



UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAPÁ
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE GRADUAÇÃO
CURSO DE LICENCIATURA PLENA EM ARTES VISUAIS

IVANI MORENO DA SILVA
PATRÍCIA ARAÚJO GUIMARÃES

COMUNICAÇÃO EM MUSEUS DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE:
A VIRTUALIZAÇÃO DOS MUSEUS

MACAPÁ

2011

IVANI MORENO DA SILVA
PATRÍCIA ARAÚJO GUIMARÃES

**COMUNICAÇÃO EM MUSEUS DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE:
A VIRTUALIZAÇÃO DOS MUSEUS**

Trabalho de Conclusão de Curso,
apresentado como requisito avaliativo para
obtenção do grau de Licenciado Pleno em
Artes Visuais pela Universidade Federal do
Amapá. Orientador: Prof. Dr. João Batista
Gomes de Oliveira.

MACAPÁ

2011

IVANI MORENO DA SILVA

PATRÍCIA ARAÚJO GUIMARÃES

COMUNICAÇÃO EM MUSEUS DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE:

A VIRTUALIZAÇÃO DOS MUSEUS

Monografia avaliada como requisito para
obtenção do grau de Licenciado Pleno em
Artes Visuais da Universidade Federal do
Amapá.

Avaliado em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. João Batista Gomes de Oliveira
Orientador (UNIFAP)

Prof. Msc. Aldrin Vianna de Santana
Membro da Banca Avaliadora (UNIFAP)

Prof.ª Esp. Carla Marinho Brito
Membro da Banca Avaliadora (UNIFAP)

Dedicamos este trabalho a todos
que contribuíram direta ou
indiretamente para sua realização.

AGRADECIMENTOS

Agradecemos em primeiro lugar a Deus, por ter nos dado sabedoria e força para desenvolvermos este trabalho com ânimo e satisfação;

Ao Professor Doutor João Batista Gomes de Oliveira, por sua atenção e colaboração, por seu empenho em nos auxiliar;

Aos nossos pais, Maria da Conceição e Ademir, Elisa e Reinaldo pela oportunidade, apoio e incentivo que deram, para que nós pudéssemos nos dedicar somente aos estudos e por acreditarem que conseguiríamos.

Aos nossos irmãos Benedito, Júnior, Neto e Felipe; Fernanda e Roberta pela amizade e carinho.

A estrelinha que brilhou em nossas vidas no decorrer dessa caminhada, a pequenina Letícia Geovanna.

Aos professores do curso de Artes Visuais e aos nossos colegas da turma 2007, pela dedicação e pelo companheirismo.

RESUMO

Em meio ao avanço tecnológico torna-se fundamental, para todas as áreas do conhecimento, acompanhar e integrar-se ao mundo virtual. O trabalho defende esta idéia no campo museológico. Para tanto, desenvolve uma contextualização das práticas museais, desde o final do século XX até os dias atuais, dos museus tradicionais e posteriormente os modernistas, até seus contemporâneos museus virtuais. A pesquisa buscou, sobretudo, destacar as metamorfoses na instituição museológica e sua inter-relação no espaço, tempo e meio onde está inserida. Nessa perspectiva, como “fenômeno social”, tal instituição incorpora e é incorporada pelo mundo virtual. Percorrendo uma espécie de trajeto sobre o passado recente da instituição/museu, torna-se possível observar que a sociedade agora ocupa o lugar de destaque no espaço museal, discurso fomentado pelos pressupostos conceituais da Nova Museologia. O processo de virtualização dos museus tem possibilitado uma grande inserção destas instituições na vida cotidiana das pessoas.

Palavras-Chave: Arte, Museologia, Museus de Arte, Museus Virtuais.

ABSTRACT

In the midst of technological advancement it is essential to all areas of knowledge and monitor integrated into the virtual world. The work supports this idea in the museum field. To do so, develops a context of museum practice, since the end of the twentieth century until today, from traditional museums and later modernists, to his contemporaries virtual museums. The research sought mainly to highlight the metamorphosis in the museum institution and their interrelationship in space and time through which it operates. From this perspective, as "social phenomenon", such an institution incorporates and is incorporated in the virtual world. Going through a sort of trajectory over the recent past of the institution, known as a museum, it becomes possible to observe that the company now occupies a prominent place in the museum space, discourse fueled by conceptual assumptions of the New Museology. The process of virtualization of museums has enabled a large insertion of these institutions in people's daily lives.

Keywords: Art, Museology, Art Museums, Virtual Museums.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

	Pg.
FIGURA 1 - Museu do Louvre.....	12
FIGURA 2 - Museu do Prado.....	12
FIGURA 3 - Produções artísticas vanguardistas.....	14
FIGURA 4 - Pinturas de Mondrian, Malevitch e Kandinsky.....	16
FIGURA 5 - Pollock em sua "action painting".....	18
FIGURA 6 - Espaço expositivo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – MoMA.....	20
FIGURA 7 - Vista superior do espaço expositivo do MoMA.....	23
FIGURA 8 - Detalhe da galeria onde Duchamp expôs "Milha de fio" em 1942.....	25
FIGURA 9 - O Pleno (1960), Armand P. Arman, lixo ocupando todo o espaço da galeria.....	26
FIGURA 10 - Produções de Andy Warhol.....	32
FIGURA 11 - "Eu Amo a America e a America me Ama", performance de Joseph Beuys.....	33
FIGURA 12 - Esculturas-máquinas do artista suíço Jean Tinguely.....	35
FIGURA 13 - Yves Klein, ação "As antropometrias da época azul".....	35
FIGURA 14 - Catálogo de exposição do Ecomuseu.....	37
FIGURA 15 - Musée National d'Art Moderne, Centre George Pompidou.....	39
FIGURA 16 - Home Page do Museu Virtual de Arte Brasileira.....	43
FIGURA 17 - Tecnologias utilizadas pelo Museu da Língua Portuguesa.....	47
FIGURA 18 - Home Page do Museu da Pessoa.....	48
FIGURA 19 - Home Page do Museu do Louvre.....	49
FIGURA 20 - Reconstituição virtual das salas de exposições do Museu do Louvre.....	49
FIGURA 21 - Home Page da Fundação Iberê Camargo.....	50
FIGURA 22 - A "fachada" virtual da Fundação Iberê Camargo	50
FIGURA 23 - Visita virtual a Fundação Iberê Camargo.....	51
FIGURA 24 - Home Page da exposição virtual "Musées et Millénaire".....	52

LISTA DE SIGLAS

MoMA – Museu de Arte Moderna de Nova Iorque

MAM – Museu de Arte Moderna

MASP – Museu de Arte de São Paulo

ICOM - Conselho Internacional de Museus

RV – Realidade Virtual

3D – Três dimensões

MD – Museu digital

MP – Museu presencial

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1. O MODERNO SEGUNDO CLEMENT GREENBERG.....	12
2. O CUBO BRANCO: TERRITÓRIO DA ARTE MODERNA.....	22
2.1. O Cubo Branco: espaço de transcendência da arte.....	22
2.2. O museu como espaço de mercantilização da arte.....	26
3. O PROCESSO DE MUSEALIZAÇÃO DA ARTE PÓS-MODERNA.....	32
3. 1. Considerações sobre a pós- modernidade.....	32
3. 2. Por uma Nova Museologia.....	36
4. O VIRTUAL E OS MUSEUS: MUSEUS VIRTUAIS E A INSERÇÃO DOS MUSEUS TRADICIONAIS NO ESPAÇO VIRTUAL.....	41
4.1. Comunicação e Informatização: museus e meio digital.....	41
4.2. Criação de ambientes virtuais propícios para a mediação dos processos museais.....	44
4.3. A visitação virtual.....	46
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	54
REFERÊNCIAS.....	56

INTRODUÇÃO

Analisando a história da arte, partindo da era modernista “greenberguiana”, é possível visualizar uma mudança significativa quanto aos discursos e as práticas expositivas dos museus nas últimas décadas. Foi a partir das manifestações contestadoras modernistas, especialmente através das suas investidas contra as práticas artísticas clássicas, que as instituições museológicas, guardiãs destas propostas tradicionais, se metamorfosearam. Um novo conceito de museu foi deflagrado: o de Arte Moderna. Também conhecido com Cubo Branco, seu objetivo principal era mediar às produções modernistas que exigiam, entre outros aspectos, uma neutralidade espacial para evidenciar a autonomia da arte.

Com o advento da arte pós-moderna, a partir da segunda metade do século XX, o museu mais uma vez passa por uma grande transformação. As produções artísticas modernistas tornaram-se produtos “mercantilizados”, via indústria cultural, e suas propostas fragilizadas gerando sérias críticas ao sistema da arte. Mais uma vez se questionou o verdadeiro papel do museu. Seria um instrumento de mercantilização e sacralização da arte moderna? O certo é que as instituições museológicas preocupavam-se apenas em materializar a estética das elites modernistas e salvaguardar suas referências artísticas. Nesse sentido, uma preocupação se tornou latente: de que modo adequar os museus às demandas sócio-culturais pós-modernas?

A resposta possível foi apresentada pela Nova Museologia no início da década de setenta do século XX, com ações voltadas para questões sociais e não meramente patrimoniais. Varine-Bohan (1987) dizia que a museologia já construiu muitos museus para objetos e que era tempo de construí-los para os homens. Despontavam, com isso, diversas possibilidades de se pensar os museus de arte. Eles reinventavam-se através de várias narrativas sócio-culturais, objetivando, sobretudo, sua incorporação social e a comunicação em grande escala, buscando aproximação e diálogo com os vários públicos e suas diversidades culturais, como mediadores de múltiplas experiências.

Nessa perspectiva, o trabalho está estruturado em quatro capítulos:

O capítulo 1 aborda a transição do período clássico para o período moderno no campo da arte, bem como os pilares modernistas. Tal análise sobre o modernismo, aqui defendida, foi desenvolvida segundo teses do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg, que fundamentou as bases artísticas modernistas.

No capítulo 2 são apresentados os fatores que contribuíram para a implantação do Museu de Arte Moderna e sua institucionalização. Tal idéia de “espaço neutro” foi concebida para a fruição e transcendência das experiências/produções artísticas modernas, “artificando-as”. Essa proposta museológica vai levar ao extremo o discurso modernista de autonomia da arte. Neste capítulo também é abordado o esvaziamento do discurso modernista greenberguiano e o crescente processo e mercantilização da arte.

O capítulo 3 faz referências a arte pós-moderna e seu processo de musealização – salvaguarda e comunicação museológica. Neste capítulo discorre-se então a cerca do período de transição da arte moderna para a pós-moderna e sua inter-relação com a “Nova Museologia”. As instituições museológicas pós-modernas gestadas no âmbito da “Nova Museologia” passam a incorporar ações afirmativas, sobretudo agregadoras e fomentadoras dos vários e diversos discursos culturais, numa dinâmica entre espaço, meio e tempo.

No decorrer do capítulo 4 é destacada uma das mais novas facetas do museu, fruto de suas várias metamorfoses, que é o museu virtual. Aborda ainda a questão da inserção das várias propostas de museus – clássico, moderno e pós-moderno - no universo virtual. Também é apresentada a proposta do museu totalmente virtual como um novo espaço para a mediação da arte.

Finalmente, nas considerações finais, há uma breve reflexão sobre as mudanças dos museus e seu imbricamento com as novas tecnologias, o que tem se tornado um grande avanço para a comunicação museológica. Destaca-se a relação entre os diversos tipos de musealização e o sistema da arte, buscando contribuir com tais temas.

1. O MODERNO SEGUNDO CLEMENT GREENBERG

A deflagração da arte moderna entre o final do século XIX e início do século XX, que visava, sobretudo, romper com os modelos canônicos da arte clássica, impôs a necessidade de se criar um novo espaço institucionalizado para a mediação dessa arte, já que as práticas expográficas dos museus de arte clássica impossibilitaram a fruição das propostas e experiências artístico-estéticas da vanguarda histórica e seus precursores. Para discorrer à cerca da musealização modernista faz-se necessário antes desenvolver uma breve reflexão a respeito dos processos de musealização clássicos ou tradicionais, para Mário Chagas¹,

[...] o museu tradicional é aquele que valoriza o objeto tangível e não o humano; é aquele que se conforma com a coleção, deixando de fora o que explica a coleção; é aquele que em nome do passado, foge do seu tempo; e que, quando ousa, busca aumentar o acesso do público aos bens culturais herdados, sem se preocupar em estimular e democratizar a produção (ou criação) cultural.

De acordo com o autor, as práticas museológicas desse tipo de museu não detinham preocupação em valorizar o social, apenas o institucional. O objetivo era o de promover a instituição, canonizar as obras de arte clássicas. Nesse contexto, a produção artística mostrava-se no espaço do museu e era incapaz de refletir criticamente os problemas da sociedade naquela época. Neste espaço clássico não cabiam as obras dos precursores da arte moderna.



Figura 1: Detalhe do salão de exposição do Museu do Louvre. Fonte: <http://sspphotofest.com/blog/2009/09/proibido-fotografar/>. Acesso em: 21 jan. 2011.



Figura 2: Sala de Tiziano no Museu do Prado. Fonte: <http://euempeconha.blogspot.com>. Acesso em 21 jan. 2011.

¹ CHAGAS, Mário de Souza. O Museu-Casa como problema: Comunicação e Educação em Processo. II Seminário sobre museu casa: comunicação e educação, promovido pela Fundação Casa de Rui Barbosa- Museu Casa de Rui Barbosa em junho de 1996. P. 6

Os precursores da vanguarda histórica fomentaram a construção de uma consciência estética social crítica e, nesse sentido, posicionavam-se como criadores de uma nova ordem imaginária, criticando em especial o espírito especulativo e tradicional dos salões parisienses. Já a vanguarda histórica² passou a se organizar através de grupos ou de movimento de artistas e intelectuais, que traçaram propostas formais e teóricas tendo como seu foco principal o rompimento com a tradição racional do século XIX. Questionavam especialmente a linguagem, a função e o sentido da práxis artística clássica. Ronaldo Brito afirma que,

A modernidade apresentava de início um sentido manifestadamente liberatório, caracterizava-se pela disponibilidade absoluta: parecia fazer tudo, em qualquer direção. Bigode e cavanhaque na Mona Lisa, peças de mictório em museu, assim por diante. (2001, p. 202)

Como não havia espaço nos museus de arte clássica para estas propostas artísticas, estes criaram o “território crítico da vanguarda”³ para fruir e mediar seus trabalhos.

Vale ressaltar que:

A idéia artística de vanguarda e o conceito de modernidade ou cultura moderna são afins. Ambos designam, certamente, realidades distintas: de um lado, determinados movimentos artísticos caracterizados por uma atitude social beligerante e mesmo agressiva, em todo o caso, de signo crítico; de outro lado, a idéia geral de uma idade histórica ou a estrutura de uma civilização que identificamos com razão científica e com tecnologia, ou então, ao mesmo tempo, com objetivos sociais como a democracia e o socialismo. Além dessa descrição superficial, porém ampla como a anterior, o moderno designa um fato específico e pontual: significa, concretamente, o mais recente, o último, o novo. (SUBIRATS, 1991, p. 47).

Nas vanguardas históricas, como, por exemplo, o futurismo, cubismo e expressionismo, há uma crise da representação realista do mundo e do sujeito: agora a obra representa o espaço do artista. Assim, os primeiros artistas vanguardistas levaram ao extremo suas emoções e buscaram desenfreadamente seguir caminhos divergentes dos da arte tradicional, atuando, em especial, num universo estético psicologizante. Para Charles Harisson (2001, p. 18), “o candidato a artista moderno deveria, pois, desviar seus olhos da tradição clássica legitimada – na direção de outras esferas da cultura ou até mesmo de outras culturas – em busca de modelos para emular e de parâmetros da realização estética.”

² Quanto às vanguardas históricas é interessante ressaltar que eram constituídas por grupos de artistas, poetas, intelectuais, que numa busca incessante pelo caráter liberatório das artes e da literatura, resultam em produções que parecem ter cada vez menos referências a algo externo aos seus meios.

³ O “Território Crítico das Vanguardas”, uma espécie de arma usada pelos artistas modernistas para seguir em oposição ao ideal tradicional racionalista do século XIX. Organizaram-se e realizaram, sobretudo, manifestos para combater a negatividade da tradição.



Figura 3: Produções artísticas vanguardistas. Na sequência: Monet, Van Gogh, Matisse e Gauguin. Fonte: <http://blogdofavre.ig.com.br/page/10/?tag=pintura> Acesso em: 21 jan. 2011

Nessa perspectiva a arte se libertou dos grandes modelos canônicos clássicos com a implantação da arte moderna, culminando num novo ordenamento unilinear dos acontecimentos artísticos, apoiado, sobretudo, nos estilos⁴. Ao romper com os cânones acadêmicos, a vanguarda liberta-se também da tradição clássica, como um percurso natural da história da arte. Entretanto, como esta ruptura, não existia a necessidade de se fundamentar historicamente, desta forma, ocorreu a cisão entre a arte e a história e iniciava-se a “tradição do novo”. O museu se tornou um dos obstáculos a se combater, pois fundamentava a arte através de uma história da arte clássica.

Vale citar dois exemplos de movimentos modernistas que investiram contra as instituições museológicas: o futurismo que fazia uma apologia à velocidade das máquinas acusando os museus de fomentarem uma sociedade estagnada, conservadora e burguesa. Também os dadaístas que assumiram no pós 2ª Guerra uma posição contrária ao sistema artístico da época, questionavam todos os valores – morais, políticos, religiosos, estéticos – de uma sociedade que se permite exterminar pela guerra. Em 1920, no auge deste movimento, se prega a destruição da própria arte e do patrimônio cultural acumulado, conseqüentemente, dos museus guardiões desse patrimônio artístico.

4 BELTING, Hans. O fim da história da arte. [trad. Rodnei Nascimento]. São Paulo, COSACNAIFY, 2006

Contudo, ao investir contra os papéis simbólicos criados pela estrutura burocrático-ideológica que a cercava, a arte,

[...] de certo modo investia contra si mesma. Mas ao sobreviver a esse choque, adquiria espaço próprio, precário e ambíguo, mas próprio para a atuação crítica. Interpunha uma distância polêmica entre a sua inteligência e as figuras do museu, as determinações do mercado, a autoridade da chamada História da Arte. (BRITO, 2001, p. 204)

Diante desse quadro negativo o sistema da arte deflagra uma nova proposta de espaço para mediar e fruir esta nova arte, o que resultou na implantação do museu de arte moderna.

Para delimitação de abordagem sobre o modernismo na arte é adotado aqui o conceito do crítico de arte norte-americano Clement Greenberg, que compreende o modernismo como um movimento que levou ao extremo as características de uma arte pura, sem referências a elementos extra-artísticos. Ele dizia que, a razão prática deveria ser pura, a pintura só alcançaria a perfeição quando se auto-refletisse, mostrando a si mesma: limites, meios, recursos e instrumentos próprios. Greenberg trabalhava segundo uma abordagem formalista kantiana da história da arte.⁵

Greenberg dizia, por exemplo, que nas raízes modernistas, em sua vanguarda, haviam referências extra-artísticas, mas foram suplantadas, e tradicionalizadas como poéticas de transição, segundo conceito greenberguiano, “[...] a arte – mas sobretudo a pintura – moderna se caracteriza por uma atitude reflexiva e autocrática que tende a afastar do seu âmbito tudo aquilo que não lhe diga respeito exclusivamente.”⁶

Francisca Pérez apontou que o formalismo “pretende definir uma história da arte que não seja uma mera crônica de uns acontecimentos culturais ligados à história política ou social das nações, antes como a história de um objeto próprio, cuja evolução depende, portanto, de seu próprio conceito”⁷

5 FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. [trad. Maria Luiza Borges]. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 2001.

6 GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. [trad. Otacilio Nunes]. (Prefácio por Rodrigo Naves). São Paulo: Editora Ática, 1996. p. 10.

7 CARRENO, Francisca Pérez. In: Valeriano Bozal (Org.) *História de las idéias estéticas y de las teorías contemporâneas*. Vol. II. Madrid: Visor, 1996, p.90.

Greenberg defendeu ainda que a experiência estética e o gosto são independentes de interesses extra-artísticos, em especial, de componentes intelectuais, já que a qualidade artística seria determinada em função do juízo involuntário ou intuitivo. Afirmou que a história da arte e a valorização estética convergem em seus resultados, ou seja, determinada arte é necessária em certos momentos e configura-se como a principal arte do momento.⁸ Nessa perspectiva foi um sério crítico da cultura de massa norte-americana, pois fomentava uma sociedade massificada, via indústria cultural especialmente no período pós 2ª Guerra Mundial. Segundo ele a cultura de massa é semelhante ao Kitsch,

[...] que usa como matéria prima os simulacros aviltados e academizados da cultura genuína, vê com bons olhos e cultiva essa insensibilidade, que é a fonte de lucros [...] de sensações falsificadas [...] muda de acordo com o estilo, mas permanece sempre o mesmo “⁹

O modernismo greenberguiano, em seu percurso histórico e de inovação artística passou por vários estágios, onde foram marcantes as obras de Cézanne, Monet, Gauguin, Picasso, Malevitch, Mondrian, entre outros. Seu ápice se deu no expressionismo abstrato, na “pintura pura”: tratamento geométrico da forma, o jogo das cores e das linhas.



Figura 4: Pinturas (da esquerda para a direita) de Mondrian, Malevitch e Kandinsky.
 Fonte: <http://blogdofavre.ig.com.br/page/10/?tag=pintura>. Acesso em 21 jan. 2011.

8 Maiores detalhes em seus artigos: “Pintura Modernista”, de 1960, e “Depois do expressionismo Abstrato”, de 1962, da editora Ática, de 1996.

9 Detalhes em Clement Greenberg e o debate crítico, 2001. p. 2.

Em seu ensaio, de 1939, “Vanguarda e Kitsch”, Greenberg afirma que:

Foi na busca do absoluto que a vanguarda – e também a poesia – chegaram à arte” abstrata “ou” não objetiva. O poeta ou artista de vanguarda tenta imitar Deus, criando algo válido unicamente em seus próprios termos, tal qual a própria natureza é válida, algo dado, incriado, independente de significado, similares ou originais. O conteúdo deve ser tão completamente dissolvido na forma que a obra de arte ou literatura já não possa ser reduzida no todo ou em parte a algo que não seja ela própria [...] Picasso, Braque, Mondrian, Miró, Kandinsky, Bracusi e mesmo Klee, Matisse e Cézanne retiram sua inspiração principal do meio em que trabalham. O que anima sua arte parece residir, sobretudo em sua preocupação exclusiva com a invenção e o arranjo de espaços, superfícies, formas, cores, etc.

Tal crítico de arte teve problemas com o surrealismo e o dadaísmo, pois, em suas produções e experiências artístico-estéticas estes movimentos exploravam mais o conteúdo do que a forma. Este relata ainda, que foram manifestações marginais, fora do progresso da arte. O expressionismo abstrato de Jackson Pollock, Gorky, Frankenthaler e Dubuffet são os modelos da produção modernista greenberguiana.

Com relação à Pop Arte, Greenberg dizia representar apenas a arte do kitsch, sem valor estético-artístico, já que para a verdadeira recepção estética era necessário a suspensão de todas as atitudes extra-artísticas: vantagens pessoais, morais, utilitárias. A pintura do americano Jackson Pollock materializava perfeitamente este conceito: a tinta explora aleatoriamente a tela, formando a pintura, que é universal e causando uma sensação de prazer desinteressado no pintor. Na “*action painting*”, de Jackson Pollock, o artista estendia grandes lonas no chão, furava a lata de tinta e deixava-a cair livremente na lona formando sua pintura, contando com o acaso na obra, numa ação chamada “dripping” (pingo). O artista mergulha na vida da obra, na obra. Pollock foi considerado a grande expressão da arte expressionista abstrata (ver figura 5), no pós-2ª Guerra, defendida veementemente por Greenberg.

O discurso de Greenberg não apenas encontra seu limite na inaptidão de incorporar as contribuições da *pop* quando se manifestaram, na segunda metade dos anos 50 e início dos anos 60, nas obras pioneiras de Jaspers Johns (1930), Robert Rauschenberg (1925-2008), Andy Warhol (1928-1987) ou Claes Oldenburg (1929). As limitações desse modelo de arte moderna se traduzem também na incapacidade de absorver outros aportes modernos como os do surrealismo. (DUARTE, 2008, p.30).



Figura 5: Pollock em sua "action painting". Fonte: <http://artecomoarte.wordpress.com/2010/03> Acesso em: 20 jan. 2011.

Para Greenberg “a modernidade é um processo de depuração: as artes figurativas vão se desnudando de tudo que é supérfluo, do que não é substancial ao meio: de toda a imitação e do literário”¹⁰. Assim, a pintura desprende-se da tridimensionalidade clássica, seja através da perspectiva ou do claro-escuro. O universo pictórico resume-se em sua essência em três dimensões: o caráter plano do suporte, a forma do suporte e as propriedades físicas do pigmento-cor e textura, conclui Greenberg. São os elementos base para a criação de objetos que podem ser experimentados como pintura e tem, no expressionismo abstrato, sua materialização maior¹¹. O rompimento com a estética mimética, com a perspectiva renascentista e com o espaço da escultura marcam esta nova etapa na arte.

Ao defender uma pintura pura, Greenberg afirma que esta vai levar ao esgotamento do prazer estético na arte, em prol de uma experiência estética mais reflexiva, tornando a arte moderna intelectualizada, neste momento uma cultura elevada, produtora da obra original, afastando-se da massificação através da abstração. Representa uma crítica cultural a situação alienante que a massa vive. O artista moderno, fomentado pela crítica da arte burguesa, passava a produzir obras autônomas - transcendia a vida real. Tornava-se necessário, então, criar um espaço museológico que possibilitasse esta transcendência, proposta materializada no espaço do Museu de Arte Moderna. O autor conclui que a vanguarda é a única cultura artística

¹⁰ SOLANA, Guillermo. In: BOZAL, Valeriano (org.) *História de las idéias estéticas y de las teorías contemporâneas*. Vol. II. Madrid: Visor, 1996, p. 223

¹¹ BELTING, Hans. *Op. cit.*

consciente, sua extinção ameaça a sobrevivência da arte, já que a *Pop Art* e a Arte Conceitual não contribuem em nada para a autêntica arte.

Uma nova fase na arte se estabelece e para compreendê-la é necessária uma formação estético-artística prévia. Diversas escolas são criadas para trabalhar esta questão, como a Escola da Gestalt¹². Ainda, é a partir daí que se instaura uma tradição nos museus: a utilização de métodos pedagógicos, gestados pela educação formal, para intermediar a relação do sujeito com as obras de arte no espaço expositivo.

O historiador de arte Arthur Danto¹³ aponta que na modernidade o museu passa a ocupar-se de outro tipo de arte, onde o que se destaca, especialmente, são sua autonomia e autenticidade. Logo houve a necessidade de se construir um cenário museal neutro, sem qualquer interferência, que se possibilitasse que essa nova arte transcendesse. Sem dúvida esta arte dificilmente conseguiria fruir em prédios históricos, pois, entre outros aspectos, suas especificidades arquitetônicas normalmente interferem na relação entre a obra e o público. A grande resposta foi o “cubo branco”¹⁴, tendo como modelo o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA).

Vale ressaltar que os museus dos Estados Unidos já foram concebidos como instituições públicas, após sua independência, e administrados de forma mista, de iniciativa privada e poder público. Já a maioria dos museus europeus, ao contrário dos norte-americanos, foram implantados e administrados por iniciativa pública. O MoMA (ver figura 6), criado em 1929, também denominado como “cubo branco”, recebeu apoio governamental e empresarial. Grande parte de seu acervo foi doado por empresários e colecionadores, que recebiam incentivos tributários do governo para fazer esse empreendimento e como retorno tinham apresentados nas exposições seus nomes ou marcas. Essa fase foi conhecida como o início da tradição museológica modernista, onde prevalece a linha do progresso único, o

12 Sobre o tema ver: ARNHEIN, Rudolf, em *Arte e percepção visual*, 9e. São Paulo: Pioneira, 1995 e DONDIS, Donis A. *Sintaxe da linguagem visual*, São Paulo: Martins Fontes, 2000.

13 DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História*. SP. Odysseus/ EDUSP, 2006

14 O tema será tratado no capítulo 2 - O cubo branco: território da arte moderna. A idéia de cubo branco foi extraída de O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*; introdução Thomas McEvelley; tradução Carlos S. M. Rosa; revisão Carlos Farjando; apresentação: Martins Grossmann. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

espaço ritual transcendental, a história cronológica da arte através de estágios sucessivos, a linearidade e a originalidade.¹⁵



Figura 6: Espaço expositivo do Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – MoMA em 1939. Fonte: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX, São Paulo: FAPESP, 2004. p. 52.

Essa proposta museológica fortalece-se após a 2ª Guerra nos Estados Unidos. A 2ª Guerra Mundial definiu uma nova estrutura político-econômico-cultural no mundo, de um lado o bloco capitalista (liderado pelos EUA) e do outro o comunista (liderados pela URSS). Após a 2ª Guerra e com a Europa destrozada os museus europeus estremeceram e só se recuperaram financeiramente até praticamente meados do século XX, já os museus norte-americanos, ao contrário, acompanhando a hegemonia econômica mundial dos Estados Unidos, e ajudados pelas grandes doações de financistas e industriais, se fortaleceram. No contexto da Guerra Fria o museu modernista norte-americano funcionará também como um instrumento deflagrador e difusor do “modo de vida norte-americano” em vários países, via Doutrina Truman.

¹⁵ Ver detalhes em: OLIVEIRA, João Batista Gomes. Museus de arte em metamorfoses. 2007. Tese (Doutorado em Arte Visual) - PPGAV-EBA/UFRJ, Rio de Janeiro: 2007.

De acordo com Hans Belting¹⁶, no museu de arte antiga e moderna a exposição é uma encenação de obras, onde a arte está corporificada. São espaços de excelências dos conteúdos intelectuais de suas respectivas histórias da arte. Por exemplo, o Museu de Arte Moderna dá liberdade para a arte transcender para um universo próprio, onde, descompromissada, não tem obrigação de trabalhar a cultura ou a história da arte em si. Entretanto, ambos têm algo em comum: enquadram as obras nas leis de suas histórias da arte – clássica ou moderna.

Finalmente, tal museu ainda manteve uma proposta expositiva de uma única narrativa, enciclopédica, fruindo retinidamente, onde imperava o colecionismo. Legitimando uma arte intelectualizada, onde somente os “iniciados” podem participar da cerimônia nesse templo sagrado.

16 BELTING, Hans. op. cit.

2. O CUBO BRANCO: TERRITÓRIO DA ARTE MODERNA

2.1. O Cubo Branco: espaço de transcendência da arte

No âmbito das propostas modernistas nasceu à necessidade de um novo espaço museológico, que se transforma e se corporifica, formalmente, através do Museu da Arte Moderna de Nova Iorque – MoMA em 1929, nos Estados Unidos, projetado pelo arquiteto Yoshio Taniguchi, que estabeleceu a cenografia de paredes brancas. Tal cenografia remetia a obra a um universo singular, aurático, permitindo que a ela falasse por si só de maneira universal e autônoma. “A galeria ou, em última instância, o museu mantém-se como espaço privilegiado de validação de qualquer objeto como arte e de intermediação dela com o público e o sistema da arte.” (SPERLING, 2005, p. 6).

O Cubo Branco foi alvo de vários debates, defendido por muitos especialistas como um lugar ideal para as exposições por sua neutralidade e por ser caracterizado como um espaço “frio”. No espaço do Cubo Branco “[...] rejeitam-se, em geral, o uso de cores no recinto expositivo e, principalmente, qualquer outra teatralização, considerando-se que elas constituem uma interferência na relação do visitante com a obra de arte.” (GONÇALVES, 2004, p. 43).

O museu modernista impõe uma neutralidade do espaço, propiciando a transcendência da obra. O objetivo é afastar tudo que não é artístico do espaço museal. Tal espaço passa a “artificar” e retificar a coisa, passa a ser a moldura da obra, fora dele não há arte. É o espaço de uma “história formalista do modernismo”¹⁷.

De acordo com Brian O’Doherty¹⁸, o MoMA foi a “matriz contextual” da produção da arte. Questionava, sobretudo, o colecionismo imparcial dos museus europeus do século XIX e suas exposições, conceituando-as como um amontoado de obras. Tal autor diz que agora a galeria é a moldura, e também o espaço do discurso da arte moderna.

17 Termo usado por Douglas Grimp e citado por FREIRE, Cristina. Poética do processo: arte conceitual no museu. São Paulo : MAC-USP. Ed. Iluminuras. 1999.

18 O’DOHERTY, Brian. *Op. cit.*

Segundo Grossmann, “no espaço de exposição asséptico e atemporal das galerias desse museu, a obra de arte é individualizada e apresentada em ambiente homogêneo que sublinha as nuances arquitetônicas do edifício.”¹⁹ O cubo branco parece afastar-se da vida, do mundo exterior, como uma espécie de “câmeras mortuárias”, onde as obras parecem transcender, estarem mais próximas da eternidade. O’Doherty infere que “a arte existe numa espécie de eternidade de exposição e, embora haja muitos “períodos”, sendo o último o modernismo, não existe o tempo. Essa eternidade dá à galeria uma condição de limbo; é preciso já ter morrido para estar lá.”²⁰

Para Mc Evilly, a proposta modernista da “forma pura” foi a base do Cubo Branco (ver figura 7):

[...] esse conjunto de elementos - linha, superfície, sólido, simulacro -, imaginados sem conteúdo, a não ser em sua natureza, é a principal bagagem da arte moderna [...] O sentido do Cubo Branco é essa ambição transcendental que elimina a vida, disfarça-se e transforma-se com fins sociais específicos²¹.

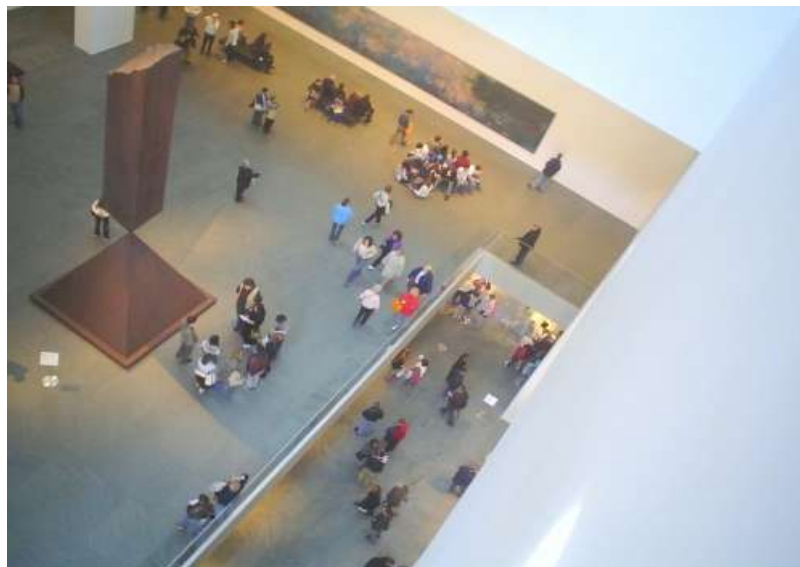


Figura 7: Vista superior do espaço expositivo do MoMA. Fonte: <http://www.everystockphoto.com/photo.php?imageId=3238407>. Acesso em: 21 jan. 2011.

19 Ibidem, p.XIII

20 Ibidem, p.XVI

21 Ibidem, p. XXII

O Cubo Branco foi, segundo Mc Evilly, um mito da eternidade e da transcendência, da forma pura contra o passar do tempo e a mudança, a vida concreta. O autor ressalta ainda que o Cubo Branco é uma espécie de “câmara de estética única” ou um “recinto consagrado à tecnologia estética”. Distanciar tudo o que não é “arte” na obra de arte. Declara que “a galeria ideal subtrai da obra de arte os indícios que interfiram no fato de que ela é “arte”.²²

Referindo-se ao aspecto neutro e quase teológico do Cubo Branco, nesse espaço, “sem referências ao mundo exterior, à eternidade é evocada. O visitante, ritualisticamente, deve anular seus demais sentidos: falar baixo, não tocar, mover-se lentamente”. (FREIRE, 1999, p. 42). Mc Evilly ressalta a importância da vida concreta do mundo nos museus, criticando as transformações histórico-sociais que o Cubo Branco escamoteia através do discurso da eternidade e da transcendência.

Em resumo, a proposta básica do MoMA era de fomentar a autonomia de obra e de sua linguagem formal. Foi criado como um museu de vocação enciclopédico e didático, com o objetivo de familiarizar o público com os valores e as experiências estético-artísticas das vanguardas históricas e da arte em curso, em um período em que o mesmo era pouco receptivo a tais tendências. Para esse modelo de museu o objetivo era, sobretudo, afastar o visitante do mundo exterior e possibilitar, em seus espaços neutros e obras expostas na altura do olhar, uma relação mais íntima com a arte moderna, buscando sua leitura e decodificação. Neste momento esgotam-se as práticas expositivas clássicas, onde as obras eram amontoadas nas paredes do museu, pendurados aleatoriamente do rodapé ao teto.

Vale destacar alguns aspectos relevantes da expografia moderna:

A expografia moderna, influenciada pela *Gestalt*, consiste no isolamento do objeto exposto por inteiro dentro do campo visual do observador. Para tanto, há necessidade de aplicar artifícios na tentativa de neutralizar o espaço, como o uso de paredes brancas, luz difusa, pedestais modulares, ausência de moldura ou o uso de *passepertout* no caso de fotos ou gravuras. Um fator importante é a distância estabelecida entre os objetos, possibilitando a circulação e a observação por todos os ângulos e permitindo ao mesmo tempo em que o observador possa afastar-se para observar o conjunto. (POLO, 2005, p. 234).

O museu modernista institui, em suas exposições, um processo de “ativação” das obras de arte, valorizando sua autonomia e colocando-as em uso social. O ambiente branco, por

22 Ibidem, p. 3

exemplo, tem como objetivo “ativar”, especialmente, os aspectos formais das obras, evidenciando suas propostas artístico-estéticas.

Nesse sentido, o espaço expositivo do cubo branco é, sobretudo, um discurso museológico que busca promover a transcendência da arte moderna, sem causar interferências em suas propostas formais. O discurso da neutralidade no espaço expositivo implica ainda “a utopia da temporalidade e a negação da contingência do presente”. (FREIRE, 1999, p. 152).

O artista Marcel Duchamp, investe contra o cubo branco, sobretudo, em suas obras “1200 Sacos de Carvão” (1938), onde se encontravam pendurados, como que para formar uma gruta, sacos de carvão no teto e sob o solo um revestimento de folhas e flores mortas; e “Milha de fio” (1942), obra de intervenção na galeria, onde simultaneamente estavam expostas as obras de André Breton, consistia numa espécie de teia que tomava todo o espaço expositivo, do teto ao chão (ver figura 8).



Figura 8: Detalhe da galeria onde Duchamp expôs a "Milha de fio" em 1942. Fonte: O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

Nos anos de 60 e 70 do século XX, em especial através de instalações e intervenções, alguns artistas reviveram o cubo branco. Entre estes artistas é possível encontrar o trabalho “Le vide” do francês Yves Klein, em 1957-8, que propõe a transcendência total do Cubo Branco, ao apresentar ao público um espaço expositivo vazio, com sua intervenção “O vazio”.

Em oposição a tais idéias, Armand. P. Arman, no ano de 1960, na mesma galeria utilizada por Klein, expôs sua obra “Le Plein” (O Pleno), obra na qual artista preenche o lugar

com lixo (ver figura 9). Tal obra excluía definitivamente o visitante, pois, o espaço expositivo estava repleto de lixo, impossibilitando o acesso, dando ênfase à idéia de um espaço museal moderno, que se apresenta como uma arte com caráter intelectualizado, distanciando-se cada vez mais do público. “O museu nesse momento histórico era tido como uma instituição caquética, que alijava os objetos e obras do seu contexto, silenciando-os, criando cenários irreais de uma sacralização inexistente do cotidiano. [...]” (COSTA, 2009, p. 98).



Figura 9: O Pleno (1960), Armand P. Arman, lixo ocupando todo o espaço da galeria. Fonte: O'DOHERTY, Brian. No interior do cubo branco. A ideologia do espaço da arte. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

Tal modelo de organização espacial das obras no museu ou na galeria após a 2ª Guerra Mundial se assemelhava às vitrines, onde os objetos artísticos eram expostos como produtos, obras supervalorizadas pelo mercado.

2.2. O museu como espaço de mercantilização da arte

Após a 2ª Guerra, como resultado do triunfo norte-americano, os EUA, em especial Nova Iorque, se tornou o centro das atenções no cenário artístico. O museu moderno passou a ser o modelo exportador de tendências artístico-estéticas e museológicas, influenciando a produção e o mercado da arte.

Com a apropriação das propostas artístico-estéticas modernistas pelo sistema das artes, os artistas são tidos agora como uma importante peça dentro deste grande sistema vigente.

O artista, também conhecido como produtor é nomeado como “artista do sistema”, já que suas produções, por serem apreciadas pelo público, conseqüentemente, eram comercializadas por altos valores monetários. O público torna-se também consumidor de obras de arte. Vale ressaltar que é “[...] o público que consome pelo olhar, que fica diante da vitrine, exercendo um papel passivo, mas importante, de puro expectador; [...] É a ele que compete formar e transformar a imagem do artista e a da arte. Sem ele não há vanguarda [...].” (CAUQUELIN, 2005, p. 50-51).

A autoria das obras de arte começava a ser desmembrada entre os *marchands* e os críticos. O objetivo agora era produzir arte para o mercado. Mais uma conjuntura difícil se instaurava.

Segundo Rosalind Krauss²³, o discurso de originalidade, de autenticidade e de unicidade estimulado pelas vanguardas foram disseminadas amplamente pelo sistema da arte. Andréas Huyssen²⁴, também denunciou o “museu como cultura de massa”, instituição que desenvolve múltiplas estratégias para fomentar uma estética ligada ao consumo, seja como loja de departamento ou como espaço de lazer.

Dentro desse contexto é possível destacar duas propostas de galerias, que, de certa forma, aqueceriam o mercado da arte no período pós-guerra: aliada a tendências ou artistas e atuando a partir de tendências de mercado, orientadas pelos *marchands*.

Desde o século XIX, a evolução de uma estética ligada ao consumo atraiu a participação do empresariado industrial, especialmente o americano, na constituição de grandes coleções de arte. Na América dos anos 40, repete-se esse pragmatismo empresarial, e a arte, assim como a cultura, assume a feição de investimento, como foi a criação do Museu de Pintura não Objetiva, de onde se originou o Guggenheim, e da galeria Art of This Century, cujas exposições vanguardistas proporcionaram um poderoso impulso para a arte moderna, principalmente americana. (CASTILLO, 2008, p. 235).

23 KRAUSS, Rosalind. La escultura en el campo expandido, La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos. Madrid : Alianza, 1996.

24 HUYSEN, Andréas. Escapando da Amanésia: o museu como cultura de massa. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 23, 1994.

As galerias investiam na aquisição de produções de arte de novos artistas, estes, sob a pressão da indústria cultural, não poderiam parar de produzir novidades para o sedento mercado. Os artistas também entravam em contato com as galerias, diminuindo seu percurso para engajar-se no mercado da arte, já que estas financiavam as produções. É possível afirmar ainda que,

Atuando sob a lógica do consumo cultural, esse mercado tendia a transformar os museus em empresas, as obras em ações, e os acervos em aval para financiamentos, ampliando a malha institucional por todo o mundo. Assim vimos a proliferação de novos espaços, centros culturais, mas especialmente a reformulação das antigas concepções museológicas. (CASTILLO, 2008, p. 236)

As instituições museológicas modernistas ampliavam e renovam os acervos, adquiriam e expunham as produções artísticas que estavam em maior evidência. Já a publicidade movimentava um montante considerável em dólares e se apropriava dos recursos midiáticos para promover e divulgar os “produtos artísticos”. O sistema da arte recebia tanto incentivo financeiro do governo como apoio de empresas particulares. Esse intenso fluxo de entrada de recursos vai alterar as propostas programáticas dos museus, que antes tinham como público apenas as elites, tal concepção não poderia mais ser sustentada, seria necessário ampliar o campo social do público, buscando agora atingir os segmentos antes não alcançados pelas atividades desenvolvidas nas instituições museais.

Em nível internacional, um dos cenários mais elementares em expor as novas tendências artísticas no rastro do pós-guerra foi a Bienal de Veneza. Já no território brasileiro é possível destacar a Bienal de São Paulo (a partir de 1951). As bienais norte-americanas promoviam os “Prêmios Internacionais”, objetivando acelerar o processo de apropriação da arte moderna. A Documenta de Kassel, criada na Alemanha apresentava um demonstrativo da arte moderna internacional.

Este fato, durante a década de 50, foi concebido como um instrumento significativo de avanço da proposta modernista. Caracterizada principalmente por sua suposta subjetividade autoral, pela necessidade da mediação pedagógica, pela figura do curador, que viria se tornar, juntamente com os artistas, protagonistas das mostras coletivas. Agora, o curador dividiria com os artistas e com o público a autoria das mostras, tudo isso dentro de um processo que permitia total liberdade conceitual. Tais propostas acabaram por tornar o espaço expositivo cênico e espetacularizado, que valorizava a aproximação da arte e vida, bases das propostas

museológicas pós-modernistas, tema abordado no próximo capítulo. Era o início de uma nova fase na expografia artística.

A crítica também permeava o sistema da arte no período pós-guerra, especialmente no contexto da disseminação cultural da arte moderna nos Estados Unidos. De acordo com Pellegrine (1993), a crítica tornou-se uma profissão superestimada e que tinha espaço garantido no mercado, seja como, teorizadora das manifestações artísticas dos grupos, sobretudo, através de periódicos, conferências, revistas e assessoramento de colecionadores; ou trabalhando no convencimento do público, em virtude disto, com a promoção de vendas das produções.

O mercado da arte era influenciado pelos argumentos da crítica, ou seja, oscilava de acordo com as tendências estabelecidas pela figura do crítico, era ele quem definia se as produções e artistas deveriam ou não ser prestigiados. Apesar de influenciarem o sistema da arte, sofriam séria pressão. Contudo, alguns críticos detinham interesses particulares, promoviam a defesa, projeção e divulgação de seus artistas ou instituições.

Os críticos objetivavam, em especial, convencer o público, influenciá-lo, alguns eram competentes, já outros se preocupavam em fazer publicidade de grupos de artistas ou tendências. A importância da crítica ampliou-se, esta se utilizava de princípios filosóficos, psicológicos, sociológicos, e por fim, utilizou-se também da teoria da informação em seus discursos críticos, o que gerava uma linguagem interdisciplinar que fazia, certas vezes, com que a mesma percorresse caminhos extremamente subjetivos, exigindo que o crítico teorizasse os diversos movimentos da vanguarda artística.

Por intermédio da indústria de comunicação em massa, como a publicidade e a propaganda, os “gerenciadores da indústria cultural”²⁵ impulsionavam o consumo das produções artísticas e também a disseminação da cultura americana. A arte estava totalmente voltada aos interesses do mercado, ao bom desempenho econômico da obra. Havia uma espécie de círculo, onde todos os participantes do sistema da arte estavam envolvidos para estabelecer de vez as produções e experiências de arte como verdadeiras mercadorias. Os museus de arte moderna, por exemplo, para fortalecer o circuito artístico, foram designados a realizar o processo de aquisição e exposição das tendências artísticas modernistas, como

25 O grupo dos então chamados “gerenciadores” era formado especialmente por *marchands*, mecenas, curadores e artistas.

foram os casos dos museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro, além do MASP. Com isso, passam a ser instrumentos sócio-culturais extremamente importantes para o mercado de arte.

Deste conjunto de fenômenos altamente estandarizados surge um tipo humano, o consumidor, sem opinião própria, sem gosto pessoal, sem aspirações, salvo as de aumentar, em todos os sentidos, sua capacidade para absorver os produtos que fluem no mercado de consumo. (PELLEGRINI, 1993, p. 55).

Estes produtos, para Pellegrini (1993), têm características de kitsch, objetos de comunicação que objetivam, por seu caráter sensacionalista, somente o convencimento do público. Clement Greenberg²⁶ ressalta que “se a vanguarda imita os processos da arte, o kitsch imita seus efeitos”. Ainda segundo o crítico de arte, havia uma ameaça constante para as produções modernistas, pois “ocorre que o novo é, após certo tempo, saqueado na busca de novos ‘efeitos’, que são então diluídos e servidos como kitsch.”

Sob a pressão do mercado, no pós-guerra, “as modas” artísticas também são comuns. As tendências e/ou artistas são inseridos no espaço mercantilizado da arte e entram no processo de exposição ao público rapidamente. Os museus, em contra partida, mantêm “a necessidade de buscar sempre novas e excitantes mostras que sejam do agrado popular”²⁷.

À respeito do circuito da arte, Gerardo Mosqueira²⁸ ressalta que longe das grandes cidades capitalistas não é possível ter prestígio artístico. É exatamente nesse o ambiente de difusão das novas tendências que a arte é consagrada pelo sistema - críticos, curadores e *marchands*. Essas “urbes”, como define o autor, são tomadas como modelos pelos países periféricos, como uma espécie de manipulação cultural. Este processo instaura-se, em especial, através de uma “homogeneização cultural” ditada por Nova Iorque.

Apesar das investidas de artistas, como Duchamp e Warhol, contra a autonomia e originalidade da arte, tais artistas tiveram suas obras incorporadas ao Museu de Arte Moderna, tornando-as obras originais, autônomas e ritualizadas. Assim, o caráter contestador das

26 GREENBERG, Clement. **Vanguarda e kitsch**. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. [trad. Maria Luiza Borges]. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 2001. p. 32.

27 OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. Uma luz sobre a cidade: arte e ideologia nos espaços urbanos. Orientadora: Dra. Ângela Âncora da Luz. Rio de Janeiro: PPGAV – EBA/UFRJ, 2002. Monografia. P. 18.

28 MOSQUEIRA, Gerardo. Del pop al post. Havana: Arte y literatura, 1993, p. 14.

vanguardas foi se perdendo ao ser incorporado pelos museus, , “em outros termos, a perda da aura benjaminiana²⁹ na arte preconizada por ambos, é reintroduzida ou reauratificada no museu modernista”(OLIVEIRA, João, 2007, p.33). Essa instituição passava a idéia de que nada poderia afetar sua estrutura museológica.

Uma nova proposta museal tornava-se eminente, com vistas a relativizar a ditadura mercantilista dos museus de arte moderna. Certamente esta nova fase foi marcada inicialmente pela musealização do *ready-mades* de Marcel Duchamp no espaço da galeria do MoMA. Apesar de ser apropriado pelo museu como obra de arte moderna, no fundo tal instituição museológica passava, propositalmente ou não, a se apropriar de objetos do cotidiano, aproximando arte e vida. Nesse sentido, entrava em choque com os pilares conceituais do museu modernista: afastar o mundo do espaço sacro e neutro modernista e legitimar a autonomia da arte, onde as interferências extra-artísticas eram eliminadas para que a arte transcendesse. Neste contexto os *ready-mades* duchampinianos e a *Pop* de Andy Warhol têm papéis preponderantes. De acordo com Helouise Costa (2004, p. 73),

O ready-made mais do que uma obra constitui-se numa operação. O artista toma um objeto industrializado, que não possui nenhum valor estético e introduz no território do museu, ou seja, no circuito artístico. Ao operar esse deslocamento ele provoca um curto-circuito nos valores tradicionais e coloca em evidência os mecanismos que concorrem para a constituição dos valores artísticos.

Finalmente, na década de 60 do século XX o discurso moderno greenberguiano é relativizado, bem como seu espaço museal legitimador – o cubo branco-, uma nova proposta é deflagrada, a pós-moderna. Sobre esse momento a citada autora aponta que:

Ao mesmo tempo a idéia de autonomia da obra de arte resultou no seu isolamento em relação ao contexto histórico e social em que teve origem. Em resumo, o museu moderno retomava categorias anacrônicas como obra-prima e adotava critérios curatoriais baseados no entendimento da arte como progresso contínuo. (2004, p.73).

29 Segundo Walter Benjamim (1985), a “aura” em outras palavras seria a unicidade da obra, tanto espacial, quanto temporal.

3. O PROCESSO DE MUSEALIZAÇÃO DA ARTE PÓS-MODERNA

3. 1. Considerações sobre a pós-modernidade

As produções e experiências artísticas pós-modernas deflagraram, sobretudo a partir da metade do século XX, novos caminhos, redimensionando a criação artística às coisas do mundo, à natureza e à realidade urbana, desafiando as classificações habituais e colocando em questão a própria definição de arte. As relações entre arte e vida cotidiana, também conhecida como estética do cotidiano, assim como o rompimento das barreiras entre arte e não-arte passaram a ser preocupações centrais, fragilizando as propostas modernistas.

Durante as décadas de 50, 60 e 70 do século XX, uma das manifestações pioneiras na implementação da arte pós-moderna foi, sem dúvida, a *Pop Art* norte-americana, embasada especialmente pelo discurso de uma estética cotidianizada. Certamente o avanço das tecnologias eletrônicas, do consumismo exacerbado e acelerado, da saturação dos meios sociais de informação e da poderosa indústria cultural, favoreceu esta nova forma de expressão artística. A *Pop Art* se apropriou dos meios da publicidade e propaganda (ver figura 10), tendo Andy Warhol, como seu expoente maior.

Trata-se de uma manifestação artística com fortes ingredientes da cultura local, não somente na sua plasticidade como nos seus procedimentos intelectuais e materiais. Mesmo que a história registre como a primeira obra *pop* a pequena colagem do inglês Richard Hamilton [...], a *pop* é uma arte essencialmente americana, que se espalhará pelo mundo como o *rock'n'roll*, submetendo-se aos ajustes locais. (DUARTE, 2008, p. 47).



Figura 10: Produções de Andy Warhol. Fonte: <http://prizamaroni.wordpress.com>. Acesso em: 21 jan. 2011.

Segundo Arthur Danto (2006) e Hans Belting (2006) a pós-modernidade se efetiva, sobretudo, nas propostas de Andy Warhol, na década de 60 no ambiente norte-americano e na Europa com os trabalhos de Joseph Beuys (ver figura 11). Há o desenquadramento da arte de uma história da arte moderna unilinear, universal, com uma lógica interna e autônoma, bem como de seu espaço legitimador: o Cubo Branco.



Figura 11: "Eu Amo a America e a America me Ama", performance de Joseph Beuys. Fonte: <http://artecontada.wordpress.com/> Acesso em: 21 jan. 2011.

Ao trazerem as coisas do cotidiano para o universo da arte, tema já abordado por Marcel Duchamp, a *Pop Art*, efetivamente abre caminho para várias possibilidades de meios e ações no campo da arte, desenquadrando-a³⁰ da história da arte moderna. Arthur Danto (2006) desenvolve seu discurso desta nova fase ao visitar uma exposição na State Gallery de Manhattan, de réplicas de caixa de sabão “Brillo Box”, em 1964. Dizia que se as caixas de Warhol podem ser arte, tudo pode ser arte, já que, objetivamente, não havia diferenças entre estas e as comercializadas no supermercado.

O que está presente no discurso da arte neste momento é, sobretudo, a possibilidade da arte engajada em várias esferas da vida, ora como elemento conscientizador, ora como formas de chocar o público entre outras ações. Tais características demonstram a grande conquista da arte pós-moderna que é seu desenquadramento em relação aos modelos canônicos da arte clássica e da arte moderna. Nesse sentido, o artista passa a ter liberdade de livre trânsito entre estilos e épocas, tomando para si o discurso da arte³¹, já que ela é gestada no presente, no cotidiano, a arte agora se torna filosófica e autoconsciente. Diante disso a arte conceitual ganha força.

³⁰ Proposta trabalhada especialmente por Hans Belting e Arthur Danto.

³¹ COTRIM, Cecília; FERREIRA, Glória. (Org.). Escrito de artistas: anos 60/ 70. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

A possibilidade de se trabalhar a estética do cotidiano, com liberdade de trânsito entre os vários meios artísticos e as várias fases históricas da arte clássica e moderna, efetiva-se na produção de arte pós-moderna em sua integralidade. A complexa utilização dos mais diversos materiais e suportes amalgamados criou uma mistura densa graças à livre disposição de seus elementos constitutivos. Os trabalhos resultam numa espécie de campo ativo, através da mutualidade dos elementos, sugerindo uma busca contínua que progride por toda a produção de arte. As produções e experiências revelam-se, assim, experiências multidirecionadas, traçando uma imensa teia cultural, onde os vários sentidos humanos são acionados no processo de recepção estética, com isso materializando sentidos que se tornavam cada vez mais impactantes ao público. Nessa linha, diversas formas de se pensar e expressar a arte mostraram-se híbridas e espetacularizadoras. A espetacularidade, como estímulo para excitar a percepção visual é produzida, sobretudo, através de efeitos especiais tecnológicos, iluminação e estrutura arquitetônica dos espaços museológicos.

Partindo de proposições especialmente “duchampinianas”, a arte pós-moderna, buscava modificar o senso comum, questionando conceitos pragmatizados e problematizando o objeto artístico. Tal proposta, agora muito mais como gestora de experiência artística do que obra de arte, lançou mão do efêmero, visando flexibilizar convenções e valorizar, em especial, a criação coletiva. É nesta fase da arte que existe uma preocupação com a execução, como se fosse uma espécie de ritual cotidianizado, podendo ser pensada e lida do ponto de vista do artista, realizado no tempo-espaço presente.

Para demonstrar a busca pelo estreitamento entre a arte e a vida cotidiana, em 1961, o artista Claes Oldenburg, declara em seu texto “I’m for art...”³²:

Sou a favor de uma arte que seja místico-erótico-política, que vá além de sentar o seu traseiro num museu. Sou a favor de uma arte que evolua sem saber que é arte, uma arte que tenha a chance de começar do zero. Sou a favor de uma arte que se misture com a sujeira cotidiana e ainda saia por cima. Sou a favor de uma arte que imite o humano, que seja cômica, se for necessário, ou violenta, ou que for necessário. Sou a favor de uma arte que tome suas formas das linhas da própria vida, que gire e se estenda e acumule e cuspa e goteje, e seja densa e tosca e franca e doce e estúpida como a própria vida... Sou a favor da Arte KooL, arte pepsi, arte queima de estoque, arte amburgão.³³

32 Em português: “Sou a favor de uma arte...”

33 In: FERREIRA, Glória e COTRIM, Cecília. Op. cit. p. 67.

Neste sentido, as experimentações artísticas, ainda na década de 60 do século XX, caminhavam rumo ao território de incertezas pós-moderno. Por exemplo, através da arte conceitual, os objetos de arte são desmaterializados, a idéia do artista é o que prevalece nessas experimentações (ver figura 12). Houve com isso, um desenquadramento de estilos e da história da arte moderna e clássica. Nesse momento, a arte se distancia de propostas definidas, coerências e linhas de evolução. Os estilos são agora uma possibilidade, entre tantas, gerando uma sensação de caos, de desordem, de incertezas.³⁴



Figura 12: Esculturas-máquinas do artista suíço Jean Tinguely. Fonte: <http://conversearteexpandida.wordpress.com/page/2/> Acesso em: 21 jan. 2011.

Os artistas pós-modernistas desenvolveram um novo modo de perceber o mundo, de maneira híbrida, fazendo pontes entre as diversas linguagens artísticas. Propiciando expressões artísticas múltiplas, através de uma gama de suportes e materiais, como por exemplo, a *body art*, a *video art*, a *performance* (ver figura 13) e etc. Tais questões influenciaram o processo de transformação do museu de arte moderna.

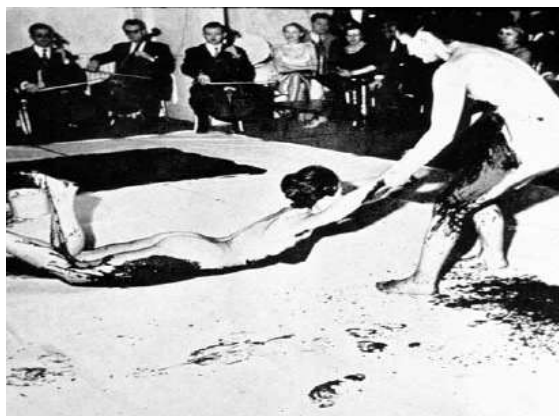


Figura 13: Yves Klein, ação *Les Anthropométries de L'époque bleue*. Fonte: <http://theanatomyofmelancholy.tumblr.com/post/556472472/yves-klein-conceptual-art-performance-accompanied>. Acesso em: 21 jan. 2011.

34 Mais detalhes em: PRIGOGINE, Ilya. O Fim das Certezas: tempo, caos e as leis da natureza, Ed. Unesp, 1996.

3. 2. Por uma Nova Museologia

Os movimentos de contracultura, do final da década de 60 do século XX, em especial o chamado “Maio de 68”, realizado em Paris na França, e desenvolvidos também em inúmeras partes do mundo, reivindicavam, sobretudo, o fim do autoritarismo (países comunistas) e uma auto-realização individualizada, criticando ainda a vida cotidiana massificada e a alienação promovida pela indústria cultural (nos países capitalistas).

Tais movimentos em suas várias vertentes reivindicavam uma vida mais livre, justa e democrática, encaminhando-se também em defesa das minorias, representadas, especialmente, pelos países “periféricos” ou de “Terceiro Mundo”, da mesma forma os grupos à margem da sociedade das grandes urbes, como os homossexuais, mulheres e negros³⁵. Agora, além de transdisciplinar, a arte toma feições “multiculturalistas”, temas como a diversidade e a heterogeneidade passaram a ser recorrentes no contexto pós-moderno, também a valorização das culturas com pouca representatividade.

Nesse sentido, os museus, espaços de mediação de arte, foram tensionados, já que eram palcos dos grandes discursos e propostas modernistas,

Os museus são um dos principais alvos de contestação, o que provoca o redimensionamento do seu papel e de sua relação com a sociedade, promovendo-se uma ampla revisão de suas estratégias em relação ao público. Novas funções comunicativas se definem, e atrair o público torna-se uma das suas metas principais. (GONÇALVES, 2004, p. 61).

Foi mais precisamente na década de 70 do século XX, que o museu de arte desponta com nova proposta, especialmente no sentido de incorporar e ser incorporado pelas experiências e produções pós-modernas, a exemplo da arte a instituição deveria contribuir para libertar o ser humano da alienação, buscando também colaborar com a sociedade para que esta se torne efetivamente democrática, longe das ditaduras comunistas, bem como dos ímpetus consumistas apregoados pela indústria cultural, onde as minorias tenham espaço e voz.

³⁵ Para uma abordagem mais detalhada acerca desta temática consultar: OLIVEIRA, João Batista Gomes. Museus de arte em metamorfoses. 2007. Tese (Doutorado em Arte Visual) - PPGAV-EBA/UFRJ, Rio de Janeiro: 2007.

Esta proposta museológica baseava-se na abertura da instituição à sociedade, que se engajaria também no desenvolvimento da mesma, tornando-se um museu “espelho” dos testemunhos materiais da vida e do meio social onde está inserido. Nessa perspectiva, é gestada uma Nova Museologia e novos modelos de museus, pois, como o discurso da arte pós-moderna era de aproximar arte e vida, nada mais oportuno que aproximar também o museu da vida, beneficiando com isso a sociedade como um todo.

A arte pós-moderna, como vimos, encaminhou-se para a vida, o cotidiano, e especialmente, saiu em defesa das minorias. Os museus foram acusados de representarem e fomentarem uma sociedade tradicionalista, pois escamoteavam as diferenças sociais e as expectativas de diferentes grupos. Alguns intelectuais e artistas radicalizaram suas críticas aos museus e chegaram no advento de Maio/68, em Paris, a clamar: “Vamos queimar o Louvre”. Assim nesse cenário dramático, definitivamente, o museu tinha que se metamorfosear. Desta vez via “Nova Museologia”. (OLIVEIRA, João, 2007, p. 84)

O conceito de uma “Nova Museologia” foi criado na IX Conferência Geral do ICOM, em Grenoble, França, 1971, com o tema “O Museu a serviço do homem, atualidade e futuro – o papel educativo e cultural”. Várias experiências de ações de museus em defesa de grupos minoritários foram apresentadas, em especial, a proposta do pastor protestante Jonh Kinard, no Museu de Anacostia em Washington nos EUA, com o Museu de Vizinhança. A proposta se baseava no desenvolvimento de ações afirmativas pelo museu, no sentido deste auxiliar e ser a expressão dos grupos excluídos da sociedade, naquele caso, os negros. Tal medida foi institucionalizada na prática em 1974, na comunidade *Lé Creusot Montceau*, na França, no chamado “Ecomuseu”. Tal “[...] museu buscava associar a ecologia e a etnologia regional em um território junto à sua comunidade, que o auto-gerencia, no tempo e no espaço”. (OLIVEIRA, João, 2007, p. 84).



Figura 14: Catálogo de exposição do Ecomuseu da Comunidade Creusot Montceau.

Fonte: http://observacaoparticipativa.blogspot.com/2007_10_01_archive.html. Acesso em: 21 jan. 2011.

Nesse sentido, duas metodologias se estabelecem na museologia: a Tradicional, constituída pelos grandes museus metropolitanos, onde ainda permanecem as práticas de valorização do objeto em si e o colecionismo, e a Nova Museologia, composta pelos museus que passaram a representar os discursos das minorias. As propostas da Nova Museologia são desenvolvidas em favor desenvolvimento da comunidade. A instituição museológica, dentro dessa perspectiva,

[...] é essencialmente um canal de comunicação que articula relações profundas entre cidadãos e cidadãs e suas referências culturais. Então, o patrimônio cultural ou as referências patrimoniais relevantes para os vários grupos sociais de uma comunidade são a base de atuação de tal instituição. (OLIVEIRA, João, 2001, p. 89).

A Nova Museologia suplantaria definitivamente o discurso de uma museologia tradicional de coleção, em prol de uma museologia de preocupação social, onde o homem seria o centro de suas ações. A arte, neste momento, certamente influenciou as novas práticas museológicas, por exemplo, trabalhos realizados nas décadas de 60 e 70, que negavam os museus, passam a ser musealizados e legitimados em seus espaços, que agora são experimentais e abertos à diversidade cultural e a todas as formas de expressão da arte. Desta forma, no pós-modernismo o museu passa a ser ocupado também por experiências mais audaciosas, como as performances e instalações.

Com o advento da Nova Museologia os museus passaram a ser instrumentos de sociabilidade e espaço de experimentações artísticas, abandonando o colecionismo desenfreado adotado pelas práticas museológicas tradicionais, abrindo-se para as diversas narrativas sociais.

A instituição museológica sofreu grandes alterações e foi alvo de salutar discussão que motivou novas formas de pensar o museu, havendo, agora, consciência de que necessita de se libertar do seu espaço tradicional e limitado, para se tornar acessível ao grande público. Cada vez mais o museu tem de se adaptar às necessidades da sociedade atual que se encontra em constante mutação. (MUCHACHO, 2008, p. 1.540).

A abertura de novas possibilidades de musealização imbricou definitivamente o museu com as várias formas e possibilidades sócio-culturais, tomando vários formatos e caminhos.

Por exemplo, quando ocorre o processo de espetacularização da arte, o museu também é acionado como co-participante dessas mega-ações (ver figura 15).



Figura 15: Musée National d'Art Moderne, Centre George Pompidou, inaugurado em Paris no ano de 1977. Fonte: <http://odeliriodabruxa.blogspot.com>. Acesso em 21 jan. 2011.

O museu transformou-se em um verdadeiro espaço cenográfico e, em alguns casos, até teatral, onde era possível o espectador ter experiências artísticas multi-sensoriais, suplantando o discurso de neutralidade do cubo branco modernista. “Esse museu-edifício/espetáculo, palco de artifícios e manobras midiáticas e políticas, torna-se o símbolo da sociedade que confunde experiência com distração, formação de público com grandes cifras.” (FREIRE, 2004, p. 63).

Tanto em seu interior, como em seu exterior, os museus pós-modernos se tornaram monumentos arquitetônicos espetaculares, que se exibiam para um público em grande escala, logo, tinham que manter suas programações no nível dos megaeventos artísticos, essa preocupação era presente tanto nas exposições permanentes quanto nas exposições temporárias e itinerantes que circundavam o mundo, pois, “todos são eventos que almejam provocar grande afluência de público, uma presença em massa, onde a culturalidade tem, igualmente, a marca do excesso.” (GONÇALVES, 2004, p. 66).

Estas questões exigiram uma nova ação do museu em relação à arte. O processo de musealização na arte pós-moderna voltou-se para a aproximação com o público, às exposições se tornaram verdadeiros espetáculos. A própria arquitetura do museu também se

transformou para acompanhar essa tendência, o museu já não era apenas o local onde se expunham obras de arte e mediavam conceitos, nesse momento ele próprio se fazia parte do discurso da arte.

Na fase da arte pós-moderna é possível perceber uma mudança significativa quanto ao método de exposição dos museus. Foi exatamente a partir do início das manifestações pós-modernistas que as instituições museológicas objetivavam comunicação em grande escala, sua estrutura teve que ser modificada para receber as novas modalidades de arte que foram desenvolvidas radicalizando os conceitos tradicionais. Referindo-se às novas práticas museológicas, é possível destacar ainda que,

Conceitos como unicidade, perenidade, autoria, autenticidade e autonomia da obra de arte perdem o sentido no contexto da arte contemporânea. [...] Isto é, suas preocupações primárias não são relativas às propriedades intrínsecas da obra de arte como pressupunham os princípios formalistas modernos. [...]

É certo que são muitos os desafios dos museus desse novo século. A cibernética alavanca outras premissas para o estudo da imagem que deve definitivamente, desvincular-se de referentes empíricos vide o mundo virtual criado pelas imagens digitais.

A arte digital solicita outros critérios para sua conservação e preservação. Aliás, a reserva técnica de um museu deixou de ser, há pelo menos quatro décadas, o lugar privilegiado e único para se preservar a arte contemporânea. (FREIRE, 2003, p. 60-63).

Contudo, se fazia necessário que fossem abandonados os antigos pressupostos museológicos e reinventassem as práticas no museu. Portanto, será deflagrada aqui uma das mais atuais faces desses novos museus: os museus virtuais.

4. O VIRTUAL E OS MUSEUS: MUSEUS VIRTUAIS E A INSERÇÃO DOS MUSEUS TRADICIONAIS NO ESPAÇO VIRTUAL

4.1. Comunicação e Informatização: museus e meio digital

Com o advento da Nova Museologia no início da década de 70 do século XX, despontaram diversas possibilidades e propostas museológicas, inclusive, imbricadas às áreas da tecnologia. O exemplo da arte, que também se apropriou dos meios tecnológicos, a instituição museológica conta agora com aliados em potencial: os programas computacionais e a *Internet*.

Os novos museus que se constroem a partir dos anos 70 vão tornar-se instrumentos para a consagração da nova museologia, aquela que leva em conta a heterogeneidade do grande público que se quer atrair. Buscam-se novos métodos e tecnologias de comunicação e procura-se marcar com dinamismo sua ação cultural. Universalizam-se assim, por meio dos novos museus, os princípios de uma museologia contemporânea. (GONÇALVES, 2004, p. 78).

O museu, espaço dos discursos e práticas museológicas, passa a extrapolar seus “muros petrificados”. Portanto, é levantada a seguinte questão: Qual seria o papel fundamental do novo conceito de museu? A resposta possível é: incorporar e ser incorporado pelos vários e diversificados grupos sociais. Gradativamente a instituição museológica busca todos os mecanismos possíveis para se adaptar às necessidades da sociedade pautada nas diversidades culturais. “Não foi a Museologia tradicional que evoluiu para uma Nova Museologia, mas sim a transformação da sociedade que levou à mudança dos parâmetros da Museologia” (MOUTINHO, 1989, p. 102).

No intuito de ampliar a reflexão sobre o processo de inserção dos museus no espaço virtual, faz-se necessário desenvolver uma breve abordagem sobre os conceitos de virtualização e de musealização, que melhor caracterizarão o que vem a ser um museu virtual.

A idéia de virtualização defendida no texto está intrinsecamente relacionada à noção de digitalização, a transformação de dados físicos em dados computacionais. Enquanto que a musealização, sob um conceito amplamente utilizado na área museológica, seria o processo no qual os objetos (produções artísticas, artefatos arqueológicos e etc.) são extraídos de seu

contexto original para se integrarem em outro contexto - o museu - a fim de documentarem a realidade histórico-sócio-cultural de onde foram transferidos. “Um objeto de museu não é só um objeto em um museu. Ele é um objeto coletado (selecionado), classificado, conservado e documentado. Como tal, ele se torna fonte para a pesquisa ou elemento de uma exposição”. (MENSCH, 1992, p. 22).

Nessa perspectiva, o museu na contemporaneidade enfrenta um desafio constante e primordial: a comunicação com o seu público. O espaço museal fechado, criado com o objetivo principal de salvaguardar e comunicar o patrimônio e suas várias possibilidades discursivas passa a se metamorfosear para melhor fruição de conceitos e para possibilitar ao público diversificado experiências sensíveis e educativas.

O museu virtual nasce então como um instrumento sócio-cultural gestador de relações mútuas e múltiplas, que provê não apenas informações sobre os acervos expostos, mas busca proporcionar um diálogo intenso com o público, que será tratado agora como uma espécie de usuário interagente.

A museologia mudou e tornou-se mais ampla, ao mesmo tempo em que as exposições nos museus tornaram-se mais interativas e participantes para seus visitantes. Um museu no qual o espectador pode interagir com a mostra é sempre muito mais interessante que aquele onde não se pode tocar, chegar perto, ou sentir o objeto apresentado. (BRAGA, 2003. p. 260).

Neste contexto, os museus virtuais ou cibermuseus de arte, são fomentados, sobretudo, como ambientes de ativação das atividades artísticas, como nos demais tipos de museus, mas diferem, sobretudo, no seguinte ponto: o museu virtual, diferente do real³⁶, trata-se de um espaço digital criado em linguagens informacionais que comunica através de tecnologias que vão desde uma simples imagem digitalizada até criações mais complexas como a de ambientes com uso de realidade virtual, em 3D, no qual há possibilidade do usuário manipular os objetos do cenário digital e até se deslocar dentro dele como num passeio real.

As novas tecnologias da informação e da comunicação trouxeram diferentes possibilidades, introduzindo o conceito de interactividade, onde a visita museológica passa de discurso unilateral e contemplativo a uma experiência de descoberta próxima do diálogo. A implementação destes sistemas tecnológicos permitiu uma nova realidade de relação harmoniosa entre tecnologia e o objecto museológico. (FRANCO & VALINHO, 2005, p. 1625).

36 Pierre Lévy afirma na obra “O que é virtual?” (1996), que é possível compreender essa “tal **realidade** supondo uma efetuação material, uma presença tangível. (grifo do autor)” p. 15.

No ambiente virtual, marcado pelo processo contínuo de globalização da sociedade, tudo se renova de modo frenético e o volume de informações introduzidas se torna cada vez maior em pouco tempo. Logo, os museus virtuais possuem um gigantesco volume de dados e informações, o que amplia o processo de disseminação das informações e diálogo com a instituição e com o que é exposto neste espaço digital. Libertando-se do seu espaço tradicional e limitado torna-se acessível ao grande público através da Internet. Vale ressaltar que existem os museus virtuais e os museus tradicionais que criam espaços virtuais de comunicação.

A respeito do processo de virtualização utilizados nos museus, “a *Internet* possibilitou transformar átomos em bits, ou seja, matéria palpável (objetos) em código binário. Nesse sentido, os museus passam a trabalhar com referências patrimoniais digitais na Internet. E, portanto, passíveis de serem trabalhadas de várias formas”. (HENRIQUES, 2004, p. 2). Agora, é possível pensar em um espaço museológico que nunca vai estar de portas fechadas ao público, que ultrapassa barreiras espaço-temporais.



Figura 16: Home Page do Museu Virtual de Arte Brasileira. Fonte: <http://www.museuvirtual.com.br>. Acesso em: 20 abr. 2010.

O museu de arte na contemporaneidade, em especial o museu virtual, pode ser ao mesmo tempo comunicador e objeto de interatividade, facilmente acessado. Hoje praticamente tudo pode ser recriado em linguagens computacionais, com possibilidades de ser divulgado principalmente através de *sites*. Alguns museus, com páginas na Internet, apresentam apenas informações vagas e contatos da instituição, já os mais especializados

possuem seu espaço físico virtualizado em softwares de realidade virtual (RV), o que agrada os restauradores do acervo original, pois os visitantes percorrem o museu virtual e não podem gerar nenhum dano as obras da exposição.

O desenvolvimento da arte digital ou virtual também criou campos de ação social como forma de arte aberta na medida em que o observador puro se transformou em usuário interagente. São experiências multisensoriais, despertando sentidos que até então não haviam sido explorados pelos outros processos museais, legitimando com isso as bases do discurso pós-moderno da arte que tem como objetivo aproximar a arte da vida, neste momento rompendo também as barreiras biológicas.

Neste sentido, ainda não é possível e nem necessário pensar no fim das práticas museológicas físicas, mas que as instituições museais estão caminhando para alcançarem um status elevado de comunicação contemporânea, que é a inserção no ciberespaço. Vale apontar que, “uma das práticas museológicas importante em museus de arte contemporânea é participar da Cibercultura, não só no cenário próprio desta, mas também no cenário próprio do museu”. (PECCININI, 2004, p. 70).

4. 2. Criação de ambientes virtuais propícios para a mediação dos processos museais

Se anteriormente as exposições de arte eram dependentes de uma equipe numerosa, para organizar, realizar pesquisas, estudos sobre público-alvo e qual a melhor abordagem para garantir o sucesso do trabalho, atualmente o processo de mediação da arte é fruto do processo de imbricamento do trabalho entre os artistas e uma numerosa equipe de engenheiros, programadores, cientistas e designers, relativizando propostas interdisciplinares, ou seja, houve uma progressiva extensão das atividades dentro do contexto da musealização virtual, o trabalho se tornou mais complexo e desencadeou a inclusão de vários profissionais.

Os responsáveis pelo desenvolvimento e programação dos museus virtuais carregam grandes responsabilidades, são estes os que constroem os instrumentos que devem causar ao

usuário uma sensação de estar imerso no museu virtual, nesse sentido, desenvolvem-se os projetos nas múltiplas poéticas que tal ambiente constrói e recria, fazendo interligações às obras em conjunto com os artistas e livremente são construídos espaços de produção técnica e artística. De acordo com Diana Domingues (2003), a deflagração do uso da RV amplia as possibilidades de comunicação dos/entre indivíduos.

Há um tempo atrás, surgiu a idéia de levar a Realidade Virtual para a Internet. Dessa idéia surgiu a VRML, *Virtual Reality Modeling Language*, ou Linguagem para Modelagem em Realidade Virtual. VRML é uma linguagem independente de plataforma que permite a criação de ambiente virtuais por onde se pode passear, visualizar objetos por ângulos diferentes e até interagir com eles. (MATOS, 2005, p. 1-2).

As artes e os museus virtuais são alvos das conexões multidisciplinares, cada vez mais se direcionando para abranger todas as áreas do conhecimento e convertê-las a um formato, que poderá ser compreendido e apreciado por todos. Os processos museológicos virtuais são mais dinâmicos que os tradicionais, pois os estudos para mediar a arte da melhor maneira possível devem ser atualizados constantemente, seguindo o mesmo percurso das evoluções ou num ritmo mais acelerado, pois na Internet o que é atual se torna antiquado e passado em questão de segundos.

Desde os finais dos anos 1980 o cenário da comunicação [...] é protagonizado pelas “novas tecnologias”, [...] elas representam a nova etapa de um processo **contínuo** de aceleração da modernidade que agora estaria dando um salto qualitativo do qual nenhum país pode estar ausente sob pena de morte [...] cultural. (BARBERO, 2003, p. 264, Grifo do autor).

A tecnologia envolve, quase sempre, outras áreas do saber que sem dúvida podem implicar na ampliação da percepção da arte nos museus virtuais ou tradicionais virtualizados. Os objetos musealizados, de certa forma, sofrem perdas em seu eixo conceitual, porém ganham re-significados e possibilidade de novas relações com a sociedade. Isto ocorre quando o processo museológico atinge a sociedade e há reciprocidade. O museu virtual vai além das paredes do museu tradicional e observa as evoluções ocorridas neste museu direcionando-se, em especial, para as práticas sociais e introduzindo-se no cotidiano.

[...] o museu virtual não é competidor ou perigo para o museu de ‘pedra e cal’ porque, pela sua natureza digital, não pode oferecer objetos reais aos visitantes, como o museu tradicional faz. Mas pode estender as idéias e conceitos das coleções para o espaço digital e desse modo revelar a natureza essencial do museu. (SCHWEIBENZ, 2004, p. 3).

4. 3. A visitação virtual

Para Daisy Peccinini (2004, p. 69), o virtual torna-se cada vez mais presente, a ponto de não ser possível desmembrar a realidade real da virtual, naturalmente e inconscientemente as realidades são vivenciadas de maneira paralela.

As novas tecnologias praticamente impõem novos modos de vida, num processo ininterrupto de renovação, onde a busca pelo atual se torna cada vez mais impulsiva, expandindo com isso o consumo exacerbado da informática, fator gerador do aumento no fluxo de acesso do público aos novos museus.

O museu virtual busca aproximar e dialogar com o público, abandonando o conceito de ser um local responsável somente para salvaguardar o patrimônio cultural, agora mais como um mediador de novas experiências. Tal instituição objetiva ainda uma maior interação, participação do público com o cenário museal. Inseridas nesse ambiente, a tecnologia e a Internet, o tornam ainda mais propício para atingir essa aproximação com o público.

A interatividade, proposta dos museus virtuais, cada vez mais ampliou as possibilidades de construção de um espaço virtual totalmente integrado a fruição de experiências estéticas, principalmente através de interfaces e outros dispositivos desenvolvidos especialmente como uma forma de explorar todo o sensorio do indivíduo. Tais interfaces são “todos os aparatos materiais que permitem a interação entre o universo da informação digital e o mundo ordinário”. (LÉVY, 1999, p. 37).

Nessa perspectiva, a visitação ao museu virtual pode ser feita sob diversos percursos, facilitando a compreensão do visitante, diferente do museu tradicional, neste pode-se escolher o seu próprio curso de acordo com o seu interesse, ponto de partida e chegada. Sendo assim o visitante deixa de ser guiado e de seguir trajetos pré-determinados, mas passa, segundo seus próprios interesses a deslocar-se e comunicar-se com o espaço expositivo.

O visitante deixa de ser um sujeito passivo, que apenas reage à mensagem transmitida, passando a ser incentivado a participar e interagir com o espaço. De acordo com a sua experiência, gostos pessoais e nível cultural, cada visitante pode criar o seu próprio percurso expositivo”. (MUCHACHO, 2005, p. 1543).

Portanto, a introdução das tecnologias informacionais no contexto das instituições museológicas possibilitaram ao visitante mudar sua forma de comunicar-se, deixando a atitude passiva admitida nos museus tradicionais, passando a ter uma nova experiência no espaço expositivo, onde há a maiores possibilidades comunicacionais e participação com os objetos museais.

Nesse sentido, destacam-se, entre tantas, algumas propostas: o uso das tecnologias dentro dos museus, o uso de sites específicos por museus com informações a respeito da instituição e de seu acervo físico, e criação de museus virtuais baseados nos museus físicos existentes ou desenvolvidos apenas em bases computacionais. Estas propostas podem ser desenvolvidas de maneira isolada ou integradas entre si.

Tal integração pode ser materializada ao se observar o Museu da Língua Portuguesa, espaço onde está inserido o que há de mais moderno em tecnologia, encontram-se dispositivos que promovem interação total com o público, caracterizando a experiência de visita real mais atrativa do que a visita virtual. Vale ressaltar ainda a prática adotada pelo Museu da Pessoa, um ambiente totalmente virtual, que também promove a interação e a integração, que se constrói e amplia seu acervo através da colaboração dos usuários na Internet - e apenas nela -, neste caso o museu não possui nenhuma referência patrimonial física, apenas digital.



Figura 17: Tecnologias utilizadas pelo Museu da Língua Portuguesa.
 Fonte: <http://catracalivre.folha.uol.com.br/2009/03/museu-da-lingua-portuguesa-faz-aniversario/> Acesso em: 26 jan. 2011.



Figura 18: Home Page do Museu da Pessoa. Ao clicar em "Conte sua História", o usuário, quando no primeiro acesso, é encaminhado a uma página de cadastro, na qual ele deverá inserir informações sobre si próprio. Fonte: <http://www.museudapessoa.net>. Acesso em: 02 fev. 2011.

É válido observar ainda que a criação de um museu virtual a partir de bases físicas já existentes são gestadas através de projetos que tem como “objetivo principal desenvolver tecnologias e metodologias para a digitalização do acervo de museus e a criação de Ambientes Virtuais imersivos e interativos capazes de promover a aprendizagem envolvendo o acervo de Museus”. (HAGUENAUER, 2008, p. 2).

Existem outras formas de uso das linguagens computacionais por instituições. Neste caso, o exemplo do “*Tour Virtual*” do site do Museu do Louvre, que utiliza tais tecnologias, demonstra objetivamente o que vem a ser uma simulação do ambiente real do museu criado através de programas de modelagem e animação em 3D. O resultado não se limita somente na criação do ambiente, por meio de seus recursos os programas permitem aproximar o ambiente virtual o máximo possível do ambiente real. A visualização desse espaço museológico virtual pode ser feita através de programas como o Acrobat Reader, Flash Player, Virtools e Quick Time VR.³⁷

37 Links para fazer download dos programas disponíveis no: http://www.louvre.fr/llv//aide/presentation_aide.jsp?CONTENT<>cnt_id=101341908673240430&CURRENT_LLIV_

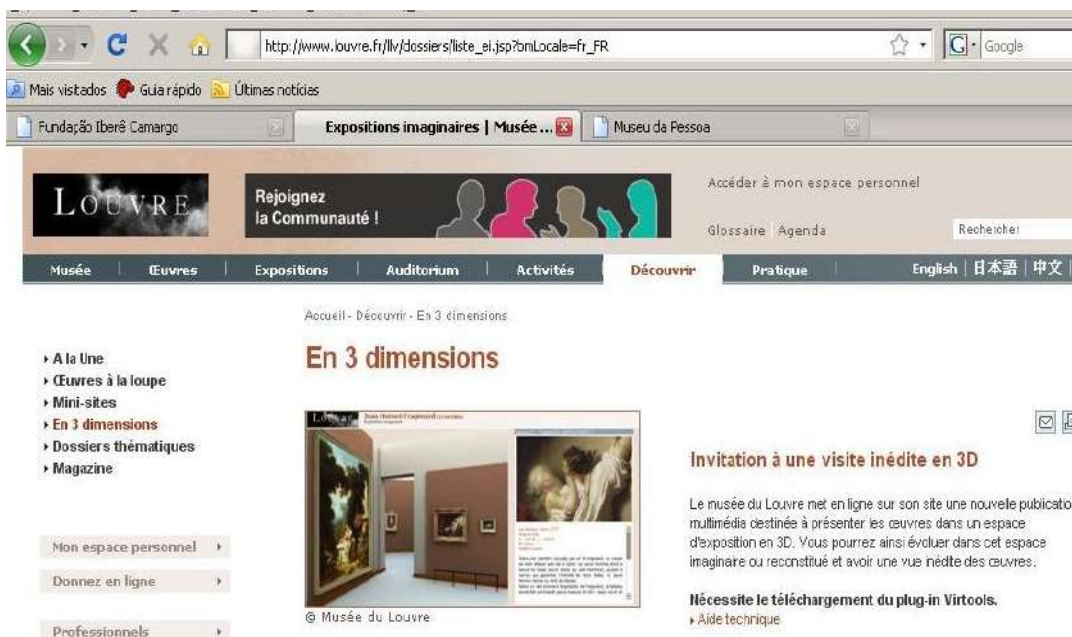


Figura 19: Home Page do Museu do Louvre. Destaque para a aba "Découvrir", para a vista em terceira dimensão. Fonte: www.louvre.fr/llv/dossiers/liste_ei.jsp?bmLocale=fr_FR. Acesso em: 02 fev. 2011.



Figura 20: Reconstituição virtual das salas de exposições do Museu do Louvre, disponíveis para a visitação na Internet. Fonte: <http://www.louvre.fr>. Acesso em: 18 dez. 2010.

Na visita ao site da Fundação Iberê Camargo, além de informações sobre a instituição, eventos promovidos, exposições, programas educativos entre outros (V. Fig. 21), por exemplo, é possível, como no site do Museu do Louvre, realizar uma visita virtual através do *link* "Multimídia", seguindo com o *link* "Tour Virtual", é exibida na tela inicial a fachada da instituição (V. Fig. 22), logo, ao "adentrar", uma visão panorâmica do 1º piso é apresentada,

neste cenário digital é possível ainda deslocar-se entre os andares através de escadas e até elevadores, seguindo como se estivesse numa visita real. O nível da visita é comparado ao da visita real, tanto que nas salas de exposições, ao se deparar com uma produção artística, o visitante pode seguir adiante ou parar e se deslocar através dos *links* no rodapé da página.

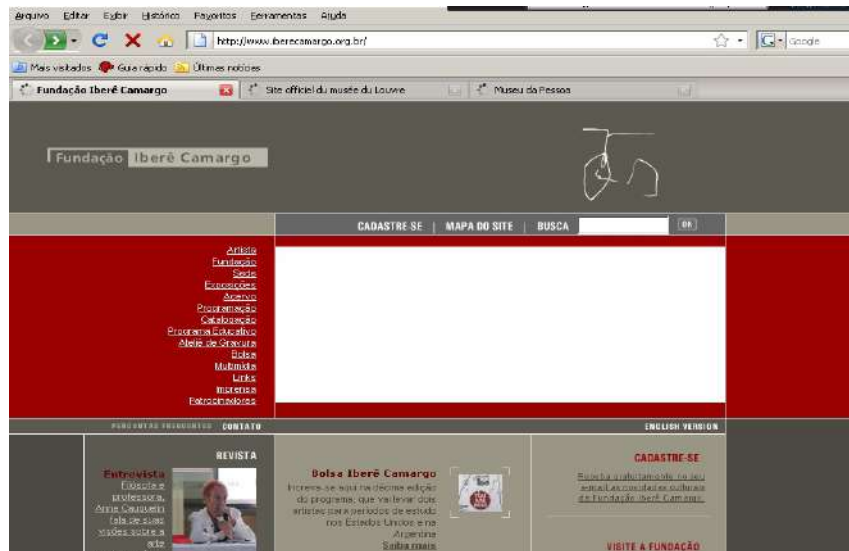


Figura 21: Home Page da Fundação Iberê Camargo. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br>. Acesso em: 02 fev. 2011.

Vale destacar ainda que este é um tipo de projeto de reconstrução digital, no qual os elementos reais são recriados no espaço virtual, neste caso através de fotografias, baseados em imagens dos espaços e objetos do exterior e interior da instituição.



Figura 22: A "fachada" da Fundação Iberê Camargo virtual. Destaque para o botão de acesso ao interior do prédio. Fonte: <http://www.iberecamargo.org.br/tourvirtual11/Portugues/default.html>. Acesso em: 02 fev. 2011.

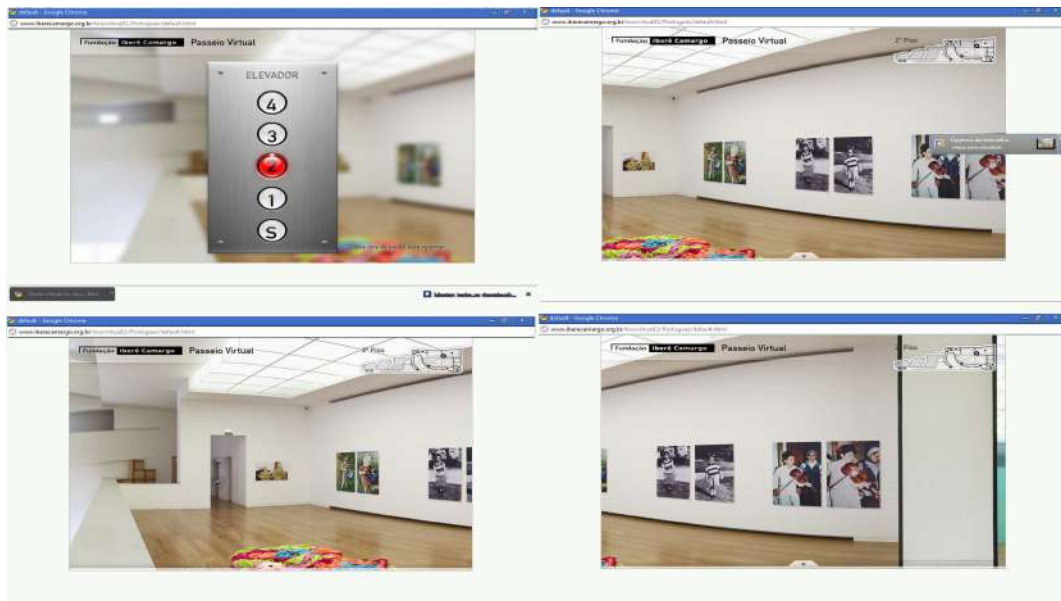


Figura 23: Visita virtual a Fundação Iberê Camargo. Detalhe dos botões de andares do elevador.
 Fonte: www.iberecamargo.org.br/tourvirtual11/Portugues/default.html. Acesso em: 13 dez 2010.

A acessibilidade ao museu digital (MD) é imprescindivelmente a mais eficaz comparando aos museus tradicionais ou museu presencial (MP)³⁸, com um computador ligado à internet e um simples clique é possível adentrar as portas de museus de todo o mundo, sejam eles museus virtuais, aqueles criados dentro do ambiente virtual, plataformas criadas exclusivamente para a divulgação de arte digital ou os museus tradicionais virtualizados e com seu conteúdo disponível *online*. São diversas as formas que estes se apresentam, sejam por páginas simples na Internet ou plataformas mais elaboradas na qual o público faz seu próprio “tour” no museu. Os sites de museus com plataformas de ambientes em RV continuam sendo os mais atrativos. É possível perceber um maior número de visitas a esse tipo de site em relação aos outros sites que possuem, de certa forma, interatividade limitada.

No entanto, apesar de todos esses aparatos informacionais, muitas instituições museológicas ainda não ingressaram na comunicação em rede. Instituições virtuais como o Museu do Milênio buscaram integrar museus de várias partes do mundo numa única plataforma, exibindo e entrelaçando as culturas num único espaço, moldando outra forma de

³⁸ Termos utilizados por José Cláudio Alves de Oliveira em “Cibermuseu: informação, objetos e memória social”, produzido para o I Colóquio de Comunicação e Sociabilidade – Comunicação Midiática: instituições, valores e cultura, da Universidade Federal de Minas Gerais no ano de 2008. In: <http://run.to/sz>. Acesso em: 08 nov. 2010.

uso da internet pelos museus: a colaboração entre as instituições das mesmas áreas ou de áreas com acervos em que haja a possibilidade de contextualização.

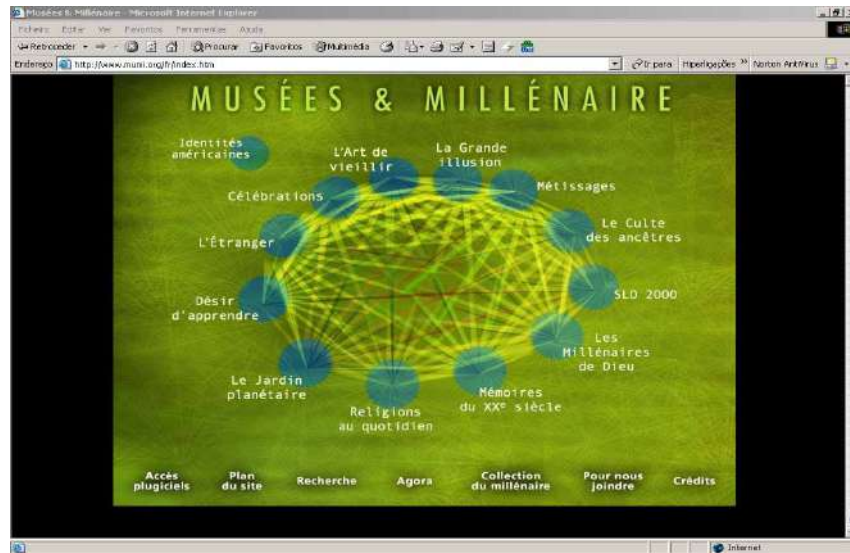


Figura 24: Home Page da exposição virtual "Musées et Millénaire". Fonte: <http://www.mumi.org> Acesso em: 02 jan. 2011.

O público dos museus virtuais é muito amplo, são indivíduos de todas as idades, das diversas etnias, de todos os locais do mundo, conectados, entrando aos milhares a cada fração de segundo nos *sites*, vivenciando e compartilhando experiências, pesquisando e descobrindo o “cibermundo” das artes. O público é “convidado [...] a navegar por um mundo paralelo de informação [...], o espectador pode armazenar os trabalhos, observá-los, imprimir, divulgá-los entre os seus contactos, à distância de um ou dois *cliques*”. (BARATA, 2009, p.3829).

O museu virtual é passível de conter mais informações e de ser ambiente de diversificadas maneiras de educação e entretenimento, constituindo-se como um espaço atrativo por natureza, com a capacidade de multiplicar as experiências, permitindo que o público se integre em suas próprias expectativas e interesses em relação à exposição ou museu virtual. Já o museu tradicional tem sido incessantemente criticado por não conseguir um grau relevante de interação com o público, quando visitado por este.

O discurso do museu virtual de arte abandona os pressupostos tradicionais de espaço limitado e é engajado em diversas propostas virtuais, se distancia da idéia de museu tradicio-

nal, que está sujeito ao controle espaço/tempo, onde a participação e horários são estabelecidos e admitidos como normas, impossibilitando com isso a verdadeira fruição da comunicação com o público.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As transformações ocorridas no âmbito dos museus de arte, bem como no cenário da arte, apresentadas neste trabalho, advêm de uma mesma convicção: a instituição museológica, como a sociedade, vem evoluindo e se metamorfoseando de acordo com o contexto no qual ela está inserida, gradativamente criando mecanismos para manter-se como um comunicador máximo do patrimônio cultural da humanidade.

O rompimento com os paradigmas da arte tradicional deflagrado pelos modernistas implicou na não-adequação de suas produções no espaço dos museus clássicos, gestando com isso um novo procedimento museológico, que foi o Cubo Branco, evidenciando o uso da neutralidade do ambiente museal para que a arte moderna transcendesse, afastando da arte tudo que fosse extra-artístico.

Apesar de ter sido considerado como o espaço mais adequado para a fruição da arte, o Cubo Branco, como foi denominado o espaço neutro onde se expunham as produções artísticas, teve seu discurso abalado, sobretudo, pelo caráter comercial que adquiriu após a 2ª Guerra Mundial. Tal instituição mercantilizando-se foi acusada de fomentar uma arte que se desvinculava totalmente de uma contextualização sócio-cultural. Mais uma vez ele -o museu- transformou-se sob novas propostas e discursos da arte pós-moderna.

Sob efeito das propostas da Nova Museologia na década de 70 do século XX, o museu vivenciou releituras em suas práticas museológicas, redefinindo seu papel e sua função dentro da sociedade contemporânea, passando a integrar a vida cotidiana, como um verdadeiro comunicador da cultura humana. O fato é que o museu ao revisar sua posição e abandonar de vez as características de ser um espaço de confinamento e exclusão, se tornou cenário de imbricamentos, entre arte e vida, entre culturas diversas, entre áreas do conhecimento afins, enfim, um espaço das diversidades sócio-culturais.

Por fim, tais metamorfoses conceituais e metodológicas, no âmbito museológico, caminhavam também para uma busca de mecanismos que possibilitassem uma maior

democratização das produções/experimentações artísticas, como o processo de virtualização, base deste trabalho. A virtualização dos museus possibilitou (e tem possibilitado) um maior acesso aos tesouros artísticos da humanidade fortalecendo a educação e a fruição estética nos processos expográficos.

A questão que se debate na contemporaneidade então é: qual o caminho dessas possibilidades virtuais, bem como suas conseqüências para as instituições museológicas e suas atividades presenciais? Também, o processo de fruição e recepção estética no espaço museal é outra incógnita: quais os limites e possibilidades entre o real e o virtual? Ainda é possível responder tais questionamentos, contudo é possível afirmar que hoje nada foge do virtual e com os museus não foi diferente. Foi um processo natural pra uma instituição que funciona como “fenômeno social”, dialogando e se metamorfoseando de acordo com o espaço, tempo e meio em que está inserido.

Cada vez mais a sociedade vai se informatizando, os modos de vida estão cada vez mais “maquínicos”, se torna mais simples fazer uma visita a um museu virtual, do que uma visita a um museu real devido aos diversos embates como a distância, o tempo gasto para a visita, em alguns casos os gastos financeiros com o deslocamento do indivíduo. Numa visita virtual, o público mantém total controle sobre o tempo e o espaço, ou seja, não se retém apenas no espaço volumétrico do real, mas ao espaço infinito do virtual.

No entanto, existe um apelo maior em se estabelecer relações mais íntimas com as novas tecnologias para ser possível desfrutar dos ambientes virtuais, todos querem se informatizar, todos querem conhecer e vivenciar os meios digitais. E existe curiosidade em descobrir como se configura esse ciberespaço, a sociedade contemporânea vive sob o as garras da modernização contínua. De certa forma, é possível crer que, num futuro não muito distante, talvez a realidade virtual logo irá se sobrepor a vida real, num contínuo processo de virtualização.

REFERÊNCIAS

ARNHEIN, Rudolf. **Arte e percepção visual**, 9e. São Paulo: Pioneira, 1995.

BARATA, Ana Margarida. **Arte e Activismo na Era Digital: Da etoy. CORPORATION e ®TMark do séc. XX às plataformas de divulgação de arte digital do séc. XXI**. Livro de Actas do 6º Congresso SOPCOM. Porto, 2009. Disponível em: <http://sopcom2009.ulusofona.pt>. Acesso em: 02 jun. 2010.

BARBERO, Jesús Martin. **Do meio às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. [trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides]. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2003.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. [trad. Rodnei Nascimento]. São Paulo, COSACNAIFY, 2006.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. In: Obras escolhidas. **Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRITO, Ronaldo. **O moderno e o contemporâneo (o novo e o outro novo)**. In: BASBAUM, Ricardo. (Org.). **Arte contemporânea brasileira**. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

CARRENO, Francisca Pérez. In: Valeriano Bozal (Org.) **História de las idéias estéticas y de las teorías contemporâneas**. Vol. II. Madrid: Visor, 1996.

CASTILLO, Sonia Salcedo Del. **Cenário da Arquitetura da Arte**. Rio de Janeiro: Editora Martins, 2008.

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. [trad. Rejane Janowitz]. São Paulo: Martins, 2005.

CHAGAS, Mário de Souza. **O Museu-Casa como problema: Comunicação e Educação em Processo**. II Seminário sobre museu-casa: comunicação e educação. Fundação Casa de Rui Barbosa - Museu Casa de Rui Barbosa em junho de 1996.

COSTA, Helouise. **Práticas Museológicas em Museus de Arte**. In: AJZEMBERG, Elza. (Coord.). *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC USP/ Programa de Pós-Graduação \Interunidades em Estética e História da Arte, 2004.

COSTA, Robson Xavier da. **Museus como espaços de contradição: a construção do lugar da arte na arquitetura contemporânea**. V Encontro de História da Arte – IFCH / UNICAMP, 2009. Disponível em: <http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2009/DA%2520COSTA,%2520Robson%2520Xavie%2520-%2520VEHA.pdf>. Acesso em: 08 nov. 2010.

DANTO, Arthur. **Após o Fim da Arte: a Arte Contemporânea e os Limites da História**. São Paulo. Odysseus/ EDUSP, 2006

DOMINGUES, Diana (Org.). **Arte e Vida no século XXI: tecnologia, ciência e criatividade**. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

DONDIS, Donis A. **Sintaxe da linguagem visual**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

DUARTE, Paulo Sérgio. **Arte brasileira Contemporânea: um prelúdio**. Rio de Janeiro: Silvia Roster Edições de Arte, 2008. p. 30.

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (Org.). **Clement Greenberg e o debate crítico**. [trad. Maria Luiza Borges]. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 2001.

FREIRE, Cristina. **Práticas museológicas em museus de arte**. In: AJZEMBERG, Elza. (Coord.). *Arteconhecimento*. São Paulo: MAC USP/ Programa de Pós-Graduação \Interunidades em Estética e História da Arte, 2004.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: FAPESP, 2004.

GREENBERG, Clement. **Arte e cultura**. [trad. Otacílio Nunes]. (Prefácio por Rodrigo Naves). São Paulo: Editora Ática, 1996.

_____. **Vanguarda e kitsch**. In: FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (Org.). *Clement Greenberg e o debate crítico*. [trad. Maria Luiza Borges]. Rio de Janeiro: Zahar Ed, 2001. p. 32.

HAGUENAUER, Cristina Jasbinschek et al. **Projeto Museu Virtual: Criação de Ambientes Virtuais com Recursos e Técnicas de Realidade Virtual**. In: *Revista Realidade Virtual da Universidade Federal do Rio de Janeiro – Grupo de Realidade Virtual aplicada e Laboratório de Pesquisa em Tecnologias da Informação e da Comunicação*. Volume 1- no 2-

Julho/Dezembro de 2008. Disponível em:
http://www.latec.ufrj.br/revistaeducacaoonline/vol3_2/4.pdf. Acesso em: 03 nov. 2010.

HARRISON, Charles. **Modernismo**. Trad. João Moura Jr. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

HENRIQUES, Rosali. **Museus virtuais e Cibermuseus**. Informando. Disponível em:
www.museudapessoa.org.br/oquee/biblioteca/rosali_henriques_museus_virtuais.PDF. Acesso em: 03 nov. 2010.

HUYSEN, Andréas. **Escapando da Amanésia: o museu como cultura de massa**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n. 23, 1994.

KRAUSS, Rosalind. **La escultura en el campo expandido, La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos**. Madrid : Alianza, 1996.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. 1. ed. [trad. Carlos Irineu da Costa]. São Paulo: Ed. 34, 1999.

MATTOS, Fernando Ribeiro de. **Desenvolvimento de uma aplicação para gerar modelos VRML a partir de um arquivo DXF do AutoCAD**. Artigo produzido em 2005 para o Evento de Iniciação Científica da Unoeste – Universidade do Oeste Paulista - FIPP – Faculdade de Informática de Presidente Prudente. Disponível em:
http://www2.unoeste.br/~chico/FIPP/projetos/ic2005/ic_2005_fernando.pdf

MOUTINHO, Mário. **Museus e Sociedade: reflexões sobre a função social do Museu**. Monte Redondo: Cadernos de Patrimônio, ULHT, 1989.

MENCH, P. Van. **O objeto de estudo da museologia**. [trad. Débora Bolsanello e Vânia Dolores Estevam de Oliveira]. Rio de Janeiro: Unirio/UGF, 1992.

MOSQUEIRA, Gerardo (Org.). **Del pop al post**. Havana: Arte y literatura, 1993.

MUCHACHO, Rute. **Museus virtuais: A importância da usabilidade na mediação entre o público e o objecto museológico**. In: LIVRO DE ACTAS DO 4º SOPCOM, Portugal, 2005. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/muchacho-rute-museus-virtuais-importancia-usabilidade-mediacao.pdf>

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. [trad. Carlos S. M. Rosa; Revisão: Carlos Farjando; Introdução: Thomas McEvelley; Apresentação: Martins Grossmann. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

OLIVEIRA, Luiz Sérgio de. **Uma luz sobre a cidade: arte e ideologia nos espaços urbanos**. Orientadora: Dra. Ângela Âncora da Luz. Rio de Janeiro: PPGAV – EBA/UFRJ, 2002. Monografia.

OLIVEIRA, João Batista Gomes. **Museu, Museologia e Patrimônio Cultural: subsídios para o planejamento de instituições museológicas**. Macapá: UNIFAP/FUNDAP, 2001.

_____. **Museus de arte em metamorfose**. 2007. Tese (Doutorado em Arte Visual) - PPGAV-EBA/UFRJ, Rio de Janeiro: 2007.

OLIVEIRA, José Cláudio Alves de. **Cibermuseu: informação, objetos e memória social**. In: I Colóquio de Comunicação e Sociabilidade – Comunicação Midiática: instituições, valores e cultura, da Universidade Federal de Minas Gerais no ano de 2008. Disponível em: <http://run.to/sz>. Acesso em: 08 nov. 2010.

PECCININI, Daisy. **Práticas Museológicas em Museus de Arte Contemporânea**. In: AJZEMBERG, Elza. (Coord.). **Arteconhecimento**. São Paulo: MAC USP/ Programa de Pós-Graduação \Interunidades em Estética e História da Arte, 2004.

PELLEGRINI, Aldo. In: MOSQUEIRA, Gerardo (Org.). **Del Pop Al Post**. Havana: Arte y literatura, 1993.

POLO, Maria Violeta. **Processos de pesquisa: relações entre obra e espaço expositivo**. In: Anais III Fórum de Pesquisa Científica em Arte. Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Curitiba, 2005. Disponível em: http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/anais3/maria_polo.pdf. Acesso em: 10 nov. 2010.

SCHWEIBENZ, Werner. **O Desenvolvimento dos Museus Virtuais**. In: *ICOM News* (Newsletter of the International Council of Museums) dedicated to Virtual Museums, v. 57, n. 3, 2004.

SOLANA, Guillermo. In: BOZAL, Valeriano (org.) **História de las idéias estéticas y de las teorías contemporâneas**. Vol. II. Madrid: Visor, 1996.

SPERLING, David. **Museu contemporâneo: o espaço do evento como não-lugar**. In: Fórum Permanente de Museus: museus de arte, entre o público e o privado. 2005. Disponível em: <http://forumpermanente.incubadora.br/portal/.convidados/davidsperling/>. Acesso em: 10 nov. 2010.

SUBIRATS, Eduardo. **Da vanguarda ao pós-moderno**. [trad. Luiz Carlos Daher, Adélia Bezerra de Meneses e Beatriz A. Cannabrava]. 4. ed. São Paulo: Nobel, 1991.

VALINHO, Patrícia Teles, FRANCO, Ivan. **Tecnologia, interação e cultura: novos horizontes**. In: LIVRO DE ACTAS – 4º SOPCOM. Portugal, 2005. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/valinho-franco-tecnologia-interacao-cultura-novos-horizontes.pdf>. Acesso em: 02 jun. 2010.

VARINE-BOHAN, Hugües. **O tempo social**. Rio de Janeiro: Eça, 1987.

Fontes em meio digital:

<http://www.museuvirtual.com.br>. Acesso em: 20 abr. 2010.

<http://run.to/sz>. Acesso em: 08 nov. 2010.

<http://www.louvre.fr>. Acesso em: 18 dez. 2010.

<http://artecomoarte.wordpress.com/2010/03>. Acesso em: 20 jan. 2011.

<http://sspphotofest.com/blog/2009/09/proibido-fotografar/>. Acesso em: 21 jan. 2011.

<http://euempeconha.blogspot.com>. Acesso em 21 jan. 2011.

<http://blogdofavre.ig.com.br/page/10/?tag=pintura> Acesso em: 21 jan. 2011.

<http://blogdofavre.ig.com.br/page/10/?tag=pintura> . Acesso em 21 jan. 2011.

<http://www.everystockphoto.com/photo.php?imageId=3238407>. Acesso em: 21 jan. 2011.

<http://artecontada.wordpress.com/> Acesso em: 21 jan. 2011.

<http://conversearteexpandida.wordpress.com/page/2/>. Acesso em: 21 jan. 2011.

<http://theanatomyofmelancholy.tumblr.com/post/556472472/yves-klein-conceptual-art-performance-accompanied>. Acesso em: 21 jan. 2011.

http://observacaopaticipativa.blogspot.com/2007_10_01_archive.html. Acesso em: 21 jan. 2011.

<http://odeliriodabruxa.blogspot.com>. Acesso em 21 jan. 2011.

<http://catracalivre.folha.uol.com.br/2009/03/museu-da-lingua-portuguesa-faz-aniversario/>
Acesso em: 26 jan. 2011.

<http://www.museudapessoa.net>. Acesso em: 02 fev. 2011.

http://www.louvre.fr/llv/dossiers/liste_ei.jsp?bmLocale=fr_FR. Acesso em: 02 fev. 2011.

[http:// www.iberecamargo.org.br](http://www.iberecamargo.org.br). Acesso em: 02 fev. 2011.

<http://www.iberecamargo.org.br/tourvirtual11/Portugues/default.html>. Acesso em: 02 fev. 2011.

<http://www.mumi.org>. Acesso em: 02 jan. 2011.