
SIMPÓSIO TEMÁTICO 3 – COLEÇÕES, ACERVOS E MUSEUS DE ARTE

ARTE E MUSEU COMO RIZOMA: uma possibilidade de entendimento

André Leandro Silva¹

Elaine Dias de Castro²

Resumo

O presente trabalho pretende apresentar as discussões iniciais da pesquisa *A Nova Crítica no Museu: perspectivas para a musealização* em desenvolvimento no mestrado da Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte (USP). Com a pesquisa, buscamos discutir a relação entre a arte pós-moderna musealizada e o museu, identificando a maneira como estes dois elementos se constroem e desconstroem. Aborda-se esta relação propondo-a como rizoma, conceito de Deleuze e Guattari. Assim, saímos do entendimento exclusivo do museu como gerador da musealização e construímos uma ideia que reconduz a atenção para a multiplicidade que a compõe e para as obras musealizadas como agentes. O artigo apresenta os delineamentos conceituais iniciais da pesquisa.

Palavras-chave: Rizoma. Decalcomania. Musealização. Processo Museológico. Arte pós-moderna.

1. Introdução

O presente trabalho foi concebido no âmbito das reflexões da pesquisa de mestrado por hora intitulada *A Nova Crítica no museu: perspectivas para musealização*, em andamento no Programa de Pós-graduação Interunidades Estética e História da Arte da USP. Este texto tem como objetivo articular e apresentar os conceitos que estão orientando a abordagem da pesquisa, decalcomania e rizoma (DELEUZE e GUATTARI, 2011), Utilizando-os como analisadores para estudar a relação que arte musealizada e museu estabelecem.

Deleuze e Guattari nos apresentam esses conceitos no volume 1 da obra *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Os autores estão imbuídos de produzir um outro entendimento da realidade que não parta de dicotomias ou de estruturas determinantes. Para isso eles diferenciam dois tipos de abordagem: a radicular (raiz) e o rizoma. A radicular é aquela cuja multiplicidade sempre deriva de uma origem, como um eixo genético: um que gera dois, que geram quatro e assim sucessivamente, de tal modo que o final da cadeia sempre será determinado pela origem. Ao sistema arborescente está relacionado o princípio da decalcomania, em que se reproduz infinitamente uma percepção já determinada e imutável. A proposta do sistema rizoma trata de considerar a multiplicidade como algo conectado e de

¹ Universidade de São Paulo – USP; e Museu de História Natural e Jardim Botânico da UFMG – MHNJB/UFMG

² Universidade de São Paulo - USP

permitir a diversidade de relações possíveis sem que parta de uma origem. No rizoma, as relações se dão de maneira horizontal, uma estrutura sempre pode gerar novas conexões, mas sem determiná-las. O rizoma traz a ideia de múltiplo sem a unidade superior ordenadora.

É com esses dois referenciais que abordaremos a relação da arte musealizada e de museu. Reafirmando que entre o museu e seus acervos existe uma relação rizomática, apontaremos também onde podem existir estruturas de decalque na relação.

2. Processo museológico: pode haver decalque no rizoma?

A abordagem deste texto é de museu como base institucional de ação da museologia. Não se deseja reduzir o conceito de museu, mas percorrer os caminhos do processo e da ação museológicas que se dão mais claramente em dimensão institucional.

De partida, Chagas (1994) já nos apresenta três funções básicas que são princípios de identidade dos museus: preservação, investigação e comunicação. Temos então a caracterização precisa sobre a atividade do museu. Recorrendo a Mensch especificamos essas atividades:

[...] a conservação inclui coleta, conservação, restauração, armazenamento e documentação; a investigação refere-se à interpretação científica do valor informativo do patrimônio cultural e natural; a comunicação compreende todos os métodos possíveis para transferir a informação a uma audiência: publicações, exposições e atividades educativas adicionais. (MENSCH, 1992)

As atividades que caracterizam o museu são procedimentos ativos sobre os acervos. Santos amplia essa concepção explicitando as mencionadas ações como processo. Assim, insere nelas a questão fundamental do condicionante histórico-social, e da interrelação entre elas. A autora ainda desdobra com: “a qualificação da cultura em um processo interativo de ações de pesquisa, preservação e comunicação, objetivando a construção de uma nova prática social” (SANTOS, 2002). Ela também problematiza as exclusões inerentes aos processos. Afinal, não se trata somente de ações isoladas no museu, mas articuladas ao contexto histórico-social que determinaria quais objetos passariam por tais procedimentos.

Ainda sobre a inter-relação, Chagas defende o equilíbrio entre preservação, pesquisa e comunicação como primordial ao funcionamento do museu, entendendo que a cristalização de uma das ações poderia acarretar na descaracterização do museu como tal. Ele reitera que “o museu efetivamente, é importante frisar, não é apenas uma casa de preservação ou

um centro de excelência científica ou uma casa de espetáculos, mas a combinação potencializada de todas estas tendências” (CHAGAS, 1994).

Sabidamente, trata-se de relação de tensão, pois os interesses podem se chocar. Por esse motivo, o autor ainda se preocupa com os limites impostos pela preservação em oposição à pesquisa e a comunicação aglutinadas na ideia de dinamização cultural. O desafio torna-se equilibrar para que a preservação permita o uso social (dinamização) dos bens culturais.

Preservação e dinamização estão também na ideia de cadeia operatória. Esse conceito proposto pela museóloga Cristina Bruno articula e elucida o paradoxo levantado por Chagas da coexistência de preservação e dinamização (CÂNDIDO, 2008). A operação consiste na salvaguarda e na comunicação patrimonial. Mudando o foco de abordagem, a cadeia operatória subordina todas as ações à ideia de preservação em que comunicação e uso social têm caráter preservacionista.

Reafirma-se que a preservação é a função básica de um museu e que a partir dela estão subordinadas todas as outras, tais como coleta e estudo dos objetos e/ou espécimes da natureza; salvaguarda das coleções e/ou referências patrimoniais (conservação e documentação) e comunicação (exposição, educação e ação sociocultural) (BRUNO, 1999, p. 133).

Independentemente da abordagem, processo ou cadeia operatória, essas ações ocorrem sobre o bem cultural como procedimentos que efetivam a musealização. Cury (1999) nos apresenta quatro sentidos da musealização: a seleção, destacar da realidade para preservar; a inserção em contexto museal (aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação); a materialização de conceitos por meio de objetos; a associação de objetos e recursos sensoriais, organizando em espaço para comunicação, exposição.

Os sentidos propostos pela autora nos parecem mais próximos e relacionados que propriamente distintos. A musealização se efetivaria na concretização de todos esses procedimentos, se apresentando novamente dentro da ideia de processo, ou mesmo cadeia, ou sequência de ações.

Buscando entender a motivação da musealização como prática humana, Huyssen (1994) nos indica possibilidades de análise, entendendo-a como sintoma-chave da cultura pós-moderna. O autor traz três modelos para explicá-la a partir de matrizes teóricas distintas.

A musealização como compensação é entendimento proposto por um grupo de orientação hermenêutica. Nessa abordagem, a musealização como atividade própria do museu é consequência do processo de erosão da tradição na modernidade, gerando lugares de recordação, cuja função seria dar à sociedade erodida referenciais sólidos para construção de identidade. A musealização como catástrofe, associada ao pós-estruturalismo, aborda o sentido pessimista do processo, que consistiria no domínio e no controle do real, o que acarretaria congelamento, esterilização, morte, “de-historização”, “de-contextualização” (HUYSSSEN, 1994, p. 50), por simular o real e não mostrá-lo de fato. A musealização como reencantamento é abordagem que tem acolhimento nas ideias do autor. Associada à Teoria Crítica, ela consiste no valor que existe na narrativa que se acessa pela materialidade, narrativa própria dos museus. O reencantamento é a possibilidade de acessar experiências outras que não estão mais diluídas nas práticas cotidianas. Para o autor, esse reencantamento se dá por meio de um “olhar museico”.

Esse olhar proposto por Huyssen se assemelha ao conceito de olhar museológico trazido por Chagas. Talvez a diferença terminológica se dê pelos limites da tradução do texto de Huyssen. O olhar museológico é:

Um olhar que sem eliminar definitivamente a função primeira dos objetos/bens culturais, acrescenta-lhes novas funções, transformando-os em representações, em semióforos, em documentos ou suportes de informação. Um olhar, enfim, que transforma os mais diferentes espaços/cenários em museu. Por esta perspectiva, compreende-se que o modo especificamente museológico de olhar o mundo opera em relação às funções dos objetos/bens culturais e dos espaços/cenários com as propriedades transformativa e aditiva (CHAGAS, 1994, p. 52).

Para finalizar esse curto exercício de percorrer o conceito musealização, chegamos finalmente ao objeto musealizado. É pertinente trazermos a leitura feita por Castro (2009) que propõe duas linhas de abordagem: o sagrado e o segredo.

O ponto de partida da autora é o mesmo que foi apresentado por meio de Chagas na definição de um olhar museológico que incide sobre o objeto que é: representação, signo, documento de relações humanas e, por esse motivo, estabelece comunicação. Esse parece um ponto de consenso entre todos os autores mencionados: a esfera representacional do objeto.

A esfera do sagrado aparecerá quando da ação de musealização:

O objeto-signo acrescido da qualificação museológica exprime a posse individual repassada à propriedade coletiva. Nesta passagem, a apropriação se metamorfoseia em patrimônio, a admiração se volatiliza em veneração, o

contemporâneo recua à intemporalidade e o profano se transfigura em sacralização. (CASTRO, 2009, p. 52).

A sacralização está no sentido de produzir uma situação dupla. O objeto, ao entrar no processo museológico, é retirado da vida, das relações que media, uma violência que desassociaria o objeto de seu significado. Entretanto, nesse rito próprio do museu, é atribuído a ele um *status* em que ele próprio se torna o significado.

Ao objeto sacralizado são impostas hierarquizações e racionalidades que endossam o critério do contexto estético, cujos códigos nem sempre são enunciados. Sem desprender-se da sua função protetora/destruidora, ou de sua dimensão religiosa/profana, a interdição museológica imposta à obra de arte é quase sempre dissimulada arbitrária e sacrificante, fazendo a arte transformar-se em um fim, um fim supremo (CASTRO, 2009, p. 55).

Quase como continuidade, o aspecto do sagrado levantado pela autora chama o segundo conceito analisado: o segredo. Ele consiste na simplicidade da ocultação. O segredo acompanha o sagrado por aquilo que o próprio sagrado encobre. Mas traz à tona relações de poder, por ocultar o que não deve ser dito e controlar o comunicável.

A estrutura museológica em sua relação informacional é hipotetizada como vinculada à esfera do segredo, magia que a todos – público, profissionais, pesquisadores – envolve e seduz. Nada é indagado, pouco é dito. [...] O emissor não precisa falar e o receptor não é estimulado a perguntar. (CASTRO, 2009, p. 74)

Musealização e processo museológico ajudam a entender a função dos museus na sociedade. São processos dotados de ambiguidade e eivados de problemas. Em suas reflexões, Chagas, Bruno e Santos apontam a necessidade clara do uso social desses processos para não cairmos na reprodução constante de narrativas dominantes. Castro já se preocupa com o processo em si e busca a solução na passagem do enfoque do objeto para a informação. O desafio aqui proposto é tentar construir uma abordagem, considerando que mudanças não se darão somente em aplicar o mesmo de outra forma, ou distanciando o objeto da informação. Cabe agora exercitar nossa proposta: entender a decalcomania do processo museológico e a possibilidade de uma abordagem rizomática.

Na pesquisa de mestrado em desenvolvimento, estamos movidos pela ideia de que haja uma relação importante entre os museus e seus acervos, de que há potencial transformador nos acervos que transborda também para os museus, mas que existe algo nessa relação que limita o potencial.

Nosso movimento de entrada está na determinação que os procedimentos museológicos empregam a cada um dos objetos que foram musealizados. As instâncias do sagrado e do

segredo, o pessimismo e desconfiança na musealização, são sintomas de problemas que poderíamos encontrar nos processos museológicos. Pensamos na necessidade de perceber aquilo que pode ser o limitador dessa relação. Influenciados pelas ideias de Deleuze e Guattari, desejamos construir um entendimento dessa relação que mostre como museu e acervos interferem entre si mutuamente, constroem-se e desconstroem-se.

O processo museológico parte da dicotomia que separa museu e objeto. Nessa situação, cada um deles tem papel específico que determina funções e sentidos. Em tal estrutura dicotômica, o museu age sobre o objeto que aparentemente se torna passivo na relação. O processo museológico, composto de três ações distintas, implica pluralidades, equilíbrio que articula e agrega outros elementos, mas pode submetê-las ao museu como ordenador.

Retomemos a musealização. Aqueles processos estão em ação para construir o sentido do objeto no museu. A musealização com essa característica hierárquica atua na formação do objeto como signo, documento, de sentidos cristalizados. O objeto se torna o conceito materializado, ele está reduzido àquela abordagem, por isso mesmo, está morto na perspectiva pessimista dos pós-estruturalistas. Dá-se a universalização de seus sentidos e essa construção cessa as conexões que estão em potencialidade.

Nessa instância, concretiza-se a sacralização apresentada por Castro. A sacralidade encobre a multiplicidade que se movimenta no objeto na prática cotidiana. Ela se vale do segredo para a construção de um discurso desarticulado e sintético. Ocorre uma reificação do sentido que se opera na hegemonia do significante e torna o objeto um fim em si mesmo.

A dicotomia museu-acervo, a condição gerativa do museu no processo museológico, a hierarquização da cadeia operatória, o sentido determinista da musealização, a poda das conexões para concretização do objeto musealizado, sua sacralidade e os segredos que constrói são as pistas nas quais entrevemos a decalcomania do processo museológico. Para nossa abordagem, a problemática da musealização está aí, pois, nesse sentido, não configuraríamos uma relação efetiva de museu e acervo.

Na decalcomania do processo museológico, a solução informacional, que evidencia múltiplas camadas de informação e garantiria um processo não redutivo, ainda é limitada em nossa abordagem, pois ela parte da dicotomia objeto-informação e de multiplicidades que possuem o museu como origem. Não alcançaríamos a ideia proposta por Deleuze e Guattari de uma multiplicidade (singular) que não possui unidade determinante: n-1 (DELEUZE e GUATTARI, 2011).

Ao relacionarmos esta musealização ao sistema arborescente da decalcomania (DELEUZE e GUATTARI, 2011) o museu aparece no processo como a unidade superior que atribui verticalmente informações ao elemento (acervo) que, por sua vez, se enquadra na atribuição subjetiva de ligações pré-estabelecidas. Nesse quadro, o acervo não é capaz de transbordar para o museu seu potencial transformador e mediador de relações.

A decalcomania do processo museológico estaria em sua interioridade, ou seja, em não ter a musealização como agenciamento que amplia as conexões da multiplicidade museu.

Fique claro que há multiplicidade no museu e, portanto, no processo museológico. A musealização não é somente uma ação hierarquizada em que o acervo se torna passivo. Evidenciamos uma forma redutiva, para reafirmar que processos museais se dão em um contexto em que museu e acervo se imbriquem mutuamente, ampliando suas conexões, modificando suas formas, como estrutura aberta e dinâmica. Nessa reafirmação que vemos existir a abordagem rizomática.

Como já apontam Deleuze e Guattari, não podemos retomar a dicotomia ao tratar decalque e rizoma como opostos. Não se trata de anunciar o processo museológico como o decalque ruim que gera museus estáticos. A abordagem do processo como rizoma é o exercício de encontrar caminhos que ampliem a conceituação da musealização em que acervos efetivamente tragam as questões que desejamos encontrar nos museus contemporâneos. O decalque nos ajuda a propor essa abordagem, assim, seguiremos a orientação dos autores: “religar os decalques ao mapa, relacionar as raízes ou as árvores a um rizoma” (DELEUZE e GUATTARI, 2011, p. 32), pois o processo museológico não se reduz ao decalque.

O próprio termo processo indica percepção sistêmica e processualidade. Temos, nessa relação, uma diversidade de agentes que se atravessam, se movimentam e criam interdependência. O que evidenciamos é a não hierarquização das atividades e marcamos que a instituição museu não se situa acima do processo como gerenciadora intocável. Quais são os efeitos institucionais que os segredos do decalque escondem? Como Castro (2009) sagazmente nos aponta, “o segredo protege a perspectiva ordenadora grifada no discurso monossilábico do museu”.

O uso social trazido por Santos, Chagas e Bruno é uma proposição de dinamização que anseia por transformação a partir do processo museológico. A necessidade é trazer para o museu outras narrativas, compor diversidade e polifonia. Essa percepção é possível por tal linha de fuga, esse ruído no processo museológico que é a repetição dos narradores, dos

signos, dos sentidos e o desejo de mudança. O uso social dos acervos implica também a modificação que eles são capazes de maquinar nos museus.

Porém, ainda é necessário questionar a musealização como a ação que dá ao objeto a capacidade de representar algo. Pensar nela somente como operação simbólica é um ponto sensível nessa conceituação. Não está vedada a instância representacional ao objeto, mas não é isso que a musealização, como consequência da institucionalização, deve proporcionar. A instância representacional ainda faz a poda de conexões. O objeto, ao ser selecionado para o museu, deve permitir que o museu expanda sentidos e atuação, o objeto não deve ser mobilizado para representar uma história pronta de conexões pré-estabelecidas. Não se trata de representar, mas de trazer desdobramentos para o museu. A musealização se daria como agenciamento, situação em que o rizoma acervo-museu cresce, se expande e se transforma.

3. Arte e museu como rizoma: como propor esse entendimento?

Por que compor esta relação como rizoma? Estamos motivados em entender de que modo a crítica aos museus feita pela arte, sobretudo pelas obras do vanguardismo das décadas de 1960 e 1970, e o fato de terem sido musealizadas, configurou essa relação e como se interferiram mutuamente.

Muitas dessas proposições artísticas tinham o museu como foco de ataque. Quando manifestas dentro do museu, teriam a oportunidade de se concretizar plenamente por levar a transformação para ocupar esse espaço. O que se observa é que, mesmo com a entrada permanente de alguns desses trabalhos, ocorre uma dominação da instituição sobre os aspectos conceituais da obra. Temos a ideia de que essas obras vêm desvelando e criticando o museu, que as absorve como acervo, mas mantém em latência o potencial transformador.

Huyssen (1994) aponta alguns caminhos de investigação dessa relação, pensando no caso das vanguardas. No caso das vanguardas históricas, ocorre um fenômeno denominado pelo autor de museofobia. A construção de futuro e desenvolvimento próprio das vanguardas modernistas, futurismo, dada, surrealismo, construtivismo se choca diretamente com a função do museu naquele processo histórico.

Para a cultura de manifestos, cuja retórica se baseava na total rejeição à tradição e à euforia, e cultivava a celebração apocalíptica de um futuro totalmente diferente, o museu realmente era um bode expiatório plausível. Ele incorporava toda a monumentalização,

hegemonia e aspirações pomposas da era burguesa, que viu seu fim na falência da Grande Guerra (HUYSSSEN, 1994).

Na proposição de reorientar a arte para a vida, o museu, como espaço mausoléu, ou seja, sem porosidade com o mundo externo, fechado em si, torna-se um espaço ingrato à ocorrência e manifestação de uma nova arte. Esse tipo de crítica é apoiado em dicotomias como o próprio autor nos descreve: “vanguarda x tradição, museus x modernidade (ou pós-modernidade), transgressão x cooptação” (HUYSSSEN, 1994).

O objetivo não é reproduzir esta crítica pautada na determinação do museu como uma instituição maléfica, mas produzir uma reflexão que saia dessas dicotomias e entenda como a arte e o museu estabelecem uma relação dotada de complexidade. Huyssen nos aponta a possibilidade ao entender que a ideia de vitória dos museus tem um efeito colateral, e indaga:

[...] até que ponto a musealização da vanguarda atravessou as fronteiras entre a vida e a arte e ajudou a derrubar os muros do museu, democratizando-o a ponto de torna-lo mais acessível e facilitar as atuais transformações do museu que de uma fortaleza de poucas pessoas selecionadas passou a ser cultura de massa [...] (HUYSSSEN, 1994).

Quando pensamos a relação dos museus com seus acervos, podemos cair na justificativa do sentido de existir do museu mostrando-o como instituição ativa que atua garantindo a sobrevivência das obras de arte do tempo passado. Existe aí uma estrutura cujo foco está na instituição e que separa arte e museu em uma dicotomia conciliável somente na musealização da obra e na sua adequação ao discurso homogeneizante. Essa relação hierárquica entre museu e arte é o que nomeamos anteriormente de decalcomania do processo museológico.

Ao relacionarmos a musealização ao sistema arborescente da decalcomania, o museu aparece no processo como a unidade superior que atribui verticalmente informações ao elemento (acervo) que, por sua vez, se enquadra na atribuição subjetiva de ligações pré-estabelecidas (DELEUZE e GUATTARI, 2011). Nesse quadro, o acervo tem seu potencial transformador limitado.

Não significa que não exista uma mútua interferência nesses processos. Poderíamos entender que, nesse rizoma, há uma estrutura de decalque que sempre tende a dominar a situação para garantir sua estabilidade. O museu, mesmo passando por diversas atualizações, ainda quer ser referência naquela realidade que deseja construir. Porém, outras abordagens da relação arte- museu apontam o conflito na outra ponta da dicotomia.

Artur Danto, indica que as obras de arte contemporâneas, por suas características indeterminadas, destruíram o museu de belas artes. Elas não eram mais os belos tesouros dos museus surgidos a partir do século XIX, muito menos as obras formalistas encerradas em si dos museus de arte moderna do século XX.

Não há nenhuma limitação a priori de como as obras de arte devem parecer – elas podem assumir a aparência de qualquer coisa. Isso por si só deu por encerrada a agenda modernista, não sem antes provocar a destruição da instituição central do mundo da arte, isto é, o museu de belas-artes (DANTO, 2006)

Partindo de questionamento similar, Crimp (2005) entende que a arte surgida a partir da segunda metade do século XX, denominada por ele pós-moderna, não se identificava mais com o museu e o denunciava como instituição de práticas ultrapassadas, que não se relacionava de maneira pacífica com a arte. Essa arte evidenciou algo inerente ao museu e que vinha sendo ignorado: sua heterogeneidade. Para o autor “a história da museologia é a história das diversas tentativas de negar a heterogeneidade do museu, de reduzi-lo a um sistema ou uma sequência homogêneos” (CRIMP, 2005). Vendo esse museu implodido pela arte e em ruínas, propõe a abordagem na qual o museu seja objeto de arqueologia, análise foucaultiana, pois o entende como espaço de exclusões e confinamentos.

Como foi dito, estas duas abordagens trazem a outra ponta dessa dicotomia: como as mudanças na arte após a modernidade artística evidenciaram as estruturas tradicionais do museu. Aqui o museu é que sofre a ação e, no caso, tem sua estabilidade questionada.

Começa-nos a ficar clara uma situação reflexiva em que arte e museus se constroem e se desconstroem. Belting aponta para esta possibilidade ao perceber como a situação de tensão produziu efeito de reaproximação:

Muitas vezes entra em questão se é a nova arte que procura seu contexto museológico ou se é o museu que está em busca de uma nova arte. Sem o museu, a arte atual estaria não apenas sem pátria, mas sem voz e mesmo invisível. O museu, por seu turno, por menos que esteja predestinado à arte contemporânea, mesmo fechando suas portas para ela, faria história de si mesmo. Por isso essa aliança forçada elimina por si só qualquer alternativa ao museu (BELTING, 2012).

A crítica que fazemos ao autor está em seu entendimento da relação arte e museu como uma aliança forçada. Estamos entendendo nesta pesquisa que arte e museu não se separam sem que se transformem em partes redutivas da complexidade que compõem. O museu garante a possibilidade da experiência artística, ao mesmo tempo em que a arte garante visibilidade e a própria atividade do museu. As mudanças na arte exigem mudanças

de práticas nos museus. Ambos mobilizam ideias de um sobre o outro, movimentam acontecimentos, produzem situações, se reinterpretam.

Estamos nos aproximando, portanto, da possibilidade de uma abordagem rizomática. O sistema rizoma é aquele que concebe a multiplicidade de maneira simples. Não é um múltiplo hierárquico, preso a uma estrutura cíclica, circular ou ramificada. É um múltiplo sem uma unidade superior, sem um princípio originário e organizador. Deleuze e Guatarri (2011) nos propõem que a unidade só compõe a multiplicidade estando subtraída dele: $n-1$.

Há pouco, vimos que Crimp considera a heterogeneidade característica fundamental do museu. A diversidade que compõe os acervos claramente não se reduz de maneira tão simplificada quanto nos parece numa exposição de museu. Belting, aproximando-se de Crimp, discute justamente o sentido homogeneizante da história da arte feita até o modernismo. As conexões tornam-se limitadas, limites estabelecidos pelo procedimento hierárquico de fazer a arte representar algo específico.

Os ataques da vanguarda que, na visão de Crimp, deixaram o museu em ruínas, ou destruíram o museu de belas artes como nos apontou Danto, geraram de fato rupturas e questionamentos. Entretanto, percebemos que essa ruptura não destruiu a forma museu em si, e ainda gerou um outro tipo de aproximação entre arte e museu. As rupturas, ao mesmo tempo que desestabilizaram aspectos da atividade dos museus, contribuíram para a formação de outras maneiras de agir. Quando Huyssen nos indaga sobre até que ponto a vanguarda logrou êxito na transformação do museu, o autor já nos indica que, em algum nível, houve êxito. Nesses sentidos, as rupturas não significaram destruição, mas transformação da relação, fez outras ramificações surgirem. Por isso, encontramos em Belting a percepção de que arte e museu ainda se procuram.

Para a musealização da arte, não cabe pensar na dicotomia transgressão x cooptação. A cooptação pode ser estratégia de transgressão. A transgressão pode ser porosidade e transformação. A possibilidade de uma abordagem rizomática é justamente misturar os estratos que compõem o museu e a arte. Se temos uma perspectiva rizomática, mesmo que apareça decalque no processo, sempre é possível retomar ao rizoma. É no fora do sentido da obra de arte determinado pela história da arte e no fora da lógica operacional do museu que se dá a multiplicidade dessa relação. Se determinamos o que é arte e o que é museu individualmente, escondemos as conexões e, por consequência, a multiplicidade.

É a partir dessas colocações que vemos arte e museu como um rizoma. Existe aí uma interferência mútua. Não significa que arte não possa existir sem o museu e vice-versa, mas que, quando esta relação se dá, ela produz transformação não somente naquilo que a arte é, como também naquilo que o museu é. A musealização da arte, para nossa abordagem, não se dá mais como estabelecimento de significados para as obras dentro de uma lógica operacional, mas para a ampliação de conexões que transborda para o que arte e museu podem vir a ser musealização como agenciamento.

4. Considerações finais: como temos construído a pesquisa

Estamos construindo um campo problemático, no qual evidencia-se a existência de tensão entre a arte produzida após o modernismo e o museu. Nesse curto artigo, focalizamos na musealização da arte, compreendendo-a e questionando-a conceitualmente.

Rolnik nos ajuda a construir a importância deste movimento de pesquisa ao considerar que as proposições artísticas de relevância são aquelas que partem das tensões da experiência a cada contexto e a cada momento, tensionando e trazendo mudanças para o mundo. “Ao tomar corpo nas criações artísticas, teóricas e/ou existenciais, tais mudanças [aquelas micropolíticas na cartografia vigente] as tornam portadoras de um poder de contágio em seu entorno” (ROLNIK, 2007, p. 9-10). Ao armar seus dispositivos críticos na vida social, o artista que responde em função das tensões indicadas pelos afetos do mundo sobre seu corpo se choca com muitas barreiras do território institucional da arte (ROLNIK, 2007, p. 11). É esse poder de contágio, presente na arte musealizada, articulada ao choque que ela produz em um lugar desse território institucional da arte, o museu, que nos ajuda a pensar nos acervos interferindo nos museus.

A arte musealizada nos permite conhecer as forças em jogo neste campo problemático:

estas forças tomam corpo não só nas próprias obras, mas em suas exposições e nos conceitos curatoriais que expressam, nos textos críticos que as acompanham, nas diretrizes dos museus que as acolhem – e por fim (ou início), em todas as práticas artísticas que se fazem numa deriva para além do território institucional da arte, na qual tem embarcado parte da produção contemporânea (ROLNIK, 2007, p. 7).

O objetivo deste texto não é desqualificar ou apontar o processo museológico e a musealização como estruturas de ação inadequadas. Partimos da problematização para a decalcomania e dela seguimos para o desdobramento: uma abordagem rizomática. Consideramos que as abordagens da museologia já apontam para a processualidade e mútua interferência na relação museu e acervo.

Santos já incentiva esse entendimento: “a problematização de temas, através dos acervos, institucional e operacional, questionará, também, o sentido da ciência, contribuindo para que a própria museologia e a sua prática sejam submetidas, também, à reflexão” (SANTOS, 2002, p. 84).

Trazer a ideia de decalcomania do processo museológico foi expor o processo para buscar nele mesmo um rizoma, penetrar no tronco e fazê-lo servir a novos e estranhos usos, torná-lo rizomorfo (DELEUZE e GUATTARI, 2011). Cria uma estrutura de abordagem que reafirma a percepção de que as obras de arte no museu não estão somente submetidas a procedimentos, mas capazes de interferir nos procedimentos.

O objetivo deste texto foi iniciar a exploração da relação arte-museu a partir da ideia de rizoma. Não se deseja aqui entrar em uma nova dicotomia. Quando trabalhamos o sentido rizomático da relação, estamos buscando reafirmar entendimentos desta relação.

O problema da musealização da arte que neste texto trazemos, a dificuldade de transbordar para o museu e suas práticas os conteúdos críticos das obras de arte, está na decalcomania que pode se dar no processo museológico. Este aspecto não invalida a abordagem rizomática, ao contrário. Estamos seguindo a orientação de Deleuze e Guattari: “religar os decalques ao mapa, relacionar as raízes ou as árvores ao rizoma” (DELEUZE e GUATTARI, 2011). A nossa aposta é que as obras guardadas no museu somente agenciariam mudanças institucionais em um contexto de relação rizomática.

REFERÊNCIAS

BELTING, H. **O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois.** São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BRUNO, M. C. O. Musealização da arqueologia: um estudo de modelos para o projecto de Paranapanema. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 17, n. 17, 1999.

CÂNDIDO, M. M. D. As ondas do pensamento museológico: balanço sobre a produção brasileira. In: BRUNO, M. C. O.; NEVES, K. R. F. (.). **Museus como Agentes de Mudança Social e Desenvolvimento: Propostas e reflexões museológicas.** São Cristóvão: Museu de Arqueologia do Xingó, 2008. p. 53-72.

CASTRO, A. L. S. D. **O museu do sagrado ao segredo.** Rio de Janeiro: Revan, 2009.

-
- CHAGAS, M. D. S. No museu com a turma do Charlie Brown. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 2, n. 2, p. 49-65, 1994.
- CRIMP, D. **Sobre as ruínas do museu**. 1ª. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CURY, M. X. Museu, filho de Orfeu, e musealização. In: **ICOFOM LAM VIII Encontro regional do ICOFOM LAM: Museologia, Filosofia e identidade na América Latina e no Caribe**. Coro: Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, 1999. p. 50-55.
- DANTO, A. C. **Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história**. São Paulo: Odysseus, 2006.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Introdução: Rizoma. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 2ª. ed. São Paulo: Ed.34, v. 1, 2011. p. 17-49.
- HUYSEN, A. Escapando da amnésia. O museu como cultura de massa. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n. 23, p. 35-57, 1994.
- MENSCH, P. V. Modelos conceituais de museus e sua relação com o patrimônio natural e cultural. **Boletim ICOFOM LAM**, Ano II, n. 4/5, Agosto 1992.
- MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA. **Inventário - Museu de Arte da Pampulha**. Belo Horizonte: Museu de Arte da Pampulha, 2010.
- ROLNIK, S. **Com o que você pensa?** São Paulo: Núcleo de estudos da subjetividade - PUC São Paulo (APOSTILA), 2007. Disponível em: <<http://blogdoestudiofla.blogspot.com/p/biblioteca-on-line.html>>.
- SANTOS, M. C. M. Processo museológico: critérios de exclusão. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 18, n. 18, p. 75-91, 2002.