


**Pós-História, novos museus e a metamorfose museológica<sup>1</sup>****Ricardo Ramos Costa**

Instituto Federal do Espírito Santo, Serra, Espírito Santo

 <https://orcid.org/0000-0001-7813-5202>

E-mail: rramoscosta@outlook.com

**Resumo:** Esse estudo analisa as tensões presentes na arte da contemporaneidade e sua inserção nos espaços expositivos, atento às transformações que ocorrem no campo da arte, especialmente aquelas que ocasionam a metamorfose e a ressignificação dos museus. Realizamos uma revisão de alguns temas relacionados ao fato museal sob as lentes de autores que discutem os desdobramentos da história da arte, da arte contemporânea e da arte pós-história (tais como Hans Belting, Arthur Danto, Vilém Flusser, principalmente) confrontando-os com alguns conceitos-chave da museologia, com as situações emergentes no campo da arte e do próprio museu na atualidade. Destacamos que o museu acaba por se tornar palco onde todas as tensões presentes no campo da arte hoje se apresentam. Os museus têm aos poucos deixado de ser apenas espaços onde a arte consagrada e patrimonializada é apresentada para ele mesmo se tornar um espaço dialógico onde esses valores são reavaliados. O próprio museu, assumindo-se como espaço crítico, de reflexão sobre a arte, sobre o mundo e sobre si mesmo, abandona o seu caráter de neutralidade, para adquirir uma identidade dialógica, podendo assim, até ele mesmo se tornar obra de arte.

**Palavras-chave:** Museu; Museologia; Arte contemporânea; Fim da história da arte; Pós-história.

**Post-History, new museums and museological metamorphosis**

**Abstract:** The aim of this paper is to analyze the tensions in contemporary art and its insertion in the exhibition spaces, observant to the transformations that occur in the field of art, especially those that lead to the metamorphosis and resignification of museums. A review of some themes related to museum fact was conducted, under lens of authors who discuss the development of art history, contemporary art and post-history art (for instance Hans Belting, Arthur Danto, Vilém Flusser, mainly) confronting them with some key concepts of museology, the emerging situations in the field of art, and the museum itself nowadays. It is pointed out that the museum ends up becoming a stage for all kinds of tensions present in the field of art today. The museums have been gradually turned into just a space where the consecrated and heritage art is presented for it to become a dialogical space where those values are reassessed. The museum, assuming itself as a critical space, for reflection on art, on the world and on itself, leaves behind its character of neutrality, in order to acquire a dialogical identity, thus being able to become a work of art itself.

**Keywords:** Museum; Museology; Contemporary art; End of art history; Post-history.

**Texto recebido em: 18/09/2020****Texto aprovado em: 20/04/2021**

## As múltiplas faces do museu

Desde sua gênese, os museus assumiram diferentes feições ligadas principalmente aos objetivos de preservação, estudo e exibição de acervos e coleções de caráter artístico, histórico e científico. Para Poulot, o termo “museu” remete a uma pequena colina na Grécia, o lugar das Musas, assim, tradicionalmente o museu representa o templo das Musas, lugar de preservação do patrimônio artístico e cultural de um povo (POULOT, 2013, p. 15). Já na modernidade, Adorno chama a atenção para o caráter negativo e fúnebre dos museus ao observar que: “Museu e mausoléu não estão ligados apenas pela associação fonética. Os museus são sepulcros de obras de arte, testemunham a neutralização da cultura” (ADORNO, 2001, p. 173)<sup>2</sup>. Desse modo, a associação dos museus aos templos antigos expressou por muito tempo a estreita relação de suas ações com os valores e ideais que garantissem a ascensão e a manutenção do poder da burguesia. Nessa direção, apesar do efeito de neutralização da arte que as instituições museológicas podem provocar, Jean Galard argumenta:

Os objetos que nela se encontram reunidos trazem o testemunho de disputas sociais, de conflitos políticos e religiosos. Muitas obras antigas celebram vitórias militares e conquistas; a maior parte presta homenagem às potências dominantes, suas financiadoras (GALARD, 2012, p. 68).

292

Nos estudos acadêmicos atuais, compreende-se que a museologia tem um espaço próprio de experimentação, análise e sistematização de seu objeto de estudo (o museu), dada a sua relação entre homem e objeto. Este campo articula-se em função dos processos de musealização dos artefatos patrimoniais com objetivos preservacionistas e da análise da transformação desses acervos em herança cultural relacionada a um determinado contexto sócio-histórico. Neste complexo sistema, esses processos estão voltados, prioritariamente, para a investigação da relação entre o Homem (público/sociedade) e o Objeto (coleção/patrimônio) em um Cenário (museu/território) (BRUNO, 1997, p. 14).

Sob as lentes de Scheiner, o deslocamento da identidade dos museus passa a ser definido a partir da compreensão de aspectos múltiplos. O museu torna-se mediador desta pluralidade junto a outras instâncias de representação, da cultural caleidoscópica em processo – e não apenas instituição compromissada com a identidade, instauradora de verdades pactuadas (CÂNDIDO, 2003, p. 184). “Neste

mundo globalizado, caberia ao Museu questionar valores e conceitos estabelecidos, permitindo-se desenvolver abordagens não consagradas pelos segmentos hegemônicos da sociedade” (SCHEINER apud CÂNDIDO, 2003, p. 160). Ou, de um modo mais extremo, para Danto: “o próprio museu é apenas parte da infraestrutura da arte que cedo ou tarde terá de lidar com o fim da arte e com a arte depois do fim da arte” (DANTO, 2006, p. 21). E assim, redefinindo-se, precisará romper com o modelo de instituição dedicada ao culto do valor histórico e artístico.

Considerando que o patrimônio é o conjunto dos bens identificados pelo homem a partir das suas relações com a natureza, com o contexto social e, num inter-relacionamento mais amplo, com a cultura, constatamos que o universo museológico se expande para além dos limites do museu. Todavia, cabe projetar o espaço de interesse específico da museologia (BRUNO, 1997, p. 15). “Desta forma é viável considerar que à museologia cabe a experimentação e análise da relação museal, entendida como o eixo de um processo de comunicação entre o Homem / Objeto / Cenário” (BRUNO, 1997, p. 17). Interessam-nos, pois, as transformações ocorridas nessa tríade, as transmutações de cada um desses elementos, sem perder de vista a interação entre eles. Pois, como observa Belting:

Os museus de arte contemporânea transformam-se, como instituições, cada vez mais em palcos para espetáculos artísticos inusitados e oferecem por isso o melhor discernimento do processo interno da cultura que descrevi há dez anos como “fim da história da arte” (BELTING, 2012, p. 18).

Consideramos ainda que a museologia tem deslocado o seu objeto de estudo dos museus e das coleções para o universo das relações, tais como as relações do homem com a realidade, do homem com os objetos musealizados, do homem com o patrimônio e do homem com o próprio homem – relações em que a arte em sua perspectiva crítica ocupa um papel ativo – exigindo da museologia uma postura transdisciplinar para a abordagem desses fenômenos complexos, com bases fundamentadas nas ciências humanas, sociais além da ciência da arte (CURY, 2009).

Para Hans Belting:

O fim da história da arte não significa que a arte e a ciência da arte tenham alcançado o seu fim, mas registra o fato de que na arte, assim como no pensamento da história da arte, delineia-se o fim de uma tradição, que desde a modernidade se tornara o cânone na forma que nos foi confiada (BELTING, 2012, p. 33).

Belting refere-se à crise da “antiga história da arte” como a substituição de um esquema rígido de apresentação histórica da arte, o qual na maioria das vezes resultou numa história puramente estilística. Esta “história dos estilos”, de modo autônomo e autorreferente, seguiria uma visão cada vez mais distante em relação ao homem e à história. Do ponto de vista do historiador, a crise da “antiga história da arte”, da história dos estilos (a história da arte dos grandes modelos), já havia começado com a emergência das vanguardas, as quais eram fundamentadas por um discurso próprio de uma história da arte aliada ao sentido de progresso. Todavia, mesmo os artistas modernos – que atacaram os museus por percebê-los como espaços que não traduziam os livres ideais da arte,

sonharam todos com ele [o museu] como a fonte de sua educação e o lugar terminal de sua produção. (De Cézanne, que se flagelava por ter querido queimar o Louvre em sua juventude, a Matisse, que agradecia a Gustave Moreau por tê-lo levado lá, contra a opinião de Bouguereau e de seus pares; de Tatlin, Rodtchenko e Malevitch que passaram os primeiros momentos da Revolução de Outubro a impedir ‘os mujiques de fazerem para si mesmos botas com os Rembrandt do Ermitage’, (...) a Barnett Newman que ia procurar encorajamento no Metropolitan Museum toda vez que se sentia assaltado por dúvidas sobre a necessidade de sua obra de pintor.) (BOIS, 2012, p. 123).

Danto estabelece como marco do fim da modernidade precisamente o ano de 1964 em virtude da sua experiência com a *Pop Art* nos Estados Unidos, mais especificamente diante da *Brillo Box* de Andy Warhol. A partir de então, não haveria uma forma especial através da qual a arte deveria se manifestar. Tornava-se, assim, cada vez mais difícil estabelecer os limites entre as obras de arte e os objetos de uso comum. “A afirmação do fim da arte é, de fato, uma afirmação sobre o futuro – e isso não quer dizer que não haverá mais arte, mas sim que a arte enquanto tal estará ali como arte depois da arte, ou, como já denominei, será uma *arte pós-histórica*” (DANTO, 2006, p. 47. Grifos do autor).

Para ambos os autores – na esteira de Hegel – o fim de sua história pode significar tanto uma abertura quanto uma restrição para arte. E a saída pode ser a resposta a seguinte pergunta: “o que um museu pós-histórico pode fazer, ou ser?” (DANTO, 2006, p. 20). Philip Goodwin, arquiteto do MoMA de Nova York, sugere que: “o museu deve ter vitrines como as lojas de departamento, através das quais os transeuntes tenham a possibilidade de ver uma parte da coleção e tomem a decisão de visitá-la” (POULOT, 2013, p. 77). Assim, como no caso singular da arquitetura expositiva de Lina Bo Bardi – com os cavaletes de cristal do *Museu de*

*Arte de São Paulo Assis Chateaubriand* (MASP) –, onde observamos as rupturas museográficas e expográficas mais afeitas à arte da contemporaneidade.



Fonte: A coleção do MASP de volta aos cavaletes de cristal de Lina Bo Bardi (2016). Foto: Romullo Baratto. Disponível em: <http://www.archdaily.com.br/br>.

### FIGURA 1

#### **Exposição *Acervo em transformação***

#### **Os museus e a derrocada da história da arte**

Ao longo de sua história, observamos nos museus o intercâmbio de concepções e práticas museológicas mais tradicionais, ligadas quase que exclusivamente às funções de preservação e exposição que são atribuídas aos museus, e, por outro lado, ao movimento que surge dentro dos próprios museus de transformação e expansão de seu espaço de ação na contemporaneidade – como consequência do caráter crítico e autorreflexivo que essas instituições tem assumido. Sem perder de vista a observação de Belting, que afirma: “A era da história da arte coincide com a era do museu” (BELTING, 2012, p. 36).

Assim, tomamos como ponto de partida a situação dialética em que os museus se encontram hoje: apesar de buscarmos novas configurações mais afeitas às manifestações da contemporaneidade, atentos ao novo e à alteridade, como lidar com algumas de suas funções consideradas mais nobres, de preservação e divulgação da história, da arte e da cultura do passado e do presente? Para qual direção nossos museus apontam?

Tomamos como ponto de partida a obra *A transfiguração do lugar-comum* (2005), de Danto. Nela o filósofo já inicia as suas reflexões sobre o fim da arte, ou mais precisamente sobre o fim de um modo de narrativa muito especial que conhecemos como história da arte. O tema central deste livro refere-se: “ao modo como os objetos mais banais, lugares-comuns, são transfigurados em obras de arte” (DANTO, 2005, p. 14). Para tal empreendimento Danto, tomando como exemplo a *Pop Art* norte-americana, busca estabelecer a diferença ontológica entre as *Brillo Boxes* [Caixas Brillo] de Andy Warhol, expostas na galeria, e as mesmas embalagens de sabão armazenadas nos supermercados. Nessa análise, o autor constata como um dos desdobramentos da emancipação alcançada pela *Brillo Box* a derrocada da história. “A história da arte não foi *interrompida*, mas acabada, no sentido de que passou a ter uma espécie de autoconsciência, convertendo-se, de certo modo, em sua própria filosofia: um estado de coisas que Hegel previu em sua filosofia da história” (DANTO, 2005, p. 26. Grifos do autor). Danto acompanha tal transformação da arte analisando-a a partir do legado duchampiano. O urinol (obra *A fonte*), a obra não é o objeto, mas o gesto de expô-lo (a arte expande-se para fora do objeto, para seu conceito). A tese de Danto funda-se em:

que uma obra de arte não pode ser reduzida ao seu suporte material e simplesmente identificada com ele, pois se assim fosse ela seria o que a mera coisa real é – um quadrado de tela vermelha, um conjunto de papéis-arroz sujos ou outra coisa qualquer. Propus subtrairmos da obra esse objeto real para ver o que poderia sobrar, na hipótese de que aí se encontrasse a essência da arte (DANTO, 2005, p. 159-160).

A história dos museus em muito se assemelha à história da própria arte. Para Douglas Crimp a: “arte antes de invenção do museu de arte, simplesmente não existe para nós” (CRIMP, 2005, p. 90). Tais instituições estiveram por muito tempo alicerçadas sob os auspícios do valor aurático que as obras de arte alcançaram – e os próprios museus foram fundados com base nesses valores e se tornaram catalisadores desse processo –, assim se tornou tão problemático para os museus lidar com obras de arte pós-auráticas (CRIMP, 2005). Com a perda da aura, os museus enfrentaram sua primeira crise na modernidade, principalmente ligada às suas funções e a sua conformação como instituição instauradora de narrativas. Outro fator preponderante para a crise dos museus está relacionado à ação de retirar a arte de seu contexto social, confinando-a em seus cubos brancos, sob o pretexto de sua proteção.

Retornando ao pensamento do filósofo norte-americano Arthur Danto que considera o caráter interpretativo como constitutivo e fundador da própria obra: “A diferença entre obras de arte e meras coisas reais reaparece então como uma distinção entre a linguagem utilizada para descrever obras e a linguagem das meras coisas reais” (DANTO, 2005, p. 163). Destarte: “Se não interpretamos a obra não somos capazes de falar sobre sua estrutura; foi isso o que eu quis dizer quando observei que ver uma obra de modo neutro, considerando-a, por exemplo, como sua contraparte material, não é vê-la como obra de arte” (DANTO, 2005, p. 184). Ou seja, a interpretação é o fundamento da própria obra de arte.

A transfiguração da arte proposta por Danto traz também consequências muito expressivas para os museus – novos e tradicionais. O próprio museu, assumindo-se como espaço crítico, de reflexão sobre a arte, sobre o mundo e sobre si mesmo, abandona o seu caráter de neutralidade – se é que algum dia o teve –, seu aspecto de tempo indelével e de espaço etéreo, para adquirir uma identidade dialógica, podendo assim, até ele mesmo se tornar obra de arte. Tais transformações podem ser observadas em instituições como o *Museu Guggenheim* (tanto o de Nova Iorque, quanto o de Bilbao), o *Museu do Amanhã* do Rio de Janeiro e o *Museu Judaico de Berlim*<sup>3</sup>.



Foto: Victor Villarpando. Disponível em: <http://www.correio24horas.com.br/>.

**FIGURA 2**  
**Museu Judaico de Berlim**

A estrutura do *Museu Judaico de Berlim* conjuga-se a partir de cinco corredores lineares que se estendem verticalmente do subsolo até os andares superiores. Estes corredores – chamados de “voids” (vácuos, vazios) – alimentam-se do efeito de descentramento, perda de equilíbrio causado pelos contrastes assimétricos da construção, ocasionados por relações pouco usuais entre paredes, vãos, chão, teto, janelas, fachada, jardim, etc. A própria ideia de “vazio” acionada pelas salas e corredores nus, com paredes em concreto aparente, sem quadros ou outros objetos expostos, nos proporciona a possibilidade de um museu sem acervo, cujo espaço museal, em negativo, afirma-se significativamente. Neste museu os “voids” foram construídos com a intenção de se trazer à memória o vazio deixado pela guerra (a destruição dos lares, o aprisionamento, a desagregação das famílias, a destituição dos bens e direitos humanos, por fim, a morte) a tantos judeus e não judeus que viveram esse horror na Europa. O que se oferece é uma experiência de catarse desconcertante, a partir da imersão no espaço do museu. E esse processo marca uma mudança muito significativa nos museus: a passagem do *museu narrativo* para o *museu dialógico*.



Fonte: <http://www.ignezferraz.com.br/>.

### FIGURA 3

#### Museu Judaico de Berlim (interior)

Para Belting, de modo muito próximo a Danto, a crise na história da arte está relacionada ao desmoronamento do cânone artístico ocidental, à ruptura da



tradição europeia de arte como instauradora de uma narrativa mestra. É importante destacar que Arthur Danto constrói seu argumento a propósito do fim da história da arte tendo em vista o surgimento e o desenvolvimento da *Pop Art* norte-americana, enquanto Hans Belting desenvolve suas análises observando também os fenômenos midiáticos – os eventos da arte pós-histórica – que aniquilam a arte emoldurada, tendo como lastro a doutrina benjaminiana a propósito da perda de “aura” da obra de arte.

Belting assinala que: “o fim da arte é o fim de uma narrativa: ou porque a narrativa se transformou ou porque não há mais nada a narrar no sentido entendido até então” (BELTING, 2012, p. 46). Esse filósofo procura mostrar que o enquadramento em que a história da arte por muito tempo se sustentou e se desenvolveu, chegou ao fim. Para ele não é mais possível compreender a história da arte a partir dos moldes de si mesma e, seguindo esse ideal, propor um cânone universalista. Assim, com a multiplicação das narrativas da arte a própria concepção de arte foi colocada em xeque.

### **A metamorfose museológica**

Nos museus contemporâneos é possível acompanhar algumas transformações importantes causadas pela expansão das narrativas – quer sejam, validadas ou refutadas – na arte. Os museus têm aos poucos deixado de ser apenas espaços onde a arte consagrada e patrimonializada seja defendida para, ele mesmo, se tornar um espaço dialógico onde esses valores são reavaliados. Jean Galard relata que, na França, ao final do Antigo Regime, muitas obras relacionadas a esse período que ornavam os espaços públicos foram, por decreto, retiradas (de seu contexto)<sup>4</sup>. Essas obras, apesar de seu caráter artístico, eram peças que celebravam a tirania e valorizavam o despotismo, representavam ideais considerados agora anacrônicos e não mais poderiam ser exaltadas e compartilhadas com os novos valores conquistados. Assim, muitas dessas obras artísticas foram relegadas aos museus (especialmente ao *Museu do Louvre*), pois, desse modo, retiradas de seu cenário original, perderiam a encarnação de humilhação e servidão que para o povo e o cidadão elas representavam, ficando resguardado apenas o valor artístico, considerado menos perturbador (GALARD, 2012, p. 68-69). Na atualidade, vimos

em 2013 os índios Guaranis atacaram simbolicamente e picharam o “Monumento às Bandeiras” de Victor Brecheret em São Paulo.



Fonte: <https://revistaforum.com.br/noticias/empurra-empurra-sobre-a-morte-das-estatuas/>.

#### FIGURA 4

#### Monumento às Bandeiras

300

Hoje assistimos aos desdobramentos a partir dos protestos nos Estados Unidos contra a morte de George Floyd pela polícia de Minneapolis, o movimento *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam) desencadeou um revisionismo mundial dos monumentos dedicados a personalidades ligadas ao escravismo e ao colonialismo<sup>5</sup>.

Para serem preservadas as obras de arte precisaram ser mortas, apagadas as suas reais conotações e motivações históricas, e ao mausoléu ficaram confinadas *ad aeternum*, para serem apreciadas apenas por um público culto e seletivo, ou hoje, pelo turista que tem pouca cumplicidade com as obras em exposição (ele está apenas ávido por novas sensações e experiências espetaculares e efêmeras buscadas em suas viagens). Em todo caso, no museu atual “não é exposta apenas arte contemporânea, mas se encontra também sempre representada aquela ideia que possuímos sobre história da arte” (BELTING, 2012, p. 173).

O museu acaba por se tornar palco onde todas as tensões presentes no campo da arte hoje se apresentam. Conceitos como história, memória, acervo, como

salvaguardá-los em *tempos* que a pós-história toma força e enseja a sua guinada? Belting observa: “O museu como *templo* da arte, em vez de *escola*, sempre foi (...) um conceito da era burguesa, muito embora sacralizasse precisamente o modernismo” (BELTING, 2012, p. 175. Grifos do autor). Todavia, ainda, o conceito de museu como templo contemplativo ou espaço de morte da arte também tem mudado. Se antes a arte exposta nos museus era sacralizada, agora o efeito explorado assume os ritos do espetáculo. Não sabemos ainda se essa mudança acirrará a crise dos museus e da própria arte, mas assistimos a outro panorama artístico que se configura. O museu de sensações – apoiados sob forte aparato tecnológico (QR Code, website, tour virtual, totens interativos *touch screen*) para expandir a experiência estética –, cujo movimento turístico cultural exerce uma grande força e acentua a sua espetacularização (ver, por exemplo, o “efeito Bilbao”<sup>6</sup> expandindo-se). Talvez um museu mais próximo do modo de vida em que nos encontramos hoje, e que nos leva a questão: “se é a nova arte que procura seu contexto museológico ou se é o museu que está em busca de uma nova arte” (BELTING, 2012, p. 175).



Fonte: <http://ndonline.com.br/>.

**FIGURA 5**

**Museu de Arte do Rio:  
Exposição Fernando Lindote: *trair Macunaíma e avacalhar o Papagaio* (2016)**

“Hoje a arte de museu é simplesmente tudo, já que tudo se encontra no museu” (BELTING, 2012, p. 177). Os museus de hoje em certa medida retomam o caos do protomuseu: o antigo gabinete de curiosidades. Cartazes, quadros, bibelôs, esculturas, animais empalhados<sup>7</sup>, ex-votos, santos e enquices ocupam o mesmo espaço. O museu abandona o modo neutro de narrativa expográfica, de viés histórico e informacional, para constituir-se como metalinguagem, cuja poeticidade é clonada dos objetos apresentados. Destarte: “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” (ROQUE, 2012, p. 83).



Fonte: O autor.

### FIGURA 6

**Museu de Arte do Rio:  
Exposição *Rio Setecentista, quando o Rio virou capital* (detalhe: Ex-voto)  
(2015)**

Hans Belting cita ainda Douglas Crimp, que no livro *Sobre as ruínas do museu* (2005), refere-se “às ruínas da ficção museológica”, pois não é mais possível “representar a arte como um sistema homogêneo e a história da arte como sua classificação ideal” (BELTING, 2012, p. 176). Ainda para Belting:

O museu tornou-se uma estação para trens da fantasia prestes a partir, em vez de permanecer um destino de nossa peregrinação em direção ao lugar da arte. A instalação também inventa no interior do museu um lugar alternativo que nega a lembrança do museu como sede. O antigo museu está em franco contraste com a desespecialização de nossa fantasia visual (BELTING, 2012, p. 181).

Essas observações levam-nos a redimensionar o conceito de história (que é uma invenção dos séculos XVIII e XIX) para que ele seja investido de um novo significado. Para Vilém Flusser, “A história não passa de uma das dimensões da pós-história” (FLUSSER, 2011, p. 185. Grifos do autor). Sobre a noção de pós-história, Belting traz também a percepção do filósofo e sociólogo alemão Arnold Gehlen, que estabelece: “De agora em diante não existe mais nenhuma evolução artística imanente! Isso acabou junto com uma história da arte dotada, de algum modo, de sentido lógico, e o que surge agora já está aí: o sincretismo confuso de todos os estilos e possibilidades, a pós-história” (GEHLEN. *Apud.* BELTING, 2012, p. 324). Soma-se a esse encadeamento de conceitos a reflexão de Lévi-Strauss, em *O pensamento selvagem* (1989), que descreve a bricolagem como modelo da pós-história. Assim, nesse panorama movente e autorreflexivo, os museus de arte situam-se como espaços privilegiados não só de exposição e preservação, mas de constante criação e (re)significação da arte.

Se de um lado a noção que temos de arte é aquela que se encontra apresentada nos museus, de outro, muito do que se produz hoje já é idealizado para os espaços das galerias e museus (e sua plena realização está relacionada à exposição nesses locais). Destarte o conceito do fim da pintura, ou pelo menos de uma pintura que não tenha sido corrompida pela ascensão da fotografia (como a pintura de cavalete), ou da pintura que guarda uma narrativa interna e fecha-se em seus meios (que também sofreu as suas perdas), é respondida com a estetização dos espaços museais. Os espaços expositivos transformam-se pelo contato mormente conflituoso com as obras de arte. Em última instância os próprios museus materializados pela arquitetura se tornam obras de arte, ultrapassando

assim os limites do museu tradicional e, em casos extremos (libertos do libelo preservacionista), até mesmo prescindem de possuir acervo.

“A afirmação do fim da arte é, de fato, uma afirmação sobre o futuro” (DANTO, 2006, p. 47) e essa projeção força os museus de arte a sair do “lugar comum” de centrar suas ações na preservação e exposição de “grandes obras” do passado. Toda tentativa de exposição do passado sem o diálogo com o presente e a projeção para o futuro tendem ao ostracismo ou ao reducionismo informacional. Os museus precisam situar-se como espaços necessários de transformação social não só para prover no campo da arte do país um conjunto de bens simbólicos que deem conta da produção cultural da sociedade e de seus interesses, mas ser também o lugar (não exclusivo) privilegiado onde se apresente, discuta e exponha a arte brasileira e estrangeira – de todas as épocas e também as “histórias” que ainda estão por ser (re)escritas e reveladas –, sem os idealismos dos discursos estabelecidos e sem os preconceitos estéticos que muitas vezes põem à deriva o verdadeiro sentido da arte.

A recepção da ideia do “fim da arte” pode ser feita de forma positiva ou negativa. Optamos por uma visão positiva em que o “fim da arte” não quer dizer que não haverá mais arte, mas que a arte abre-se para além de si mesma e enquanto tal estará ali como arte depois da arte (DANTO, 2006, p. 47). Ou, nos termos de Belting, o fim da arte é o fim de um tipo específico de narrativa, porque a própria narrativa se transformou (BELTING, 2012, p. 46). A percepção da história como narrativa univalente enseja seu término.

Também já nos afastamos do caráter fúnebre que os museus, a certo tempo, foram associados. Contrariando Paul Valéry, pouco a pouco, as pessoas não se sentem tão perdidas, sozinhas no meio de tanta arte. Aqui e ali as referências situam o público e elas partem muitas vezes das imagens do cotidiano, captadas pelas “caixas pretas” flusserianas. Arte e cultura se tangenciam de modo a diminuir as diferenças entre elas. E os próprios museus tem promovido esse contato, diminuindo a distância entre arte e vida. Conforme o próprio Adorno, o museu como lugar de “visões mortas” tem se tornado o espaço mais propício a uma percepção profunda da arte em nosso tempo.

A constatação de Adorno parte da análise das catástrofes que nossa sociedade vem sofrendo. E ainda hoje enfrentamos nossas próprias crises. Em nossa história recente, o Estado Islâmico atacou vários sítios arqueológicos no Oriente Médio<sup>8</sup>, destruindo grande parte do patrimônio arqueológico da cidade de

Palmira, na Síria (considerada uma relíquia do século I a.C., e que faz parte do Patrimônio da Humanidade da Unesco). Esses ataques, além de expressar a tentativa de destruição de valores caros não só aos povos daquela região, mas principalmente ao Ocidente, revelam que mesmo a arte patrimonializada e musealizada não está imune às contingências da história. De certo modo, toda a humanidade é afetada por essa destruição.

Por fim, experimentar a retirada de algumas obras dos museus ocasionaria a deformação ou apagamento de seu sentido mais pleno. Mesmo aquelas obras modernistas destinadas à vida privada compostas para um grupo seletivo de admiradores ou ao *connoisseur*, estaria hoje deslocada fora do museu de arte. (Não há algo mais desconcertante do que uma pintura numa sala de estar, digladiando com a TV de tela plana.) Se a arte é importante para os museus é porque ela é importante fora dos museus. Como alerta André Malraux, cabe aos novos museus compreender a metamorfose da obra de arte e enfrentar a “ficção, à qual pertencem todas as obras admiradas” (MALRAUX, 2000, p. 24). Esse enfrentamento é possível quando os museus diminuem a distância entre o passado e o presente, ao abrir seus acervos e mostras ao diálogo com o aqui e agora, contextualizando-os a partir das expectativas e problemas da sociedade levantadas pela própria arte, rejeitando qualquer pretensão imanentista. Assim, mesmo aquelas obras de tempos remotos não estarão mortas, pois traremos um pouco de vida a elas (com nossas visões, nossas interpretações, alimentando-as com nossas experiências individuais e coletivas), do mesmo modo que levamos um pouco de cada uma delas conosco em nossas vidas, assim, enquanto houver museus há esperança para a arte.

## NOTAS

1. Este artigo apresenta uma parte das discussões desenvolvidas (com atualização) em minha pesquisa de pós-doutorado realizada entre 2015 e 2016 no Programa de Pós-Graduação em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo sob a supervisão do Prof. Dr. Osvaldo Fontes Filho.
2. O efeito de neutralização ou de descontextualização que o museu exerce sob os objetos surge com a formação de acervos museológicos e arqueológicos a partir dos espólios de guerra. A campanha napoleônica acendeu a corrida aos vestígios e artefatos das antigas civilizações, criando um grande fluxo de objetos provenientes da Itália, Egito, Grécia e Oriente Médio para os museus europeus, sobretudo os museus franceses, ingleses e alemães. A neutralização que nos referimos se dá pela retirada de tais objetos de seu contexto original.
3. “Esse museu, de surpreendente arquitetura do século XX, é obra do arquiteto polonês de origem judaica, Daniel Libeskind, estabelecido nos Estados Unidos. O edifício foi

desenhado com o intuito de refletir – através de sua forma em zig-zag e estilo próprio – a vida, a história, a cultura e a repercussão do Holocausto na vida dos judeus na Alemanha. A coleção de livros e fotografias que se encontra no museu tenta ilustrar a vida, as experiências e as recordações da tradição judaica. Por outro lado, os corredores são longos e estreitos e junto à forma do chão, que é inclinado, representam os sentimentos de perda e desespero, aliado a isso, alguns espaços vazios que tentam refletir a desolação que ficou após o Holocausto. A estrutura externa do museu se assemelha à estrela de David. A arquitetura do edifício foi responsável por atrair mais de 350.000 visitantes dois anos antes da abertura de uma das exposições. A entrada se dá através do prédio ao lado, o antigo Museu de Berlim, por um corredor subterrâneo. A exposição é dividida em 14 setores, alcançados a partir de escadas situadas na entrada do museu. A maneira como a exposição está distribuída possibilita aos visitantes entrar em contato com história da comunidade judaica alemã, desde sua origem até os dias de hoje. Numa das partes externas encontra-se o Jardim do Exílio, este simboliza o exílio judeu, e a emigração. É formado por 49 pilares inclinados representando a fundação de Israel em 1948.” *In*: PEQUENA enciclopédia de Berlim para o turista de língua portuguesa. Disponível em: [http://www.berlin-events-tours.com/bet\\_port/museus\\_de\\_berlim.html](http://www.berlin-events-tours.com/bet_port/museus_de_berlim.html).

4. No final do século XVII na França, sob o enquadramento do Iluminismo, os museus assumem o papel de salvaguardar os bens de valor artístico confiscados e declarados propriedade da nação, evitando a destruição excessiva de obras e bens relacionados à realeza, à igreja ou a aristocracia feudal.
5. Manifestantes derrubaram em Bristol (Inglaterra) a estátua de Edward Colston, um comerciante local e conhecido traficante de escravos para as Américas. O conselho da cidade de Poole (Inglaterra) anunciou que vai remover uma estátua de Robert Baden-Powell, fundador do Movimento Escoteiro e oficial de guerra durante o domínio britânico na África. Fonte: <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2020/06/11/estatua-de-trafficante-de-escravos-e-retirada-do-rio-no-inglaterra.htm>. Em Boston (EUA) uma estátua de Cristóvão Colombo foi decapitada em meio à turbulência dos protestos *Black Lives Matter*. Fonte: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/afp/2020/06/10/estatua-de-cristovao-colombo-e-decapitada-em-boston.htm>.
6. Ver: Hal Foster (2015, p. 34-36).
7. Como na exposição *Metamorfoses e heterogonia de Walmor Corrêa*, apresentada no Museu de Arte Moderna de São Paulo em 2015.
8. Em 2014, “os combatentes do EI destruíram em Mossul, no norte do Iraque, o túmulo de Jonas, conhecido pelo episódio em que é engolido por uma baleia, e o santuário do profeta Seth, considerado como o terceiro filho de Adão e Eva nas tradições judaica, cristã e muçulmana. Antes, explodiram a cidade histórica de Nimrud, no Iraque, fundada em 1.300 a.C. e capital do Império Assírio, o primeiro da história e berço da civilização”. Fonte: <https://noticias.uol.com.br/internacional/ultimas-noticias/2015/09/02/estado-islamico-esta-sistematicamente-destruindo-palmira-na-siria.htm>.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor. *Prismas: crítica cultural e sociedade*. São Paulo: Ática, 2001.
- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.
- BOIS, Yve-Alain. Mudança de cenário. *In*: HUCHET, Stéphane (org.). *Fragments de uma teoria da arte*. São Paulo: Edusp, 2012, p. 119-140.



BRUNO, Cristina. *Museologia e museus: princípios, problemas e métodos*. Lisboa: ULHT, 1997. (Cadernos de Sociomuseologia, n. 10).

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. *Ondas do pensamento museológico brasileiro*. Lisboa: ULHT, 2003. (Cadernos de Sociomuseologia, n. 20).

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

CURY, Marília Xavier. Museologia, novas tendências. In: GRANATO, Marcus; SANTOS, Claudia Penha dos; LOUREIRO, Maria Lucia de N. M. (org.). *Museu e museologias: interfaces e perspectivas*. Rio de Janeiro: MAST, 2009, p. 25-41.

DANTO, Arthur C. *A transfiguração do lugar-comum: uma filosofia da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta: ensaios para uma futura filosofia da fotografia*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

FLUSSER, Vilém. *Pós-história: vinte instantâneos e um modo de usar*. São Paulo: Annablume, 2011.

FOSTER, Hal. *O complexo arte-arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

GALARD, Jean. *Beleza exorbitante: reflexões sobre o abuso estético*. São Paulo: Fap-Unifesp, 2012.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Lisboa: Edições 70, 2000.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: M. Fontes, 2002.

POULOT, Dominique. O modelo republicano de museu e sua tradição. In: BORGES, Maria Eliza Linhares (org.). *Inovações, coleções, museus*. Belo Horizonte: Autêntica, 2011, p. 13-23.

POULOT, Dominique. *Museu e museologia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.

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. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a06v7n1.pdf>. Acesso em: 12 abr. 2019.

**Ricardo Ramos Costa** é Professor do Instituto Federal do Espírito Santo. Pós-Doutor em História da Arte da Universidade Federal de São Paulo (UNIFESP). Doutor em Literatura Comparada pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ). Mestre em Estudos Literários e Licenciado em Educação Artística – Artes Plásticas pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

**Como citar:**

COSTA, Ricardo Ramos. Pós-História, novos museus e a metamorfose museológica. *Patrimônio e Memória*, Assis, SP, v. 17, n. 1, p. 291-308, jan./jun. 2021. Disponível em: [pem.assis.unesp.br](http://pem.assis.unesp.br).