

O museu de arte perante o desafio da memória The art museum facing the memory challenge

Maria Isabel Rocha Roque

Universidade Católica Portuguesa. Lisboa, Portugal

Resumo: Os museus surgiram como síntese representativa de uma realidade, impondo questões sobre a preservação das memórias inerentes à função e à simbologia dos objetos. No caso dos museus de arte, o objetivo era constituir um repositório patrimonial que contribuísse para a criação de uma identidade cultural, pelo que os objetos eram avaliados sobretudo em função da excelência dos seus parâmetros estéticos, em detrimento de outras significações; também a historiografia da arte privilegiava os aspectos formais, estabelecendo atribuições e estilos. Essas circunstâncias determinaram a descontextualização do objeto no espaço museológico. Porém, a partir de meados do século XX, os estudos sobre o público, enquanto entidade plural e diversificada, e os debates teóricos em torno da significação do objeto contribuíram para uma redefinição do discurso museológico. O museu passou a compensar as perdas inerentes ao processo de musealização por meio de um conjunto de procedimentos e ferramentas que recontextualizam os significados do objeto nas suas múltiplas valências. Entre ambos os vetores, de descontextualização e de recontextualização, o museu desafia a nossa memória pessoal e coletiva.

Palavras-chave: Museu. Arte. Patrimônio. Exposição. Percepção. Informação.

Abstract: Museums have emerged as a representative synthesis of a reality, so a question rises about the preservation of the memories inherent to the functional and symbolic objects. In the particular case of art museums, the goal was to build a heritage repository which would contribute to the creation of a cultural identity. So, the objects were mainly evaluated in terms of aesthetic excellence of its parameters, to the detriment of other meanings. On the other hand, also the historiography of art favored formal aspects, establishing authorities and styles. These circumstances determined the decontextualization of the object in the museum. In return, from mid-twentieth century onwards, the studies of the public, as a plural and diversified entity, and the theoretical debates around the meaning of the object, contributed to a redefinition of the museological speech. The museum had to offset losses due to the musealisation through a set of procedures and tools that recontextualize the meanings of the object in their multiple valences. Between the two vectors, decontextualization and recontextualization, the museum challenges our personal and collective memory.

Keywords: Museum. Art. Heritage. Exhibition. Perception. Information.

ROQUE, Maria Isabel Rocha. O museu de arte perante o desafio da memória. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas**, v. 7, n. 1, p. 67-85, jan.-abr. 2012.

Autor para correspondência: Maria Isabel Rocha Roque. Universidade Católica Portuguesa. Faculdade de Ciências Humanas. Palma de Cima. Lisboa, Portugal. 1649-023 (mirroque@gmail.com).

Recebido em 25/04/2011

Aprovado em 07/01/2012



Ao ingressar no museu, o objeto sofre um processo de transferência que o descontextualiza face à função e ao sentido originais. No caso dos museus de arte, considerados em sentido lato, constituídos como repositório patrimonial, a prevalência do conteúdo estético sobre os restantes atributos acentuou essa perda de sentido. Além disso, a própria historiografia da arte demorou a enquadrar os aspectos denotativos na investigação. É nesse sentido que enquadramos o desafio da memória ou, mais propriamente, que memórias evoca o objeto de arte ao ser exposto no museu, considerando os efeitos da descontextualização intrínseca ao processo museológico e os processos de recontextualização que os museus têm vindo a operar desde a sua gênese à atualidade.

A nossa análise incide, em primeiro lugar, sobre esses fatores de descontextualização: em que medida o processo de transferência das obras para o museu cortou a ligação ao contexto de origem; de que forma as correntes historiográficas novecentistas contribuíram para ocultar significados, alegorias ou símbolos inerentes ao objeto ou à obra de arte.

Nesse período, o museu tornou-se um contentor expositivo, sem esboçar qualquer dissertação interpretativa acerca do conteúdo. A sua função era mostrar as peças a um público uniformizado e passivo. Porém, os estudos em torno da percepção visual determinaram o conceito da perspectiva individual na apreensão do mundo visível. Se isto implica a pluralidade dos públicos, também a semiótica alertou para a existência de sistemas de significação alargados e complexos. Na última parte, abordamos a influência desses conceitos, enquanto fatores de recontextualização do objeto no museu, no âmbito da museologia e da construção museográfica contemporâneas.

CULTURA E PATRIMÔNIO NA GÊNESE DOS MUSEUS DE ARTE

O museu surgiu na sequência de uma ancestral prática colecionista, marcada por motivos de propaganda e

aparato, ou pela vontade de obter, conservar e mostrar objetos com valor de cariz pessoal, cultural ou material.

A gênese do museu moderno, cumprindo as funções patrimoniais de aquisição, custódia, inventariação, estudo, salvaguarda, exposição e divulgação dos bens, aconteceu no século XVII tardio, na sequência do pensamento racionalista, que havia impulsionado a organização e classificação dos espólios, e no enquadramento cultural do Iluminismo, cujos valores, centrados no homem, promoviam o saber, a ciência, a arte, a pedagogia e a educação. Esbateu-se a hierarquização social e as classes privilegiadas, como o clero e a aristocracia, perderam a tradicional influência política e social e, em determinadas circunstâncias, viram os respectivos bens serem-lhes confiscados, tornando-se propriedade pública. O século XVIII, dito o século das Luzes, foi a época em que o pensamento racional se consolidou e em que o nacionalismo evoluiu para o conceito de Estado-Nação, no qual o indivíduo se projetava como pertencente a um grupo unitário, definido por meio de uma língua e de uma história, de uma cultura e de um património que, simultaneamente, o identificavam e promoviam.

O termo cultura (do latim *cultus*, de *colere*, cultivar, cuidar do campo e dos animais) estava relacionado, segundo a etimologia latina, com o âmbito restrito de cultivo agrícola até que, a partir do Renascimento, passou a ganhar outros sentidos metafóricos que se fixaram, já no final do século XVIII, em torno do termo germânico *kultur*, enquanto o termo francês *civilization* se referia às suas realizações materiais. O conceito de cultura derivou, então, para um sentido mais alargado e relacionado com o cultivo do espírito e do pensamento, permitindo identificar e caracterizar grupos restritos ou alargados da humanidade e traçar-lhes as respectivas matrizes de representação. Segundo Tylor (1920, p. 1), "Culture or Civilization, taken in its wide ethnographic sense, is that complex whole which includes knowledge, belief, art, morals, law, custom, and any other capabilities and habits acquired by man as a member of society". Tylor, "el 'inventor' del concepto

científico de cultura” (Cucho, 2002, p. 23), privilegiava a cultura, a qual definia como a expressão da totalidade da vida social do homem, caracterizando-se por meio da sua dimensão coletiva. Não obstante, no pensamento coletivo, ambos os conceitos acabaram por se manter relacionados, conjugando noções de aquisição de cultura, saber e erudição, patrimônio material e imaterial, desenvolvimento, tradições e costumes. Esses conceitos eram genericamente associados a comportamentos de elite, permitindo a ocorrência de uma dicotomia entre cultura erudita e cultura popular.

O conceito de patrimônio (do latim *patrimonium*, herança do pai e, por extensão, da família) remonta ao século XII, no âmbito restrito do direito civil, a partir do qual, no século XVIII, se articulou à noção de cultura ou, mais propriamente, à necessidade de proteger os bens culturais. É a partir desta conjugação que se desenvolve a formulação atual de patrimônio cultural, como o conjunto de todos os bens que constituem os testemunhos de uma civilização ou de uma cultura, contribuindo para a construção da identidade cultural de um povo ou para a representação do pensamento, da criatividade e das realizações alcançadas pela humanidade.

O patrimônio cultural e natural faz parte dos bens inestimáveis e insubstituíveis não só de cada país mas de toda a humanidade. A perda, por degradação ou desaparecimento, de qualquer desses bens eminentemente preciosos constitui um empobrecimento do patrimônio de todos os povos do mundo. Pode-se reconhecer, com base nas respectivas qualidades notáveis, “um valor universal excepcional” a certos elementos do referido patrimônio que, por essa razão, merecem ser muito especialmente protegidos contra os perigos cada vez maiores que os ameaçam (UNESCO, 2010, p. 12-13).

Apesar de anteriores disposições embrionárias um pouco por toda a Europa¹, o conceito implementou-se na época da Revolução Francesa, como uma reação à depredação sofrida pelos bens confiscados ao clero e à nobreza. Ou ao ‘vandalismo’, segundo o termo criado pelo Abbé Grégoire² para descrever a situação, sendo que “though he would later make a specialty of denouncing vandalism, he advocated the destruction of royal monuments as a cathartic experience” (Sepinwall, 2005, p. 133). Juntamente com outros eruditos, Abbé Grégoire procurou despertar a classe dirigente para a urgência da proteção de bens confiscados, declarando-os propriedade coletiva da Nação, evitando os excessos demolidores contra os edifícios religiosos ou relacionados com a realeza e a aristocracia feudal.

A necessidade de preservação desses bens obrigou o Estado a criar um quadro administrativo com a incumbência de inventariar e conservar o patrimônio nacional em perigo, criando, em 1790, a Commission temporaire des Monuments. No ano II do calendário republicano, a Commission apresentou um exaustivo relatório, assinado por Vicq d’Azyr³, onde incluía um elenco de boas práticas para a conservação dos monumentos e dos bens móveis e para uma adequada prática da sua inventariação.

Les objets qui doivent servir à l’instruction, et dont un grand nombre appartenoit aux établissements supprimés, méritent toute l’attention des vrais amis de la patrie: on les trouvera dans les bibliothèques, dans les musées, dans les cabinets, dans les collections; dans les ateliers où sont rassemblés les instruments les plus nécessaires à nos besoins; dans les palais et les temples qui décorent les chefs-d’œuvre des arts; dans tous les lieux où des monuments retracent ce qui

¹ Em Portugal, as primeiras ações visando o enquadramento legal da proteção do patrimônio monumental remontam ao primeiro quartel do século XVIII: em 1720, o rei D. João V instituiu a Academia Real da História Portuguesa, à qual competia o estudo e a salvaguarda do patrimônio.

² Abbé Grégoire, nome pelo qual ficou conhecido Henri Jean-Baptiste Grégoire, foi um padre católico e político durante a Revolução Francesa. Fundou o Conservatoire National des Arts et Métiers e o Bureau des Longitudes, e foi um dos membros fundadores do Institut de France.

³ Félix Vicq d’Azyr, médico e anatomista, “accomplit un travail considérable tant au sein du comité de rédaction de l’Encyclopédie que dans celle d’un rapport de la Commission temporaire des monuments mise en place en 1790” (Pouliquen, 2009, p. 176).



furent les hommes et les peuples; partout, enfin, où les leçons du passé, fortement empreintes, peuvent être recueillies par notre siècle, qui saura les transmettre, avec des pages nouvelles, au souvenir de la postérité (Vicq d'Azyr, 1793-1794, p. 2-3).

Se, por um lado, o espírito revolucionário podia justificar a destruição de alguns símbolos do passado – como a Queda da Bastilha, em 14 de julho de 1789, e a respectiva destruição, que marcaram o início da Revolução Francesa –, por outro lado, crescia a consciência de que os monumentos e os objetos de arte eram testemunhos que consolidavam a memória do passado e a consciência de uma identidade cultural coletiva. Para Bazin (1967, p. 218), “nulle part peut-être autant qu'en France l'action réflexe de conservation, faisant naître le musée, n'est liée aussi intimement au geste de la destruction”. Ao mesmo tempo que o patrimônio era desafeto de anteriores funções e sentidos, surgia a necessidade de encontrar novas fórmulas de preservação e fruição. As antigas práticas colecionistas da realeza, da aristocracia e do clero foram revistas em função de uma nova forma de utilização democrática, disponibilizando os acervos a todos os cidadãos, o que fundamentou o aparecimento dos primeiros museus públicos.

In France the museum as a public, democratic, state institution was born from the articulation of three elements: republicanism, anticlericalism and successful aggressive war (...). The concurrent forces of these three elements, none of them new in themselves, produced an apparatus with two deeply contradictory functions: that of the elite temple of the arts, and that of a utilitarian instrument for democratic education (Hooper-Greenhill, 1992, p. 171).

A Assembleia Revolucionária já havia decretado, em 26 de maio de 1791, a reunião de todos os objetos das ciências e das artes no palácio do Louvre, antiga sede da monarquia francesa, desde a época dos Capetos medievais até a transferência da corte para Versalhes, durante o reinado de Luís XIV. Porém, a falta de meios financeiros acabou por suspender o projeto até 1793, quando um novo decreto, de 27 de julho, ordenou a abertura do Louvre,

truncando a proposta inicial, de cariz enciclopédico, para o circunscrever ao domínio das belas-artes. Ainda nesse ano, abriu o Museu Central das Artes, na Grande Galeria e no Salão Quadrado, também no Louvre, com a exposição de pinturas provenientes das coleções da casa real e dos emigrados, cujos bens haviam sido confiscados em 1792. Até 1815, o museu, agora designado Museu Napoleão, foi enriquecido com os espólios provenientes das conquistas napoleônicas e, nomeadamente, com as antiguidades retiradas dos museus de Roma, sobretudo do Vaticano e do Capitólio, de Florença e de Veneza.

No âmbito de uma política propagandística dos feitos de Napoleão, as pinturas e as antiguidades provenientes da Itália eram conduzidas ao Louvre numa encenação de grande pompa e aparato. Tal como a destruição ou o ‘vandalismo’ haviam conduzido à formulação do conceito de patrimônio e à imperiosa necessidade da sua salvaguarda, a deslocação maciça destes bens, erradicados do seu ambiente original, determinou as primeiras tomadas de posição face à descontextualização infligida pelo museu.

Num quadro estratégico da guerra com a Inglaterra, sob o pretexto de lhe inviabilizar a rota das Índias, Bonaparte, no regresso da Itália, foi encarregado, pelo Diretório, de efetuar uma expedição ao Egito. Sendo uma campanha de caráter essencialmente militar, essa expedição tinha também objetivos científicos e culturais, integrando um numeroso grupo de historiadores, arqueólogos, geógrafos, naturalistas, engenheiros, arquitetos e artistas, sobretudo desenhadores, membros da Commission des Sciences et des Arts. Entre eles, encontrava-se Dominique Vivant Denon, que registou os monumentos antigos em numerosos e detalhados desenhos que incluiu posteriormente na obra “Voyage dans la basse et la haute Égypte” (Denon, 1802), o que lhe facultou o cargo de diretor do Museu Central das Artes e do Museu Napoleão.

Le voyage de M. Denon dans la haute Égypte ayant fortement excité la curiosité, plusieurs membres de la commission des sciences et arts manifestèrent le plus grand empressement d'aller visiter la terre



que fut le berceau des arts, et explorer ses antiques monuments. Ils projetaient de procéder à leur étude circonstanciée sur les lieux mêmes, et là, de chercher à en assigner l'origine et de but dans un examen rigoureux (Beauchamp, 1825, p. 329).

As tropas francesas foram derrotadas pelos britânicos e otomanos, tendo sido obrigadas a retirar-se para Alexandria, onde, a 30 de agosto de 1801, assinaram a capitulação, cujos termos foram ratificados a 2 de setembro seguinte, concluindo o processo de rendição (Wilson, 1803, p. 37-38). O décimo sexto artigo do texto da capitulação permitia que os membros do Instituto do Egito levassem consigo os instrumentos da ciência e da arte levados da França, mas determinava que "all collections of marbles, manuscripts, and other antiquities, together with the specimens of natural history and the drawings then in the possession of the French, should be regarded as public property" (Edwards, 1969, p. 363). Essa disposição permitiu a transferência para posse britânica de um vasto conjunto de antiguidades egípcias⁴, entre as quais se incluía a Pedra da Roseta, posteriormente integradas no Museu Britânico, em Londres.

Na sequência da vitória inglesa, repondo a ordem otomana no Egito, Thomas Bruce, Lord Elgin, embaixador junto ao império otomano, que na altura integrava a Grécia, obteve autorização para remover grande parte das esculturas do friso, das métopas e dos frontões do Parténon de Atenas, que levou consigo para Londres⁵. Usando métodos pouco apropriados, que não só deixaram cicatrizes visíveis no templo como mutilaram algumas peças para facilitar a remoção e o transporte, esta terá sido uma das mais polêmicas recolhas no âmbito da arqueologia e da museologia, dado que o Museu Britânico, após um conturbado processo,

conseguiu adquirir o espólio em 1816, passando a integrar a exposição no ano seguinte.

A chegada das esculturas teve um grande impacto na opinião pública europeia, suscitando críticas, nomeadamente, por parte da elite intelectual britânica. Edward Dodwell, no livro de memórias de uma das viagens à Grécia, ao descrever o Parténon, denunciava-a como um ato sacrílego: "(...) our Museum would still have been enriched with sufficient specimens for the improvement of the national taste, while casts would have answered every purpose of those originals, of which the temples have been sacrilegiously deprived" (Dodwell, 1819, p. 323). A crítica é retomada amiúde. A propósito da remoção da cariátide do Erecteion, igualmente ordenada por Elgin, afirma que "every thing relative to this catastrophe was conducted with an eager spirit of insensate outrage, and an ardour of insatiate rapacity, in opposition, not only to every feeling of taste, but to every sentiment of justice and humanity" (Dodwell, 1819, p. 348).

Todas as críticas e reservas quanto à legitimidade dessas ações de recolha e aos seus efeitos sobre a integridade do património não foram suficientes para sustentar o entusiasmo pelas explorações arqueológicas. Pelo contrário, a campanha napoleônica no Egito reanimou o interesse pelas antigas civilizações do Médio Oriente, fazendo aumentar o número de expedicionários, individualmente ou por encomenda, com formações e profissões diversas, arqueólogos, historiadores, amantes de arte, diplomatas, comerciantes ou turistas, que partiam em busca de peças que remetiam para os museus europeus, sobretudo, de Londres, Paris e Berlim.

Após a derrota da França, o Egito ficou sob domínio turco, o que abriu o país ao afluxo de indivíduos que aí acorriam em busca de antiguidades. Segundo Schaer (1993, p. 79), "a partir des années 1840, les antiquités du

⁴ A lista de objetos encontra-se transcrita no anexo "An Account of Pieces of Ancient Sculpture, taken by the British Forces (...) from the French Army in Alexandria (...) September, 1802", da obra "History of the British expedition to Egypt" (Wilson, 1803, p. 136-137).

⁵ As esculturas provenientes do Parténon encontram-se atualmente dispersas nos seguintes museus: Museu Britânico, em Londres; Museu do Vaticano; Museu Nacional, em Copenhague; Museu de História da Arte, em Viena; Museu da Universidade, em Würzburg; Glipoteca, em Munique.

Moyen-Orient, les arts sumériens, babyloniens et assyriens, viennent à leur tour rejoindre, dans les grands musées, le panthéon des civilisations". Em alguns casos, eram os próprios museus a organizar as expedições, norteadas por objetivos científicos e seguindo os critérios da historiografia e da metodologia arqueológica que, na época, eram considerados mais adequados.

Sob o pretexto de salvaguarda e proteção do patrimônio, o Museu Britânico solicitou a Henry Salt, cônsul inglês no Cairo, que se empenhasse na aquisição de antiguidades, recebendo os achados de Jean-Louis Burckhardt e Giovanni-Battista Belzoni, entre os quais o busto colossal de Ramsés II.

Também o governo francês, quando, em 1843, Paul-Émile Botta descobriu as ruínas do palácio de Sargão II, na antiga cidade de Khorsabad, acreditando tratar-se de Nínive, financiou o prosseguimento das escavações, com a contrapartida de que as esculturas e os relevos aí recolhidos fossem entregues ao Museu do Louvre.

Logo que o achado foi divulgado, o Museu Britânico começou a organizar as suas próprias expedições nas cidades assírias de Nimrud e Nínive. As escavações levadas a cabo por Austen Henry Layard, entre 1845 e 1851, incrementaram a coleção assíria do museu, com especial destaque para os lamassus e os baixos-relevos provenientes do palácio de Senaquerib, em Nínive. Hormuzd Rassam, assistente de Layard, prosseguiu as escavações no palácio de Assurbanípal, em Nínive, e, entre 1852 e 1854, encontrou os frisos relevados com as cenas reais da caça ao leão, igualmente remetidas ao museu. Por essa altura, entre 1850 e 1855, William Kennett Loftus também efetuou escavações na mesma região e providenciou o museu, nomeadamente, com um excepcional conjunto de marfins provenientes do palácio de Assurbanípal II, Kalhu (Nimrud).

Por seu turno, o Império Alemão, logo após a sua constituição, em 1871, procurou competir com a França e a Inglaterra nas escavações arqueológicas em busca de vestígios de antigas civilizações, promovendo

a transferência de monumentos para Berlim, onde eram reconstituídos e expostos em espaços museológicos concebidos para o efeito.

O altar de Pérgamo, monumento religioso da época helenística, descoberto e recuperado entre 1878 e 1886 no âmbito de uma expedição arqueológica liderada por Carl Humann, foi enviado para Berlim, em 1886, nos termos de um acordo entre a Alemanha e o império otomano, determinando e inspirando a criação do Museu Pergamon, onde se encontram igualmente a porta do mercado de Mileto, antiga cidade da Grécia jônica, a porta de Ishtar, uma das oito que davam acesso à cidade da Babilônia, construída por ordem do rei Nabucodonosor II durante o império neo-babilônico, e a fachada do palácio de Mshatta, descoberta em 1840 e enviada como presente do sultão otomano Abdul Hamid II ao imperador alemão Wilhelm II.

O alargamento dessas coleções prosseguiu com novas aquisições ou com o prosseguimento das escavações, que se prolongaram até ao século XX. Por outro lado, a constituição de museus internacionais não se circunscreveu ao espaço europeu. Em Nova Iorque, na década de 1930, o Museu Metropolitano de Arte criou 'Os Claustros', uma extensão dedicada à arquitetura medieval europeia, onde incorporou a reconstituição de cinco claustros monásticos: Sant Miquel de Cuixà, proveniente da Catalunha do Norte, Saint-Guilhem-le-Désert, Bonnefont-en-Comminges, Trie-en-Bigorre e Froville, provenientes de França.

O âmbito civilizacional e cultural abordado por esses museus permite enquadrá-los na tipologia de museus universais, dada a abrangência das suas coleções do ponto de vista geográfico e histórico, incluindo a maioria das expressões culturais e artísticas da pré-história à atualidade. Esse conceito corresponde a um dos ideais do racionalismo científico, no sentido em que reúnem um repositório consistente e alargado de todo o conhecimento e de toda a capacidade criativa e expressiva da humanidade. Não obstante, o processo de aquisição e exposição dessas coleções caracteriza e acentua o efeito de descontextualização que o museu, inevitavelmente, opera.

A DESCONTEXTUALIZAÇÃO DO OBJETO, ENTRE A TRANSFERÊNCIA E A HISTORIOGRAFIA

Em 1815, Quatremère de Quincy⁶ foi uma das primeiras figuras públicas a insurgir-se contra a transferência do patrimônio, alegando que isso lhe truncava parte do significado e limitava a respectiva interpretação:

Combien de monuments restés sans vertu par leur seul déplacement! que d'ouvrages ont perdu leur valeur réelle en perdant leur emploi! que d'objets vus avec indifférence, depuis qu'ils n'intéressent plus que les curieux! Ce sont des monnaies qui n'ont plus cours que parmi les savants. Ainsi, comme on l'éprouve tous les jours, ils se trouvent condamnés au tribut d'une stérile admiration, tous ces morceaux épars, tous ces restes mutilés de l'antiquité, ces dieux sans autels, ces autels sans adorateurs, ces signes d'honneur sans signification, ces cippes privés de motifs, ces sarcophages vide d'affections, où l'antiquaire va chercher de l'érudition, mais auxquels votre âme demanderait en vain des émotions. Ils sont là trop étrangers à leur destination première (Quincy, 1989, p. 55).

Quatremère de Quincy criticava os efeitos nefastos da partição de conjuntos homogêneos e do seu afastamento em relação ao local de origem, defendendo que essa ruptura retirava sentido ao elemento isolado. Mais tarde⁷, ao condenar o saque do patrimônio de Roma pelos franceses, afirmava que "tout objet déplacé est une pierre enlevée à l'édifice qui est en train de se rebâtir" (Quincy, 1989, p. 210).

Por essa altura, também o já citado Edward Dodwell se insurgia contra a remoção do patrimônio grego e, em particular, do Pártenon, salientando os efeitos nefastos e contraditórios provocados pelo artificialismo da exposição museológica:

And there can be little doubt that all the sculpture which has been brought from the Parthenon to

this country, with the exception perhaps of the wonderful fragments from the tympana, have lost a great part of their beauty and effect by the removal. Their position in the British Museum is at the same time too high and not too high enough. They are too high for the close examination of those artists who might be benefited by a minute scrutiny of every muscle and movement of the body, as well every fold and turn of drapery; but they are not sufficiently elevated to produce that grandeur of effect which was originally designed (Dodwell, 1819, p. 338).

Mesmo perante as vozes de intelectuais e políticos como Quatremère de Quincy e Edward Dodwell, os museus continuaram a se beneficiar do resgate de um volume significativo de objetos desafetos das suas funções originais. Todo esse processo confirma um dos efeitos primários da musealização: o objeto, ao ser erradicado do seu universo específico para ser colocado no contexto artificial do museu e integrar um discurso extrínseco à própria natureza, é privado da sua integridade significante.

Um dos fatores da perda dos dados inerentes ao objeto relaciona-se com os processos empíricos da recolha. A sistematização da arqueologia desenvolveu-se ao longo do século XIX, mas, ainda embrionária, era simultânea de uma visão romântica e aventureira da busca e do achado de tesouros míticos do passado. Segundo Trigger (2006, p. 62), "in the second half of the nineteenth century, classical archaeologists began to search for ways to recover information that would corroborate and expand what was known from written records". Esse método informava as grandes campanhas encomendadas pelos museus, sobretudo a partir dos trabalhos de Giuseppe Fiorelli em Pompeia, iniciados em 1860, ou de Alexander Conze, na ilha da Samotrácia, e de Ernst Curtius, em Olímpia, entre 1875 e 1881, que iniciaram o método de registro estratigráfico aplicado à arqueologia (Trigger, 2006, p. 63). O registro

⁶ Quatremère de Quincy, de seu nome Antoine Chrysostome Quatremère, foi, além de político, arqueólogo, estudioso e crítico de arte, tendo efetuado uma longa viagem de estudo pela Itália com o objetivo de recolher elementos para um dicionário de arquitetura, e que viriam a constituir o fulcro dos três tomos sobre o mesmo tema publicados na "Encyclopédie méthodique", editada por Charles-Joseph Panckoucke, entre 1788 e 1825.

⁷ Lettres [au Général Miranda] sur le projet d'enlever les monuments de l'Italie: troisième lettre, s. d. (Quincy, 1989, p. 187-247).

gráfico era prática assente, executado por desenhadores e epigrafistas, enquanto os objetos encontrados no túmulo de Tutankhamon, no Vale dos Reis (KV62), foram os primeiros sistematicamente registrados em fotografias tiradas por Harry Burton, sob a orientação de Howard Carter, que também anotou, de forma metódica e exaustiva, todos os dados relativos aos procedimentos arqueológicos e à localização original de cada um dos artefatos.

O entusiasmo com que os achados mais relevantes eram divulgados, por meio da publicação de relatórios e catálogos, provocou uma desenfreada corrida em busca de vestígios do passado, por vezes, configurada como uma autêntica pilhagem de alguns sítios arqueológicos. Além disso, os achados também nem sempre eram diretamente remetidos às tutelas competentes, sendo transacionados no mercado negro, até chegarem à posse de colecionadores privados, com mais ou menos escrúpulos em relação ao processo de aquisição, e por meio dos quais ingressavam depois nos museus. A falta de dados relativos à recolha truncaram definitivamente a leitura e a interpretação do objeto, que ficou, por isso, confinado a um indício cronológico, material ou artístico.

Essas circunstâncias acentuam o efeito de descontextualização do objeto no museu. A musealização implica uma mudança de contexto, do que lhe fora intrínseco e definira a própria identidade significativa para aquele, artificial, que se lhe oferece agora na exposição museológica. As lacunas de informação relativamente à origem do objeto dificultam a lógica da sua inserção no discurso expositivo.

Os atributos materiais da valorização do objeto podem constituir, na ausência de outros fundamentos, condição suficiente para a sua musealização. Cabe à investigação historiográfica elaborar a analepse do objeto, recuperando-lhe os dados que elucidem acerca do respectivo contexto original.

O conceito de desenvolvimento racional dos estilos artísticos proposto por Winckelmann, que defendia a relação direta entre a produção artística e o respectivo contexto histórico, determinou a lógica da maioria dos

percursos museológicos. Segundo Preziosi (2009, p. 17), “Winckelmann's systematic history also extended and refined the general organic model common to histories of all kinds during his time in that it postulated a sequence of more clearly delineated steps or periods in the development of ancient art”. A classificação por estilos tinha o mérito de proceder à sistematização e contextualização do objeto em função da sua afinidade com outros espécimes similares, mas tinha os inconvenientes de ser um método demasiado rígido, aplicado essencialmente à arte da Grécia clássica e transposto, por analogia, às restantes épocas artísticas. Apesar de todas as críticas, a organização cronológica e estilística continuou, de forma mais ou menos implícita, a orientar grande parte dos programas expositivos nos museus de arte.

Mesmo os princípios racionalistas de Winckelmann, tendentes a uma classificação estruturada da história da arte, continuavam a admitir o carácter intuitivo que o método crítico procurava erradicar, ao mesmo tempo em que introduzia ou ampliava a utilização de técnicas mais racionais, como a comparação e, através desta, as noções de causalidade ou de conexão. Dessa forma, o estudo da obra de arte incidia, sobretudo, sobre os aspectos mais concretos e materiais, relegando para um segundo plano os elementos estéticos e obliterando os aspectos funcionais e simbólicos.

Foi através desta corrente que se posicionou o pensamento historicista proposto por Friedrich Hegel:

Further, every work of art belongs to its own time, its own people, its own environment, and depends on particular historical and other ideas and purposes; consequently, scholarship in the field of art demands a vast wealth of historical, and indeed very detailed, facts, since the individual nature of the work of art is related to something individual and necessarily requires detailed knowledge for its understanding and explanation (Hegel, 1975, p. 14).

Confrontado com a dificuldade em determinar a metodologia mais adequada ao estudo de uma obra de arte, Hegel propôs o historicismo como a única alternativa viável. A arte era entendida como um processo evolutivo.

No sentido em que qualquer ação ou criação humana resultaria do encadeamento daquelas que a precederam, seria necessário conhecer essas condições históricas para compreender o objeto.

A historiografia ingressava, a partir daí, na corrente positivista de Auguste Comte, em torno da objetividade e da causalidade: "If the historical comparisons of the different periods of civilization are to have any scientific character, they must be referred to the general social evolution" (Comte, 1853, p. 106). O papel do historiador ficava restringido à anotação de dados objetivos; tal como acontecia no domínio das ciências naturais e exatas, a investigação histórica devia cingir-se aos fatos concretos e eliminar os conceitos abstratos, de forma a elaborar leis aplicáveis aos vários estilos. O método, sobretudo por marginalizar procedimentos interpretativos, continuava a ser redutor face à globalidade do objeto.

Ao mesmo tempo, desenvolvia-se o atribucionismo, uma corrente subsidiária do historicismo, que, a partir da análise material e técnica da peça, procurava identificar a época, o estilo, a escola e a autoria, com possíveis filiações ou conexões. Citam-se, como atribucionistas, Bernard Berenson, um conhecido consultor e especialista no mercado de arte, sobretudo da Renascença italiana, e Max Jakob Friedländer, diretor do Museu Kaiser-Friedrich (atual Museu Bode), em Berlim, sucedendo a Wilhelm von Bode, de quem fora colaborador, baseado na vasta experiência também como consultor de arte. Eles próprios não se identificavam como historiadores, mas como conhecedores (*connoisseurs*, ou especialistas em arte), capazes de identificar autorias e de efetuar datações. Através do estudo dos vários autores, descreviam as características das respectivas maneiras, escolas ou estilos.

Provavelmente, o atribucionista mais reconhecido e seguido, ainda que contestado por Friedländer, terá sido Giovanni Morelli, cujo método continua a ser utilizado⁸.

Tendo estudado medicina e anatomia, procurou aplicar, à história da arte, os métodos das ciências experimentais. Pretendia identificar a 'mão' do artista e atribuir identidades por meio de características ínfimas, ou detalhes, que constituíam a marca individual de cada um. Os pormenores insignificantes, como a forma das mãos, a inclinação do rosto ou a morfologia das orelhas, dos olhos e da boca, constituiriam marcas específicas de cada autor e, quando definidas, poderiam constituir-se como argumento na atribuição de autoria. Tal como Berenson e Friedländer, também Morelli não se considerava historiador da arte. Em uma assumida atitude anti-intelectual, defendia que "the history of art can only be studied properly before the works of art themselves" (Morelli, 1892, p. 18), esclarecendo, porém, que esta consideração devia ser interpretada no sentido de que a obra não podia ser estudada de forma indireta, por meio de livros ou de reproduções. Impunha, de forma inequívoca, o conceito, ainda hoje prevalecente, de que qualquer obra de arte só pode ser estudada em presença e que nada substitui o contato direto com o original e o seu contexto:

But the art which we can best understand and appreciate is that which stands in the closest relation to our own era of civilisation, and books and documents will not suffice for studying it; we must go to the works of art themselves, and, what is more, to the country itself, tread the same soil and breathe the same air, where they were produced and developed (Morelli, 1892, p. 18).

Em certos aspectos, o formalismo⁹ absorveu alguns dos conceitos proclamados pelo atribucionismo. Também defendia que a obra de arte conteria, nela própria, tudo o que seria necessário à sua apreensão, dispensando os elementos privilegiados pelos positivistas e os dados relativos ao contexto histórico e social ou à biografia do artista e respectivas afinidades. A crítica formalista incidia

⁸ Em Portugal, o método de Morelli continua a ser referenciado no estudo dos primitivos portugueses, dadas as características oficiais da produção artística dessa época, complementando os exames laboratoriais feitos às obras de pintura. Ver, por exemplo, Teixeira (1989).

⁹ O formalismo, ou método formalista, em historiografia da arte, não se confunde com a corrente formalista da arte contemporânea.

sobre a obra os respectivos dados técnicos e estéticos. Tal como o positivismo, procurava agrupar obras ou tendências, estabelecendo etapas diacrônicas, reguladas por princípios comuns, e por meio das quais se poderia compreender a evolução histórica da arte, mas agora baseada exclusivamente no desenvolvimento das formas.

Alois Riegl, conservador no Museu de Arte e Indústria (atual Museu de Arte Aplicada, Museum für angewandte Kunst – MAK), em Viena, Áustria, entre 1886 e 1897, foi um dos principais impulsionadores do formalismo e é também considerado um dos fundadores da história da arte como disciplina autônoma: “All of art history presents itself as a continuous struggle with material, it is not the tool – which is determined by the technique – but the artistically creative idea that strives to expand its creative realm and increase its formal potential” (Riegl, 1992, p. 33). O estudo de um estilo, com o intuito de descrever-lhe os princípios identitários ou distintivos, fazia-se por meio da análise comparativa com outros e, em particular, com o que lhe antecede e o que lhe sucede. Essa análise pressupunha um esquema de formas universais e constantes no domínio da arte, pelo que contemplava, em exclusivo, a evolução interna da forma. Riegl defendia o princípio da atividade artística autônoma, segundo o qual as formas evoluíam de acordo com a vontade (*kunstwollen*), o que determinaria uma dinâmica própria. A *kunstwollen*, literalmente ‘vontade da arte’, foi descrita por Riegl como uma energia interna da criatividade humana que provocaria as afinidades formais reconhecíveis em todas as suas manifestações numa determinada época. A principal crítica feita ao formalismo de Riegl prende-se, precisamente, com o fato de ignorar a personalidade do autor, as coordenadas de tempo e lugar e o contexto global que informam a obra de arte.

Heinrich Wölfflin seguiu, em parte, o pensamento de Riegl, confirmando a independência da história da arte em relação ao respectivo contexto histórico, político, econômico, social ou religioso, enquanto atribuía ao artista um papel importante na criação das formas: “We can very well analyse the temperament of an artist and

still not explain how the work came into being, and the description of all the differences between the two but how both, in different ways, produced the same thing – namely, great art” (Wölfflin, 1950, p. 11). À medida que as formas atingissem a exaustão, começariam a surgir as condições favoráveis ao aparecimento de um artista capaz de provocar a mudança; as formas evoluíam graças a esses artistas, de cariz extraordinário, capazes de implantar a vontade (correspondente à *kunstwollen* de Riegl) que determinaria a mudança: “(...) it remains no mean problem to discover the conditions which, as material element – call it temperament, *zeitgeist*, or racial character – determine the style of individuals periods, and peoples” (Wölfflin, 1950, p. 11). Porém, privilegiar qualquer um desses fatores, nomeadamente o *zeitgeist*, ou espírito do tempo, pode gerar o equívoco de considerar a obra como um mero reflexo, simples e instintivo, das condições sociais do meio em que foi criada e, dessa forma, aproximar-se da proposta hegeliana que os formalistas recusavam.

Wölfflin realizou o estudo da obra de arte a partir do conceito de ‘pura visualidade’, onde as formas possuíam um conteúdo significativo próprio: “Vision itself has its history, and the revelation of these visual strata must be regarded as the primary task of art history” (Wölfflin, 1950, p. 11). A figuração ou a representação dos temas tornava-se universalizada ou idealizada. Por conseguinte, a análise da obra de arte consistia na percepção objetiva da sua configuração formal.

Por outro lado, Wölfflin também propunha uma alternativa ao conceito de evolução da história da arte: “The occidental development of modern times cannot simply be reduced to a curve with rise, height, and decline: it has two culminating points” (Wölfflin, 1950, p. 14). Partindo do estudo do Renascimento (século XVI) e do Barroco (século XVII), a que aplicou um esquema dicotômico de análise (linear ou pictórico; superficial ou profundo; forma fechada ou forma aberta; pluralidade ou unidade; clareza ou complicação), conclui que, após esses estilos, teria ocorrido uma involução artística. A alteração, ou a alternância entre os dois termos de cada dicotomia, ocorria de forma autônoma, obedecendo

às leis próprias da dinâmica interna da arte e que, sendo universais, configuravam a metodologia científica pretendida pelos formalistas.

Entretanto, desenvolveram-se outras correntes metodológicas, genericamente mais abrangentes no estudo da obra de arte: a sociológica, ao promover o contexto inerente à obra; e a iconológica, ao debruçar-se sobre o sentido que lhe é intrínseco.

O método sociológico, cuja formulação radicava no pensamento positivista e nas teorias de Hippolyte Taine, identificava o meio, a raça (no sentido de hereditariedade) e o momento histórico como os três fatores determinantes na construção de uma personalidade: "(...) in order to comprehend a work of art, an artist or a group of artists, we must clearly comprehend the general social and intellectual condition of the times to which they belong" (Taine, 1867, p. 12). A esses fatores, "in order to explain the sentiments of an epoch, we add an examination of race to that of milieu" (Taine, 1867, p. 162). A compreensão desses elementos, que constituem o contexto pessoal, local e temporal de uma obra, permitiria detectar e explicar as constantes variações entre os estilos e identificar as características originais dos artistas mais relevantes. O contexto da obra de arte seria, finalmente, promovido como fator essencial para a sua interpretação e para a compreensão do fenômeno global da criação artística.

O método iconológico foi formulado por Aby Warburg, tendo sido continuado por Erwin Panofsky, na pintura, e Rudolf Wittkower, na arquitetura. Em uma reação contra as teorias formalista e positivista, o método iconológico reconhecia a importância do sentido simbólico da obra de arte, permitindo identificar os dados subjetivos ou conceituais que a integram: "Iconography is that branch of the history of art which concerns itself with the subject matter of meaning of works of art, as opposed to their form" (Panofsky, 1972, p. 3). O método iconológico pressupõe três fases distintas, mas complementares e sequentes: o registro pré-iconográfico identificaria o tema e elaboraria uma descrição formal, material e técnica; o registro iconográfico descreveria o tema e procederia ao

levantamento dos dados iconográficos e alegóricos, dos atributos e símbolos que o definem; o registro iconológico estudaria o significado do tema, interpretando-o de modo mais abrangente em função do contexto cultural e histórico (Panofsky, 1972, p. 5-8).

In conclusion: when we wish to express ourselves very strictly (...), we have to distinguish between three strata of subject matter or meaning, the lowest of which is commonly confused with form, and the second of which is the special province of iconography in the narrower sense (Panofsky, 1972, p. 16).

As duas primeiras fases ocupam-se de questões intrínsecas da obra e elaboram uma interpretação de cariz essencialmente analítico, enquanto a terceira fase elabora uma síntese que a supera. De certa forma, pode-se dizer que a iconologia, como interpretação global dos valores simbólicos, ultrapassa o domínio mais imediato da história da arte.

Não obstante a ocorrência e o desenvolvimento das teorias mais analíticas em torno do contexto e da significação intrínseca da obra de arte, os museus persistiram nas metodologias decorrentes da historiografia positivista ou formalista. A avaliação da obra privilegiava a análise das capacidades denotativas (dados materiais e objetivos) em detrimento do conteúdo, isto é, das capacidades conotativas do seu significado (dados conceituais, simbólicos e subjetivos). Progressivamente, a essa análise foram sendo anexados parâmetros da crítica histórica externa, que avaliava a autenticidade da obra, e da interna, que aferia a sua credibilidade e competência como documento.

A atribuição de uma autoria e, em complemento ou em substituição, das coordenadas espaço-temporais (datação e proveniência) são fatores sobrevalorizados enquanto critérios de musealização. O estudo do objeto segue uma lógica monográfica, a partir da qual se define a ocorrência de estilos ou escolas, construindo esquemas de normas e desvios em relação a grupos congêneres. Esses critérios e procedimentos formalizaram a tradição perpetuada desde a criação dos grandes museus de história e de arte, onde os objetos eram agrupados por

tipologias e, nestas, por proveniência, seguindo uma ordem cronológica. O abandono do contexto funcional do objeto foi assumido como um dos fatores inerentes à sua condição museológica.

A intervenção das metodologias sociológica e iconológica serviu na definição do projeto museológico, sobretudo, como confirmação da sequência lógica formulada pela crítica historicista ou formalista. Os dados relativos ao contexto ou ao sentido da obra de arte são remetidos para uma área periférica ao percurso da exposição, em fichas de comentário, textos informativos, catálogos, monografias ou, ultimamente, para a informação detalhada, multifacetada e dinâmica permitida pelas novas tecnologias. Em ambos os casos, porém, esta informação visa um público erudito ou especializado; ao visitante comum são disponibilizados, em regra, os dados valorizados pelas correntes historiográficas que privilegiam os aspectos materiais, técnicos e artísticos, por serem mais imediatos, sensoriais ou visuais.

Por um lado, os deficitários critérios de recolha arqueológica e a deslocação dos objetos retirados do lugar de origem, e por outro, a metodologia crítica a que eram submetidos no processo de musealização, contribuíram para uma inevitável perda da significação e dos dados relativos à função e ao sentido que lhes era intrínseco. A musealização provocou a perda de uma parte das suas memórias, sobretudo das que tinham um conteúdo conotativo.

A RECONTEXTUALIZAÇÃO NO MUSEU DE ARTE: DAS PERSPECTIVAS DO PÚBLICO À SIGNIFICAÇÃO DO OBJETO

A percepção é um processo de apreensão e processamento da realidade tangível, incluindo a respectiva decodificação ou interpretação. Assim sendo, a percepção sensorial é a informação transmitida por meio dos cinco sentidos, pelo que a percepção visual implica, à partida, o estímulo

da retina. No entanto, a percepção visual não se cumpre apenas através deste fenómeno biofísico; para que seja efetiva, deve incluir o processamento da informação recebida em nível do córtex cerebral, envolvendo fatores de ordem psicológica e cultural.

A percepção visual resulta de três operações sucessivas por parte do receptor: a ótica, quando o aparelho ocular capta a imagem; a química, quando a imagem é transformada pelo sistema químico retiniano; e a nervosa, em que as células, através de sinapses, transmitem as informações ao nervo ótico, o qual, por meio de outras conexões, transmite os dados visuais ao cérebro.

Os territórios visuais, sensíveis através do olho, não são imediatamente perceptíveis, necessitando do concurso da memória, da inteligência e da cultura adquirida pelo indivíduo. A capacidade cognitiva modifica e conceitualiza a imagem recebida.

Hermann von Helmholtz, considerado o fundador do estudo científico da percepção visual, definiu a visão como uma forma de inferência inconsciente (Helmholtz, 1995, p. 355). O indivíduo percebe a realidade sensível a partir de experiências anteriores, em um processo de acumulação progressiva e contínua. Os fenómenos de ilusão ótica, ocorridos quando falha a inferência, confirmam que a percepção visual depende da perspectiva intelectual ou emocional do indivíduo e desencadearam o desenvolvimento da teoria de Gestalt¹⁰:

The fundamental 'formula' of Gestalt theory might be expressed in this way. There are wholes, the behaviour of which is not determined by that of their individual elements, but where the part-process are themselves determined by the intrinsic nature of the whole. It is hope of Gestalt theory to determine the nature of such wholes (Wertheimer, 1944, p. 4).

Os fenómenos psicológicos que interferem na percepção encontram-se articulados entre si, formando

¹⁰ A Gestalt é uma teoria da percepção que, baseada num rigoroso método experimental, procura compreender e descrever a forma como se ordenam e estruturam as formas recebidas no cérebro humano.

um conjunto autônomo e indivisível. O fundamento básico da percepção visual, segundo a teoria de Gestalt, é a tendência para transformar qualquer padrão de estímulos numa estrutura tão simples quanto possível. O indivíduo só assimila campos organizados estrutural e funcionalmente, constituídos por figuras destacadas sobre fundos. Esse é um dos princípios fundamentais da atividade perceptiva, a lei da *Prägnanz* (Pregância) ou da boa forma¹¹. A figura pregnant possui características bem definidas, permitindo-lhe ser facilmente identificada e evocada. Na forma forte, as partes são pregantes, regulares e simétricas, enquanto, na forma fraca, as partes mantêm uma relativa autonomia e, embora destacadas do fundo, apresentam uma configuração indecisa ou confusa. O cérebro assimila e integra os estímulos visuais recebidos em função da pregnância e da relação que se estabelece entre a figura e o fundo:

A bidimensionalidade como sistema de planos frontais é representada na sua forma mais elementar pela relação figura-fundo. Não se consideram mais que dois planos. Um deles tem que ocupar mais espaço do que o outro e, de fato, tem que ser ilimitado; a parte imediatamente visível do outro tem que ser menor e confinada por uma borda. Uma delas se encontra na frente da outra. Uma é a figura, a outra o fundo (Arnheim, 2007, p. 218).

Arnheim, na sequência da teoria da Gestalt, definiu os princípios da percepção visual por meio do pensamento psicológico, contribuindo para o desenvolvimento de novas práticas museológicas, cada vez mais baseadas no conceito da pluralidade dos públicos.

A forma de um objeto que vemos, contudo, não depende apenas de sua projeção retiniana num dado momento. Estritamente falando, a imagem é determinada pela totalidade das experiências

visuais que tivemos com aquele objeto ou com aquele tipo de objeto durante toda a nossa vida (Arnheim, 2007, p. 40).

A percepção e o pensamento são interatuantes e funcionam, em simultâneo, como causa e efeito da atividade visual. A observação é um fenômeno relacional; isto significa que o indivíduo, durante um processo perceptivo, procura inserir aquilo que vê em um determinado contexto ou enquadramento físico (a realidade material e sensível que o rodeia) e psicológico (as condições que prevalecem no sistema nervoso do observador): "A experiência visual é inserida num contexto de espaço e tempo. Da mesma maneira que a aparência dos objetos sofre influência dos objetos vizinhos no espaço, assim também recebe influência do que viu antes" (Arnheim, 2007, p. 40). Se, por um lado, o indivíduo organiza os estímulos visuais que recebe de acordo com os princípios gerais da percepção, por outro lado, é a sua vivência pessoal, o conjunto das suas memórias e preconceitos, aquilo que define a forma como os conceitualiza e interpreta. Para compreender o que se vê, é necessário um conhecimento prévio. Cada indivíduo tem, face ao que vê, uma perspectiva que, sendo marcada pelas memórias do que já percebeu, o individualiza e distingue dos outros.

Jane Abercrombie, cuja investigação em psicologia incidiu particularmente nos processos de aprendizagem, adverte para a complexidade do processo de interpretação, dado que cada indivíduo interpreta aquilo que vê de acordo com a sua experiência pessoal. Nesse sentido, acaba por sistematizar a percepção do mundo exterior em função de dois fatores determinantes e complementares: o contexto e o esquema (*schemata*).

O contexto, embora seja extrínseco ao observador, influencia inevitavelmente o processamento intelectual daquilo que lhe é dado ver: "(...) given a particular state

¹¹ Os fatores de coesão que contribuem para a criação da boa forma são: fechamento (ao observar formas incompletas, o indivíduo tende a completá-las); sequência (na presença de várias linhas, organiza-as de acordo em função da continuidade de direção e do movimento); proximidade (face a vários elementos a curta distância, procura entendê-los como um todo organizado); semelhança (agrupa objetos e caracteres idênticos); simetria (distingue os elementos com uma relação simétrica); destino comum (apreende como um conjunto os elementos que se deslocam na mesma direção); movimento (em um meio de elementos inertes, elege como principal o que apresenta uma sugestão de movimento).

of the observer, any one part of the pattern is interpreted in ways which depend on the rest of the pattern” (Abercrombie, 1969, p. 34). A envólvia (ou o fundo) determina a percepção da forma, tal como os gestaltistas haviam demonstrado. O contexto tanto pode evidenciar e clarificar, levando a completar e definir aquilo que se encontra invisível, como pode confundir, ocultando ou iludindo o que seria objetivamente perceptível.

Para lá do contexto, extrínseco ao observador, há fatores de ordem subjetiva que interferem na conceitualização do estímulo visual:

It is as though they search for traces or impressions or models which past experiences have left, to which new experiences of sufficiently similar things can be matched or adapted. This introduces us to the useful notion of *schemata* which helps us to understand the relation of old and new information, and to think about how past experience predisposes an organism to behave in certain ways rather than in others (Abercrombie, 1969, p. 30-31).

O esquema (*schemata*) refere-se ao modo como a mente processa aquilo que vê em função das suas próprias vivências a fim de obter uma interpretação lógica e adequada. O passado determina a compreensão do presente. Em contrapartida, se a imagem recebida for inédita, sem se adequar a qualquer memória anterior, o esquema pode resultar confuso ou errôneo, enquanto o indivíduo se esforça por adequá-lo às suas expectativas.

A emoção e os preconceitos influenciam e afetam a forma como o indivíduo interpreta aquilo que lhe é dado ver. No sentido em que o cérebro processa a informação do ponto de vista intelectual, é lícito assumir que a percepção está condicionada pela inteligência e pela cultura. A visão tem um papel desencadeador no processo da percepção visual, mas é o cérebro que interpreta os estímulos recebidos de acordo com as pulsões, os desejos e as projeções de cada um. A realidade sensível é compreendida e assimilada em função de uma lógica perceptiva individual e subjetiva.

Os museus e, em particular, os museus de arte assimilam e refletem esses conceitos da percepção visual e da teoria de Gestalt.

A museografia e a construção do espaço expositivo determinam a apreensão que o visitante efetua a partir do que lhe é dado ver. O contexto elaborado pelo museu, em que se enquadram os vários modelos museográficos, define a função comunicativa do discurso: a poética ou estética, quando evidencia o conteúdo artístico da obra, sem permitir outras interferências; cognitiva, quando está orientada para a elucidação, recriando contextos ou anexando dados complementares acerca do objeto; apelativa ou exortativa, quando se orienta para o destinatário, procurando atuar sobre ele, por meio de soluções inéditas e de contraste; expressiva ou emotiva, quando pretende provocar uma emoção, por meio de apresentações analógicas.

Nos museus de arte, o espaço tende à sobriedade, constituindo-se como um fundo adequado à observância das formas: as paredes brancas ou de cores neutras; o chão em ligeiro contraste, mas também uniforme; o teto rebaixado e claro; iluminação geral, zenital e difusa, combinada com focos direcionados; suportes museográficos pouco interferentes, de concepção minimal e retilínea, sem artifícios decorativos; informação textual reduzida e limitada a suportes pouco evidentes ou destacados; obras suficientemente separadas, permitindo uma observação individualizada, a mais importante colocada a meio da parede principal, frente à entrada, e demarcada entre outras de menor importância. Os critérios de apresentação museográfica contribuem para a construção de um fundo inerte onde a forma se destaque. O objeto é, novamente, sobrevalorizado enquanto obra de arte, diminuindo a possibilidade de reconhecimento de outras valias ou significados.

Mesmo nos casos de museus instalados em espaços adaptados, os traços arquitetônicos e decorativos relativos a funções anteriores tendem a ser encobertos ao longo do percurso expositivo. Tal como desaparecem, integrados ou homogeneizados na arquitetura, todos os equipamentos infraestruturais, de manutenção e de segurança. Todos

os elementos que sejam extrínsecos à obra de arte são anulados ou camuflados por se considerarem fatores de distração, perturbando a contemplação das obras. Segundo os conceitos estruturalistas do esquema de comunicação de Roman Jakobson, é omitido tudo o que possa causar ruído no discurso museológico; ou, usando a terminologia gestaltiana, é evitado tudo o que possa perturbar a pregnância das formas dos objetos expostos.

Não obstante, começam a surgir os primeiros desvios deliberados a esta norma. Na última década, o Museu do Prado, em Madrid, desenvolveu um ambicioso projeto de ampliação e remodelação dos espaços, no âmbito do qual reorganizou as obras ao longo do percurso expositivo e ensaiou a construção de um novo cenário: a pintura de El Greco, Velázquez, Goya e Murillo encontra-se, agora, em salas com “las paredes, casi siempre forradas de tela, suntuosas y pretendidamente elegantes” (Pérez Valenca, 2005, p. 40). A intenção expressa foi apresentar a pintura num contexto museográfico próximo dos ambientes palacianos para que tinha sido criada. Não obstante, essa decisão não foi consensual e tem provocado críticas, não do público, mas por parte dos museólogos e, sobretudo, dos historiadores da arte, que se insurgem pelo fato dessa decoração interferir na leitura das obras: “aquí nada tiene que ver la ortodoxia museográfica, porque ni siquiera es tendenciosa la elección de determinados colores y calidades de las telas, así como del uso de dibujos decorativos en las diferencias de brillo” (Pérez Valenca, 2005, p. 40). De resto, o museu já modificou essas salas, tornando a revestir as paredes em um tom sóbrio, mate e sem padrão.

Também a nova arquitetura de museus, com recurso a arquitetos de renome (*starchitects*), como Frank Gehry, Rem Koolhaas, Zaha Hadid ou Jean Nouvel, que impõem o espaço-contentor sobre a exposição-conteúdo, relegada para um plano secundário, tem merecido críticas, em contraponto aos elogios feitos aos edifícios.

O Museu Quai Branly, de Jean Nouvel, desde a abertura, em 2006, suscita controvérsias, com ampla cobertura jornalística. Fiachra Gibb, na altura editor

de arte no “The Guardian”, classificou o museu como “an ill-judged disaster” (Gibbons, 2006). Em um artigo apaixonado, afirmou que “Quai Branly makes you want to cry” e acusou que “never have more long-abused objects needed theirs told so badly. Instead they are displayed, mostly unlabelled, in one dark vitrine after the next: mute, menacing and inscrutable, all the clichés we should be running headlong from” (Gibbons, 2006). E, entretanto, Michael Kimmelman, crítico de arte e colunista no “The New York Times”, depois de registrar as reações negativas do público, dos curadores e dos antropólogos ou historiadores da arte, afirmou que: “The place simply makes no sense. Old, new, good, bad are all jumbled together without much reason or explanation” (Kimmelman, 2006).

Porém, foi o próprio Michael Kimmelman quem introduziu uma ressalva à uniformidade museográfica em torno da dicotomia forma-fundo, recuperando um dos temas mais atuais no âmbito da museologia, relacionado com a perspectiva do discurso museológico:

Museums, whether they call themselves art museums or not — and Quai Branly at least rejected loaded words like primitive or art for its title — classify what they show to give objects particular meanings, to fix their relationships to viewers. (...)

Paintings and other objects, like people, have careers, lives. These objects have meanings to those who brought them into the world, other meanings to those who worked with or used them, yet others to historians who try to explain them, to curators who organize exhibitions around them. They exist in as many different forms as the number of people who happen to come across them. Objects are not static; they are the accumulation of all their meanings (Kimmelman, 2006).

Tal como, segundo os estudos no âmbito da percepção visual, há múltiplas formas de ver, também existem múltiplas formas de expor. Ao reconhecer a existência de uma diversidade de pontos de vista por parte dos públicos, definitivamente plurais, a museologia reequaciona os modelos



mais tradicionais da sua atuação e procura reinventar-se e apresentar novos modelos museográficos.

Também as correntes historiográficas surgidas na segunda metade do século XX, reconhecendo a relativa falência das metodologias positivistas ou formalistas e a incompletude das sociológicas e iconológicas, têm vindo a procurar uma abordagem mais eclética e alargada. O próprio conceito de arte tem evoluído, passando a ser entendida como linguagem, portadora de várias significações ou sentidos. Isso torna a sua interpretação um processo mais flexível e dinâmico. Por isso, a historiografia da arte aproveita os métodos de análise de outras disciplinas e, em particular, da linguística, como o estruturalismo e a semiótica, adaptando-os ao estudo da obra de arte e, por conseguinte, às práticas mais recentes no âmbito da museologia.

Retomando conceitos da semiótica formulados por Charles Peirce, o objeto musealizado pode ser interpretado como um *representamen*: “Representaments are divided by two trichotomies. The first and most fundamental is that any Representamen is either an ‘Icon’, an ‘Index’, or a ‘Symbol’” (Peirce, 1998, p. 273), sendo que “an icon is a sign which stands for its object because as a thing perceived it excites an idea naturally allied to the idea that object would excite. Most icons, if not all, are likenesses of their objects” (Peirce, 1998, p. 13). O ícone funciona como signo em virtude dos atributos que possui e que podem, eventualmente, ser semelhantes aos atributos de outro. É nesse sentido que o signo estético, pela sua natureza icônica, se abre a múltiplas leituras.

A função, o significado e o símbolo, além das condicionantes materiais e técnicas, determinam a forma do objeto, que se torna, por isso, na materialização dos conceitos ou das contingências que estiveram na sua gênese. Se, por um lado, o observador vê o objeto segundo a sua perspectiva pessoal, por outro, o objeto também encerra um conjunto vasto de significações, permitindo, também por isso, leituras múltiplas e complementares.

Reconhecendo, por um lado, a pluralidade dos públicos e, por outro, a existência de significações múltiplas,

adjacentes ou sobrepostas em um determinado objeto, além das infinitas conexões que este pode traçar com todos os outros que compartilham o mesmo espaço expositivo, o museu promove um intercâmbio discursivo. Trata-se, agora, de tornar o museu numa “obra aberta”, tal como Umberto Eco a descreveu no âmbito da semiótica. Eco defende que toda a obra (literária ou artística) é aberta ou polissêmica, dado que comporta várias interpretações ou significados possíveis. Cada leitor faz uma leitura pessoal, de acordo com os seus preconceitos e as suas próprias motivações e experiências:

And what is even more interesting in this whole question is the attitude of the observer, who prefers to guess and represent the experiences of others rather than living his own. The observer produces imitations (in the Aristotelian sense of mimesis) of experiences, thereby enjoying his own experience of interpretation and mimesis.

These imitations of experiences can be considered as having an aesthetic value, since they are at once interpretations and creations – choices and compositions – even though the events themselves may seem to require such choices and such compositions (Eco, 1989, p. 111).

Segundo a análise de Umberto Eco, o autor da obra disponibiliza múltiplas possibilidades inferenciais criadas a partir de um universo de hipóteses, enquanto o receptor se torna um fator determinante da comunicação.

Considerando que “un testo non è solo un apparato di comunicazione. È un apparato che mette in questione i sistemi di significazione che gli preesistono, spesso li rinnova, talora li distrugge” (Eco, 1984, p. 20), Eco acaba por questionar o texto como mero produto de uma estrutura ontológica, preferindo atribuir-lhe um valor heurístico e provisório (no sentido oposto a definitivo ou fechado). Baseando-se na noção de ambiguidade perceptiva, encontra aí a especificidade do discurso artístico. A obra de arte não seria apenas um somatório de significados, assumindo-se, antes, como um sistema de significantes. Recuperando a noção de inferência abduativa



de Peirce¹², a leitura da obra de arte torna-se um processo cada vez mais complexo.

A museografia, nesse contexto, já não se limita à criação do fundo sobre o qual se destacam as formas. Ciente de que o objeto é uma 'obra aberta' e de que o observador também o vê segundo múltiplas perspectivas, o museu procura oferecer um discurso multifacetado e dinâmico, continuamente adaptado às vivências desse público diversificado. A primeira consequência é o abandono das propostas de uma visita-tipo, cumprindo um percurso previamente definido numa lógica narrativa sequencial. O museu continua a receber hordas de visitantes que desfilam em busca das obras-primas e, em simultâneo, acolhe grupos com interesses específicos em um determinado tema ou em uma atividade pontual, ao mesmo tempo que deve providenciar as condições e os meios mais propícios à investigação especializada relacionada com o espólio que tutela.

O desafio que se coloca ao museu é providenciar para que o visitante possa continuar a seguir um plano linear, mas que também lhe sejam facultadas as condições para definir o seu próprio percurso. Esse sistema implica a elaboração de uma estrutura museográfica menos impositiva e constrangedora e a construção de um espaço flexível e orgânico, de forma que o visitante possa efetuar avanços, recuos e desvios, de acordo com um itinerário pessoal ou intuitivo.

Para que isso seja possível, o museu não se limita a propor uma narrativa, mas constitui-se como metalinguagem. O objeto, mesmo sendo uma obra de arte, é igualmente um documento, ou um argumento introduzido nesse discurso, acerca de uma realidade multifacetada que o informa. A metalinguagem do museu processa-se por meio das relações semânticas recriadas entre os vários objetos expostos e também da construção do espaço museográfico que lhes serve de contexto.

O dispositivo museográfico, mais do que mostrar ou 'expor', o objeto, propõe uma experiência entre o racional e o emocional e fornece um conjunto de chaves de leitura que reflitam as respostas às questões que cada visitante formula. Os modelos museográficos tornam-se mais flexíveis na representação dos contextos originais que moldaram os objetos, formulando abordagens sistemáticas ou analógicas, em substituição dos espaços tradicionalmente isentos.

Porém, não é necessário efetuar alterações profundas na construção do espaço museológico: junto às peças, inseridas em ambientes mais ou menos neutros, consoante as opções estéticas de cada museu, a informação textual continua a ter como referencial a sua identificação, a autoria e a apresentação das coordenadas espaço-temporais e materiais.

A recontextualização dos objetos no espaço museológico passa pela capacidade de reconhecer as suas diversas valências expressivas e transmiti-las em função das variadas experiências e perspectivas dos seus públicos, apresentando propostas em função das personalidades igualmente diversificadas, das mais racionais às mais emotivas.

É sobretudo por meio da atualização tecnológica que o museu consegue cumprir o alargamento da informação e da oferta de atividades complementares para um conhecimento alargado da coleção. A informação deixa de cingir-se aos textos informativos, aos roteiros e catálogos, para assumir novas formas, tornando-se mais interativa e lúdica. No próprio museu, a utilização de equipamentos com tecnologia WEB 2.0, permitindo o acesso a documentos em formato de texto, som e imagem, concede ao visitante a possibilidade de definir o próprio percurso, escolher as peças que quer ver e o tipo de informação que pretende obter acerca delas. A recontextualização do objeto prossegue no espaço virtual, por meio de propostas cada vez mais dinâmicas na elaboração dos sítios eletrônicos institucionais e na utilização das redes sociais.

¹² Peirce reconhecia três tipos de inferência: a dedução, a indução e a abdução. No raciocínio abduutivo, considerava duas fases: a primeira, com formuladas e classificadas hipóteses a partir de experiências prévias; a segunda, em que as várias hipóteses são postas em confronto e analisadas em conformidade.

O museu é um lugar de representação de uma outra realidade e, como tal, cria, inevitavelmente, um ambiente artificial e fragmentado. O seu discurso é interpretativo e veicula uma visão inevitavelmente perséptica. Porém, o reconhecimento da pluralidade de interpretações, a que os objetos estão sujeitos por parte dos visitantes, induz o museu a enquadrar vários pontos de vista, em detrimento das tradicionais abordagens unívocas e, geralmente, mais elitistas ou especializadas no âmbito da história da arte. Para que o discurso não se torne dissonante ou, mesmo, incoerente, o museu deve criar dispositivos informativos e comunicacionais, que contribuam para estruturar e complementar o conhecimento acerca do objeto e das relações de sentido que estabelece no âmbito mais alargado da exposição.

O museu assume o desafio da memória através da dialética construída entre o complexo sistema de sentidos inerentes aos objetos e a pluralidade de perspectivas com que o público os interpela e apreende. As funções patrimoniais do museu, descritas como estudo, preservação, exposição e divulgação dos acervos, concorrem para dar continuidade ao manancial de informações e emoções que cada peça e cada acervo ainda evocam. Para lá de assegurar a continuidade material dos espólios, compete ao museu registrar-lhes a imaterialidade, o seu lado intangível, buscar outros sentidos, identificar símbolos e analogias e, por fim, integrar tudo isso no discurso dialógico e interatuante que mantém com os múltiplos interlocutores.

É assim que o museu cumpre esse desafio: recupera fragmentos esquecidos, atribui-lhes conexões e significados, prolonga-lhes a existência; desperta memórias e mantém a ligação a um passado que se julgava perdido.

REFERÊNCIAS

ABERCROMBIE, Minnie Louie Johnson. **The anatomy of judgement**: an investigation into the processes of perception and reasoning. Harmondsworth: Penguin Books, 1969.

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual**: uma psicologia da visão criadora. Trad. Ivonne Terezinha de Faria. São Paulo: Thomson Learning, 2007.

BAZIN, Germain. **Le temps des musées**. Dir. Marc Vokaer; colab. Jacques Stiennon. [Liège]: Desoer, 1967.

BEAUCHAMP, Alphonse de. **Mémoires secrets et inédits pour servir à l'histoire contemporaine, sur l'expédition d'Égypte**. Paris: Vernarel et Tenon, 1825. v. 1.

COMTE, Auguste. **The positive philosophy of Auguste Comte**. Trad. e ed. lit. Harriet Martineau. London: John Chapman, 1853. v. 2.

CUCHE, Denys. **La noción de cultura en las ciencias sociales**. Buenos Aires: Nueva Visión, 2002.

DENON, Dominique Vivant. **Voyage dans la Basse et la Haute Égypte, pendant les campagnes du général Bonaparte**. Paris: P. Didot l'aîné, an X [1802].

DODWELL, Edward. **A classical and topographical tour through Greece: during the years 1801, 1805, and 1806**. London: Rodwell & Martin, 1819. v. 1.

ECO, Umberto. **The open work**. Cambridge: Harvard University Press, 1989.

ECO, Umberto. **Semiotica e filosofia del linguaggio**. Torino: G. Einaudi, 1984.

EDWARDS, Edward. **Lives of the founders of the British Museum, with notices of its chief augmentors and other benefactors, 1570-1870**. New York: Burt Franklin, 1969.

GIBBONS, Fiachra. Musée des bogus arts. **The Guardian**, 3 jul. 2006. Disponível em: <<http://www.guardian.co.uk/commentisfree/2006/jul/03/arts.visualarts>> Acesso em: 5 Abr. 2011.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Aesthetics: lectures on fine art**. Oxford: Clarendon Press, 1975. v. 1.

HELMHOLTZ, Hermann von. **Science and culture: popular and philosophical essays**. Ed. lit. e introd. David Cahan. Chicago: University of Chicago Press, 1995.

HOOPER-GREENHILL, Eilean. **Museums and the shaping of knowledge**. London: Routledge, 1992.

KIMMELMAN, Michael. A heart of darkness in the city of light. **The New York Times**, 2 jul. 2006. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2006/07/02/arts/design/02kimm.html?_r=2&pagewanted=all> Acesso em: 5 Abr. 2011.

MORELLI, Giovanni. **Italian painters: a critical studies of their works**. Trad. Constance Jocelyn Ffoulkes; int. A. H. Layard. London: John Murray, 1892. v. 1.

PANOFSKY, Erwin. **Studies in iconology: humanistic themes in the art of the Renaissance**. New York: Harper & Row, 1972.



PEIRCE, Charles Sanders. **The essential Peirce: selected philosophical writings**. Bloomington: Indiana University Press, 1998. v. 2.

PÉREZ VALENCA, Paco. Museo Nacional del Prado: análisis museográfico. **Revista digital Arsdidas**, n. 3, p. 37-50, 2005. Disponível em: <http://www.arsdidas.org/publicaciones_revistas_articulo.php?id=3&ida=28> Acesso em: 5 abr. 2011.

POULIQUEN, Yves. **Félix Vicq d'Azyr, les Lumières et la Révolution**. Paris: Odile Jacob, 2009.

PREZIOSI, Donald. **The art of art history: a critical anthology**. Oxford: Oxford University Press, 2009.

QUINCY, Quatremère de. **Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art**: lettres sur l'enlèvement des ouvrages de l'art antique à Athènes et à Rome. Texto rev. Jean Louis Déotte. Paris: Fayard, 1989.

RIEGL, Alois. **Problems of style: foundations for a History of ornament**. Trad. Evelyn Kain. Princeton: Princeton University Press, 1992.

SCHAER, Roland. **L'invention des musées**. Paris: Gallimard, 1993.

SEPINWALL, Alyssa Goldstein. **The Abbé Grégoire and the French Revolution: the making of modern universalism**. Berkeley: University of California Press, 2005.

TAINÉ, Hippolyte Adolphe. **The philosophy of art**. London: Williams and Norgate; Paris: Germer Baillière, 1867.

TEIXEIRA, Luís Manuel Aguiar de Morais. **O retábulo manuelino do altar-mor da catedral de Viseu**. 1989. Tese (Doutorado em Arqueologia e História da Arte) – Université Catholique de Louvain, Louvain, 1989.

TRIGGER, Bruce. **A history of archaeological thought**. 2. ed. New York: Cambridge University Press, 2006.

TYLOR, Edward. **Primitive culture: researches into the development of mythology, philosophy, religion, language, art, and custom**. 6. ed. London: Murray, 1920. v. 1.

UNITED NATIONS EDUCATIONAL, SCIENTIFIC AND CULTURAL ORGANIZATION (UNESCO). Comité Intergovernamental para a Protecção do Património Mundial, Cultural e Natural. **Orientações técnicas para aplicação da Convenção do Património Mundial**. Trad. Francisco Agarez; actual. Cíntia Pereira de Sousa. Lisboa: Comissão Nacional da UNESCO, 2010.

VICQ D'AZYR, Félix. **Instruction sur la manière d'inventorier et de conserver, dans toute l'étendue de la République, tous les objets qui peuvent servir aux arts, aux sciences, et à l'enseignement...** Paris: [s.l.], an II (1793-1794).

WERTHEIMER, Max. **Gestalt theory**. New York: Hayes Barton Press, 1944.

WILSON, Robert Thomas. **History of the British expedition to Egypt**: [with] a sketch of the present state of that country and its means of defence. 4. ed. London: T. Egerton, 1803. v. 2.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Principles of art history: the problem of the development of style in later art**. Trad. Marie Donald Hottinger. 7. ed. New York: Dover, 1950.



