

FORMAS DE ORGANIZAÇÃO DE EXPOSIÇÕES NOS MUSEUS DE ARTE

Durval de Lara Filho¹

Centro Cultural São Paulo

RESUMO:

Historicamente os gabinetes de curiosidades e dos primeiros museus de arte adotaram diferentes formas de organização dependendo das condições sociais, políticas e culturais. Com o surgimento da história da arte, a organização dos museus passa a ter como referência as categorias por ela privilegiadas, o que será colocado em xeque com as profundas mudanças na arte contemporânea e o 'fim da história da arte'. Hoje, como alternativa paralela ao museu físico, o uso das tecnologias de informação e comunicação podem permitir, por meio de uma organização por múltiplas facetas, uma possível resposta às demandas atuais.

PALAVRAS-CHAVE:

Museu de Arte. Museologia. Ciência da Informação. Organização de Exposições Permanentes. Formas de Organização de Coleções.

ABSTRACT:

Historically, cabinets of curiosities and the first art museums have adopted different organizational forms depending on the social, political and cultural. With the emergence of art history, the organization of museums is replaced by reference to the categories privileged by it, which will be put in check by the profound changes in contemporary art and the 'end of art history'. Today, as an alternative to parallel physical museum, the use of information and communication technologies can allow, through an organization by multiple facets, a possible response to current demands.

KEY-WORDS:

Art Museum. Museum Science. Information Science. Art Museum. Museum Science. Information Science. Enlightenment Museums. Permanent Exhibitions Organization.

¹ Doutor em Ciência da Informação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), ex diretor de Informação e Comunicação do Centro Cultural São Paulo.

Introdução

Ao longo de sua história o museu experimenta diferentes maneiras de expor seu acervo e, para tal, recorre a formas de organização. As exposições e os catálogos dos museus de arte são narrativas ou ficções cuja organização varia: ou expressam o pensamento tradicional e dominante recorrendo a um didatismo ‘facilitador’ ou buscam trazer à discussão visões inovadoras e complexas, propondo formas antecipatórias.

As atividades e funções do museu – e também da Ciência da Informação – CI – não surgem apenas a partir dos próprios campos e disciplinas conexas e, também, não são determinadas por aquilo que ocorre fora delas: há uma relação dinâmica dessas áreas de atividade com cruzamentos, embates, consensos e dissensos que acabam por conformar o que vemos e temos. A museologia é um campo que abrange o trabalho em torno da memória, das coleções e das exposições desenvolvido em um conjunto heterogêneo de instituições. Mantém com a CI diferentes intersecções, como, entre possivelmente muitas outras, a tarefa de registrar a memória, as atividades de documentação e de mediação. No entanto, se é possível considerar a CI uma ciência, atributo presente na própria denominação da área, na Museologia essa caracterização é mais complexa quando se trata de objetos de arte. A dificuldade, nesse quadro, se relaciona ao modo de abordar o campo das artes, que instrumentos utilizar e que critérios classificatórios adotar.

Neste artigo pretendemos abordar as formas de organização dos objetos de arte e de seus catálogos nos museus e exposições, procurando discutir seus princípios, modos de expressão e referências.

Como pontos de partida, consideramos que as classificações “permitem orientar-nos no mundo à nossa volta, estabelecer hábitos, semelhanças e diferenças, reconhecer os lugares, os espaços, os seres, os acontecimentos; ordená-los, agrupá-los, aproximá-los uns dos outros, mantê-los em conjunto ou afastá-los irremediavelmente” (POMBO, 1998, p. 1). Classificar é “dar ao mundo uma estrutura” (BALMAN, 1999, p. 9, grifo do autor), é uma forma de ordenar o caos, de estancar e dividir aquilo que é fluxo, de criar uma ordem ‘racional’ que nos permite atuar no mundo.

Para a CI interessam as classificações pragmáticas ou funcionais, aquelas que procuram estabelecer uma relação de uso entre os documentos e os usuários: “a diferença entre as classificações das ciências e as classificações documentais e biblioteconômicas reside justamente no carácter, em geral meramente especulativo, das primeiras em contraste com os intuítos funcionais imediatos das segundas” (POMBO, 1998, p. 120).

A CI não trata das ‘mensagens’ ou ‘conteúdos’ nas artes em geral, nem mesmo na literatura ou no teatro que se expressam por meio do texto, e menos ainda nos museus de arte, instituições que colecionam objetos e imagens. A classificação, de um modo geral, prioriza os formais, relegando aos destinatários finais o trabalho interpretativo².

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

2 Sobre este assunto e também sobre a Informação em Arte, ver: Pinheiro e Gonzáles de Gómez (2000).

A classificação por aspectos formais é uma prática bastante utilizada há bastante tempo, variando apenas pelas facetas que elege. Nos sistemas mais fechados escolhe-se informações ligadas à realidade material e de produção, como, nome do autor, data da realização, título da obra, formato e técnica utilizada. Nada impede, entretanto, que a estes aspectos sejam agregados muitos outros, que possam enriquecer o conjunto, sem no entanto ter a pretensão de 'representar' a obra de arte.

Quando tratamos das artes visuais, temos que considerar diferentes níveis de organização, cada qual com suas especificidades: a) organização de bibliotecas de arte (livros, catálogos e publicações em geral), b) documentação dos acervos do museu, c) exposições e catálogos, que se subdividem em exposições permanentes e temporárias, cada qual com sistemas de organização e disposição diferentes. As exposições, objeto principal deste texto, são as formas de manifestação dos museus perante seus públicos; são formas de expressão e de divulgação de seus acervos e também de "organização de objetos para a produção de sentido" (MENESES, 1994, p. 22).

As exposições permanentes são montadas a partir de um acervo e as temporárias podem ou não basear-se numa releitura desses mesmos acervos, incorporar obras de outros museus ou simplesmente acolher mostras completas vindas de outras instituições. As primeiras, conforme já assinalava Benédite na introdução aos *Rapports du jury International* (1904) relativos à exposição universal de 1900, contam a história da arte por suas grandes características, seus traços marcantes, ao passo que as exposições temporárias salientam as nuances; o museu tem um compromisso com o tempo futuro e por isso precisa avaliar muito bem aquilo que vai acolher em seu acervo, mas a exposição, ao contrário, por seu caráter temporário, pode correr mais riscos, ousar mais. O museu, diz ele, "é uma exposição permanente e a exposição um museu temporário" (1904, p. 134).

Nas exposições temporárias é o trabalho curatorial que dá a elas o caráter, expressando pontos de vista por meio de uma narrativa. A organização das obras é o resultado de uma seleção e uma interpretação do curador com o objetivo de criar uma narrativa ou uma ficção, defender um ponto de vista ou expor o resultado de uma pesquisa. Estas exposições muitas vezes fogem de uma excessiva ligação com a história da arte predominante e propõem novas formas de leitura por meio de aproximações inéditas, e para isso, recorrem a temas, cronologias, trajetória de um artista, similitudes, diferenças etc.

Diferentemente, as exposições permanentes dos grandes museus, de forma geral, seguem as classificações baseadas em estilos, estabelecidas na história da arte, e distribuem as obras e objetos segundo categorias previamente definidas, "discretas e distintas" (BALMAN, 1999, p. 9). A aparente naturalidade das classificações "que constituem os quadros mentais em que estamos inseridos" (BALMAN, 1999, p. 9), muitas vezes nos impede de ver além delas. As formas de organização e disposição das obras no espaço físico dos museus e nos catálogos sofrem mudanças que acompanham as concepções e visões de mundo e a estrutura disciplinar a eles vinculadas. Assim, nas coleções de arte do século XVIII, encontramos formas de organização e de distribuição das obras no espaço segundo princípios totalmente diferentes daqueles das coleções privadas dos reis, dos gabinetes de curiosidades e de História Natural, relativas aos períodos anteriores. Para discutir o assunto, focalizaremos os gabinetes de curiosidades, os catálogos e inventários, as alterações decorrentes da introdução do conceito de patrimônio público na organização e os condicionantes das mudanças verificadas na contemporaneidade.

Os gabinetes e suas formas de organização

As classificações utilizadas nos Gabinetes de Curiosidades refletem os conceitos de semelhança e similaridade, ao contrário dos de História Natural que aos poucos aproximam-se das disciplinas científicas e adotam sistemas de organização baseados em critérios disciplinares. O primeiro tem um caráter de exposição, isto é, a coleção é organizada para a contemplação, enquanto o segundo pode ter outras funções, como, por exemplo, o estudo e a pesquisa. Nos museus de objetos – históricos, antropológicos, de história natural e outros – prevalecem as ideias de Quiccheberg, Lineu e Bufon acerca do objeto como documento ou “portador de significação (semióforo)” e não somente como suporte da memória, o que pressupõe a intenção de não mais reter o objeto mas o conhecimento sobre ele (MAIRESSE, 2004, p. 57). Esta concepção irá se desdobrar em exposições que ‘contam uma história’, fazem uma narrativa, e não mais expõem curiosidades ou pretendem ser um espelho do mundo.

Uma importante obra de orientação para a organização das coleções é a de Samuel Quiccheberg³ que, em 1565, publica um pequeno volume (*Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*) no qual prescreve alguns parâmetros para se organizar uma exposição de acordo com um projeto enciclopédico. Segundo Desvallées (2003, p. 64-65), Quiccheberg procura criar uma enciclopédia universal, um museu de toda a memória. “O modelo de museu de Quiccheberg existe, antes do mais, sob a forma de catálogo”. Tais critérios de agrupamentos podem ser melhor compreendidos se considerarmos que Quiccheberg enxerga a natureza como um tecido contínuo e as coleções de livros e objetos como uma espécie de espelho ou reprodução organizada desse mundo. Quiccheberg não inclui os livros em sua classificação, ao contrário das imagens, presentes ao lado dos objetos, e justifica esta escolha ao afirmar que “com efeito, uma única visão de uma imagem é mais benéfica à memória que uma longa leitura de muitas páginas” (QUICCHEBERG apud MAIRESSE, 2004, p. 56). Fica clara a intenção ‘pedagógica’ desses conjuntos nos quais as imagens e os objetos são os meios para se chegar ao conhecimento universal.

As coleções dos Gabinetes de História Natural seguem propósitos diferentes daquelas dos Gabinetes de Curiosidades. Embora os objetos presentes nesses gabinetes possam ser os mesmos, o que os diferencia são os agrupamentos, a catalogação e a classificação cujo intuito era o de uma aproximação cada vez maior das disciplinas científicas. A catalogação das espécies e sua descrição passam a ocupar um papel importante nessas coleções. Pomian salienta que os objetos

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

Embora o conceito de patrimônio público somente apareça formalmente após as revoluções burguesas do século XVIII, bem antes já se esboçavam ideias embrionárias sobre formas de organização das coleções de modo que elas se voltassem para uma missão pedagógica, o que pressupõe uma abertura a um

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

certo público. Os termos biblioteca ou enciclopédia são metáforas frequentemente empregadas para os gabinetes – e futuramente também para os primeiros museus – por suas formas de organização, por ser um espaço dedicado à memória, ao estudo e aprendizagem e, talvez também, por uma evocação do museu de Ptolomeu de Alexandria ou do Liceu de Aristóteles (BREFE, 1998).

Organização dos catálogos e inventários

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

Diversas instituições, logo em seus inícios, editam catálogos, como a *Galerie de Düsseldorf*, o *Museu Imperial de Viena - Palais Belvédère* - e o *Louvre*. As galerias alemãs são, talvez, as primeiras a editar catálogos a partir de coleções dos príncipes, como, por exemplo, a *Galeria Real de Desden*, que aberta em 1746, passa a publicar catálogos da coleção em 1753, 1765 e 1771. A *Galeria de Düsseldorf* é criada em 1709 a partir da coleção privada de Johann Wilhelm II e, em 1719, Gerhard Joseph Karsch, uma espécie de gestor desse museu, publica um catálogo da coleção que reproduz a mesma ordem de distribuição das obras. Segundo Gaehtgens e Marchesano (2011, p. 4), o que se pode supor é que as obras eram agrupadas por critérios artísticos (composição, desenho ou cores) ou decorativos, ainda guardando relações com os gabinetes. Em 1754, François-Lois Collins (1699-1760) assume a direção da Galeria e implementa pequenas mudanças na distribuição das obras além de produzir outro catálogo (1756). A mudança maior ocorre com a chegada de Lambert Krahe que irá implementar o agrupamento por escolas pictóricas (geralmente identificadas com os países ou regiões: escola flamenga, italiana etc.). Também diminui o número de obras expostas criando espaços entre cada tela, o que permitia uma visão mais individualizada de cada obra.

É a partir da história da arte formulada por Winckelmann⁴ que os museus elegem um mapa a partir do qual as obras são distribuídas segundo padrões pré-estabelecidos e razoavelmente definidos. As obras passam a ser agrupadas por ‘escolas’, países de origem e períodos. Nicolas Pigage (1723-1796) e Christian von Mechel (1737-1817) são encarregados de produzir um catálogo completo da *Galeria de Düsseldorf*⁵, o que acontece em 1778. Mechel havia feito parte

4 Johann Joachim Winckelmann (1717 – 1768) é reconhecido como o fundador da moderna arqueologia e também o pai da história da arte, aplicando a ela as categorias da arqueologia científica. Foi o pioneiro a estabelecer “as distinções entre arte Grega, Greco-Romana e Romana, o que seria decisivo para o surgimento e ascensão do neoclassicismo durante o século XVIII”. Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Johann_Joachim_Winckelmann>. Acesso em: 10 mar. 2013.

5 A publicação recebeu o título de: “*La Galerie Électorale de Dusseldorf; ou, Catalogue raisonné et figuré de ses tableaux, dans lequel on donne une connoissance exacte de cette fameuse collection, & de son local, par des descriptions détaillés & par une suite de 30. planches, contenant 365. petites estampes redigées & gravées da’près ces mêmes tableaux, par Chretien de Mechel ... Ouvrage composé dans un gout nouveau,*

do círculo de Winckelmann e esta proximidade levou-o a uma concepção na qual o aprendizado se daria pela história da arte e, portanto, a organização das obras, tanto nos espaços da galeria como nas publicações, deveria seguir uma distribuição por escolas, períodos e estilos. O primeiro volume é apenas de textos descritivos e traz informações técnicas e comentários sobre as obras. O segundo volume apresenta imagens das plantas e elevações do edifício, além das paredes cobertas pelas obras, e não os quadros individuais. Estas imagens mostravam as obras em tamanho pequeno, acompanhadas pelo nome dos artistas, e serviam de guia para a visita ao museu.

O iluminismo, os museus e as novas formas de organização

O iluminismo traz, para as coleções, outras e diferentes funções a partir do conceito de patrimônio público que terão implicação na organização dos acervos. As intenções de democratização e universalização dos saberes encontram na ‘instrução pública’ o seu canal. Esse movimento tinha como intuito levar as pessoas à sua ‘emancipação’ e, para isto, “nenhum dogma ou instrução pode mais ser considerado sagrado” (TODOROV, 2008, p. 15). Por ‘instrução’ entende-se não apenas o que hoje denominamos educação formal, mas envolve instituições culturais como as bibliotecas e museus. A dificuldade, porém, é que por ‘finalidades pedagógicas’ entende-se muitas coisas diferentes, até num momento como o da Revolução Francesa, quando a educação é vista como a oportunidade para mostrar ações virtuosas e exemplos a serem seguidos (ÉTIENNE..., [20--?]), ou para criar uma visão crítica por meio de ampla formação do povo, defendidas por Condorcet⁶ (1943, p. 9-10 apud BOTO, 2003). As motivações pedagógicas, embora com maior ou menor ênfase, quase sempre ‘a serviço’ de alguma ideologia, foram (e continuam sendo) os mais fortes propósitos dos museus desde finais do século XVIII.

O Museu Imperial de Viena – Palais Belvédère – foi aberto em 1780 na antiga residência do príncipe Eugênio e trará importantes contribuições para os futuros museus. Segundo Pommier (2000), já na data de sua abertura tinha um caráter público e gratuito, aberto a todos às segundas, terças e quartas-feiras. Alinhava-se aos princípios iluministas e enciclopedistas e contava também com a participação de Christian von Mechel, encarregado de organizar o museu. Mechel era um gravador bastante reconhecido e, segundo Pommier, foi designado por Joseph II para organizar a coleção dos Habsburgo adotando “pour la première fois et de manière systématique le parti d’une présentation des tableaux de la collection [...] par « écoles » et, en principe, à l’intérieur des écoles, suivant une progression chronologique” (POMMIER, 2000). Esta afirmação de Pommier entra em contradição com Gaehtgens, transcrita anteriormente, que atribui as mudanças à Lambert Krahle da Galeria de Düsseldorf, alguns anos antes. De qualquer modo, estes são, talvez, os primeiros registros sobre esta forma de organização das obras numa exposição e o que permite inferir que tanto Krahle quanto Mechel tinham posições semelhantes, pouco importando quem foi o primeiro a adotá-la.

As inovações não foram bem recebidas por todos em Viena, em especial pelos artistas que identificaram a classificação ‘racional’ como excessivamente

par Nicolas de Pigage.

6 O Marquês de Condorcet (Marie-Jean-Antoine-Nicolas Caritat) nasceu em Ribemont, França, no dia 17 de setembro de 1743. Filósofo e matemático colabora com a Enciclopédia e mantém contatos próximos com Voltaire, Diderot, D’Alembert e muitos outros. Disponível em: <http://enlightenment-revolution.org/index.php/Condorcet,_Marie_Jean_Antoine_Nicholas_Caritat,_Marquis_de>. Acesso em: 10 jan. 2013.

rigorosa das obras, o que impediria a ‘festa para os olhos’ (“un régal pour les yeux”). Eles se queixaram do que consideravam o abandono do sistema tradicional alegando que se aprende mais quando escolas são misturadas. Também os críticos defenderam o museu como um “templo da arte” onde se busca a “formação do gosto” de um ser sensível, discordando da divisão das obras por escolas e defendendo que elas deveriam ser organizadas por aspectos artísticos da pintura buscando uma distribuição que priorizasse a proximidade e a sensibilidade. Mechel rebate as críticas, defendendo que sua intenção era a de dar aos visitantes as condições para que eles compreendam a história da pintura, pois somente a distribuição das obras por escolas e períodos poderia permitir uma “história visível da arte”:

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

A abordagem de Mechel mostra que “há um paralelismo entre o surgimento do museu e da história da arte, como duas formas de um discurso paralelo” e que o aprendizado sobre a arte pressupõe um conhecimento de “sua evolução cronológica no quadro das escolas tradicionais” (POMMIER, 2000). Nessa concepção, o museu deve ser um local de aprendizagem e não, apenas, para trazer sensações agradáveis aos visitantes.

Na França, o Museu de Luxemburgo é inaugurado em 1750 e é considerado o primeiro museu público de pintura na França (MUSÉE DU LUXEMBOURG). Na contra-corrente das galerias alemãs, segue uma disposição tradicional das obras, adotando critérios subjetivos de semelhança e proximidade entre elementos formais como as cores, composição e motivos ou temas. Tal escolha visava “ressaltar, pelas comparações e oposições, as características formais de uns e outros” e leva o visitante a desfilarem “diante de um panorama da natureza e da história” (POMMIER apud BREFE, 1998, p. 291).

A discussão, ocorrida anteriormente em Viena agora se dá em Paris. Pommiere e Savettieri chamam a atenção para os debates sobre a forma de organização do Louvre, em 1792, quando o ministro do interior francês, Jean-Marie Roland, defende a mistura das obras e artistas. Uma comissão do museu é criada para desenvolver os trabalhos necessários e inclusive propor as formas de or-

ganização e distribuição das obras no espaço. As orientações eram no sentido de se ter um museu destinado a se tornar público, mas também um espaço para os artistas: “devenir le centre d’attraction des amateurs éclairés et des hommes d’un cœur pur qui, savourant les délices de la nature, trouvent encore des charmes dans ses plus belles imitations” (POMMIER, 2000). Com esta postura, divergem totalmente dos critérios adotados no Museu Imperial de Viena considerando que o agrupamento por escolas e as cronologias eram inúteis para os artistas e entediante para os visitantes. A Comissão justifica seus critérios de organização dizendo que

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

Visão contrária tinha Jean-Baptiste Le Brun, pintor e erudito que também foi o primeiro negociante de arte de Paris⁷. Le Brun vê como missão do museu mostrar “les différentes époques de l’enfance, des progrès, de la perfection et enfin de la décadence des arts» (LE BRUN, apud POMMIER, 2000). Para isso as obras devem ser dispostas de forma a permitir que o visitante percorresse a história da arte. Somente dessa forma, diz ele, se formará o gosto, pois permitirá que um estudante acompanhe o desenvolvimento de cada mestre ou escola em suas diferentes fases. Chama de ridículo o agrupamento proposto afirmando que ele mais parece aquele utilizado nos gabinetes, nos quais se coloca «uma concha ao lado de um pássaro» (LE BRUN, 1793, p. 15). Trava uma grande polêmica com Roland e a Comissão sobre a intenção destes de colocar artistas à frente da direção do museu pois eles fariam melhor papel se ficassem com seus pincéis e cavaletes pois «não têm conhecimentos práticos necessários para dirigir a instituição» (LE BRUN, 1793, p. 2).

As opiniões da Comissão e do ministro Roland prevalecem e o Louvre foi inaugurado seguindo a distribuição das obras no formato tradicional, como se constata no *Catalogue des objets contenus dans la Galerie du Muséum français: décrété par la Convention nationale, le 27 juillet 1793 l’an second de la République française*, lançado em sua inauguração. Em sua apresentação justifica o fato das obras não estarem agrupadas por ‘escolas’:

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

Nesse catálogo encontram-se informações bastante resumidas de mais de quinhentas obras numeradas seguindo a ordem de sua apresentação no espaço: Première travée em entrant à droite

7 Jean-Baptiste Pierre Le Brun (1748-1813). Pintor, colecionador e marchand, “trabalhou com o conde d’Angivillier para aumentar as coleções reais que formaram a base do Louvre” (LE BRUN, 1793).

NICOLAS POUSSIN

No I Les Isrélites recevant la mâne dans le desert

Hauter 4 pieds 7 pounces, larguer 6 pieds”

SIMONVOUET

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

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

L'ESPAGNOLET

3. Saint Paul

H. 4 pi. 3 po., L 2pi 2 po.

LÉONARD DEVINCI

4. La Sainte Famille avec Saint Michel

H. 3 pi, L 2 pi.

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

As obras expostas estavam divididas em dois grandes blocos: arte moderna e arte antiga, tendo como fronteira o Renascimento. A publicação não apresenta informações que hoje consideramos importantes como data da obra e origem do artista. Ela traz apenas o nome do artista, da obra e suas medidas. Uma curiosidade é que antes das informações das obras existe uma orientação sobre sua exata localização no espaço do museu, mostrando claramente seu caráter de guia para a visitaçãõ.

Durante todo o século XIX, pouca coisa mudou nas formas de organização das exposições de arte nos museus. Apenas no final desse século, a partir das Exposições Universais, um misto de evento comercial, industrial, institucional, cultural e de entretenimento com o propósito de mostrar os avanços da época e congregar e celebrar as recém-criadas nações ocidentais, surgem novas propostas para as exposições. Estes eventos terão importante papel na reconfiguração dos museus e, principalmente, das exposições. As exposições universais trazem as obras dos museus, dos salões e dos artistas contemporâneos, que não tinham espaços nessas instituições, para um público ávido por novidades mas que estava longe de ser um frequentador de museus. São uma forma de prolongamento do museu tradicional que têm um papel importante na divulgação da arte desse período e uma atitude bastante inovadora ao colocar a arte ao lado de máquinas e produtos do comércio, indústria e agricultura, quebrando o isolamento que o museu criava.

A discussão de Léonce Bénédite⁸ sobre as diferenças e semelhanças entre uma exposição temporária e um museu é uma amostra daquilo que tais exposições desencadearam: um rico debate sobre os museus, as exposições e seus papéis. “Os museus são forçosamente incompletos”, diz Bénédite, “eles não têm o poder de recolher todas as obras-primas” e têm que se limitar a um processo de escolha de obras que lhes parecem mais importantes e significativas. Mas “quem pode se vangloriar de ter uma capacidade de julgamento infalível e de escapar do entusiasmo ou aos pré-julgamentos?” (BÉNÉDITE, 1904, 135).

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

Ao contrário dos museus, as exposições, por sua “formação rápida e existência efêmera, oferecem maior flexibilidade, mobilidade, elasticidade. [...] Elas não atendem ao mesmo tempo a todas as exigências do ensino geral; elas podem não responder senão a um propósito exclusivo que é dado pelo momento. [...] Elas podem enfim ousar sem perigo, o que os museus não podem fazer sem trazer dano à sua autoridade” (BENÉDITE, 1904, p. 135). Para Bénédite não é possível se escrever uma história da arte sem levar em conta, de forma equitativa, as próprias obras e a documentação sobre elas (BENÉDITE, 1904, p. 126). Esta visão levou a que as exposições de 1889 e de 1900 apresentassem a arte produzida na época – portanto, a arte contemporânea – ao lado das últimas novidades da técnica e da tecnologia e, em mostras paralelas, as obras clássicas da arte francesa.

Bénédite retoma os ideais revolucionários de 1789 para reafirmar o papel do museu, não mais como um “agradável refúgio para um mundo heteróclito de sábios diletantes [...] de visitantes distraídos, mas um verdadeiro estabelecimento de ensino (BENÉDITE, 1904, p. 133-134). Num trecho revelador Bénédite diz que as novas gerações “desejam se educar, não com os olhos dos outros, mas com seus próprios olhos” (BENÉDITE, 1904, p. 138). Esta afirmação, que tem parentescos com as ideias de Condorcet, é um tanto surpreendente para a época, quando o pensamento dominante era de que o mundo e a natureza poderiam ser apreendidos, dominados e representados e que a ‘educação e a instrução’ nada mais eram do que a transmissão do conhecimento dos mestres para os alunos.

O modelo criado nas Exposições Universais será adotado na formatação da Bienal de Veneza e, depois, nas outras bienais criadas no século XX. A cidade de Veneza vivia um período de crise econômica e buscava uma alternativa que trouxesse de volta os turistas do mundo todo. Planejada desde 1893, Veneza realiza a primeira mostra em 1895 (BIENNALE di Venezia). A mostra de obras contemporâneas selecionadas pelos países participantes, critério adotado nas Exposições Universais para todos os produtos expostos, será um dos pilares das bienais em todo o mundo, durante muitos anos. A Bienal de São Paulo somente aboliu a divisão dos artistas por representações nacionais na 16ª e na 17ª bienais de São Paulo, respectivamente, em 1981 e 1983, quando o curador-geral, Walter Zanini, adota uma organização das obras por analogias de linguagem. Nas edições seguintes a Bienal retoma as representações nacionais e somente na 27ª, com a curadoria de Lisette Lagnado, volta a adotar outros critérios.

Museu e documentação

Uma figura importante na passagem do século XIX para o século XX é o belga Paul Otlet (1868-1944), criador de um sistema de classificação (CDU – Classificação Decimal Universal) e do conceito de documentação, que para ele é, tanto “o conjunto de documentos como a função de documentar” (OTLET, 1934, p. 373).

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

Sua proposta para os museus pode ser sintetizada quando Otlet fala sobre as funções do ‘trabalho museográfico’: a) escolher e reunir obras e objetos; b)

classificá-las e etiquetá-las; c) preparar um catálogo sobre elas; d) identificar as obras mais importantes; e) dispor obras e objetos para a apreciação do público; f) estabelecer intercâmbio com outras instituições.

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

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

Os espaços expositivos, para ele, têm de ter uma arquitetura funcional. Um museu deve ser um “tratado visualizado, objetivo e sinóptico”, cujas divisões devem seguir os mesmos princípios daqueles dos livros – capítulos, seções e parágrafos que desembocam nas frases e palavras. Eles devem ser grandes, retangulares, bem iluminados e divididos por divisórias móveis que formarão as salas (1934, p. 358).

O museu visto como «essencialmente uma forma institucionalizada de transformar objetos em documentos» [...] que é, afinal, o eixo da musealização» (MENESES, 1994, p. 31-32) cabe perfeitamente para um museu de história ou antropologia, mas é discutível num de arte moderna ou contemporânea que demanda outras leituras dada a natureza da informação estética do objeto artístico. Tanto a memória como o objeto-documento e a informação estão presentes em todos os museus, porém em níveis diferentes. Por este motivo a generalização pode levar a conclusões pouco aceitáveis. Essa diferenciação também demanda outra abordagem na organização.

A visão do museu como uma instituição homogênea tem predominado nas abordagens e discussões, o que dificulta uma aproximação mais específica que pode trazer algumas imprecisões ou mal-entendidos. Mesmo entre os museus de arte, podemos estabelecer uma diferenciação entre aqueles formados antes da existência do museu moderno (a partir de finais do século XVIII) e os de arte moderna e contemporânea. Enquanto os primeiros são formados a partir da reunião de obras que antes estavam em coleções privadas, igrejas e mosteiros ou mesmo objetos da cultura material que se julgou ter «valor artístico», o museu de arte moderna e contemporânea irá formar seu acervo a partir de obras criadas para ele, isto é, obras que não tinham nenhuma outra finalidade senão a de serem «obras de museu».

O museu de arte nos dias de hoje

Os museus de ‘belas-artes’ criados nos séculos XVIII e XIX são como um ‘grande livro’ da história da arte, expondo um paralelismo de origem com a história da arte. Analisando brevemente alguns dos maiores museus vemos que a distribuição das obras no espaço, antigas ou clássicas, obedece a critérios vinculados a locais geográficos e a períodos históricos. As subdivisões e especificidades e agrupamentos por estilos aparecem naqueles setores de maior interesse do museu, ou nas áreas em que o museu possui um acervo mais rico, como por exemplo a seção de obras de arte oriental do Hermitage ou as pinturas italianas e francesas do Louvre.

Selecionamos exemplos de como alguns museus classificam e distribuem seu acervo. As pinturas são distribuídas, no Louvre e no Prado, por local de origem do artista e data, enquanto na National Gallery de Londres e no Hermitage adota-se como primeiro critério as datas das obras. Na National Gallery as pinturas são organizadas em ordem cronológica (de 1250 a 1900), enquanto no Hermitage a pintura européia está subdividida em dois grandes grupos: séc. XIII-XVIII e séc. XIX-XX. Mesmo nos museus que apresentam certas semelhanças na classificação, a terminologia adotada varia. Um pequeno exemplo é de como esses museus denominam suas seções de pintura. No quadro abaixo, procuramos uma certa correspondência entre as divisões apresentadas, mas elas estão muito longe de serem exatas.

Quadro I – Organização das pinturas nos museu do Louvre, Prado, National Gallery Londres, National Gallery Washington e Hermitage

| Louvre | Prado | National Gallery Londres | National Gallery Washington | Hermitage (departamento de arte européia ocidental) |
|--------------------------------------|-------------------------------|--------------------------|--|---|
| - Holanda | - Pintura holandesa 1600-1695 | - Pinturas 1250-1500 | - Séc. XIII-XV Pintura italiana | - Séc. XIII-XVIII Pinturas |
| - Países Baixos séc. XVI séc. XVII | | - Pinturas 1500-1600 | - Séc. XV-XVI Pinturas dos Países baixos e alemãs | - Séc. XIX-XX Pinturas |
| - Pintura germânica séc. XVIII e XIX | | - Pinturas 1600-1700 | - Séc. XVI Pintura italiana e espanhola | |
| - Flandres séc. XVII | - Pintura flamenga 1430-1700 | - Pinturas 1700-1900 | - Séc. XVII Pintura italiana, espanhola e francesa | |
| - Alemanha séc. XIV-XVI | - Pintura alemã 1450-1800 | | - Séc. XVII Pintura holandesa e flamenga | |
| - Pintura francesa séc. XIV-XVII | - Pintura francesa 1600-1800 | | - Séc. XVIII-XIX Pintura espanhola | |
| - Pintura francesa séc. XVIII | | | - Séc. XVIII e inícios do XIX | |
| - Pintura francesa séc. XIX | | | - Séc. XIX pintura francesa | |
| - Pintura francesa em grandes | | | - Pintura francesa - Pintura britânica - Pintura | |

| | | | | |
|---|-------------------------------|--|-----------|--|
| formatos séc. XIX | | | americana | |
| - Pintura inglesa | - Pintura britânica 1750-1800 | | | |
| - Pintura espanhola | - Pintura espanhola 1100-1910 | | | |
| - Pintura italiana séc. XIII-XV - Pintura italiana séc. XVI-XVII - Pintura italiana séc. XVII-XVIII | - Pintura italiana 1300-1600 | | | |

Fonte: O autor.⁹

Nesta comparação – abordando apenas a pintura – percebe-se que os critérios de nacionalidade e períodos prevalecem, porém agrupados de forma diferente.

Outros museus adotam uma mistura de critérios, como o Metropolitan de Nova Iorque. Nele encontramos seções como: Escultura e Artes Decorativas européias (séc. XV-XIX), Arte Medieval (pinturas, objetos e tapeçaria dos séc. XIII-XVI), Pintura européia (séc. XVI-XIX), Arte Moderna e Contemporânea (séc. XIX-XX), Fotografia (séc. XIX-XX), África, Oceania e América (objetos arqueológicos e etnográficos), Armas, Arte egípcia, Arte grega e romana, Instrumentos musicais.

Em 1929 é criado o MoMA, cuja função manifesta era a de ajudar as pessoas a entender e a fruir as artes visuais contemporâneas. Desde o início, o MoMA contou com generosas contribuições, o que o levou a possuir, se não a maior, uma das maiores e mais completas coleções de arte moderna. Em 1939, o MoMA muda-se para o edifício criado pelos arquitetos Philip L. Goodwin e Edward Durell Stone, um marco na arquitetura de museus que inaugura o conceito de ‘cubo branco’¹⁰. Para abrigar a enorme coleção de pinturas, filmes, vídeos, objetos, além de uma vastíssima biblioteca, a expansão física do museu não para. A última delas ocorreu em 2004 e dobrou a área do museu, sendo que as áreas de exposição aumentaram cerca de cinquenta por cento.

Fiel aos princípios que o criaram, além de incluir novas manifestações e produções até então nunca vistas num museu, como a fotografia e o desenho industrial, o MoMA se estrutura de forma diferente, promove exposições temporárias e cerca-se de um público assíduo que frequenta as conferências, debates, sessões de cinema e que lhe dá sustentação financeira. O novo ‘modelo’ de museu divide as obras pelos suportes ou técnicas: Pinturas e esculturas 1 (1880-1940, com obras européias); Pinturas e esculturas 2 (1940-1980, arte norte-americana); Arquitetura e design – de meados do século XIX aos dias atuais; Desenhos (lápiz, tinta, carvão, aquarelas, colagens e técnicas mistas, a partir

9 Todas as informações estão disponíveis nas seguintes fontes: Louvre. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/>>. Acesso em 10 mar. 2013. Prado. Disponível em: <<http://www.museodelprado.es/>>. Acesso em 10 mar. 2013. National Gallery Londres. Disponível em: <<http://www.nationalgallery.org.uk/>>. Acesso em 10 mar. 2013. National Gallery Washington. Disponível em: <<http://www.nga.gov/>>. Acesso em 10 mar. 2013. Hermitage. Disponível em: <<http://www.hermitagemuseum.org/>>. Acesso em 10 mar. 2013

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

de 1880); Fotografia (desde 1840); Mídias e novas tecnologias (vídeos e outros trabalhos desde 1960), impressos e livros (desde 1880); Cinema e Teatro (coleção de mais de cem anos de filmes); Galerias contemporâneas, com obras a partir de 1980 (MoMA).

Esta forma de organização, por um lado permite uma visão ampla da produção moderna por meio utilizado, mas por outro, conforme observa Crimp, no MoMA, desde seu período inicial até nossos dias, muitas obras das vanguardas foram “domesticadas”, isto é, “São apresentadas, na medida do possível, como se fossem obras-primas convencionais das belas-artes [...] livres do peso da história” (CRIMP, 2005, p. 232-233). Cita o exemplo de Rodchenko que, em dado momento, abandona a pintura em favor da fotografia.

Rodchenko via a pintura como um vestígio de uma cultura ultrapassada, e a fotografia como um instrumento possível para a criação de uma nova cultura [...] mas não se consegue concatenar essa história porque as diferentes obras de Rodchenko encontram-se distribuídas entre os diferentes feudos do museu. Do jeito que está, Rodchenko é percebido meramente como um artista que trabalhou com mais de um meio, ou seja, um artista versátil como muitos ‘grandes artistas’ (CRIMP, 2005, p. 234).

Estão nesta situação as obras de Marcel Duchamp, da vanguarda soviética, e dos dadaístas que, distribuídas por diferentes seções tendo como critério o suporte que utilizam, acabam por isolar suas “implicações radicais”, seu vínculo com a história e com as questões sociais. Este gesto aparentemente banal, segundo Crimp, revela a intenção do museu de construir uma “história formalista do modernismo” (CRIMP, 2005, p. 232-233). Acrescente-se que em grande parte dos museus – inclusive no MoMA – as categorias utilizadas para agrupar as obras são também departamentos independentes. Assim, o departamento de fotografia e o de pintura, por exemplo, têm funcionamento autônomo e uma interação entre eles, embora desejável, é improvável. Também os catálogos são na verdade guias para se visitar as exposições, tal como nos inícios dos museus. Diferenciam-se apenas ao inserir informações textuais sobre as obras e autores.

Os museus dedicados à arte moderna, em geral, não fogem à regra e geralmente adotam critérios cronológicos e por suporte. Uma exceção é o Museu Reina Sofia, em Madri, por exemplo, que possui um acervo de obras que cobrem o período de 1900 até o presente, e adota o critério cronológico. A exposição permanente é dividida em três grandes períodos: a) A irrupção do século XX: utopias e conflitos (1900-1945); b) A guerra terminou? A arte num mundo dividido (1945-1960) e c) Da revolta à pós-modernidade (1962-1982) (MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA, 2012). Nesse museu não há separação por origem ou suporte e cada segmento apresenta, lado a lado, pinturas, esculturas, filmes, vídeos, impressos e livros, o que permite uma visão não somente de obras, mas de processos artísticos e dos momentos sociais, econômicos e políticos nas quais foram criadas.

Considerações finais

As formas de organização das obras nas exposições permanentes, como vimos, seguem diferentes critérios: por origem (regiões, países ou continentes) e períodos; apenas por períodos; por momentos históricos (Idade Média, Renascimento, Restauração, Monarquia de Julho); pelos suportes e materiais: pinturas, esculturas, bronzes e objetos preciosos, terracotas, cerâmica grega etc. Esta mis-

tura de critérios que segue lógicas diferentes é uma amostra das dificuldades encontradas para distribuir obras e peças segundo critérios que obedecem a “categorias de objetos” (MENEZES, 1994, p. 16) e não a “campos do conhecimento” (MENEZES, 1994, p. 16). A complexidade dos objetos é, muitas vezes, sacrificada em nome de uma compartimentação que reforça “com rigor o que parece ser a fragmentação natural dos objetos segundo o meio” (CRIMP, 2005, p. 234) e que pode levar a perdas das perspectivas históricas e sociais e induzindo a problemas de interpretação ou a uma visão da arte como algo à parte do mundo.

A ordem e a classificação expressam determinados valores ou significados em detrimento de outros, e podem mudar em razão dos valores de uma época ou, mesmo, de uma determinada cultura. González de Gómez (2004, p. 66) utiliza o conceito de museu como um dispositivo informacional que abriga objetos fronteiriços e, sem questionar como o objeto ou obra foi escolhido para um determinado museu e não outro, transfere para o visitante a tarefa de ‘reconstruir as malhas’, o que de certa forma remete ao ‘museu imaginário’ de Malraux:

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

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

O vínculo profundo existente entre o museu e a história da arte, como se ambos surgissem de uma mesma célula, é colocado em xeque pelo pensamento contemporâneo ao sugerir o ‘fim da arte’ e principalmente o ‘fim da história da arte’ (DANTO, 2006; BELTING, 2006). Para este autor a história da arte reduz as obras de arte a meros “testemunhos” ou documentos ao privilegiar a sucessão dos estilos e a ver a obra como autônoma, isto é, que poderia ser avaliada segundo leis próprias. A arte moderna, a partir do século XX, não mais se prende a estilos e geralmente expressa vários pontos de vista diferentes e até contraditórios, não se deixando inserir num sistema ou princípio único e linear. “O que se mostrou é que um apego científico à ordem não está preparado justamente para a arte caótica do século XX e que o pretense universalismo da história da arte é um equívoco ocidental” (BELTING, 2006, p. 7). Belting alerta que “O discurso do ‘fim’ não significa que ‘tudo acabou’”, mas que exige “uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos”. O termo enquadramento utilizado por Belting refere-se a uma visão “em perspectiva do acontecimento artístico. Por isso o fim da história da arte é o fim de uma narrativa” ou ainda o “fim de uma tradição” (BELTING, 2006, p. 23-32).

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

Por enquadramento entende-se também a existência de de um “esquema rígido de apresentação histórica da arte”, muitas vezes “puramente estilística” (BELTING, 2006, p. 172). O fim do enquadramento ou o ‘desenquadramento’ pelos quais a arte se inseria na história da arte inicia “uma nova era de abertura, de indeterminação, e também de uma incerteza que se transfere da história da arte para a arte mesma” (BELTING, 2006, p. 25).

Não se trata apenas de mudanças decorrentes dos estatutos da arte contemporânea, mas também uma mudança nos modos de ver que solicitam outras formas de organização das exposições. Diante disso cabe discutir como fica o museu que nasceu e se firmou ao lado de uma história da arte diante das manifestações contemporâneas. Esta mais recente ‘crise’ do museu é potencializada por outras formas de consumo da cultura e da arte presentes na contemporaneidade. Ørom assinala que os enfoques da ‘nova’ história da arte podem ser esboçados a partir da “semiótica e teorias da representação, história de gênero com inclinação feminista, psicanálise e história social e das instituições artísticas” (BELTING, 2006, p. 139). Resumidamente pode-se dizer que no enfoque semiótico “cada leitura de um texto ou imagem é uma recriação, uma construção de significação num processo em curso” (BELTING, 2006, p. 139). Por seu lado, a história de gênero e a psicanálise criticam e buscam recuperar a participação das mulheres, geralmente excluídas na história tradicional. Finalmente, o enfoque social gera formas de exposição que incluem “diferentes estilos e épocas com o objetivo de criar diálogos e relações intertextuais entre elas”, de forma que a significação não se dê antecipadamente, mas que ocorra a partir “do novo contexto de exibição” (ØROM, 2003, p. 140). Hoje vemos multiplicarem-se exposições que adotam esses novos critérios e que

Preparam a cultura (ou história) sobre determinado tema para o visitante curioso e não para o leitor de um livro. O motivo para a organização de exposições reside então menos na própria arte do que na cultura, que, para ser convincente, tem de ser apresentada de maneira visível por meio da arte (BELTING, 2006, p. 27).

É o que vemos em muitas exposições temporárias mas que quase nunca ocorre nas permanentes, quando o museu expõe seu acervo.

Com as tecnologias de informação e comunicação estas propostas tornam-se possíveis com maior facilidade e flexibilidade, permitindo formas diferentes e mais ricas de acesso. Alguns dos sites de museus <tradicionais> apresentam possibilidades de pesquisas por diferentes facetas <quebrando> a rigidez encontrada no seu espaço físico, enquanto outros simplesmente transferem para o novo meio as mesmas estruturas e classificações oferecidas em seus espaços, não explorando as possibilidades oferecidas. Um exemplo de uma certa ampliação das possibilidades de leitura das obras encontra-se no site do MoMA, onde pode-se pesquisar pelo nome dos artistas, por termos, obras selecionadas, departamentos ou datas (anos). Mas essa apresentação ainda é muito incipiente

diante das informações que os museus têm das obras e daquilo que se encontra disponível sobre o assunto pesquisado em outros sites.

Uma proposta possível é a exploração de um tema de modo a oferecer várias camadas de informação sobre a obra ou artista pesquisado, como por exemplo, obras do mesmo período e local, informações do contexto social, econômico, político e cultural, técnicas empregadas, apreciações críticas etc. A partir de um resultado teríamos um conjunto de informações relacionadas que ampliariam o universo pesquisado, oferecendo opções de aprofundamento a um simples toque. Nada disso é fruto das tecnologias e pode muito bem ser realizado em bibliotecas e museus, porém demandam um trabalho intenso e, principalmente, uma clara noção daquilo que se deseja. Com os bancos de dados e as formas de acesso acima descritas, tudo isto poderá estar disponível. Um exemplo pode ser a obra de Malevich. Podemos observar sua obra como um conjunto de composições inovadoras e instigantes. Porém, se soubermos que ele pertencia à vanguarda russa pós-revolucionária (1917) e tivermos acesso às ideias e ao quadro social e político da época, o caminho percorrido pelo artista, seus conterrâneos, os demais artistas dessa vanguarda e dados sobre o que ocorria no Ocidente nesse momento, as obras ganhariam outras dimensões.

Referências bibliográficas

BALMAN, Zygmunt. Modernidade e ambivalência. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

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

BENÉDITE, Léonce. Deuxième partie: beaux-arts. In: MINISTÈRE DU COMMERCE, DE L'INDUSTRIE DES POSTES ET DES TÉLÉGRAFES. Rapports du jury international. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. t. 1. p. 123-858. (Exposition universelle internationale de 1900). Disponível em: <<http://cnum.cnam.fr/CGI/gpage.cgi?pl=123&p3=8XAE583.1%2F100%2F870%2F0%2F0>>. Acesso em: 20 mar. 2013.

BIENNALE DI VENEZIA. La biennale. Veneza. Disponível em: <<http://www.la-biennale.org/en/biennale/index.html>>. Acesso em: 18 mar. 2013.

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

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

CRIMP, Douglas. Sobre as ruínas do museu. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

DANTO, Arthur Coleman. Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Edisseus Ed., 2006.

DESVALLÉES, André. Que futuro para os museus e para o patrimônio cultural na aurora do terceiro milênio? Lugar em Aberto: Revista da APOM, n. 1, p. 46-74, out. 2003.

ÉTIENNE La Font de Saint-Yenne. Wikipédia: La Encyclopedie Libre. [20--?]. Disponível em: <http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89tienne_La_Font_de_Saint-Yenne>. Acesso em: 15 mar. 2013.

GAEHTGENS, Thomas W.; MARCHESANO, Louis. Display and art history: the Düs-

- seldorf gallery and its catalogue. Los Angeles, CA: Getty Research Institut, 2011.
- GONZÁLES DE GÓMEZ, Maria Nélide. Novas fronteiras tecnológicas das ações de informação: questões e abordagens. *Revista Ciência da Informação*, Brasília, v. 33, n.1, 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-19652004000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 14 fev. 2013.
- GRINSPUM, Denise. Educação para o patrimônio: museu de arte e escola: responsabilidade compartilhada na formação de públicos. 2000. 131 p. Tese (Doutorado)- Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000.
- GROYS, Boris. Sobre a curadoria. *Art Power*: MIT Press, 2008. p. 43-52.
- LE BRUN, Jean-Baptiste Pierre. Observations sur le Museum national: pour servir de suite aux réflexions qu'il a déjà publiées sur le même objet. Paris: Chez Charon, 1793. Disponível em: <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k48508v>>. Acesso em: 14 fev. 2013.
- MAIRESSE, François. Samuel Quiccheberg et le patrimoine immatériel. In: INTERNATIONAL SYMPOSIUM DO ICOFOM: museology and intangible heritage, 2., 2004. Anais ... Seoul, Korea: ICOFOM, 2004. p. 54-61. Disponível em: <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2033%20Heritage%202004.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2013.
- MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. Do teatro da memória ao laboratório da história: a exposição museológica e o conhecimento histórico. *Anais do Museu Paulista: História E Cultura Material*, São Paulo, v. 2, p. 9-43, jan./dez. 1994.
- MINISTÈRE DU COMMERCE, DE L'INDUSTRIE DES POSTES ET DES TÉLÉGRAFES (France). Rapports du jury international. Paris: Imprimerie Nationale, 1904. t. I. Disponível em: <<http://cnum.cnam.fr/CGI/fpage.cgi?8XAE583.1/131/100/870/0/0>>. Acesso em: 10 fev. 2013.
- MOMA. Museum history. Disponível em: <<http://www.moma.org/about/history>>. Acesso em: 10 mar. 2013.
- MUSÉE DU LOUVRE. Catalogue des objets contenus dans la galerie du museum français: décrété par la Convention nationale, le 27 juillet 1793, l'an second de la République française. Paris: Institut National D'histoire D'art – INA, 1793. (Collections expositions virtuelles). Disponível em: <<http://bibliotheque-numerique.inha.fr/collection/7778-catalogue-des-objets-contenus-dans-la-ga/?n=3>>. Acesso em: 10 mar. 2013.
- MUSÉE DU LOUVRE. Disponível em: <<http://www.louvre.fr/>>. Acesso em: 10 mar. 2013.
- MUSÉE DU LUXEMBOURG. Une histoire prestigieuse. Disponível em: <<http://www.museeduluxembourg.fr/fr/le-musee/histoire/>>. Acesso em: 14 fev. 2013.
- MUSEO DEL PRADO. Disponível em: <<http://www.museodelprado.es/coleccion/pintura/>>. Acesso em: 10 mar. 2013.
- MUSEO NACIONAL CENTRO DE ARTE REINA SOFIA. *Planos del museo*. 2012.
- O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ØROM, Anders. Knowledge organization in the domain of artr studies: history, transition and conceptual changes. *Knowledge organization*, v. 30, n. 3/4, p. 128-143, 2003.
- OTLET, Paul. *Traité de documentation: lê livre sur le livre, théorie et pratique*. Bruxelles: [s.n.], 1934.
- POMBO, Olga. Da classificação dos seres à classificação dos saberes. *Leituras*

- Revista da Biblioteca Nacional de Lisboa, n. 2, primavera, p. 19-33, 1998. Disponível em: <<http://www.educ.fc.ul.pt/hyper/resources/opombo-classificacao.pdf>>. Acesso em: 10 mar. 2013.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi. Lisboa: Imprensa nacional, Casa da moeda, 1984. v. 1: Memória – história. p. 51-86. Disponível em: <<http://flanelografo.com.br/impermanencia/biblioteca/Pomian%20%281984b%29.pdf>>. Acesso em: 14 fev. 2013.

POMMIER, Édouard. Vienne 1780 - Paris 1793, ou, Le plus révolutionnaire des deux musées n'est peut-être pas celui auquel on pense d'abord... Revue germanique internationale, n. 13, 2000. Disponível em: <<http://rgi.revues.org/770>>. Acesso em: 16 fev. 2013.

SAVETTIERI, Chiara. Landon, Charles Paul. In: DICTIONNAIRE critique des historiens de l'art. Paris: Institut National d'Histoire de l'Art-INHA. Disponível em: <<http://www.inha.fr/spip.php?article3176>>. Acesso em: 14 fev. 2013.

SILVA, Cássia Maria Melo da. Imagem x palavra: questões da recuperação da informação imagética. In: PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro; GONZÁLES DE GÓMEZ, Maria Nélida (Org.). Interdiscursos da ciência da informação: arte, museu e imagem. Brasília: IBICT/DEP/DDI, 2000. p. 151-171.

SMIT, Johanna. O que é documentação. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987. (Coleção primeiros passos).

TODOROV, Tzvetan. O espírito das luzes. São Paulo: Barcarola, 2008.

Artigo recebido em março de 2013. Aprovado em abril de 2013