

ALÉM DO ARTEFATO: APRECIÇÃO EM MUSEUS E EXPOSIÇÕES

*Maria Christina de Souza Lima Rizzi**

RIZZI, M.C. de S.L. Além do artefato: apreciação em museus e exposições. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 8: 215-220, 1998.

RESUMO: Este artigo traz um conjunto de afirmações e reflexões a respeito da prática de apreciação em museus e exposições. Visa colaborar com a área de apreciação ao reunir a contribuição de autores das seguintes áreas do conhecimento: Museologia, Estética, Arte-Educação e Literatura.

UNITERMOS: Arte-Educação – Museologia.

Visitar os museus e entrar em contato com seus espaços, propostas e exposições, propicia o exercício da cidadania ao permitir, no desenrolar da experiência da fruição da realidade musealizada, o contato com temas relativos à natureza social, política, espiritual, científica e estética do ser humano.

Dependendo da política cultural adotada, os museus e exposições podem tornar-se instrumento de poder e dominação. Isto acontece quando adotam um discurso autoritário e distante, não revelando seus procedimentos, opções e dúvidas. Podem tornar-se meios para experiências comunitárias compartilhadas quando direcionam suas ações para uma parceria, de caráter dialógico. Isto acontece quando permitem o acesso do público às suas discussões e realizações, mantendo em pauta o significado e relevância social de seu trabalho museológico.

Os museus são por natureza instituições que podem permitir o acesso à informação e educação de pessoas oriundas de distintas classes sociais. Têm chance de promover, na realidade multicultural da sociedade, um diálogo entre os diferentes códigos culturais.

Neles os grupos étnicos e culturais podem encontrar representadas a cultura dominante e/ou outras culturas. Estes encontros são oportunidades desafiadoras que envolvem percepção, emoção, conhecimento, além de confronto e/ou diálogo.

Os museus podem colaborar para a compreensão da diversidade cultural, ao expor artefatos que representam modos de vida, materiais, técnicas, que são usuais ou diferentes da realidade cotidiana dos visitantes.

Visitar um museu é um desafio que traz a oportunidade do contato com a riqueza e a natureza de cada aspecto cultural explicitado ou implicado no discurso expositivo.

“O termo multiculturalismo não é de forma alguma um termo pacífico e de um sentido único. Muitos autores que têm tratado da educação multicultural afirmam que este termo é bastante recente, embora o fenômeno como tal não o seja.

A área da Antropologia é das que mais têm se preocupado com a questão multicultural. Mukhopadhyay e Moses (1994) descrevem a visão antropológica da educação multicultural como “o processo pelo qual uma pessoa desenvolve competências em múltiplos

(*) Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

sistemas de perceber, avaliar, acreditar e fazer.... Tendo em vista as numerosas microculturas que existem em toda a sociedade baseadas em aspectos como religião, idade, gênero, ocupação, classe social etc., a questão étnica é apenas uma das características de um indivíduo. Como essas microculturas ou subculturas estão presentes em qualquer sociedade, a educação sempre se relacionou com a aquisição de competências em muitas culturas. Educação multicultural, então, na visão da Antropologia, é uma experiência humana normal e não uma recente descoberta das sociedades modernas e etnicamente complexas.... Ela reconhece similaridades entre grupos étnicos ao invés de salientar as diferenças, promovendo o cruzamento cultural das fronteiras entre as subculturas, sejam elas quais forem, e não a sua permanência.” (Richter 1998: 12).

Os artefatos que fazem parte de coleções museológicas podem estar relacionados a histórias de família, podem ter pertencido a pessoas que vivem ou viveram, amaram ou ainda amam. Podem ter feito parte de rituais relacionados à sobrevivência, nascimento ou casamento, por exemplo. Todos trazem uma(s) história(s) e geram uma(s) história(s).

“Nossos corpos vêm e se fazem ver. Somos videntes e visíveis. As relações se estabelecem por uma transitividade. O que define o sujeito é o que está em relação ao objeto. O que define o objeto é o que está em relação com o sujeito. Isto significa que as unidades se dão pelas relações.” (Frange 1998: 8).

Apresentando suas coleções em exposições, os museus propõem contato com valores, diversidade e relativismo cultural. Reconhecer esta realidade é assumir a importância do *contexto*, do *público* e das *múltiplas vozes* envolvidas no “contar histórias” através desses artefatos articulados em uma narrativa museológica.

Se considerado como um fórum e não como um templo, o museu torna-se um lugar de confronto, experiências e debates. Encontramos nas exposições museológicas dois níveis de leitura crítica que se intercomunicam:

O primeiro nível é o da *leitura da exposição*. Neste nível podem ser feitas as seguintes perguntas:

- O que o museu está mostrando?
- Para quem? O que foi incluído na mostra?

- O que foi excluído da mostra?
- Quais as crenças relativas à política cultural da instituição que estão sendo expressas? Como estão sendo expressas?

O discurso dos museus não é neutro e ter consciência deste fato é determinante para fundamentar o desenvolvimento das atividades de difusão cultural.

O segundo nível é o da *leitura dos artefatos* em si. Neste nível são pertinentes as seguintes questões:

- O que são estes artefatos?
- Quem os fez?
- Com que finalidade?
- O que eles representam?
- Qual o significado deles para nós hoje em dia?
- Somos capazes de compreendê-los?
- Somos capazes de entender os significados que eles trazem consigo?
- Somos conscientes dos significados que estamos atribuindo a eles?

“Conhecer é fazer significar, é dar a ver as relações que são pressupostas por um percurso gerativo de sentido. Compreender arte significa formular um entendimento; construir um conhecimento; alicerçado na intuição, em atos de percepção e em uma trajetória de conhecimentos inteligíveis e sensíveis, quero dizer, uma condição interdisciplinar perfurada pelos contágios significantes e patêmicos. As paixões são transformadoras de ações, são modalidades de estados: de amor, ambição, medo, espera, cólera, desejo, decepção, inveja, rancor, presentes na arte contemporânea, tanto nos textos visuais, quanto nos nossos encontros e desencontros com eles.” (Frange 1998: 8).

Qual a importância de conhecermos estes artefatos ou obras de arte?

“Uma sociedade só é artisticamente desenvolvida quando ao lado de uma produção artística de alta qualidade há também uma alta capacidade de entendimento desta produção pelo público.” (Barbosa 1994: 32).

Uma das questões mais importantes envolvendo, nos museus, o controle sobre os artefatos e as obras de arte e a maneira de exibí-los, é a articulação da *identidade*, o que pode ocorrer de duas maneiras: de maneira direta quando o museu apre-

senta uma exposição com uma narrativa assertiva, ou de maneira indireta, quando o museu opta por uma narrativa implicativa.

Quando nos relacionamos com o “*outro cultural*” via exposições, este contato nos mostra *quem somos* e talvez mais significativamente ainda *quem não somos*.

“O diferente é o outro, e o reconhecimento da diferença é a consciência da alteridade: a descoberta do sentimento que se arma dos símbolos da cultura para dizer que nem tudo é o que eu sou e nem todos são como eu sou...”

...O outro sugere ser decifrado, para que lados mais difíceis de *meu eu*, do *meu mundo*, de *minha cultura* sejam traduzidos também através dele, de seu mundo e de sua cultura. Através do que há de meu nele, quando, então, o outro reflete minha imagem espelhada e é às vezes ali onde eu melhor me vejo. Através do que ele afirma e torna claro em mim, na diferença que há entre ele e eu.” (Brandão, *apud* Frayze-Pereira 1994:7).

O trabalho de construção do presente e do futuro nos discursos museológicos, aprendendo com o passado, exige que sejam flexibilizadas as zonas de fronteira. Ele pede a reflexão sobre como lidar com a *diferença* e a diversidade no processo de construção de identidade. Buscar a identidade inclui valorizar o contexto cultural de todos os envolvidos no processo museológico: da documentação à difusão. Essa busca de identidade inclui o assumir o múltiplo no lugar do uniforme, o *incerto* e *não determinado* no lugar do previsto e programado. Não deve aceitar estereótipos relacionados ao outro. Ao contrário, considera sua presença e valores em todas as dimensões sociais.

É um trabalho que colabora para a preciosa *autoria de si mesmo*.

“De que maneira as nossas identidades estão amarradas a formas históricas de práticas discursivas?...”

Identidades de fronteira são espaços intersubjetivos de tradução cultural – espaços linguisticamente multivalentes de diálogo intercultural, espaços em que se pode encontrar uma sobreposição de códigos, uma multiplicidade de posições de sujeito inscritas culturalmente, um deslocamento dos códigos de referência normativos e uma montagem polivalente de novos significados culturais.

Identidades de fronteira são produzidas em cenário de “instabilidade oculta” e resultam em “um labirinto”. Aqui o conhecimento é produzido por um acesso transrepresentacional ao real – através da compreensão relacional e reflexiva em meio às matrizes conotativas de numerosos códigos culturais. É um mundo onde identidade e subjetividade crítica dependem do processo de tradução de uma profusão de significados culturais que se intersectam.” (MacLaren 1997: 147).

O ato de aprender com os artefatos ou obras de arte em exposições, que exercita “a compreensão relacional e reflexiva em meio às matrizes conotativas de numerosos códigos culturais”, desenvolve-se principalmente a partir do *olhar*.

“Olhemos para o olhar que o mundo antigo lançou ao olhar.

Os gregos e os romanos helenizados pensaram em duas dimensões axiais do olhar: *o olhar receptivo*; *o olhar ativo*.

De ambas se pode dizer que são reais, no sentido de que a experiência que se tem delas é universal e incancelável.

O olho, fronteira móvel e aberta entre o mundo externo e o sujeito, tanto recebe estímulos luminosos (logo, pode ver, ainda que involuntariamente) quanto se move à procura de alguma coisa, que o sujeito irá distinguir, conhecer ou reconhecer, recortar do contínuo das imagens, medir, definir, conhecer ou reconhecer, caracterizar, interpretar, em suma, pensar.

Em suma, há um ver-por-ver, sem o ato intencional do olhar; e há um ver como resultado obtido a partir de um olhar ativo. No primeiro caso, o cego, curado de sua doença, poderá dizer: “Estou vendo!” No segundo, a pessoa dotada de visão, depois de olhar atentamente para o céu, exclamará: “Finalmente consegui ver a constelação do Cruzeiro!”. Ver-por-ver não é ver-depois-de-olhar.

Aparentemente, ambas as situações (a potencial e a atual) têm o mesmo suporte físico: o olho, a luz e os corpos exteriores ao corpo humano.

A diferença profunda que corre entre uma e outra se evidencia quando vista através da história da epistemologia antiga: há uma vertente materialista, ou, mais rigorosamente,

sensualista do ver como receber ao lado de uma vertente idealista ou mentalista do ver como buscar, captar. Nenhuma delas está morta.”(Bosi 1988:66).

O ensino da apreciação mais particularmente a *educação do olhar*, está na *tradição modernista* do ensino da arte, fundamentado na articulação de quatro processos básicos centrados na primazia dada durante o período, à percepção e aos processos cognitivos. São eles:

1. prestar atenção ao que se vê (*descrição*);
2. observar o comportamento daquilo que está sendo observado (*análise*);
3. atribuir significado ao artefato /obra de arte (*interpretação*);
4. decidir a respeito do seu valor (*juízo*).

Atualmente, no desenvolvimento do *ensino da arte pós-moderno*, esta abordagem perceptual/cognitivista está sendo revista de forma a se aproximar de maneira coerente e substancial do objeto de arte contemporâneo e das narrativas contemporâneas de exposições de arte ou de outras naturezas, como por exemplo, antropológicas.

... “A visão modernista, é claro, torna a arte um domínio cognitivo separado, *sui generis*. As obras foram consideradas como entidades autóctones e objetivas que poderiam ser apreendidas apenas através da percepção, sem necessidade de elementos culturais ou verbais. Para apreciá-las era preciso compreender suas qualidades estéticas e essas qualidades existiam em virtude das relações internas particulares dos elementos do meio, como a linha, a cor e a forma. Estas relações internas poderiam ser compreendidas pelos olhos apenas e não dependiam de fatores contextuais. Qualquer coisa cultural, ou que precisa ser aprendida verbalmente, era portanto considerada estritamente irrelevante.” (Parsons 1998:3).

...A visão contemporânea, em contraste, entende que uma obra de arte pode ser constituída por dois tipos de coisas: por suas qualidades estritamente estéticas e por um conhecimento de seu contexto. Além disso, esses dois tipos de fatores não são independentes mas trabalham em íntima interação entre eles.

Uma obra, sob o ponto de vista contemporâneo, é mais um objeto simbólico do que puramente estético, cuja interpretação depende em parte do que pode ser visto em si e em parte do contexto cultural. A interação do que pode ser visto e um conhecimento do contexto acontece na interpretação; e uma resposta adequada para uma obra de arte, podemos dizer, requer interpretação ao invés de apenas percepção. A interpretação inclui a percepção mas vai além.”(Parsons 1998:4).

O exercício da apreciação em museus e exposições tem como uma das finalidades reduzir a lacuna existente entre o que estimulou o autor (ou artista) a fazer o artefato (ou obra) e o fruidor, permitindo que uma multiplicidade de significados sejam expressos, interpretados, compartilhados e revelados.

O artefato/obra de arte opera em relação ao autor/artista e o fruidor como um “intervalo de criação”, pleno de tensões criativas e possibilidades entre o estímulo gerador inicial e o leitor. A dimensão intervalar da leitura acontece no tempo/espaço intersticial entre os dados objetivos da materialidade do objeto, suas formas de representação e o leitor.

“A idéia é bastante simples, na leitura da literatura, entre os significados (históricos, sociais, psicológicos) e a maneira de sua textualização, o leitor procura apreender relações e tende a construir pares, tais como literatura e história, literatura e sociedade, literatura e psicologia...”

...A esta leitura entre os dados da realidade e suas representações é o que se chama leitura do intervalo. O intervalo, portanto, não é um vazio: é antes aquele tempo/espaço em que a literatura se afirma como literatura sendo sempre mais do que literatura porque apontando para esferas do conhecimento a partir das quais o signo literário alcança a representação.”(Barbosa 1990:11).

O exercício da apreciação e seu ensino permitem que a dimensão intervalar da leitura desabroche. Permite que as pessoas entrem em contato com arte e cultura em um processo dialógico dinâmico e gerador. Permite a realização das potencialidades de cada um: autor, obra, mediador e fruidor.

Apreciar artefatos ou obras de arte é um processo de criação e um dos mais complexos atos de compartilhar.

O ensino da apreciação, experiência mediada ou formação de monitores (mediadores) para exposições, evita quando efetivamente realizado, que a experiência de apreciação seja fragmentada, confusa e uma atividade de pura excitação só emocional.

“Porque, para perceber, um espectador precisa *criar* sua própria experiência. E sua criação tem de incluir conexões comparáveis àquela que o produtor original sentiu. Não são as mesmas, em qualquer sentido literal. Não obstante, com o espectador, assim como com o artista, tem de haver uma ordenação dos elementos do todo que é, quanto à forma, ainda que não quanto aos pormenores, a mesma do processo de organização que o criador da obra experimentou conscientemente. Sem um ato de criação, o objeto não será percebido como obra de arte. O artista selecionou, simplificou, clarificou, abreviou e condensou de acordo com o seu desejo.

O espectador tem de percorrer tais operações de acordo com seu ponto de vista próprio e seu próprio interesse. Em ambos tem lugar um ato de abstração do que é significativo. Em ambos, há compreensão, em sua significação literal isto é, um ajuntar minúcias e particularidades fisicamente dispersas em um todo experienciado. Há um trabalho realizado pelo que percebe, assim como pelo artista.

Aquele que, por ser demasiadamente preguiçoso, frívolo ou obstinado nas convenções, não efetue esse trabalho, não verá, nem ouvirá. Sua “apreciação” será uma mistura de fragmentos do saber em conformidade com normas de admiração convencional e com uma confusa, ainda se genuína, excitação emocional.” (Dewey 1974: 261).

Participar de um processo de apreciação é existir por um momento através da sensibilidade e valores do outro. Os autores criam através de quem eles são pessoal e culturalmente, e o fruidor responde através de quem ele é, pessoal e culturalmente.

É um encontro profundo.

Este processo aproxima vivências e experiências criando uma rede de comunicação e respeito (Wolff 1997: 2).

Possibilita o exercício da singularidade. Sentir, pensar e expressar-se como sujeito e não meramente como um repetidor de padrões exteriores a si próprio.

Possibilita neste encontro criador, nas dobras da dimensão intervalar, interpretar e compreender-se humano compartilhando, de maneira consciente, as semelhanças e diferenças entre indivíduos e culturas.

Estas possibilidades (preciosas) fazem parte do conjunto das responsabilidades atribuídas aos museus, exposições e serviços educativos.

RIZZI, M.C. de S.L. beyond the artifact: appreciation in museums and exhibitions. *Rev. do Museu de Arqueologia e Etnologia*, São Paulo, 8: 215-220, 1998.

ABSTRACT This article intends to collaborate with the theoretical reflections about the appreciation experience in museums and exhibitions. It considers the theoretical contribution from Aesthetic, Museology, Art Education and Literature.

UNITERMS: Art Education – Museology.

Referências bibliográficas

- BARBOSA, A.M.
1994 *A Imagem no Ensino da Arte: Anos Oitenta e Novos Tempos*. São Paulo, Editora Perspectiva, 2ª ed.
- BARBOSA, J.A.
1990 *A Leitura do Intervalo*. Ensaios de Crítica. São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, Iluminuras.
- BOSI, A.
1988 Fenomenologia do Olhar. Adauto Novaes *et al* (Org.) *O Olhar*. São Paulo, Companhia das Letras.
- DEWEY, J.
1974 Tendo uma Experiência. Victor Civita (Ed.) *Os Pensadores*, v. XL. São Paulo, Abril Cultural: 245-263.
- FRANGE, L.B.P.
1998 Leituras de Obra de Arte e Discussão. *A Compreensão e o Prazer da Arte*. SESC. São Paulo, 4º Encontro: Leituras de obras de arte e discussão acerca do lugar da apreciação na sala de aula de acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais, São Paulo: 8-11.
- FRAYZE-PEREIRA, J.A.
1994 A questão da Alteridade. *Psicologia USP*, São Paulo, 5 (1/2): 11-17.
- KARP, I.; LAVINE, S.D.
1990 *Exhibiting Cultures*. The Poetics and Politics of Museum Display. Washington and London, American Association of Museums-Smithsonian Press.
- KARP, I.; KREAMER, C.M.; LAVINE, S.D. (Eds.)
1991 *Museums and Communities*. The Politics of Public Culture. Washington and London, Smithsonian Institution Press.
- Mac LAREN, P.
1997 *Multiculturalismo Crítico*. São Paulo, Cortez Editora.
- MAYER, S.; BERRY, N. (Eds.)
1988 *Museum Education: History, Theory and Practice*. Reston, VA, The National Art Education Association.
- PARSONS, M.
1997 Mudando Direções na Arte Educação Contemporânea. *A Compreensão e o Prazer da Arte*. SESC. São Paulo, 5º Encontro: Mudando direções na arte-educação contemporânea, São Paulo.
- QUINTÁS, A.L.
1990 *Estética*. Petrópolis, Vozes.
- RICHTER, I.
1998 Multiculturalidade no Ensino da Arte e sua influência na leitura dos códigos estéticos. *A Compreensão e o Prazer da Arte*. SESC. São Paulo, 4º Encontro: Leituras de obra de arte e discussão do lugar da apreciação na sala de aula de acordo com os Parâmetros Curriculares Nacionais, São Paulo: 12-17.
- WOLFF, T.; GEAHIGAN, G.
1997 *Art Criticism and Education*. Discipline in Art Education. Contexts of Understanding. General Series Editor, Ralph A. Smith. Urbana and Chicago, University of Illinois Press.

Recebido para publicação em 25 de maio 1998.