

## **GMP**

Série de Seminários Regulares

04/02/2016

FAUUSP

## **THE NEW MUSEOLOGY**

Edited by Peter Vergo

### **Seminário 1/2016**

Paulo Barbosa

#### **Capítulo 1**

##### **Museus, Artefatos e significados**

Charles Saumarez Smith

Texto parcialmente apresentado no Seminário: Usos do Passado série promovida por David Lowenthal e Peter Burke no Departamento de Geografia da Universidade de Londres e no Warburg Institute (c. 1998) com título original:

“ O objeto como evidência na reconstrução histórica”

##### **Charles Saumarez Smith – (1954)**

Britânico, historiador da cultura especializado em história da arte, design e arquitetura formado pelo Kings College, Cambridge- premiado com bolsa de estudos no Fogg Art Museum da Universidade de Harvard- Cambridge, MA, EUA

Doutorado pelo Warburg Institute e professor na Universidade de Essex.

Conservador assistente no Victoria & Albert Museum em Londres onde colabora com a implantação do curso de mestrado em História do Design e se torna chefe do departamento de pesquisa do museu.

Diretor da National Portrait Gallery em Londres entre 2002 e 2007 é responsável por exposições de grande impacto como a da fotógrafa Annie Leibovitz e do pintor David Hockney, assume em 2008 o cargo de chefe executivo da Royal Academy of Arts.

#### **PROPOSTA DE SEMINÁRIO**

Apresento uma tradução livre dos pontos mais importantes do texto do Capítulo 1 do livro New Museology e ao final proponho uma comparação com alguns excertos do livro “ O que vemos, o que nos olha” de Georges Didi Huberman.

O autor inicia o texto afirmando que, num primeiro momento, o que diferenciava os museus das coleções particulares que os precederam era:

- 1 – o significado dos artefatos não seria arbitrário
- 2 – haveria acesso público com propósitos educacionais

Exemplo séc. XVIII:

- 1 - a coleção de *John Tradescant*, o jovem, doada por *Elias Ashmole* para a Universidade de Oxford (1683)
- 2 – *British Museum* formado a partir das coleções de *Hans Sloane* organizada e classificada em ordem taxonômica

Séc. XIX

Governo aceita as tendências evidentes nos primeiros museus, relativas às coleções:

- 1 –devem contribuir com o conhecimento por meio do estudo de seus elementos
- 2 –deveriam ser arranjadas de forma sistemática, organizada e não arbitrária
- 3 – deveriam ser possuídas e administradas por mais de uma pessoa em benefício do público.
- 4 – deveriam ser razoavelmente acessíveis.

O autor afirma que esta mistura de sentidos imprime um poderoso grau de idealismo na fundação dos museus na segunda metade do séc. XIX.

### **SOUTH KENSINGTON MUSEUM**

O museu foi fundado com objetivos de educação pública não limitada a especialistas de modo a promover um melhor entendimento do papel do design na indústria britânica.

Havia um sentido de interesse intelectual na formação do *South Kensington Museum* por conta da capacidade que a organização sistemática dos artefatos tinha de demonstrar aspectos de mudança e diferença cultural.

Os objetos não eram mais vistos por si mesmos mas, como metonímias, para estudos comparativos. A instituição cresceu a partir de um desejo de uma cultura artística industrial.

2ª metade do séc. XX

O alto idealismo e as intenções acadêmicas dos museus estão quase esquecidas. Um dos problemas que os museus enfrentam é precisamente a ideia de que os artefatos podem e devem ser separados de seu contexto original de posse e uso e exibidos num ambiente de diferente significado atribuído a eles por um "poder superior". Uma ideia central neste conceito de poder superior dos museus é a de que são um ambiente seguro e neutro ao qual os artefatos são removidos das transações cotidianas que levam à decadência de sua aparência física. Supõe-se que os museus operem fora da zona em que os artefatos mudam de proprietários e de significado epistemológico, o que é falso. É o que o autor tenta mostrar nestes três estudos de caso de forma a lançar luz nas questões mais disseminadas relativas à exibição e à interpretação dos artefatos.

### **1º ESTUDO DE CASO**

THUNER, deus saxão– escultura de *Rysbrack*

No séc. XVIII instalada num círculo com outras seis divindades saxônicas nos jardins de *Stowe*, é vendida em 1921 e vai para o jardim de uma escola preparatória em Hampshire (onde serve de cepo de *cricket*) vai a leilão em 1985 e é comprada por iniciativa de curadores para o *Victoria & Albert Museum* para evitar que fosse para uma coleção particular fora da Inglaterra.

Alguns incômodos desta peça:

- Colocada sobre a base de madeira que foi transportada entre bustos- de forma aparentemente temporária
- Pertence a um gênero diferente de escultura feito para um jardim e para ser visto à certa distância.
- É um grande trabalho de um escultor entre bustos que não têm a mesma qualidade

A escultura ainda possui a pátina adquirida na exposição ao tempo em meio aos bustos polidos. Não parece ter sido absorvida pelo ambiente do museu.

Este caso mostra a mudança de status deste artefato por meio da viagem por sua história desde quando encomendada – fazendo sentido de referência à liberdade do estado saxão em contraste com a Inglaterra de *Walpole* (período Georgiano) no final do séc. XVIII nos jardins de *Stowe* onde permanece até o início do séc. XX quando serve de cepo de *cricket* numa escola em *Hampshire*. A ameaça da venda e possível exportação da peça atrai a atenção de um museu nacional que atua com o prestígio de seus curadores para sua aquisição. Em cada ponto a escultura é submetida a múltiplas leituras: como *comodity*, como trabalho tardio de *Rysbrack*, como representação de uma divindade saxônica, como propriedade pública ou privada e como um velho senhor em que o musgo cresce.

A literatura sugere que quando o artefato entra no museu ele está protegido, em terreno neutro fora da arena em que se sujeita a múltiplos significados. O autor afirma que isto não é verdade mas que o museu apresenta vários territórios de exibição que resultam em complexidades de leituras epistemológicas que continuam.

De fato os museus mudam e ajustam o *status* dos artefatos em suas coleções pelo modo como os apresentam e é importante frisar que os museus não são territórios neutros.

## 2º ESTUDO DE CASO

PORTAL – 33, *Mark Lane*

Não era exatamente um portal, mas um arco de entrada num prédio nº 33 *Mark Lane* no final do séc. XVIII. Comprado pelo museu em 1884 (*South Kensington Museum*) por *John Hungerford Pollen*, uma importante figura na história do museu envolvido com a Escola de Arte do Entalhe em *Exhibition Road*, por sua admiração aos trabalhos anônimos da arte do entalhe da geração de *Gringling Gibbons*<sup>1</sup>. A peça entra na coleção do museu como testemunho das qualidades e características de uma escola de entalhe particular e era exibida na ala norte do museu.

É um caso de como um museu pode se esquecer das razões que o levaram a incorporar certos artefatos a seu acervo ou mudar sua ideologia em uma direção diferente deixando seus pertences guardados esquecidos.

Nos anos 70 o portal é exibido junto com outras peças entalhadas na sala em que hoje há a loja do V&A. Hoje o portal sobrevive na reforma da loja empregado como elemento arquitetural espacializando a preocupação do museu com comércio e *merchandising*.

É um caso de um artefato cuja história foi perdida e não conservada pelo museu.

## 3º ESTUDO DE CASO

CLIFFORD'S INN ROOM

Interior em painéis de madeira do séc. XVIII é uma sala e não um artefato. Comprado em leilão em 1903.

Como o portal, a sala é exemplo do trabalho de um grupo de artesãos do séc. XVIII que poderia dar ao visitante senso de escala arquitetural e proporção do período, de modo a mostrar os artefatos domésticos em apropriado contexto visual. Houve uma "onda" de salas-período não só no V&A. Depois

---

<sup>1</sup> (1648-1721) escultor britânico-holandês responsável pelos trabalhos de entalhe em madeira de grande expressão no Castelo de *Windsor*, *Hampton Court*, Catedral de *St. Paul*.

da 2ª guerra Leigh Aston<sup>2</sup> usava as "salas-período" para demonstrar de forma didática e clara aspectos da mudança cronológica das artes aplicadas e como diferentes tipos de artefato de um período particular relacionam-se entre si visualmente e em estilo.

Meados dos anos 1970 há uma tendência minimalista em parte por falta de dinheiro, em parte por inoperância do governo, e também pela crença de que as vitrines arquitetônicas minimalistas permitiriam que os artefatos fossem vistos sem interferência visual externa. Depois de prontas as galerias se mostraram não só neutras mas agressivamente desoladoras e interromperam-se as implantações. A *Clifford's Inn Room* ficou empacotada numa sala vazia colocando o problema de como ela poderia ser reexibida.

Quatro argumentos contra as salas-período:

- 1 – Disponibilidade de espaço para exibição de algo tão grande especialmente quando não associado à obra de um designer específico.
- 2- Os edifícios têm uma estrutura de artefato histórico em si como obra de arquitetura e a exibição das salas-período bloqueia a visão do espaço como um todo e sua proporção.
- 3 – o terceiro é a autenticidade já que os painéis foram adquiridos e os móveis tem que ser colocados, o que poderia ser feito num museu de história social mas não num museu de arte e design, onde a autenticidade dos artefatos é soberana.
- 4 – O visitante do V&A conhece o contexto prévio dos objetos e o museu possui 3 casas de períodos históricos diferentes que mostram os artefatos em cenários apropriados.

## **PROBLEMAS E DILEMAS TEÓRICOS CENTRAIS AOS MUSEUS**

1 – Como se estabelecem prioridades relativas na exposição de artefatos?

Principal desconforto: "autoridade anônima"

Ao invés de ver a montagem da galeria como ela é – um conjunto de decisões complexas sobre vários métodos de representação alternativos- há uma ideia de que o procedimento deva ser suprimido, sendo que o ambiente condiciona a expectativa do visitante.

2 – inter-relacionamento e importância relativa entre o ambiente e o que é mostrado. Atualmente o ambiente (principalmente nos edifícios feitos por grandes arquitetos) é mais importante que o acervo para os visitantes. Há e deve haver uma relação simbiótica entre o ambiente e o artefato que precisa ser reconhecida e articulada.

3 – Expectativa do público e o conhecimento que ele traz. A experiência de visita à casa-museu e ao museu é e deve ser completamente diferente. Há uma audiência massiva para aquilo que se considerava interesse minoritário que pode possivelmente ajustar a percepção dos museus sobre seu papel. As implicações disto são que uma exposição popular não precisa ser, de fato não deveria ser, patrocinada em função de sua resposta de quantidade de público.

Os estudos de caso colocam uma série de problemas relativos ao modo como artefatos deveriam ser tratados nos museus. Onde se discute a exposição de artefatos no museu há um problema epistemológico.

- Visitantes trazem uma multiplicidade de expectativas e experiências na leitura do artefato – a compreensão dele é individual.
- Curadores igualmente tem uma representação particular e pessoal do significado estético e histórico.
- Artefatos não existem num espaço próprio, transmitindo significado ao espectador, ao contrário são suscetíveis à multiformais construções de significados que dependem do design, do contexto de outros objetos, da representação histórica e visual e do ambiente como um todo.

---

<sup>2</sup> Sir Arthur Leigh Bolland Ashton (1897–1983) foi director do Victoria & Albert Museum entre 1945-1955

- Artefatos podem mudar seu significado não só ao longo do tempo com atribuições diferentes conferidas por instituições ou historiografias, mas a cada dia enquanto diferentes pessoas os veem e os submetem a suas próprias interpretações.

A ideia de que os artefatos tem uma presença complexa submetida a múltiplas interpretações em implicações importantes na maneira como os museus pensam sobre eles e os apresentam. Muitos museus ainda estão estruturados sob ideias de taxonomias rígidas próprias do final do séc. XIX. Enquanto isso as idéias intelectuais se moveram de uma leitura teórica linear na direção de uma consciência maior do papel do leitor ou do espectador na interpretação. Como devem os museus reestruturar suas atividades para narrar de forma mais aproximada a um ambiente epistemologicamente transformador? A ideia de que os objetos não são neutros mas complexos, e sujeitos a significados mutantes devem compelir os museus a ajustar suas atividades em 3 importantes áreas:

#### 1 – Conservação

Repensar a arrogância de devolver o aspecto que os artefatos tinham quando foram criados

#### 2 – Exposição

O visitante deve perceber que a exposição é apenas um truque e que pode ser percebido como uma encenação teatral.

Deve haver vários estilos de apresentação;

Deve haver um nível de envolvimento do público no método de expor;

Deve haver consciência na quantidade de artificialidade nos métodos de exposição;

Deve haver consciência de diferentes mas, igualmente legítimos, métodos de interpretação;

### **CONHECIMENTO MUSEAL**

Muito se sabe sobre a origem dos artefatos e nada sobre seu ciclo de vida. Como resultado, o conhecimento museal tem se desviado do percurso (*mainstream*) da pesquisa nas humanidades na direção de uma região (poça) governada pelo empirismo. É importante que o conhecimento museal se torne centro da investigação na natureza da relação entre o ambiente físico e individual.

Citação de *Levi-Strauss* – ( a construção do gosto, intelecto e conhecimento a partir do contato com os objetos e os mundos dos quais eles proveem.)

### **NOVA MUSEOLOGIA**

O museu deve estar sempre consciente e sempre explorando a natureza do relacionamento entre o sistema social e o ambiente físico tridimensional e sempre consciente da etnografia da representação.

Para contrapor ao texto transcrevo abaixo alguns excertos do livro “O que vemos, o que nos olha” de Georges Didi-Huberman :

- O dilema do visível, ou o jogo das evidências

GDH problematiza a condição do objeto minimalista reconhecendo nestes:

- um propósito relacional
- há experiências e tempos na fruição do objeto
- há latência no objeto

**“Não há o que escolher entre o que vemos e o que nos olha. Há apenas que se inquietar com o entre”.**

**Merleau-Ponty** (fenomenologia da percepção)

“É preciso compreender que o espaço não tem três dimensões, nem mais nem menos, como um animal tem quatro ou duas patas, que as dimensões são antecipadas pelas diversas métricas sobre uma dimensionalidade, um ser polimorfo, que justifica todas sem ser completamente expresso por nenhuma”

Conceito de **UNHEIMLICH** – Freud

“Poder do olhado sobre o olhante”

## **BIBLIOGRAFIA**

SMITH, Charles Sumarez. *Museum, Artefacts and Meanings*. (in) VERGO, Peter (org.). *The New Museology*. Reaktion Books. Londres, Reino-Unido, 2006.(p 6 -21)

Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo. Editora 34, 2010.