



**Conhecendo o Museu Nacional de
Arte da Catalunha por meio
de seus Aparatos e
Tecnologias Institucionais**

***Conociendo el Museo Nacional de Arte de
Cataluña a través de sus Aparatos y
Tecnologías Institucionales***

***Knowing the National Museum of Art of
Catalonia through its Institutional
Apparatus and Technologies***

Kelly Christina Mendes Arantes

*Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás,
Goiânia, Brasil. kellymendes.fav@hotmail.com*

Resumo

Este artigo é parte de uma pesquisa realizada para a disciplina A Construção da Profissão de Educador de Museus, do doutorado em Ensino e Aprendizagem das Artes Visuais, da Universidade de Barcelona. Propõe apresentar o Museu Nacional de Arte da Catalunha por meio de seus aparatos e tecnologias institucionais e suas influências nas atitudes de seus visitantes.

Palavras-Chave: Museu. Aparatos institucionais. Tecnologias institucionais. Episteme clássica. Regime de verdade.

Resumen

Este artículo es parte de una investigación realizada para la disciplina, la construcción de la profesión de educador de museos del doctorado, enseñanza y aprendizaje de las artes visuales de la Universidad de Barcelona. Propone presentar el Museo Nacional de Arte de Cataluña a través de sus aparatos y tecnologías institucionales, así como, sus influencias en las actitudes de sus visitantes.

Palavras-Clave: Museo. Aparatos institucionales. Tecnologías institucionales. Episteme clásico. Régimen de verdad.

Abstract

This article is part of a research carried out for the discipline, the construction of the profession of museum educator of the doctorate, teaching and learning of the visual arts, of the University of Barcelona. It proposes to present the National Art Museum of Catalonia through its institutional apparatus and technologies, as well as its influence on the attitudes of its visitors.

Keywords: Museum. Institutional apparatus. Institutional technologies. Classical episteme. Regime of truth.

O INTERESSE PELO TEMA E O PORQUÊ DE UMA INVESTIGAÇÃO SOBRE MUSEUS¹

Os museus são um campo teoricamente fértil, precisamente porque eles podem ser conectados a uma diversidade de perspectivas teóricas, que entrecruzam muitas divisões estabelecidas pelas disciplinas (produção e concepção, conhecimento e prática, sagrado e secular). Eles se assemelham a um tipo de via teórica: O lugar onde encontros e alienações podem apropriar-se do espaço.

Sharon Macdonald

Os museus nem sempre foram um espaço onde eu me sentia à vontade, visto que certa tensão impedia a fluidez de minha espontaneidade. A sensação de estar em um templo, emergida do silêncio presente, ao contrário de me conectar com as obras expostas, me distanciava do objeto e de mim

¹ Este artigo é um recorte da pesquisa sobre museus apresentada no dia 18 de setembro de 2002 para obtenção do diploma de Estudos Avançados pelo programa de doutorado de Educación Artística: Enseñanza y Aprendizaje de las Artes Visuales, do Departamento de Desenho da Universidade de Barcelona.

mesma. Percorrer os salões das exposições atravessados por esse silêncio, quase religioso, e observar as informações que acompanhavam os objetos expostos, propondo uma única mirada sobre eles, limitavam, na maioria das vezes, meu interesse, minha interação e interpretação.

Propus esta investigação porque gostaria de compreender os motivos de meu incômodo e entender por que alguns museus não funcionam como possíveis espaços de interações. Essas foram algumas das problemáticas que me fizeram aproximar do tema e questionar o porquê de a comunicação entre o museu e o visitante não ser de toda fluida.

FINALIDADE

Buscar compreender essa problemática começando pelas minhas percepções em relação aos espaços museais poderia ser uma maneira de aproximar-me do tema e trabalhar com meus estudantes adotando uma perspectiva mais crítica no que se refere ao âmbito dos museus. Assim, esta investigação, além de ajudar-me em minhas práticas como arte-educadora, poderia também ajudar outros educadores a compreender o porquê de boa parte dos museus ainda tratem as suas coleções seguindo uma única mirada. Passei a pensar que era necessário oferecer mais alternativas para a apreciação e interpretação da obra de arte, sem dizer da necessidade de contextualizá-las em diferentes perspectivas.

A PROBLEMÁTICA

Para refletir sobre a minha problemática, optei pelo contexto de um museu tradicional e apropriei-me da história do museu segundo as perspectivas teóricas propostas por Tony Bennett (2000) e Eileen Hooper-Greenhill (1993).

Nas propostas teóricas desses autores, retomamos a ideia de museu como instituição de controle. Em diferentes sentidos, eles seguem, em suas análises, a perspectiva teórica de Michel Foucault, que afasta a divisão familiar entre racional e irracional e propõe que a forma de racionalidade tem uma história

específica. Hooper-Greenhill (1993), por exemplo, considera que “Foucault compreende razão e verdade como relativos, mais que conceitos absolutos, e propõe que ambas, razão e verdade, têm contextos históricos, social e cultural” (p. 9, tradução nossa). Ambos os autores (Bennett e Hooper-Greenhill) fazem uma análise da história dos museus para compreender o porquê de os museus serem hoje como são. Como sugere Stephen Bann (1998), a história dos museus pode ser interpretada, *grosso modo*, em termos de duas fases conceituais distintas:

A primeira compreende a pré-história dos museus, fins do século XVIII, em que as exposições e coleções de objetos não parecem corresponder claramente aos princípios de ordenação por gênero, escola e período, e a segunda fase representa um quase irresistível movimento à conformidade, além do curso dos últimos séculos, é uma história em que o museu tem desenvolvido e aperfeiçoado seus próprios princípios de ordem, dada por uma distribuição espacial para os conceitos de escola e período em particular (p. 231, tradução nossa).

Bennett (2000) e Hooper-Greenhill (1993) focarão suas críticas e teorias nessa segunda fase. Poder, conhecimento e controle estarão presentes nas teorias desses autores em diferentes perspectivas de interpretação da história dos museus, tendo em conta a teoria de Foucault. Nesse sentido, Hooper-Greenhill destaca:

Foucault afasta a noção de desenvolvimento da história como contínuo, uniforme, progressivo e totalizado [...]. Ele trabalha com uma visão do passado que põe ênfase na descontinuidade, na ruptura, no deslocamento e na dispersão. O objetivo do trabalho de Foucault não são as “instituições”, “teorias” ou “ideologias”, mas as práticas, com o propósito de compreender as condições que tornam isto aceitável em um dado momento (1993, p. 10, tradução nossa).

Bennett, dialogando com o trabalho de Hooper-Greenhill, opina, por exemplo, que essa autora se interessa pelo sentido atribuído às novas tecnologias e pelas novas posições de sujeitos no que diz respeito à administração dos materiais adquiridos pelos museus,

depois da Revolução Francesa. Nessa perspectiva, Bennett salienta que Hooper-Greenhill

considera uma genealogia dos museus que concerne em si mesma, principalmente, a transformações naquelas práticas de classificação e exposição – e das mudanças associadas nas posições implícitas destes sujeitos – que estão no interior dos museus (2000, p. 5, tradução nossa).

As bases de desenvolvimento da investigação dessa autora estão de acordo com a “*effective history*” proposta por Foucault, que evidencia:

Uma oposição à pretensão de estabelecer as origens das coisas, e uma rejeição de se aproximar de uma busca cronológica imposta, em que se organiza uma estrutura e se mostra uma evolução fluida do passado para o presente. A história precisa abandonar estas posições absolutas: em lugar de buscar encontrar generalizações e unidades, deveria buscar por diferenças, por mudanças e por rupturas. A pergunta a ser feita, entretanto, não é como as coisas têm permanecido iguais, mas como são diferentes as coisas, como têm as coisas mudado e por quê? (Hooper-Greenhill, 1993, p. 10, tradução nossa).

Por conseguinte, a proposta de Hooper-Greenhill é fazer uma releitura crítica da história e evidenciar elementos históricos ocultados pela história tradicional. Como discute Bennett (2000), sua proposta de análise enfatiza mais a história do erro do que a história da verdade, examina as faltas mais que os sucessos. O que está em jogo é quando e como os museus mudaram no passado e em que direção e por que, desde muito tempo, práticas eram rompidas e abandonadas.

A importância de examinar a história do erro, buscando descobrir a história da verdade, está demonstrada pelas discussões sobre os Gabinetes de Curiosidades, que mostravam as práticas e as relações dos objetos caracterizados como “normais” e que, por intermédio da história tradicional dos museus, passaram a ser vistos como “irracionais”, “variados” e “confusos”.

Para uma releitura da história do museu e para compreender como os museus têm construído conhecimentos, Hooper-Greenhill utiliza-se do conceito de episteme sob a perspectiva teórica de Foucault em *A ordem do discurso*.

Foucault revela e descreve três principais epistemes: a Renascentista, a Clássica e a Moderna. “Cada uma delas tinha suas características inteiramente específicas e o traslado de uma à seguinte representou um transtorno cultural massivo e epistemológico, uma ruptura que representou uma completa reescrita do conhecimento” (Hooper-Greenhill, 1993, p. 12, tradução nossa).

A Revolução Francesa será o ponto de partida dessa autora para compreender a mudança dos Gabinetes de Curiosidades ocorrida no que diz respeito às estruturas de organização dos museus e às condições que fizeram emergir o novo programa museológico. Vale dizer, programa esse que transformou as práticas de coleção e influenciou o surgimento de novas posições de sujeitos. A partir da Revolução Francesa objetos de arte foram ordenados com outros interesses estratégicos.

Coleções eram reunidas, filtradas, redistribuídas e reorganizadas. Em nome da recém-formada República, os espaços e as casas pertencentes aos reis, à aristocracia e à igreja eram apropriados e transformados, primeiro na França e mais tarde de uma parte a outra da Europa. (Hooper-Greenhill, 1993, p. 167, tradução nossa).

Para essa autora, o museu foi criado como um dos instrumentos que expuseram duas coisas: a decadência e a tirania das velhas formas de controle – o velho regime; e a democracia e o benefício público do novo – a República. Assim emerge o museu público como uma campanha do Estado para dirigir a população dentro de atividades que poderiam, sem a consciência das pessoas, transformar a população em útil recurso para o Estado.

Bennett (2000) aponta que o interesse de Hooper-Greenhill é lançar luz na divisão entre o espaço ocultado dos museus – onde o conhecimento é produzido e organizado – e os espaços públicos – onde o conhecimento é oferecido e produzido em um discurso monológico, dominado pela autorizada voz cultural do museu. O museu tornou-se o lugar onde corpos, constantemente em vigilância, eram rendidos como dóceis. Seguindo as análises desse autor, o argumento de Hooper-Greenhill é que o público do museu está sendo formado dentro de uns aparatos com profundas funções contraditórias, passando “[...] do

templo da arte da elite ao de um utilitário instrumento para a educação democrática” (Bennett, 2000, p. 89, tradução nossa).

Bennett (2000) também argumenta que o museu público não deveria ser entendido, assim, como um espaço de instrução, mas como um reformatório de maneiras, em que uma extensa cadeia de reguladas rotinas sociais e representações se apodera do espaço.

Em *The Birth of the Museum*, Bennett (2000) enriquece e transforma nosso entendimento sobre os museus, deslocando-o para o centro da moderna relação de cultura e governo. Ele tomará emprestado o termo “política de racionalidade” de Foucault para compreender o desenvolvimento das modernas formas de governo. Em *Vigiar e castigar: o nascimento da prisão*, Foucault servirá de inspiração para várias perspectivas teóricas. Bennett destaca que ambas as instituições – prisões e museus modernos – nasceram em um mesmo extenso período histórico. E argumenta que elas se deslocaram em semelhante direção no que se referia à disciplina e vigilância. Bennett se atém às diversidades de direções que o público dos museus e das galerias era justificado pelos discursos do século XIX. O Museu como instituição do estado era uma alternativa para a classe trabalhadora contra a insatisfação e distúrbio, e como meio de civilizar maneiras. “Mas sua ênfase, em geral, está muito mais no sentido da produção discursiva do museu como uma máquina disciplinária” (Rose 2001, p. 171, tradução nossa). A teoria de Bennett (2000) está relacionada com o poder que saturou o museu e a galeria. Poder esse que se evidencia em aparatos institucionais tais como a arquitetura, o espaço dividido em salas, a ordem de exposição dos objetos etc. Especialmente, nos aparatos institucionais que constroem um discurso particular de cultura e ciência.

Bennett afirma que a noção de cultura nos museus tende a referir-se ao que nos fins do século XIX havia sido entendido como cultura, como um completo sentido da vida, e será nos museus que frequentemente as coleções de objetos estão significando, exemplificadamente, a forma de vida de um grupo social particular. Isso no século XIX significou que os museus colecionaram e exibiram os artefatos dos povos colonizados, mas estas pessoas eram também vistas como menos cultas e mais naturais que aquelas do ocidente (ROSE, 2001, p.171, tradução nossa).

Essa mesma autora evidencia como Bennett considera a arquitetura dos museus e galerias como aparatos discursivos de cultura, arte e ciência. Segundo ela, Bennett examina a subjetividade social produzida por meio desses aparatos e enfatiza como os museus foram projetados e controlados para serem inspiradores e elevar o entendimento de cultura e ciência articulados dentro deles.

Assim, seguindo as perspectivas teóricas desenvolvidas por Bennett (2000) e Hooper-Greenhill (1993), a proposta é analisar os aparatos e tecnologias institucionais utilizados por um museu tradicional, especificamente o Museu Nacional de Arte da Catalunha (MNAC), e buscar a resposta para a pergunta: ainda hoje, segue sendo o museu um espaço de controle?

A IMPORTÂNCIA DA ANÁLISE DO DISCURSO POR MEIO DOS APARATOS E TECNOLOGIAS INSTITUCIONAIS DOS MUSEUS

Gillian Rose (2001) propõe a análise do discurso de galerias e museus para compreender como o poder e o conhecimento estão articulados por intermédio dos discursos e como tais articulações produzem um particular sujeito humano. Dentro dessa perspectiva metodológica, considera-se que os aparatos² e as tecnologias³ institucionais dos museus e galerias não são parciais. O que interessa não são as imagens e os objetos visuais em si mesmos, mas sim os aparatos e tecnologias que os rodeiam e que criam tipos particulares de objetos e imagens. Trata-se de metodologia que nos permite considerar como os efeitos das relações de poder dominante trabalham

² Os aparatos são as formas de poder/conhecimento que constituem as instituições por intermédio da arquitetura, das normas, dos tratados científicos, declarações filosóficas, leis, moral e, ainda mais, do discurso articulado por meio de tudo isso.

³ As tecnologias, às vezes difíceis de se diferenciar dos aparatos, são as práticas técnicas utilizadas para a prática de poder/conhecimento.

mediante detalhes na prática institucional. Nesse sentido, esta análise do discurso está focada nas articulações de discursos por meio dos aparatos e tecnologias institucionais.

O contexto desta investigação está localizado nas duas salas que abrangem as exposições permanentes do MNAC: Sala de Arte Românica, subdividida em vinte e um âmbitos; e Sala de Arte Gótica, subdividida em dezenove âmbitos. Para analisar esse contexto, com o intuito de classificar se esse tipo de museu tradicional ainda segue sendo um lugar de controle, foram destacados alguns elementos pertencentes aos âmbitos de ambas as salas, como, por exemplo, aos que correspondem aos aparatos institucionais e às tecnologias institucionais, além de um vídeo com as atitudes dos visitantes dentro dos âmbitos e diante dos objetos e imagens expostas.⁴

Os elementos utilizados para a análise com suas subdivisões correspondem à seguinte ordem: aparatos institucionais (a arquitetura e espaço de circulação; regulamentos e normas, ou seja, o que é permitido e o que não é permitido dentro do museu; os guardas; as câmeras de vigilância); tecnologia de exposição (etiquetas e classificação dos objetos; tipo de exposição dos objetos, parede ou mesa, aberta ou com proteção de vidro; se há presença de reconstruções iguais às cenas da vida; se há a presença de simulação, objetos feitos para o museu com a intenção de tampar buracos de suas coleções); tecnologia de interpretação textual e visual (painéis que situam cada âmbito da coleção do museu; prospectos; maquetes e mapas); tecnologias táteis (se existe a possibilidade de tocar além de ver); e, não menos importante, o visitante (suas atitudes em consequência e diante dos aparatos e tecnologias institucionais supracitados).

⁴ No período desta pesquisa, tivemos autorização para filmar as interações das pessoas dentro das salas 1 e 2 – Sala de Arte Românica e Sala de Arte Gótica, respectivamente. Porém, após a análise das imagens o vídeo deveria ser entregue ao Museu e as imagens utilizadas somente com a permissão da instituição, conforme especificado na autorização.

Foram escolhidos dois âmbitos de cada sala para a análise e destaque das evidências como ilustração da problemática. A estrutura e/ou a forma de expor os objetos por meio dos aparatos e tecnologias institucionais irão se diferenciar de uma sala para a outra, ou seja, da Sala de Arte Românica para a Sala de Arte Gótica. Contudo, entre os âmbitos existentes em cada sala, a estrutura da exposição, aparatos e tecnologias são semelhantes. Essa é a razão da escolha em focar a observação e análise em dois âmbitos de cada uma das salas.

ANÁLISE DO DISCURSO DOS APARATOS E TECNOLOGIAS INSTITUCIONAIS E SUAS CONSEQUÊNCIAS NAS ATITUDES DOS VISITANTES

Além dos aparatos e tecnologias institucionais, foram também analisados outros dois elementos que estão ao alcance do público e que fazem parte das tecnologias de interpretação textual e visual, como um prospecto e o mapa das salas.

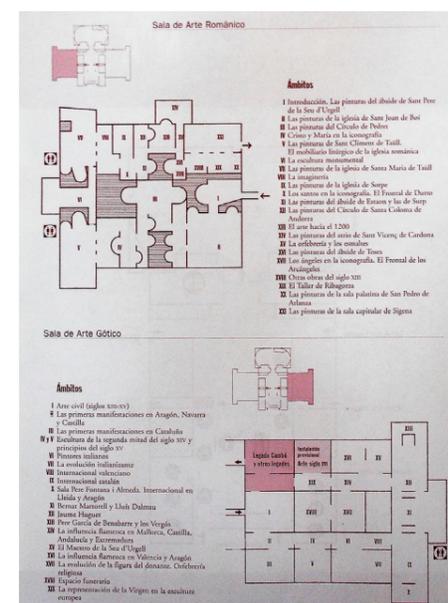


Figura 1: Mapas das salas de arte românica e gótica.
Figura 2: Prospecto das exposições do MNAC.
Fonte: Museu Nacional de Arte da Catalunha (MNAC).

Partindo da análise do prospecto que introduz o público geral à proposta do MNAC, já podemos começar a localizar historicamente o discurso do museu.

De acordo com o prospecto:

O Museu Nacional de Arte da Catalunha (MNAC) explica através de suas coleções a história da arte catalã, desde as primeiras manifestações do românico até os anos quarenta do século XX, em um discurso continuado em que as diferentes técnicas artísticas se inter-relacionam para oferecer uma visão globalizadora de cada época (tradução nossa).

Considerando essa breve introdução podemos supor que o museu se enquadra na segunda fase conceitual dos museus, que corresponde aos dois últimos séculos. De acordo com Stephen Bann (1998), essa fase representa “o desejo imperativo cada vez maior pela restituição de um passado ideal” (p. 237, tradução nossa). Desse modo, desenvolve e aperfeiçoa seus próprios princípios de organização, dando uma distribuição cronológica e espacial para os conceitos de escola e período em especial.

Essa forma de contar a história, de maneira continuada, sem rupturas, corresponde à episteme clássica de Foucault na *Ordem do discurso*, que se refere ao período entre 1650 e 1780, que se caracterizou, segundo Hoopes-Greenhill (1993), por ser mais estrita, estruturada hierarquicamente. Isso porque se utilizou de sistemas classificatórios como estruturas básicas do conhecimento e por colocar ênfase na análise do objeto mais do que na experiência subjetiva, levando à divisão do mundo em duas partes: teoria e natureza; essência e inteligência.

Seguindo essa perspectiva, quando observamos os objetos e imagens das salas de exposições permanentes do MNAC mediadas pelos diferentes aparatos e tecnologias institucionais, o que acontece é a afirmação de um único discurso. Toda a estrutura legitima esse discurso, contado continuamente, sem rupturas e sem conflitos. Sem dizer que esses aparatos, juntamente com a estrutura arquitetônica interna das salas, constroem o visitante leigo que não encontra outra forma de interpretação que não seja mediada pela mirada

oferecida pelo discurso do museu. Nesse caso, não lhe restam outras alternativas senão de olhar e tentar compreender por imitação. Destacando os objetos como evidência e como prova da história, o museu legitima seu discurso como verdadeiro e, conseqüentemente, não leva em consideração a subjetividade de seus visitantes. Como discute Bennett (2000), o museu diferencia classes sociais e legitima uma sobre a outra. Além disso, permanece como espaços obscuros para alguns grupos sociais, entrando em contradição com o próprio coração dos aparatos institucionais.

Nesse contexto, entram os elementos da teoria foucauldiana, o regime de verdade,⁵ conhecimento e poder, buscando compreender por que alguns discursos são mais legítimos do que outros.

Nas salas de exposições permanentes do MNAC, se pode constatar o discurso do museu como legitimador de um tipo de conhecimento, reforçando diferenças de classes sociais e também como disciplinador. A análise dos aparatos e tecnologias institucionais evidenciará essa posição do museu.

APARATOS INSTITUCIONAIS E O VISITANTE

Câmeras de vídeo e guardas – as câmeras de vídeos não somente servem para constranger o visitante e para guardar a segurança das obras, como também para avisar aos guardas⁶ qualquer mudança de comportamento dos visitantes, como, por exemplo, uma maior aproximação do visitante em relação ao objeto ou imagem exposta. Um simples gesto sutil do visitante apontando com o dedo

⁵ “Foucault insistiu que conhecimento e poder estão imbricados, não somente porque todo conhecimento é discurso e todo discurso está saturado com poder, mas porque os discursos mais poderosos em termos de seus efeitos sociais dependem de suposições e afirmações de que seus conhecimentos sejam verdadeiros. O fundamento particular, sobre o qual a verdade é afirmada – e estes recursos historicamente – constitui o que Foucault chamou de regime de verdade” (Rose, 2001, p. 38, tradução nossa).

⁶ “Não esqueçamos que a polícia foi inventada no século XVIII não somente para velar pela manutenção da ordem e da lei, e para ajudar os governos a lutar contra seus inimigos, senão também para assegurar o abastecimento das cidades, proteger a higiene e a saúde, assim como todos os critérios considerados necessários para o desenvolvimento da arte e do comércio” (Foucault, 1996, p. 35, tradução nossa).

indicador um elemento da imagem ou se aproximando demasiado dela faz surgir automaticamente e inesperadamente um guarda de outro âmbito, para lembrar ao visitante de que não se pode aproximar e nem pensar em tocar os objetos e imagens expostos. Essa reação serve para lembrar não somente o sujeito da ação, mas todos os outros visitantes acerca das regras do museu.

Aparentemente esses aparatos – câmera e guardas – são naturalmente assimilados pelos visitantes, mas, inconscientemente, lhes oprimem. Pode-se observar isto de forma mais evidenciada na Sala de Arte Gótica, onde os comportamentos mudam automaticamente. Nota-se que a comunicação entre casais, sejam jovens ou mais velhos, se limita a alguns poucos sussurros, os corpos perdem sua dinâmica paulatinamente, dando a impressão de estarem mais conectados ao percurso estipulado pelas tecnologias textuais do que aos próprios objetos e imagens expostos. Em alguns casos observados, o mapa das salas tem mais poder sobre alguns visitantes, do que a própria exposição diante de seus olhos.

A arquitetura – varia de uma sala à outra e isto reflete consideravelmente nas atitudes dos visitantes. Foucault (1997, p. 143) comentou uma citação de Marical de Sajonea que dizia: “Não basta ter afeição à arquitetura. Há que conhecer o corte das pedras” (tradução nossa). Para Foucault, desse “corte das pedras” se poderia escrever toda uma história, história da racionalidade utilitária do detalhe na contabilidade moral e no controle político. Ainda que as câmeras e guardas estejam massivamente presentes em ambas as salas, a arquitetura interna da Sala de Arte Românica (Sala 1)⁷ diferencia-se bastante da Sala de Arte Gótica (Sala 2).⁸ De certa forma, elas quase chegam a ser contrárias. Na Sala 1 a luminosidade está mais focada nos objetos e imagens, os âmbitos como um todo são mais acolhedores pela atmosfera criada pela pouca luminosidade.

⁷ Acessando ao site do Museu Nacional D’Art da Catalunya, *menu El Museu*, e em seguida *Missió i Estratègia*, é possível visualizar a postura dos visitantes na Sala de Arte Românica.

⁸ Nos sites de busca da internet se pode ver como se configuram as Salas de Arte Gótica do Museu Nacional D’Art da Catalunya.

Embora o percurso esteja predefinido para o visitante por meio das tecnologias textuais e visuais, etiquetas das imagens e mapa das salas, existe nessa sala o que Rose (2001) definiu como a presença da reconstrução, ou seja, quando o museu reconstrói o espaço ou o contexto como a realidade, para acolher ou expor o fragmento de uma imagem ou objeto. No caso específico da Sala 1 foram reconstruídos vários altares de antigas capelas para receber as pinturas murais, graças a uma técnica de restauração impecável. Essas pinturas murais foram extraídas de capelas malconservadas de diferentes pontos da região da Catalunha, como são evidenciados nos mapas das regiões e maquetes expostas ao lado de cada reconstrução.

Nos dias de observação de campo e no dia da gravação do vídeo, em que o museu estava aberto ao público gratuitamente, pode-se notar que essa ambientação provoca maior interação entre os visitantes e os objetos e imagens expostos, assim como entre o público em si.

Na Sala 1 o primeiro elemento que chamou a atenção foram os ruídos, pois nela se escutaram conversações entre diferentes grupos de visitantes, com jovens de 15 e 35 anos. Casais mais velhos investiam mais tempo diante dos objetos e imagens, estudantes desenhavam em detalhe o que observavam. Também foi constatado que nessa sala os ritmos dos visitantes eram mais variados, alguns mais rápidos, outros atentos às etiquetas, outros ainda alienados com relação alguns âmbitos, passando despercebidos por eles, e ainda havia aqueles que caminhavam adiante e voltavam para observar mais cuidadosamente um objeto ou imagem.

Na Sala de Arte Românica (Sala 1) assim como na sala de Arte Gótica (Sala 2), a visualidade é o elemento mais importante para o discurso do museu: são duas salas para serem vistas, o que se evidencia mediante as pequenas etiquetas que acompanham cada obra. Todas elas se encontravam em um único idioma, o catalão, o que me pareceu surpreendente, considerando que muitos de seus visitantes são estrangeiros.

Seguindo essa perspectiva de que a visualidade se coloca como o mais importante no discurso do museu, a Sala 1, se comparada à Sala 2, contextualiza visualmente melhor seus objetos e imagens por meio das tecnologias de exposição, maquetes, mapas e reconstruções. Ao contrário da Sala 1, a Sala 2 impõe claramente o *status* de sua coleção. Mesmo com a existência de uma sequência temporal e de estilo, os objetos são tratados como únicos, no sentido de terem importância em si mesmos. Outras informações que poderiam contextualizar o objeto socialmente, historicamente, e incluso culturalmente não são consideradas.

A Sala 2 é extremamente iluminada e branca. Ao se adentrar neste espaço, quase que instantaneamente se consolida um silêncio, como se toda a organização espacial e a distribuição da coleção no espaço neutralizassem as atitudes dos visitantes. A Sala 2 se assemelha ao que Foucault (1994) denominou de “espaço analítico”.⁹

No espaço arquitetônico interno da Sala 2, esta noção de ausência e presença parece entrar em evidência, em um processo de individualização vigiada. Essa Sala nos dias observados estava mais vazia do que a Sala 1, e as conversações entre grupos parados não foram observadas. É um espaço que não propicia reuniões de pessoas. Um número razoável de pessoas observadas nas gravações e nos dias em que observei as salas não estabelecia conversas prolongadas e quando ocorriam eram sussurradas e curtas. Jovens entre 12 e 16 anos percorriam o itinerário da exposição em um ritmo constante, muitas vezes sem sequer olhar as imagens ou objetos.

A Sala 2 não é simplesmente mais vazia de público, é mais branca, mais fria e mais disciplinadora, é como uma espécie de esquema “anátomo-cronológico de comportamento” como define Foucault (1997), “[...] a cada movimento

⁹ “O espaço analítico busca estabelecer as presenças e as ausências, saber onde e como encontrar os indivíduos instaura as comunicações úteis, interrompe as que não são, em cada instante vigia a conduta de cada qual, aprecia, sanciona, mede as qualidades ou méritos. Procedimento para conhecer, para dominar e para utilizar” (Foucault, 1997, p.146, tradução nossa).

estão lhe atribuindo uma direção, uma amplitude, uma duração, sua ordem de sucessão está prescrita. O tempo penetra o corpo, e com ele todos os controles minuciosos do poder” (p. 156, tradução nossa).

TECNOLOGIA DE EXPOSIÇÃO E O VISITANTE

Etiquetas – as etiquetas são a chave para que a produção de determinados objetos siga uma determinada interpretação. “Este aparentemente inocente troço de informação, não obstante trabalha para privilegiar certos tipos de informações sobre a pintura mais do que outros” (Rose, 2001, p. 178, tradução nossa).

Em ambas as salas, as etiquetas seguem um padrão: título, época, material e procedência, na língua catalã. Esse tipo de informação técnica, rígida e descontextualizada, segundo Rose (2001), omite outras possibilidades de ver e compreender, dificulta ao visitante questionar o tipo de conhecimento que lhe está sendo oferecido. Em se tratando dessas salas, em especial a Sala 2, fica praticamente impossível para um visitante leigo interpretar as obras expostas. Neste caso, é necessário ter algum tipo de conhecimento prévio.

Hooper-Greenhill (1993) e Bennett (2000) estão de acordo de que os aparatos e tecnologias dos museus apresentam incoerências. De um lado está o templo da elite, do outro um utilitário instrumento de educação democrática. Bourdieu (1996) resume essa relação:

Não existe, pois, nada que distingue de forma tão rigorosa as diferentes classes, como a disposição objetivamente exigida pelo consumo legítimo de obras legítimas, a atitude para adotar um ponto de vista propriamente estético sobre uns objetos já constituídos esteticamente – e por conseguinte designados à admiração daqueles que aprenderam a reconhecer os signos do admirável (p. 37, tradução nossa).

Dessa forma, o museu, que deveria ser um espaço democrático, mediante suas tecnologias de exposição, cria um discurso que discrimina determinadas classes e legitima outras.

Tipos de exposição – os tipos de exposição também variam da Sala 1 para a Sala 2. Na Sala 1, a “reconstrução” será o tipo de exposição de maior importância, visto que não trata as pinturas murais como uma obra solta. Na reconstrução, o *status* da imagem é reforçado e legitimado como regime de verdade graças à reconstrução do espaço arquitetônico ao qual ela pertencia. É uma mistura de reconstituição e simulação. Os âmbitos da Sala 1 nos impressionam pela quantidade de altares expostos que pertenciam às capelas de diferentes regiões da Catalunha e pela técnica de transposição da pintura mural, de seu lugar original, para o espaço do museu.

A política de acúmulo e a centralização do conhecimento não significam somente um risco, no sentido de oferecer interpretações em uma mesma perspectiva, mas também podem empobrecer culturalmente lugares e regiões, ao tirarem o objeto de seu contexto e encaixá-lo no discurso classificador do museu.

As pinturas murais, além de estarem ambientadas nas reconstruções, simulando a arquitetura interna das capelas às quais elas pertenciam, estão acompanhadas por uma maquete da capela, por uma fotografia da capela em seu estado de abandono e por um mapa da região onde ela se encontrava. Esses três elementos – maquete, fotografia e mapa – também fazem parte das tecnologias de exposição.

Maquete, fotografia e mapa – Todos os três elementos são usados para assegurar a importância das pinturas murais dentro do discurso do museu. No discurso classificatório o interesse está na obra em si. A região e o povoado que as perderam não estão tratados no discurso proposto, são uma incógnita.

Proteção de vidros e cordas – os vidros estabelecem relação com os sistemas de classificação do museu, servem para destacar o objeto de seu contexto diário-real. Rose (2001) considera que esse tipo de tecnologia de exposição

impõe uma série de direções: objetos são postos dentro de caixas de vidro, cordas cercam os espaços em frente das pinturas, guardas assistem aos visitantes. Novamente, nos

deparamos com a pergunta foucauldiana: que tipo de subjetividade isso produz? (p. 180-181, tradução nossa).

As cordas abundantes e as caixas de vidro em ambas as salas servem para proteger e destacar pequenos objetos que estão situados nos âmbitos, por pertencerem à mesma época dos demais objetos e imagens. As caixas de vidro se localizam aproximadamente a uma altura de um metro e trinta centímetros, o que me leva a pensar que os museus, na sua maioria, são projetados para o público adulto – para as crianças com menos de cinco anos, olhar esses objetos é impossível. As cordas, por sua vez, impedem aos visitantes adentrar nas reconstruções e simulações dos altares das capelas que acolhem as pinturas murais. Embora a Sala 1 seja muito mais acolhedora do que a Sala 2, as estruturas e as regras universais de não poder tocar os objetos, discutidas por Rose (2001), estão presentes em ambas e têm suas origens. Elas fazem parte das discussões tanto de Bennett (2000) quanto de Hooper-Greenhill (1993) a respeito do surgimento da disciplina. Ainda que utilizem referenciais distintos, ambos destacam o nascimento da disciplina e da ordem como forma de controle nas populações dos séculos XVII e XVIII.

Hooper-Greenhill (1993) localizará a emergência da disciplina nos fins da episteme clássica, tendo como base a perspectiva teórica de Foucault discutida no início deste texto, e afirmará que com a disciplina – método que divide e controla o tempo, espaço e movimento, que se fez presente nos monastérios, no exército e nas oficinas – a “idade clássica descobriu o corpo como objeto e como foco de emissão de poder. Nasceu a arte do corpo humano” (p.169, tradução nossa). Para ela, as tecnologias disciplinares dependerão da distribuição dos indivíduos no espaço e em visibilidade. Isto requereu historicamente a “emergência da especificação de um lugar heterogêneo a todos os demais e fechado sobre si mesmo” (Foucault, 1997, p. 145), como escolas, hospitais, exércitos. Lugares que confinavam seus habitantes, separando-os e diferenciando-os da população de massa. Esse tipo de “arranjo celular de indivíduos nos espaços”, segundo Hooper-Greenhill (1993), permitirá uma constante vigilância.

Após a Revolução Francesa, marco para as análises dessa autora, o museu passa a ser utilizado como suporte da República, oferecendo a oportunidade a todos os cidadãos de participar do que havia sido privilégios dos reis. O museu passou a fazer parte do sistema de educação do Estado.

De uma outra maneira, Bennett (2000) estuda as relações entre prisão e museu, para lançar luz sobre as conexões nesses dois espaços, no que se refere ao poder/conhecimento nas sociedades do século XIX. Ele desenvolverá uma teoria em que compara o nascimento do museu com o nascimento da prisão, tendo em conta o livro *Vigiar e punir*, de Foucault.

A relação entre poder e conhecimento, embora faça parte da administração do museu e da prisão, sobretudo no que diz respeito aos vários conhecimentos expositivos associados à ascensão do museu, difere tanto na sua organização como no seu funcionamento. O museu inaugurará uma outra forma de controle, mais próxima da moral burguesa, do que do controle do Estado. Como analisa Bennett em o *Nascimento do museu*, para Gramsci, no “estado ético”, uma cidadania democrática foi incorporada retoricamente aos processos do Estado. Gramsci considerou isso como uma característica distintiva do estado burguês moderno. A classe burguesa em ascensão, para ampliar sua esfera de classe “tecnicamente” e “ideologicamente”, “se apresenta como um organismo em movimento contínuo, capaz de absorver toda a sociedade, assimilando-a ao seu próprio nível cultural e moral” (Gramsci, 1979, p. 260, apud Bennett, 2000, p. 98, tradução nossa). Nessa perspectiva, a função do estado é transformada à medida que se torna um educador. O surgimento de novas tecnologias de gestão do conhecimento foi fundamental para promover o que Foucault chamou de “regulação” e “autorregulação”. Por meio dessas novas tecnologias o “estado ético” passa a ficar menos vulnerável, uma vez que o comportamento de grandes populações está sujeito a novas formas de gestão social. Portanto, o que ocorre não é uma mistura dos públicos – elite e populares. Com o mecanismo de regulação e autorregulação, os aparatos e tecnologias institucionais dos museus diminuiram o risco de desordem popular.

Apesar de abordar formalmente um público indiferenciado, as práticas dos museus serviram para criar um ajuste entre os públicos que atraíam e aquela porção recalcitrante da população em cujos costumes permaneciam os das tabernas e das feiras (Bennett, 2000, p. 98, tradução nossa).

Aos poucos os museus também foram sendo considerados como instrumentos capazes de induzir a reformulação dos costumes públicos. De acordo com Bennett, o museu surge como uma oposição às reuniões públicas, às formas de comportamento do povo nas feiras e às localidades de reunião pública, que eram consideradas como caóticas e desordenadas. Bennett, além disso, dirá que o museu servirá como um complemento da prisão. Se a prisão separava a punição da cena pública, que causava mais desordem nas relações do povo, o museu irá desprender a exibição de poder do risco de desordem e, juntamente, providenciar um mecanismo para a transformação do vulgar, dentro de uma organizada e idealizada autorregulamentação pública.

Dessa maneira, a prisão serviu para despolitizar o crime, separando o delinquente da “subclasse” do restante da população, e o museu providenciou este complemento instalando novos códigos de comportamento público. Com Bennet (2000) e Hooper-Greenhill (1993) compreendemos as estruturas de controle e de vigilância dos museus e seus interesses relacionados aos fins do século XVIII. Em pleno século XXI o MNAC não escapa dessas estruturas. Se por um lado temos um espaço democratizado, aberto ao público, por outro temos um espaço de controle, de normas disciplinares e vigilância.

TECNOLOGIA DE INTERPRETAÇÃO VISUAL E TEXTUAL

As tecnologias de interpretação, segundo Rose (2001), referem-se a um tipo de efeito de exposições que sempre trabalham conjuntamente com outras tecnologias, principalmente visuais e textuais. Foram destacados dois elementos pertencentes a esse tipo de tecnologia que estão disponíveis a todo público do museu: painéis e prospecto.

Painéis – os museus utilizam com frequência os painéis ao longo das exposições. Eles situam os objetos no contexto escolhido do discurso do museu e frequentemente são mais explícitos que as etiquetas e legendas que acompanham cada obra.

Nos âmbitos I e II da Sala 1 (de Arte Românica) e nos âmbitos I e II da Sala 2 (de Arte Gótica), observei que em ambas as salas do MNAC não são utilizados grandes painéis com largas informações. Nos painéis existentes está uma resumida história sobre o contexto de cada âmbito – nesses casos, na Sala 1 em três idiomas (Catalão, Espanhol e Inglês) e na Sala 2 em quatro idiomas (catalão, espanhol, inglês e francês). Esses painéis se encontram nas paredes da entrada de cada âmbito e neles se podem observar basicamente duas coisas: a importância do caráter apreciativo em relação às obras – o importante é ver; os painéis estão voltados para especialistas, o público leigo. Principalmente nos âmbitos da Sala de Arte Gótica, dificilmente se encontrarão outras possibilidades de interpretação que não estejam dentro da perspectiva oferecida pelos especialistas.

Rose (2001), quando define alguns conceitos básicos da teoria de Foucault, para sua análise do discurso dos museus e galerias, tratará sobre as relações de poder/conhecimento que se conectam aos privilégios do saber, dizendo:

Foucault estava particularmente preocupado em seu próprio trabalho com o surgimento de instituições e tecnologias estruturadas por meio de discursos específicos, ainda que complexos e contestados. Ele sugeriu que o domínio de certos discursos ocorria não apenas porque eles estavam localizados em instituições socialmente poderosas – aquelas que receberam poder coercitivo do Estado, por exemplo, como a polícia, prisões e reformatórios – mas também porque seus discursos reivindicavam a verdade absoluta. A construção de verdades asseguradas está no coração da interseção do conhecimento/poder (Rose, 2001, p. 138, tradução nossa).

Sobretudo na Sala 2, mediante os painéis introdutórios, se confirma uma verdade e se estipula uma única visão, constrangendo uma vez mais o visitante leigo, desta vez não em relação ao espaço físico, arquitetura interna, mas

intelectualmente, na medida em que outros tipos de conhecimentos possíveis de se articular não são reconhecidos.

Prospecto – no prospecto é clara a perspectiva de interpretação do MNAC com relação às suas coleções de Arte Românica e Arte Gótica, presentes nas seguintes frases:

Na apresentação do museu – “O museu explica por intermédio de suas coleções a história da arte catalã [...] em um *discurso continuado* em que as diferentes técnicas artísticas [...]” (tradução nossa).

Em relação à coleção de Arte Românica – “Está constituído, fundamentalmente, por um conjunto extraordinário de pintura mural, única em seu gênero tanto na qualidade como na *quantidade* [...]” (tradução nossa).

Quanto à coleção de Arte Gótica: “*Cronologicamente* corresponde à expansão peninsular e mediterrânea dos domínios dos condes de Barcelona [...]” (tradução nossa).

“Discurso continuado”, ordem “cronológica” são características da episteme clássica de Foucault e adotada nas reflexões de Hooper-Greenhill (2000) em suas análises sobre a formação dos museus. De antemão o prospecto apresenta como as coleções estão organizadas, demonstrando uma “evolução triunfante dos estilos e escolas e, ao mesmo tempo, perpetua o desejo por um finalmente irreparável passado clássico” (Bann, 1998, p. 237, tradução nossa). É dessa forma que, na estrutura clássica, se categorizam, classificam, ordenam e legitimam certos conhecimentos em detrimento de outros.

Um exemplo disso é quando no prospecto se valorizam a qualidade e a “quantidade” de pinturas murais agrupadas em um mesmo espaço. O acúmulo, nesse sentido, não representa somente a quantidade de objetos ou imagens, representa, também, a posse de uma quantidade de patrimônio histórico e artístico em domínio de poucos, para um público específico, em um espaço fechado.

Contrastando a análise do discurso dos aparatos e tecnologias institucionais e a análise do comportamento dos visitantes dentro das salas especificadas, percebi que tanto os aparatos como as tecnologias influenciam nas atitudes dos visitantes, na maioria das vezes com o intuito de disciplinar. Esse é o caso da Sala de Arte Gótica, que possui uma estrutura organizacional rígida e linear dos objetos da coleção, com uma luminosidade excessiva que reforça sua brancura de espaço asséptico, que transforma o ambiente em um espaço sem múltiplas vozes, em um silêncio digno de um templo religioso. Como argumenta Bennett (2000), a partir do momento em que não se reconhecem outras possibilidades de diferentes pontos de vistas sobre o objeto artístico, além de classificar, ordenar em escolas e períodos, criam-se espaços obscuros para determinadas classes sociais. Nesse contexto, restam duas alternativas que justificam o modelo de um museu clássico nos dias de hoje: manter o poder/conhecimento nas mãos de um grupo seletivo; ou garantir a manutenção dos bons costumes burgueses, como forma de controle social.

Com os dados apresentados e tendo em conta a metodologia de análise do discurso sugerido por Rose (2001), que foca os aparatos e tecnologias institucionais de museus e galerias, gostaria de destacar que esta pesquisa, além da observação no local e da gravação das atitudes dos visitantes, previamente negociada com a administração do Museu Nacional de Arte da Catalunha, não se ateve à busca de outros dados, que poderiam ser levantados por meio de entrevistas com a administração e departamento de educação da instituição ou com o público. Nesta pesquisa, somente foram analisados os aparatos e tecnologias institucionais e as atitudes do público diante deles.

CONCLUSÃO

Esta pesquisa partiu da minha inquietação e incômodo a respeito de por que os museus nem sempre são espaços para todos, em especial para os sujeitos da classe trabalhadora.

As teorias de Bennett (2000) e Hooper-Greenhill (1993), assim como a metodologia de análise do discurso proposta Rose (2001), me permitiram compreender que a tensão por mim experimentada em muitas instituições museais, sobretudo quando pouco as conhecia, não era descabida, pelo contrário, fazia muito sentido.

Analisar o MNAC com base em seus aparatos e tecnologias institucionais, na condição de arte-educadora, me levou a compreender como o conhecimento vem sendo tratado desde o século XVII, reforçando determinados saberes em detrimento de outros. O tipo de pedagogia ofertado pelo Museu Clássico silencia, invisibiliza e, portanto, exclui determinados sujeitos e classes sociais, situando esse tipo de instituição na contramão das aspirações democráticas.

Todavia, o MNAC, em suas salas de exposição permanente, carece de apresentar outros pontos de vista sobre as coleções, que vão além do olhar institucional. Nessa direção, novas perguntas se abrem para futuras investigações no âmbito dos museus: quais alternativas são criadas para o público leigo diante do que é oferecido pelos museus, além da “regulação” e “autorregulação”? Por que alguns objetos costumam ter mais *status* de objeto artístico do que outros? Será que a estrutura organizacional do museu clássico segue sendo coerente para o público que o frequenta hoje? Acerca disso, vale dizer que, como esclarece Foucault (1996), o que importa não é o poder que possuem as instituições, mas o tipo de subjetividade que se cria por intermédio delas.

BIBLIOGRAFIA

- Bann, S. *Art history and museums*. In M. A. Cheethan, M. A. Holly and R. Moxey (org.). *The subjects of art history: historical objects em contemporary perspectives*. Massachusetts: Editor Universidad Cambridge; 1998. p.230-249.
- Bennett, T. *The birth of the museum: history, theory, politics*. Londres: Routledge; 2000.

Bourdieu, P. *La distinción: critério y bases del gusto*. Madrid: Taurus; 2000.

Bourdieu, P. *Notas provisionales sobre la percepción del cuerpo*. In (VVAA). *Materiales de Sociología*. Barcelona: La Piqueta; 1996. p.183-194.

Foucault, M. *El orden del discurso*. Barcelona: Fábula Tusquets; 1999.

Foucault, M. *Por que hay que estudiar el poder: la cuestión del sujeto*. In (VVAA). *Materiales de Sociología*. Barcelona: La Piqueta, 1996. p. 25-36.

Foucault, M. *Vigilar y castigar: el nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI; 1997.

Hooper-Greenhill, E. *Museums and the shaping of knowledge*. Londres: Routledge; 1993.

Rose, G. *Visual Methodologies, an introduction to the interpretation of visual materials*. Londres: Sage Publications; 2001.

Fontes eletrônicas e sites

Museu Nacional D'Art de Catalunya. Disponível em:
<<https://www.museunacional.cat/ca>>. Acessado em 12 de março de 2019.