em uma amplitude cada vez maior da ciência, da arte e da consciência moral.

Alma S. Wittlin delimitou, assim, três momentos. A era clássica dos museus se apoia na centralização, na especialização e na classificação das coleções, mas assiste também à primeira preocupação com o público. O período entre as duas guerras se satisfaz com uma temática da educação que define a ambição dos novos museus e, ao mesmo tempo, suscita oposições declaradas. Enfim, os anos posteriores à guerra são um momento “de busca e de conflito, de gestação e de realizações, tal como os museus nunca haviam conhecido” (WITTLIN, 1970). Edward P. Alexander, administrador de museus, dedicou vários volumes – clássicos nos EUA por

serem utilizados profusamente nos cursos destinados aos conservadores – para esboçar esquemas dos modelos de estabelecimentos, dos diretores exemplares ou dos inventores de novos museus (ALEXANDER, 1983). Kenneth Hudson, na Europa, forjou do mesmo modo uma historiografia da reforma dos museus, desde meados do século XIX, decalcada nos valores que ele entendia promover através de suas atividades de incansável publicista, ou no âmbito do Prêmio Europeu do Museu do Ano. Sua *Social history of museums* opõe, termo a termo, a época em que a visita às coleções era um “privilégio” e o período em que ela se torna um “direito” e declina as constatações relativamente ao número de aberturas e de visitantes (HUDSON, 1975).

Esse primeiro paradigma da história dos museus se opõe a uma visão crítica inaugurada pela Escola de Frankfurt que enfatiza a construção ideológica de seus objetos e de suas exposições, confrontando-a não só com a história das disciplinas, mas também com os valores e tabus sociais. A lucidez reivindicada desse modo é bastante tributária da convicção de que o museu não mostra a arte, a ciência ou a sociedade, mas a construção desses componentes através da “musealidade”. Nesse sentido, a elaboração museográfica faz parte do que é representado pelo museu; sua leitura implica, em particular, uma história da história (da arte, da crítica, da ciência, da museologia), assim como um saber das maneiras usuais de agir.

Atualmente, está a desenvolver-se uma ciência social capaz de revelar, nessa perspectiva, as divisões internas do museu, sua instabilidade e, até mesmo, os impasses de sua evolução. Brian Young, no caso do Museu McCord, em Montreal; Sharon McDonald a propósito do Science Museum de Londres; Andrea Witcomb para o caso australiano; James Clifford em vários campos da patrimonialização etnológica, todos esses autores têm elaborado, nos últimos anos, análises pioneiras acerca das negociações no seio das equipes de conservação, acerca dos contatos multiculturais que se estabelecem aí, além das denegações ou ignorâncias inerentes a tais situações. Semelhantes análises internas continuam sendo raras em decorrência das dificuldades de acesso, da proteção da

confidencialidade ou da preocupação com a imagem institucional; elas são as únicas a permitir uma alternativa às interpretações em termos de avaliação.

18. A CRISE DA CULTURA E O MUSEU IMPOSSÍVEL

Theodor W. Adorno, em 1953, em um breve ensaio destinado a se tornar a bíblia da museologia crítica – “Valéry, Proust, musée” (ADORNO, 1986) –, fornece um diagnóstico clássico acerca do devir do patrimônio de nosso século: “Os museus são os jazigos de família das obras de arte”, mas a “felicidade da contemplação não pode, no entanto, prescindir dos museus”. Sem tomar partido por nenhuma das diferentes museografias, seja a da recontextualização seja a da abstração, Adorno tira sua conclusão apontando “a situação desastrosa em que se encontra o que se designa como a tradição cultural. Desde que ela não tem a força de integração substancial e é solicitada apenas porque seria bom ter uma tradição, o remanescente perde-se, é reduzido a um simples meio”.

A versão marxista adota amplamente a mesma abordagem. Assim, na noção de “cidade museu”, utilizada por Raymond Ledrut, em que “a moradia dos homens adquire um aspecto de necrópole”: a museificação assinala a alienação. No final do século XX, o museu permanece um objeto de meditações filosóficas que passa, eventualmente, pela redescoberta de Quatremère de Quincy na tradição filosófica francesa. Recentemente, sob a pena de Jacques Derrida, o Museu Freud torna-se pretexto para uma meditação desconstrucionista sobre a leitura do arquivo e sobre as disposições da melancolia, da nostalgia e do luto. Assim, o museu configuraria não tanto o lugar da redenção, após a perda das origens, mas o da violência e de suas consequências traumáticas. No entanto, as inflexões autenticamente trágicas de uma reflexão filosófica são, às vezes, degradadas em museologia melodramática.

Repovoar o museu

A noção de avaliação dos museus apareceu na década de 1920-1930 na encruzilhada entre as preocupações com a educação dos visitantes, os dissabores do ambiente profissional e as ambições das ciências sociais. Os procedimentos de avaliação, no sentido estrito, só adquirem um verdadeiro reconhecimento a partir dos anos 1960, em relação com uma psicologia behaviorista e as expectativas normativas da época. Ocorre que, em numerosas análises, o museu assume a forma seja de um repertório de artefatos canônicos, disponíveis para uma fruição cada vez mais expandida com os avanços da socialização e da democratização, seja de um dispositivo que reconduz as estruturas de um campo para além das variações da distinção entre seus visitantes.

Na perspectiva crítica, a análise da visita de museus re-duda em uma classificação dos visitantes. Assim, ao museu de arte, foi atribuída a consolidação de uma hegemonia cultural de classe, ao denunciar a ilusão de um estabelecimento aberto a todos quando, afinal, ele seria reservado, na realidade, a alguns e perpetuaria um “Ancien Régime”. Para Pierre Bourdieu, as convenções do estabelecimento são naturalizadas no seio das relações sociais e internalizadas sob a forma de *habitus* (BOURDIEU; DARBEL, 1969). A prática da visita define um *status* no âmago das relações com a cultura legítima, além de refletir a estratificação sociocultural. Em suma, nessa perspectiva, “está fora de questão que possa existir, necessariamente, um bom entendimento entre o museu de arte e a democracia” (ZOLBERG, 1989). De acordo com o museólogo inglês Richard Sandell, o estabelecimento constituiria inclusive uma “exclusão institucionalizada” (SANDELL, 2002).

Contrariamente a semelhantes leituras, as tentativas recentes da sociologia pragmática dos amadores para “repovoar” os diversos espaços de arte (HENNION, 1993) pretendem mostrar que a visita ao museu é uma atividade complexa, nem somente lazer nem apenas aprendizado, implicando maneiras de enunciar e pôr em prática determinados interesses e valores. Nos olhares que cruza no interior do museu, nas narrativas de visitas, nos usos do catálogo, o amador fica conhecendo,

aos poucos, o que é válido para ele. A experiência do museu é um conjunto de valores acumulados que constrói uma legitimidade por ocasião das visitas, mas também no seio de associações de usuários ou no decorrer de diversos investimentos, de doações e legados, enfim, no voluntariado quando ele existe (a força de tal compromisso é considerável no espaço anglo-americano: assim, mais da metade das 40.000 pessoas que trabalham nos museus britânicos é voluntária). Paralelamente, algumas coleções são outros tantos museus de memórias particulares que colaboram, às vezes, na dimensão patrimonial de uma comunidade ou de uma nação (assim, na Jordânia, segundo MAFFI, 2004).

Conclusão

O que existirá, atualmente, em comum entre o “museu universal” – previsto em Abu Dhabi, território no qual a sucursal do Louvre, projetada pelo arquiteto Jean Nouvel, cobrirá 24.000 m², incluindo 8.000 m² de superfície destinada a exposições, cujo custo se eleva a 83 milhões de euros – e o Musée Précaire Albinet [Museu Precário Albinet], inventado pelo artista plástico Thomas Hirschhorn, aberto em 2004, em um bairro popular de Aubervilliers, subúrbio norte de Paris? O que haverá em comum entre este ou aquele “automonumento” do *junkspace* (KOOLHASS, 2002) – cuja configuração tem sido adotada por um grande número de museus contemporâneos, “mosteiros abarrotados à semelhança das grandes lojas de departamentos” –, e tal coleção quase íntima, mas aberta ao público, ou o MARTa Herford Museum (Alemanha)? A resposta, talvez, tenha a ver com a ideia de modernidade e com suas diversas versões, em particular, quanto ao espaço público e às concepções da cidadania.

O museu moderno estava vinculado à emergência de um espaço público no final do século XVIII e, portanto, era estruturado pela discussão em torno de um interesse comum, modelado por um programa pedagógico racional, sem ser caracterizado unicamente pela abertura de um lugar a visitantes. O museu do século XIX participou, em seguida, da elaboração de uma representação democrática e patriótica que mantém vínculos evidentes com as Exposições Universais, além de dispor de todos os equipamentos de educação. Nessa época, a estética do museu, além de constituir – como é defendido pela historiadora da arte Svetlana Alpers – uma “maneira de ver”, correspondia a um conjunto de normas: a “qualidade

museu” (ALPERS, 1991). Uma história cruzada das museografias e de sua circulação internacional ainda está por se escrever: ela explicaria, em particular, a relativa homogeneização do que o sociólogo Tony Bennett designa por “complexo de exposição” (BENNETT, 1995), a maneira como singularidades de procedimentos têm conseguido, aqui ou lá, declinar novas abordagens de estabelecimentos.

Da noção de simples de um museu como conjunto coerente de coleções, delimitadas e hierarquizadas com toda a clareza, organizadas com objetivos nítidos e unívocos, passamos no decorrer do século XX para uma imagem simultaneamente mais imprecisa e mais complexa, a serviço de uma multiplicidade de interesses divergentes, para não dizer contraditórios; daí surgiu, aqui e lá, o programa de uma nova ambiência museográfica, em nome da especificidade dos museus em relação às diferentes proposições da incipiente indústria cultural. Com efeito, de uma forma geral, o museu expõe objetos visando não tanto a uma tarefa ou função, mas pelo fato de serem capazes de desempenhar um papel na reflexão social, ou de fornecer elementos de reconhecimento, interpretação e compreensão, em suma, porque eles se revelam como “adequados a pensar” para a inteligência analítica. Ele permite, desde sua origem, uma compreensão histórico-crítica e, mais recentemente, uma espécie de olhar etnológico dirigido para o interior; esse efeito de sentido está conectado a formas impessoais de conservação e exposição de objetos, em vez das modalidades de fruição e de uso por seus proprietários.

Mas a autoridade “natural” dos museus, nessa área, começou a ser questionada regularmente a partir da década de 1970: eis o que é testemunhado pela emergência e, em seguida, pelo esgotamento de alguns registros de colecionismo ou de modo de expor. Há quem esteja empenhado, aqui e lá, em realçar a nova lógica cultural da instituição na era do capitalismo tardio, quando ela deixou de estar relacionada com a conservação de um patrimônio público ou com a narrativa de uma história da arte enciclopédica (KRAUS, 1990). As restituições museais desta ou daquela verdade histórica tornam-se paralelamente a oportunidade de polêmicas que se multiplicaram,

desde a década de 1990, em um contexto pós-colonial e multicultural. Essas críticas comprovam certamente que o museu não perdeu seu poder simbólico e pode fornecer um local de debates contemporâneos; ocorre que a interpretação de seus objetos pelo museu tende a se desconectar dos valores de sua posse, para não dizer da legitimidade de sua transmissão.

Além da validade de suas escolhas para a posteridade e da eficácia de suas leituras dos objetos e das imagens, o museu deve garantir aos visitantes a fruição de experiências específicas. Ele pode até mesmo, ocasionalmente, historicizar as experiências passadas da fruição das coleções: por exemplo, no momento de exposições que revisitam as apresentações tradicionais – tal procedimento vai do Museu de Lille, que assinala a seus visitantes as obras mais apreciadas no século XIX e que, atualmente, se tornaram literalmente “invisíveis”, até a Tate Modern, que dedica um trabalho às noções de “valor”, doação e comércio (tratadas pelos artistas Cummings e Lewandowska, em 2001), ou até o Met, que se debruça sobre a genealogia de sua coleção e escreve a história dos gostos de algumas gerações de colecionadores e mecenas (*The Age of Rembrandt: Dutch Paintings in The Metropolitan Museum of Art*, em 2007). Para se manterem pertinentes e atuais, os museus devem tomar cuidado com a amnésia dos lugares, homens e coleções; a atualização de seus sucessivos remanejamentos é uma tarefa que equivale à promessa de lucidez quanto à sua reivindicação obstinada de autenticidade.

Atualmente, na Europa, o desafio a enfrentar pelos museus de história nacional consiste em sua transformação em museus europeus, ou seja, em vislumbrar novas apresentações para as coleções reunidas em épocas mais antigas, ou a constituição de novos acervos, a fim de construir um espaço público dos patrimônios, adaptado à nova comunidade. Por enquanto, as(os) políticas(os) não têm mostrado interesse por esse canteiro de obras. A reconfiguração dos museus do outro (alienígena), no que se refere ao relativo abandono dos museus do si (das coisas nacionais), tem recebido mais atenção e é acompanhada por uma preocupação crítica mais bem equipada que se tornou central em uma reflexão museológica

que, no decorrer do tempo, está cada vez mais vinculada à antropologia. No entanto, a dinâmica das fundações privadas e dos museus pessoais pode atenuar a carência das políticas públicas ou das iniciativas comunitárias. No Museu Benaki de Atenas, dedicado à arte islâmica, as coleções do fundador – um grego de Alexandria – se duplicam em exposições temporárias com fins pedagógicos, a fim de promover o conhecimento do mundo árabe.

Enfim, nos últimos 25 anos, verificou-se um crescimento espetacular, e *a priori* inesperado, de museus-memoriais, em que a história já não aparece, frequentemente, como pretexto para a glorificação, mas como objeto de opróbrio. Esses museus, inicialmente relacionados com a Segunda Guerra Mundial e com a singularidade da “solução final”, dedicam-se atualmente aos genocídios, aos massacres em massa, às repressões de Estado, totalitárias ou não, aos atos terroristas e aos “desaparecimentos” que marcaram a história recente. A construção de uma significação pública dos sofrimentos privados, das lembranças de ações vis e de atrocidades, esclarece de maneira peculiar as estratégias dos museus, seu modo de contribuir para os desafios comemorativos e memoriais que estruturam o espaço público contemporâneo. De fato, ela impede, por assim dizer, até seu limite o processo mais amplo pelo qual os museus se adaptam ao que Homi Bhabha designa como a passagem da política da pedagogia abstrata do século XIX para a política da experiência pessoal do século XXI (BHABHA, 2007); ou, dito por outras palavras, em seus projetos, os museus empenham-se cada vez mais em reivindicar a experiência vivida, a memória do corpo e dos sentidos, contra o saber analítico que lhes servia de referência em sua antiga configuração de laboratórios cívicos (BENNETT, 1995). Mas eles devem também enfrentar as culturas de massa relacionadas com as indústrias culturais e com as políticas de identidade; nesse sentido, eles materializam, na lógica cultural contemporânea, um inabalável fato de instituição.

Referências

- AAM [AMERICAN ASSOCIATION OF MUSEUMS]. *Museum and Library Services Act: General Definitions*, 2003. Disponível em: http://www.aam-us.org/about_museums/whatis.cfm.
- ADORNO, Th. W; Valéry, Proust, musée (1953). In: *Prismes, Critique de la culture et société*. trad. fr. Paris: Payot, 1986 (1955).
- ALEXANDER, E. P. *Museum Masters: Their Museums and Their Influence*. Nashville: American Association for State and Local History, 1983.
- ALPERS, S. The museum as a way of seeing. In: KARP, I.; LAVINE, S. (Dir.). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum Display*. Washington: Smithsonian Institution Press, 1991. p. 25-32.
- AMES, M. M. *Cannibal Tours and Glass Boxes: The Anthropology of Museums*. Vancouver: University of British Columbia Press, 1992.
- ANDERSON, B., *L'Imaginaire national: réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*. Paris: La Découverte, 1996.
- APPADURAI, A. (Dir.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- BALLÉ, C.; POULOT, D. *Musées en Europe: une mutation inachevée*. Paris: La Documentation Française, 2004.
- BANN, S. *The Clothing of Clio: A Study in the Representation of History in Nineteenth-Century Britain and France*. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 1984.
- BARBE, N. O excesso, a ilustração e o intempestivo. Resíduos patrimoniais ou as três figuras da evasão democrática. *Revista Memória em Rede*, Pelotas, v. 2, n. 5, p. 30-55, abr./jul. de 2011. Disponível em: <<http://www.ufpel.edu.br/ich/memoriaemrede/beta-02-01/index.php/memoriaemrede/article/view/13/13>>. Acesso em: 28 jan. 2013.
- BARBUY, H. A conformação, dos ecomuseus: elementos para compreensão e análise. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, São