



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA**

LUCIANA MONIZ DE ARAGÃO SIMÕES

**“A REVOLUÇÃO SOMOS NÓS”:
ESBOÇO DE UMA ESCULTURA MUSEAL A PARTIR DA ALQUIMIA
DE JOSEPH BEUYS.**

Salvador
2019

LUCIANA MONIZ DE ARAGÃO SIMÕES

**“A REVOLUÇÃO SOMOS NÓS”:
ESBOÇO DE UMA ESCULTURA MUSEAL A PARTIR DA ALQUIMIA
DE JOSEPH BEUYS.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito final para obtenção do grau de Mestre em Museologia.

Orientadora: Prof.^a Dra. Mariela Brazón Hernandez

Salvador
2019

LUCIANA MONIZ DE ARAGÃO SIMÕES

**“A REVOLUÇÃO SOMOS NÓS”:
ESBOÇO DE UMA ESCULTURA MUSEAL A PARTIR DA ALQUIMIA
DE JOSEPH BEUYS.**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Museologia.

Aprovada em 08 de novembro de 2019.

Mariela Brazón Hernandez – Orientadora
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.
Universidade Federal da Bahia.

Clóvis Carvalho Britto
Doutor em Museologia e Doutor em Sociologia pela Universidade de Brasília, UnB.
Universidade Federal da Bahia, UFBA.

Ludmila da Silva Ribeiro de Britto
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal da Bahia, UFBA.
Universidade Federal da Bahia, UFBA.

Para meus pais,
Nícia Maria Freire e
Geraldo Simões (*In memoriam*)
Por todas as heranças físicas
e metafísicas.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela concessão da bolsa de estudos que permitiu a conclusão desta dissertação; e também a todos os membros do Programa da Pós-Graduação e à Universidade Federal da Bahia pela resistência.

Agradeço à minha orientadora, Mariela Brazón Hernandez – guia firme e constante, que me abriu a porta mágica da história da arte e me revelou a luz de Beuys – pelo processo criativo compartilhado, tão aberto e profícuo. Agradeço também aos professores Neila Maciel, Clóvis Britto e Ludmila Britto, por, mesmo sendo oceanos de subjetividade, me darem tanta terra firme sobre a qual caminhar.

Aos meus professores agradeço pela consciência compartilhada; em especial à Anna Paula Silva, nos primeiros passos da pesquisa museológica, pela clareza e incentivo; e Rita Maia pelas mensagens proféticas. Agradeço também à Patrícia, Elizangela e Patrick, tão pacientes e presentes nos expedientes acadêmicos.

Aos colegas do mestrado Gabi - nossa representante - Tati, Rafa, Moa, Catita, Beto, Jis, Maris, minha irmã Cami, Van e Milena Dois, agradeço por nossos rituais coletivos de transmutação inesquecíveis; e à Trinca de Às, Milena e Menderson, por todas as revelações. Agradeço aos colegas Célia e Joaquim pelos elos duradouros; e à Rafael Almeida e Roger Felix pelas trocas intergeracionais generosas.

Na prática museal agradeço à Carol Sá pelo chamado; à Solange Farkas pela confiança; à Stella Carozzo pela convivência plena; e ao xamã Marcelo Rezende pela generosidade de compartilhar cada uma das centelhas extraordinárias, transmutando tudo.

Agradeço à Lica, Dinha, Li, Tico, Sandrinha meu-bem, Val, Noe, Anginha, Delecrode, Tónico, Nati, Di, PV, Lise, Jô, Ju, Priscila, Janas 1 2 3, Gei, Dai, Marina, Lia, Bia, Carol, Tosta, Toro, Lipe, Lara, Jami, Laís, Gus, Gess, Taís, Blenda, Alex, Júlio, Hilda, Flori, Valter, Marquinhos, Clóvis, Reinaldo (*In Memoriam*), Cid, Claudio, Jorge, Alecrim, Seu Inácio, Cris, Dércio, Tieta, Áurea, Brandão, Wal, Anderson, Ed, Henry, Dona Vera, Lucinha, a museóloga-chefe Sandra Regina, e todos os companheiros do MAM-BA, pela inesquecível aventura museológica; e a toda equipe da 3ª Bienal da Bahia, pela colossal experiência de museu expandido. A revolução somos nós!

Agradeço à Lica, minha irmã, por ser a água do céu que une dois mundos; à meu irmão Gere pelas iniciações poéticas e pelos contrastes transformadores; à Kiki, a fada, por apontar os caminhos que os ouvidos da sabedoria ouviram dos lábios do conhecimento; à Isa, minha madrinha, pela leveza poética; e à Zeneida pelo contraste entre o mar interior da nossa baía e a ondulação secular das cordilheiras.

Agradeço à minha companheira Dinha Ferrero por estar lado a lado, contínua e constante no sonho do voo nas asas da águia; à Val Kaveski por compartilhar a conexão com o divino; à Cida Lima e Pat Portela pelas certezas; à Márcia Cordeiro por uma vida toda; e à Francisco Teixeira pela leal amizade. Em outro plano agradeço à Sebastian que ajudou a *widerstehe doch der Sünde*; e a Deus Nosso Pai e todos os Bons Espíritos que nos ajudam na trajetória do sol. Que assim seja.

Portaria nº206/2018: O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Foi então que vi uma luz, uma chama, e ouvi uma voz que dizia: proteja a chama! (Joseph Beuys, 1986).

MONIZ, Luciana. “A revolução somos nós”: esboço de uma Escultura Museal a partir da alquimia de Joseph Beuys. 207 f. il. 2019. Dissertação (Mestrado em Museologia) – Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

RESUMO

Este trabalho é uma reflexão sobre o objeto de estudo da Museologia, que aqui é entendido como a Herança integral, ligada aos valores do espírito humano, conforme descrito pelo museólogo Tomislav Šola, ou os Bens Espirituais de acordo com o conceito do artista alemão Joseph Beuys. Mais do que um conceito de Beuys, todo o seu sistema de pensamento foi utilizado como base deste exercício de descompressão da teoria da Museologia a partir do pensamento poético. A ideia foi fazer aproximações entre Arte e Museologia para refletir sobre como a introdução de outros métodos epistêmicos podem apontar para outros modelos possíveis de musealização e outros conceitos museológicos. Para tanto foi feita uma interseção entre o campo da Arte em Beuys, e o campo da Museologia, usando a sistematização de Peter van Mensch para embasar a abordagem filosófico-crítica em um nível terciário de análise (reflexões sobre as fundamentações conceituais do campo museológico), e para justificar a inscrição desse trabalho na Escola da Museologia Crítica, cuja característica principal é refletir, questionar – mais do que definir – os enquadramentos museológicos, pensando a Museologia como ciência, como lugar de reflexão sobre a Herança, e não como um conjunto de teorias e métodos que apenas orientam o trabalho prático no museu. Šola, representante da Museologia Crítica, entra como interlocutor de Beuys por defender que é um contrassenso pensar a Herança a partir de uma abordagem normativa, e de abordagens comprometidas com a indústria cultural, que trabalham a herança como um produto de mercado consumidor. Šola defende que a abordagem poética da Herança é o principal elemento de transformação da Museologia e do conceito de museu. Uso como referência prática minha experiência profissional como assessora da direção e depois diretora executiva do MAM da Bahia, e como parte do coletivo Museu do Mato, para demonstrar modelos possíveis da aproximação entre os dois campos: no Museu-Escola de Lina Bo Bardi dos anos 1960; no MAM-BA entre 2013 a 2015, que reencenou o Museu-Escola de Lina, e expandiu essa experiência de museu na 3ª Bienal da Bahia; e no Museu do Mato, um coletivo de Arte e Museologia, um experimento de museu como exercício poético. Segundo Beuys, a sociedade pode ser pensada como uma obra artística, moldada como se molda uma escultura colaborativa, a Escultura Social. Esta dissertação é o esboço de outra obra, a Escultura Museal, relacionada a ideia de um museu como espaço simbólico de articulação transdisciplinar e transmissão de fragmentos da herança humana. Museu como ferramenta de mudança, parte do esforço coletivo para alcançar um novo estágio evolutivo de humanidade. Museu como ferramenta de reconexão dos laços sociais de solidariedade, afeto, empatia; de reconexão com as subjetividades, para produzir outras percepções de mundo. Em contraponto com sistemas que fragmentam e bloqueiam o tempo. Tempo que é necessário para se reconectar com as subjetividades, para acreditar e construir utopias, outras possibilidades de futuro.

Palavras-chave: Museologia; Museu de arte; Joseph Beuys; Escultura Social; Tomislav Šola.

MONIZ, Luciana. “La revolución somos nosotros”: boceto de una Escultura Museal a partir de la alquimia de Joseph Beuys. 207 f. il. 2019. Disertación (Maestría en Museología) – Facultad de Filosofía y Ciencias Humanas, Universidad Federal de Bahía, Salvador, 2019.

RESUMEN

Este trabajo es una reflexión sobre el objeto de estudio de la Museología, que se entiende aquí como Herencia, vinculada a los valores del espíritu humano como lo describe el museólogo Tomislav Šola, o los Bienes Espirituales según el concepto del artista alemán Joseph Beuys. Más que un concepto de Beuys, todo su sistema de pensamiento se utilizó como base para este ejercicio de descompresión de la teoría de la Museología a partir del pensamiento poético. La idea fue hacer aproximaciones entre Arte y Museología para reflexionar sobre cómo la introducción de otros métodos epistémicos puede apuntar a otros posibles modelos de musealización y otros conceptos museológicos. Con este fin, se hizo una intersección entre el campo del Arte en Beuys y el campo de la Museología, utilizando la sistematización de Peter van Mensch para basar el enfoque filosófico-crítico en un nivel de análisis terciario, y para justificar la inscripción de este trabajo en la Escuela de Museología Crítica, cuya característica principal es reflexionar, cuestionar, en lugar de definir, los marcos museológicos, y pensar en la Museología como ciencia, como un lugar de reflexión sobre la Herencia, y no como un conjunto de teorías y métodos que solo guían el trabajo práctico en el museo. Tomislav Šola, un representante de la Museología Crítica, entra como un interlocutor de Beuys por defender que es un contra-pensamiento pensar la Herencia en un enfoque normativo o en enfoques comprometidos con la industria cultural, que trabajen la Herencia como un producto de mercado de consumo. Šola argumenta que el enfoque poético de la Herencia es el principal elemento de transformación de la Museología y del concepto de museo. Utilizo como referencia práctica mi experiencia profesional como asesora técnica y luego directora ejecutiva del MAM de Bahía, y como parte del colectivo Museu do Mato, para demostrar posibles modelos de acercamiento entre los dos campos: en el Museo-Escuela de Lina Bo Bardi en los años 1960; en MAM-BA de 2013 a 2015, que recreó el Museo-Escuela de Lina, y amplió esta experiencia de museo en la tercera Bienal de Bahía; y en el Museu do Mato, un colectivo de Arte y Museología, un experimento de museo como ejercicio poético. Según Beuys, puede considerarse la sociedad como una obra artística, como una escultura colaborativa, la Escultura Social. Esta disertación es el bosquejo de otra obra, la Escultura Museal, relacionada con la idea de un museo como un espacio simbólico para la articulación transdisciplinaria y la transmisión de fragmentos de la Herencia Humana. El museo como herramienta de cambio, parte del esfuerzo colectivo para alcanzar una nueva etapa evolutiva de la humanidad. El museo como herramienta para reconectar los lazos sociales de solidaridad, afecto, empatía; reconectando con las subjetividades para producir otras percepciones de mundo. En contraste con los sistemas que fragmentan y bloquean el tiempo. Tiempo necesario para reconectarse con las subjetividades, para crear y construir utopías, otras posibilidades para el futuro.

Palabras clave: Museología; Museo de arte; Joseph Beuys; Escultura Social; Tomislav Šola.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – “La Rivoluzione Siamo Noi”. Joseph Beuys, 1972.	13
Figura 2 – Quadro em encontro de orientação.	16
Figura 3 - Rascunho da Metáfora Tripartida de Beuys com anotações.	17
Figura 4 – Adoração de Mammon. Evelyn Morgan, 1909.	86
Figura 5 – Manifestos Fluxus de George Maciunas e de Joseph Beuys.	29
Figura 6 - Início da construção do Muro de Berlin.	30
Figura 7 - Isolation Unit, Terry Fox e Joseph Beuys, 1970.	32
Figura 8 - Como a ditadura dos partidos pode ser superada. Beuys, 1971.	33
Figura 9 - Recorte Conclamação a uma alternativa original. Beuys, 1978.	37
Figura 10 - Conclamação a uma alternativa em português. Beuys, 1979.	39
Figura 11 - Processo da obra “7000 carvalhos” na documenta 7. Kassel, 1982.	40
Figura 12 - “Coyote I. I Love America and America Likes Me”. Beuys, 1974.	41
Figura 13 - Seminário Regional UNESCO, 1958.	43
Figura 14- Discurso de Juvencio Del Valle, na Mesa de Santiago, 1972.	45
Figura 15 - Modelo devan Mensch: museu como sistema de subsistemas.	51
Figura 16- Página do folder informativo da Black Mountain College, 1944.	57
Figura 17- Escada do casarão do MAM-BA, projetada por Lina Bo Bardi.	62
Figura 18 - Artigo do jornal A Tarde de 23 de outubro de 1961.	63
Figura 19 - Texto de Lina Bo Bardi sobre a exposição Nordeste, sem data.	67
Figura 20 - Escola da Criança no MAM-BA no Diário de Notícias, 17/04/1960.	65
Figura 21 - Texto de Lina Bo Bardi sobre o MAM-BA: Il Museo D’Arte Moderna.	66
Figura 22 - Artigo Jornal da Bahia em 07 de agosto de 1964.	69
Figura 23 - Pôster da exposição “Trismegisto” na Galeria Lucio Amelio em 1993.	70
Figura 24 - Canto de gordura em uma caixa de papelão. J. Beuys, 1963.	77
Figura 25 - INTUITION. Joseph Beuys, 1968.	80
Figura 26 - Nós não faremos isso sem a rosa (...). Beuys, 1972.	82
Figura 27 - Louwrien Wijers entrevista Joseph Beuys, 1978.	84
Figura 28 - Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Seção Financeira - Museu de Arte Moderna à venda devido a falência. Marcel Broodthaers, 1971.	90
Figura 29 - André Malraux e as páginas do seu museu imaginário, 1954.	87
Figura 30 - Panfleto do Manifesto Reformista de Tomislav Šola.	94
Figura 31 - Ofício de Lina ao Secretário de Viação e Obras Públicas da Bahia.	98
Figura 32 - Hilda Salomão e Ceci Viana nas Oficinas do MAM-BA, 1980.	100
Figura 33 - Cartaz de “Joseph Beuys: A Revolução Somos Nós”, 2013.	102

Figura 34 - Texto de Lina Bo Bardi sobre o Museu-Escola.....	104
Figura 35 - Trecho do texto de Lina Bardi, discutindo o Primitivo. Página 2.....	105
Figura 36 - Convite de “Reforma e Reinvenção”, 2013.....	107
Figura 37 - Postagem sobre um dos encontros MAM DISCUTE MAM, 2015.....	108
Figura 38 - Livreto da exposição “Reforma e Reinvenção”, 2013.....	109
Figura 39 - “A Sala do Diretor: Reforma e Reinvenção”, 2013.....	110
Figura 40 - A Sala do Diretor: Reforma e Reinvenção, 2013.....	110
Figura 41 - Convite da exposição “Reforma e Reinvenção”, 2013.....	111
Figura 42 - “Panfleto Sanitário”, edição 02, novembro de 2013.....	112
Figura 43 - Postagem sobre o último encontro da Academia da Crise.....	113
Figura 44 - Casarão do MAM-BA pleno, 2014.....	114
Figura 45 Última postagem do MAM-BA da gestão de Marcelo Rezende.....	115
Figura 46 - “Laßt Blumen sprechen” (Deixe as flores falarem). Beuys, 1974.....	119
Figura 47 - “Kreativität und Zukunft” (Criatividade e futuro). Joseph Beuys, 1977..	124
Figura 48 - “Da vida das abelhas”. Joseph Beuys, 1954.....	128
Figura 49 - “Economic Value” (Valor Econômico). Joseph Beuys, 1980.....	129
Figura 50 - “Difesa Della Natura”. Joseph Beuys, 1984.....	130
Figura 51 - “Vinho F.I.U.” (Garrafas de vinho Rosè). Joseph Beuys, 1981-1983....	133
Figura 52 - “Capri Batterie”. Joseph Beuys, 1985.....	133
Figura 53 - “O Fim do Século XX”. Joseph Beuys, 1982-1985.....	134
Figura 54 - “Corações dos Revolucionários (...)”, Beuys, 1955.....	136
Figura 55 - "Art = Kapital / Jimmy Boyle Dias". Beuys. Edimburgo, 1980.....	137
Figura 56 - "Máquina de classificação de grãos (...)". Beuys, 1984.....	140
Figura 57 - Episódio Museal, 2018 no Goethe-Institut de São Paulo.....	146
Figura 58 - FIU Blackboards (Quadros-negros da FIU). Beuys,1977-1979.....	148
Figura 59 - Exploratorium museum, Tianjin, China. Janeiro de 2019.....	150
Figura 60 - Teoria do pensamento complexo de Edgar Morin. 2018.....	154
Figura 61 - Kunsthalle Athena, 2013.....	157
Figura 62 - Recorte da edição 3 e1/4 da revista qalqalah, Paris 2017.....	161
Figura 63 - “Capela dos Ancestrais”. Lica Moniz, 2014.....	163
Figura 64 - Museu do Mato citando Joseph Beuys. Museu do Mato, 2017.....	164
Figura 65 - Ação artística “A Montanha Mágica”. Nícia Freire, 2019.....	167
Figura 66 - Joseph Beuys como unteroffizier da Força Aérea Alemã em 1942.....	168
Figura 67 - "Deixe mil flores desabrocharem", Anselm Kiefer, 1999.....	170
Figura 68 - "Das Kapital Raum". Staatliche Museen zu Berlin. Beuys, 1980.....	173

Figura 69 - Bandeiras F.I.U. Joseph Beuys, 1985.....	175
Figura 70 - Série Círculo de força. Kiki Moniz, 2016.	178
Figura 71 - Série Jaci. 2016.....	180

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

- AECID – Agência Espanhola de Cooperação Internacional para o Desenvolvimento
- CC – Curation-Communication (Curadoria, Comunicação)
- DIMUS – Diretoria de Apoio às Atividades Museológicas (FUNCEB)
- DIMUS – Diretoria de Museus (IPAC)
- FAAP – Fundação Armando Alvares Penteado
- FACMIL – Formação em Audiovisual Contemporâneo e Mídias Locativas
- FIU – Free International University (Universidade Livre Internacional)
- FUNARTE – Fundação Nacional de Artes
- FUNCEB – Fundação Cultural do Estado da Bahia
- IBRAM – Instituto Brasileiro de Museus
- ICOFOM – International Committee for Museology (Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus)
- ICOM – International Committee for Museum (Conselho Internacional de Museus)
- IDH – Indicadores de Desenvolvimento Humano
- IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
- LABMAM – Laboratório de Mídias Digitais do Museu de Arte Moderna da Bahia
- MAM-BA – Museu de Arte Moderna da Bahia
- MAP – Museu de Arte Popular (do Unhão)
- MDPP – Comitê do ICOM sobre Definição de Museu, Perspectivas e Potenciais.
- MINC – Ministério da Cultura.
- MINON – Movimento Internacional para uma Nova Museologia
- MoMA – Museu de Arte Moderna de New York
- PRC – Preservation-Research-Communication (Preservação, Pesquisa, Comunicação)
- SESI – Serviço Social da Indústria
- TCA – Teatro Castro Alves
- UFBA – Universidade Federal da Bahia
- UNEB – Universidade do Estado da Bahia
- UNESCO – United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura)
- USP – Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1. O SAL, AS RAÍZES, O PASSADO	20
1.1. Conclamação a uma alternativa.....	28
1.2 Escultura Museal	42
1.3 O Museu-Escola	55
2. O MERCÚRIO, OS RAMOS, OS PROCESSOS	70
2.1. Alquimia Poética	76
2.2. Percepção da herança	86
2.3. Reforma e Reinvenção.....	98
3. O ENXOFRE, O PÓLEN, O FUTURO	119
3.1. Polinização cruzada	123
3.2. Bens Espirituais: consciência e processos	140
3.3. Entre Museologia e Arte ou “Enquanto tiver bambu, tem flecha”	156
CONSIDERAÇÕES FINAIS	168
REFERÊNCIAS	181
APÊNDICE A	201
ANEXO A	206
ANEXO B	207
ANEXO C	208
ANEXO D	209
ANEXO E	210
ANEXO F	211

INTRODUÇÃO

A obra “La Rivoluzione siamo Noi” (A Revolução Somos Nós) do artista e teórico alemão Joseph Beuys¹ é uma imagem icônica que ele utilizou em vários dos seus trabalhos, e repetiu como lema em diversos dos seus discursos, palestras e aulas. Exemplares da obra estão em acervos de museus como a Tate² de Londres e o Museu de Arte de New York (MoMA).

Figura 1 – “La Rivoluzione Siamo Noi”. Joseph Beuys, 1972.



.Fonte: Acervo do Tate, Londres. Fotografia: Giancarlo Pancaldi.

¹ Joseph Beuys (1921-1986) foi um artista e teórico alemão considerado um dos mais influentes da segunda

² Museu britânico de arte moderna, que faz parte do grupo Tate de museus, que além da Tate Modern inclui a Tate Britain, a Tate Liverpool, a Tate St. Ives e a Tate Online.

A descrição dada à obra pelo MoMA fala do caráter apelativo da imagem: “Essa imponente imagem em tamanho natural encena um confronto direto entre o artista e o espectador (...) exigindo que este se una à sua causa³”. Já a Tate descreve a obra invocando a ideia de entusiasmo e incentivo: “Beuys apresenta uma imagem forte de si mesmo caminhando em direção ao espectador, como se estivesse pronto para a ação e nos encorajando a acompanhá-lo⁴”. A ideia de encorajar parece mais conexa com tudo o que propunha o artista: o poder criativo do ser humano como única força revolucionária possível.

Os conceitos de Joseph Beuys respondem a muitas das inquietações que originaram esta pesquisa. Sua Escultura Social é a busca por alternativas para um mundo em crise, através de processos criativos compartilhados, onde cada um é artista. Ele usa a Metáfora Tripartida para falar de transmutação da memória, das narrativas, para recriação do mundo futuro, em processo criativo: do caos à utopia.

Usando as teorias expandidas de Joseph Beuys, abordagem crítica e experiências práticas museológicas, esta pesquisa é um exercício poético do pensamento, como proposto pelo artista. É o esboço de uma Escultura Museal, moldada a partir de articulações transdisciplinares, usando palavras potentes o suficiente para provocar transformações – princípios da teoria e da obra de Beuys, que serão explanados durante o trabalho.

A metodologia da pesquisa foi construída durante as sessões de orientação, baseada em *Design Thinking*, uma abordagem que usa o modelo mental criativo dos designers, que avalia necessidades, recursos disponíveis e restrições práticas⁵ para desenvolver um projeto. O método combina o pensamento analítico e intuitivo, a partir do tripé empatia, colaboração, experimentação⁶.

Empatia e colaboração na observação qualitativa dos problemas para produzir novos significados, combinando diversas experiências⁷, utilizando a perspectiva transdisciplinar necessária para articular abordagens em busca de

³ Do inglês, tradução livre de trecho disponível em: <https://www.moma.org/collection/works/59598>

⁴ Do inglês, tradução livre de trecho disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-la-rivoluzione-siamo-noi-ar00624>

⁵ SUGAI, et al., 2013.

⁶ OLIVEIRA, 2014.

⁷ OLIVEIRA, 2014.

soluções para problemas complexos, abordando-os de diversas perspectivas⁸. Este processo se aproxima da construção do pensamento acadêmico no sentido de desconstruir e construir pressupostos.

As fases da dinâmica do *Design Thinking* envolvem imersões preliminares e aprofundadas, delineando problemas, objetivos, limites, e mapeando prioridades latentes que envolvem o tema. Em seguida, análise e sintetização das informações coletadas, que são estruturadas em conceitos fundamentais e suas relações, a partir de onde surgem *insights*⁹. Na terceira fase, potencialidades criativas, frutos de discussões colaborativas, são conduzidas por objetivos determinados, para gerar respostas mais assertivas, identificando destaques temáticos. Finalmente são produzidas versões iniciais, onde é possível experimentar o funcionamento do sistema a ser construído de forma definitiva.

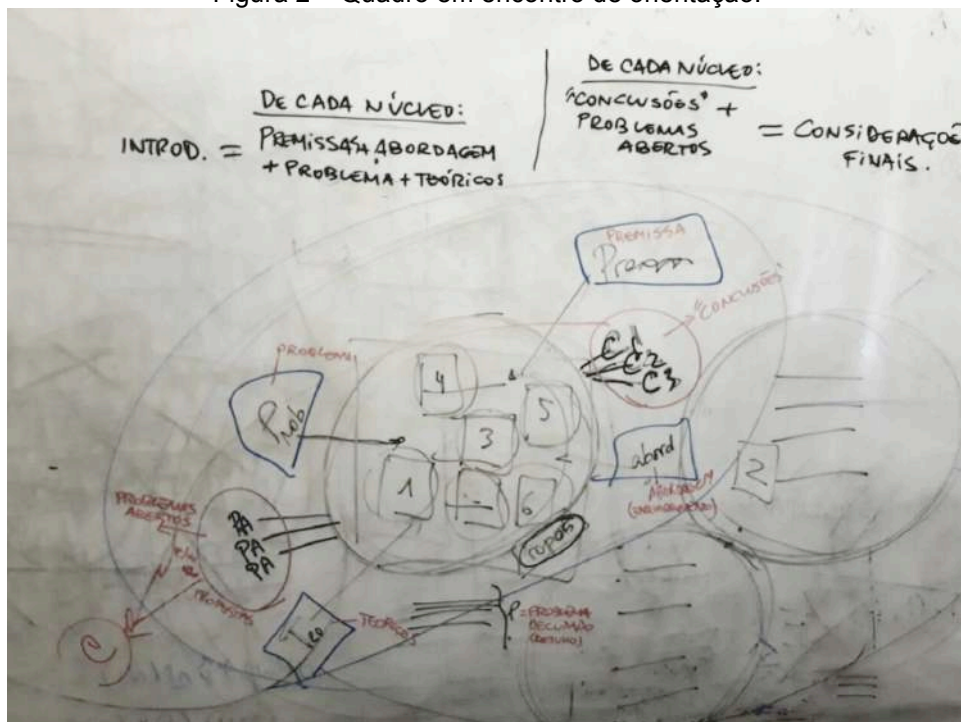
O primeiro passo nesta pesquisa foi então mapear as inquietações nascidas da minha trajetória profissional e acadêmica: nas graduações de Direito e Museologia; na participação da construção de políticas públicas estaduais de cultura e museus; na experiência como assessora da direção e diretora executiva do Museu de Arte Moderna da Bahia de 2009 a 2015; como diretora executiva da 3ª Bienal da Bahia; e na participação para concepção do coletivo Museu do Mato.

A partir daí organizamos a estrutura em blocos conceituais, fazendo uma abordagem por problemas e subproblemas. Cada núcleo conceitual (capítulo) é o enfrentamento de um problema que se constitui de subnúcleos (subcapítulos). A constituição desses núcleos e subnúcleos temáticos foi resultado de uma dinâmica de retroalimentação entre a imersão na bibliografia, definição dos conceitos-base da pesquisa e a modelagem do tema. Reuniões de orientação, banca de qualificação, aulas e atividades acadêmicas foram *inputs* usados em todas as etapas.

⁸ SUGAI, et al., 2013.

⁹ Do inglês discernimento, designa compreensão súbita de alguma coisa ou determinada situação, uma epifania, um momento de esclarecimento repentino, de cognição que envolve compreensão e intuição.

Figura 2 – Quadro em encontro de orientação.



Fonte: Acervo pessoal. Relatório de Orientação (2017).

A metodologia aplicada neste trabalho se aproxima da proposta por Joseph Beuys, para quem os processos são como alquimia de transmutação e sempre envolvem decomposição, compreensão e recomposição:

(...) como o conceito de escultura pode ser expandido para materiais invisíveis usados por todos. Como podemos moldar ou transformar nossos pensamentos em palavras; como moldamos e damos forma às palavras. (...) A escultura é um processo evolucionário; todos somos artistas. O processo continua na maioria delas (...). Tudo em estado de mudança¹⁰.

Beuys usa a Metáfora Tripartida da formação de sua planta-arquetípica¹¹, como base de qualquer processo. A construção de todas as coisas, de toda escultura, seria alicerçada nas relações entre três elementos alquímicos principais: Sal, Mercúrio e Enxofre. Na planta, o Sal representa as raízes/passado/tradição, Mercúrio os ramos/presente/processo, e Enxofre o pólen/futuro/o novo.

Se fizermos uma analogia desta metáfora com o modelo PRC¹² de funções museais (Preservação, Pesquisa, Comunicação), a gênese do trabalho museal é a

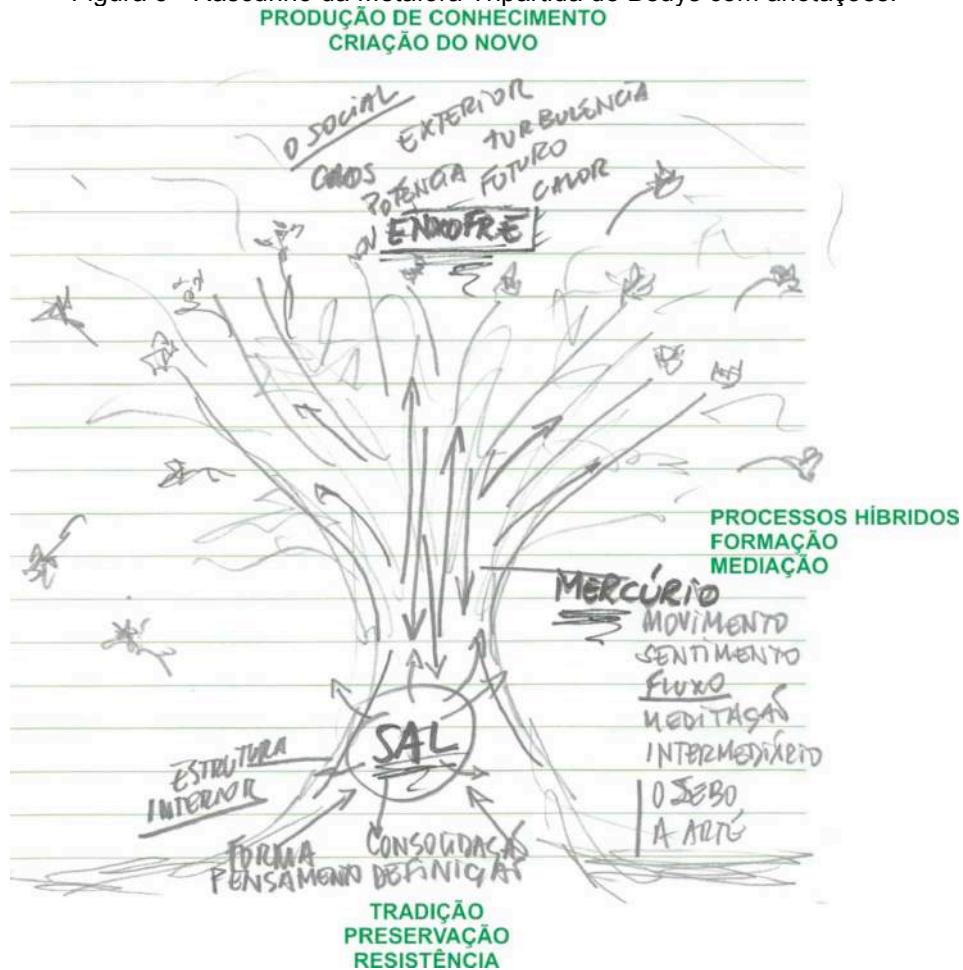
¹⁰ BEUYS, 1990, p. 19.

¹¹ HARLAN apud FARKAS, 2010, p. 28

¹² PRC (Preservation – Research – Communication) Modelo de Funções Museológicas. Reinwardt Academie, Amsterdam.

raiz, o Sal, a preservação do passado, o que precisa ser transmitido, a estrutura consolidada, os bens culturais, os bens espirituais. Esses bens são mediados pela criatividade, e através de processos compartilhados, ressignificados (o fluxo), comunicados (o Mercúrio), produzindo novos conhecimentos, eclodindo no novo, o Enxofre, o pólen, a potência do futuro.

Figura 3 - Rascunho da Metáfora Tripartida de Beuys com anotações.



Fonte: Acervo pessoal. Autoria nossa (2018).

Esse foi o mote para pensar modelos de processos sobre herança cultural, memória e patrimônio na contemporaneidade, e outras percepções subjetivas, potencialmente capazes de alargar conceitos museológicos. A dissertação foi, então, estruturada em três capítulos, que aludem à Metáfora Tripartida de Beuys. Dividi os capítulos em Sal/ Passado/ Base, Mercúrio/ Presente/ Processo e Enxofre/ Futuro/ Perspectivas. E cada capítulo dividido em Arte, Museologia e Modelo prático possível.

Então o 1º capítulo é sobre o SAL, as raízes, capazes de garantir a estrutura da herança genética da planta, forma, rigidez e resistência, as referências, os marcos teóricos e conceituais. Nele serão apresentadas as referências do passado na trajetória de Beuys, na teoria museológica e nas bases para construção de uma Escultura Museal (o Museu-Escola de Lina Bo Bardi¹³).

O 2º capítulo é sobre o MERCÚRIO, os ramos da planta onde corre a seiva, os processos, o elemento de mediação, formação, comunicação. Aí serão apresentadas as articulações do pensamento de Beuys; o desenvolvimento da Museologia Contemporânea; e a experiência prática de curadoria colaborativa, de processos compartilhados em um museu (o MAM-BA entre 2013 e 2015¹⁴).

E o 3º capítulo é sobre o ENXOFRE, as flores, o pólen da planta, o elemento da energia potencial, o futuro, os futuros possíveis a partir do enfrentamento das crises do presente. Aí serão investigadas os problemas que Beuys indicava que eclodiriam no futuro; para que futuro a Museologia caminha; e propostas possíveis de museus produzindo percepções alternativas de mundo (os para-museus, o Museu do Mato).

A proposta é discutir as abordagens de cada elemento (Sal, Mercúrio e Enxofre) na trajetória de Beuys, na Museologia e na prática museológica. Por isso cada capítulo se subdivide em três subcapítulos. Cada primeiro subcapítulo fala de Beuys (a arte); cada segundo subcapítulo fala de abordagens e contextos da Museologia; e cada terceiro subcapítulo fala de práticas museológicas na minha experiência profissional, e vivências que ajudaram a sistematizar as ideias articuladas no plano teórico. Nas considerações finais são apontadas outras linhas possíveis de discussão, elementos, matéria-prima de uma Escultura Museal.

É importante reforçar que outros liames me ligam a Beuys, para que ele seja o eixo deste trabalho. Enquanto trabalhava no MAM-BA participei da realização de uma grande exposição do artista, onde um extenso programa de atividades promoveu discussões sobre seus conceitos e suas obras. Joseph Beuys também embasou metodologias aplicadas no MAM da Bahia entre 2013 e 2015, cujo

¹³ Achillina Bo, mais conhecida como Lina Bo Bardi (1914-1992), foi uma arquiteta modernista ítalo-brasileira, bastante conhecida por projetos como o Museu de Arte de São Paulo e o Museu de Arte Moderna da Bahia. Foi casada com o crítico de arte Pietro Maria Bardi.

¹⁴ Gestão de Marcelo Rezende.

programa museológico foi baseado nas ideias propostas pela primeira diretora do museu, Lina Bo Bardi nos anos 1960. Lina foi contemporânea de Beuys, em um tempo de transição radical que impactou a produção de ambos.

Beuys nasceu entre guerras, e viveu a instabilidade e o regime antidemocrático totalitarista implantado no seu país. Toda sua obra foi afetada por este contexto, e construída para discutir os caminhos tomados pela sociedade para se recompor após as guerras. Trabalhar com Beuys, assim como trabalhar com a Museologia, é refletir sobre os conflitos da sociedade, suas causas e consequências: vozes silenciadas pelo uso vicioso dos sistemas instituídos; fluxos territoriais (fronteiras, migrações) interrompidos; exploração inconsequente dos recursos naturais. A contemporaneidade é também o tempo de Beuys, onde os valores humanos foram sobrepostos por outros valores.

Naquela imagem, Beuys segue audaz em direção ao futuro, e nos conclama a segui-lo no seu caminho para a revolução de conceitos e percepções. A ideia desta pesquisa é seguir Beuys nesse caminho revolucionário, porque a revolução é subjetiva, e nossas subjetividades são a matéria-prima para produção do pólen do futuro.

1. O SAL, AS RAÍZES, O PASSADO.

Em cada época é preciso novamente tentar arrancar a tradição das mãos do conformismo, sempre a ponto de dominá-la. (...) Acender no passado a chama da esperança é um dom (...): os mortos ainda não estão a salvo do inimigo se este vence. E este inimigo não tem parado de vencer¹⁵.

A Museologia não é apenas um conjunto de teorias e metodologias que orientam o trabalho prático dentro da instituição museal, é uma ciência, um lócus de reflexão sobre construção da memória, construção de referenciais simbólicos – espirituais – do ser humano. Ela pode espelhar esquemas narrativos, promover enquadramentos, silenciamentos, esquecimentos, arquivamentos, baseados em noções de patrimônio universalistas e excludentes; como também pode refletir narrativas poéticas em práticas criativas.

O museu é um sistema, um modelo metodológico, uma plataforma de lida com os conflitos, “uma arena, espaço de conflito, como campo de tradição e contradição¹⁶”. Enquanto o modelo de museu tradicional busca refletir o universal e o consenso, um modelo de museu mais inovador procura trabalhar entre as esferas macro e micropolíticas, entre as escalas industrial e humana, entre os interesses sociais e econômicos, nos fragmentos.

A gênese dos museus brasileiros, e também da ciência museológica formal no Brasil, remonta os séculos XVIII e XIX, desde a cultura importada da corte portuguesa às narrativas da exuberância dos trópicos nos museus de História Natural, Arqueologia e Antropologia. Depois da independência do Brasil, instituições nacionais como o Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, o Museu Paulista e o Museu Histórico Nacional, serviam para legitimar símbolos e heróis do Estado-nação.

Os tempos modernos trouxeram uma ampliação de conceitos como cultura, arte e educação, que muniram a *intelligentsia* brasileira na construção da identidade nacional, com abordagens históricas, estudos folclóricos, tradições, costumes, referências étnicas, valores culturais do capital simbólico, e que impactaram também

¹⁵ BENJAMIN, 1985, p. 223.

¹⁶ CHAGAS apud BRITTO, 2016, p. 120.

os conceitos museológicos. Assim como o desenvolvimento dos conceitos da Antropologia entre os anos 1950 e 1970 embasaram a construção de parâmetros do patrimônio imaterial, diretrizes da Arquitetura para reconstrução do que foi destruído nos anos da Grande Guerra e estratégias de proteção dos bens culturais, se relacionam com a criação dos marcos legais do patrimônio material.

Abordagens eruditas e elitistas da Museologia, com metodologias e parâmetros tradicionais, foram permeadas pelas transformações sociais, econômicas, políticas, culturais, artísticas, científicas do pós-guerra. Mudanças de paradigmas em relação ao pensamento moderno geraram uma variedade de perspectivas, que resultaram em novos sistemas e novos cânones, regras e modelos. A trajetória de construção do pensamento museológico atravessou a ideia moderna de unidade, passando a produzir discursos ligados a interesses regionais, de gênero, etnias, que produziram sentimento de pertencimento em segmentos variados com representatividade minoritária.

A Museologia se abriu a epistemologias de outras áreas, história, ciências sociais, psicanálise, artes, literatura, linguística, em contraponto aos conceitos do modelo tradicional de museu, como guardião do patrimônio instituído, dos valores estabelecidos. E muitas das principais discussões do campo desde os anos 1990¹⁷ circulam ainda hoje em torno da sua genealogia e epistemologia, seus fundamentos teóricos e metodologias.

De qualquer forma, incondicionalmente todas as acepções de Museologia envolvem a ideia de preservação e passado, sejam nas discussões acerca das relações técnicas¹⁸ e/ou científicas com o museu e as nuances da musealidade¹⁹; ou sobre o trabalho técnico dos conservadores nos departamentos museológicos, gabinetes, reservas técnicas; ou nos conceitos da Nova Museologia e suas abordagens sobre o papel do museu na sociedade; nas discussões de *museum studies*²⁰; nas abordagens da museologia crítica²¹; ou sobre a dimensão imaterial

¹⁷ CURY, 2005.

¹⁸ AQUILINA, 2011, p. 11 e DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 61

¹⁹ BELLAIGUE, 1987, p. 279.

²⁰ TEATHER, 1991.

²¹ LORENTE, 2006, p. 28.

dos acervos e da ideia da ciência que tem como objetivo recontextualizar, ressignificar o patrimônio e a herança cultural.

Museologicamente, preservação se relaciona com os processos de aquisição, conservação e gestão de elementos culturais²², para sua salvaguarda. Mais amiúde preservar significa conservar, abrigar, resguardar²³, protegendo das ações do tempo, das mudanças. Talvez por esta razão convencionou-se relacionar Museologia à ideia de um passado antigo, datado, caduco, ultrapassado; muitas vezes em contraponto, por exemplo, à Arte, profética e inovadora. Porém em um mundo de transitoriedades, na dicotomia velho/novo, tradicional/inovador, o papel da Museologia de guardião do passado, no cânone da rigidez da tradição, talvez não deva ser rejeitado, mas assumido, cooptado e transmutado.

A fragmentação globalizada do mundo contemporâneo causa um constante desejo de excitação, do novo, dos estímulos efêmeros, como explica Larrosa:

A velocidade com que nos são dados os acontecimentos e a obsessão pela novidade, pelo novo, que caracteriza o mundo moderno, impedem a conexão significativa entre acontecimentos. Impedem também a memória, já que cada acontecimento é imediatamente substituído por outro que igualmente nos excita por um momento, mas sem deixar qualquer vestígio²⁴.

Nessa perspectiva, o novo não é necessariamente mais benéfico e promissor; nem o antigo, ligado a tradições, necessariamente retrógrado.

Entre os conceitos oferecidos pelo Dicionário de Filosofia de Nicola Abbagnano²⁵ para o termo tradição, um deles fala de transmissão de crenças ou técnicas de uma geração para outra, herança cultural, o que se relaciona diretamente com a Museologia²⁶.

Segundo Abbagnano, no século XVIII o filósofo e escritor alemão Johann Herder²⁷ define tradição como uma cadeia que liga o ser humano ao passado,

²² DESVALLÉES e MAIRESSE, 2013, p. 23.

²³ FERREIRA, 1999, p. 1582.

²⁴ LARROSA, 2002, p. 23.

²⁵ ABBAGNANO, 2007, p. 966-967.

²⁶ ŠOLA, 1982.

²⁷ Herder apud Abbagnano, 2007, p. 967.

conservando e transmitindo aquilo que foi feito pelas gerações precedentes. Talvez o mesmo do que se aborda no tripé museal preservar/ produzir conhecimento/ comunicar, que é precisamente do que fala o filósofo Georg Hegel, entre o final do século XVIII e início do XIX:

A tradição não é uma estátua imóvel, mas vive, emana como um rio impetuoso que mais cresce quanto mais se afasta da origem. (...) O que cada geração produziu no campo da ciência e do espírito é uma herança para a qual todo o mundo anterior contribuiu com sua economia, é um santuário em cujas paredes os homens de todas as estirpes, gratos e felizes, afixaram tudo o que os auxiliou na vida, o que eles hauriram das profundezas da natureza e do espírito. E esse herdar é, ao mesmo tempo, receber a herança e fazê-la frutificar²⁸.

No século das luzes, iluministas contestaram tradicionalistas, e consideravam a tradição um enquadramento, e a herança tradicional baseada “na maioria das vezes, em erro, preconceito ou superstição²⁹”: não havia garantia de que os melhores produtos da atividade humana houvessem sido transmitidos da maneira mais profícua ao longo da história humana.

Nessa mesma linha, Abbagnano³⁰ aponta uma falta de criticidade na atitude tradicionalista: o indivíduo percebe como seus, os valores que recebe do grupo social para compreensão das crenças e técnicas provindas da tradição. Mas desprovido de percepção de alteridade, não distingue os limites entre presente e passado, entre individual e coletivo, entre diferentes sociedades.

Por outro lado, Aristóteles³¹ entendia que o reconhecimento da tradição como verdade é a única garantia de verdade possível:

Nossos antepassados (...) transmitiram à posteridade tradições em forma mítica (...), segundo as quais os corpos celestes são divindades e o divino abrange a natureza inteira. Outras tradições foram acrescentadas em forma de mito, para persuadir a maioria, com o objetivo de reforçar as leis e promover a utilidade pública. (...) se considerarmos apenas o essencial (...), que as primeiras substâncias são tradicionalmente consideradas divindades, poderemos reconhecer que isso foi divinamente dito e que estes e outros mitos, ainda que explorados, aperfeiçoados e novamente perdidos pelas artes e pela filosofia, foram conservados até hoje como antigas relíquias. E, só desse modo que podemos tornar claras as opiniões dos nossos antepassados e predecessores. (...) Plotino dizia: "É preciso crer sem dúvida que a verdade foi descoberta por antigos e santos filósofos; a

²⁸ Hegel apud Abbagnano, 2007, p. 967.

²⁹ ABBGNANO, 2007, p. 967.

³⁰ ABBGNANO, 2007, p.967.

³¹ ABBGNANO, 2007, p.967.

nós convém examinar quem as encontrou e como poderemos chegar a compreendê-la³².

A herança cultural é resultado dessa complexidade³³ que envolve um trânsito múltiplo, exigindo da Museologia contemporânea a capacidade de articular conhecimento empírico, científico, filosófico ou até teológico, para produção de pensamento crítico, e de processos museais capazes de ressignificar a herança e de fato colaborar com o desenvolvimento da humanidade.

O mito grego de Orfeu é muito utilizado na área museológica³⁴ por suas diversas interseções com a memória, a preservação e a transmissão do patrimônio simbólico, através da poética, da ciência, da oralidade. O personagem é neto de Mnemosine – a personificação da memória –; filho de Calíope – primeira das nove musas da mitologia grega, a mais velha e sábia, musa da ciência e da eloquência –; e pai de Museu – cujos cantos sagrados continham os fundamentos da moral e da sociedade.

Na lenda de Orfeu e Eurídice, há uma interessante alegoria: Orfeu vai ao reino dos mortos para resgatar sua amada Eurídice, que lhe é devolvida, com a condição de que ele a levasse pela mão sem olhar para trás, até ultrapassar os limites de Hades, o reino das profundezas. Porém, na dúvida, para certificar-se que quem o seguia era Eurídice, Orfeu olha para trás, e este ato a transforma em estátua de sal.

Outra alegoria sobre cristalizar a vida no ato de olhar para o passado está na Bíblia³⁵. Na passagem da destruição de Sodoma e Gomorra, os anjos ordenam a Lot que abandone tudo, fuja com a família para as montanhas, e, especificamente, que não olhe para trás. Porém a mulher de Lot olha para trás e se converte em uma coluna de sal. Aí é possível inferir que³⁶ o apego ao passado e aos bens materiais que foram deixados para trás, impedem a mulher de seguir adiante.

³² ABBGNANO, 2007, p.967.

³³ MORIN, 1995.

³⁴ Em CURY, 2006, p. 76; e em CHAGAS, 2009, p. 6; para citar alguns exemplos.

³⁵ Gênesis 19:26

³⁶ Lucas 17:32, Hebreus 10:38 e Filipenses 3:13

Assim como o apego de Orfeu a Eurídice cristaliza a promessa de futuro, o temor do futuro e o desejo do passado cristalizam a mulher de Lot. Talvez haja uma aproximação dessas leituras com a análise que Walter Benjamin faz do quadro de Paul Klee³⁷, *Angelus Novus*. O autor descreve o anjo da pintura olhando estupefato para as ruínas do passado, onde ele só enxerga catástrofe:

(...) ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e (...) o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, (...) o que chamamos progresso³⁸.

A alegoria benjaminiana fala de memória, de experiência e da necessidade de olhar para o passado. Mas também sobre a impossibilidade de captar o passado como ele foi.

As aproximações possíveis entre receptor e emissor na transmissão das experiências efêmeras, descontínuas, fragmentadas do mundo contemporâneo, têm uma falha: a percepção se transforma ao mesmo tempo da existência das coletividades humanas³⁹, por isso não haveria como transmutar as reminiscências nostálgicas na tentativa de juntar fragmentos no meio da tempestade do progresso.

Mas a transmutação acontece na mediação dos conflitos. A alquimia ensina que a memória não é um meio de evitar a repetição dos erros, mas uma forma de ganhar consciência. A experiência transmitida é uma tessitura trazida à consciência⁴⁰. É preciso vencer os demônios do passado e do presente para desvendar o futuro. Como na alquimia, elemento constitutivo da obra de Joseph Beuys. Olhar para frente é aceitar a revelação.

A tradição é aquilo que está arraigado, enraizado, a raiz. Na Metáfora Tripartida de Beuys, o elemento SAL é o símbolo daquilo que vem das raízes da planta; representa a firmeza das raízes, que penetram no solo no sentido da gravidade e a ele se adaptam, e se subdividem em padrões matemáticos, como cristais. O Sal é o profundo, o estabelecido, que dá a rigidez à forma; o elemento estável, a resistência, a tradição, a preservação do passado.

³⁷ Paul Klee (1879 - 1940) foi um pintor e poeta suíço nacionalizado alemão.

³⁸ BENJAMIN, 1987, p. 226

³⁹ BENJAMIN, 1994, p. 169.

⁴⁰ VAZ, 2005, p. 42.

O patrimônio, a memória, a herança cultural – instituída ou não –, objetos de estudo da Museologia, são a rigidez do Sal. Mas ela não é apenas resistência, é matéria a ser transmutada, pela virtude do espírito, pela força da mente, pela alquimia poética⁴¹. A museologia contemporânea, com sua natureza transdisciplinar, permite muitas possibilidades de manejo dos conflitos e experimentos ligados à produção simbólica, exercícios poéticos e dissonâncias.

O fundamento base da alquimia é destruir para regenerar; trabalhar sobre os resíduos do passado para construir o futuro. O verdadeiro alquimista não se interessa pelas coisas materiais, mas pela transubstanciação, pela transformação do espírito⁴². A urgente mudança na estratégia de produção de conhecimento museológico tem relação com uma mudança de percepção da sociedade sobre a herança cultural, que hoje é uma sociedade da recordação fragmentada, de narrativas fragmentadas de memória, que tudo sabe e nada entende⁴³. Como reflete o museólogo croata Tomislav Šola:

No infinito oceano do conhecimento (...) somos parte de uma estratégia planetária suicida (...) entregamos a liderança a Mammon e a seus sacerdotes do mal, e nos transformamos em filisteus. Nenhuma herança, seu resíduo em coleções de museus ou seus remanescentes vivos podem fazer sentido, a menos que sejam transformados em sabedoria de sobrevivência⁴⁴.

No primeiro subcapítulo a seguir, o Sal em Beuys, mostra a conjuntura na qual o artista desenvolveu suas teorias, os impactos do *Zeitgeist*⁴⁵ na sua poética, a alquimia e a Metáfora Tripartida.

No segundo subcapítulo procura-se o Sal, as matrizes, os elementos-chave que sustentam a perspectiva de uma Museologia crítica e transdisciplinar, cujo objeto de estudo sejam os bens espirituais: o estado da arte da Museologia desde o pós-guerra (marco conceitual na obra de Beuys e no campo museológico), passando

⁴¹ BRITTO, 2017, p. 225.

⁴² Tradução livre de entrevista com o artista alemão Anselm Kiefer, para o jornal *Financial Times*, 2014.

⁴³ ŠOLA, 2005, p. 14.

⁴⁴ ŠOLA, 2005, p. 14.

⁴⁵ *Zeitgeist* é um termo alemão que significa espírito da época, espírito do tempo ou sinal dos tempos. O conceito se refere ao clima intelectual e cultural do mundo em uma determinada época, ou a características genéricas de um determinado período.

pela ruptura de 1972, até a Museologia Social / Sociomuseologia, tendo como referência a sistematização de Peter Van Mensch.

O MAM da Bahia e Lina Bo Bardi trazem no terceiro subcapítulo respostas à turbulenta transição entre a modernidade e a pós-modernidade⁴⁶. O Museu-Escola de Lina Bo Bardi, o projeto de Lina para o MAM da Bahia, um museu-ação, um exemplo, uma práxis baseada na ideia da estética e da poética como instrumentos para formar um ser humano completo.

⁴⁶ SILVA, 2019.

1.1. Conclamação a uma alternativa

A poluição ambiental avança paralelamente à poluição do mundo dentro de nós. A esperança é denunciada como utópica ou ilusória, e a esperança descartada gera violência⁴⁷.

Desde o fim da guerra o desejo geral de renovação do mundo impulsionou a produção artística e cultural, e a sociedade se transformava radicalmente através de movimentos sociais, de minorias, hippies, beatniks, pílula anticoncepcional, homem na lua. Entre meados da década de 1950 e 1960 também explodiu o consumo de produtos industrializados de massa, e a posse de bens tornou-se uma unidade de medida de sucesso social e bem-estar psicológico. Criava-se o cenário da guerra fria entre blocos políticos, onde a ideia de consumo de massa, de produtos industrializados dominava a cena ocidental, e interesses políticos estratégicos conduziam à mercantilização internacional, inclusive da arte.

Muitas experiências artísticas dos anos de 1960 reaproveitavam sobras dessa sociedade industrial, e incorporavam materiais, técnicas e a publicidade que impulsionava a indústria, relacionando arte com produtos comerciais. Por outro lado se intensificava os discursos artísticos contra o conformismo complacente. Nesse contexto surgem a pop art e a arte conceitual, movimentos de vanguarda que tiveram auge entre as décadas de 1960 e 1970.

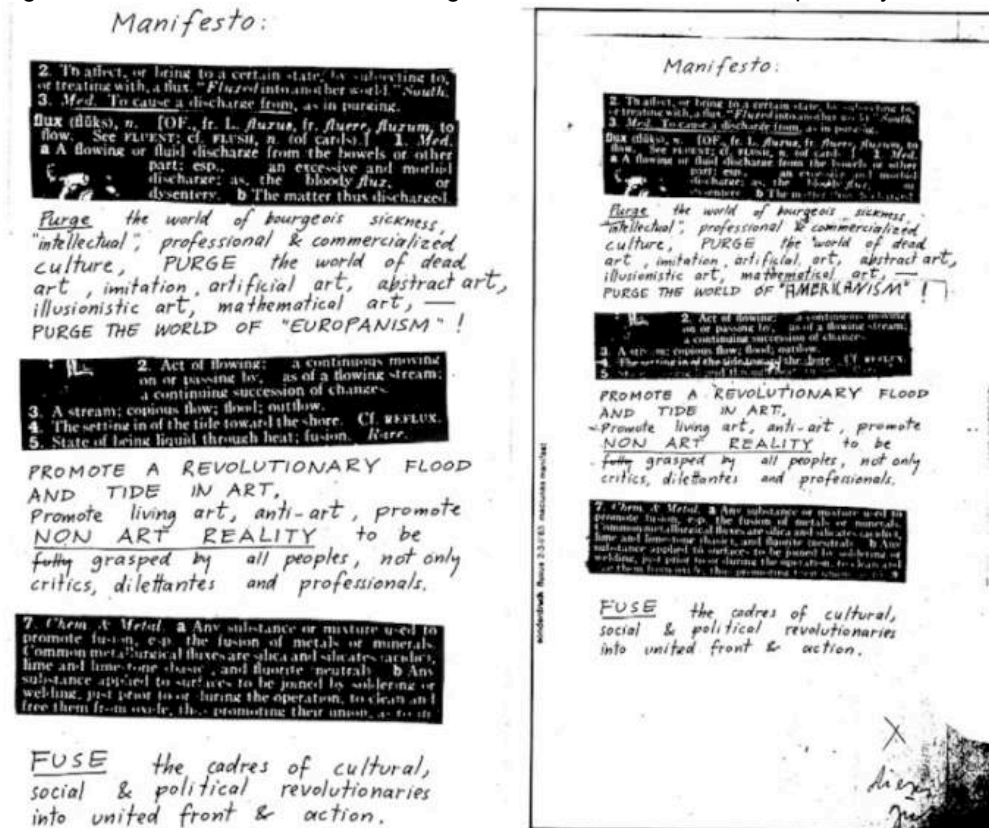
A essa vanguarda conceitual da arte ligam-se diversos artistas e coletivos como o grupo Fluxus. Joseph Beuys foi bastante atuante neste grupo, cujas práticas tinham como foco a comunicação com o público. O coletivo artístico era ligado à arte conceitual, que, de maneira geral, entendia arte como atitude mental, como conceito e não imagem. Para os artistas conceituais importava mais a ideia do que o objeto.

O Manifesto Fluxus, escrito em 1963, pelo artista lituano George Maciunas, preconizava a ideia de livrar o mundo da doença burguesa, da cultura elitizada, da intelectualidade profissional e da arte morta, para promover uma arte viva, que pudesse ser compreendida por qualquer pessoa, mesmo leiga. “Aproximem e amalgamem os revolucionários culturais, sociais e políticos em uma frente unida de ação”, convocava Maciunas⁴⁸.

⁴⁷ Trecho do Manifesto da Universidade Livre Internacional, por Joseph Beuys and Heinrich Böll, 1973.

⁴⁸ Do Manifesto Fluxus: <http://georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i>

Figura 4 – Manifestos Fluxus de George Maciunas, 1963 e de Joseph Beuys, 1970.



Fonte: Fluxus Artists, Gallery Hundertmark.

Em *Sentenças sobre a Arte Conceitual*⁴⁹, o artista norte-americano Sol LeWitt defende que arte conceitual não tem formulação analítica, nem lógica, sendo os artistas conceituais mais místicos do que racionalistas, uma vez que davam saltos para conclusões que não poderiam ser alcançadas pela lógica. Talvez esta afirmativa ajude a entender a obra de Joseph Beuys.

A Alemanha de Joseph Beuys passou por um período de otimismo político e social, desde o fim da Grande Guerra até a segunda metade dos anos 1960. Neste período diversos fatos marcam a história do país⁵⁰: a promulgação da Lei Fundamental Alemã e oficialização da República Federal da Alemanha em 1949; a reestruturação econômica da Alemanha; a primeira Feira do Livro de Frankfurt do pós-guerra; a lei de equiparação dos direitos da mulher em 1957. No mesmo ano a

⁴⁹ LEWITT, 1969.

⁵⁰ Jornal Deutsche Welle: <https://p.dw.com/p/3ja2>

Exposição Internacional da Construção (Interbau) em Berlim⁵¹; a fundação do teatro Schaubühne de Berlim⁵². Em 1961 se inicia a construção do Muro de Berlim pela República Democrática Alemã (RDA), , maior símbolo da Guerra Fria, que fechava a fronteira entre as partes ocidental e oriental de Berlim.

Figura 5 - Início da construção do Muro de Berlim



Fonte: Acervo da German Press Agency.(1961).

Naquela Alemanha convulsa, que lutava para digerir seu passado, acontece o evento que ficou conhecido como Julgamento de Auschwitz, onde eram réus vinte e dois funcionários do campo de extermínio nazista. E o ano de 1968 é marcado pelo atentado contra o líder estudantil alemão Rudi Dutschke, que desencadeou protestos que culminaram em grandes batalhas campais com a polícia; e os atentados incendiários no centro de Frankfurt, evento que ficou marcado como primeiro ataque terrorista na Alemanha.

Intensificavam-se manifestações populares e estudantis contra as diretrizes desatualizadas dos sistemas instituídos, inclusive educacional, contra a ineficácia das políticas públicas para enfrentar as consequências do passado nacional-socialista do país. Os estudantes pediam reformas na educação e maior participação nos processos decisórios do governo.

⁵¹ Do qual fazia parte um prédio projetado pelo arquiteto brasileiro Oscar Niemeyer.

⁵² Com a encenação do "Auto da Compadecida", do brasileiro Ariano Suassuna.

Foi nessa conjuntura que Joseph Beuys criou o Partido Estudantil Alemão (Deutsche Studentenpartei) em 1967, defendendo um sistema de democracia direta no qual as necessidades sociais cotidianas se sobrepusessem aos interesses da política partidária⁵³. O ato de fundação do partido aconteceu no pátio da Academia de Belas Artes de Dusseldorf, onde Beuys lecionava, pois a diretoria havia proibido as manifestações no interior do prédio.

Em desagravo à proibição, durante a cerimônia de abertura do ano letivo, que aconteceu logo em seguida, Beuys ladrou e grunhiu como um cão no microfone durante os dez minutos dos discursos da direção da universidade. Vários professores assinaram uma carta de repúdio a esta atitude, e três deles publicaram artigos no jornal *Die Zeit* sobre a polêmica, posicionando-se contra ele.

Em contraponto, os estudantes o apoiaram e criaram como ação de protesto, o grupo que ficou conhecido como Academia Lidl⁵⁴, cuja sede era uma pequena casa de papelão construída nos corredores da Academia de Belas Artes. O grupo oferecia informações e instruções de trabalhos, e pregava que “na Academia Lidl (...) podemos trabalhar, amar e estar⁵⁵”.

As desavenças entre o poder instituído universitário e os estudantes não encerram aí. O Partido Estudantil Alemão muda seu nome para Fluxus Zona Oeste, e junto com o grupo Lidl, organizam a "Semana Internacional do Trabalho", que é proibida pelo diretor da Academia de Belas Artes. Joseph Beuys e os professores Walter Warnach e Karl Wimmenauer colocam suas salas a disposição dos estudantes para realização das atividades. A polícia é chamada, os estudantes obrigados a sair do prédio e a Academia cercada durante cinco dias pelas forças do Estado. Beuys permanece do lado dos estudantes.

Junto com o artista Terry Fox, Beuys promoveu “Unidade de Isolamento” (*Isolation Unit*, 1970) - performance colaborativa anti-guerra, uma ação que durou uma hora, onde ele vestia um paletó de feltro feito sob medida com braços e pernas

⁵³ Organização para Democracia Direta Através do Referendo Coletivo Livre. In: Adriani, Konnertz e Thomas, 1979.

⁵⁴ Não foram encontradas referências que explicassem o significado do nome “Lidl”. Sabe-se que sob esse nome se organizou diversas ações e protestos, funcionando como um grupo autônomo de informação e produção do qual participaram artistas como Marcel Broodthaers e Kasper König.

⁵⁵ SARMIENTO GARCIA, 2015.

alongados – depois registrado como “Felt Suit” , que se tornou um dos seus mais conhecidos múltiplos.

Em 1971 Beuys cria a Academia Livre, e aceita em sua turma 142 candidatos a alunos que não foram aprovados nos testes de aptidão da Academia de Belas Artes, argumentando seu direito de liberdade de metodologia de ensino. O Ministério da Pesquisa e Ciência nega o pedido, e Beuys invade o Ministério com os alunos recusados, para forçar uma audiência com o Ministro. O protesto surte efeito e dezesseis alunos são aceitos.

Figura 6 - Isolation Unit, Terry Fox e Joseph Beuys, 1970.



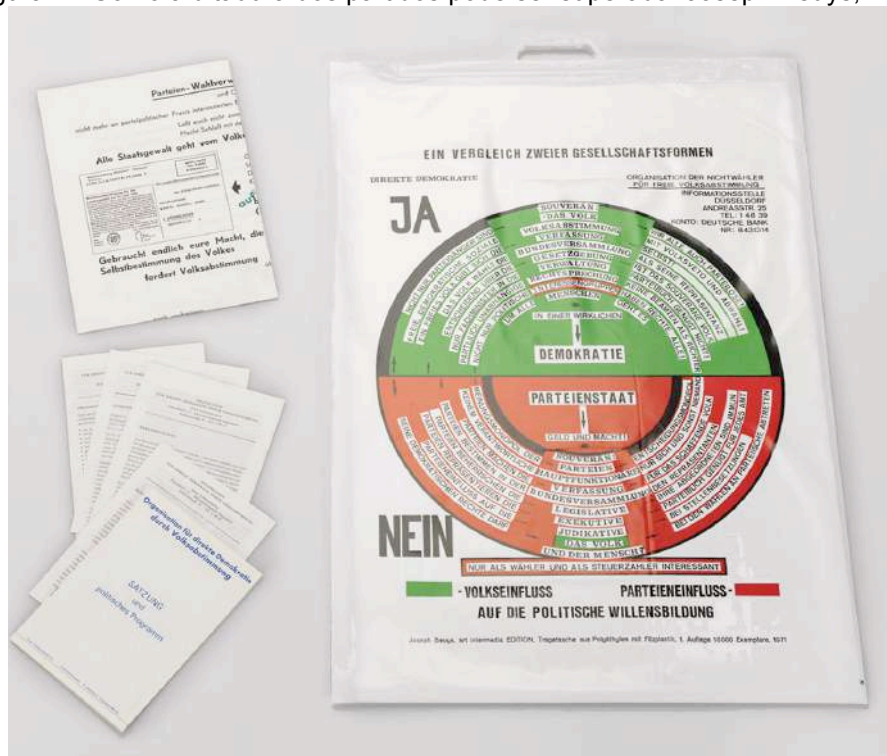
Fonte: Acervo do Schloss Moyland Museum. Foto: Ute Klophaus.

Ainda naquele ano Beuys organizou na Academia de Belas Artes a mesa de discussões "Escola livre para a criatividade", e convidou os alunos recusados naquela seleção da Academia. O Ministério da Pesquisa e Ciência, que já o havia notificado verbalmente, encaminha uma advertência escrita, que Beuys responde com uma carta aberta reafirmando seus princípios. E é demitido. Há protestos dos estudantes, apoio de alguns colegas professores e de artistas de todo mundo. O caso vira uma causa trabalhista, vencida por Beuys posteriormente.

Mas suas ações de ataque ao modelo conceitual da Academia permanecem. Junto com Klaus Staeck, Willi Bongard e Georg Meistermann, Beuys cria a “Associação para o fomento de uma Universidade Livre Internacional para a criatividade e a pesquisa Interdisciplinar”. E em 1974 ele e o poeta Heinrich Böll anunciam a FIU (Free International University). A ideia era promover um intercâmbio criativo igualitário, baseado em valores humanos e não hierárquicos.

Nos anos 1970 as ações artísticas de Beuys tinham como objetivo divulgar suas ideias sobre democracia. Em 1971, na cidade de Colônia, ele imprimiu sacolas com os dizeres “Como a Ditadura dos Partidos pode ser Superada”⁵⁶. A obra, produzida pela “Organização pela Democracia Direta” através do “Referendo Coletivo Livre”, consistia em sacolas contendo panfletos políticos. Nas faces das sacolas ele desenhou seus diagramas: o primeiro defendia a substituição de partidos políticos pelo referendo direto; e o segundo diagrama demonstrava as vantagens da verdadeira democracia sobreposto ao sistema partidário.

Figura 7 - Como a ditadura dos partidos pode ser superada. Joseph Beuys, 1971.



Fonte: Acervo do National Galleries Scotland.

⁵⁶ 1971. Saco de compras de polietileno impresso com folhas informativas e objeto de feltro. Saco 75 x 51,5 cm; 68 x 48 x 1,2 cm. Edição: 10.000 unidades, aprox. 500 com objeto de feltro, assinado e numerado em uma folha de informação. Editora: art intermedia, Cologne. Catálogo Raisonné Nº 40.

As sacolas foram distribuídas em diversas atividades públicas. Em 1972, após uma manifestação do Partido dos Trabalhadores que aconteceu na Praça Karl Marx (hoje Praça Augustus), em Leipzig, Beuys coletou o lixo deixado pelos manifestantes nessas sacolas e as exibiu em uma galeria de arte. Lá ele ficou sentado em uma mesa, disposto a debater sobre democracia e socialismo. E neste mesmo ano, na 5ª edição da documenta⁵⁷ em Kassel, sob a curadoria de Harald Szeemann⁵⁸, Beuys instalou seu “Escritório de Informações”, onde durante cem dias debateu temas ligados à democracia, e vendeu suas sacolas, sendo o lucro revertido para a “Organização pela Democracia Direta”.

Por trás das falas de Joseph Beuys havia uma percepção espiritual da vida. As ações itinerantes "Plano de Energia para o Homem Ocidental" (*“Energy Plan for the Western Man”*, 1973), foram um apelo à regeneração do pensamento humano, uma declaração de fé na capacidade da humanidade de emergir da crise e evoluir.

Para Beuys, o ser humano é fundamentalmente espiritual, e seria preciso retomar o contato com as energias invisíveis, das quais nos alienamos. Para ele a crise que fastigava, e que ainda fastiga a humanidade, é causada principalmente pelo pensamento materialista e mecanicista perpetrado, divulgado, massificado desde o pós-guerra. A percepção de mundo compartilhada pela massa.

⁵⁷ Também conhecida como Museu dos 100 dias, pois dura esse tempo, a documenta (escrita com inicial minúscula) é considerada uma das mais importantes exposições internacionais de arte contemporânea. Ela acontece a cada cinco anos na cidade alemã de Kassel, e a primeira foi realizada em 1955, quando a República Federal da Alemanha estava isolada, e ainda impactada pela Segunda Guerra Mundial.

⁵⁸ Segundo GROSSMAN (2011), o suíço Harald Szeemann (1933-2005), assim como Walter Zanini e Pontus Hulten, foi peça-chave na atualização dos museus de arte diante da nova realidade do Pós-Guerra (dissolução do Colonialismo, Guerra Fria, Guerra do Vietnã, ditaduras militares na América Latina, inovações tecnológicas, transformações conceituais da arte). Formado em história da arte, arqueologia e jornalismo, ele criou um museu de arte alternativo (Kunsthalle 34), que operava como laboratório, sem acervo permanente, usando os recursos locais disponíveis e trabalhos em processo, e cuja primeira exposição foi “Quando Atitudes se Tornam Forma: Obras, Conceitos, Processos, Situações de Informação” (1961), discutindo formas materiais e imateriais possíveis. Szeemann criou conexões entre espaços alternativos de arte e grandes exposições internacionais como a Documenta de Kassel e as Bienais, renovando a dinâmica do sistema da arte, e criando a figura do curador independente, *Ausstellungsmacher* (“fazedor de exposições”), aquele que articula diversas expressões artísticas contemporâneas, que é o papel de um curador nos séculos XX e XXI. Entre outros, foi curador da documenta 5 (1972) e co-organizador da Bienal de Veneza de 1980, de onde foi diretor entre 1999 a 2001.

O que Beuys propunha era criar novas perspectivas, democráticas e solidárias para a sociedade e o meio ambiente, que não fossem baseadas no capital e/ou no Estado, instâncias com o poder de definir o futuro da humanidade. E isso só seria possível revolucionando os conceitos, as percepções sobre o mundo e suas necessidades prioritárias: liberdade para que cada pessoa pudesse desenvolver suas potencialidades; igualdade de direitos; participação social; e solidariedade. Essas ideias eram assumidamente influenciadas pelos conceitos do filósofo e educador austríaco Rudolf Steiner (1861-1925) que dizia que era preciso haver liberdade na vida espiritual, igualdade na vida legal e fraternidade na vida econômica⁵⁹.

Alguns dos principais elementos estruturantes das teorias de Beuys foram os conceitos de Organismo Social de Steiner e de Planta-Arquétipo do escritor alemão Johann Wolfgang Von Goethe (1749-1832). A partir de estudos sobre botânica e sobre a natureza, Beuys desenvolveu sua Teoria da Plasticidade, que foi o lastro fundante de suas ideias e ações, de onde partiu o Conceito Ampliado de Arte, a Escultura Social e a Universidade Livre Internacional.

A constituição da planta se relacionava aos princípios constitutivos da alquimia: enxofre, mercúrio e sal. Steiner aplicou esses princípios da formação das plantas aos seres humanos, e Beuys aplicou essa metáfora tripartida à planta arquetípica da Teoria da Plasticidade⁶⁰ e à floresta como arquétipo da Escultura Social. Ele usava a planta como obra de arte, como um objeto natural, uma imagem, um símbolo⁶¹.

Segundo a Metáfora Tripartida de Joseph Beuys, toda escultura é formada pelos três elementos da alquimia. O conceito relaciona cada um desses elementos alquímicos a uma dinâmica da planta, simbolizado por uma parte de sua estrutura: RAÍZES (Sal, rigidez, forma, estabilidade, resistência, conhecimento e preservação

⁵⁹ STEINER, 2004.

⁶⁰ HARLAN, 2010, p. 28.

⁶¹ Teoria da Plasticidade é um termo originário do campo da Biologia, que, à grosso modo, se relaciona com a evolução das espécies, que nos processos de reprodução vão reformulando padrões quando surgem mutações, ou seja, se relaciona com a forma como a natureza vai modelando novos padrões morfológicos à medida que surgem mutações. Beuys reinterpreta esse processo, criando uma Metáfora Tripartida baseada na estrutura de uma árvore arquetípica.

do passado, tradição); RAMOS (Mercúrio, mediação, formação, comunicação); FLORES (Enxofre, criação do novo, o futuro, conhecimentos híbridos).

Em diversas das suas obras Beuys utiliza elementos alquímicos e sua mitologia individual, simbólica, biográfica – feltro, gordura – propondo uma conexão com o que seria sua ancestralidade xamânica. Beuys defendia que, como na alquimia, o indivíduo poderia transformar o seu entorno com sua própria transmutação, através de rituais de religação com a natureza: “aprender das próprias substâncias as potencialidades que elas encerram e, por conseguinte, as nossas⁶²”

Segundo a tradição alquímica, todo processo de transformação envolve, em uma primeira etapa, usar a mente e a intuição (unir dois mundos, céu e terra, noite e dia, orvalho), e trabalhar os diversos conteúdos e problemas (cozinhar a mistura, *nigredo*) até dissolver e consubstanciar os elementos, e adquirir consciência (*albedo*). A segunda etapa é a fermentação, um nova transformação, até alcançar o produto final com luz própria (*rubedo*, a pedra filosofal). Em Beuys, essa transubstanciação da alquimia é metáfora do fazer poético. Poética é ação alquímica, transmutação, decomposição do código estético e interpretação da realidade.

Outros elementos naturais eram parte do universo poético de Beuys. Baseado nas famosas nove palestras que Steiner fez em 1923⁶³, que ficaram conhecidas como *Nove Palestras sobre Abelhas*, Beuys passou a usar as abelhas como símbolo de um tipo de socialismo (não aquele do estado mecanicista), no qual todas as partes do organismo funcionassem como um corpo vivo, de maneira calorosa, através dos princípios da cooperação e da fraternidade.

Em 1977 Beuys participou da documenta 6 de Kassel, com a instalação “Bomba de Mel no local de trabalho” (“*Honey Pump in the Workplace*”, 1977), da qual os estudantes dos workshops da FIU participavam. Esta entre outras ações era parte da mesma estratégia de promover a ideia de trabalho criativo colaborativo.

⁶² BEUYS apud BORER, 2001, p.15.

⁶³ Nove das quinze palestras ministradas por Rudolf Steiner aos trabalhadores do Goetheanum, Dornach, Suíça, em 1923, que fazem parte da série de palestras intitulada *O Funcionamento do Espírito na Natureza e no Homem - O Ser das Abelhas*. Publicadas em alemão como *Mensch und Welt. Das Wirken des Geistes in der Natur. Ueber das Wesen der BieneN. Vortraege fuer die Arbeiter am Goetheanumbau*.

Durante todos os cem dias de documenta, o artista promoveu discussões sobre temas em voga na época, como direitos humanos, comunicação global, mídia, imigração, trabalho e desemprego.

As ideias debatidas nesta e em todas as outras ações ao longo desses anos, resultaram em um manifesto, primeiro publicado em 1978 no jornal *Frankfurter Rundschau*. O Manifesto “Conclamação a uma Alternativa” (“*Aufruf zur Alternative*”) falava da importância de satisfazer as necessidades da alma e do espírito, de preencher o vazio interior com os valores do espírito humano, para que, com a alma plena, as necessidades materiais cotidianas fossem menos importantes, e a vida mais básica e simples.

Figura 8 - Recorte do manifesto “Conclamação a uma alternativa” original. Joseph Beuys, 1978.



Fonte: Editora FIU Verlag

O Manifesto foi usado como documento fundador do Partido Verde alemão, *Die Grünen* (Os Verdes), em 1980, que tinha na sua plataforma propostas sociais alternativas e ecológicas. Para Beuys os Verdes eram um modelo de articulação social baseada na coletividade e na tolerância, cujo slogan era “Unidade na Diversidade”. Mas essa aproximação durou pouco tempo, muito em razão do passado controverso do artista, que o ligava ao nazismo alemão.

A “Conclamação a uma Alternativa” almejava um novo futuro social, sem muros, a começar pelo campo das ideias, do pensamento independente das relações de poder e submissão. Para tanto seria necessário divulgar a revolução não-violenta, orientada para reconstruir o futuro.

O Manifesto – que à luz dos tempos atuais soa até profético – fala dos sintomas da crise: as disputas de poder, capazes de aniquilar o mundo,

desperdiçando a criatividade humana; a exploração do meio ambiente por sistemas econômicos, capitalista ou estatal, capaz de devorar os recursos naturais; as leis de mercado que favoreciam conglomerados multinacionais e provocavam superprodução e fome; e principalmente a crise da consciência e do sentido da vida, que produzia alienação e despreocupação com o futuro.

De acordo com o manifesto, essa combinação de fatores em pouco tempo iria destruir a sociedade, como a conhecemos. O Manifesto da FIU⁶⁴ preconizava:

(...) A criatividade democrática é cada vez mais desencorajada pelo progresso da burocracia, juntamente com a proliferação agressiva de uma cultura de massa internacional. A criatividade política está sendo reduzida à mera delegação de decisão e poder. A imposição de uma ditadura cultural e econômica internacional pela constante expansão se alia a uma perda de articulação, aprendizado e qualidade da expressão verbal.

Na sociedade de consumo, a criatividade, a imaginação e a inteligência não articuladas, impedem a expressão, tornam-se defeituosas, prejudicadas e prejudiciais (...) e se corrompem. A criminalidade pode surgir do tédio, da criatividade desarticulada. Os valores do consumo reduzem o potencial democrático a eleições ocasionais.

(...)

Os fundadores da escola entendem que desde 1945, junto com a brutalidade do período de reconstrução, os privilégios proporcionados pelas reformas monetárias, o acúmulo agressivo de posses e uma educação que resulta em uma mentalidade consumista, muitos insights e iniciativas foi prematuramente destruídos. (...) A doutrina de sangue dos nazistas que devastou a terra, perturbou nossa relação com a tradição e o meio ambiente.

Agora, porém, não é mais considerado romântico, mas extremamente realista lutar por todas as árvores, todas as parcelas de terras improdutivas, todos os riachos que ainda não foram descobertos, todos os centros urbanos antigos e todos os métodos de reconstrução impensados. Não é mais considerado romântico falar da natureza.

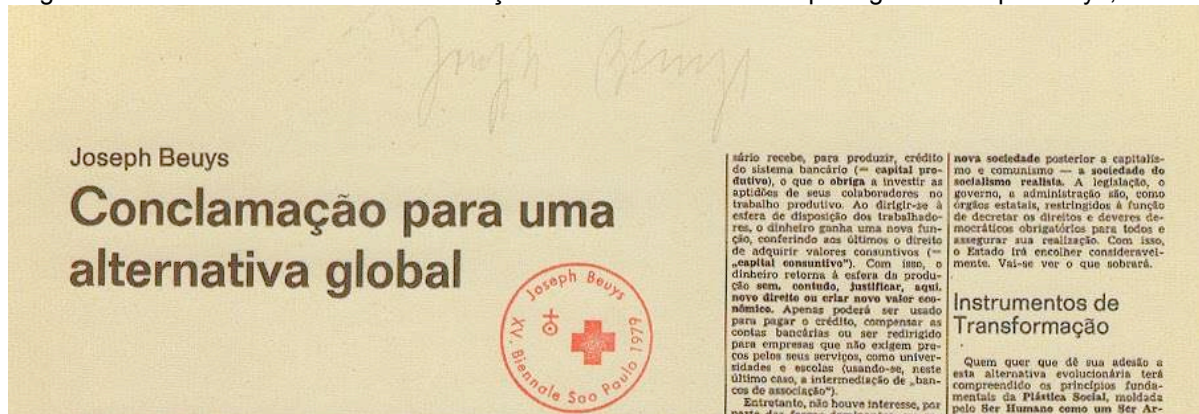
Na permanente competitividade (...) os valores da vida foram perdidos. Uma vez que a preocupação da escola é com os valores da vida, devemos investir na consciência da solidariedade.

(...)

Não é objetivo da escola desenvolver orientações políticas e culturais, criar estilos ou modelos industriais e comerciais. Seu principal objetivo é o encorajamento, a descoberta e o avanço do potencial democrático e sua expressão. Em um mundo cada vez mais manipulado pela publicidade, pela propaganda política, pela cultura do business e pela imprensa, não é para os eleitos (mas para os não-eleitos) que ela criará um fórum.

⁶⁴ BEUYS; BÖLL, 1973. Tradução nossa.

Figura 9 - Recorte Manifesto "Conclamação a uma alternativa" em português. Joseph Beuys, 1979.



Fonte: Acervo Fundação Bienal de São Paulo⁶⁵. 15ª Bienal de São Paulo.

Toda a obra de Beuys investigava formas através das quais a arte pudesse ajudar o ser humano a superar a ganância materialista da sociedade contemporânea e se reconectar com sua consciência. Ganhar consciência seria entender a realidade em torno de si, a partir de si, e entender como manter o equilíbrio em torno de si. E um dos seus principais questionamentos era acerca do impacto do sistema social na natureza, o desmatamento, do uso dos recursos naturais e minerais, e as consequências disso.

Durante a documenta 7 de Kassel⁶⁶ (1982), Beuys realizou uma discussão sobre as relações entre o ser humano e a árvore, com abordagens mitológicas, antropológicas, ecológicas, etc., pois "plantando árvores, as plantas plantam-se também em nós. Assim coexistimos, sendo um no outro". E na sequência promoveu uma ação coletiva onde dezenas de pessoas plantaram sete mil carvalhos. O projeto "7000 Oaks" era um apelo à comunidade para prestar atenção ao desmatamento, com o slogan "Florestamento Urbano Administração não-Urbana" ("*Urban Afforestation Not Urban Administration*").

⁶⁵ Disponível em: <http://www.bienal.org.br/post/360>

⁶⁶ Também conhecida como Museu dos 100 dias, pois dura esse tempo, a documenta (escrita com inicial minúscula) é considerada uma das mais importantes exposições internacionais de arte contemporânea. Ela acontece a cada cinco anos na cidade alemã de Kassel, e a primeira foi realizada em 1955, quando a República Federal da Alemanha estava isolada, e ainda impactada pela Segunda Guerra Mundial.

Figura 10 - Processo da obra “7000 Carvalhos” na documenta 7. Kassel, 1982.



Fonte: Acervo da Tate Gallery

Com o mesmo objetivo de curar o ser humano e o mundo, o projeto ecológico intitulado “Campo de Espuma” (Spülfelder), na cidade de Hamburgo entre os anos de 1983/1984, envolvia o tratamento de poluentes pesados e campos inundados – o governo alemão não aprovou a realização da ação. O seu projeto seguinte, “Ação do Terceiro Caminho”, propunha pensar formas de trazer a fraternidade à vida econômica, uma democracia onde o capital fosse neutralizado pela circulação orgânica de bens, onde o excedente retornasse à sociedade através da produção cultural. As necessidades interiores do ser humano deveriam resultar da produção de bens espirituais, das ideias, da arte, da educação.

Sua obra relacionou arte e vida, estética e espiritualidade, simbólico e prático, natureza e alquimia⁶⁷. Beuys corporificou a figura de um místico. Na performance “I love America and America Likes Me” (ou Ação Coiote)⁶⁸, realizada pela primeira vez nos Estados Unidos, o artista inclui na ação um coiote – presente na América do Norte, onde, para os povos originários, é um animal-totem, símbolo sagrado da resiliência e da capacidade de ver a si mesmo com distanciamento irônico.

⁶⁷ VICINI, 2013, p.85.

⁶⁸ A artista e pesquisadora Dália Rosenthal faz uma análise cuidadosa dessa ação no ensaio “Joseph Beuys: o elemento material como agente social” (2011).

Figura 11 - "Coyote I. I Love America and America Likes Me". Joseph Beuys, 1974.



Fonte: Acervo Fondazione Bonotto. Registro fotográfico: C. Tisdall.

Essa dimensão mítica era uma estratégia de reinvenção de si e de tudo em torno de si. Ele incorporou a figura do xamã, usando símbolos e filosofia alquímica: ganhar consciência para religar matéria e espírito; transmutar metal comum (o ser humano alienado) em ouro precioso e incorruptível, signo alquímico da perfeição eterna (o ser humano consciente); não recalcar os conflitos, mas desconstruí-los, mostrar o que é recalcado, trazer à luz os demônios interiores para enfrentá-los; alquimia para regenerar; destruir para regenerar; usar os resíduos do passado para apontar o futuro⁶⁹.

⁶⁹ ECO, 1995, p. 79.

1.2 Escultura Museal

O feito de André Malraux, que era um artista e foi também um grande museólogo, tem um valor simbólico: seu museu imaginário é uma revelação museológica (...). É uma visão idealista e estética que transcende os conhecimentos teóricos e práticos atuais dos museus. (...) criando um estado de consciência sobre nossa herança.⁷⁰

Definir a museologia e dar-lhe uma conotação espiritual e mesmo metafísica parece ser o hobby de alguns museólogos. Eles estão desperdiçando seu tempo. A museologia é simplesmente uma ferramenta para a boa organização e gestão de museus. (...) O papel de um museu é apresentar fatos com a ajuda de artefatos e expor para informar, educar e até mesmo provocar⁷¹.

As raízes, o Sal da Museologia são os parâmetros sobre os quais se constrói as práticas, os conceitos, os programas, os processos, os experimentos museológicos em sua vastidão de combinações e variáveis. Uma rápida revisão em alguns dos principais marcos teóricos da construção do pensamento sobre museus e patrimônio, ajuda a compreender importantes transformações no cenário museológico internacional nas últimas décadas, que são referências para tantos modelos teóricos e processos museológicos.

O III Seminário Regional da UNESCO⁷² sobre museus e Museologia, que aconteceu no Rio de Janeiro em 1958, tinha como mote a função educativa dos museus. Entre outros tópicos se discutiu as relações entre museus e público, se definiu novos conceitos de museu e de Museologia, e falou-se sobre como o museu deveria materializar os conceitos abstratos aprendidos na escola.

Para entender a natureza cultural da instituição museal naquele período, é interessante considerar que o cenário político internacional era de Guerra Fria⁷³. Enquanto no bloco socialista, era o estado que impunha a cultura, apostando em um Museu didático, que servia como instrumento de afirmação político-cultural, no bloco capitalista emergia a indústria cultural, baseada na ideia de cultura como produto,

⁷⁰ ŠOLA, 1987, p.49. Do inglês, tradução livre.

⁷¹ NAIR, 1986, p. 227. Do inglês, tradução livre.

⁷² Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura.

⁷³ Guerra Fria é o termo utilizado para se referir às relações internacionais após a Segunda Guerra Mundial (1939-1945) polarizadas por Estados Unidos e União Soviética, e que durou até o final dos anos 1980.

que deveria ter impacto no grande público. E nascia o Museu moderno que se estabelecia como instrumento de afirmação econômico-cultural.

Toda produção simbólica foi impactada pelo pós-guerra. Principalmente a partir dos Estados Unidos, houve uma explosão de consumo de produtos de massa, apoiada pelo governo, que, com objetivos expansionistas, fortalecia a ideia do "American way of life" (publicidade do governo norte-americano na Guerra Fria). Essa política imperialista norte-americana utilizava estratégias de romanização⁷⁴, e mobilizava sua indústria simbólica. No mundo inteiro houve um violento movimento de mercantilização da cultura. As mudanças nos paradigmas culturais afetaram e continuam afetando o sentido, os discursos, as práticas culturais, inclusive dos museus.

É também relevante pensar na estrutura funcional das instituições museológicas em 1958: a práxis se fundamentava em reflexões teóricas, ou era focada em ações de conservação e classificatórias de colecionismo, antiquada e elitista para os insurgentes anos 1960 que assomavam?

Figura 12 - Seminário Regional UNESCO, 1958.



Fonte: Núcleo de Memória da Museologia (NUMMUS, UNIRIO).

⁷⁴ Conceito do século XIX que definia a propagação da cultura romana pela aculturação e assimilação pelas populações anexadas, no Império Romano do século II, dC, e tem sido aplicada às estratégias capitalistas principalmente dos Estados Unidos (MENDES (2007, p. 27)

Embora no Seminário do Rio 1958 as pautas ainda não tangessem questões que começavam a entrar em voga, como raça e gênero, já se levantavam questões de classe e de não-representação dos povos e regiões, em contraponto à tradição europeia. Talvez por esta razão este encontro tenha ficado conhecido por ser o primeiro a tentar pensar a Museologia a partir de olhares não-europeus⁷⁵.

Entre as décadas de 1960 e 1970 despontaram novas estruturas teóricas com princípios radicais e transformadores, ligadas à análise de discurso, feminismo, psicanálise. Nesse período teorias museológicas e práticas museais baseadas em novos conceitos de cultura e de patrimônio, e em teorias construídas de maneira interdisciplinar, ligadas à comunicação, sociologia, antropologia, começavam a tirar o museu do lugar de guardião do sacrossanto bem cultural, e procuravam atender aos desejos e necessidades da sociedade,

A específica conjuntura política da América Latina exigia posicionamentos mais assertivos e discursos mais extremos, mais profundos. E neste cenário, em 1972 acontece, em Santiago do Chile, a etapa Latino Americana⁷⁶ da Mesa Redonda sobre o desenvolvimento e o papel dos museus, promovida pela UNESCO / ICOM⁷⁷. As principais discussões daquele encontro giraram em torno do papel social dos museus, o uso social do patrimônio.

Para estimular e nortear as discussões do encontro, foram apresentadas experiências de museus comunitários no Brasil, no México e na Comunidade de Creusot-Montceau, França. Enquanto os museus considerados tradicionais cumpriam as tarefas de coleta e conservação de coleções da cultura material, as novas práticas de museu se respaldavam no conceito de patrimônio global, que integrava o meio-ambiente e cultural.

Ali foi introduzido o conceito de museu integral, interdisciplinar. Entendia-se que os museus deveriam ser instrumentos de desenvolvimento, por isso procurava-se criar novas referências conceituais, para instituições que deveriam acompanhar as transformações sociais, econômicas e culturais do mundo.

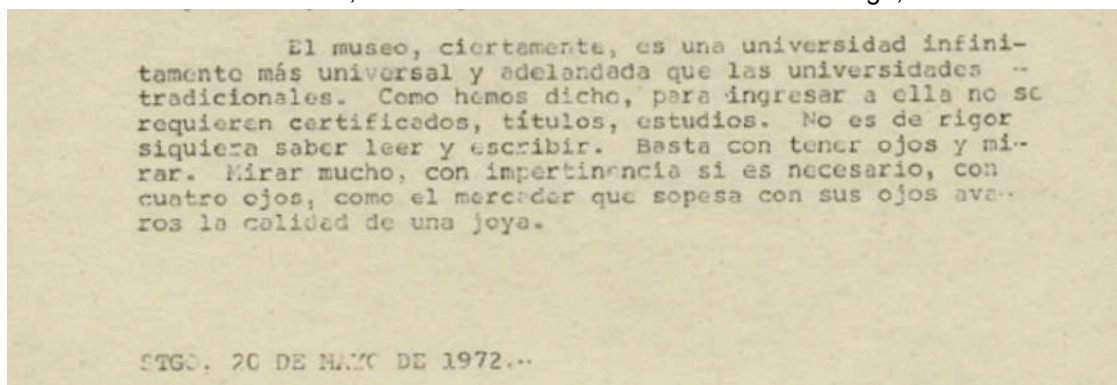
⁷⁵ Cândido, 2003, p. 20

⁷⁶ PRIMO, 2007, p.128

⁷⁷ ICOM é o Conselho Internacional de Museus, organização não governamental internacional e sem fins lucrativos criada em 1946 para elaborar as políticas internacionais para museus. É membro do Conselho Econômico e Social da ONU.

Para fazer o trabalho museológico seria imprescindível entender quais os principais conflitos da sociedade contemporânea, e criar meios de lidar com esses conflitos dentro do museu. Isto demandava uma transformação na mentalidade do público e também dos teóricos e profissionais de museus, que deveriam entender suas responsabilidades políticas e estar abertos a outras perspectivas.

Figura 13- Trecho do discurso pronunciado por Juvencio Del Valle, diretor de Bibliotecas, Arquivos e Museus do Chile, na ocasião da abertura da Mesa de Santiago, 1972.



Fonte: IBRAM / IBERMUSEUS (2012)

Entre as recomendações à UNESCO da Declaração de Santiago do Chile estavam o conceito de museu integral, e o uso educativo dos museus e a preservação do patrimônio natural. Compreendia-se que o foco do trabalho museal deveria estar nas ideias, nos discursos produzidos dentro do museu; os objetos seriam um pretexto para tratar de temas caros à sociedade. A metodologia museológica apontava para uma atitude mental (quase como a arte conceitual) consciente e comprometida diante de um conceito ampliado de patrimônio, de bens culturais, ou, por que não dizer, de bens espirituais.

Foi nesta época de transição conceitual que surgiu o Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus (ICOFOM) em 1976, com o objetivo de estruturar as teorias da Museologia⁷⁸, para servir como referência para as atividades práticas museais, em compasso com as mudanças do mundo e das ideias em torno dos museus e da Museologia. O comitê funcionaria como um fórum de pesquisa, e seria um espaço para consolidar e compartilhar relatos, conceitos,

⁷⁸ CERÁVOLO, 2004, p. 238

novas noções, que estavam fragmentados, dificultando o fortalecimento do campo científico e dos parâmetros da prática museológica⁷⁹.

Vale lembrar que entre as décadas de 1970 e 1980 o mundo passava por mais uma grande crise. A economia e a política mundial se transformavam, produzindo novos conflitos conceituais e práticos para a Museologia. A mentalidade dos agentes do campo também se transformava radicalmente, e durante o encontro do ICOFOM em Londres, 1983, houveram muitas manifestações de descontentamento, porque se considerava que as resoluções do Documento de Santiago do Chile (Icom,1972) estavam sendo ignoradas⁸⁰. Talvez isto tenha impactado no tema do Seminário de Quebec, Canadá em 1984 sobre os princípios da Nova Museologia. Naquele encontro se fundou o Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM).

Entre as resoluções da Declaração de Quebec estavam a sistematização dos princípios da Nova Museologia e a articulação com poderes públicos para apoio a ações baseadas nesses princípios, além do reconhecimento de novas tipologias de museus. Fundamentavam as novas experiências museológicas a ideia de Museologia com caráter social em oposição ao colecionismo; o reconhecimento de outras expressões museais; e o ecomuseu como processo da Nova Museologia.

O museu não teria como finalidade a formação de coleções, mas ser um experimento museológico interdisciplinar, baseado em bens materiais e imateriais, através de processos colaborativos, com público participante. Modelo muito parecido com o processo colaborativo proposto por Joseph Beuys para criação da Escultura Social. Se a poética fosse o método, talvez estivesse se propondo a criação da Escultura Museal, uma parte da obra social maior.

O conceito de Museu-Integral foi uma quebra de paradigma na estrutura organizacional dos museus, baseada nas três áreas funcionais de preservação, pesquisa e comunicação⁸¹. A cadeia operatória do museu que tradicionalmente relacionava Museu-Objeto-Funções passava a ter que lidar com a ideia de museu

⁷⁹ CERÁVOLO, 2004, p. 250

⁸⁰ CERÁVOLO, 2004, p. 259

⁸¹ "Le triplé Recherche, Conservation, Présentation", a estrutura básica do Cours de Muséologie Générale Contemporaine, de Georges-Henri Rivière, Paris, 1971-1982.

como laboratório de experiências do ser-humano com a natureza, com o tempo, com o espaço, com o futuro.

Em 1992 na Venezuela, o tema do Seminário foi “A missão dos museus na América Latina hoje: novos desafios”. Entre os recortes temáticos se discutiu o papel da Museologia no desenvolvimento humano; os museus do futuro; os museus na América Latina, sua riqueza e diversidade cultural; a cultura como instrumento de valorização local, em contraposição à globalização; museu como instrumento para fortalecer as identidades culturais, a integração local e a consciência crítica. A proposta era fazer uma avaliação das experiências museológicas acontecidas desde a década de 1970, e do pensamento museológico desde os anos 1950.

Neste mesmo ano foi publicada a tese de doutoramento do museólogo holandês Pieter Van Mensch⁸², que propunha uma esquematização da teoria museológica em termos filosóficos e práticos. Ele definiu como critério principal para fundamentar a natureza científica da Museologia o objetivo de colaboração para o desenvolvimento social; e distinguiu a relevância da contribuição para o campo museológico pelos tipos de trabalho, prático (Museologia como referencial teórico para o trabalho no museu) ou teórico (Museologia como disciplina acadêmica, que contribui para o conhecimento humano).

A partir deste recorte Mensch sistematizou três abordagens básicas na produção de conhecimento na Museologia:

- 1) Teórico-empírica, heurística, baseada em entendimentos científicos formados a partir dos fatos, estudos de caso, que é descritiva e baseada em projetos estratégicos, a partir dos conteúdos culturais; estudando o museu como instituição;
- 2) praxeológica, ligada à práxis (ação, comportamentos, fatores que levam as pessoas a atingirem seus propósitos), com respostas concretas para questões concretas, que busca desenvolver meios (métodos, técnicas, procedimentos) para serem aplicados no trabalho do museu, com racionalidade funcional; estudando o museu como organização;

⁸² VAN MENSCH, 1992. Towards a methodology of museology. PhD thesis, University of Zagreb.

- 3) filosófico-crítica, que busca produzir perspectivas conceituais, teóricas, para contribuir com o conhecimento humano, de maneira comprometida com o desenvolvimento da sociedade, tendo em vista o papel social do trabalho com o patrimônio, com a herança cultural.

Enquanto as duas primeiras abordagens consideram que a contribuição social da Museologia é a produção de pensamento a ser utilizado em nível prático dentro do museu, a abordagem filosófico-crítica tem como base um trabalho centrado no papel social ativo da Museologia, afinado com as novas perspectivas e problemáticas do mundo contemporâneo. É com esta abordagem que este presente trabalho se sintoniza.

Na sua tese, Van Mensch (1992) analisou também a diversidade de perspectivas de Museologia enquanto campo científico. Ele defendeu que as discussões tangiam, à época, questões sobre os propósitos do campo, e não exatamente sobre o objeto de conhecimento que pudessem configurar escolas de pensamento. Ainda assim descreveu três principais tendências surgidas no pós-guerra que podem ser consideradas grupos criativos⁸³ propagadores, formadores, de novos conceitos para consolidação do conhecimento museológico. Sejam elas:

- 1) Museologia marxista-leninista, com abordagem normativa, normas axiológicas e um rigoroso sistema de regras; relacionada ao papel científico e cultural específico dos museus, como contributo para o desenvolvimento de uma sociedade socialista;
- 2) Nova Museologia, baseada nas missões do museu, no seu papel social e educativo. O termo possui três origens que concordam sobre esse papel social e educativo. E na perspectiva francesa, também na ideia de um novo compromisso social, em oposição ao *establishment* museológico, de sacralização dos objetos;
- 3) e Museologia crítica, baseada em uma atitude museológica crítica do próprio museu, no que tange seus objetivos, sua política, sua natureza,

⁸³ Uma aproximação com o conceito de grupos criativos de DE MASI, 1999.

atuação, filosofia, existência; para levantar questões sobre mitos, discursos, passado nacional, e fazer prospecções sobre o futuro⁸⁴.

Para desenhar estes sistemas Mensch (1992) analisou as perspectivas de alguns dos principais teóricos do campo da Museologia naquele momento. Quanto às abordagens, por exemplo, o norte-americano G. Ellis Burcaw pensava o museu como uma organização com papel social⁸⁵, e a ciência museológica como um complexo de estratégias para melhorar a funcionalidade, estrutura, processos do museu, desprezando a dimensão axiológica da Museologia.

Ainda mais radical, o cientista cultural alemão Gottfried Korff considerava o campo museológico uma teoria da prática, que deveria se preocupar tão-somente com os meios de otimizar métodos, técnicas, procedimentos museais, rejeitando a possibilidade de haver um nível filosófico na Museologia⁸⁶. Já o principal articulador do ICOFOM⁸⁷, o tcheco Vinos Sofka, defendia que o objetivo da Museologia é estudar o museu para fortalecer a teoria dos museus, seus métodos e terminologias⁸⁸, em uma abordagem teórico-empírica.

Segundo Mensch (1992), o museólogo tcheco Zbyněk Stránský, considerado por muitos como “pai da museologia científica”, procurou analisar a dicotomia teoria / prática do conhecimento museológico distinguindo-o em três níveis sequenciais⁸⁹:

- 1) O nível inicial empírico, onde as percepções dos fatos museais são sistematizadas em um apanhado de noções para organização da práxis;
- 2) o nível secundário teórico, onde os padrões do nível empírico são reconhecidos e analisados para melhorar o trabalho prático;
- 3) e o nível terciário, de conhecimento filosófico, que reflete sobre as fundamentações conceituais do campo museológico.

⁸⁴ TEATHER, 1983 apud MENSCH, 1992, p. 46.

⁸⁵ BURCAW, 1983 apud MENSCH, 1992, p. 27

⁸⁶ MENSCH, 1992, p. 28

⁸⁷ ICOFOM é o Comitê Internacional de Museologia (traduzido de inglês) do Conselho Internacional de Museus (ICOM).

⁸⁸ SOFKA, 1980 apud MENSCH, 1992, p. 42.

⁸⁹ STRÁNSKÝ, 1983 apud MENSCH, 1992, p. 42.

A abordagem filosófico-crítica e a Museologia Crítica se alinham com o nível terciário proposto por Stránský, com reflexões acerca do papel do museu e da teoria museológica, para procurar entender o sentido por trás das práticas museais, a lógica por trás das estratégias de ação.

Ao contrário do que van Mensch chamou de Museologia leninista-marxista, Nova Museologia e Museologia Crítica defendem uma atitude que independe de métodos e regras, e se baseiam em princípios lúcidos, relacionados às realidades sociais dos contextos onde se dão os trabalhos museológicos, prático ou teórico.

A Museologia Crítica que tem o objetivo de questionar – mais do que definir – os enquadramentos museológicos, tem uma abordagem conceitual, que pensa a Museologia não apenas como um conjunto de teorias e metodologias que orientam o trabalho prático dentro da instituição museal, mas uma ciência, um lócus de reflexão, para pensar a herança cultural⁹⁰.

Mensch analisa como as discussões sobre teoria e prática na Museologia tangem sua natureza científica. Desde os anos 1970 muitos críticos questionam que metodologias distinguiriam a Museologia de outras disciplinas acadêmicas. Essas relações tem sido examinadas em diversas perspectivas, sendo “pesquisa museológica” um termo frequentemente utilizado para descrever o trabalho de análise, documentação, descrição, conteúdos, conservação e restauração de coleções dentro do museu. Mesmo distinguindo-se pesquisa em museu (ligado ao conceito de *research* do modelo PRC⁹¹) de pesquisa do museu, ainda seriam as duas ligadas à instituição museal e não à ciência museológica.

O modelo PRC (Preservation-Research-Communication), adotado pela Academia Reinwardt da Holanda, da Universidade de Amsterdam de Artes, é o mais antigo e utilizado, tanto na literatura museológica, quanto nas atividades dos museus⁹², e se refere às funções de preservação (coleta, conservação, restauração, armazenamento e documentação); pesquisa (estudos científicos sobre o

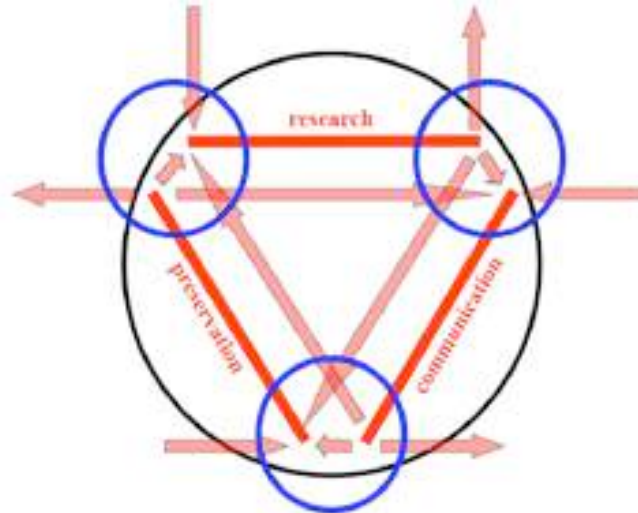
⁹⁰ STRÁNSKÝ, 1983 apud MENSCH, 1992, p. 26

⁹¹ MENSCH, 1992, p. 155. identifica o modelo PRC formulado na Academia Reinwardt em Amsterdam, que agrega as funções do museu em torno de três pólos: Preservation-Research-Communication (preservação-pesquisa-comunicação).

⁹² VAN MENSCH apud MAROEVIĆ, 1992, p. 222

patrimônio); e comunicação (todos os métodos para transferir informações para o público: publicações, exposições e atividades educativas).

Figura 14 - Modelo de van Mensch: museu como sistema de subsistemas.



Fonte: Museologica Brunensia (2017)

O outro modelo, conhecido como CC baseia-se em duas áreas funcionais: curadoria (no sentido mais clássico, de gerenciamento de coleções) e comunicação. O modelo CC é usado pelo *British Museums Association* e pela *American Alliance of Museums*. A curadoria é o termo usado para definir todo o sistema em torno das coleções: aquisição, conservação, documentação e armazenamento; além de pesquisa e a produção acadêmica relativa às coleções, isto é, o estudo das coleções pelos especialistas da área tipológica dos museus: antropólogos estudando acervo de museus etnográficos, historiadores da arte de museu de arte, etc. E comunicação são as ações que fazem chegar essas coleções ao público: ações educativas, exposições, comunicação social, publicações.

De fato, todo museu é também um aparelho administrativo, com ato de criação, estatuto, regimento, regras de como funciona, setores, funções, fontes de recurso, equipe, público, produtividade, satisfação, código de ética, missão, responsabilidade social, estrutura organizacional. Porém, em um museu, os sistemas de decisão se baseiam na sua natureza cultural, sem fins lucrativos. Diferente de uma empresa com fins lucrativos, baseada na lógica do lucro, da quantidade da produtividade. A priori, uma instituição cultural com lógicas invertidas não poderia ser considerado um museu.

Os museus que seguem esse modelo Curadoria & Comunicação parecem operar medindo o desempenho do museu, tratando o público como cliente, uma abordagem administrativa, de marketing, de business. Neste modelo, como setor não especificamente ligado à função museal, existe a gestão dos recursos do museu, edifícios, instalações, pessoal, acervo. Esse modelo tem a mesma gênese da ideia de Museologia como estudo dos museus. É o que a literatura museológica chama de abordagem anglo-saxônica.

Esta dissertação é uma pesquisa eminentemente teórica, pois trata dos conceitos da Museologia no nível que Stránský definiria como terciário. Por um lado se afina com o que van Mensch chamou de escola da Museologia Crítica, que se diferenciava da Nova Museologia. Por outro lado se respalda em abordagens baseadas no papel social dos museus no que tange educação e desenvolvimento humano, características já identificadas nos anos 1980 nas gêneses do Movimento Internacional para uma nova Museologia (MINOM) e da Association Muséologie Nouvelle et Experimentation Sociale (MNES).

E talvez também seja uma pesquisa ligada à Museologia Social ou Sociomuseologia, tendências atuais de pensamento museológico, que poderiam ser entendidas como renovação daquela Nova Museologia⁹³, uma vez que se embasam nos mesmos conceitos: uma Museologia interdisciplinar, que se articula com outras ciências, e com compromisso crítico e social. Museologia Social e Sociomuseologia seriam também Museologia Crítica, pois se diferenciam da abordagem normativa, e outras abordagens comprometidas com interesses ligados à indústria cultural, onde cultura é produto e responde ao grande público consumidor e a interesses econômicos.

Considera-se aqui a Museologia como disciplina científica que pesquisa a transmissão da herança humana, e a transmissão dos bens espirituais, com o objetivo de contribuir para o desenvolvimento humano. Onde o museu pode ser um laboratório e/ou uma metodologia para essa transmissão, através de ações de coleta, pesquisa e/ou comunicação, de um recorte da realidade.

⁹³ CÂNDIDO, 2003, p. 20

Mesmo os museólogos empenhados nas soluções funcionais do campo, precisam de um modelo conceitual. O museu – que tem a finalidade de preservar a herança / patrimônio e é uma organização comprometida com o desenvolvimento da sociedade – precisa ter um planejamento baseado em um projeto, um programa que direcione suas ações. Pensar o sentido por trás das ações museais consequentemente leva a reflexões sobre o objeto de trabalho de cada museu, sobre cada um dos conceitos de patrimônio, memória, herança, sobre o objeto de estudo da Museologia.

Um programa conceitual necessita de museólogos críticos quanto aos objetivos do seu trabalho. E quanto mais um museólogo, pesquisador ou trabalhador de museus reflete sobre as questões da herança cultural (integral), do patrimônio humano (total), mais facilmente consegue articular considerações sobre o objeto do seu trabalho. Compreender como seu trabalho impacta a sociedade é ganhar um estado de consciência sobre o papel social do museu ou do pensamento museológico na sociedade, e, por conseguinte, seu próprio papel social. Museólogos mais conscientes organizam e produzem ações de pesquisa e comunicação potencialmente mais impactantes socialmente. Isto seria uma Escultura Museal.

Assim como o conhecimento é produto de uma contínua recriação do saber, através de processos de reconfiguração compartilhada, aprendendo sobre o outro para aprender sobre si mesmo⁹⁴; da mesma maneira aprender sobre a herança cultural, é aprender sobre o conjunto social. E a clareza do papel individual na sociedade conduz ao entendimento sobre como cada pessoa, cada grupo, cada setor, cada sociedade, e como o Estado pode ou deve atuar para promover o desenvolvimento social. Isso é ter posição política.

É possível perceber que muitos autores citados por van Mensch consideram que determinados posicionamentos na Museologia se confundem com o que eles consideram ideologias, que podem comprometer a “objetividade museológica traída por razões políticas”⁹⁵.

Para uma parte desses autores algumas dessas perspectivas respondem a forças sociopolíticas, que podem usar os discursos ou os museus com objetivos

⁹⁴ FREIRE, 1987, p.45.

⁹⁵ DESVALLÉES, 1988 apud MENSCH, 1992, p. 42.

ideológicos. Esta perspectiva é utilizada por Bannes para defender a natureza técnica da Museologia, que para ele deve ser neutra e se distinguir das políticas culturais, estas sim, responsáveis por atender às necessidades e interesses da nação⁹⁶.

Ora, além das dezenas de questões sobre a história única e os retrocessos aos quais afirmações como estas podem levar, qualquer defesa de trabalho ou pesquisa museológica alienada do contexto socio-cultural converge para uma Museologia meramente aplicada ao museu, com metodologia orientada às ações de conservação, e cuja transmissão do patrimônio para o futuro – ainda que patrimônio material, através dos objetos das coleções – será precária.

⁹⁶ BENES, 1988 apud MENSCH, 1992, p. 42.

1.3 O Museu-Escola

Este nosso não é um Museu, o termo é impróprio (...) deveria se chamar Centro, Movimento, Escola. (...) Uma época nova já começou, e quem não chega a compreender sua necessidade lúcida e rigorosa, melancólica sem pieguice, profundamente poética, corre o perigo de ficar de fora⁹⁷.

No trabalho empírico dentro de uma instituição museológica é possível desenvolver formas de fazer, modelos experimentais que se articulam com a teoria, para melhorar o trabalho prático. Essas vivências permitem reflexões sobre as fundamentações conceituais da Museologia, e podem ser reconhecidas pelo campo e gerar conhecimento museológico em nível teórico, que por sua vez fornece referências para a práxis museal.

É essa retroalimentação que forma e fortalece os campos do conhecimento humano. Embora, no cenário museológico, muitas das transformações que aconteceram nas últimas décadas, que são referências para tantos modelos teóricos, ainda hoje não foram inteiramente assimiladas na prática, e muitas vezes só são incorporadas em projetos museológicos radicais. Isso tem diversas causas, entre elas os avanços e retrocessos na mentalidade das sociedades.

Muitas ideias do início do século XX, por exemplo, ainda hoje são consideradas avançadas. Aquele foi um tempo de grandes e rápidas transições, onde a tecnologia e a onda das indústrias crescia vertiginosamente. Em muitos trabalhos, textos, produção simbólica daquele período é possível perceber uma opinião geral de que o progresso industrial poderia comprometer o desenvolvimento intelectual e emocional dos indivíduos e afetar negativamente a humanidade. Essa conjuntura provocou rupturas filosóficas e conceituais profundas, que fomentaram propostas teóricas inovadoras e ousadas em todos os campos.

As consequências da Revolução Industrial sobre o comportamento das pessoas e a dinâmica da sociedade se tornavam cada vez mais visíveis. E como muitos dos seus contemporâneos o filósofo e educador austríaco Rudolf Steiner (1861-1925), acreditava que o melhor meio de garantir a sobrevivência de valores humanos importantes diante daquele cenário, seria através da educação, da formação de indivíduos conscientes e sensíveis, da formação de seres humanos

⁹⁷ BARDI, 1967, p.139.

plenos – com potencialidades desenvolvidas, capazes de contribuir para um mundo melhor⁹⁸.

Steiner foi fundador da Antroposofia, uma doutrina a partir da qual desenvolveu, entre outras diretrizes, a Pedagogia Waldorf⁹⁹, uma abordagem educativa que procura integrar de maneira holística o desenvolvimento físico, espiritual, intelectual e artístico dos alunos, para desenvolver indivíduos livres, integrados, socialmente competentes e moralmente responsáveis. Muito das suas teorias deriva do pensamento de Johann Wolfgang von Goethe¹⁰⁰ (1749-1832) – cuja obra ele estudou com profundidade – e suas reflexões sobre a arte relacionada aos fenômenos da natureza.

Seu método sobrepunha a vivência à teoria, conduzindo o aprendiz a um pensamento livre e autónomo através de uma formação que envolvia um desenvolvimento global, combinando experiência pessoal com sensibilização artística e atividades coletivas. Para Steiner a arte estava relacionada com dois aspectos fundamentais do ser humano: a sensibilidade e a criatividade – a capacidade de desenvolver ideias inéditas e concretizá-las no mundo real. Ele influenciou o trabalho de pessoas de diversas áreas, incluindo do artista Joseph Beuys.

Duas décadas depois, em 1933, o musicólogo John A. Rice¹⁰¹ (1888-1968) inaugurou nos Estados Unidos a Black Mountain College (BMC), um experimento que envolvia educação e arte, e teve entre seus professores artistas e intelectuais europeus que fugiam da guerra, como o físico Albert Einstein e Walter Gropius, arquiteto alemão fundador da Bauhaus. O currículo da Black Mountain combinava belas artes, artesanato, arquitetura, teatro e música, além de trabalho agrícola,

⁹⁸ Die Evolution vom Gesichtspunkte des Wahrhaftigen - palestras proferidas por Rudolf Steiner em Berlin. Palestra de 14/11/1911, p. 60, publicada em Dornach: Verlag der Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, 1958, com trechos traduzidos em A Evolução sob o Ponto de Vista do Verdadeiro, trad. F. e M. Milanesi. Apostila. São Paulo: Sociedade Antroposófica no Brasil, 1996.

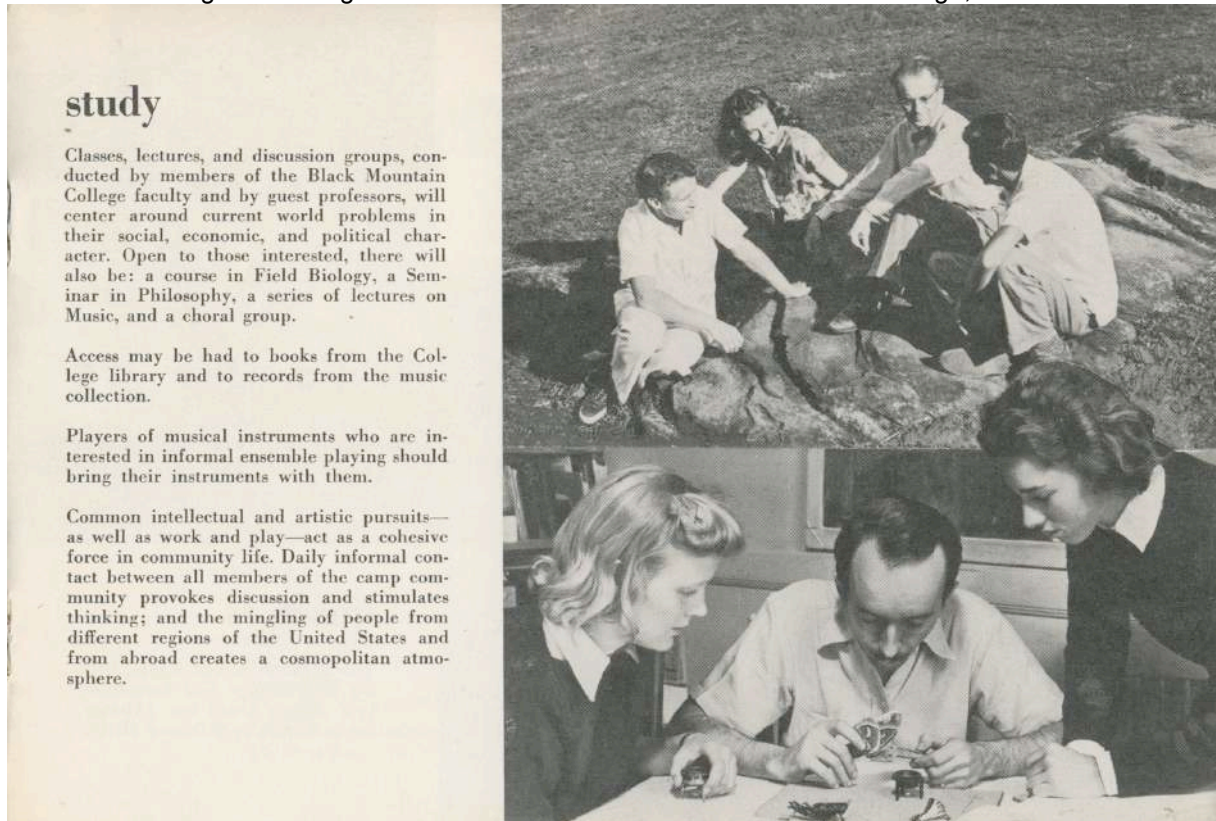
⁹⁹ Atualmente existem mais de mil Escolas Waldorf no mundo, além de quase dois mil jardins de infância, em mais de 64 países.

¹⁰⁰ Goethe foi um autor e estadista alemão que fez incursões pelo campo da ciência natural. Foi uma das mais importantes figuras da literatura alemã e do Romantismo europeu, nos finais do século XVIII e inícios do século XIX.

¹⁰¹ John Andrew Rice Jr. foi o fundador e primeiro reitor da Black Mountain College. Tinha ideias radicais sobre filosofia educacional, e críticas severas aos métodos tradicionais de ensino superior.

projetos de construção e culinária. A escola defendia a incorporação da experiência pessoal, associada à sensibilização artística e às relações comunais, como caminho para a formação de indivíduos plenos.

Figura 15- Página do folder informativo da Black Mountain College, 1944.



Fonte: Acervo do Black Mountain College Museum + Arts Center

A BMC se baseava nos princípios da educação progressiva do pedagogo John Dewey¹⁰², que foi professor e principal influência do baiano Anísio Teixeira¹⁰³, e cujas ideias também impactaram a obra do educador pernambucano Paulo Freire¹⁰⁴. Freire defendia uma contínua recriação do saber, através de um processo de

¹⁰² John Dewey (1859-1952) foi um filósofo e pedagogo norte-americano, considerado um dos mais influentes pensadores na área da educação contemporânea. Defendeu o conceito de Escola Ativa, na qual o aluno tinha que ter iniciativa, originalidade e agir de forma cooperativa.

¹⁰³ Anísio Teixeira (1900-1971) nasceu em Caetitê, na Bahia, e difundiu o movimento da Escola Nova, que tinha como princípio a ênfase no desenvolvimento do intelecto e na capacidade de julgamento, em lugar da memorização.

¹⁰⁴ Paulo Reglus Neves Freire (1921-1977) foi um educador, pedagogo e filósofo brasileiro considerado um dos pensadores mais notáveis na história da pedagogia mundial. É, ainda, Patrono da Educação Brasileira.

reconfiguração compartilhada: aprender sobre o outro é aprender sobre si mesmo, e aprender sobre a herança cultural é aprender sobre seu conjunto social¹⁰⁵.

Todas estas influencias se refletem ainda hoje em teorias pedagógicas contemporâneas¹⁰⁶ que sustentam que o aprendizado depende da combinação de novas informações e conceitos, com a experiência de cada um. Os conhecimentos prévios (inclusive ancestrais) de cada pessoa fazem com que cada um selecione diferentes destaques no que lhe é apresentado, resultando em conjuntos diferentes de conhecimentos. Talvez esta mesma perspectiva tivesse André Malraux para conceber seu Museu Imaginário, que mais do que seleções e coleções de imagens e objetos, existia como um fenômeno mental, um espaço sem existência física, resultado de experiências pessoais cumulativas¹⁰⁷.

Entre as décadas de 1940 e 1970 também foram realizadas experiências inovadoras em diversas áreas, inclusive no campo museológico. O Pós-Guerra impactou aspectos sociais, políticos, econômicos, sociais e culturais no mundo todo. A diversificação cultural que começou a ganhar mais importância a partir dali, também impeliu a propagação de novos experimentos museológicos e a criação de museus como instrumento de legitimação.

Nas décadas 1940 e 1950, os museus eram parte importante da estratégia para reconfigurar a sociedade. E, em especial os de arte, se tornaram símbolo de progresso, e começaram a ser reconfigurados para representar o poder simbólico das nações. Foi a época das arquiteturas monumentais de museus e das grandes exposições internacionais¹⁰⁸. A experiência artística como elemento na configuração do novo mundo era parte do projeto moderno. A arte moderna a serviço da sociedade coincide e resulta na criação de museus de arte que acompanharam essas mudanças:

O museu com tais obras incorpora para si tanto os valores já associados ao Moderno, quantos aqueles museológicos advindos do Museu de Arte Moderna (MoMA) nova-iorquino. A imagem da arte moderna é vitoriosa e unida a valores positivos – arrojo, heroísmo, ousadia, audácia, entusiasmo,

¹⁰⁵ FREIRE, 1987, p.45.

¹⁰⁶ LIBÂNEO, 2005; VYGOTSKY, 1989.

¹⁰⁷ MOUNA, 2012.

¹⁰⁸ GROSSMANN, M. & MARIOTTI, 2011. p. 197

coragem, progresso e destemor –, atraindo o poder político e, em especial, o econômico, para a criação de tais museus¹⁰⁹.

Foi nesse contexto que o crítico de arte italiano Pietro Maria Bardi¹¹⁰ e sua esposa Lina Bo Bardi implantaram o Museu de Arte de São Paulo (MASP). Inspirados no Manifesto Futurista de Marinetti e em diretrizes museológicas internacionais, tinham como modelo conceitual o Museu de Arte de Nova Iorque (MoMA)¹¹¹: um museu como espaço de formação, gerador de conhecimento, em sintonia com as mudanças artísticas, propositivo, com função pública e social¹¹². Eles propunham um processo experimental de rompimento: “(...) nós queremos destruir os museus. Museus cemitérios, dormitórios públicos onde repousam para sempre seres odiosos e inatos”¹¹³.

O pesquisador brasileiro Martín Grossmann¹¹⁴ estuda o papel do museu a partir de uma análise histórica, desde o entendimento de museus como dispositivos culturais pensados para serem universais, para representar a cultura vista como universal¹¹⁵, até a crítica dessa representação em processos decoloniais. Em um dos seus estudos, Grossmann cita inovações nos museus de arte pelo mundo, desde a gestão experimental¹¹⁶ de Willem Sandberg¹¹⁷ (1897-1984) à frente do

¹⁰⁹ LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 12

¹¹⁰ Pietro Maria Bardi (1900-1999) foi um jornalista, historiador, crítico, colecionador, expositor e negociador de obras de arte italiano, que, junto com Assis Chateaubriand, foi responsável pela criação do Museu de Arte de São Paulo, sendo seu diretor por 45 anos.

¹¹¹ BARDI, 1986. p.17

¹¹² LOURENÇO, Maria Cecília França. *Museus acolhem o Moderno*. São Paulo: Edusp, 1999. p. 182

¹¹³ BARDI, 1986. p.14.

¹¹⁴ Martín Grossmann é um historiador da arte, professor titular da Escola de Comunicações e Artes (ECA) da USP, idealizador e curador-coordenador do Fórum Permanente: Museus de arte, entre o público e o privado. Graduado em artes plásticas pela FAAP, mestre em artes pela USP e doutor em social and environmental studies pela University of Liverpool, com tese sobre museu. Foi diretor do Centro Cultural São Paulo, vice-diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP, e diretor do Instituto de Estudos Avançados (IEA-USP), onde coordena a Cátedra de Arte e Cultura. Suas pesquisas discutem, entre outras coisas, a relação entre arte contemporânea e instituições, e processos de mediação cultural.

¹¹⁵ Trecho da coluna do professor Martín Grossmann, “Na Cultura o Centro Está em Toda Parte”, que foi ao ar em 08/02/2017, pela Rádio USP FM (93,7 MHz).

¹¹⁶ GROSSMANN, M. & MARIOTTI, G., 2011. p. 199

¹¹⁷ Willem Sandberg (1897-1984), lendário curador holandês criador do cubo branco, dispositivo expositivo da arte moderna; diretor do Stedelijk Museum em Amsterdam; e responsável pela preservação de obras de arte entre, elas obras de Rembrandt e Veermer, que escondeu do regime nazista em um bunker durante a Segunda Guerra Mundial.

Stedelijk Museum de Amsterdam, a revolução de Pontus Hulten¹¹⁸ (1924-2006) no Beaubourg¹¹⁹ em 1968, que aproximou gestão, curadoria e artistas através de processos criativos compartilhados¹²⁰.

Enquanto isso no Brasil da década de 1960, Walter Zanini¹²¹ estava propondo práticas colaborativas e experimentais¹²² no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP) e na Bienal de São Paulo. Ele atuava no campo híbrido entre arte e museologia, no sentido de ampliar os espaços de reflexão sobre a arte e o fazer artístico, com uma política museológica de experimentações poéticas. Era um período de fechamento político quando ele propôs a abertura dos espaços do museu à produção e à pesquisa artística, com uso da documentação e desenvolvimento das pesquisas através de um trabalho coletivo, um museu-fórum, para vencer as limitações impostas pelo regime político.

Em comum, diretores de museus como esses, tinham gestões colaborativas e horizontais, guiadas pelo interesse da coletividade, operando no que hoje se entenderia como um trabalho em rede¹²³. Mas para Grossmann foi Lina Bo Bardi¹²⁴ que combinou uma atitude crítica a uma atitude poética na concepção de um museu de arte¹²⁵. Ele considera que o Museu de Arte de São Paulo, entre 1957 e 1968, foi um projeto de museu do século XXI¹²⁶.

O MASP é a concretização, a sociabilização do museu imaginário tropicalista híbrido, antropofágico, que degusta não só Malraux, como também Mies van der Rohe, o Palácio de Cristal de Paxton, entre outras

¹¹⁸ Pontus Hulten (1924-2006) foi diretor do Moderna Museet em Estocolmo, Suécia de 1958 a 1973 e responsável pela sua projeção mundial como espaço dedicado à arte contemporânea; foi diretor-fundador do novo Museu Nacional de Arte Moderna, que juntamente com BPI (biblioteca pública), salas de espetáculo e cinema, galerias de exposições temporárias, “ateliê deslocado” de Brancusi e do IRCAM - Instituto de Pesquisa e Coordenação Acústica e Musical, formam o Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou em Paris.

¹¹⁹ Como também é conhecido o Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou em Paris.

¹²⁰ GROSSMANN, M. & MARIOTTI, G., 2011, p. 208

¹²¹ Walter Zanini (1925-2013) foi um professor, historiador, crítico de arte e curador brasileiro, primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP (MAC/USP) permanecendo no cargo por 15 anos (1963 a 1978).

¹²² GROSSMANN, M. & MARIOTTI, G., 2011, p. 210

¹²³ GROSSMANN, M. & MARIOTTI, G., 2011, p.211

¹²⁴ Achilina Bo Bardi (1914-1992), mais conhecida como Lina, foi uma arquiteta italiana naturalizada brasileira responsável pelo projeto do MASP e do MAM-BA, do qual foi sua primeira diretora.

¹²⁵ GROSSMANN, M. & MARIOTTI, G., 2011. p.212

¹²⁶ GROSSMANN, M. & MARIOTTI, G., 2011. p.212.

referências. O MASP equipara-se a obras emblemáticas do século XX, como o Grande Vidro de Duchamp (1915–1923), os Relevos Espaciais de Hélio Oiticica, de 1959, o Conceito Espacial de Fontana, de 1961.

No final da década de 1950, Lina Bo Bardi foi convidada a ministrar aulas de Filosofia e Teoria da Arquitetura na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Inaugurada em 1946, esse projeto de vanguarda promovido pelo médico e empreendedor baiano Edgar Rego Santos (1894-1962), seguia a tendência nacional de efervescência cultural, criando as Escolas de Música, Dança e Teatro e a integrando a Escola de Belas Artes à Universidade. Ele se baseava em abordagens inovadoras de ensino, com a contribuição de intelectuais e artistas brasileiros e estrangeiros¹²⁷.

Durante sua estada na Bahia, além de produção acadêmica, como diretora da revista de cultura “Habitat” Lina produzia artigos onde refletia sobre a cidade de Salvador como organismo urbanístico, que ainda hoje são referências de pesquisa dos campos da arquitetura e da arte em diversas partes do mundo¹²⁸.

Ela foi responsável por célebres projetos arquitetônicos no Brasil, como o SESC Pompeia, além do já citado Museu de Arte de São Paulo (MASP). Na contramão dos projetos arquitetônicos faraônicos da era modernista, Lina defendia uma arquitetura integrada ao ser humano, à cultura, aos contextos sociais de cada local. Arquitetura e cultura eram instrumentos para criação de um mundo mais igualitário e humano.

Todo seu trabalho revela um comprometimento com o espírito humano, com a escala humana, com formas de expressão criativas consideradas naquele tempo como inferiores, como as produções e elementos da cultura popular, que foram destaque na sua pesquisa.

Durante os cinco anos em que morou na Bahia, entre 1958 e 1964, Lina Bo Bardi conseguiu expandir suas potencialidades longe da lógica do sudeste, com experiências formais, construtivas e conceituais. Reformou o Teatro Castro Alves, onde provisoriamente foi instalado o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), e realizou o projeto de restauração e revitalização do Conjunto Arquitetônico do Unhão

¹²⁷ RISÉRIO, 1995, p. 78.

¹²⁸ LOURENÇO, 1999. p. 177

para instalação do Museu de Arte Popular e do MAM-BA, inaugurado em 06 de janeiro de 1960.

Figura 16- Escada do casarão do MAM-BA, projetada por Lina Bo Bardi



Fonte: Acervo do MAM-BA. Foto: Leonardo Finotti

Para Lina o profícuo ambiente cultural de Salvador entre o final da década de 1950 e início dos anos 1960, era produto da combinação entre a vanguarda artística e a cultura do Nordeste, que superavam a "inércia conservadora do Sul e seu esnobismo cultural"¹²⁹, resultando em soluções estéticas e práticas simples, eficazes e harmônicas. Por esta razão, a escada de madeira que ainda hoje engrandece o casarão principal do Solar do Unhão, onde funciona o MAM-BA, é uma síntese de todo seu pensamento, combinando o desenho geométrico com o simples e preciso sistema de encaixes dos carros de boi.

Os conceitos por trás dos projetos arquitetônicos de Lina Bo Bardi para espaços coletivos, que tinham como foco principal o ser humano e suas relações sociais, e que podemos visitar em um circuito a pé pelo centro de Salvador, nos

¹²⁹ BARDI, 1967.

fazem entender muito das suas ideias sobre cultura, que depois se expandiram no seu programa museológico para o MAM da Bahia: um museu para todos¹³⁰.

Quando Juracy Magalhães (1905-2001) assumiu o mandato do governo do Estado da Bahia em 1959, a primeira-dama Lavínia Borges Magalhães¹³¹ coordenou a implantação do Museu de Arte Moderna da Bahia¹³², que, como outros museus de arte da época, tinha como principal foco a difusão da arte moderna¹³³.

Figura 17 - Artigo do jornal A Tarde de 23 de outubro de 1961.

2.ª-feira, 20 de março de 1961 — Tel.: 34-4181

NOTAS DE ARTE

LINA BÔ BARDI

QUIRINO DA SILVA

A arquiteta Lina Bô Bardi ou está chegando ou indo para a Bahia. Encontramo-nos com ela em Congonhas.

— Sempre viajando. Chegando ou indo?

— Chegando. Como sabe, viajar, hoje, não é mais problema.

— Como vai o Museu de Arte Moderna da Bahia?

— Muito bem. O acervo é ainda modesto, mas muito bem selecionado. Não se pode até dizer que seja um museu. É mais uma escola. Criamos agora a escola para projetistas e mestres de ofício. Também criamos o “Museu de Arte Popular”, em colaboração com a CPE — Comissão de Planejamento Econômico da Bahia — que tem como secretário o sr. Romulo de Almeida. Temos, também a colaboração do INEP, do qual é diretor o sr. Anísio Teixeira.

— Lina, é verdade que a fúria urbanística está destruindo a outra Bahia?

— Não é verdade. Ainda agora estão cuidando, ou, melhor, cogitando da aquisição do conjunto do Trapiche do Unhão. Como você sabe, é um dos mais belos blocos arquitetônicos da outra Bahia, como você diz. O Museu de Arte Moderna da Bahia conseguiu despertar o interesse popular pelas coisas brasileiras. Há, hoje, naquele Estado, um verdadeiro culto por parte do povo pelas nossas coisas.

— Lina, em que pé está a Bienal Nacional de Arte Contemporânea?

— Já estamos organizando a primeira. Deve ser inaugurada em maio de 62. O Museu de Arte Moderna da Bahia desenvolve atividades em colaboração com a Escola de Teatro e Seminário Livre de Música da Universidade da Bahia. Não poderia concluir esta rápida palestra, Quirino, sem acentuar a colaboração do jornalista e colecionador de obras de arte, Odorico Tavares. A sua coleção de arte brasileira é notável.

///

O clichê reproduz a fotografia da arquiteta Lina Bô Bardi.



Fonte: Acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

¹³⁰ Arquivos Lina Bo Bardi. Documentação acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

¹³¹ As datas de nascimento e morte de Lavínia Magalhães não foram encontradas.

¹³² Arquivos Lina Bo Bardi. Documentação acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

¹³³ Decreto-lei nº 1.152 para criação do Museu de Arte Moderna da Bahia, publicado em 23 de julho de 1959.

No decorrer do processo de criação do MAM-BA, Lina Bardi foi convidada por Lavínia Magalhães para assumir a direção da instituição. Orientada pelas ideias implantadas no MASP uma década antes, e pelos conceitos que norteavam seus projetos arquitetônicos para espaços coletivos, Lina entendia que o museu deveria ser “um lugar vivo e dinâmico, onde devem entrar luz e ar puro”¹³⁴.

Porém para ela a ideia de luz e ar não era apenas literal, mas principalmente metafórica, por isso defendia a necessidade de uma mudança de percepção capaz de ressignificar “conceitos que precisam mudar como muda a poética no decorrer da vida”¹³⁵, e reiterava a urgência de pensar a poética como vital para a existência humana, tendo o museu como espaço de reflexão e produção de conhecimento.

As redes de referências artístico-culturais, que Lina formou na Bahia naquele período foram profundas e profícuas. Sua participação no projeto da Universidade Federal, a parceria com o cenógrafo e diretor teatral pernambucano Martim Gonçalves¹³⁶ (1919-1973), o contato direto com o projeto de Anísio Teixeira e as experiências em educação, se mesclaram com as referências intelectuais e culturais de uma mulher nascida em Roma em 1914 e formada em Milão nos anos 1940, resultando em uma profusão de novas concepções.

A Escola da Criança foi um dos primeiros projetos educativos do Museu de Arte Moderna da Bahia, quando ainda funcionava no Teatro Castro Alves. Utilizava métodos avançados de ensino de artes para crianças, combinando atividades manuais com dança, teatro, oratória, expressão corporal. Foi fruto da parceria de Lina com Martim Gonçalves, um dos principais responsáveis pela sua aproximação com a arte popular¹³⁷. Desta cooperação também nasceu a construção do acervo do Museu de Arte Popular do Unhão¹³⁸, a exposição de inauguração “Nordeste”¹³⁹, e a exposição “Bahia no Ibirapuera”, parte da programação da 5ª Bienal de São Paulo.

¹³⁴ Arquivos Lina Bo Bardi. Documentação acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

¹³⁵ BARDI, sem data. Arquivos Lina Bo Bardi. Documentação acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

¹³⁶ Eros Martim Gonçalves Pereira, também convidado para atuar na recém-criada Universidade Federal da Bahia, era parte do grupo de pensadores vanguardistas estrangeiros e de fora do Estado responsáveis por fomentar a vitalidade artística local naquele período.

¹³⁷ SANTANA, 2011, p. 6.

¹³⁸ Museu de Arte Popular (MAP) criado por Lina previa a articulação entre artesanato popular e indústria, para criação de um design local, rompendo as barreiras entre erudito e popular, estabelecidas também pelos museus de arte. Para ela o MAM e o MAP seriam faces de uma mesma moeda.

Figura 18 - Anúncio da Escola da Criança no MAM-BA¹⁴⁰, jornal Diário de Notícias, 17/04/1960.

Faça de seu filho um ser humano completo, capaz de expressar-se sem medo, de compreender todas as possibilidades que a vida lhe oferece.

Não sufoque desde cedo nele uma das maiores necessidades humanas: a estética.



**Inscreva já seus filhos na
ESCOLA DA CRIANÇA, no Museu
de Arte Moderna da Bahia**

CAMPO GRANDE - TEATRO CASTRO ALVES

Fonte: Acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

Segundo Glauber Rocha¹⁴¹ (1939-1981) era “(...) uma escola nova, sem esquemas dirigidos, onde a liberdade total da infância (para uma realização consciente de seus atos) é o motivo fundamental”. Os professores passavam por uma formação no museu, coordenada por Martim Gonçalves. O MAM-BA ofereceu também a Escola de Música Infanto-Juvenil dirigida pelo maestro alemão, professor

¹³⁹ Nordeste foi o nome da exposição de inauguração do Museu de Arte Popular do Unhão, composta por cerca de 100 mil peças, entre objetos do cotidiano e rituais, arte indígena, itens comprados em feiras populares. Diz o catálogo: “Esta exposição que inaugura o Museu de Arte Popular do Unhão deveria se chamar Civilização do Nordeste. (...) Civilização é o aspecto prático da cultura, é a vida dos homens em todos os instantes. Esta exposição procura apresentar uma civilização pensada em todos os detalhes, estudada tecnicamente (...) desde a iluminação às colheres de cozinha, às colchas, às roupas, bules, brinquedos, móveis, armas”.

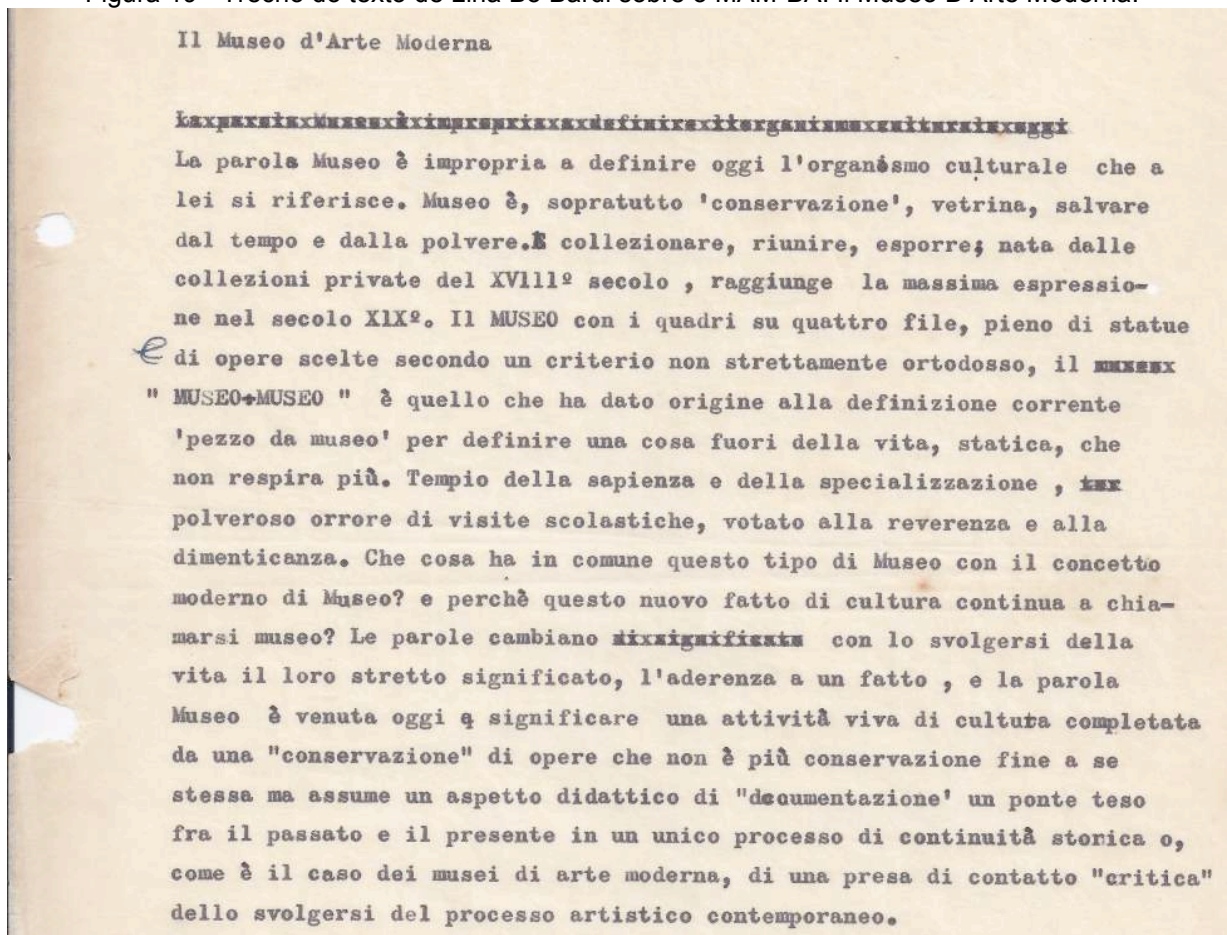
¹⁴⁰ “Faça do seu filho um ser humano completo, capaz de expressar-se sem medo, de compreender todas as possibilidades que a vida lhe oferece. Não sufoque desde cedo nele uma das maiores necessidades humanas: a estética. Inscreva já seus filhos na ESCOLA DA CRIANÇA, no Museu de Arte Moderna da Bahia. CAMPO GRANDE – TEATRO CASTRO ALVES”.

¹⁴¹ Glauber Rocha (1939-1981) foi um cineasta, ator e escritor brasileiro.[1]

da Escola da Música da UFBA, Hans-Joachim Koellreuter¹⁴² (1915-2005), para desenvolver a potencialidade musical, mas também a capacidade de trabalhar em equipe.

Outra parceira do museu foi com o Clube de Cinema da Bahia e Walter da Silveira¹⁴³. O cineclube realizava sessões semanais de filmes eruditos e/ou com reconhecimento artístico, reunindo um público de estudantes e intelectuais. Antes das sessões Silveira fazia análises críticas sobre os filmes. Ele foi um dos personagens centrais para a cultura cinematográfica da Bahia, que inspirou gerações de cineastas, entre os quais Glauber Rocha. E foi também atuante na área das artes visuais, organizando com José Valadares diversas exposições, Salões de Arte, e colaborando com a concepção do Museu de Arte Moderna da Bahia.

Figura 19 - Trecho do texto de Lina Bo Bardi sobre o MAM-BA: Il Museo D'Arte Moderna.



Fonte: Acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia, s/data.

¹⁴² Hans-Joachim Koellreuter (1915-2005) foi um compositor, professor e musicólogo alemão naturalizado brasileiro que se tonou um dos nomes mais importantes da música no Brasil.

¹⁴³ Walter da Silveira (1915-1970) foi um cineclubista, pesquisador, ensaísta, crítico e teórico de cinema, que foi um dos mais importantes nomes da cultura da Bahia.

Os conceitos do Museu-Escola de Lina Bo Bardi estão nos textos que produziu, e também materializado nos projetos artísticos multi-linguagem do MAM-BA, no Centro de Estudos e Trabalho Artesanal (CETA), na Escola de Desenho Industrial¹⁴⁴, nas oficinas do MAM-BA, na Escola da Criança que conclamava a população a levar suas crianças ao museu para se tornar um ser humano pleno.

O programa expositivo do museu incluía exposições com formatos e objetivos diferentes: a exposição de longa duração, com obras do acervo, de artistas como Alfredo Volpi, Tarsila do Amaral, Candido Portinari, Djanira, Flávio de Carvalho; as exposições temporárias exibiam recortes variados, como retrospectivas de artistas, coletivas, itinerâncias com obras de fora; e as exposições didáticas eram panoramas comentados de história da arte, que davam uma ideia geral das manifestações artísticas ao longo da história humana, incluindo expressões artísticas de diversas locais e tempos.

Figura 20 - Recorte do texto escrito por Lina Bo Bardi sobre a exposição Nordeste, sem data.

Esta exposição quer ser um convite para os jovens considerar ~~xxx~~ o problema das raízes 'nacionais' da cultura, fora das limitações 'nacionalistas', do problema da simplificação ~~xxxxxxxx~~ (não da indigência) no ^{mundo} ~~cultura~~ de hoje; caminho ^{necessário} para encontrar dentro do humanesimo tecnico, uma poética.

Esta exposição é uma acusa.

Acusa dum mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É ^{uma} ~~uma~~ acusa não-humilde, ~~xxxxxxxx~~ que contrapoe ^{doras} as degradantes condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura.

Lina Bardi

Fonte: Acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia.

Essas narrativas expositivas abertas utilizando obras originais, reproduções, objetos, desenhos, recortes, tentavam mostrar como a arte estava presente na vida humana desde sempre, por isso rompiam com a ideia da evolução da história da arte. Além de didáticas, essas exposições faziam questionamentos sobre o próprio conceito de arte.

Pode-se sintetizar o programa museológico proposto por Lina para o MAM-BA nas ideias de desenvolver ao máximo as atividades formativas¹⁴⁵, romper as

¹⁴⁴ PEREIRA, 2003, p. 11.

¹⁴⁵ BARDI, 1967.

fronteiras entre cultura popular e erudita, e abrir o museu à participação de todo tipo de público independentemente da origem ou idade, pensando o museu como espaço aberto, colaborativo, um lugar de formação e gerador de conhecimento, um Museu-Escola.

O que impulsionava Lina Bo Bardi parecia ser a mesma coisa que impulsionava os projetos de Steiner e da Black Mountain College: o enfrentamento dos problemas resultantes do acelerado avanço tecnológico e das cíclicas retomadas autoritárias, para manter as relações humanas saudáveis através de projetos de formação, baseados na sensibilização artística. Só que para Lina o espaço para promover a formação do ser humano pleno, da educação através da arte, para reaproximar o ser humano de si mesmo, era o museu:

A participação em um processo artístico [...] é convertida em riqueza espiritual [...], é não ser amputado de uma das partes vitais da existência humana: a estética. O museu (...) é uma escola democrática capaz de preservar no ser humano essa necessidade que existe na infância e que é sistematicamente sufocada e definitivamente suprimida no adulto [...]. No Museu-Escola começa o entendimento e respeito por tudo o que representa o verdadeiro ser humano, na escala humana. Este Museu é uma necessidade vital em uma comunidade. O Museu de Arte Moderna da Bahia tem o dever de fazer de sua experiência um precedente, consciente de sua função de tentar entrar, sem retórica, na vida da comunidade¹⁴⁶.

Infelizmente Lina teve pouco tempo para desenvolver e materializar suas pesquisas. O Museu-Escola foi concebido mas não integralmente implantado. Sua experiência na Bahia foi produtiva, mas houveram choques e obstáculos na vida cotidiana, em razão do temperamento de Lina, da burocracia, do contexto político e do que ela considerava uma mentalidade conservadora e elitista da sociedade baiana para lidar com suas concepções museológicas, que subvertiam conceitos expositivos, educativos e museológicos tradicionais:

Cinco anos de trabalho duro, que revelou atitudes, covardias, defecções, velhacarias. Cinco anos também de esperanças coletivas que não serão canceladas: Walter da Silveira, Glauber Rocha, Martin Gonçalves, Noênio Spinola, Geraldo Sarno, Norberto Salles, Rômulo Almeida, Augusto Silvani, Eron de Alencar, Vivaldo Costa Lima, Sobral, Lívio Xavier, Calazans, o Brennand daqueles dias. Cinco anos entre os 'brancos'¹⁴⁷.

¹⁴⁶ BARDI, sem data. De acordo com os registros do acervo documental de Lina Bo Bardi no MAM-BA, este trecho, transcrito de um manuscrito, foi provavelmente o rascunho do discurso de inauguração do museu feito por Lina Bo Bardi. Do italiano, tradução nossa.

¹⁴⁷ BARDI, 1967.

Figura 21 - Artigo Jornal da Bahia em 07 de agosto de 1964.

Artes

Newton SOBRAL

LINA BARDI DEIXA A BAHIA

Após cinco anos de profícuo trabalho em prol das artes plásticas em nosso Estado, onde dirigiu o Museu de Arte Moderna desde a sua fundação, reconstruiu o Solar do Unhão, no qual instalou o Museu de Arte Popular e, juntamente com Martin Gonçalves participou do movimento teatral que despontava, projetando os cenários das peças "Calígula" e "Opera de Três Tostões", deixou a Bahia, na última segunda-feira a Sra. Lina Bo Bardi.

Quanto aos motivos que levaram aquela senhora a apresentar, em caráter irrevogável a sua demissão da direção dos dois Museus, preferimos não comentá-los desde quando já são do conhecimento de todos aqueles que se preocupam com problemas de cultura em nossa terra. É necessário, entretanto, que se diga dos prejuízos que trouxe para as artes na Bahia, principalmente para as artes plásticas este afastamento.

Ao deixar a Bahia, a Sra. Lina Bo Bardi levou, por certo, consigo o prejuízo de uma obra iniciada e abruptamente interrompida. Entretanto, quem mais perdeu com a sua ida foi a Bahia. Esta perdeu um dos grandes valores dos que aqui chegaram e a ela procurou dedicar o seu dinamismo, a sua cultura, a sua experiência e a sua capacidade criadora, procurando assim contribuir para que possamos participar com uma cultura autêntica das realizações universais.

Para nós que vimos surgir o Museu de Arte Moderna, fruto da iniciativa de homens inteligentes que bem souberam escolher quem o dirigisse, o funcionamento deste órgão primando sempre por uma honestidade absoluta de critérios artísticos e didáticos, onde a preocupação de

levar a cultura ao povo colocava-se sempre em primeiro plano. O bom gosto com que as suas exposições eram montadas e o valor cultural que estas representam para uma cidade que nunca viu antes Renoir, Cézanne e Van Gogh, senão através de reproduções. Para nós, que vimos brotar o Museu de Arte Popular, do que seria em futuro próximo mais uma ruína a ser visitada por turistas. A valorização do nosso artesanato popular em sua mostra inaugural, "Arte do Nordeste" na qual o real sentido da nossa cultura foi compreendido e universalizado. Para nós, que tínhamos conhecimento de alguns dos planos da Sra. Lina Bo Bardi, que iam desde a instalação no Solar do Unhão, de escolas de desenho industrial visando a formação de técnicos para a nossa indústria, à realização, para breve, de uma grande exposição de arte africana. Para nós a ida desta senhora, que sacudiu com a sua eficiência e o seu caráter inflexível o comodismo cultural que nos caracteriza, a Bahia deu um passo para trás.

Vai daqui, portanto, o nosso protesto contra esta inquisição cultural que dia a dia vai expulsando da Bahia os poucos valores que alguma coisa poderiam fazer para engrandecê-la.

Felizmente neste amaranhado de mediocridades ainda existem homens lúcidos que, visando evitar a decadência total do MAMB e do MAP, procuraram um novo diretor à altura desses dois órgãos de cultura. Andou bem o Conselho Diretivo do MAMB em escolher o escultor Mário Cravo Júnior para dirigir os dois Museus. Este artista possui condições bastante para o desempenho destas funções e evitará consequentemente, que o trabalho iniciado pela Sra. Lina Bo Bardi sofra solução de continuidade.



O escultor Mário Cravo Júnior que, em vista do afastamento da Sra. Lina Bo Bardi, foi escolhido pelo Conselho Diretivo para ser o novo Diretor dos Museus de Arte Moderna da Bahia e de Arte Popular

Fonte: Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia

Os experimentos e propostas de Lina Bo Bardi para o Museu de Arte Moderna da Bahia são potentes referências práticas e teóricas para o campo da Museologia. Ela retomou pesquisas das vanguardas do início do século XX para descobrir formas possíveis de manter viva a poética e a produção simbólica em momentos de convulsão social e política. Seu MAM foi um exercício de sobrevivência do espírito humano em tempo de crise, foi uma plataforma colaborativa para refletir e fazer perdurar a herança cultural.

Salvo algumas iniciativas isoladas, essas potencialidades do programa do Museu-Escola de Lina Bo Bardi permaneceram latentes desde a saída dela, e só foram retomadas no MAM-BA mais de quarenta anos depois, na gestão de Marcelo Rezende¹⁴⁸. Ele afirma que esse programa museológico é o maior acervo que o MAM da Bahia possui. Para ele, as experiências práticas e a história do museu são maiores do que o acervo de obras de arte do museu, são seu maior patrimônio.

¹⁴⁸ Marcelo Rezende (1968 -) é um filósofo, jornalista, curador e crítico de arte paulistano, que foi diretor do MAM-BA (2013-2015) e diretor geral da 3ª Bienal da Bahia (2014). Hoje é diretor artístico do Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Museu de Arte de Dresden).

2. O MERCÚRIO, OS RAMOS, OS PROCESSOS

Precisamos apenas lembrar o fato de que o dinheiro, ao se tornar um objeto real nas transações humanas, ilude quanto à sua verdadeira natureza e, ao produzir esse efeito imaginário, tiraniza o homem¹⁴⁹.

O mercúrio alquímico na obra de Beuys é o elemento mediador, os ramos da planta onde corre a seiva, o elemento processual da formação, da comunicação, da mediação. O capítulo 2 fala de processos, de mediação, de comunicação, que relacionam os campos da Museologia e da Arte.

Figura 22 - Pôster litográfico da exposição “Trismegisto” na Galeria Lucio Amelio em 1993.



Fonte: Coleção Joseph Beuys da National Galleries of Scotland e Tate

¹⁴⁹ STEINER, 1972, p. 38

Mercúrio, o deus romano – tal qual o Exu afro-brasileiro (e Oxumaré, a serpente do arco-íris), ou o Thoth (Tehuti ou Dyehuty) egípcio, ou o Hermes grego (Hermes Trismegisto, o pai da alquimia¹⁵⁰, *Mercurius ter Maximus*, Mercúrio, três vezes maior) – é o mensageiro que faz fluir as mensagens entre céus e terra; aquele que fala todas as línguas; que tem liberdade para transitar entre o mundo dos vivos e dos mortos; deus das estradas e caminhos, da linguagem e do conhecimento; a esfera que não tem começo nem fim; a dualidade; aquele que liga a matéria ao divino; que une a vida cotidiana à consciência do espírito.

O museu é um meio de transmissão, que liga conteúdos simbólicos à consciência do espírito. Um espaço permanente, de troca de experiências para compreender e modificar o mundo. E por isso reúne várias disciplinas para mediar os conteúdos, facilitar a fruição dos conteúdos e ampliar as possibilidades de significação para o público. Provocar, questionar, gerar questões sobre a realidade. Isso é ter um olhar museológico sobre a realidade: ressignificações da realidade para ajudar no desenvolvimento da humanidade, construir o futuro.

Museologia tem a finalidade de refletir sobre as relações do ser humano em sociedade, e entender as necessidades dessa sociedade, para promover o bem comum e seu desenvolvimento. Desenvolvimento é bem-estar social. Desenvolvimento Social foi um conceito surgido nos anos 1990 em uma Conferência da Organização das Nações Unidas, baseado no compromisso de países-membros de garantir níveis mínimos de bem-estar social às suas populações¹⁵¹. E Desenvolvimento Humano foi um termo criado no âmbito do Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, para classificar grupos (famílias, grupos, países, regiões) de acordo com o nível de bem-estar, baseado em indicadores de aferição

¹⁵⁰ Hermes Trismegisto foi um misterioso mestre que, conta-se, existiu no Egito há mais de 2 mil anos antes de Cristo. Como Shakespeare, pode ser um nome genérico para um conjunto de conteúdos. Seu legado intelectual inclui centenas de obras sobre cosmogonia, engenharia e arquitetura sagradas, medicina, filosofia, psicologia, magia, entre outras. Destes, chegaram aos tempos atuais a Tábua Esmeraldina e o Corpus Hermeticum, bases da alquimia árabe e europeia medievais. Trismegisto, aquele que dominava os três graus do Conhecimento: Aprendiz, Companheiro e Mestre, da simbologia maçônica; e as três Montanhas – Iniciação, Ressurreição e Ascensão – entre os gnósticos. Aquele que fez chegar a nós o hermetismo, o conhecimento hermético, aquele que precisa se fechar para sobreviver aos tempos obscuros.

¹⁵¹ PATTANAİK, 1998.

(Indicadores de Desenvolvimento Humano, IDH), índices usados por agências internacionais, governos, instituições¹⁵².

Os critérios de formulação desses indicadores eram inicialmente fundamentados em uma abordagem econômica, a posse de bens (quantos carros, TVs, bens materiais, possui o grupo analisado): a satisfação dos desejos de consumo era o critério de bem-estar. Nos anos 1990 foram pensadas outras categorias, e o sucesso de um grupo ou uma sociedade passou a ser medido com base na capacidade de garantir aos seus membros as seguintes funções de bem-estar¹⁵³:

- Categoria FÍSICA: expectativa de vida, alimentação, proteção, ausência de doenças;
- Categoria POLÍTICA/SOCIAL: segurança pessoal (inclusive contra ações invasivas do Estado), participação comunitária e política, proteção contra discriminação, capacidade de viver sem ter vergonha de sua posição na sociedade;
- e Categoria INTELECTUAL/ESTÉTICA: capacidade intelectual para resolver os problemas da vida, realização intelectual através da contribuição para o conhecimento humano, realização estética através da expressão e/ou participação em atividades criativas.

Se expectativa de vida se relaciona com alimentação saudável, aspectos culturais da vida humana podem determinar a dieta de uma pessoa e influenciar nível de nutrição e, por conseguinte, a expectativa de vida dela. Se paradigmas culturais, publicidade, *status*, conduzem uma pessoa a comer alimentos de baixo nível nutricional, e até mesmo prejudiciais à saúde, ultra-processados, mudanças de percepção podem mudar hábitos e impactar todas as categorias de bem-estar.

Transformações na percepção do indivíduo podem ampliar o repertório simbólico pessoal, levando a pessoa a dar outro valor às subjetividades do cotidiano. Podem promover outra relação com os alimentos, com a natureza; provocar

¹⁵² PATTANAİK, 1998.

¹⁵³ CHAKRAVARTY, 1995.

mudanças na maneira de manejar a natureza e usar os espaços e elementos naturais, permitindo até o ganho de autonomia quanto à fonte de alimentos.

Desde o ano 2000 a Casa da Moeda norte americana cunhou uma série de moedas de um dólar para celebrar importantes contribuições feitas para o desenvolvimento dos Estados Unidos por tribos indígenas e norte-americanos nativos. Uma delas, lançada em 2009, representava um método tradicional milenar de agricultura, conhecido entre os nativos como Três Irmãs, um cultivo combinado de abóbora, milho e feijão, alimentos que juntos oferecem uma dieta balanceada para o ser humano.

As três espécies de vegetais eram plantadas juntas e o milho fornecia estrutura para sustentar os feijões, que forneciam nitrogênio para o solo, e a abóbora se espalhava pelo chão, criando um microclima para reter a umidade no solo. É uma técnica de cooperação ambiental pré-colombiana¹⁵⁴. Assim como esta, outras tradições ao redor do mundo, podem não servir à indústria do agronegócio, à grande escala, mas podem ajudar a ter uma alimentação saudável em escala humana.

Promover a percepção crítica da vida e da herança humana, do saber-fazer, é promover bem-estar e o bem comum de todo grupo. Herança cultural tem relação estreita com o desenvolvimento da sociedade, com sua sobrevivência harmônica. Museus são meios, métodos, processos de tratamento e transmissão da herança cultural, como instância de mediação para atender as demandas da sociedade. Modelos de museus oferecem opções de processos, que transformam o pensamento museológico. O museu precisa acompanhar as transformações da sociedade e aspirar pela utopia e não pela distopia.

Mas como compatibilizar o interesse pelo bem comum com as dinâmicas econômicas necessárias para garantir a manutenção e autonomia de um museu? Os desafios da economia criativa passam por aí. O patrimônio cultural não pode ser pensado como patrimônio econômico. Os valores do mercado, da indústria do espetáculo, são diametralmente diferentes dos valores culturais. E isso não é um chavão. Museu não pode ser pensado como uma empresa com lógica lucrativa. É

¹⁵⁴ STALLER; CARRASCO, 2010.

preciso haver ética na lida com a herança cultural, sob pena de esvaziar o conteúdo cultural.

As estratégias midiáticas para atingir o grande público passa pela repetição de signos até que as palavras percam conteúdos e significados, e o foco se faça no estereótipo que precisa ser vendido. E este é um processo que pode levar à sedimentação dos saberes, das culturas, das crenças. Os signos precisam ser reconhecidos a partir de referencias individuais, ou também de grupos não necessariamente hegemônicos. O estereótipo pasteuriza os conteúdos¹⁵⁵.

Museu tem o compromisso de servir à comunidade. Seu objetivo é a transmissão e criação de narrativas culturais (novas lógicas) para o desenvolvimento humano e o bem estar social. Os bens espirituais estão conectados com as dinâmicas contemporâneas; as percepções se transformam em sincronia com a sociedade¹⁵⁶. A memória é um terreno fértil e um instrumento para transformação de paradigmas.

No caminho inverso das narrativas hegemônicas relacionadas a economia, poder e política, as micronarrativas podem ser trabalhadas na escala humana, onde na imprevisibilidade das narrativas cotidianas¹⁵⁷, se criam novas percepções, para gerar conteúdos duráveis, pelo bem comum.

Na vastidão da guerra de narrativas contemporânea, museus são instrumentos de organização do caos; são emissores, receptores e criadores, inclusive nas narrativas tradicionais não hegemônicas, aquelas que chegaram a nós por caminhos subterrâneos. Museu é meio, método, processo, um sistema analógico que reflete o original perdido para confrontar o caos da memória¹⁵⁸.

Segundo Joseph Beuys, a arte oferece liberdade metodológica para expressar as ideias e liberdade poética para potencializar as perspectivas científicas. O uso criativo da mente de maneira compartilhada pode transformar o pensamento e a vontade. Museologia poética pode ser uma maneira de identificar os valores que

¹⁵⁵ BARTHES, 1992.

¹⁵⁶ BENJAMIN, 1994, p. 169.

¹⁵⁷ ŠOLA, 1982.

¹⁵⁸ ŠOLA apud MENSCH, 1992, p. 16.

podem garantir a sobrevivência humana, uma maneira de contribuir para o florescimento mental e espiritual do ser humano¹⁵⁹.

No subcapítulo 2.1 será analisado o elemento Mercúrio na obra de Beuys, processos e elementos que compuseram sua alquimia poética; mercúrio como um conceito de comunicação e mediação dos seus processos poéticos, relacionados a uma atuação política, em especial a partir do Manifesto “Conclamação para uma Alternativa”.

O subcapítulo 2.2 é também baseado em um manifesto, o Manifesto Reformista do museólogo Tomilsav Šola, cujo pensamento crítico e as abordagens museológicas se articulam com os conceitos de Joseph Beuys, que propõe a introdução de percepção poética sobre a herança cultural, como alternativa para o enfrentamento das conjunturas críticas do mundo.

O MAM da Bahia é abordado no subcapítulo 2.3 como exemplo de uma experiência museológica com processos criativos ampliados, museu com metodologia poética, uma reencenação¹⁶⁰ do Museu-Escola Lina Bo Bardi no século XXI.

¹⁵⁹ BEUYS apud STACHELHAUS, 1987.

¹⁶⁰ Segundo OLIVA (2014) a ideia de reencenação surgiu nos campos da filosofia (Søren Kierkegaard, 1843) e da história (Collingwood, 1946). A noção de "reencenação histórica" de Collingwood se relaciona com a tarefa do historiador de "repensar" o passado como “experiências a serem vividas dentro do próprio espírito”. A noção e prática da reencenação nas artes visuais tem relação com a percepção do passado e sua retomada no presente histórico.

2.1. Alquimia Poética

Assim, Beuys define o coração, ou Mercúrio, como o lugar central entre os pólos de calor e frio, entre o caos e a forma, entre o enxofre e o sal. No reino orgânico, é a fonte do fluxo vital e, no reino da alma, a localização daquela força que chamamos de amor¹⁶¹.

Na entrevista que concedeu a Bernard Lamarche-Vadel em 1979, o artista Joseph Beuys falava da cera e seus processos de transformação, da volatilidade dessa substância capaz de passar de uma forma sólida e geométrica para um estado caótico, e vice-versa: “Nesses três elementos - forma, movimento e caos - estava a energia indeterminada da qual derivava minha teoria completa¹⁶²”. Muitas das suas obras utilizavam essa substância instável, cuja inconstância era parte do sentido da própria obra.

As substâncias mutáveis, gordura, cera, manteiga, elementos maleáveis, simbolizavam a arte, a intuição, a criatividade, o mercúrio alquímico da construção do novo pensamento no processo criativo de Beuys. Substâncias capazes de transformar e serem transformadas; a partir das quais “várias operações se dão (...): reações químicas, fermentações, (...) degradação, ressecamento¹⁶³”. Substâncias que continham o poder evolucionário, da transformação, da mudança.

Citando um dos fundamentos da alquimia, ele explicava que a gênese do novo sempre acontece no caos. O calor, que se manifestava nas transformações das substâncias, era a conexão com o plano superior, capaz de causar transformações no espírito humano.

Para Beuys o uso criativo da mente era o caminho para a transformação do pensamento e da vontade. E o campo da arte lhe dava liberdade metodológica para expressar essas ideias. Segundo ele, a tentativa de expressar essas mesmas ideias através de afirmações lógicas, em outro campo, através de outros métodos e outras

¹⁶¹ ARLAN apud BEUYS, 2007, p. 96. Do inglês, tradução nossa. “Thus Beuys designates the heart, or Mercury, as the central place between the poles of heat and cool, between chaos and form, between sulfur and salt. In the organic realm it is the source of vital flow, and in the soul realm the location of those forces we call love”.

¹⁶² Lamarche-Vadel, 1985, pp. 91-93. Entrevista com Joseph Beuys por Bernard Lamarche-Vadel, em agosto de 1979.

¹⁶³ BEUYS apud BORER, 2001, p. 26.

bases teóricas, estaria fadada ao fracasso e ao esquecimento. O artista propunha utilizar a liberdade poética para potencializar as perspectivas científicas, como uma estratégia para ressignificar o mundo, recriar a sociedade, percebendo cada ação do ser humano como ação criativa.

Seu trabalho teórico/artístico tinha a preocupação de intervir e reformular o campo social, a partir do potencial criativo humano compartilhado, único capaz de construir a nova Escultura Social, o novo modelo de sociedade. Sua concepção de arte e suas múltiplas estratégias artísticas tinham como finalidade central um compromisso social. Por esta razão, a liberdade de criação não seria um privilégio do artista instituído, mas de todo ser humano.

Desde 1952 Beuys utilizava manteiga, gordura, em suas esculturas e ações, empregando as terminologias "cantos gordos", "esculturas gordas", "cadeira gorda", "sala gorda", na criação dos seus conceitos e obras. Assim foi na ação "*Mainstream*" (realizada em Darmstadt em 1967), um quarto caiado de branco, com piso marrom e rodapé de manteiga; e as obras "*The Chief*", "*Land under*", "*Manresa*", "*Hauptstrom*" e "*Eurasianstaff*", e "*Vacuum-Mass*", cantos de gordura em uma caixa de ferro.

Figura 23 - Canto de gordura em uma caixa de papelão. J. Beuys, 1963.



Fonte: Acervo do Museu Stedelijk Amsterdam

Na obra “*Fettecke in Kartonschachtel*” (“Canto engordurado em caixa de papelão”) de 1963, Beuys colocou cera no canto de um caixa. A cera para o artista era a alegoria da intuição, da criatividade, da própria arte, e a caixa representava o pensamento analítico, espaço formatado, com ângulos retos, que precisa ser preenchido com intuição para se completar. Para ele as dinâmicas do pensamento analítico precisam do elemento intuitivo, e vice-versa; opostos complementares. O elemento era a materialização da ideia, como reflete Mensch (1992):

Há alguns anos um conhecido museu de arte holandês adquiriu uma obra de Joseph Beuys: *Fettecke*. Este trabalho consistia em uma caixa de papelão com um pedaço de gordura de carneiro em um dos cantos. (...) A gordura derreteu e (...) o curador decidiu restaurar esse objeto (...) removendo a gordura e enchendo o canto da caixa com estearina. A aparência externa ficou muito próxima do objeto original, mas, tendo em vista a filosofia de Beuys, questiona-se se o objeto físico ainda reflete sua identidade conceitual¹⁶⁴.

A relação de Beuys com o elemento sebo é ainda mais entrelaçada. Conta-se que durante a Primeira Guerra Mundial, como piloto da força aérea alemã, ele haveria sofrido um acidente de avião, tendo sido resgatado por uma tribo tártara¹⁶⁵. Segundo o relato de Beuys, o povo da aldeia que o resgatou usou sebo, gordura animal, pra curar seus ferimentos e restabelecer sua saúde. O acidente de avião aconteceu, mas nunca ficou comprovada sua extensão e tampouco o resgate pelo povo da Criméia.

A manteiga do iaque (mamífero comum naquela região) seria a principal fonte de proteína daquele povo. Em muitos lugares da ampla região entre o norte da China e o Tibete, a manteiga de iaque é ainda hoje utilizada como elemento de culto, pela sua importância para a sobrevivência do povo. No Tibete persiste até hoje a festa anual de manteiga.

Talvez Beuys tenha se apropriado desse elemento simbólico – como fez com o coiole nos Estados Unidos anos depois – enfatizando a dimensão mítica da cultura daquele lugar, e ao mesmo tempo criando em torno de si essa ficção como recurso midiático, capaz de concorrer com os produtos industriais de consumo, pela atenção da sociedade.

¹⁶⁴ MENSCH, 1992, p. 119. Do inglês, tradução nossa.

¹⁶⁵ Grupo étnico turcomano, que povoa territórios da Rússia, Turquia, Uzbequistão, Cazaquistão, Ucrânia, entre outros. A este povo se liga a figura de Gengis Khan, o conquistador mongol que tomou o Tibete e parte da China.

Harald Szeemann, curador da documenta 5, que intitulou um dos núcleos do evento de “Mitologias Individuais”, usou o termo Mitologia Individual em um texto crítico sobre a obra de Beuys. O conceito se refere a um espaço simbólico, metafísico, onde cada indivíduo constrói seu sistema de signos e sinais: “(...) é a tentativa de cada indivíduo opor sua própria ordem à grande desordem. As Mitologias Individuais trazem a desordem individual para a grande ordem estabelecida¹⁶⁶”. Através de sua própria mitologia individual, cada um é um artista.

O fato é que este acidente é um marco na trajetória artística de Beuys e na construção da sua poética. Como elegantemente explica Bortulucce (2013):

Este evento cristalizou, de forma simbólica, uma espécie de renascimento, de rompimento com o passado nazista, e de surgimento de sua personalidade artística. O acidente de Beuys transformou-se no próprio mito de fundação de sua poética¹⁶⁷.

A cera-arte-criatividade, elemento chave da obra de Joseph Beuys, era o componente mediador, os ramos da planta, onde corre a seiva; o processo de mediação, a formação, a comunicação entre partes – como a mediação, formação, comunicação museal. Segundo sua Metáfora Tripartida, nas plantas, a floração multiplica a vida. Através do pólen a planta transmite sua herança genética. Se a autopolinização pode levar a uma redução no vigor e na produtividade da espécie, na polinização cruzada o princípio vivo da planta é compartilhado entre indivíduos diferentes, por isso se criam novas formas. A planta doa sua vida para multiplicá-la de maneira híbrida.

Na sua obra, os processos compartilhados, a comunicação construída coletivamente, mediada pela criatividade, era a única forma possível de produzir ideias vivas. Esta seria, para ele, a forma de fazer política. A Arte era uma maneira de dar forma à sociedade, e para tanto precisava aprofundar-se no âmago das questões sociais para ser capaz de influenciar suas dinâmicas.

E é com essa perspectiva que ele funda a *Free International University* (FIU), a Universidade Livre Internacional: criar um espaço simbólico para exercícios criativos, capazes de reativar os valores espirituais do ser humano através do intercâmbio criativo. Uma parte fundamental da obra de Beuys é a intenção de

¹⁶⁶ SZEEMANN apud OBRIST, 2014, p. 113.

¹⁶⁷ BORTULUCCE, 2013, p. 413.

romper paradigmas ligados à lógica hegemônica, a valores comerciais, expandir os potenciais da criatividade para além da arte instituída.

Eurásia, a massa de terra que foi dividida em Europa e Ásia, é um termo que aparece muito na sua obra para invocar um estado espiritual de integração entre os seres humanos, a conjugação das dinâmicas do pensamento analítico e intuitivo. Ele sugere que, ao contrário da busca pelo equilíbrio que para ele era a tônica da cultura oriental, o ocidental teria uma ânsia de tudo racionalizar e controlar, à qual precisaria abandonar para conseguir ser completo. Como na sua obra “Intuição” (1968), uma caixa, um espaço formatado, com ângulos-retos como o pensamento lógico, que, para precisa ser preenchido com intuição para se completar.

Figura 24 - INTUITION. Joseph Beuys, 1968.



Fonte: Acervo do MoMA, NY.

Segundo o Conceito Ampliado de Arte de Beuys, todo ser humano é um ser criativo, capaz de construir a obra de arte fundamental da humanidade: a Escultura Social. Esta escultura seria uma obra coletiva, construída a partir da criatividade compartilhada, com a finalidade de transformar o futuro. E a matéria plástica utilizada para moldar a Escultura Social seria o pensamento. O ato de pensar

coletivamente produziria fluxos de energia entre os indivíduos¹⁶⁸, *insights* filosóficos, quando “a formação do pensamento já é escultura¹⁶⁹”. Com esse objetivo ele promovia discussões sobre diversos temas, como arte e política, em processos criativos¹⁷⁰:

O conceito de Escultura Social foi desenvolvido a partir do entendimento: a arte é expressão da vida humana e o ser humano um criativo potencial; a criatividade é um promotor de mudanças sociais, para criar novas modelagens de sociedade, para além da matéria¹⁷¹. A Escultura Social é um processo contínuo, como os ciclos naturais. E a escultura é moldada a partir do pensamento, com o uso de palavras potentes o suficiente para provocar mutações:

Meus objetos (...) devem provocar reflexões sobre (...) como o conceito de escultura pode ser expandido para materiais invisíveis usados por todos. Como podemos moldar nossos pensamentos ou, como podemos transformar nossos pensamentos em palavras ou, como nós moldamos e damos forma às palavras (...), a escultura como um processo evolucionário; todos como artistas. Isto porque a natureza da minha escultura não é fixa e nem finita¹⁷².

Beuys utilizava um vocabulário simbólico próprio e outros elementos para conjurar união e cura. Seus processos artísticos envolviam exercícios mentais e ritualísticos coletivos, com a intenção de combater a alienação. E o uso dos meios de comunicação de massa¹⁷³, como cartazes e cartões-postais, teria por objetivo difundir essas ideias e potencializar a comunicação entre indivíduos e grupos.

Segundo Beuys, seria necessária a formulação de novos conceitos filosóficos, a conscientização do ser humano sobre a necessidade de mudança nas dimensões política, orgânica, ecológica e cognitiva; seria necessário trabalhar pelos direitos humanos, pelo aproveitamento sustentável dos recursos naturais do planeta, contra os danos ambientais, desenvolvendo conexões entre sentir, pensar, conhecer e agir, para sermos capazes de entender as necessidades básicas prioritárias, comuns a

¹⁶⁸ TISDALL, 1989.

¹⁶⁹ BEUYS, 1990, p. 91

¹⁷⁰ LAUF, 1992.

¹⁷¹ BEUYS, 1990, p. 91

¹⁷² BEUYS, 1990, p. 19. Tradução nossa.

¹⁷³ Estratégias de comunicação do regime nazista durante a 2ª Guerra, e das indústrias / mercado pós-guerra.

todos os indivíduos; e recriar o mundo sob os paradigmas da liberdade, da criatividade e da arte.

As metáforas de Joseph Beuys podem ser aplicadas a diversos processos, inclusive nos processos de construção do pensamento e nas metodologias museológicas. Assim como a Arte, a Museologia, instância da herança humana, pode ser construída tendo como parâmetro os processos criativos e a percepção poética, para recontextualizar conteúdos, produzindo novos sentidos para as memórias, afetos, trajetórias pessoais, para o “infinitamente pequeno e ordinário da vida¹⁷⁴”: mudanças de percepção.

Figura 25 - Nós não faremos isso sem a rosa, porque não podemos mais pensar. Beuys, 1972



Fonte: Acervo Tate Gallery¹⁷⁵. Foto: Wilfred Bauer

¹⁷⁴ BRITTO, 2017, p. 188.

¹⁷⁵ Beuys na mesa do seu “Gabinete de Informação” na documenta V, em Kassel. Durante 100 dias, Beuys debateu suas idéias com os visitantes da exposição. No último dia, ele lutou boxe por Democracia Direta.

Para Beuys a arte devia ter finalidade social, contribuir com a Escultura Social, e só a capacidade humana de pensar poderia reencontrar os objetivos que conduziriam a humanidade ao futuro utópico. O pensamento e a fala seriam técnicas artísticas, linguagens esculturais. A voz seria matéria da escultura, um transmissor vital de energia, e um meio direto de esculpir formas pensantes. Para ele as ideias avançam através das pessoas. As transformações ocorrem potencialmente no pensamento, na mente, e só depois que estiverem profundamente enraizadas na mente, emergem através da força de vontade, e a evolução acontece.

O conceito de Escultura Social se baseava na mudança de percepção sobre as relações entre economia, educação e política. Economia pensada como uma forma de produção para satisfazer as demandas das pessoas. A verdadeira forma democrática de trabalhar princípios da economia, a lei mais importante para a economia democrática, seria cuidar do outro, para que o outro cuide de você. Para Beuys, a capacidade criativa e solidária do povo é o verdadeiro capital. Quando lucro e propriedade deixassem de existir, a especulação, a inflação e o desemprego organicamente desapareceriam.

Suas performances, de natureza ritual, buscavam ter um efeito curativo, ou pelo menos dar início a um processo de cura do espírito, que estava intoxicado pelo capitalismo, pelo poder das multinacionais e da dominação competitiva do Estado, que transformaram o dinheiro em um sistema coercitivo. A FIU, Universidade Livre Internacional tinha como objetivo resgatar valores da vida e consciência da solidariedade. Em uma entrevista à artista e escritora holandesa Louwrien Wijers, Beuys explicou o que representava para ele o papel do artista, através de que meios ele tentava divulgar suas ideias, e para que direção apontava a revolução que propunha:

Quando uso uma imagem xamanista é para enfatizar minha crença em outras prioridades. A idéia do xamanismo é um lembrete de uma constante humana sem a qual seríamos drasticamente empobrecidos. O xamã traz desenvolvimento. Sua natureza é terapêutica. Enquanto o xamanismo marca um ponto no passado, também indica uma possibilidade de mudança e desenvolvimento histórico. Percebo o papel que o artista pode desempenhar em indicar os traumas de um tempo e iniciar um processo de cura. Isso se relaciona com o que as pessoas chamam de xamanismo¹⁷⁶.

Disponível em: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-we-wont-do-it-without-the-rose-because-we-can-no-longer-think-p07596>

¹⁷⁶ WIJERS, 1996, p. 30.

Wijers realizou uma série de entrevistas com Beuys entre os anos de 1978 e 1982, nas quais conversaram sobre o Conceito Ampliado de Arte, a Escultura Social, sociedade, economia e natureza, romantismo alemão e antroposofia de Rudolf Steiner. No mesmo período a escritora leu a autobiografia do XIV Dalai Lama¹⁷⁷ e identificou ali princípios da Escultura Social, da FIU e outros elementos do discurso de Beuys. E por esta razão em 1982 conseguiu realizar um encontro entre os dois. A conversa girou em torno de diversos temas, como arte, capitalismo, materialismo e espiritualidade.

A partir de perguntas da entrevistadora o Dalai Lama falou sobre as responsabilidades na crise energética, poluição, superpopulação, problemas causados pelo ser humano, pela ignorância, ganância e irresponsabilidade; sobre conflitos ideológicos e religiosos; sobre a luta entre grupos sociais que perderam de vista os objetivos humanos.

Figura 26 - Louwrien Wijers entrevista Joseph Beuys, 1978.



Fonte Acervo Trienal de Beetsterzwaag. Foto: Cathrien van Ommen

¹⁷⁷ Tenzin Gyatso, nascido Lhamo Thondup (1935-) é o atual Dalai Lama, mais importante monge da Escola Gelug do budismo tibetano. Desde o 5º Dalai Lama até 1959, o governo central do Tibete era dirigido pelo Dalai Lama.

Beuys tentou relacionar filosofias antigas orientais aos seus processos criativos colaborativos, métodos de cura do espírito. E o líder espiritual defendia a necessidade da ênfase no amor, na paz, uma educação baseada na compreensão da importância do senso de fraternidade diante de um futuro incerto: ninguém saberia quais seriam os efeitos adversos advindos do desmatamento, das ações sobre o clima, o solo, a chuva. A consciência da impermanência, dos ciclos, da morte, da deterioração de tudo no tempo, faria pensar sobre onde o materialismo poderia levar a humanidade.

Segundo Wijers¹⁷⁸, ela e os artistas Robert Filliou, Andy Warhol e Beuys estavam em articulação com o Dalai Lama e o Lama Sogyal Rinpoche para realizar o projeto "A arte encontra a ciência e a espiritualidade em uma economia em transição". Seriam encontros de diálogo entre artistas, cientistas, líderes espirituais e economistas. Porém, durante a organização da conferência entre 1986 e 1987, Beuys, Warhol e Filliou morreram. Louwrien Wijers só conseguiu realizar o encontro em 1990 em Amsterdam, com a participação do Dalai Lama, de Robert Rauschenberg, Mother Tessa Bielecki, Sogyal Rinpoche, Marina Abramovic, Fritjof Capra, John Cage, e outros convidados.

Para o Dalai Lama, o estímulo ao pensamento (estado conceitual) seria o oposto ao estado meditativo sem pensamento (não-conceitual). Transformar através do pensamento seria transformar a consciência mental, um primeiro passo para disciplinar a mente e gerar uma humanidade menos agressiva, mais pacífica, mais gentil. Talvez sua fala sobre a natureza luminosa dentro daquilo que provoca a transformação mental, capaz de elevar a mente a um estado mais sutil, tivesse relação com o que Beuys entendia como mudança de percepção.

A palavra pode ser o ritual inicial para estimular a meditação, o retornar para dentro. É preciso tempo dedicado a desenvolver a habilidade de pensar interiormente, e criar internamente sua própria percepção, para tornar possível a expansão da consciência. Os dois concordaram sobre o risco que corria e ainda corre a sociedade humana, sobre a necessidade de uma revolução na percepção.

¹⁷⁸ WIJERS, 1982. https://info-buddhism.com/dalai_lama_art_louwrien_wijers.html

2.2. Percepção da herança

(...) somos parte de uma estratégia planetária suicida (...) entregamos a liderança a Mammon e a seus sacerdotes do mal, e nos transformamos em filisteus. Nenhuma herança, seu resíduo em coleções de museus ou seus remanescentes vivos podem fazer sentido, a menos que sejam transformados em sabedoria de sobrevivência¹⁷⁹.

Figura 27 – Adoração de Mammon. Evelyn Morgan, 1909.



Fonte: Acervo Watts Gallery, Reino Unido.

Museologia é Ciência Social Aplicada¹⁸⁰, área que reúne campos interdisciplinares¹⁸¹ que têm como objetivo comum entender as relações do ser humano em sociedade, e entender as necessidades dessa sociedade. Independente de modelos, experimentos e métodos epistêmicos, o objeto de estudo da Museologia é a herança humana, costumes, tradições. E seu objetivo é entender de que maneira esse conteúdos podem promover o bem comum e o desenvolvimento da sociedade humana.

¹⁷⁹ ŠOLA, 2005, p. 14. Do inglês, tradução nossa.

¹⁸⁰ Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq / MCTIC). Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/web/dgp/ciencias-sociais-aplicadas>

¹⁸¹ CAPES, 2013.

Conceitos como o museu imaginário de André Malraux, com processos criativos individuais; em Walter Benjamin o museu como uma casa de sonhos, escape para a imaginação; ou o museu em movimento de Michael Broodthaers, um dispositivo ficcional. Introduzem modelos de museus, e reestruturam processos, como na desmaterialização do objeto; nas novas formas de catalogação; nas práticas expositivas, comunicacionais, na pesquisa; na apropriação artística da linguagem museológica¹⁸², museu como matéria artística; nas políticas culturais e programas, nas narrativas/discursos; e transformam o pensamento museológico.

Figura 28 - André Malraux e as páginas do seu museu imaginário, 1954.



Fonte: Index Grafik. Fotografia do acervo da Paris Match.

O museu pode ser pensado como um processo de tratamento e transmissão (reconhecimento, documentação, pesquisa, comunicação) de valores herdados. É um sistema museológico instituído, que legitima enquadramentos a serem incorporados pelo público. Duas das definições de museu mais aceitas no campo da

¹⁸² FREIRE, 1999.

Museologia anunciam que museus têm por objetivo atender as demandas da sociedade¹⁸³. Museu é uma instância de mediação, cujo desafio é trabalhar a percepção que seu público externo e interno tem sobre a herança cultural, com o objetivo de contribuir para o bem estar, para a harmonia da sociedade.

Quanto aos objetivos, o Dicionário Crítico de Políticas Culturais¹⁸⁴ destaca três modelos de museu:

- a) O museu multicultural, cujo compromisso social é mais político do que cultural, discutindo posições culturais hegemônicas, dando voz a segmentos marginalizados, também colaborando para legitimá-los e para o desenvolvimento social;
- b) o museu de coleção, que trabalha com peças referenciais, bens que representam valores culturais de um determinado recorte (momento/sociedade), tem o objetivo de agenciar, legitimar essa herança canônica determinada, em sua maioria a partir de narrativas hegemônicas, assim contribuindo para legitimar determinados discursos e segmentos sociais;
- c) e o museu sincrônico, que é o oposto do canônico, processando sobreposições de perspectivas, não-cronológicas, com o objetivo de criar novas narrativas culturais, contribuir para a pesquisa sobre seu conteúdo tipológico, legitimando produções, ideias e novas lógicas para o desenvolvimento humano e o bem comum.

Esquemas narrativos podem ser baseados em noções de patrimônio com enquadramentos, silenciamentos, esquecimentos, arquivamentos variados, inclusive universalistas e excludentes. O trabalho prático ou teórico dos museólogos precisa estar comprometido com o desenvolvimento da sociedade: “A atitude frente à

¹⁸³ Segundo o Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), museus são “instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.” (<http://www.museus.gov.br/os-museus/o-que-e-museu/>). E de acordo com o Conselho Internacional de Museus (ICOM), museu é “uma instituição permanente sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite.” (<http://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/>).

¹⁸⁴ TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 268.

herança cultural está se transformando em uma problemática existencial da humanidade¹⁸⁵”.

As percepções sobre a memória têm relação com a experiência e a construção das narrativas, que são capazes de transformar paradigmas¹⁸⁶. A modernidade que concebeu a ideia de cultura de elite, acessível a poucos, sucumbiu às transformações socioculturais do século XX. Como explicou Walter Benjamin, a forma de percepção das coletividades humanas se transforma ao mesmo tempo que seu modo de existência¹⁸⁷”.

Na contemporaneidade, no mundo tecnológico fragmentado, as narrativas de memória estão sendo ressignificadas em microfluxos, micronarrativas, que giram repetidamente em torno de temas específicos, orquestrados por interesses globalizados, incapazes de criar ou transmitir conteúdos duráveis, que interessem ao bem comum. Urge, então, uma mudança de percepção sobre a diversidade, uma articulação entre globalidade e os bens espirituais, reconectados com outras narrativas tradicionais, que não aquelas estabelecidas no século passado.

O mesmo processo de massificação que esvazia os sentidos, dificulta a construção do conhecimento, pois impede a experiência, conseqüentemente a construção da memória¹⁸⁸, que exige outro tempo de fruição, outra percepção¹⁸⁹. As experiências são efêmeras, desmaterializadas, descontínuas, e excesso de informação causa uma metamorfose na percepção e nas relações do ser humano consigo mesmo e com seu entorno.

A forma e processos da comunicação humana também mudam. Há uma hibridação entre receptor e emissor da transmissão. No caso da comunicação museológica se mescla a relação entre fruidor (antes receptor da comunicação museológica) e o conteúdo oferecido pelo museu (antes emissor da comunicação). Se hoje o público do museu é receptor, emissor e criador, o museu – que é

¹⁸⁵ ŠOLA, 1987, p. 49.

¹⁸⁶ BENJAMIN, 1994, p. 169.

¹⁸⁷ BENJAMIN, 1994, p. 169

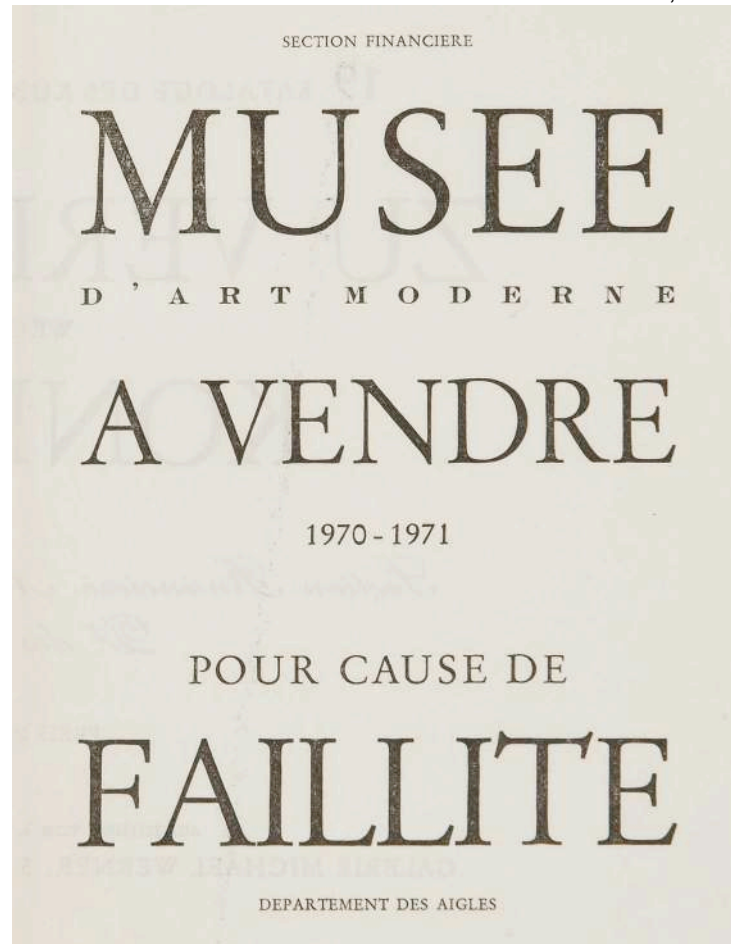
¹⁸⁸ BONDÍA, 2002, p. 23.

¹⁸⁹ BONDÍA, 2002

mediação entre passado, futuro, global, diversidade – também é emissor, receptor, criador, e mídia.

Nessa perspectiva, a cadeia museológica como um todo, pode ser pensada como uma curadoria colaborativa¹⁹⁰ transdisciplinar, que extrapola a função comunicacional (exposições, ações educativas, publicações) do museu, onde todos os agentes, incluindo os frequentadores com experiência prolongada no museu¹⁹¹, contribuem para a criação de narrativas culturais, novas lógicas para o desenvolvimento humano e o bem estar social. Essas são as genuínas demandas da sociedade que o museu, pela sua natureza, precisa atender.

Figura 29 - Museu de Arte Moderna, Departamento das Águias, Seção Financeira - Museu de Arte Moderna à venda devido a falência. Marcel Broodthaers, 1971.



Fonte: Galerie Beaumont, Luxembourg¹⁹². Fotografia: Maria Gilissen

¹⁹⁰ Segundo Carolina Ruoso (UFC), curadoria colaborativa é um método que se caracteriza pela construção de um projeto comum, em que todos os agentes contribuem; e se diferencia da curadoria coletiva (vários curadores), ou compartilhada (envolvendo a equipe).

¹⁹¹ RUOSO, 2018.

¹⁹² Disponível: <http://crac.lr.free.fr/negoc/neg15.html>

Talvez seja a esta conjuntura à qual se refere o museólogo croata Tomislav Šola¹⁹³, quando sugere confrontar o caos da memória com um “sistema analógico que reflita as características do original perdido¹⁹⁴”. É legítimo um museu cujo principal compromisso seja legitimar e fazer circular a produção artística de determinado segmento? Ou mais justificável seja servir à produção colaborativa de conhecimento e processos poéticos, enquanto herança cultural, que sirva à própria comunidade que do processo participa?

Parece haver uma tendência, especialmente entre os museus de arte, de abordar o patrimônio cultural pela ótica econômica. Tanto no que tange seu papel como legitimador – que pode fazer até triplicar o valor de mercado de uma obra¹⁹⁵ – quanto como “instituição detentora de um patrimônio cultural equivalente a um patrimônio econômico na forma de ações ou outros investimentos¹⁹⁶”. Um tipo de museu-comercial, com foco nos valores da indústria do espetáculo, como quantidade de público, parece estar mais interessado no valor econômico do que no valor cultural das suas coleções.

No final dos anos 1990 nas instâncias museológicas se questionava a adequação do uso do termo museu para designar instituições com este perfil comercial¹⁹⁷. Mas em 2013, na 24ª Conferência Geral do ICOM que aconteceu em Milão se questionou a definição oficial¹⁹⁸ do ICOM para o termo museu, principalmente no que se refere a sua característica não-lucrativa. No Relatório da

¹⁹³ Tomislav Sladojević Šola (1948-) é um museólogo croata, atual diretor da conferência internacional The Best in Heritage em Dubrovnik, Croácia. É graduado em história da arte, mestre em jornalismo com PHD em Museologia (Towards the Total Museum). Estudou Museologia contemporânea na Sorbonne entre 1978 e 1979 com Georges Henri Rivière. Entre seus principais focos de sua pesquisa está a Teoria museológica; crítica a práticas museológicas; comunicação patrimonial; memória pública, e estudos sobre o conceito de herança cultural e o sentido do trabalho com a herança cultural. Além disso, está envolvido em projetos experimentais como "Global Love Museum" e "As Pontes da Europa".

¹⁹⁴ ŠOLA apud MENSCH, 1992, p. 16.

¹⁹⁵ PAZ apud MARTI, 2013.

¹⁹⁶ TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 272

¹⁹⁷ TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 272.

¹⁹⁸ “O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite”.

conferência¹⁹⁹, é possível encontrar a seguinte fala de David Throsby – economista australiano considerado inventor da economia cultural:

Os museus também são instituições econômicas, e devem se envolver com preços, avaliação do valor das coleções e comercialização. É parte da indústria cultural, e seu valor tem impacto sobre economias locais. Se quisermos avaliar o valor público da cultura, temos que reunir o valor econômico material e o valor cultural imaterial²⁰⁰.

Talvez o economista não esteja errado, e o ICOM também esteja bem intencionado na tentativa de atualizar a definição de museu, adequando-se à ordem mundial, dando chance de os museus atuarem dentro da lógica predominante. A publicação *Conceitos-chave de museologia*²⁰¹, referência na área museológica, inclusive reforça essa ideia, considerando que a definição de museu do ICOM é:

(...) muito normativa, visto que o seu fim é essencialmente corporativo. Uma definição 'científica' de museu deve, assim, distanciar-se de alguns dos elementos aportados pelo ICOM, tais como, por exemplo, o caráter não-lucrativo do museu: um museu lucrativo (...) ainda assim é um museu, mesmo que não seja reconhecido pelo ICOM.

Em 2016 o ICOM Internacional formou o MDPP, Comité sobre Definição de Museu, Perspectivas e Potenciais, com o objetivo de discutir e rever a definição de museus. Entre as diversas ações do comitê foram realizadas mesas-redondas de discussão e escuta de profissionais de museus no mundo todo, para construção desse novo conceito de museu. A organização no Brasil também realizou um Grupo de Trabalho em Salvador em 2018, na Oficina ICOM - (Re)definição de museu. Entre outros temas discutiu-se a natureza não-lucrativa das instituições museais.

Mas do que se está falando quando se questiona caráter não-lucrativo de uma organização? Segundo a lei brasileira, a finalidade não-lucrativa indica que a instituição não visa lucro²⁰², e que, caso haja, o lucro será integralmente revertido para garantir os objetivos sociais da entidade. O caráter não-lucrativo de um museu nada tem a ver com o ganho de verba para manutenção e realização das atividades-fim da instituição. Os fins econômicos são garantidos. O que a lei impede é a partilha dos ganhos econômicos entre os dirigentes e associados da entidade, que caracterizaria um empreendimento comercial, muito diferente de instituição com fins culturais.

¹⁹⁹ ICOM 2016 Final Report, p. 57

²⁰⁰ Tradução livre.

²⁰¹ DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François, 2013, p. 65

²⁰² Lei nº 9.532/97, art. 12, § 3º.

Uma vez que o objetivo de qualquer museu é social, como é possível que sua finalidade seja lucrativa? Afinal museu é lugar de pesquisa e produção de conhecimento? É meio de comunicação de massa, *mass-museum*, atendendo às expectativas de consumo e entretenimento²⁰³ do público contemporâneo²⁰⁴? É um dispositivo comercial, turístico, que gera dividendos, e fortalece a economia do local onde está implantado?

Šola defende que “a abordagem lucrativa anglo-saxônica²⁰⁵” esvaziou o significado do patrimônio, e sobrecarregou seu papel social com narrativas relacionadas a economia, poder e política. Ele acredita que isso põe em risco até mesmo a credibilidade do trabalho museológico, que deveria se pautar nas atitudes, conceitos, objetivos, nos critérios e na ética com os quais lidamos com a herança cultural. Para ele o museu é um processo de tratamento e transmissão (preservação, pesquisa, comunicação) de valores herdados; e a missão da Museologia é instilar vida a seus processos, ressignificando culturas, lugares, instituições e indivíduos.

Šola acredita que o “infinito oceano de conhecimento da Internet”²⁰⁶ criou um mundo em que tudo se sabe e nada se entende, neste contexto as recordações e narrativas de memória são fragmentadas, e a herança, ou aqueles resíduos do patrimônio colecionados nos museus, perdem o sentido. Sendo, portanto, urgente uma mudança na estratégia de produção de conhecimento museológico, que deve se relacionar com uma percepção ética da herança cultural, que promova uma nova percepção da herança cultural pela própria sociedade.

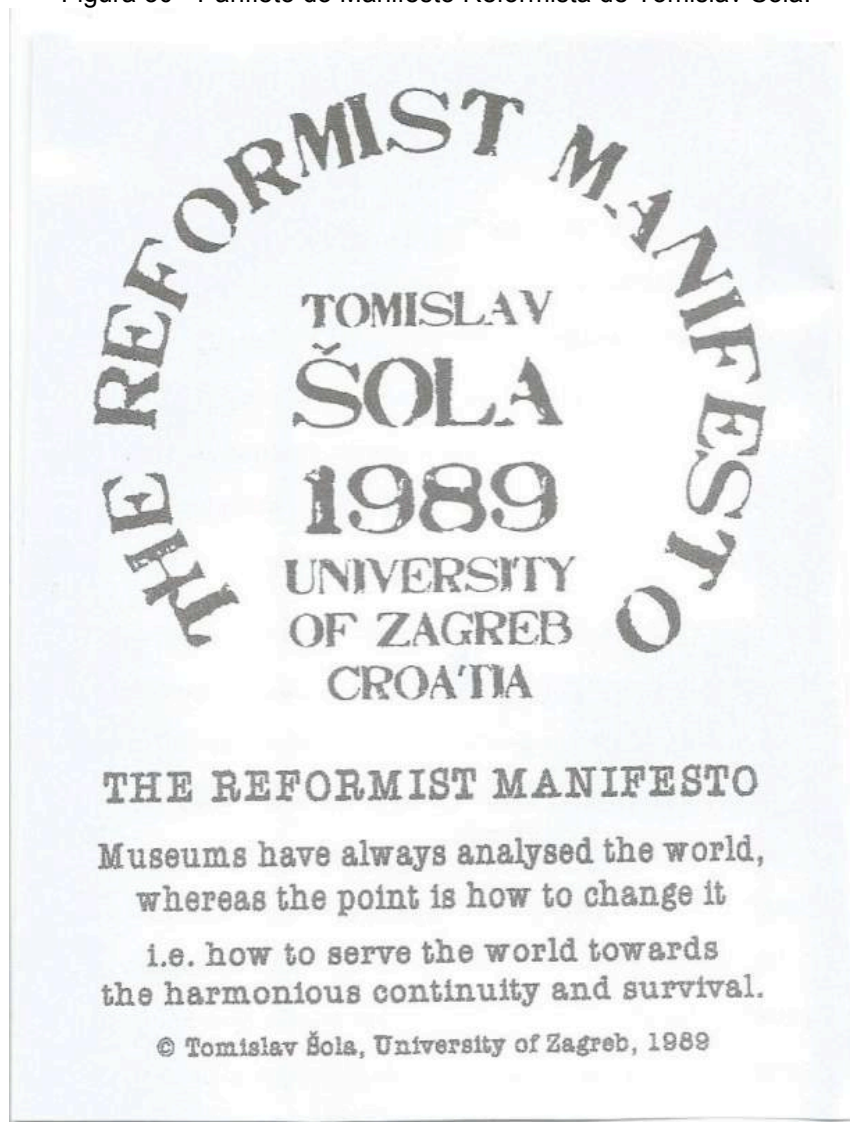
²⁰³ Como descrevia BENJAMIN (1994), espetáculo ou escândalo, “atraente para o olhar e sedutor para o ouvido” ou um tiro.

²⁰⁴ Como defende DEBORD (1967) em *A Sociedade do Espetáculo*, na acumulação de espetáculos da sociedade moderna, “tudo o que era vivido se esvai na fumaça da representação (...). Triunfou as necessidades criadas pelo consumo”.

²⁰⁵ ŠOLA, 2015, p. 11.

²⁰⁶ ŠOLA, 2005, p. 14.

Figura 30 - Panfleto do Manifesto Reformista de Tomislav Šola.



Fonte: Acervo pessoal.

Seu Manifesto Reformista²⁰⁷ de 1989, impele os museólogos a descobrir como modificar o mundo para garantir sua continuidade e sobrevivência harmoniosa. Ele acredita que os museus são instrumentos de mudança e contribuição para a criação de um mundo melhor, e propõe encontrar novos parâmetros para a construção do conhecimento museológico, ligados à percepção poética da herança cultural.

Šola conjura no espírito da herança cultural a imprevisibilidade das narrativas cotidianas, em oposição às narrativas oficiais, não necessariamente representativos do interesse comum. Define Museologia como a ciência que estuda os processos

²⁰⁷ Disponível em: <https://www.mnemosophy.com/single-post/2016/11/07/The-Reformist-Manifesto>

museológicos e reflete sobre a herança integral; uma atitude museológica, que pode ser implementada dentro ou fora dos museus; e que produz também conceitos de museu²⁰⁸.

A latente transmutação na área museológica não se dará por propostas de novos métodos na instância funcional do museu, mas no parâmetro de construção de sentido da própria Museologia. O museólogo propõe uma integração teórica baseada na experiência coletiva e não na materialidade do objeto musealizado; fala de criar um estado de sensibilidade sobre o patrimônio, que seja capaz de suscitar imagens vivas no espírito:

No mundo inanimado dos objetos de museu, só a criatividade artística é capaz de suscitar no espírito imagens vivas. A autêntica comunicação através dos museus sempre gerou uma forma de experiência poética, que é ao mesmo tempo o único fundamento de todas as consequências esperadas desta comunicação²⁰⁹.

Para ele, a experiência sobre o patrimônio deve ser tratada como uma experiência de sensibilidade, que só pode ser comunicada introduzindo o fator criativo. Para ele “o novo discurso museológico tem o selo de mensagem poética e [deve considerar] o museu do futuro uma estrutura viva e um mecanismo de desafio²¹⁰”.

Tomislav Šola critica a precariedade conceitual das estruturas museológicas baseadas nos objetos e no tecnicismo processual. Para ele a metodologia museológica orientada para o objeto de museu seria incapaz de cumprir sua função social, que é responder a novas necessidades da sociedade para enfrentamento dos problemas globais contemporâneos. Por isso a necessidade do pensamento mais profundo sobre a herança cultural, uma nova filosofia, uma nova orientação programática:

Até agora estamos em pior posição do que a igreja católica do século XIV com todos os seus papas e cismas. Nós temos algumas leis canônicas e regras litúrgicas, mas não temos *religio curatoris*, alguma teologia nossa. Se nosso deus é o objeto de museu ou o museu em si, isso ainda é um bezerro

²⁰⁸ ŠOLA, 1982.

²⁰⁹ ŠOLA, 1989, p. 49. Do espanhol, tradução nossa.

²¹⁰ ŠOLA, 1987, p. 49.

de ouro, nada mais. (...) Temos algumas mensagens epifânicas consideráveis, mas ainda falta nossa Bíblia²¹¹.

A produção acadêmica de Tomislav Šola está muito ligada à Teoria da Informação, mas o conceito filosófico por trás de suas teorias invoca o estudo da herança cultural e sua transmissão na perspectiva de uma Museologia Crítica²¹², comprometida com a realidade social e o desenvolvimento humano; uma Museologia relacionada a valores do espírito humano, como parte de um esforço coletivo para dar significado à vida humana.

Ele critica museus e teoria museológica sem papel social ativo, critica museólogos descomprometidos com os problemas do mundo. Seu conceito de Heritologia²¹³ introduzido em 1982 tenta dilatar o sentido, o objeto da Museologia, com uma abordagem mais ampla e transdisciplinar, contraposta à abordagem lucrativa: uma abordagem não-lucrativa, não-econômica, relacionada a valores do espírito humano.

Para Šola a Museologia precisa se basear em critérios éticos ligados a bens espirituais e não bens comerciais. Uma Museologia comprometida com a realidade social, e uma práxis museal com papel social ativo, baseada em um programa conceitual claro: museu com atitude crítica no que se refere aos seus objetivos e à sua política²¹⁴.

E essa mudança conceitual está ligada às narrativas cotidianas humanas, em oposição às narrativas de poder. Para Šola a principal herança humana são as subjetividades. É possível transformar conceitos, articular ideias, encontrar soluções em qualquer campo tendo uma abordagem crítica e usando a percepção consciente e a criatividade. E todas as lógicas do mundo se curvam e convergem para esta compreensão.

O relatório "*The Future of Jobs*" produzido pelo Fórum Econômico Mundial de 2018 indicou as competências mais valorizadas no mercado de trabalho para os

²¹¹ ŠOLA apud MENSCH, 1992, p. 16.. Do inglês, tradução nossa.

²¹² Conforme já discutido no primeiro capítulo desta dissertação.

²¹³ Em língua portuguesa convencionou-se a traduzir Heritology, termo usado por Šola, como Patrimoniologia. Mas consideramos Heritologia uma tradução mais próxima do entendimento que temos sobre seus conceitos.

²¹⁴ ŠOLA, 2015.

próximos anos. Segundo o relatório, as mudanças socioeconômicas, geopolíticas e demográficas da chamada Quarta Revolução Industrial (robótica avançada e afins) vai afetar mídia, entretenimento, consumo, saúde e energia, e principalmente finanças, infraestrutura e mobilidade. Diante disto, se concluiu que as três primeiras competências que todo profissional precisa dominar até 2020 são: resolução de problemas complexos; pensamento crítico, para encontrar soluções alternativas; e criatividade (que em 2015 ficou em décimo lugar da lista).

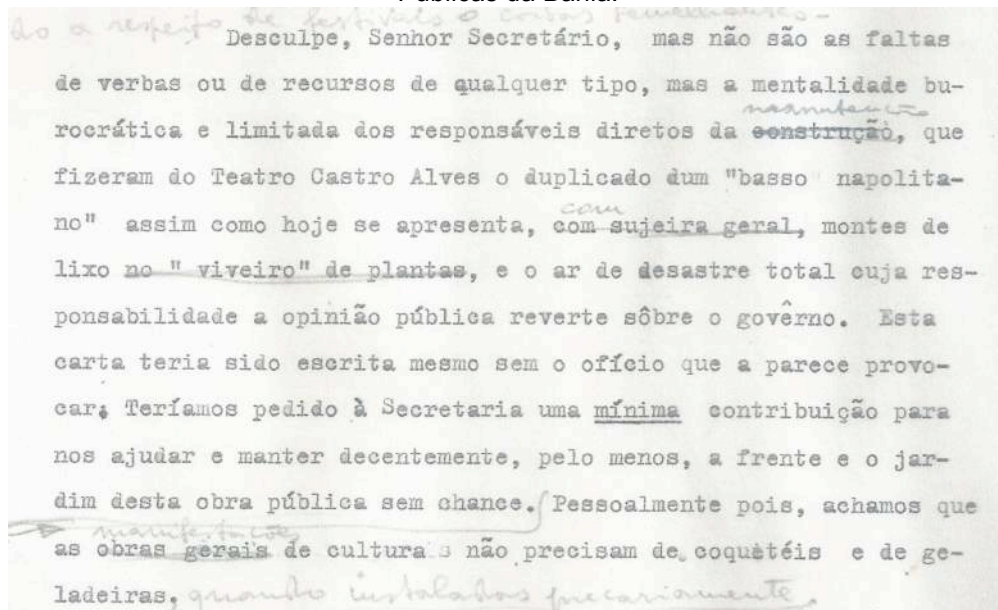
A articulação do pensamento complexo e a criatividade são características necessárias para o desenvolvimento de qualquer atividade. Na área da cultura ainda mais. É essencial que o museólogo encontre novas maneiras de trabalhar com a herança cultural. Rememorar mitos, costumes, tradições é uma maneira de resistir à massificação e assimilação cultural, e ajudar o espírito humano a sobreviver às ondas autoritárias. Leituras poéticas das memórias contidas nas práticas cotidianas são forma de atribuir a elas novos significados, produzir novas percepções do mundo. Interpretar poeticamente o cotidiano é produzir conhecimento vital. Esta compreensão pode provocar mudanças profundas no dia-a-dia e na vida.

2.3. Reforma e Reinvenção

Esse programa de Museu-Escola é o maior acervo que o MAM da Bahia possui. A experiência desse programa, essa história, é maior do que o acervo de obras de arte do museu. É seu maior patrimônio²¹⁵.

As conjunturas sociais e políticas determinam muito os processos de um museu público. Lina Bo Bardi, que ficou cinco anos na direção do Museu de Arte Moderna da Bahia, enfrentou diversas dificuldades para conseguir concretizar as ações do programa do Museu-Escola e do Museu de Arte Popular. Usou sua rede de influências, parcerias e muita força de vontade para realizar as atividades do MAM-BA até 1964, quando o museu foi ocupado pela 6ª Região Militar, e fechado ao público temporariamente.

Figura 31 - Trecho do ofício de 28/09/1963 de Lina a Luis Braga, Secretário de Viação e Obras Públicas da Bahia.



Fonte: Acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia, 1963.

As restrições impostas pelo regime militar devem ter limitado bastante a atuação dos diretores que estiveram à frente do museu depois de Lina, como Renato Ferraz²¹⁶, e até Silvio Robatto²¹⁷ e Mário Cravo Junior²¹⁸, que tinham grande influência no metiê das artes e no campo político. Talvez mais limitada ainda com a

²¹⁵ Trecho da entrevista com Marcelo Rezende realizada em 30/01/2017 para este projeto de mestrado.

²¹⁶ Antropólogo e historiador que trabalhava com Lina Bo Bardi, como pesquisador no Museu de Arte Popular do Unhão (MAP).

²¹⁷ Silvio Pereira Robatto (1935-2008) foi um fotógrafo, cineasta e arquiteto baiano.

²¹⁸ Mário Cravo Junior (1923 – 2018) foi um escultor, gravador e desenhista baiano

Fundação Museus do Estado²¹⁹, criada em 1971 para manter, orientar, coordenar e fiscalizar as atividades dos museus do Estado, entre eles o MAM-BA²²⁰; e que deveria seguir diretrizes de vigilância e proteção dos bens culturais impostas pelo comando militar.

Com a criação da Fundação Cultural do Estado²²¹ em 1972, os museus estaduais passaram a ser subordinados à Divisão de Museus e Patrimônio Cultural²²², uma Coordenação de Museus cuja atribuição principal era preservar o acervo e estimular a pesquisa e o intercâmbio intermuseal. Diante do cenário político, a inclusão dessas atividades entre as prioridades das instituições museológicas foi um avanço.

A gestão do artista e cineasta Chico Liberato²²³ entre 1979 e 1991, teve pontos muito relevantes. Realizada em 1979, a “Exposição Cadastro” foi um símbolo da abertura política que se insinuava: qualquer pessoa, sem nenhum critério de exclusão, poderia cadastrar sua obra para ser exposta na sala principal do MAM-BA. Pessoas de todo o estado, artistas reconhecidos e anônimos, participaram do projeto.

Na perspectiva da arte, a despeito da opinião de críticos da época, o projeto era potente, inovador (e coincidente com o Conceito Ampliado de Arte de Joseph Beuys²²⁴: todo ser humano é um ser criativo). E na perspectiva museológica o projeto rompeu o paradigma de museu como instância legitimadora de artistas estabelecidos no mercado de arte, e funcionou como um centro emissor de ideias e um laboratório de compartilhamento poético.

Em 1980, a Coordenação de Museus da Fundação Cultural do Estado (FUNCEB), tendo à frente o professor Pasqualino Magnavita²²⁵, através de um

²¹⁹ Lei nº 2.879 de 20 de janeiro de 1971. Órgão subordinado à Secretaria de Educação e Cultura da Bahia

²²⁰ Artigo 14º da Lei nº 2.879/1971: Museu de Arte Moderna da Bahia, Museu de Arte da Bahia, Museu do Recôncavo Wanderley Pinho (Cadeias, Bahia) e a Casa de Cultura Afrânio Peixoto (Lençóis, Bahia).

²²¹ Lei nº 3.095, de 26 de dezembro de 1972.

²²² BAHIA, 1972.

²²³ Francisco Liberato de Mattos (1936 -), conhecido como Chico Liberato, é um artista visual e cineasta baiano.

²²⁴ Esta é uma inferência nossa, uma vez que não conseguimos confirmar a influência direta do pensamento de Joseph Beuys no conceito do projeto.

²²⁵ Pasqualino Romano Magnavita (1929 -) é baiano, arquiteto, engenheiro e professor Emérito da Universidade Federal da Bahia e membro da Academia de Ciências do Estado da Bahia.

convênio com a Fundação Nacional das Artes (FUNARTE), colaborou para implantação no MAM-BA das “Oficinas de Técnicas de Expressão Arte em Série”. Coordenadas por Juarez Paraíso²²⁶, ofereciam cursos livres de xilogravura, litografia, gravura em metal e serigrafia. Com o nome “Oficinas de Expressão Plástica”, depois foram abertos também cursos de cerâmica e escultura em madeira.

Figura 32 - As artistas Hilda Salomão e Ceci Viana nas Oficinas do MAM-BA, 1980.



Fonte: Revista Contorno, 2013.

Ainda na gestão de Liberato, foram também realizadas duas edições do Salão Baiano de Artes Plásticas. O prêmio de aquisição, que incorporava a obra vencedora ao acervo do MAM-BA, modificou o perfil das coleções do museu em diversos sentidos.

Heitor Reis²²⁷ assume em 1991, com nova requalificação do conjunto arquitetônico do Solar do Unhão, na qual foi instalado sistema de climatização e criados Setor de Conservação e Restauro, Biblioteca e Cinema. As Oficinas, criadas

²²⁶ Juarez Marialva Tito Martins Paraiso (1934 -) é um escultor, pintor, gravador e desenhista e professor baiano, membro da Academia de Letras da Bahia.

²²⁷ Heitor Reis (1955 -) é museólogo, curador, colecionador e investidor do fundo de investimentos Brazil Golden Art, aplicação financeira que investe em arte.

na gestão Liberato, continuavam sendo o destaque do programa do museu, oferecendo cerca de quinze cursos de diversas linguagens.

Nesse período a cultura passou a ser ferramenta do Governo do Estado para o fortalecimento do turismo²²⁸, sendo criada a Secretaria de Cultura e Turismo²²⁹. Ligada a ela, a Fundação Cultural passou a centralizar as políticas culturais, tendo sob sua subordinação a Diretoria de Apoio às Atividades Museológicas (DIMUS), responsável pelos museus do Estado. Nesse contexto a prioridade do MAM-BA passou a ser atuar como um espaço oficial de estímulo às artes plásticas da Bahia.

Talvez por esta razão, durante a gestão de Heitor Reis o Museu de Arte da Bahia pareça ter se diferenciado tanto dos conceitos do Museu-Escola de Lina Bardi, com pouco foco em finalidades museológicas de pesquisa e produção de novas lógicas culturais. O programa sistemático de exposições temporárias do MAM-BA daquele período reproduziu o objetivo constante no Decreto de fundação do museu²³⁰, um modelo dos museus modernos das décadas de 1940 e 1950, museu canônico²³¹, ligado ao sistema de legitimação das artes visuais:

Empenhado em apoiar os artistas da Bahia, tanto os já consagrados quanto os emergentes, em um esforço constante de valorizá-los e contribuir de forma efetiva para que ocupassem seu merecido espaço nas artes plásticas brasileiras, o Museu produziu dezenas de catálogos e exposições de artistas locais²³².

Em 2007, Solange Farkas²³³ assume a direção do MAM-BA, propondo colocar o museu no circuito internacional das artes visuais, através de intercâmbios, residências artísticas, exposições e parcerias institucionais com museus brasileiros e estrangeiros, e outras organizações culturais de destaque no mundo, como Mondriaan Foundation; Bienal de São Paulo; Fundação Armando Alvares Penteado

²²⁸ BALANCO, 2002, P. 630.

²²⁹ Lei nº. 6.812 de 18 de janeiro de 1995

²³⁰ Decreto-lei nº 1.152 para criação do MAM-BA, publicado em 23 de julho de 1959. Art. 2º - Destina-se o MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA a promover o estudo e a difundir o conhecimento das artes em geral, notadamente as plásticas, sob o critério representativo de sua evolução contemporânea, a fim de colaborar no desenvolvimento cultural do Estado por todos os planos adequados.

²³¹ TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 268.

²³² REIS, 2002, p. 24

²³³ Maria Solange Oliveira da Silva Farkas (1955 -) é curadora, diretora da Associação Cultural Videobrasil, que reúne obras e uma vasta coleção de publicações sobre arte.

(FAAP); Vrije Academie voor Werkplaats Beeldende Kunsten; Instituto Sacatar; Aliança Francesa, entre outros.

Figura 33 - Cartaz da exposição itinerante “Joseph Beuys: A Revolução Somos Nós”, 2013.



Fonte: Acervo pessoal.

Ela criou uma agenda expositiva com produção de arte contemporânea de relevância mundial, incluindo Salvador na rota de exposições itinerantes prestigiadas com programas educativos integrados, que no Brasil passaram apenas por São Paulo e Rio de Janeiro, de artistas como Joseph Beuys, Sophie Calle e

Dias&Riedweg. Também incrementou o núcleo Educativo, articulando pesquisadores reconhecidos de arte, educação e patrimônio.

As mais de mil obras da coleção do museu passaram por processos de higienização e catalogação, e pela primeira vez a documentação foi sistematizada de acordo com padrões museológicos contemporâneos. Isso viabilizou a publicação de um catálogo completo do acervo²³⁴. Também foi organizado um organograma, com uma dinâmica de núcleos inter-relacionados: Arte e Educação (visitas mediadas, palestras, capacitação da equipe e atividades com o entorno), Comunicação (site, blog, redes sociais, mala direta, livretos das exposições) e Produção e Montagem (das atividades promovidas pelo museu).

Stella Carrozzo²³⁵, que dirigiu o museu nos anos de 2011 e 2012, criou um conselho curatorial para seleção de exposições e ações de ocupação cultural do museu; incrementou as pesquisas do setor Educativo; inscreveu o museu em editais, ganhando diversos prêmios de aquisição, de infraestrutura e para realização de projetos²³⁶; estabeleceu parcerias com órgãos municipais e estaduais, com a Universidade do Estado da Bahia (UNEB) e com o Serviço Social da Indústria (SESI)²³⁷; realizou estudo para a criação de uma Associação de Amigos do MAM, promovendo reuniões com a comunidade. E principalmente iniciou o processo de criação do Plano Museológico do MAM-BA²³⁸.

Foi, então, em uma conjuntura museal organizada, com núcleos e papéis definidos, com parcerias ativas e com apoio político, que Marcelo Rezende²³⁹ assumiu a direção do MAM-BA entre 2013 e 2015. Ele estudou a fundo a história do museu, e propôs retomar o projeto de Museu-Escola que Lina Bo Bardi não pôde

²³⁴ FARKAS, 2008

²³⁵ Stella Carrozzo (1969 -) é artista visual e curadora independente

²³⁶ Entre os projetos premiados, o programa de Formação em Audiovisual Contemporâneo e Mídias Locativas (FACMIL), vencedor do Prêmio Economia Criativa do Ministério da Cultura (MinC), que inaugurou o Laboratório de Mídias Digitais do Museu de Arte Moderna da Bahia (LABMAM), que passou apoiar projetos de arte contemporânea ligados às tecnologias digitais.

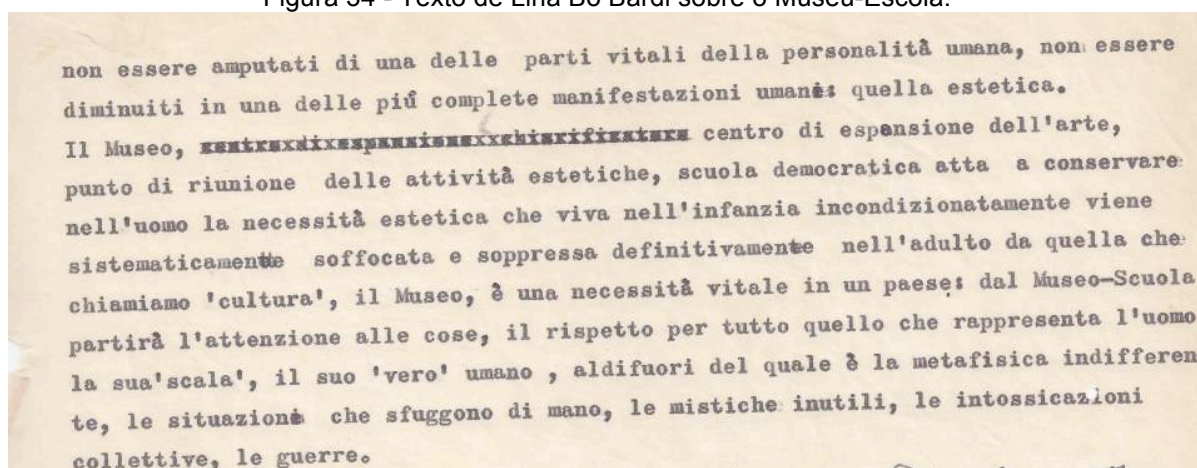
²³⁷ Com o SESI o MAM-BA promoveu um programa de visitas mediadas com trabalhadores da indústria que nunca haviam visitado um museu.

²³⁸ O Plano Museológico do MAM-BA foi finalizado e protocolado no IPAC através da CI nº152/2015 em 16 de novembro de 2015, porém o processo foi extraviado e o registro do protocolo no sistema apagado.

²³⁹ Marcelo Rezende (1968 -) é um filósofo, jornalista, curador e crítico de arte paulistano, que foi diretor do MAM-BA (2013-2015) e diretor geral da 3ª Bienal da Bahia (2014). Hoje é diretor artístico do Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Museu de Arte de Dresden).

concretizar plenamente: uma experiência museológica radical, mas não um programa ambicioso, apenas como um caminho possível²⁴⁰, “onde começa o entendimento e respeito por tudo o que representa o verdadeiro ser humano, na escala humana²⁴¹”.

Figura 34 - Texto de Lina Bo Bardi sobre o Museu-Escola.



Fonte: Acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia. Sem data.

Rezende pensou o Museu-Escola como objeto de curadoria do MAM-BA. Mas não na perspectiva de apropriação artística da linguagem museológica ou museu como matéria artística²⁴², e sim uma espécie de meta-museologia, o museu como parte do acervo, como objeto do processo museológico.

A partir da documentação da coleção Lina Bo Bardi²⁴³, foram trazidos à luz contextos diversos aos quais o MAM-BA esteve e estava vinculado direta ou indiretamente: as parcerias formadas na Universidade; a aproximação com Martim Gonçalves e todas as suas referências; o contato com o projeto de Anísio Teixeira; a revista Habitat; a implantação do MAM-BA no Teatro Castro Alves; a história da Avenida Contorno²⁴⁴; a arquitetura e o moderno na Bahia; a reforma do sítio histórico

²⁴⁰ BARDI, 1967.

²⁴¹ BARDI, sem data. De acordo com os registros, este trecho foi provavelmente o rascunho do discurso de inauguração do MAM-BA feito por Lina Bo Bardi. Do italiano, tradução nossa.

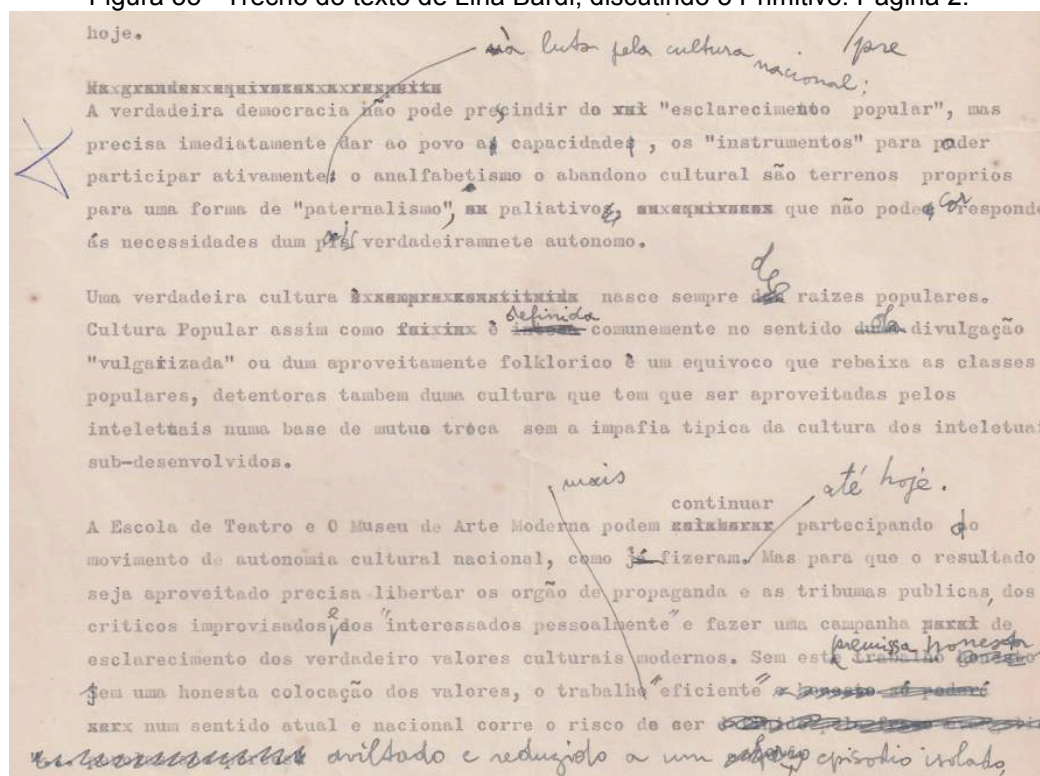
²⁴² FREIRE, 1999.

²⁴³ A coleção é parte do acervo do MAM-BA, e reúne documentos variados ligados a Lina Bo Bardi: ensaios sobre museu, arte e cultura; ofícios e cartas pessoais e institucionais; recortes de jornais; peças gráficas; documentação administrativa, registrando as tramitações burocráticas do museu.

²⁴⁴ Na segunda metade dos anos 1950, o Solar do Unhão esteve no centro de uma polêmica criada com o projeto de construção da Avenida Lafayette Coutinho, conhecida como Avenida Contorno. No projeto original, a Avenida passava ao nível do mar, por entre as construções do Conjunto do Unhão, dividindo o sítio ao meio. O

do Solar do Unhão; as relações com a comunidade do entorno; as particularidades da cultura da cidade; as diferenças de mentalidade; os desafios da gestão do MAM-BA.

Figura 35 - Trecho do texto de Lina Bardi, discutindo o Primitivo. Página 2.



Fonte: Acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia. Sem data.

Mais que investigar dados e informações históricas, Rezende propôs uma mudança de percepção sobre o papel social do MAM-BA: "consciente de sua função de tentar entrar, sem retórica, na vida da comunidade²⁴⁵", um museu responsável por pensar e trabalhar a herança cultural local – museu, entorno, cidade.

Em uma Bahia, historicamente desestruturada para os padrões do sudeste do país, isolada dos centros de investimento na cultura, do filtro da economia cultural, o MAM-BA, para Rezende era incapaz de lidar com a competição pelos financiamentos culturais. E, para ele, este isolamento talvez fosse uma vantagem para o museu, possibilitando mais liberdade e espaço para ressignificar suas

arquiteto Diógenes Rebouças formulou então um traçado alternativo para a Avenida, passando por uma parte mais alta da encosta, contornando os edifícios do Conjunto do Unhão.

²⁴⁵ BARDI, sem data. De acordo com os registros, este trecho foi provavelmente o rascunho do discurso de inauguração do MAM-BA feito por Lina Bo Bardi.

camadas históricas, que sempre foram apropriadas e reapropriadas incessantemente pelo próprio povo da cidade, e por discursos políticos²⁴⁶:

Na Bahia existe uma experiência humana profundamente ligada ao cotidiano. Como o museu pode potencializar essa experiência, e fazer com que as percepções sejam afetadas por ela? O que criamos ali foi uma dinâmica em que todos tinham voz igual. Quando todo mundo é artista, e ninguém é o artista, uma escada pode ser uma obra de arte e ao mesmo tempo uma solução para um problema (...) a curadoria não se materializa apenas na sala expositiva, é um processo, com narrativas e armadilhas, onde se cura a instituição como um todo. O museu não é um showroom da circulação econômica cultural, é um lugar onde trabalhamos para encontrar respostas pragmáticas para questões urgentes²⁴⁷.

A ideia era investigar quais as interfaces e impactos possíveis do museu na comunidade e vice-versa; por isso todos os projetos da gestão foram pautados em uma abordagem reflexiva e colaborativa, com processos de aprendizagem coletiva, redimensionando e potencializando a experiência dentro do museu.

Os processos conceituais do MAM-BA e outros conteúdos relacionados foram sendo curados de maneira colaborativa e transdisciplinar. Para tanto, Rezende fez uma aproximação com pessoas que participaram da trajetória do museu desde a época de Lina e nos períodos seguintes, como Sante Scaldaferrì²⁴⁸, Pasqualino Magnavita, Chico Liberato, Juraci Dórea²⁴⁹, Juarez Paraíso, Lia Robatto²⁵⁰, entre outros; além de buscar parcerias com instituições historicamente ligadas ao museu, como a Escola Parque e o Teatro Castro Alves.

O resultado das pesquisas realizadas pela direção e pelos núcleos de Museologia e de Curadoria incluía cópias de manuscritos, textos, matérias e entrevistas de Lina, que circulavam entre funcionários e colaboradores do museu, acionando a participação direta de quem atuava na instituição, de parceiros e frequentadores assíduos. O público tinha acesso aos conteúdos através das publicações impressas, das redes sociais e das exposições.

²⁴⁶ Trecho da entrevista com Marcelo Rezende realizada em 30/01/2017 para este projeto de mestrado.

²⁴⁷ REZENDE, 2017.

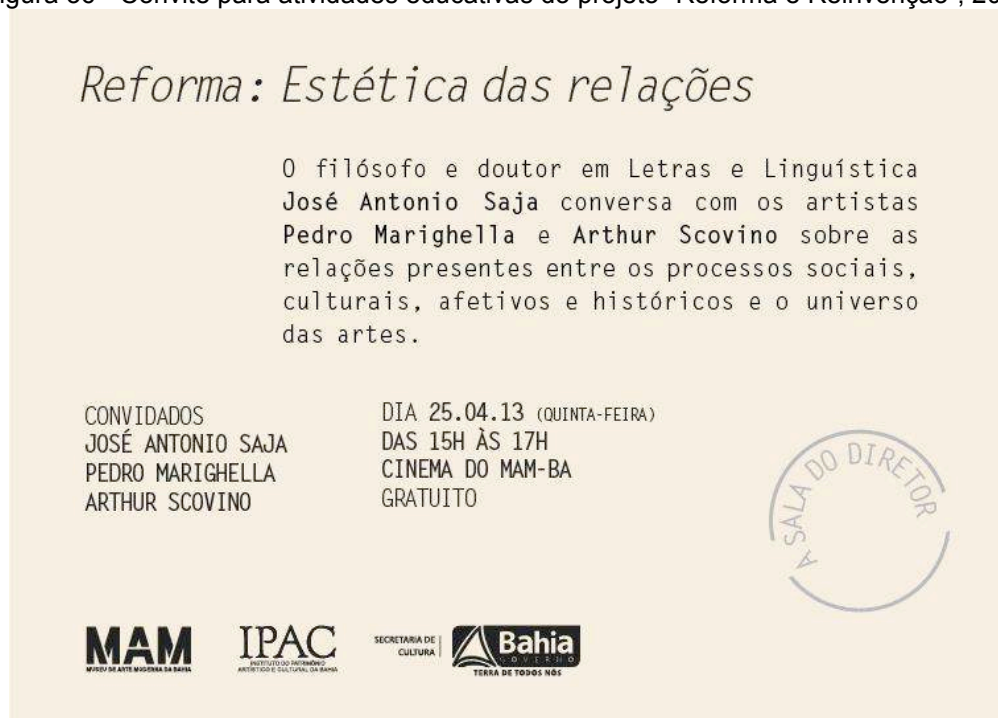
²⁴⁸ Sante Scaldaferrì (1928 – 2016) foi um pintor, gravador, tapeceiro, ator, cenógrafo e professor baiano. Foi assistente artístico de Lina Bo Bardi, além de professor da Escola da Criança do MAM-BA.

²⁴⁹ Juraci Dórea (1944 -) é um escultor, pintor, fotógrafo, arquiteto, poeta e desenhista baiano. Ele foi aluno de Lina Bo Bardi no curso de arquitetura. Sua obra materializa a simbologia do sertão poético da Bahia.

²⁵⁰ Lia Robatto (1940 -) é dançarina, coreógrafa e professora de dança paulistana radicada na Bahia. Foi assistente da coreógrafa polonesa Yanka Rudzka, fundadora da Escola de Dança da UFBA; foi professora da Escola de Dança e da Escola de Teatro da universidade.

Cada projeto curatorial tinha como diretriz expor obras do acervo – para garantir a dinamização das mais de mil obras de arte; documentação do museu²⁵¹; e obras que mapeassem a produção artística local. Tudo deveria dialogar com as narrativas propostas por cada programa temporário, que incluía atividades educativas complementares, promovendo diálogos abertos sobre temas ligados àqueles discutidos em cada exposição. E como parte desse trabalho integrado, o núcleo de Comunicação e a Direção de Arte garantiam a harmonia no discurso estético nas peças gráficas e todo material de comunicação.

Figura 36 - Convite para atividades educativas do projeto “Reforma e Reinvenção”, 2013.



Fonte: Acervo pessoal.

Essa experiência colaborativa foi a metodologia utilizada na gestão de Rezende: o próprio museu como um exercício poético, feito a partir de diversos olhares dentro do espaço museológico. A aproximação entre os diversos agentes tinha então o objetivo de promover trocas reais, evitando a via discursiva de mão única²⁵². Uma reinterpretação do paradigma PRC²⁵³ museal, baseado em uma

²⁵¹ As documentações, via de regra, continham informações históricas, contexto urbano e social do MAM-BA e do Solar do Unhão.

²⁵² RUOSO, 2016.

²⁵³ PRC, o tripé museal: preservação-pesquisa-comunicação.

curadoria colaborativa²⁵⁴, sendo a comunicação museológica um processo e não uma finalidade.

As curadorias envolviam processos, narrativas culturais e o enfrentamento de armadilhas intrínsecas aos conteúdos e cotidiano do museu: problemas relativos à administração pública, à gestão de um sítio histórico, aos preconceitos e desigualdades sociais, ao papel social/cultural daquele museu. E os colaboradores ajudavam a encontrar temáticas pertinentes à vida comum, e respostas para problemas práticos, em dinâmicas colaborativas onde todos tinham voz igual, como no programa periódico MAM DISCUTE MAM.

Figura 37 - Postagem sobre um dos encontros MAM DISCUTE MAM, 2015.



Fonte: Página do Facebook do MAM-BA, que foi tirada do ar.

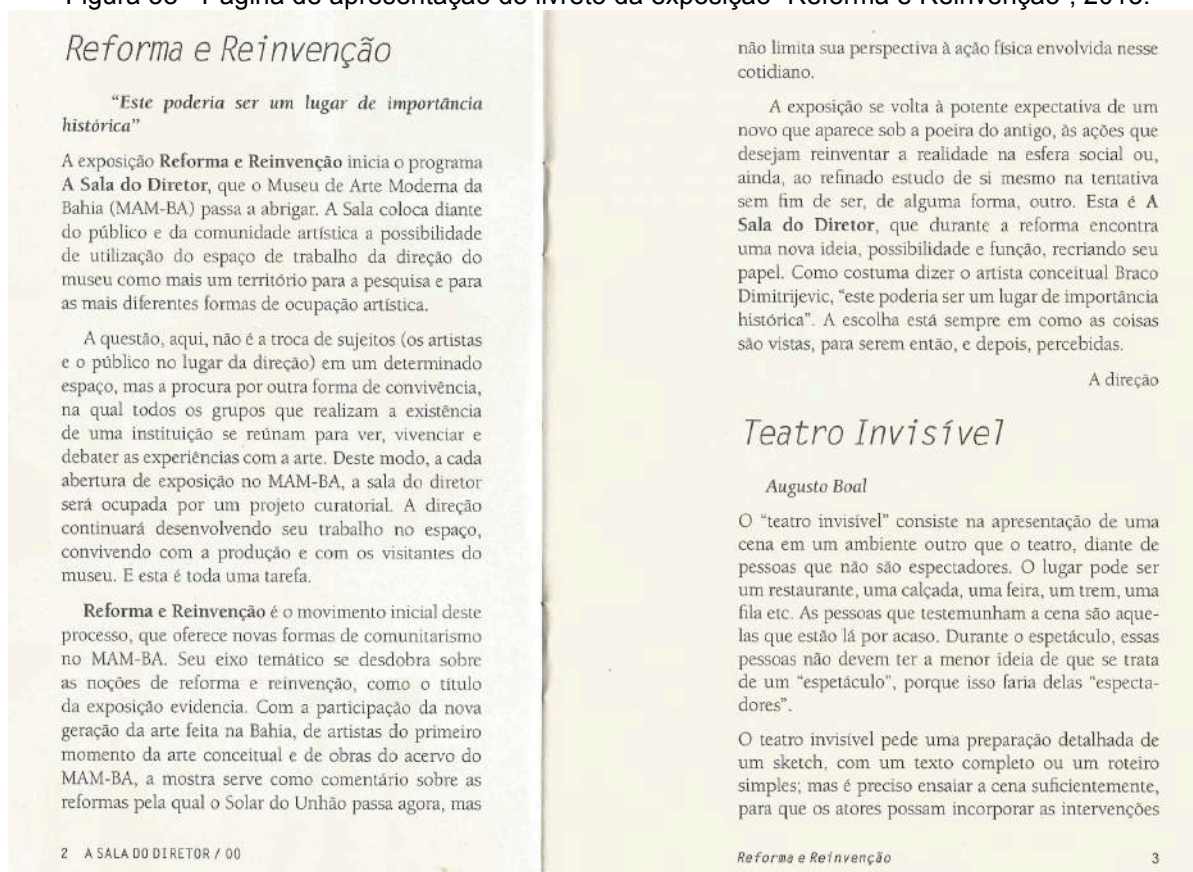
Identificar e utilizar a experiência humana local, de lida com os conflitos cotidianos era uma estratégia prática. A totalidade das exposições apresentadas no MAM-BA de 2013 a 2015 foram gestadas no próprio museu, desde a concepção museográfica e conceito expográfico, à produção dos suportes expositivos. Os núcleos de Produção e Montagem (que materializavam os projetos curatoriais), e o núcleo Administrativo (que fazia funcionar o museu), atuavam para além de

²⁵⁴ RUOSO, 2018, p. 428

trabalhos técnicos e burocráticos, com propostas criativas, que tentavam encontrar soluções para as limitações de verba e infraestrutura.

O espaço físico do museu também passou a ser pensado para promover aproximações e experiências, mesmo com a reforma²⁵⁵, que ocupou todo museu. Inclusive foi dessa contingência que surgiu a primeira proposta curatorial: “Reforma e Reinvenção – O sentido prático das coisas”. A partir de noções de reformar e reinventar, a curadoria comentava sobre o canteiro de obras no qual o museu se transformou, se voltando para “a potente expectativa de um novo que aparece sob a poeira do antigo (...), ou ao refinado estudo de si mesmo na tentativa sem fim de ser, de alguma forma, outro²⁵⁶”.

Figura 38 - Página de apresentação do livreto da exposição “Reforma e Reinvenção”, 2013.



Fonte: Acervo pessoal.

Com a intenção de desconstruir as hierarquias tradicionais do trabalho dentro do museu, e criar uma nova dinâmica de gestão colaborativa, a exposição foi

²⁵⁵ Com projeto executivo desenvolvido na gestão Farkas, a requalificação do sítio histórico do Unhão visava a criação de reserva técnica; reforma dos telhados e estruturas; melhoria e acessibilidade. Só em 2013, três anos após sua saída, a obra foi iniciada, e uma etapa entregue em julho de 2019, conforme noticiado na grande mídia.

²⁵⁶ MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, 2013, p. 3.

montada dentro da sala da direção do museu, quebrando a aura de espaço fechado e exclusivo de onde partiam as decisões. O diretor e sua equipe permaneciam trabalhando nos espaços, enquanto os visitantes fruía da exposição e das performances artísticas, o que proporcionou diálogos inesperados e profícuos.

Figura 39 - “A Sala do Diretor: Reforma e Reinvenção”, 2013.



Fonte: Acervo pessoal²⁵⁷.

Figura 40 - A Sala do Diretor: Reforma e Reinvenção, 2013.



Fonte: Fotos do acervo pessoal da fotógrafa Valéria Simões.

²⁵⁷ Na foto, dentro da “Sala do Diretor” duas gerações de artistas, Sante Scaldaferrri e Artur Scovino, trocam ideias com o diretor, jornalistas e visitantes, enquanto a artista Ana Verana trabalha em sua obra em processo, e visitantes fazem visita mediada por um Mediador Cultural do museu.

A exposição “Reforma e Reinvenção”, reunia obras da nova geração de artistas atuantes na Bahia, como Pedro Marighella, Lia Cunha e Ana Verana; obras emprestadas, como Joseph Beuys e André Cadere; obras do acervo do MAM-BA, como Brígida Baltar, Bené Fonteles e Oswaldo Goeldi; e documentação sobre diferentes momentos e processos de reforma no Solar do Unhão.

Figura 41 - Convite da exposição “Reforma e Reinvenção”, 2013.



Fonte: Acervo pessoal

Para manter uma coerência conceitual entre as diversas atividades do museu, as exposições temporárias que aconteciam nos espaços ocupados pela direção do museu eram parte do programa “A Sala do Diretor”; e cada programa temporário de atividades, como “Reforma e Reinvenção – o sentido prático das coisas” era um guarda-chuva de ações que tratavam de um mesmo tema, como ferramenta de integração de todos os núcleos. Assim como a mostra “Forte como Papel” foi parte do programa “Este nosso não é um museu”.

Além dos projetos de caráter expositivo, das ações culturais e da comunicação na mídia e nas redes sociais, haviam também as publicações, com

diversos perfis para públicos distintos, para estimular a reflexão sobre os conteúdos do museu, incentivar o interesse pelo conhecimento em variadas dimensões da cultura e da arte, fomentando discussão e construção de juízo crítico. Uma parte dos projetos editoriais foi impressa, como os “Cadernos do MAM”, livretos das exposições; “Revista Contorno”, plataforma de documentação com resultado das pesquisas; e o “Panfleto Sanitário”, jornal com conteúdos acessíveis, que era colado na parte interna das portas dos banheiros de instituições culturais.

Figura 42 - “Panfleto Sanitário”, edição 02, novembro de 2013.

PANFLETO SANITÁRIO

02

MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA
NOVEMBRO/2013

REFAZENDO com o MAM e a BIENAL DA BAHIA

Quando, em abril deste ano, o MAM-BA iniciou o ciclo de encontros e conversas públicas para discutir temas, formatos e propostas para a 3ª Bienal da Bahia, o evento - como sempre acontece - também foi divulgado através de peças gráficas. Agora, a identidade visual do MAM Discute Bienal ganhou um novo uso por mãos anônimas, que têm levado a alguns dos espaços públicos da cidade a série de intervenções “BIENAL (E)M(D)E(BATE)”.

Houve muita surpresa quando se descobriu que, além de servir ao seu uso original e divulgar as datas, locais e participantes dos encontros, as peças gráficas com a identidade do evento estavam sendo reinterpretadas. Assim como a própria Bienal, que traz como tema uma pergunta (É tudo Nordeste?), essas versões dos cartazes procuram levantar suas próprias discussões: “Como seria uma transa bienalística?”, questiona a peça pregada em um mural informativo do Espaço Xisto.



“A fidelidade de trabalho “pirata” a aparência do projeto original é tamanha que chegou a confundir não só parte do público, mas outras instituições ligadas ao Governo da Bahia. O que muita gente (tinha entendido como cartazes criados e colados pelo MAM-BA chegou até o Palácio da Aclamação, onde funciona a Diretoria de Museus do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia. E, como existem leis que proíbem esse tipo de ação no patrimônio público, houve um ruído institucional com todo o caso.

Não se confunda: esses cartazes não são feitos pelo MAM-BA! O que nós temos colado pela cidade é este Panfleto Sanitário que você está lendo agora. Ou relendo?”

PING PONG

O crítico e curador Fernando Oliva assinou, em 2006, o projeto COVER = Reencenação + Repetição, apresentado no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Oliva é professor em São Paulo e doutorando em História da Arte na Escola de Comunicação e Artes da USP. Nesta conversa, o curador fala um pouco do artifício da reencenação histórica e das potencialidades de seu uso na arte.

QUE SIGNIFICA REENCENAR NO CAMPO DA ARTE AGORA?

A noção de reencenação surgiu inicialmente nos campos da Filologia, com Kierkegaard, em seu *A Repetição*, e da História, com o historiador britânico R. G. Collingwood, em *A Ideia de História*. Só muito recentemente, a partir dos anos 1990, é que foi incorporada de modo mais evidente nas Artes Visuais, inicialmente com as propostas de Marina Abramović de repetir suas performances da década de 1970. É importante lembrar que a noção e a prática mesmo da repetição sempre existiram no contexto das Artes Visuais, da representação e de suas historiografias. O que se foi transformando é a percepção em direção ao passado e suas retomadas no presente histórico, bem como a maneira como o público e o sistema da arte (especialmente a crítica) se relacionam com a possibilidade de retorno a algo que já aconteceu, seja uma forma ou uma ideia.

POR QUE REENCENAR?

Podemos dizer que reencenamos para acessar um passado que não nos pertence, que talvez nos tenha sido usurpado, portanto, um tempo insondável. Mas também reencenamos para lançar projeções em direção ao futuro. Deste modo, nos aproximamos tanto de um tempo como de outro, a partir de uma experiência pessoal, sem depender exclusivamente das versões oficiais, da história que nos é transmitida como inatável, muitas vezes esvaziada de suas contradições, de seus aspectos realmente transformadores, subversivos e revolucionários. Neste sentido, podemos lembrar o que disse o historiador da arte de origem russa Boris Groys: formamos filas quilométricas diante do mausoléu que expõe o corpo embalsamado de Lenin, em Moscou, para nos certificar de que ele não voltará para fazer a revolução.

ESPÍRITO do TEMPO



Em cada edição do Panfleto Sanitário trazemos uma pergunta, que será respondida por uma entre diversas formas de previsão astral, como o Tarô, a Numerologia ou a Astrologia.

Destas vez, perguntamos ao I CHING:

COMO REAGIR?

53. CH'IEH - DESENVOLVIMENTO (PROGRESSO GRADUAL)

Acima: SUN, A SUAVIDADE, VENTO
Abaixo: K'EN, A QUIETUDE, MONTANHA

A árvore sobre a montanha pode ser vista de longe, e seu crescimento exerce uma influência sobre a paisagem de toda a região. Ela não cresce rapidamente como as plantas do pântano, mas, ao contrário, tem um desenvolvimento gradual. Assim também se deve proceder para que se possa exercer uma influência sobre os homens.

MANIFESTO

No final da década de 1950, o artista Allan Kaprow começou a desenvolver trabalhos pioneiros que exploravam limites entre a teatralidade e a vida cotidiana. A partir de sua reflexão e da experiência desenvolvida por ele nasce o conceito de happening, que viria a se popularizar ainda nos anos 1960, depois de ser amplamente explorado pelo artista. Em 1966, Kaprow tornou públicas, em um disco de vinil lançado pela gravadora Mass Art, suas próprias instruções sobre “como fazer um happening”. Reproduzimos aqui um trecho da obra:



HOW TO MAKE A HAPPENING

Você pode se afastar da arte ao misturar seu happening com situações da vida cotidiana. Tornar mais incerto para você mesmo se o happening é vida ou arte. Arte sempre se manteve como algo diferente dos assuntos mundanos, agora você precisa trabalhar com esforço para manter essa separação como algo sutil. Dois carros colidem numa estrada. Um líquido violeta é derramado do radiador quebrado de um deles, no banco traseiro do outro há um grande número de galinhas mortas ensanguentando o chão. Os policiais vistoriam o acidente, respostas plausíveis são dadas, e reboque carrega as carcaças, os custos são pagos e os motoristas vão para casa jantar.

“OS CASEBRES DE AÇAFRÃO E DE OCRE NOS VERDES DA FAVELA, SOB O AZUL CABRALINO, SÃO FATOS ESTÉTICOS.”

“A POESIA PAU-BRASIL, ÁGIL E CÂNDIDA. COMO UMA CRIANÇA.”

“COMO A ÉPOCA É MIRACULOSA, AS LEIS NASCERAM DO PRÓPRIO ROTAMENTO DINÂMICO DOS FATORES DESTRUTIVOS.”

A SINTESE
O EQUILÍBRIO
O ACABAMENTO DE CARROSSERIE
A INVENÇÃO
A SURPRESA
UMA NOVA PERSPECTIVA
UMA NOVA ESCALA”

“QUALQUER ESFORÇO NATURAL NESSE SENTIDO SERÁ BOM. POESIA PAU-BRASIL”

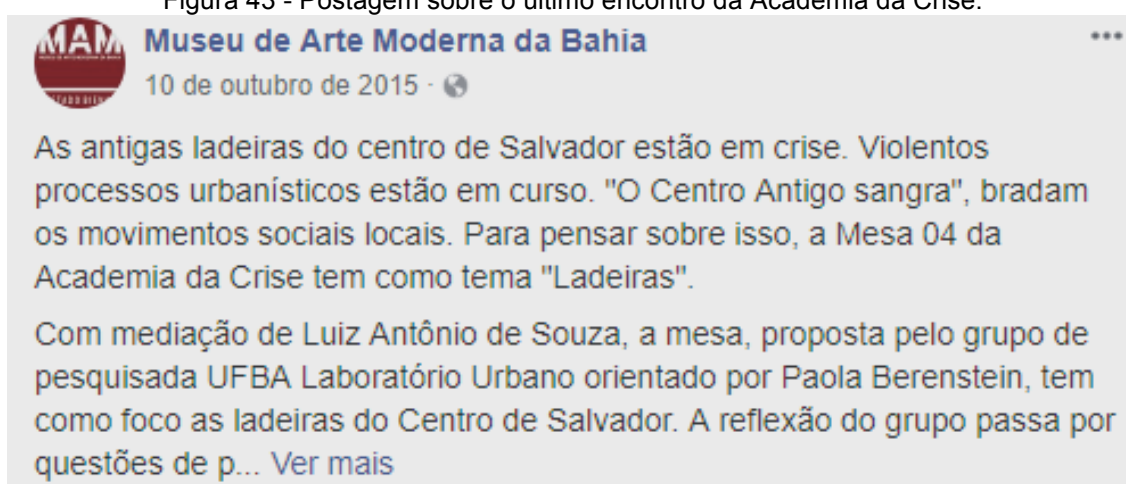
MANIFESTO PAU-BRASIL.
OSWALDO DE ANDRADE. 1924

A história privada da privada
Bruno Marcello

Fonte: Acervo pessoal.

Ainda no espírito de uma reencenação²⁵⁸ da gestão de Lina, que foi encerrada abruptamente, a proposta experimental do MAM-BA de Marcelo Rezende também foi encerrada de maneira inesperada. O último projeto do museu, “Academia da Crise: Para Cada Problema, uma Solução?”²⁵⁹ abriu o Casarão do museu para quem quisesse discutir soluções possíveis para uma determinada crise (tema proposto). A plataforma foi utilizada por diversos segmentos sociais, de grupos de pesquisa da Universidade Federal da Bahia, a comunidades vizinhas ao MAM, como a Comunidade da Gamboa e da Ladeira da Preguiça.

Figura 43 - Postagem sobre o último encontro da Academia da Crise.



Fonte: Página do Facebook do MAM-BA, que foi tirada do ar.

Talvez as agendas sociais e culturais discutidas neste encontro específico não estivessem alinhadas aos interesses das conjunturas políticas instituídas; ou talvez o próprio projeto de museu não estivesse engajado aos propósitos da instâncias superiores vigentes. Fato é que Marcelo Rezende foi sumaria e imediatamente afastado da direção do MAM-BA, e quase metade da equipe pediu exoneração como forma de protesto.

Durante toda gestão de Rezende, o Casarão do Solar do Unhão, sala expositiva principal do museu, foi ocupado com diversos núcleos de trabalho (direção, produção, museologia, curadoria, montagem e comunicação), mesas de

²⁵⁸ Segundo OLIVA (2014) a ideia de reencenação surgiu nos campos da filosofia e da história, onde a noção de reencenação se relaciona com a ideia de repensar o passado, de experiências a serem vividas dentro do espírito. No campo das artes visuais se relaciona com a percepção do passado e sua retomada no presente histórico.

²⁵⁹ A exposição inaugurada em 24/09/2015 tinha previsão de encerramento para 03/01/2016, mas foi desmontada antes, durante uma atividade, com a sala expositiva cheia de visitantes.

uso livre para visitantes e reuniões independentes, ações culturais, e exposições, visitas mediadas, tudo no mesmo espaço. O museu se tornou uma usina de pensamento e produção cultural.

Figura 44 - Casarão do MAM-BA com atividades, exposições e núcleos de trabalho, 2014.



Fonte: Foto do acervo pessoal de Alfredo Mascarenhas.

Assim como propunha Lina Bo Bardi nos anos 1960, entre 2013 e 2015 se trabalhava o museu como espaço de ação, de pesquisa e de produção de conhecimento, mas sobretudo como um lugar de exercício e experimentação museológica. Todo o museu, cada um de seus elementos, foi ferramenta de construção de um ambiente criativo e colaborativo, com processos museais coletivos e permeáveis; museu como real laboratório cultural, como meio e objeto de um processo criativo experimental: “onde começa o entendimento e respeito por tudo o que representa o verdadeiro ser humano, na escala humana²⁶⁰”.

O MAM-BA, o Museu-Escola Lina Bo Bardi de 2013-2015, não foi um museu de arte padrão, nem um *mass-museum*, nem uma galeria ampliada com poder de legitimação para dinamizar o mercado da arte. O objetivo foi trazer camadas e narrativas subjacentes à luz, sem imitar Lina, mas também considerando o contexto

²⁶⁰ BARDI, sem data. Trecho do provável discurso de Lina para inauguração do MAM-BA.

local, trabalhando com a Bahia, não apenas a usando como pano de fundo ou temática.

Uma plataforma museológica muito próxima da ideia da Universidade Livre Internacional pensada por Joseph Beuys: um espaço híbrido de criação coletiva, pensado para expandir teorias e para experimentar; um método capaz de amplificar e multiplicar processos criativos revolucionários de maneira transdisciplinar, baseado em valores humanos e não hierárquicos, para resgatar os valores da vida e a consciência da solidariedade; um lugar de pesquisa, trabalho e comunicação, para refletir sobre o futuro da sociedade, impulsionando o desenvolvimento social a partir do florescimento mental e espiritual do ser humano²⁶¹.

Figura 45 Última postagem nas redes sociais do MAM-BA da gestão de Marcelo Rezende.



Fonte: Página do Facebook do MAM-BA, que hoje está fora do ar.

Todos os conceitos propostos por Rezende para o MAM-BA foram utilizados e ampliados na “3ª Bienal da Bahia – É tudo Nordeste?”, um projeto coordenado pelo museu, realizado durante cem dias no ano de 2014, após um intervalo de 46 anos desde sua 2ª edição. O projeto dinamizou diferentes espaços, circuitos e territórios físicos e simbólicos da Bahia. Como explica a pesquisadora Maria Ferreira:

²⁶¹ BEUYS apud STACHELHAUS, 1987.

Para sua concepção, considera as suas origens e seus criadores, os agentes e os fatores que a viabilizaram, bem como o panorama cultural contemporâneo no qual pretende se enquadrar, sem perder as características que a definem e, portanto a distinguem dos outros eventos da mesma dimensão. Deste modo, o evento se coloca no lugar de mediador e testemunho da sua história e do seu território geográfico, político, cultural e afetivo²⁶².

A 3ª Bienal da Bahia acionou uma ideia de nordeste múltipla e complexa, passado e presente, singular e universal, território e experiência, como descreve o trecho do seu projeto curatorial:

O nordeste geográfico e histórico se encontra diante de um outro, o nordeste vivo no imaginário brasileiro sobre a região. Um imaginário construído e contaminado por projeções ideológicas, distorções culturais, políticas de classe, determinismo geográfico e exaltação folclórica sustentada por todo tipo de imagem, mesmo as cinematográficas e televisivas. Mas, diante desse nordeste moldado tanto pelo fato quanto pela imaginação, qual narrativa o nordeste pode oferecer sobre si mesmo a partir da experiência baiana?²⁶³

O projeto teve a participação de artistas baianos, brasileiros e estrangeiros²⁶⁴, realizando atividades na capital e no interior²⁶⁵, em inúmeros espaços e diversificadas modalidades culturais, incorporando diferentes linguagens além das artes visuais²⁶⁶, realizando um profundo trabalho de pesquisa em acervos culturais públicos e privados²⁶⁷. Além disso, trouxe à luz importantes processos da cultura brasileira, relativos às Bienais da Bahia de 1966 e 1968, assim como o MAM-BA fez

²⁶² FERREIRA, 2015, p. 47.

²⁶³ Disponível em: https://issuu.com/bienaldabahia/docs/projeto_curatorial_-_3_bienal_da_ba.

²⁶⁴ 207 artistas de várias linguagens, sendo 113 artistas baianos, 41 brasileiros e 53 estrangeiros.

²⁶⁵ Foram ocupados 24 espaços culturais públicos, 16 em espaços privados, e 05 universidades públicas, e realizadas atividades em 32 municípios baianos, Sejam eles: Alagoinhas, Cachoeira, Cairu, Caldas do Jorro, Canindé do São Francisco, Canudos, Caravelas, Casa Nova, Feira de Santana, Heliópolis, Itabuna, Itajuípe, Itaparica, Itapetinga, Jacobina, Juazeiro, Lauro de Freitas, Monte Santo, Mutuípe, Petrolândia, Poções, Porto Seguro, Remanso, Rio de Contas, Rodelas, Salvador, Santo Amaro, Sobradinho, Uruçuca, Vera Cruz, Vitória da Conquista e Xique-Xique.

²⁶⁶ Foram realizadas 45 exposições além de cursos, palestras, oficinas, encontros, Grupos de Pesquisa, Grupos de Trabalho, Bate-papos, leituras públicas, estúdios abertos, performances, instalações, expedições, música, teatro, dança, cinema, contação de histórias, cozinha relacional, campeonato de xadrez, lançamentos de publicações, entre outras; apresentando 95 obras inéditas apresentadas, e 19 ações em sinergia com projetos existentes.

²⁶⁷ O núcleo curatorial Arquivo e Ficção atuou junto a arquivos variados, como o da Polícia Técnica da Bahia e o Arquivo Público da Bahia. Além disso foram realizados trabalhos de catalogação de muitos acervos. Segundo Rogério Duarte, por exemplo, um a dos artistas participantes o trabalho museológico de catalogação do seu acervo teve tanto destaque quanto a exposição retrospectiva da sua obra: "Quero dizer aos quatro ventos que foi uma exposição que me agradou muito. Mas o trabalho de catalogação da minha obra, feito pela equipe de museologia foi inestimável".

com o Museu-Escola de Lina Bo Bardi, após mais de 40 anos de silêncio e ausência, oferecendo novas oportunidades de leitura da história cultural baiana, e da própria história da Bienal e do Museu. Como diz Ferreira:

(A 3ª Bienal da Bahia) coloca de várias formas o valor de se conhecer, pensar o outro e a si mesmo a partir do outro. A pertinência desse exercício reflexivo reside, pois, na promoção da consciência individual e coletiva dos eventos e processos que determinam, em diferentes momentos, com o quê e/ou quem um indivíduo se reconhece e identifica. (...) É na identificação que um indivíduo se vincula e cria laços imaginários, mais ou menos temporários e transitórios, que por sua vez dão lugar a outros laços e transformações²⁶⁸.

O diálogo da 3ª Bienal da Bahia com a população local e com os agentes do sistema da arte, pode ser mensurado pelos números²⁶⁹ e pela sua repercussão internacional, que reverbera até hoje²⁷⁰. Mas o impacto maior foi a experiência viva²⁷¹, que ampliou de maneira singular o repertório poético do público²⁷² e principalmente dos participantes do projeto²⁷³. Como preconiza seu manifesto: “Esse processo curativo vivido pela 3ª Bienal da Bahia promove a abertura para outros caminhos, quebrando quizilas e preconceitos artísticos e culturais, sobre e para a arte brasileira em sua total complexidade²⁷⁴”.

²⁶⁸ FERREIRA, 2015, p. 51.

²⁶⁹ Todos os 100 dias de Bienal foram registradas no Jornal de 100 dias, disponível para download no Issuu Bienal da Bahia. O projeto foi notícia na imprensa geral e especializada no Brasil e exterior, com cobertura de veículos como revista Select, Globo News, O Globo, Folha de São Paulo (Brasil), ArtNexus, e-flux (EUA), ArtReview e Frieze (Reino Unido), Art Media Agency (França), TextezurKunst (Alemanha), Artribune e Domus (Itália), entre outros. Além disso recebeu galeristas, pesquisadores, jornalistas, curadores e visitantes de diversas partes do Brasil e do mundo (América do Norte, América Latina, Europa, Ásia, África), interessados nos artistas e projetos participantes, e principalmente na sua proposta curatorial e sua dinâmica de trabalho. A 3ª Bienal da Bahia deixou uma marca indiscutível na história cultural do estado.

²⁷⁰ Desde o fim da Bienal até hoje, Rezende tem sido convidado por instituições e eventos na Alemanha, Espanha, Suíça, África do Sul, Moçambique, para falar sobre o projeto curatorial da Bienal. Por exemplo, na Conferência Internacional de Arte no Museu de Arte Moderna de Ljubljana, Eslovénia em 2018 (<http://www.mg-lj.si/en/events/2478/international-conference-igor-zabel-2018/>).

²⁷¹ O Curso de Formação de Mediadores Culturais da Bienal, realizado em parceria com a Escola de Belas Artes da UFBA, teve carga horária 160 horas, 430 inscritos do ensino médio a mestres, 47 convidados palestrantes entre artistas, arte-educadores, curadores, pesquisadores e colaboradores de universidades e instituições como UFBA, UFRB, UEFS, UNEB, UFRN, MAC Buenos Aires, Bienal do MERCOSUL, Bienal de São Paulo, Arte Pará, Circuito das Artes, Corpo de Bombeiros, entre outros, tendo entre os convidados o Ministro da Cultura Juca Ferreira, que foi mediador cultural na 1ª Bienal da Bahia de 1966. O Curso formou 154 candidatos, tendo 74 deles atuado como mediadores culturais da Bienal.

²⁷² A 3ª Bienal da Bahia atingiu direta e indiretamente cerca de 900 mil pessoas, 6% da população baiana.

²⁷³ O projeto envolveu diretamente 279 profissionais da cultura e 466 fornecedores do mercado cultural.

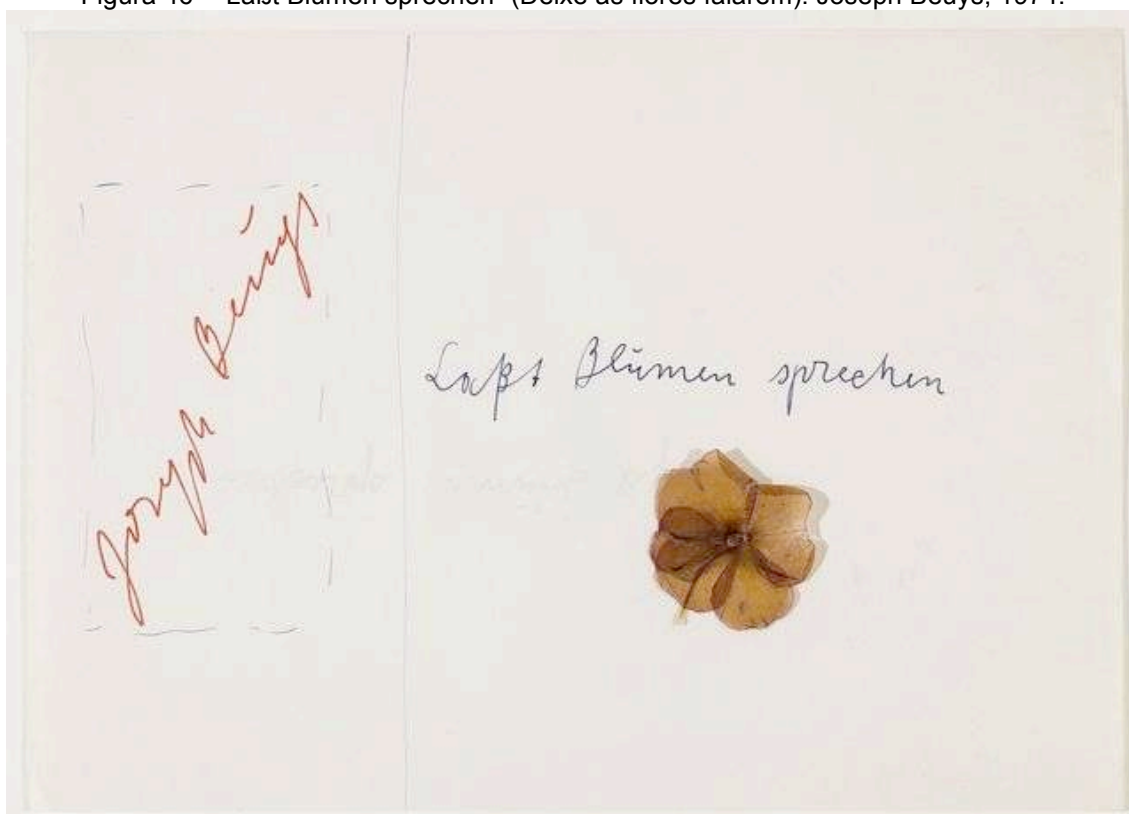
²⁷⁴ Item 16 do Manifesto da 3ª Bienal da Bahia, disponível no Jornal dos 100 dias: https://issuu.com/dinhaferreiro/docs/jornal_100_dias_small_21e511e1d25900/136

Em um trecho da entrevista que integrou o Campo Gravitacional Crítico, dispositivo de trabalho criado pela 3ª Bienal da Bahia, o curador, crítico e historiador de arte cubano Gerardo Mosquera disse, assim como já proclamava Lina Bo Bardi nos anos 1960, que é preciso que a arte se insira de maneira mais dinâmica na própria sociedade, “e acredito que a arte contemporânea, pela sua metodologia, sua liberdade morfológica, tem essa capacidade de poder participar, de poder entrar”. Entre os anos de 2013 e 2015, o MAM-BA e a Bienal da Bahia foram parte de uma mesma experiência museológica.

3. O ENXOFRE, O POLÉN, O FUTURO

Onde estão os modelos para o futuro? Nós primeiro precisamos encontrar novas concepções, imaginar como nosso futuro poderia ser. Nós precisamos de visões. E elas devem surgir do pensamento claro e aprofundado, que requer vontade – como um trabalho, que toca na verdadeira essência do que nós estamos procurando²⁷⁵.

Figura 46 - “Laßt Blumen sprechen” (Deixe as flores falarem). Joseph Beuys, 1974.



Fonte: Galerie Thomas, Munique.

Beuys considera que qualquer processo pode ser pensado a partir da Metáfora Tripartida nos processos visíveis da estrutura da planta. Ele relaciona as flores, o pólen da planta, que é transmitido em polinização cruzada e multiplica a vida, ao Enxofre alquímico. O pólen é a potência do novo, o elemento da energia latente, o futuro. Herança humana são os valores, os elos humanos gerados pela colaboração, pela empatia e pelas raízes culturais, que devem ser comunicados, transmitidos entre gerações, para garantir a dignidade humana e o bem comum. São

²⁷⁵ RÖSCH, 2013, p. 14

os Bens Espirituais que vem das raízes, se processam nos ramos através de processos híbridos, transdisciplinares, de mediação e formação, e eclodem no novo, o futuro desejado, mesmo que utópico.

A Universidade Livre Internacional, a F.I.U., foi criada para ser um espaço de construção desse futuro, um lugar de liberdade, autonomia e expressão da criatividade. Como explicava Beuys, um núcleo livre, internacional, de informação, formação e comunicação, “que realiza a comunicação espiritual entre pessoas que pensam, sentem e têm iniciativa, e aquelas que sofrem com as relações que dominam a Terra hoje²⁷⁶”. Essa era a revolução não-violenta proposta por Beuys, a colaboração para encontrar alternativas para o futuro, para compreender e recriar poeticamente o mundo. A percepção poética para construção do futuro.

No passado, para Joseph Beuys e Heinrich Böll²⁷⁷ “a doutrina de sangue dos nazistas devastou a terra e perturbou nossa relação com a tradição e o meio ambiente²⁷⁸”. E a reconstrução do mundo proposta no pós-guerra foi feita em cima de privilégios e acúmulo agressivo de posses e poder, onde os valores da vida foram perdidos. Isso gerou uma sociedade consumista que considera a criatividade e a preocupação com o meio ambiente romantismo e alienação.

Em 1973 eles acreditavam que já era considerado realista falar da natureza, “lutar por todas as árvores, pelas terras improdutivas, todos os riachos que ainda não foram descobertos, todos os centros urbanos antigos e todos os métodos de reconstrução impensados²⁷⁹”. Mas as utopias dos anos 1960, que serviram de parâmetro para tantas transformações nos anos seguintes, hoje voltam a ser alvo de ataques e discursos de ódio.

O museólogo Tomislav Šola também acredita na importância do papel das utopias, e defende que por isso os museus e outras instituições de memória devem ter ética e responsabilidade na legitimação do conhecimento que promovem. Ele crê que neste momento as profissões ligadas à memória pública são resposta para

²⁷⁶ BEUYS; BÖLL, 1973.

²⁷⁷ No manifesto “Conclamação para uma alternativa”.

²⁷⁸ BEUYS; BÖLL, 1973. Tradução nossa.

²⁷⁹ BEUYS; BÖLL, 1973. Tradução nossa.

desafios sem precedentes, pois as narrativas criadas para transferir a experiência coletiva, em última análise, governam todos os processos sociais. Para ele, quem trabalha com a herança cultural pode ajudar a sociedade a entender suas necessidades reais, a recusar valores manipuláveis e produtos de indústria: “nossa profissão tem que lutar pela sabedoria na sociedade²⁸⁰”.

Para Šola não só o museu, mas todo o trabalho museológico deve ser radicalmente pautado em critérios éticos e na liberdade metodológica para expressar as ideias, no uso criativo da mente para transformar o pensamento, na liberdade poética para potencializar as perspectivas científicas da Museologia; com parâmetros mais elevados para lidar com a herança cultural, com os bens espirituais.

O teórico da arte francês Nicolas Bourriaud²⁸¹ criou a teoria de *time-specific*, que se relaciona com a lógica do culto ao efêmero na contemporaneidade: a precariedade em oposição à cultura cristalizada, permanente, distanciada dos processos sociais, pensando os processos contemporâneos, particularmente da arte, como novos territórios para lidar com a complexidade dos tempos atuais. Quando foi diretor do Palais de Tokio²⁸², Bourriaud editou uma publicação onde pessoas de diversas áreas responderam à pergunta “o que você espera de um museu no século XXI?”. O curador chinês Hou Hanru respondeu:

(...) não ser uma instituição em si, mas um organismo flexível e em evolução constante, ou uma rede conectando as pessoas que produzem ideias e ações, num modo de funcionamento tanto *local* quanto *global*. Deveria poder responder às formas mais diversas de pensamento e de mídia, em particular ao desafio que representa essa nova complexidade (...) levando em conta essa outra realidade: a derrocada do centro do mundo²⁸³.

²⁸⁰ ŠOLA, 2017.

²⁸¹ Nicolas Bourriaud (1965-) é um curador e crítico de arte que foi co-fundador do Palais de Tokyo em Paris; curador da coleção Gulbenkian de arte contemporânea na Tate Britain em Londres; curador da 4ª Trienal da Tate, Altermodern; diretor da École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, Paris; diretor do La Panacée Art Centre e diretor do Centro de Arte Contemporânea de Montpellier, França, inaugurado em 2019.

²⁸² O Palais de Tokyo é um espaço de arte em Paris. O prédio foi construído para a Exposição Universal de 1937, e após a Segunda Guerra, tornou-se o Museu Nacional de Arte Moderna, até a abertura do Centre Pompidou em 1977. Abriga agora o Museu de Arte Moderna da Cidade de Paris.

²⁸³ LAGNADO, 1999.

O terceiro capítulo remete ao ENXOFRE, o elemento da energia potencial. As flores e o pólen da planta simbolizam o porvir, o que pode eclodir a partir do enfrentamento das crises que enfrentamos para alcançar o futuro que desejamos. Das experiências de criação das esculturas (social / museal) à revolução para onde Beuys caminhava, uma possibilidade de futuro para uma Museologia do Espírito Humano. As experiências práticas nos para-museus e no Museu do Mato desenhando um futuro, ainda que utópico.

O subcapítulo 3.1. investiga os caminhos para os quais a pesquisa de Beuys apontava. O subcapítulo 3.2. investiga os enfrentamentos da Museologia e as perspectivas sobre o futuro a partir deles. O subcapítulo 3.3. fala de exercícios transdisciplinares entre Museologia e Arte, para repensar o mundo. Em tempos de grandes transformações e mudanças sensíveis, rascunhos de caminhos de resistência do espírito humano e outras ações revolucionárias.

3.1. Polinização cruzada

Um mundo onde as abelhas não podem mais viver, é um mundo que não tem mais o que é importante para o homem. Na angústia das abelhas, a necessidade do homem se revela²⁸⁴.

O século XXI é o futuro que Joseph Beuys esperava ver semeado com o pólen que produziu com seus processos híbridos alquímicos, a partir de raízes diversas. Ele mesmo, como uma planta que doou a vida para multiplicá-la de maneira híbrida, das raízes da planta-arquetípica ao pólen do futuro, o enxofre alquímico. Combinações de pólen de diversos indivíduos diferentes, criando novas formas. O princípio vivo da planta transmitido em polinização cruzada. A transmissão da herança.

Beuys construiu sua obra para contribuir com uma mudança de percepção sobre a vida e o mundo, deixando pistas sobre como vencer a ganância que devora a natureza, a economia e a cultura humana, a crise da impotência da vida espiritual, a crise da consciência e dos significados. Ele tinha o objetivo de germinar na consciência, no pensamento de quem o acompanhasse, amadurecimento através de processos construtivos compartilhados.

Para o artista, em uma conjuntura onde a visão de mundo era estritamente orientada pela ciência, a arte era o princípio da transmutação. Essa percepção espiritual da vida, que relacionava mito, vida interior e ciência natural, foi a base do seu conceito de Escultura Social, “que partia de um conceito ampliado de arte”²⁸⁵.

Para Beuys a arte, a criatividade deveria estar presente em todas as relações comunitárias, que estariam maculadas pelos valores econômicos que haviam substituído os valores humanos na sociedade contemporânea. Por isso a necessidade de uma reformulação da vida em comunidade, baseada no princípio da liberdade, na autonomia, na ação de espíritos conscientes e criativos.

Nesta perspectiva fica clara a influência de Rudolf Steiner. Suas teorias derivam de uma série de influxos como os de Steiner; em especial aqueles que

²⁸⁴ SELG, WIRZ, 2015

²⁸⁵ STACHELHAUS, 1987, p. 116

conjugam a natureza, as ciências naturais com o desenvolvimento humano, o desenvolvimento espiritual humano.

Figura 47 - “Kreativität und Zukunft” (Criatividade e futuro). Joseph Beuys, 1977.



Fonte: Edição Staack²⁸⁶, Heidelberg.

O escritor simbolista belga Maurice Maeterlinck²⁸⁷ é outra dessas influências. Em “A vida das abelhas”, livro publicado em 1901, o escritor fala de flores e abelhas com abordagem científica e linguagem poética, fazendo uma metáfora da sociedade humana a partir das abelhas, sua organização, seu equilíbrio e sua ética, segundo ele mais desenvolvidos do que em qualquer grupo social humano. Na obra de Beuys, essa percepção complementava as teorias de Steiner.

²⁸⁶ Klaus Staack foi o editor com quem Beuys trabalhou com mais frequência. Envolvido na produção de mais de 200 múltiplos, Staack se especializou em cartões postais, mas também publicou trabalhos em papel em outros formatos e múltiplos.

²⁸⁷ Maurice Maeterlinck (1862-1949) foi um dramaturgo, poeta e ensaísta belga, laureado com o 11º Nobel de Literatura em 1911. Nos anos 1920 Maeterlinck foi acusado de plágio por Eugène Nielen Marais no livro “A vida dos Cupins”. Seus defensores argumentam que Maeterlinck focava em reflexões filosóficas e poéticas, de cunho ensaístico, e não nos conteúdos técnicos / científicos produzidos por Marais com seu conceito biológico de unidade orgânica.

Mas Maeterlinck é parte das raízes de Beuys também em outro fundamento, ele relacionava suas teorias a um panteísmo místico, que incluía estudos mitológicos²⁸⁸. E havia uma dimensão mística na obra do artista alemão, que relacionava arte, vida, simbólico, prático, natureza e alquimia²⁸⁹. Beuys estudou a obra²⁹⁰ do mestre renascentista Leonardo da Vinci²⁹¹, de quem incorporou, além de elementos formais nos desenhos e esquemas ensinamentos²⁹², também conhecimentos sobre a alquimia.

Beuys se aprofundou no estudo da alquimia²⁹³ lendo Paracelso²⁹⁴, neto do Grão Mestre dos Cavaleiros de São João, instituição depositária do acervo da Ordem dos Templários²⁹⁵, que levaram para Europa muito dos fundamentos islâmicos e da alquimia árabe²⁹⁶ na Idade Média, como a Tábua de Esmeralda²⁹⁷ e o *Corpus Hermeticum*²⁹⁸. Pelas mãos de Beuys deve ter passado também o *Caibalion*²⁹⁹, livro publicado em 1908 que tem sido usado como referência de alquimistas e hermetistas até os dias de hoje.

²⁸⁸ THIBAUT, 2007

²⁸⁹ ROSENTHAL, 2002, p. 29

²⁹⁰ De Giorgio Vasari: “Le Vite di più eccellenti pittori, scultori e architettori, nelle redazione del 1550 e 1568”. Ed. Rosanna Bettarini e Paola Barocchi, Florença: Studio per Edizione Scelte, 1966-1987.

²⁹¹ Leonardo di Ser Piero da Vinci (1452-1519) foi um dos principais nomes do Renascimento, atuando como cientista, matemático, engenheiro, inventor, anatomista, pintor, escultor, arquiteto, botânico, poeta e músico.

²⁹² DERCHAIN, 1962.

²⁹³ BORTULUCCE, 2013.

²⁹⁴ Philippus Aureolus Theophrastus Bombastus von Hohenheim (1493-1541), médico, alquimista, físico, astrólogo e ocultista suíço.

²⁹⁵ Ordem dos Pobres Cavaleiros de Cristo ou Ordem do Templo foi uma cavalaria da igreja católica fundada na Primeira Cruzada de 1096, com o objetivo de proteger os cristãos em peregrinação a Jerusalém após a sua conquista, e que atuou por dois séculos na Idade Média (1100-1300).

²⁹⁶ ROSENTHAL, 2002, p. 30

²⁹⁷ A Tábua de Esmeralda é um texto composto por 13 máximas escritas de maneira direta e simples, que, se acredita, condensam toda a tradição mística ocidental, e cuja influência filosófica chegou ao século XXI. O texto é assinado por Hermes Trismegisto, que, se considera, foi o fundador mítico da alquimia, também manifestado nas figuras do deus grego Hermes e do egípcio Thot.

²⁹⁸ Considerado a fonte principal da alquimia da Idade Média, era um conjunto de tratados anônimos levados à Europa de Alexandria pelas Cruzadas, que continha conhecimentos de filosofia, teologia, astronomia, matemática, arquitetura e ciências naturais.

²⁹⁹ Foi um livro publicado em 1908 pela Yogi Publication Society sob o pseudônimo de "Três Iniciados", afirmando conter a essência dos ensinamentos de Hermes Trismegisto, tal como ensinado nas escolas herméticas do Antigo Egito e da Antiga Grécia. Caibalion ou Kybalion, na língua hebraica significa tradição ou preceito manifestado por um ente superior.

Na tradição alquímica³⁰⁰ as etapas de transformação de qualquer elemento envolvem misturá-lo ao orvalho (a água do céu que une dois mundos, céu e terra, materialidade e espiritualidade, a noite e o dia), e levá-lo ao atamor (o forno cósmico), cujo calor fará com que essa mistura (o nigredo), ferva, e os grânulos dos seus elementos se dissolvam e se consubstanciem. Na segunda etapa a dissolução dos grânulos resulta no albedo, uma substância translúcida, mantida no forno cósmico para fermentar e formar o produto final da alquimia: o rubedo, a pedra filosofal, aquela que tem luz própria.

Simbolicamente o ser humano seria o elemento a ser transmutado. A alquimia, que para Beuys manteve acesa a chama do ideal de conhecer as transformações da natureza, tinha um objetivo transcendente de evolução espiritual, de transformação do próprio alquimista. Falava da evolução humana, de aliar-se à ação do tempo para amadurecer e alcançar a plenitude: a transformação do homem de chumbo em homem de ouro, o processo de aquisição de consciência pelo ser humano.

Essa simbologia se reflete na Teoria da Plasticidade, na Metáfora Tripartida de Joseph Beuys, cujo objetivo é chegar a um estado de consciência, tornar-se pleno, a partir da mistura de diversos elementos (os grânulos do nigredo), combinados em um ambiente que envolva matéria e espírito, através de discussões e mediação de conflitos, o enfrentamento dos demônios interiores (o fogo do atamor). Beuys reproduz na sua obra esse processo de enfrentamento dos demônios interiores individuais e sociais, para concluir a trajetória do sol (que mergulha no ocaso e ascende na alvorada), solve-coagula³⁰¹ (decomposição, compreensão e recomposição):

Como podemos moldar nossos pensamentos ou, como podemos transformar nossos pensamentos em palavras ou, como nós moldamos e damos forma às palavras (...), a escultura como um processo evolucionário; todos como artistas. O processo continua com reações químicas, fermentações, mudanças de cor, decadência, ressecamento. Tudo em estado de mudança³⁰².

³⁰⁰ TRIMEGISTO, 1908.

³⁰¹ Máxima alquímica.

³⁰² BEUYS, 1990, p. 19.

Na alquimia que está presente na obra de Beuys e também nas obras de Goethe e Steiner, o mercúrio filosófico é a união de dois mundos, é o ato de trabalhar o plano físico com intenção de trabalhar o plano espiritual: a imaginação e a vontade convergindo para unir dois planos, material e espiritual. A combinação de imaginação e vontade é a criatividade no trabalho de Beuys.

O princípio de transformar o homem através da compreensão das transformações da natureza em Beuys tem relação com a filosofia antroposófica de Rudolf Steiner, cujo conceito tripartido, a Trimembração, a Tripartição do Organismo Social relacionava mente, percepção, sistema rítmico (respiração e circulação) e metabolismo do corpo humano, com ciência, arte, religião; sistema educacional, informação; estado, política e economia, produção, distribuição e consumo.

Steiner falava de formar e ser formado ao mesmo tempo, de conhecimento compartilhado com a finalidade de repensar a organização social e curar o Organismo Social, que estava abatido pela distribuição de renda injusta e desigualdade perante a lei. O restabelecimento social deveria se dar através da conscientização, da educação como instrumento para fazer despertar os seres humanos.

Entre os diversos elementos e abordagens usados por Steiner, também presentes na obra de Beuys, estavam os processos cósmico-espirituais e as dinâmicas biológicas das abelhas em suas colmeias. Steiner falava das abelhas como elementos solares, capazes de produzir o mel através de processos colaborativos muito elaborados; abelhas como indicadores do equilíbrio entre a natureza e o ser humano; cera, calor, organização, metabolismo e potenciais terapêuticos do mel.

Beuys relacionava o funcionamento de uma colmeia à sociedade humana, ao trabalho colaborativo, e o mel simbolizava a utopia da fraternidade, a plenitude da criatividade humana. Para ele a circulação da energia vital para produzir o mel era a alegoria perfeita da energia criativa fluindo na sociedade para produzir o pensamento. E era base de um novo conceito de circulação econômica, onde a criatividade seria o capital.

Figura 48 - “Da vida das abelhas”. Joseph Beuys, 1954.



Fonte: National Galleries of Scotland e Tate

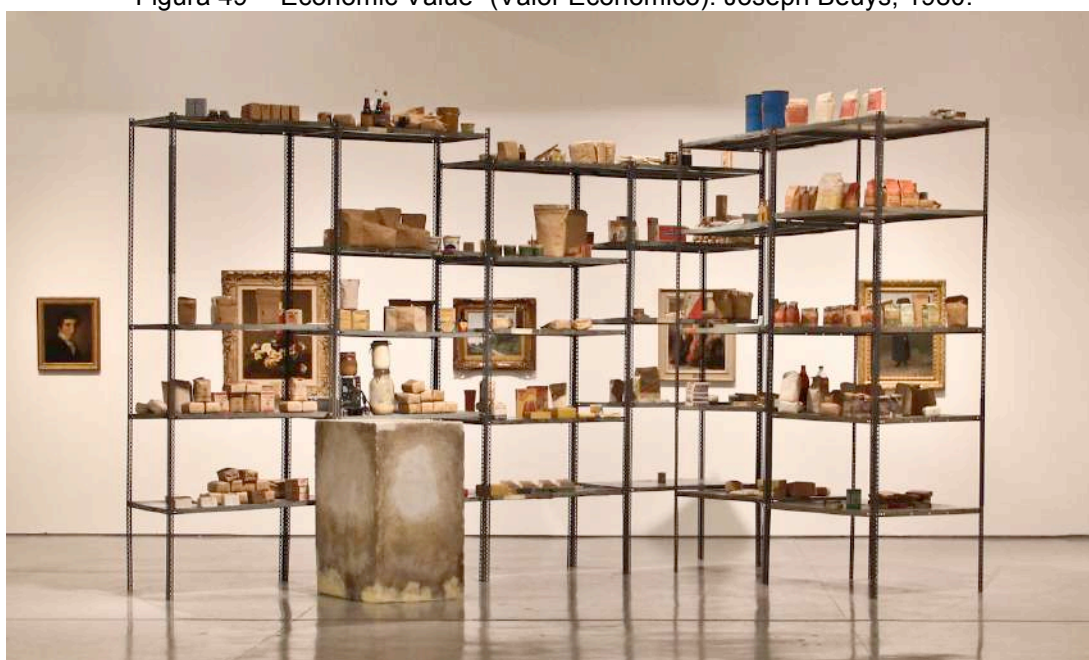
Beuys costumava dizer que a economia, o mercado, como estava sendo operado nos anos 1970, 1980, era uma abstração, no sentido de conjunções irrealis, distantes da vida e das necessidades humanas; ao contrário da arte, que reconectava os seres humanos com a realidade. Dizia que toda sua obra era uma campanha publicitária, para ganhar o interesse público e focá-lo naquilo que ele anunciava³⁰³. Ele tentava ampliar o alcance de seus conceitos através de projetos artísticos, como o conceito de valor econômico.

Os itens que compõe a série “Valor Econômico” são em sua maioria produtos alimentícios, que remetem à nutrição física e espiritual. Em um tempo em que a indústria alimentícia utilizava o *marketing* de maneira massiva para vender produtos ultraprocessados, sua intenção primordial era despertar a consciência sobre os critérios de uso e conseqüentemente de compra dos produtos, para que ela fosse feita de forma mais ponderada: tendo como prioridade os bens espirituais, e não o consumo de bens materiais.

³⁰³ ERMEN, 2007, p. 119

No mesmo sentido, a instalação “Valor Econômico” de 1980, é constituída de estantes de metal simples, onde estão expostos produtos alimentícios e de uso cotidiano comprados na antiga República Democrática Alemã. O conjunto é exposto de maneira a contrastar com os recursos publicitários dos supermercados contemporâneos, sem cor, sem luz, sem artimanhas para chamar atenção do consumidor. Os produtos e suas embalagens originais se deterioraram com o tempo reportando às transformações de todos os contextos no decorrer do tempo, ao processo transmutação da alquimia: deteriorar, regenerar e transmutar.

Figura 49 - “Economic Value” (Valor Econômico). Joseph Beuys, 1980.



Fonte: Stedelijk-Museum Voor Actuele Kunst, Bélgica.

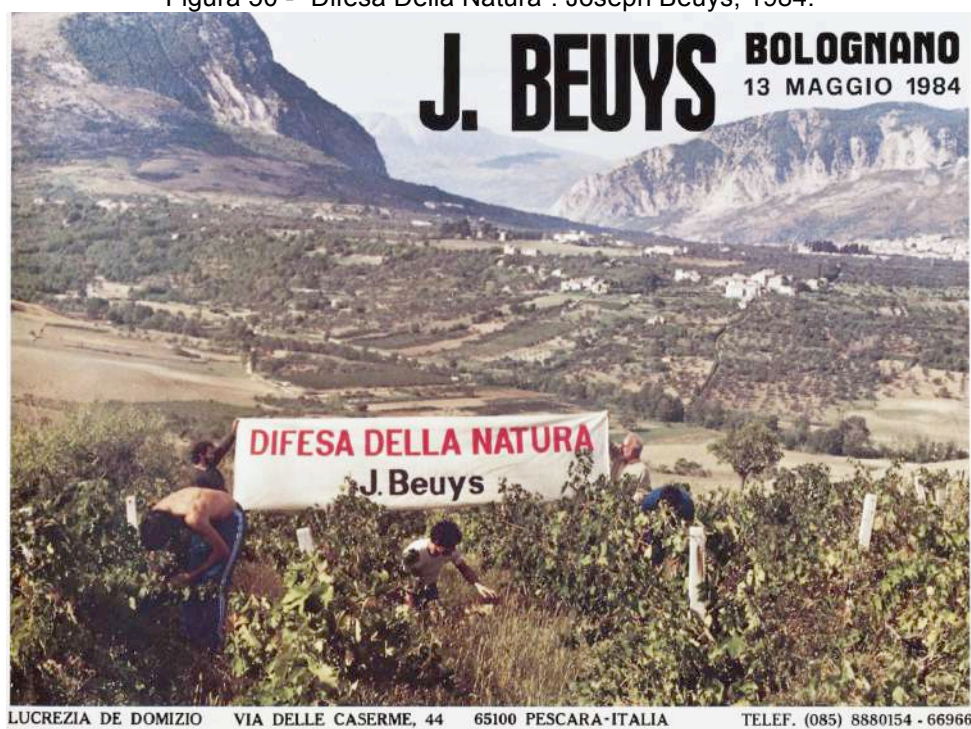
A “*Wirtschaftsbegriff*” ou “Teoria da Economia” de Beuys aparece em sua obra de diversas maneiras. Combinada à centralidade da ecologia, gerou o programa “Fundação para a Regeneração da Agricultura”. Em 1978 foi realizado um debate no mercado de ações da Câmara de Comércio de Pescara, com apresentação da Universidade Internacional Livre para Criatividade e Pesquisa Interdisciplinar (FIUCIR), a filial da FIU na Itália.

A proposta era investigar métodos alternativos de produção agrícola e de biotecnologia, que promovessem mais justiça social e sustentabilidade, e mudanças reais nos padrões de consumo, em especial nos padrões de alimentação. E seguia os mesmos princípios de toda obra de Beuys: relacionar arte e natureza, de modo

que plantar uma árvore e trabalhar a lavoura fosse pensado como gesto artístico e espiritual, unindo prática cotidiana a poética.

O encontro da Fundação aconteceu uma única vez, mas gerou o projeto "*Difesa della natura*" (Defesa da natureza). Organizado pelo artista junto com sua agente e amiga Lucrezia De Domizio Durini³⁰⁴, a campanha ecológica que aconteceu na década de 1980, teve a ajuda dos alunos da FIU, e percorreu diversas regiões do interior da Itália.

Figura 50 - "Difesa Della Natura". Joseph Beuys, 1984.



Fonte: National Galleries Scotland e Tate

Beuys confiou a Domizio a "*Operazione Difesa Della Natura*". E depois da morte do artista ela continuou organizando e apoiando debates, conferências, publicações, teses, ensaios e exposições sobre ele e seus conceitos, como o Pavilhão "Joseph Beuys. Defesa da natureza, as esculturas vivas. Kassel 1977-Veneza 2007", dedicado a Beuys na 52ª Bienal de Veneza em 2007.

³⁰⁴ Lucrezia De Domizio (1936 -), a Baronesa Durini, é agente artística, jornalista, escritora e mecenas. Nos anos 1970 sua casa, a Villa de San Silvestro Colli, em Pescara, Itália, se tornou um centro de encontro de intelectuais como Pierre Restany e Thomas Messer, e artistas ligados à arte conceitual e à arte povera. Conheceu Joseph Beuys em 1971, tornando-se sua agente, mantenedora, e após sua morte, principal divulgadora das ideias de Beuys.

Em 1980, Beuys concorreu como candidato para o Parlamento Europeu, pelo Partido Verde Alemão. Sua campanha era baseada nas mesmas premissas da “Fundação para a Regeneração da Agricultura” e do programa “*Difesa Della Natura*”, e apregoava o seguinte:

A boa comida é política. É por isso que precisamos de uma boa política alimentar que dê aos mais pobres o direito à alimentação, refletindo a sustentabilidade e a diversidade da cultura agrícola, e compartilhando a responsabilidade por preços justos e comércio justo entre agricultores e consumidores. Os Verdes Europeus lançam a nova campanha "Por uma cultura alimentar europeia". Juntamente com você, queremos lutar por uma maior conscientização pública, engajamento pessoal e democracia participativa, a fim de dar uma nova direção e melhorar a política de nutrição em toda a Europa³⁰⁵.

A intervenção complexa que propunha era um modelo econômico rural, alternativo ao capitalismo agrário globalizado, chamado amiúde hoje de agronegócio. Mas eram ideias demasiadamente radicais para qualquer partido que depende de concessões para fazer política. E Beuys voltou às suas atividades culturais.

Além de continuar com as excursões de “*Difesa Della Natura*”, o artista realizou uma viagem à República das Seicheles ou Seychelles, no Oceano Índico ocidental, constituído por mais de uma centena de ilhas ao norte de Madagáscar. A viagem foi registrada em “Diários de Seychelles”, livro publicado depois da sua morte.

Um dos seus interesses foi trabalhar em cooperação direta com a população rural local, o que resultou em um modelo de agricultura ligada ao desenvolvimento humano que serviu de base para ONGs como: FoodFirst Information and Action Network (FIAN International), primeira organização internacional de direitos humanos que luta pelo direito à alimentação adequada; a Via Campesina, que trabalha com causas ligadas a agroecologia e sementes, clima, soberania alimentar e as relações entre terra, água e territórios; e também a Carta das Mulheres sobre os Direitos Alimentares³⁰⁶.

Desde as relações entre atividades agrícolas, indústria do alimento, e questões ético-políticas, à prática cotidiana e a estética da vida, “Beuys empresta à utopia de

³⁰⁵ LEMKE, 2004, p. 43

³⁰⁶ LEMKE, 2004, p. 43

uma vida melhor um modelo prático cotidiano concreto”³⁰⁷. Seu conceito expandido de arte é uma revolução, com um espírito antiautoritário de resistência. Sua utopia concreta pode ser vista hoje nas três plantações que fez em Kassel, Bolognano e Seychelles.

Em Kassel, o projeto “7000 carvalhos”, que mudou a feição urbana da cidade, tinha entre suas metas futuras um programa de plantio com propósito educativo, e a conscientização dentro do ambiente urbano sobre a dependência humana ao ecossistema. Ainda hoje grupos baseados em suas ideias surgem ao redor do mundo, como o Joseph Beuys Sculpture Park e Tree Partnership, criado por alunos do Centro de Arte, Design e Cultura Visual da Universidade de Maryland, Baltimore, Estados Unidos, que plantou quase 400 árvores em vários parques da cidade, com a ajuda de mais de 500 voluntários.

Na República de Seychelles em 1980 Beuys realizou a plantação de duas espécies, um coqueiro de crescimento rápido e outro de crescimento lento, o cocodo-mar, símbolo nacional do arquipélago. Não foram encontrados dados atuais sobre essa plantação. O que se sabe é o Parque Nacional de Vallée de Mai na ilha de Praslin, onde Beuys realizou a ação, possui uma floresta natural de palmeiras, que foi declarada Patrimônio da Humanidade pela UNESCO em 1983.

Sua obra incorporava o valor simbólico e material da comida: alimentos como matéria-prima, fonte de energia, objetos estéticos. O trabalho realizado em Bolognano (Pescara) foi um lavrado orgânico chamado “Plantação Paraíso”, no qual foi produzido o Vinho³⁰⁸ e Azeite de Oliva F.I.U., que materializavam suas ideias sobre um novo modelo sustentável de agricultura, a revolução alimentar.

Os múltiplos, objetos de circulação de baixo custo, criados por Beuys, como o Vinho F.I.U., tinham o objetivo de multiplicar seus pensamentos e ações de maneira paulatina, para serem experimentados individualmente, e juntos comporem a complexidade do seu trabalho, uma vez que foram criados ligando conteúdo e forma.

³⁰⁷ LEMKE, 2004, p. 44

³⁰⁸ O vinho com a rubrica da FIU, produzido organicamente por Beuys nas terras dos Durini na região de Abruzzo, era feito com a uva local Montepulciano. Ainda hoje outras vinícolas (como a Fattoria Zaccagnini) produzem vinho com essa uva invocando a relação vinho e arte a partir de Joseph Beuys.

Figura 51 - "Vinho F.I.U." (Garrafas de vinho Rosè). Joseph Beuys, 1981-1983



Fonte: Acervo do Museu de Belas Artes de Zurich.

O múltiplo "Bateria Capri" é uma obra de 1985, que une dois elementos: a pureza da natureza no limão, e a tecnologia humana, relacionada ao consumo, e à energia e ao calor, catalisadores da mudança e da criatividade. Os dois elementos estão em equilíbrio, como um anúncio da viabilidade da coexistência de desenvolvimento tecnológico e natureza. Na lateral da caixa, onde foi acondicionado o conjunto, como uma provocação à reflexão sobre a impermanência, lê-se: "Após 1000 horas, troque a bateria".

Figura 52 - "Capri Batterie". Joseph Beuys, 1985.



Fonte: Acervo do Museu de Arte Moderna da Bahia

Essa obra tem o mesmo objetivo de gerar o despertar ecológico que o projeto “7000 Carvalhos”, já citado anteriormente. Naquela obra das árvores míticas de 1982 em Kassel, Beuys amontoou sete mil pedras de basalto na frente ao Museu Friedrichsplatz e deixou instruções para que uma pedra de basalto fosse colocada ao lado de cada carvalho plantado, aludindo à relação entre a natureza antiga e o novo mundo. Assim como o carvalho³⁰⁹, o basalto tem também uma simbologia associada à antiga energia da Terra. O processo levou cinco anos para ser concluído.

Quarenta e quatro das pedras de basalto dessa obra foram transferidas para Düsseldorf para a instalação “O Final do Século XX” de 1983. Os blocos de basalto foram espalhados na sala expositiva remetendo a ruínas de edifícios ou de antigos túmulos, em uma clara alusão ao ocaso do velho mundo para o surgimento de um novo. Em cada pedra da obra há um buraco circular, como metáfora de feridas, às quais o artista preencheu com feltro e pedra, como uma sugestão do potencial da cura, da renovação. O solve-coagula (decomposição, compreensão e recomposição) da alquimia, a regeneração do violento século XX.

Figura 53 - “O Fim do Século XX”. Joseph Beuys, 1982-1985.



Fonte: Tate Gallery.

³⁰⁹ A etimologia da palavra “carvalho” em alemão remete ao latim *aequus*, igual, e à figura dos druidas, ligada à alquimia.

A última obra de Beuys, inaugurada semanas antes da sua morte em janeiro de 1986, foi "Palazzo Regale", instalado no Museu de Capodimonte, em Nápoles, Itália. Muitos descrevem a instalação como um testamento de Joseph Beuys. Os objetos distribuídos na sala, projetada como uma câmara funerária, remetem a diversas etapas da sua trajetória. Regale se refere a regalia (do latim regalia, "coisas do rei"), que no século XI designava os privilégios e deveres dos reis, e depois passou a significar os objetos simbólicos de um rei, objetos litúrgicos ou sagrados, roupas, jóias reais. Na última entrevista que deu em 1985, Beuys explica:

Não estou preocupado com o poder no sentido institucional ou, pior ainda, no conceito monárquico (...). O palácio (...) é a cabeça do homem, a nossa cabeça. (...) dois elementos que estão sempre presentes no meu trabalho (...) a vontade e a modéstia.

A distribuição das peças parecem ter gênese na obra feita para a exposição *Zeitgeist*, de 1982, curada pelo diretor da Royal Academy, e pelo historiador de arte grego Christos Joachimides, que foi montada no Martin Gropius Bau, museu de arte de Berlim. No átrio central do edifício, Beuys espalhou matéria-prima, ferramentas, objetos do seu estúdio, de maneira deliberadamente precária, inacabada, performativa, como se fosse um *flash* do seu processo criativo. Vestígios de uma escavação arqueológica³¹⁰, onde a alquimia de Beuys se revela.

Tanto as ideias de Steiner como de Beuys derivam muito da perspectiva de Goethe sobre a necessidade de sistematizar, de criar exercícios ou métodos para desenvolver a percepção sobre o mundo, através de repetidas sessões de experimentação e contemplação, de maneira ampla e não individual³¹¹, ver o todo nas partes, para alcançar a experiência superior, o fenômeno primordial: "(...) partindo dele é possível descer gradualmente até o caso mais comum da experiência cotidiana, invertendo, assim, a via ascendente³¹²".

Beuys, assim como Rudolf Steiner, trabalharam com ações para evitar o aniquilamento da natureza e da própria humanidade através da arte, da sensibilização poética, como meio de transmutar a consciência do ser humano e evitar a tragédia da extinção. A arte é o mercúrio filosfal, a imaginação e a vontade

³¹⁰ BARRY, 2018.

³¹¹ LUZ; WENCESLAU, 2012.

³¹² LUZ; WENCESLAU, 2012, p. 19.

combinadas, com intenção de unir os dois mundos, material e espiritual, em busca da evolução:

Esse muro divisório entre o eu e o mundo surge tão logo a consciência desperta. Mas sempre permanece o sentimento de que o homem pertence ao mundo, de que existe um nexo que une o eu e o mundo (...). Esse sentimento é responsável pela busca da superação desta contraposição. Pode-se dizer que, no fundo, toda e qualquer aspiração cultural da humanidade se baseia na superação dessa contraposição. A história cultural é, pois, o resultado da incessante busca pela unidade entre o eu e o mundo. Religião, Arte e Ciência procuram, cada uma a seu modo, esse mesmo fim³¹³.

Steiner e depois Beuys retomam a cosmovisão de Goethe, para quem “a matéria não existe nem pode nunca ser eficaz sem o espírito, nem o espírito sem a matéria³¹⁴”. O conceito de *Verstand*³¹⁵ utilizado por ele se relaciona à ideia de usar o intelecto, o entendimento para alcançar o conteúdo, oferecido pelo coração³¹⁶. Para Steiner e Beuys a arte era o coração, onde se reúnem as virtudes da honra e da coragem, a vida, a vitalidade e o futuro, a revolução da consciência.

Figura 54 - “Corações dos Revolucionários: Passagem dos Planetas do Futuro”, Beuys, 1955.



Fonte: National Galleries of Scotland and Tate.

³¹³ STEINER, 2000, p. 25.

³¹⁴ LUZ; WENCESLAU, 2012, p. 19.

³¹⁵ GOETHE, 2003.

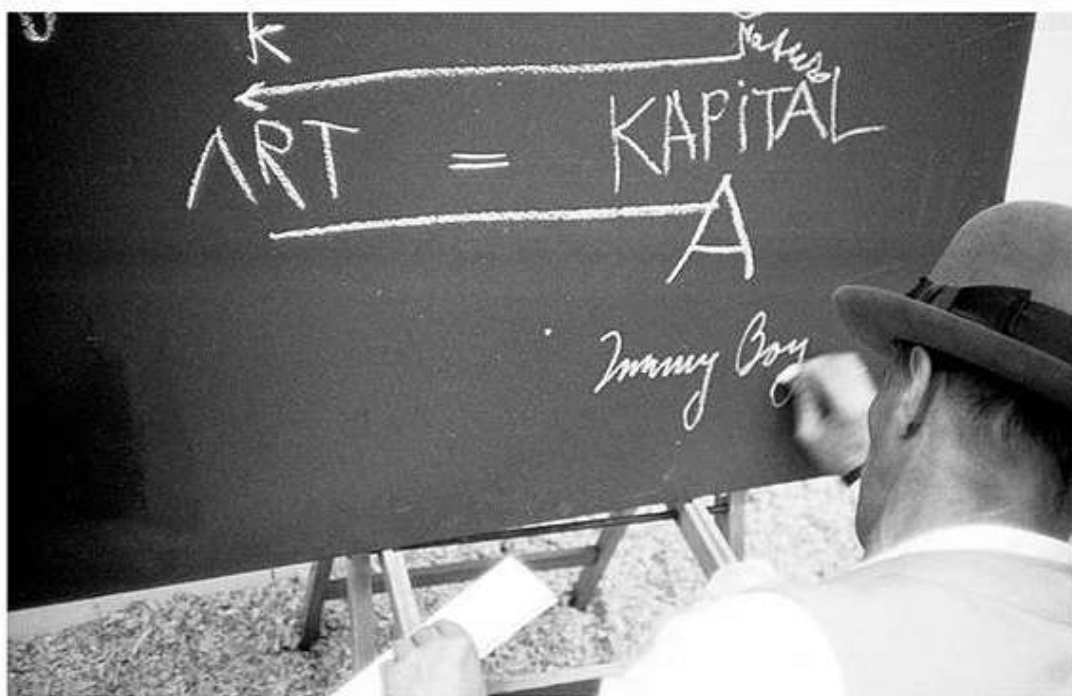
³¹⁶ GOETHE, 2003.

No manifesto “Conclamação para uma alternativa” Joseph Beuys fala da importância de satisfazer as necessidades da alma, de preencher o vazio interior com valores do espírito humano. O vazio causado pelas ilusões do consumo que resultaram em uma crise da consciência, que só poderiam ser curados quando as necessidades materiais cotidianas se tornassem menos importantes, mais básicas e simples. Por isso o objetivo de Beuys foi criar estratégias para ativação da percepção poética, através de processos criativos compartilhados, para a produção de bens espirituais.

Ele propunha pensar meios de tornar mais fraterna a vida econômica, com uma circulação orgânica de bens. No seu modelo utópico, o ganho monetário obtido por consumidores ou produtores, o superávit, o excedente, a acumulação capitalista, deveria retornar à sociedade como cultura, como produção cultural, ideias, arte, educação, bens espirituais. A arte, o poder criativo, seria a nova moeda, o capital da nova sociedade.

Figura 55 - "Art = Kapital / Jimmy Boyle Dias". Joseph Beuys. Edimburgo, 1980

1980 EDINBURGH FESTIVAL



WRITING JIMMY BOYLE'S NAME

Fonte: Galeria Richard Demarco (RDG), The Demarco Digital Archive³¹⁷

³¹⁷ Disponível em: http://www.demarco-archive.ac.uk/assets/504-p1980_beuys_art_kapital_jimmy_boyle_days_edinburgh_arts_1980p

Nesta nova sociedade, o coração, o mercúrio alquímico, o meio termo entre caos e a forma, entre o enxofre e o sal, seria o banco central onde circularia o capital criativo. A partir das teorias fisiológicas de Goethe, Beuys pensava o coração como um órgão regulador, harmonizador, capaz de transformar a energia monetária em solidariedade, a partir de uma mudança de perspectiva, onde as potencialidades seriam respeitadas³¹⁸.

E a construção e difusão desta nova perspectiva só poderia se dar através de instâncias culturais, como as escolas e universidades. Onde a fraternidade e a liberdade pudessem fluir em comunidade, no organismo vivo, onde sentimentos e ações formam um pensamento conjunto, que ganha potência e legitimação, criando formas de resistência ao mundo midiático distópico.

Porém, para Beuys uma grande parte das instituições de ensino do seu tempo havia perdido o foco no conteúdo humano, e parecia atuar como empresas lucrativas, com finalidade econômica e com o objetivo de ensinar aos alunos a se adaptarem à cultura da competição. A sua Universidade Livre Internacional (FIU) foi um convite para construir, colaborativamente, estratégias de desenvolvimento da autonomia e da responsabilidade pelo resultado das nossas ações. Uma estratégia de mudança de percepção e desenvolvimento do espírito para gerar mudanças no futuro da humanidade.

Beuys afirmava que as três necessidades fundamentais do ser humano eram: desenvolver livremente suas aptidões e sua personalidade de maneira compartilhada; ser reconhecido como cidadão pleno, com direitos e deveres iguais para todos; e dar e receber solidariedade³¹⁹. Esses enunciados se aproximam muito dos critérios dos Indicadores de Desenvolvimento Humano, índices de bem-estar citados anteriormente neste trabalho³²⁰: proteção, saúde; participação comunitária e política; exercício pleno social; realização intelectual e estética, expressão criativa. E estão em confluência com a Declaração Universal dos Direitos Humanos de 1948, que proclama como ideal comum o direito à vida cultural e à fruição artística e liberdades do espírito, para expansão da personalidade humana.

³¹⁸ RÖSCH, 2013, p. 16

³¹⁹ POHLMANN apud KINCELER, 2012, p. 221

³²⁰ Conforme conceitos descritos na introdução do capítulo 2 deste trabalho.

Rudolf Steiner criou modelos estruturais para o organismo social como a economia associativa e uma agricultura comunitária. Beuys trabalhou esses modelos em exercícios poéticos, a Escultura Social, que exige uma revolução de conceitos, das conexões humanas, tanto na teoria quanto na prática. O manifesto “Conclamação a uma alternativa” nos convoca a pensar um terceiro caminho, baseado na consciência e na dignidade humana. Assim como Steiner, Beuys pensou suas estratégias como mensagens para o futuro, onde seria possível aplicar aquelas práticas. A FIU (Free International University) seria um local de experimentação desses processos, um ateliê de construção do novo mundo.

O museu, espaço potencialmente transdisciplinar, de articulação de elementos simbólicos de vários campos, inclusive do campo artístico, pode ser a própria Universidade Livre Internacional, pensada por Beuys: espaço de criação coletiva, o lugar potencial da nova revolução social.

A perspectiva de Joseph Beuys pode ser um instrumento de produção de novas referências museológicas. Seus conceitos teórico-artísticos, que configuram um conceito de arte, podem ser elementos para a produção de outros conceitos de museu, de outras abordagens museológicas, de outros entendimentos sobre modelos museológicos na contemporaneidade. E se um conceito de arte for capaz de ampliar o conceito de museu, da mesma forma um novo conceito de museu pode ampliar o conceito de arte.

3.2. Bens Espirituais: consciência e processos

Os museus se preparam para o futuro e têm três opções: podem desaparecer; podem ser transformados em bases de dados para grandes sistemas de tecnologia da informação; ou podem desempenhar o papel de um dos mecanismos mais importantes da harmonia social³²¹.

Figura 56 - "Máquina de classificação de grãos contra a fome no mundo". Joseph Beuys, 1984.



Fonte: Pro Litteris, Zürich

No século XIX museu, cultura, arte eram atividades das classes dominantes, maneiras de se isolar do espaço-tempo cotidiano, se afastar da rotina. E os museus eram espaços exclusivos, com localização privilegiada, afastada do fluxo urbano, construídos para induzir a uma experiência separada da vida comum. Na transição para o século XX, na modernidade, os museus começaram a ser construídos no centro das cidades³²² e passaram a fazer parte do dia-a-dia urbano. Talvez esse modelo, que indicava uma mudança de objetivo, estivesse clara na arquitetura e localização dos museus, mas não necessariamente refletida nos seus programas.

O pesquisador Martin Grossmann fala que naquele momento histórico era incomum programas museológicos voltados à para uma aproximação real com a

³²¹ ŠOLA, 1987, p. 49. Do inglês, tradução nossa.

³²² GROSSMANN, 2011, p. 201

comunidade, mas cita projetos da virada do século XIX para o XX que tinham programas fortemente voltados formação sociocultural do público geral³²³. Entre eles o Museu do Amanhã de Nova Iorque, projetado em 1929 por Clarence Stein³²⁴.

No final do século XIX, Stein foi educado em uma escola-oficina, onde havia integração do trabalho físico e mental, que combinava filosofia humanística e sensibilização artística. Já arquiteto, no início do século XX, ele foi um dos fundadores do movimento Cidade-Jardim, cujo objetivo era projetar comunidades viáveis, capazes de lidar com problemas complexos surgidos com o crescimento das cidades após a Revolução Industrial, como a alta densidade populacional e falta de moradias populares, o que comprometia a qualidade de vida dos cidadãos comuns. As Cidades-jardim eram cercadas por cinturões verdes, e pensadas para combinar os benefícios e evitar as desvantagens dos ambientes rural e urbano.

O Museu do Amanhã foi desenvolvido para ser um espaço de convivência para atrair o visitante para o universo do conhecimento, e ao mesmo tempo satisfizer as expectativas dos especialistas. Um museu no qual a cidade tivesse papel fundamental, servindo de contexto e contraponto para os conteúdos trabalhados na instituição.

Aquele projeto do Museu do Amanhã nunca foi concretizado. Assim como outros projetos de museu e muitos outros experimentos museológicos ao longo do século XX foram descontinuados. Como o Museu-Escola de Lina Bo Bardi nos anos 1960 e sua reencenação nos anos 2010. Mas ideias transformadoras nunca são perdidas. Processos criativos compartilhados sempre alteram percepções, que alteram percepções, até que alteram o mundo.

Estamos entrando na segunda década do século XXI. Que rupturas aconteceram e estão prestes a acontecer no campo museológico, que possam indicar o futuro dos museus e da Museologia? Essa questão está embutida em todas as discussões teóricas da Museologia e em todas as experiências museais conscientes do seu papel social, que procuram a sincronia com a sociedade, que tem como objetivo contribuir com o desenvolvimento da humanidade.

³²³ GROSSMANN, 2011, p. 201

³²⁴ Clarence Stein (1882–1975) foi um urbanista, arquiteto e escritor norte-americano, um dos proponentes do movimento Cidade Jardim, método de planejamento urbano.

Em 2015 o Museu de Arte Moderna da Bahia realizou o seminário “O Lugar do Museu – Episódio Museal³²⁵”, um encontro transdisciplinar e transnacional, que reuniu gestores de museus, curadores e especialistas para discutir questões contemporâneas que impactam as comunidades e as instituições museais, e refletir sobre o papel dos museus diante da conjuntura mundial, o futuro dos museus:

O momento histórico é tomado pela urgência. Processos de dominação não se limitam a posições geográficas. (...) o Episódio Museal é um organismo para exploração de experiências não conformistas (e em não raros momentos o fracasso dessas mesmas experiências) no museu. (...) procurando desconhecidos capítulos das versões alternativas dos fatos³²⁶.

As discussões aconteceram como parte do programa “Academia da Crise”, e seguiram a metodologia de trabalho do MAM-BA: um compartilhamento de experiências em processos criativos abertos, para desenhar colaborativamente modelos de museu capazes de lidar com os desafios contemporâneos, mas sendo coerentes com sua história e seu contexto.

Também foram realizadas visitas a outras instituições culturais como Casa do Benin, Solar Ferrão, Escola Parque, Acervo da Laje e Arquivo Público do Estado da Bahia, a partir das quais também foram levantadas outras questões. E ao fim dos trabalhos os participantes produziram relatórios qualitativos.

A reflexão de Nydia Gutiérrez³²⁷, curadora-chefe do Museu de Antioquia em Medellín, Colômbia, resume o que significou para ela a experiência:

Definitivamente abraçamos sua paixão [de Marcelo Rezende] por alternativas ao estabelecido (...). As perspectivas compartilhadas nos deslocamentos estimularam nossos pensamentos sobre a importância de encontrar pontos em comum e diferenças, o inspirador e o conflitivo entre nós; um desejo comum de ser exposto a novos modelos, aprender com os ancestrais primários; mudar o foco dentro dos paradigmas existentes, pensar novamente em herança, coleções, patrimônio e espaço poético, entre muitas outras coisas³²⁸.

³²⁵ “O Lugar do Museu – Episódio Museal” foi um evento realizado pelo MAM-BA em outubro de 2015, parte do projeto maior “Episódios do Sul”, organizado pelo Goethe-Institut, instituto cultural da Alemanha, que durante os últimos quatro anos tem realizado debates, pesquisas, programas de intercâmbio e produções artísticas e acadêmicas no mundo todo, buscando novos pontos de vista e maneiras de pensar o mundo a partir do Sul, em todos os seus aspectos simbólicos, geográficos, políticos, sociais, culturais e históricos.

³²⁶ REZENDE, 2017.

³²⁷ Graduada em Arquitetura e Museologia pela Universidade Javeriana de Bogotá e pela Universidade JFK, de São Francisco, é professora de curadoria no programa de mestrado da Universidade Nacional da Colômbia, em Bogotá. Além disso, foi curadora-chefe do Museu de Belas Artes de Caracas, na Venezuela.

³²⁸ GUTIÉRREZ apud GOETHE-INSTITUT, 2015, p. 9.

A curadora e escritora turca Övül Durmusoglu³²⁹ também falou da importância do grupo de trabalho como oportunidade de exercícios críticos que desafiem as maneiras de pensar, “criando um campo de respiração comum que possa nos transformar de diferentes maneiras”³³⁰. No seu relatório ela reflete sobre como o futuro dos museus, assim como o futuro da humanidade, tem diferentes sentidos, e é preciso estar aberto para enxergar o significado da herança cultural no território e no tempo:

No campo dos museus existem diferentes políticas, prioridades, orçamentos, tradições e epistemologias culturais (...) que exigem uma forma mais aberta, comum e equalizada de imaginação museológica, uma tecnologia de tempo, uma coleção de ideias e formas de lidar com os tipos de eventos que acontecem em escalas de tempo e geografia muito amplas. As situações de crise que aparecem em diferentes partes do mundo nos lembram que uma compreensão mais profunda do tempo será necessária quando o patrimônio for percebido no futuro³³¹.

Durmusoglu cita o *Svalbard Global Seed Vault*³³² (Silo Global de Sementes de Svalbard) como uma possibilidade de modelo de museu, capaz de armazenar milhares de sementes de pensamento de todo o mundo, exigindo uma transformação radical na maneira como entendemos a museologia. Ela imagina se o museu do futuro poderia conter obras, materiais e memoriais descritivos, de forma que fosse possível acessar e trabalhar com os conteúdos em qualquer tempo e circunstância.

A curadora conta que foram dois os gatilhos para pensar essas perspectivas: a solução³³³ de Rezende para mostrar Yves Klein em Salvador – “quando a cor se

³²⁹ Graduada em Artes pela Universidade Sabanci de Istambul, participou do programa Estudos Críticos da Academia de Artes de Malmö, na Suécia e do Maybe Education and Public Programs da dOCUMENTA (13) como bolsista do Goethe-Institut.

³³⁰ DURMUSOGLU apud GOETHE-INSTITUT, 2015, p. 13.

³³¹ DURMUSOGLU apud GOETHE-INSTITUT, 2015, p. 11.

³³² É um gigantesco silo para sementes construído em 2008 próximo da localidade de Longyearbyen, no arquipélago Ártico de Svalbard, na Noruega, a cerca de 1300 km ao sul do polo norte. A construção do silo foi financiado pelo governo norueguês. O armazenamento de sementes no cofre é gratuito para os usuários finais. A Noruega e a Crop Trust pagam os custos operacionais.

³³³ Durante a 3ª Bienal da Bahia, uma amostra dos pigmentos do azul inventado pelo artista francês Yves Klein foi trazida da França, e manipulada pelo artista feirense Juraci Dórea para a reprodução do azul Klein. O resultado foi guardado em um relicário e exposto no altar da Igreja do Pilar, em Salvador. Ao seu lado foi colocada uma publicação escrita pelo artista francês em 1958 com o título “Como vencer os problemas da arte?” e uma imagem de Santa Rita de Cássia, a santa das causas impossíveis: Santa Rita dos Impossíveis.

tornou parte de outras vidas de uma maneira muito mais inesperada³³⁴ –, e a obra "Time Capsule"³³⁵ de Akram Zaatari³³⁶:

Durante a Guerra Civil, o diretor do Museu de Arqueologia de Beirute enterrou algumas das peças mais importantes sob uma parede de concreto, para que elas não fossem perdidas nos ataques³³⁷. Em Kassel, Zaatari criou uma capsula de concreto para ser descoberta no futuro. É difícil não se lembrar disso quando a antiga cidade de Palmyra, na Síria, é destruída por bombas de uma organização radical. O pensamento moldado por diferentes contextos exerce diferentes funções dentro deles (...). Espero que seja mais fácil encontrar o futuro do museu do que uma cápsula do tempo³³⁸.

Outra voz vinda da América Latina foi a de Victoria Noorthoorn³³⁹, diretora do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, na Argentina. Inicialmente ela entendia que contrapor um sul periférico e marginal representado pela Bahia, a um norte central representado pela Europa, era uma dicotomia norte / sul que “dava uma sensação de estar voltando para trás nas discussões, em vez de avançar em busca da possível utopia³⁴⁰”. Mas a amplitude das conversas e as visitas às instituições mudaram sua perspectiva: “(...) pude entender a insistência de Marcelo sobre por que fazia sentido iniciar na Bahia, que moldou o programa de maneiras desafiadoras³⁴¹”.

Os representantes alemães, Klaus Görner³⁴², curador do Museu MKK de Arte Moderna de Frankfurt, e Marion Ackermann³⁴³, diretora da Coleção de Artes da

³³⁴ DURMUSOGLU apud GOETHE-INSTITUT, 2015, p. 12.

³³⁵ Cápsula do Tempo, obra do artista Akram Zaatari na DOCUMENTA (13), 2012.

³³⁶ Akram Zaatari (1966-) é cineasta, fotógrafo, arquivista e curador libanês, cuja tônica do trabalho é coleta, estudo e arquivamento da história fotográfica do mundo árabe.

³³⁷ A barbárie humana faz com que atos comprometidos como este sejam mais comuns do que se imagina. Durante a Segunda Guerra Mundial, por exemplo, enquanto era diretor do Stedelijk Museum, museu de arte moderna em Amsterdam, o mítico diretor Willem Sandberg (1945-1963) transferiu a coleção para um bunker ao norte da cidade.

³³⁸ DURMUSOGLU apud GOETHE-INSTITUT, 2015, p. 12.

³³⁹ Victoria Noorthoorn atuou como coordenadora de projetos do Programa Internacional do MoMA, em Nova York, como curadora assistente das exposições contemporâneas no Drawing Center de Nova York e como curadora do Museu de Arte Latinoamericana de Buenos Aires (Malba – Fundação Costantini). Entre outros, foi curadora da 11ª Bienal de Lyon em 2011.

³⁴⁰ NOORTHOORN apud GOETHE-INSTITUT, 2015, p. 24.

³⁴¹ NOORTHOORN apud GOETHE-INSTITUT, 2015, p. 24.

³⁴² Klaus Görner estudou Filosofia, História da Arte e Literatura Alemã em Frankfurt e Basileia. Desde 2002, é curador do Museu MKK de Arte Moderna de Frankfurt.

³⁴³ Marion Ackermann é diretora da Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen (Coleção de Artes da Renânia do Norte-Vestfália), entre 2003 e 2009 foi diretora do Museu de Arte de Stuttgart.

Renânia do Norte-Vestfália, consideraram o programa “surpreendentemente aberto, e bem-sucedido pela serenidade e confiança nas forças do não-planejado³⁴⁴”.

Entre os pontos de destaque para Görner estava tratar como acervo o programa de Museu-Escola construído por Lina Bo Bardi; o que o levou a uma mudança na sua percepção. O que mais chamou sua atenção foi a possibilidade de uma ideia de museu poder ser reconstruída em outro tempo, com um reexame de sua estrutura, na compreensão de sua continuação, com intervalos e pontos de contato, para além do acervo físico³⁴⁵.

Ackermann destacou o trabalho do “diretor do MAM, curador e filósofo, colocando a si e a sua equipe no espaço expositivo, em contato com o público, e criando um ponto de encontro, para discutir temas da comunidade³⁴⁶”. Ela também se surpreendeu com a ideia de participação “muito mais radical e sincera³⁴⁷”, baseada em outras redes de conexão para além daquelas estabelecidas no mundo europeu e norte-americano.

Já no seu poético relatório, a curadora grega Marina Fokidis³⁴⁸ falou de contaminação cruzada como uma possibilidade democrática para discutir o museu do futuro:

(...) que perturba as suposições normativas do *status quo* (...). Uma irradiação produzindo novas e inesperadas combinações de seres humanos, culturas, ideias, política, rituais, canções, locais, intensidades, histórias, presentes e passados. (...) representando um cenário dinâmico de heterogeneidade. (...) um novo caminho (...) que foi deliberadamente mantido fora do processo de preservação das culturas³⁴⁹.

Fokidis destacou como o trabalho colaborativo em um grupo tão diverso pode gerar novas redes e comunidades, novos modelos de conhecimento. A fusão de várias temporalidades, tendências e histórias, sobrepostas e conflitantes, como pano de fundo para uma “contaminação cruzada, que pode evoluir para um estado de

³⁴⁴ GÖRNER apud GOETHE-INITIUT, 2015, p. 26.

³⁴⁵ GÖRNER apud GOETHE-INITIUT, 2015, p. 26.

³⁴⁶ ACKERMANN apud GOETHE-INITIUT, 2015, p. 22.

³⁴⁷ ACKERMANN apud GOETHE-INITIUT, 2015, p. 22.

³⁴⁸ Fokidis foi curadora da Terceira Bienal de Salônica, curadora do Pavilhão Grego da 51ª Bienal de Veneza e diretora do escritório de arte da documenta 14 em Atenas.

³⁴⁹ FOKIDIS apud GOETHE-INITIUT, 2015, p. 14.

*methexis*³⁵⁰ – ela explica que no antigo teatro grego, *methexis*³⁵¹ era um método no qual o público participava, criava e em alguns casos improvisava a ação ritual.

Ela reflete sobre como os tempos atuais exigem novas formas de mediação cultural, uma metodologia aberta, como foi com o grupo, e percebida também no cotidiano daquele modelo de MAM-BA encerrado em 2015. E imagina que o sul simbólico pode oferecer “topografias não prescritas (...) como uma entidade abstrata que eventualmente pode gerar um terceiro caminho dentro de um contexto intelectual³⁵²”. Fokidis fala do sul como um espaço de encontro no qual se pode imaginar outras formas de estar no mundo:

A Academia da Crise do MAM da Bahia; o Museu-Escola imaginado por Lina Bo; os arquivos estaduais no antigo hospital para leprosos; a música, o mar, os primeiros passaportes escravos; a Escola Parque, um caminho tropical para a antroposofia; o Acervo da Laje, um remédio para a violência através da arte; jardineiros, curadores, sacerdotes, artistas; o colapso de privado e público, interior e exterior, terra e mar, o oficial e o ritualista, o tropicalismo e o mediterrâneo; a cosmocracia e especificidade do sítio. (...) uma "pequena esfera pública"³⁵³, (...) uma instituição se revelando ponto de encontro crucial para o debate cultural e artístico, um entre-lugar, uma correlação de espaço, forma e política³⁵⁴.

Figura 57 - Episódio Museal realizado em setembro de 2018 no Goethe-Institut de São Paulo.



Fonte: Goethe-Institut Brasil³⁵⁵ | Foto: Anthea Schaap

³⁵⁰ FOKIDIS apud GOETHE-INSTITUT, 2015, p. 15.

³⁵¹ Traduzido aqui como metanálise.

³⁵² FOKIDIS apud GOETHE-INSTITUT, 2015, p. 16.

³⁵³ Ela cita o teórico grego Nikos Papastergiadis.

³⁵⁴ FOKIDIS apud GOETHE-INSTITUT, 2015, p. 15.

³⁵⁵ Disponível em: <https://www.goethe.de/ins/br/pt/kul/sup/eps/21365655.html?forceDesktop=1>

As perspectivas dos participantes de “O Lugar do Museu – Episódio Museal” apontam para a urgência de buscar uma nova utopia comum, a partir da qual seja possível produzir iniciativas e propostas concretas para o campo museológico. Em comum entre as instituições museológicas ainda há uma diretriz principal que diz respeito ao seu papel social, o lugar do museu no desenvolvimento da sociedade, para garantir o bem-comum. Mas o futuro dos museus depende muito de sobre que bases cada modelo de instituição se apoia, depende das missões e objetivos definidos nos seus programas.

No relatório final do encontro de Salvador, foram listados³⁵⁶ alguns dos principais problemas contemporâneos no campo que desafiam e comprometem os fundamentos culturais dessas instituições. Entre eles:

- a) A lógica dominante, entre museus e instituições similares, que legitima, justifica e valoriza ações e conceitos determinados pelo mercado e não pelas urgências sociais;
- b) modelos viciados de divisão de trabalho, em nível global determinados também por localização geográfica; e em nível institucional tornando urgentes relações de trabalho mais horizontais dentro dos museus;
- c) e o papel dos diretores de museus, que estariam atuando como CEOs³⁵⁷, mais interessados em cuidar e desenvolver o branding³⁵⁸ do museu como empresa ou franquia³⁵⁹, do que pensar o papel social e o programa cultural do museu.

Enquanto a Museologia está em franca transição, o crescimento do número de museus e a importância do *branding*³⁶⁰ no campo museal na última década são fatos

³⁵⁶ Relatório do MAM-BA sobre o programa “O Lugar do Museu”. Acervo documental MAM-BA.

³⁵⁷ CEO é a sigla da expressão em língua inglesa *Chief Executive Officer*, Diretor de Operações em Português, que teve origem na esfera do campo de negócios, ligado ao *Business Plan*, ou Plano de Negócios.

³⁵⁸ Branding (do inglês “brand”, que significa marca) é um conceito ligado à administração, que consiste em um conjunto de atividades de gestão de uma marca, desde a concepção, com o objetivo de potencializar seu valor econômico e principalmente seu valor simbólico.

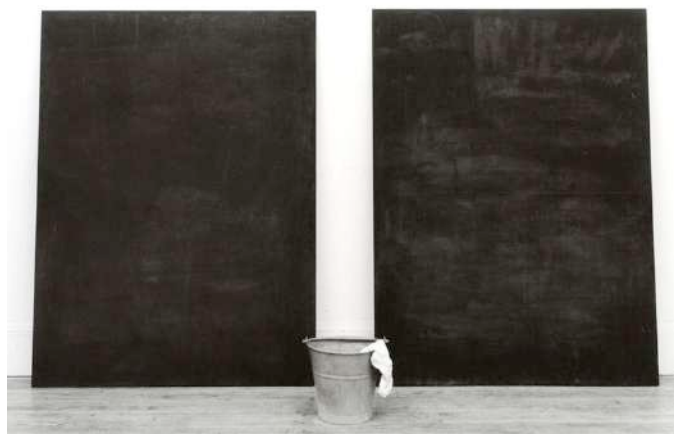
³⁵⁹ Franquia, franchising ou franchise é uma estratégia da administração, na qual o detentor da marca cede ao franqueado o direito de uso da marca, infraestrutura, know-how, tecnologia, etc, que paga royalties (parte do faturamento) ou remuneração ao franqueador.

³⁶⁰ Branding (do inglês “brand”, que significa marca) é um conceito ligado à administração que consiste em um conjunto de atividades de gestão de uma marca desde a concepção, com o objetivo de potencializar seu valor econômico e principalmente seu valor simbólico.

comprovados por diversas pesquisas³⁶¹. Grandes museus tradicionais como Smithsonian, British Museum, Louvre e Hermitage, se tornaram “poderosas marcas de consumo, símbolos instantaneamente reconhecíveis e duradouros, aos quais os profissionais de *marketing* sonham em associar seus produtos³⁶²”.

Esses museus usam o valor simbólico de suas marcas na comercialização de publicações, peças audiovisuais, produtos das suas lojas, exposições temporárias. Alguns vão mais além, como a Smithsonian Institution, uma instituição fundada em 1846, que reúne museus, centros de pesquisa e zoológico, administrado pelo Governo dos Estados Unidos, com 154 milhões de itens na coleção, espalhada pelos Estados Unidos, Panamá e Porto Rico. O grupo ainda possui gravadoras, canais a cabo e serviços de streaming.

Figura 58 - FIU Blackboards (Quadros-negros da FIU). Joseph Beuys, 1977-1979.



Fonte: Acervo Smithsonian Institution na coleção do Hirshhorn Museum, Washington, DC.

Outros museus ampliam territorialmente o alcance de suas marcas, como o Louvre, que inaugurou no final de 2017 o Louvre Abu Dhabi. Fruto de uma negociação entre os governos da França e dos Emirados Árabes Unidos, foi pago mais de um bilhão de dólares³⁶³ pelo direito de uso do nome do museu por trinta anos, além de apoio técnico, treinamento de equipe e organização de um programa de quatro exposições anuais durante quinze anos; além de empréstimo para exibição de até trezentas peças do acervo do Louvre e de outros museus franceses por um período de dez anos³⁶⁴.

³⁶¹ Por exemplo, MICALLEF, 2018; BARBOSA, 2016; MARTI, 2013.

³⁶² MICALLEF, 2018.

³⁶³ COTTER, 2017.

³⁶⁴ MICALLEF, 2018.

O complexo cultural do qual o Louvre Abu Dhabi faz parte, conhecido como *Saadiyat Island* ou Ilha da Felicidade – onde funcionam hotéis, shopping centers, campos de golfe, residências, marinas e instituições culturais – foi objeto de uma denúncia do Observatório dos Direitos Humanos³⁶⁵ sobre abusos trabalhistas. Segundo o relatório, mais de dois milhões de trabalhadores, vindos de países mais pobres do sul da Ásia, atuam em campos de trabalho em condições precárias.

Enquanto ativistas condenam a exploração dos imigrantes, os governos e organizações envolvidas no empreendimento afirmam que as denúncias são “infundadas, ultrapassadas e baseadas em metodologias desconhecidas, e que o acordo é claro desde o início da contratação”³⁶⁶. Como conta o jornalista britânico Robert Fisk, correspondente no Oriente Médio do jornal inglês *The Independent*:

Perguntei ao ex-conselheiro sênior do falecido xeque Zayed se seria moral que esse exército monstruoso de pobres construísse palácios para as pessoas mais ricas do mundo, sem nenhuma participação na cidadania desses reinos lendários (...) – como os canadenses e (...) ingleses, no século XIX, já que estamos no século XXI. “Olhe do ponto de vista deles”, disse o ex-assessor. “Veja a pobreza dos países de onde eles vêm. Regiões inteiras em torno de nós prosperaram por nossa causa. (...) Eles têm um contrato, este país precisa se desenvolver e eles sabem desde o início que não serão cidadãos. (...) É injusto esperar que um pequeno país como o nosso seja sobre-humano em tudo o que faz”. No entanto, os quase 500 mil cidadãos de Abu Dhabi, com uma autonomia de investimento de até £ 642 bilhões, querem ser sobre-humanos³⁶⁷.

Enquanto a denúncia ainda gera polêmica e protestos de ativistas e artistas por todo o mundo, foi anunciada para este ano a inauguração, no *Saadiyat Island*, do museu Guggenheim, que possui franquias em Nova York, Veneza, Berlim e Bilbao. Ele é pioneiro em uma dinâmica de globalização dos museus, que talvez tenha ligação com a explosão do turismo no mundo, e certamente tem correlação estreita com os números do mercado milionário da arte.

As conexões dos museus com os negócios de entretenimento, de arte e outros, podem ser percebidos pela quantidade de instituições museais inauguradas nos últimos cinco anos por renomadas marcas da indústria da moda, como Prada, Cartier e Louis Vuitton, que encontraram na popularidade dos museus de arte uma nova estratégia para despertar o interesse do seu público.

³⁶⁵ HUMAN RIGHTS WATCH, 2012.

³⁶⁶ FISK, 2015.

³⁶⁷ FISK, 2015. Do inglês, tradução nossa.

Mas há uma proliferação de museus pelo mundo, relacionado ao poder simbólico dessas instituições, para além dos museus das grandes marcas. A pesquisadora Andrea Lombardi³⁶⁸ publicou um artigo sobre o crescimento exponencial de museus privados abertos na China. Segundo ela, dados da Administração Estatal do Patrimônio Cultural³⁶⁹ chinesa, apontam que até 2015 havia quase cinco mil museus em cidades como Pequim, Hong Kong e províncias pequenas.

Como muitos países do mundo, desde o início do século XX o governo chinês usa o museu como instrumento de afirmação cultural e símbolo de desenvolvimento econômico. Lombardi, entretanto, destaca a abertura, nos últimos anos, de mais de mil museus privados, e não públicos. A pesquisadora comenta que os edifícios construídos para abrigar esses novos museus, embora recebam investimento público, são “faraônicos, sem um propósito maior do que apenas ostentar o poder individual³⁷⁰”.

Figura 59 - Exploratorium museum, Tianjin, China. Inaugurado em janeiro de 2019.



Fonte: Revista Dezeen - arquitetura e design³⁷¹

³⁶⁸ BARBOSA, 2016.

³⁶⁹ Administração Nacional do Patrimônio Cultural é uma agência subordinada ao Ministério da Cultura e Turismo da República Popular da China, responsável pelo desenvolvimento e gestão de museus, e pela proteção das relíquias culturais de importância nacional.

³⁷⁰ BARBOSA, 2016, p. 2

³⁷¹ Disponível em: <https://www.dezeen.com/2019/01/24/tianjin-exploratorium-museum-bernard-tschumi-china-architecture/>

Como compatibilizar estratégias de *branding* e objetivos de *marketing* acintosamente relacionados a *status*, lucro e poder, com os direitos humanos, a ética e a finalidade cultural³⁷² das instituições de memória, com os agenciamentos do patrimônio cultural, com o papel social dos museus, com a ideia de museu como instrumento de construção e transmissão da herança cultural? Como teoria e prática museológica, instâncias relacionadas à cultura, podem contribuir socialmente atuando em consonância com abordagens econômicas como aquelas? Qual o papel social de museus envolvidos em conjunturas como aquelas de Abu Dhabi e China? Será que o conceito de museu comprometido com o desenvolvimento humano, com ética e engajamento cultural, ainda é uma realidade?

Muitos museus de arte na atualidade parecem pensar seu patrimônio cultural em equivalência a um patrimônio financeiro, ações ou investimentos³⁷³. É possível que o papel social ainda seja prioritário nesse tipo de museu? São valores culturais e humanos que guiam sua atuação, ou da indústria do espetáculo, como volume de público, etc.?

Esse modelo de museu comercial, engajado na valorização e internacionalização de obras de arte como produto lucrativo, que atende às expectativas de consumo do público, e visa o lucro como finalidade, parece ser um *mass-museum*, menos interessado no valor cultural das suas coleções, do que no valor no mercado de arte. Como analisa Martin Grossmann:

(...) assiste-se a um empoderamento de museus (...) que são redesenhados, reconfigurados, para receber multidões. Neste caso, estes museus “blockbusters” ocupam o lugar das Grandes Exposições Internacionais, sendo hoje um dos principais condutores “eruditos” de uma Sociedade do Espetáculo³⁷⁴.

O mais grave é que essa perspectiva não se restringe ao contexto das instituições museais, mas abrange todo o sistema museológico. Basta lembrar da discussão sobre o uso do termo “não-lucrativo” na definição oficial de museu³⁷⁵. O

³⁷² Cultura é utilizada aqui como “o processo de cultivo do espírito, de que são parte as práticas culturais e os instrumentos desse processo, como cada uma das artes e outros veículos que expressam ou conformam um estado de espírito ou comportamento coletivo”, como descrito por Teixeira Coelho no Dicionário Crítico de Política Cultural.

³⁷³ TEIXEIRA COELHO, 1997, p. 272

³⁷⁴ GROSSMANN, M. & MARIOTTI, G., 2011. p. 197

³⁷⁵ Páginas 93 e 94 deste presente trabalho.

objetivo de qualquer museu é social, sua finalidade não pode ser o lucrar para dividir entre sócios de um negócio comercial.

As diversas forças que se movem pelo campo da Museologia impactam todo o sistema de pensamento, parâmetros conceituais e legais, práticas museais, diretrizes normativas, marcos teóricos, todas as instâncias museológicas. Por esta razão, relacionar Museologia e cultura a Desenvolvimento é uma tarefa complexa que exige pensamento crítico aprofundado. Forças de ordens diversas, para as quais o tempo, as ressignificações, as identidades coletivas também são importantes, influenciam a construção das políticas de memória e de cultura.

Se o museu tem como função social atender às demandas da sociedade, é preciso que processe e defina suas diretrizes baseado nas demandas da sociedade em que atua, e também definir a que campo serve. É preciso entender exatamente qual o seu objetivo: ser lugar de pesquisa e produção e conhecimento, busca pelo desenvolvimento humano em todas as esferas; ou é ser meio de comunicação de massa, *mass-museum*, baseado nas relações de consumo, atendendo critérios da indústria do entretenimento, para um público moldado para esta indústria.

Desde o final da década de 1980 o museólogo Tomislav Šola³⁷⁶ defende que todas essas questões, que hoje tem atingido os museus, têm relação com o sistema disfuncional que gira em torno de interesses econômicos, e é movido pela ignorância, a falta de consciência, de cultura, de capacidade de articulação das informações dentro e fora dos museus. Assim como os profissionais que participaram das discussões de “O Lugar do Museu”, Šola também defende que uma maneira de enfrentar esses problemas é criar contextos para priorizar os processos em tempo presente, nas ações museológicas e nas relações entre pessoas e ideias dentro do museu.

A musealização, seleção, tratamento e transmissão da herança cultural, precisa se voltar para o entendimento das renúncias que levaram a humanidade ao momento distópico em que ela se encontra, e dos valores capazes de apontar novamente para a utopia. Šola usa o termo Heritologia³⁷⁷, *heritology*, o estudo da herança, como um artifício para defender a urgência de uma abordagem mais ampla

³⁷⁶ ŠOLA, 2019.

³⁷⁷ Como já citado na página 10 do subcapítulo 2.2 deste trabalho.

e transdisciplinar na Museologia, dos valores do espírito humano como capital epistêmico da Museologia. Assim como a arte é o capital da nova economia em Beuys.

Para Šola³⁷⁸, nessa sociedade, em que até a educação se tornou bem de consumo, a medida do sucesso de qualquer trabalho, inclusive no campo museal, é o dinheiro ganho e a influência social exercida, e não os processos com finalidades culturais. E priorizar esse sucesso tem como consequência insegurança, agitação, desconforto e frustração:

Temos sintomas de neurose coletiva (...) Descobrimos que a economia moderna não é uma ciência exata e que todos os modelos éticos estão condenados a um fracasso caro. O mundo das corporações globais e das mega-finanças estão propositalmente criando o caos. (...) Os cidadãos são manipulados para acreditar que testemunham um processo natural do darwinismo social. (...) Difere das épocas precedentes pela exclusividade implacável e falta de uma alternativa³⁷⁹.

Šola insiste que os museus passaram muito tempo inventando um passado melhor (com propósitos práticos, como nos projetos de nação) e que agora a agenda de todas as instituições culturais deve ser trabalhar pelo futuro, pela harmonia do mundo, usando a sabedoria das percepções do passado, antes que esse passado também seja colocado à venda³⁸⁰.

O pensador francês Edgar Morin³⁸¹ aponta entre os principais desafios para o século XXI, lidar com os problemas complexos das sociedades contemporâneas, que exigem soluções transdisciplinares e uma percepção do mundo complexo que transite entre diversidade e globalidade. Parece claro que a globalização transformou o perfil dos museus³⁸², instâncias culturais e de educação, que hoje são norteados por abordagens transculturais. É nesta perspectiva que devem trabalhar os museus³⁸³.

³⁷⁸ ŠOLA, 2019.

³⁷⁹ ŠOLA, 2019.

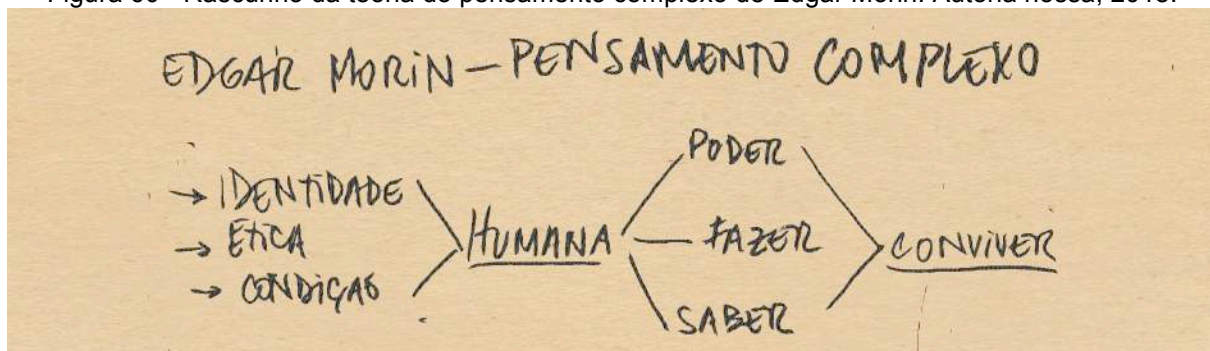
³⁸⁰ ŠOLA, 2019.

³⁸¹ Edgar Morin, pseudônimo de Edgar Nahoum (1921-) é um antropólogo, sociólogo e filósofo, considerado um dos principais pensadores contemporâneos e um dos principais teóricos da complexidade.

³⁸² O *GAM-Global Art and the Museum*, a plataforma de pesquisa e ação cultural coordenada por Hans Belting e Andrea Buddensieg, foca especificamente nas relações entre museus de arte e globalização (<http://www.globalartmuseum.de>).

³⁸³ MORIN, 1999.

Figura 60 - Rascunho da teoria do pensamento complexo de Edgar Morin. Autoria nossa, 2018.



Fonte: Acervo pessoal.

Já são muitas as abordagens que entendem museu como um processo coletivo, transdisciplinar, onde se busca caminhos para o crescimento da sociedade como um todo, visando o bem comum. A pesquisadora Carolina Ruoso³⁸⁴ descreve curadoria colaborativa como a construção do roteiro narrativo de uma exposição feita junto com o público do museu – frequentadores e colaboradores. Mas as potencialidades do conceito vão muito além das exposições, ou de seleção do que deve ser preservado/musealizado. Ruoso fala de processos capazes de fazer da instituição museológica uma zona de contato, “com metodologias influenciadas por abordagens da Museologia Social e da Museologia Crítica³⁸⁵”.

Ela explica que quando as mediações dentro do espaço museológico vão além das salas expositivas, se expandem para todas as atividades do museu, a comunicação museológica é amplificada, “a heterogeneidade das apropriações, da erudição à ignorância, da incompreensão à reverência, testemunha a revolução democrática do museu³⁸⁶”.

Um museu onde todos os agentes podem contribuir, incluindo os frequentadores com experiência prolongada, é um museu como ato criativo. Uma

³⁸⁴ Carolina Ruoso é professora de Teoria e História da Arte da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, ministrando aulas nos cursos de Museologia, Artes Visuais e Conservação/ Restauração. Doutora em História da Arte pela Universidade de Paris 1 Panthéon-Sorbonne, onde participou da fundação do Grupo de História de Museus e Patrimônio HIPAM. É mestre em História na UFPE e graduada em História na UFC. É membro do Grupo de Estudos e Pesquisa em Memória e Patrimônio da Universidade Federal do Ceará, GEPPM. Foi coordenadora curatorial do Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco – FUNDAJ.

³⁸⁵ RUOSO, 2016, p. 456

³⁸⁶ RUOSO, 2016, p. 429

curadoria colaborativa³⁸⁷ de processos museológicos é uma estratégia capaz de alargar as possibilidades do trabalho com a herança cultural, e com isso produzir/propagar conhecimento alternativo e novas formas de transmitir esse conhecimento para colaborar com o futuro da sociedade.

Em sua pesquisa Ruoso analisa um caso de museu como rede de cooperação que tem objetivos mais amplos do que “números que servem para justificar projetos de financiamento³⁸⁸”. Ela fala das dimensões de colaboração possíveis, de uma cartografia das redes de relações mobilizadas pelo museu. E também das dinâmicas colaborativas na sua própria pesquisa:

(...) As pessoas se sentiam integradas naquele labirinto e, enquanto participavam de atividades, desenvolviam significados para si e para os outros (...) estavam interessadas em participar do projeto, estavam envolvidas. (...) quatro anos para percorrer os caminhos do labirinto, observando de dentro, o que era uma oportunidade de aprendizagem³⁸⁹.

Metodologias como esta visam o mesmo fim perscrutado por Joseph Beuys, que utilizou princípios da alquimia para produzir reflexões: assumir e lidar com os demônios do passado, para entender como chegamos até a realidade presente, e neste presente sermos capazes de criar o futuro utópico, que não seja apenas uma derivação do presente hegemônico.

³⁸⁷ Segundo Carolina Ruoso (UFC), curadoria colaborativa é um método que se caracteriza pela participação dos diversos agentes no museu; que se diferencia da curadoria coletiva (vários curadores), ou compartilhada (envolvendo a equipe).

³⁸⁸ RUOSO, 2016, p. 456

³⁸⁹ RUOSO, 2016, p. 428.

3.3. Entre Museologia e Arte ou “Enquanto tiver bambu, tem flecha”³⁹⁰”

Pensar fora da caixa ou é pose de *mainstreamers* ambiciosos ou a busca por obsessões criativas – esperançosamente baseadas em uma compreensão mais profunda do assunto³⁹¹.

Às portas da virada do século XX para o século XXI, o museólogo Tomislav Šola acreditava que, para conseguir acompanhar as mudanças da sociedade, a Museologia deveria ter como estratégia uma percepção poética da herança cultural: o museu do futuro deveria ser uma estrutura viva e um mecanismo de desafio; e o novo discurso museológico ter o selo de mensagem poética³⁹². Foi nessa perspectiva que ele chamou de epifania museológica³⁹³ a ideia de Museu Imaginário de André Malraux – a arte como centro de um método que transformou o museu e a própria arte³⁹⁴, ressignificando conceitos e percepções.

Para Šola o museu do futuro seria o resultado de uma Museologia do futuro, capaz de criar um estado de sensibilidade e consciência sobre a herança, convergência do pioneirismo dos Ecomuseus com as metodologias da arte³⁹⁵. Com base neste mesmo estado de sensibilidade e consciência Lina Bo Bardi criou o Museu-Escola: um espaço vivo para discutir e trabalhar a arte como parte da vida, promovendo releituras poéticas do cotidiano da sociedade e da cidade de Salvador, o mesmo estado que Beuys buscava nos seus processos criativos compartilhados.

Como uma estratégia para estimular a convivência e o compartilhamento de ideias entre as pessoas, a curadora grega Marina Fokidis realizou, durante uma residência artística que fez em Salvador³⁹⁶, o projeto Ágora, um espaço público efêmero mais íntimo, no qual cidadãos e comunidade (polis), privilegiados e não privilegiados, pudessem se reunir para falar de suas ideias sobre democracia,

³⁹⁰ REZENDE, 2017. Frase dita no momento em que foi exonerado do cargo de diretor do MAM-BA.

³⁹¹ ŠOLA, 2017.

³⁹² ŠOLA, 1987, p. 49.

³⁹³ ŠOLA, 1987, p.49.

³⁹⁴ MALRAUX, 1965, p. 111.

³⁹⁵ ŠOLA, 1987, p. 49.

³⁹⁶ Junto com a fotógrafa venezuelana Angela Bonadies e a compositora peruana Pauchi Sasaki, parceiras no projeto Ágora, Fokidis foi residente do programa de residência artística do Goethe-Institut Salvador-Bahia, em 2017.

derrubando as paredes invisíveis entre as diversas hierarquias sociais. Ela explicou que na Grécia Antiga, discussões públicas eram necessárias para o desenvolvimento da sociedade, e a Ágora era o lugar onde esses debates de ideias aconteciam³⁹⁷.

Figura 61 - Kunsthalle Athena, 2013.



Fonte: kunsthalleathena.org

A criação de espaços metafóricos para promover processos criativos compartilhados, é objeto de pesquisa e trabalho da curadora há algum tempo. Fokidis é diretora artística do museu Kunsthalle Athena na Grécia, “um espaço simbólico de contaminação cruzada”³⁹⁸, que foi pensado como um experimento para estimular o intercâmbio intelectual e cultural.

³⁹⁷ https://www.goethe.de/ins/br/pt/sta/sal/ver.cfm?fuseaction=events.detail&event_id=21110231

³⁹⁸ Disponível em: <https://www.kunsthalleathena.org>

Uma das ocupações deste museu aconteceu em 2013, em um edifício neoclássico abandonado, na área central da cidade, onde processos de gentrificação³⁹⁹ foram iniciados e nunca concluídos, em Atenas, capital de um país atingido por graves crises e recessão, e reuniu grande número de pessoas de perfil cosmopolita e diversificado, comunidades locais e imigrantes.

O Kunsthalle Athena, cuja existência foi resultado de uma ação criativa cooperativa, marcou o campo da arte como um modelo de processo curatorial, mas também o campo dos museus, formulando uma percepção sobre a intercessão comunidade, memória, arte e política: “transformação, transgressão, transfixação – um meio de escapar, e também de subverter o estado atual de severa austeridade e depressão⁴⁰⁰”.

São muitos os desafios que se enfrenta e também as potencialidades de propor ações e experimentos como estes, que articulam realidades bastante heterogêneas em torno das ideias de união e construção comunitária. Em 2020 Fokidis é uma das curadoras convidadas do Art Dubai, uma importante feira internacional de arte (patrocinada pelo Sheikh Mohammed bin Rashid Al Maktoum, vice-presidente e primeiro-ministro dos Emirados Árabes Unidos, e governante de Dubai) que envolve mais 40 países do Oriente Médio, norte da África e sul da Ásia, 100 museus e quase 30 mil visitantes. Nessa conjuntura Fokidis vai tentar organizar sua plataforma dinâmica e participativa a partir de experiências imersivas da cidade. Cidade esta que inclui Sonapur – nome não-oficial da periferia de Dubai, onde moram os imigrantes.

A pesquisadora Lotte Arndt⁴⁰¹, editora da revista francesa de arte e cultura *qalqalah*, também acredita no potencial dos processos comunitários para construção do futuro. Ela diz:

³⁹⁹ Gentrificação (do inglês gentry, “pequena nobreza”) é um conceito criado pela socióloga britânica Ruth Glass (1912-1990) para descrever e analisar transformações em bairros operários em Londres. O termo tem sido utilizado em estudos sobre desigualdade e segregação urbana, na área do patrimônio e outras áreas do conhecimento, se referindo processos urbanos onde zonas antigas e/ou populares, degradadas, atraem moradores de rendas mais elevadas, descaracterizando e apagando a memória dessas áreas.

⁴⁰⁰ POLITAKIS, 2016, p. 2.

⁴⁰¹ Lotte Arndt leciona na École d'art et design de Valence. Seu PhD é sobre negociações pós-coloniais em revistas culturais relacionadas à África. Sua produção científica foca em tópicos relacionados ao presente pós-colonial e estratégias para subverter narrativas eurocêntricas. Ela acompanha o trabalho de artistas que interrogam criticamente o presente pós-colonial e os pontos cegos da modernidade.

(...) Uma das poucas belas certezas que o tempo presente oferece é a evidência de que o aqui e os outros lugares são impossíveis de separar (...) e nenhuma fronteira pode impedir isso. O desafio continua sendo "ser capaz de (...) inventar coletivamente constelações que nos protejam do desespero e do cinismo, como palavras que suspendem o curso normal das coisas e (re)criam o possível". Partir do presente em vez de fugir dele⁴⁰².

No editorial da terceira edição desta revista⁴⁰³, Arndt relaciona eclosão de disparidades socioculturais, xenofobia, líderes autoritários e esgotamento dos recursos naturais, ao imperativo dos interesses econômicos colocados acima do bem comum⁴⁰⁴. Assim como pensava Joseph Beuys e como defende Šola.

Na mesma edição da revista, a pesquisadora austríaca Nora Sternfeld⁴⁰⁵ publicou o artigo "Por que mesmo expor? Uma resposta vinda de 2030"⁴⁰⁶. O texto é uma ficção na qual a autora criou uma distância temporal do contexto atual, em um futuro distópico, onde o mundo é controlado por interesses econômicos e governos autoritários, que estariam tornando os espaços de cultura e convívio social cada vez mais privados, elitizados, antidemocráticos⁴⁰⁷. E uma onda massiva de privatização dos museus, estaria produzindo instituições cada vez mais reacionárias, comerciais e pouco relevantes para o desenvolvimento do espírito humano⁴⁰⁸.

Seu objetivo era tentar entender quais teriam sido as escolhas feitas pela Museologia entre os anos 2015 e 2030 para enfrentar aquela realidade fictícia; e que abordagens teriam maior probabilidade de manter a potência crítico-ética necessária para resistir à assimilação dos museus por um sistema opressivo naquele futuro hipotético.

Entre as principais tendências do campo museológico que Sternfeld mapeou estariam: enunciados inclusivos anti-nacionalistas; questões sobre representação e

⁴⁰² ARNDT, 2017. No trecho, Arndt cita Emilie Hache, "Onde o Futuro É", em *Falcão das Estrelas: Sonhando com o escuro. Mulheres, magia, política*. Paris, Cambourakis, 2015, p. 20.

⁴⁰³ QALQALAH, 2017, p. 3-9

⁴⁰⁴ ARNDT, 2017

⁴⁰⁵ Nora Sternfeld é educadora e curadora. Faz parte do *trafo.K*, um escritório de produção de conhecimento crítico baseado em Viena, e de *freethought*, uma plataforma para pesquisa. É diretora artística do Bergen Assembly e professora de Curadoria e Mediating Art, na Universidade de Aalto, em Helsinki, Finlândia, e co-diretora do *ecm - educação / curadoria / gestão* - Masterprogramme de teoria e prática de exposições na Universidade de Viena.

⁴⁰⁶ QALQALAH, 2017, p. 28-43.

⁴⁰⁷ STERNFELD, 2017.

⁴⁰⁸ STERNFELD, 2017, p. 30.

políticas de memória hegemônicas; teorias pós-coloniais e decoloniais; herança cultural como instrumento de inclusão social e cidadania; museus como zonas de agenciamento, de narrativas e processos museológicos alternativos; exercícios para imaginar museus possíveis. Todas as abordagens apontam para lógicas participativas⁴⁰⁹.

O futuro descrito por Sternfeld já é agora. Como produzir uma Museologia participativa? Como atuar sem ser assimilado pelo sistema comercial, ou sem se isolar se tornando pouco relevante fora de círculos fechados? Diante da conjuntura atual, como conceitos e iniciativas museológicas ainda podem ter algum impacto para o desenvolvimento democrático e saudável da sociedade? Na introdução do artigo na *qalqalah*⁴¹⁰, Lotte Arndt responde:

(...) os museus podem hoje participar na resistência às explosões reacionárias e contribuir, através de suas práticas, para abrir e destacar caminhos previamente invisíveis, ressoar com sons inauditos, resultantes de encontros entre vozes e corpos muitas vezes separados por hierarquias sociais, e assim esboçar, com uma transversalidade barroca e às vezes dissonante, uma linguagem que se inventa no caminho⁴¹¹.

Sternfeld também defende que para ser participativo não é preciso estar nos centros emissores de discursos e práticas. Para ela, tomar distância e experimentar formatos independentes também é resistir. Mesmo sem saber o que fazer com o conhecimento produzido ou onde exatamente o trabalho pode levar, este momento crítico da história pede espaços de colaboração, de criação de novas reflexões e experimentos sobre como as transformações do mundo interferem na vida a partir do cotidiano.

Nesse panorama de privilegio dos interesses econômicos e autoritarismo em detrimento de valores ligados ao desenvolvimento humano, Sternfeld acredita que o desafio da Museologia, como instância cultural, é manter o compromisso crítico, e continuar a produzir e difundir discursos e práticas sobre memória e herança cultural cada vez mais independentes das instâncias hegemônicas de poder⁴¹². Ainda que a partir de círculos pequenos e isolados.

⁴⁰⁹ STERNFELD, 2017.

⁴¹⁰ QALQALAH, 2017, p. 3-9

⁴¹¹ QALQALAH, 2018, p. 9. Do francês, tradução nossa.,

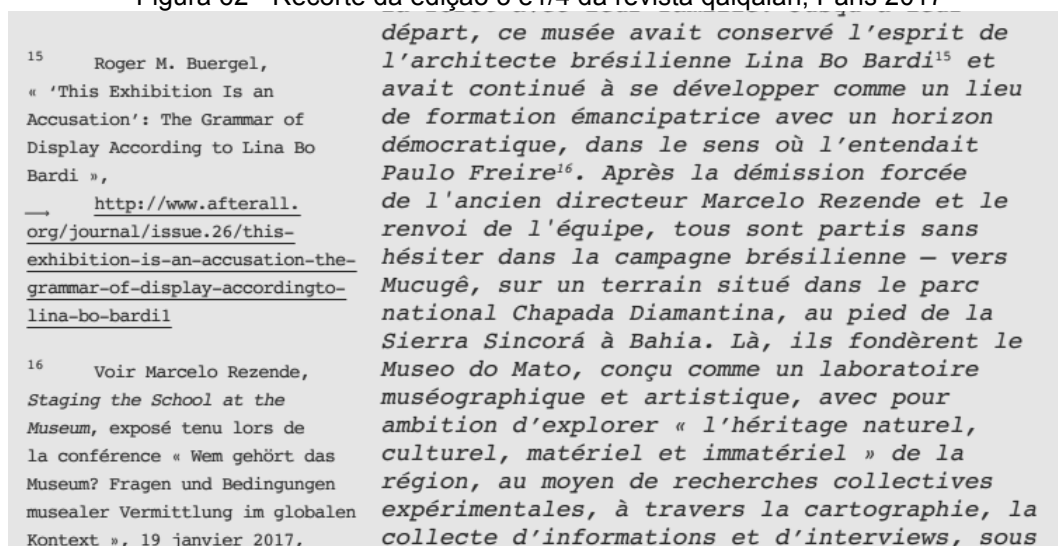
⁴¹² STERNFELD, 2017.

No seu exercício (não tão) ficcional ela identificou um sinal possível de ruptura dos padrões estabelecidos no trabalho de coletivos autônomos, que se autonomariam “para-museus, onde todos seriam curadores e educadores, uma alternativa às metodologias das instituições de grande escala⁴¹³”. Esses coletivos, como heterotopias⁴¹⁴, posicionamentos não-regulados, deslocamentos da ação museológica, poderiam atuar em qualquer lugar, ocupando inclusive museus tradicionais – como aconteceu no MAM-BA entre 2013 e 2015.

Como uma rede itinerante de construção de memórias e conteúdos culturais, esses para-museus, esses museus desmaterializados, teriam como objetivo premente transmitir outras versões dos movimentos, das ações humanas sociais e culturais; fazer serem ouvidas, apropriadas e transmitidas formas subjugadas de conhecimento. Um museu capaz de articular, de maneira aberta e transdisciplinar, os desafios do mundo contemporâneo.

E Sternfeld cita como um desses experimentos “o Museu do Mato, um laboratório de arte e museologia no interior da Bahia, Brasil, onde um grupo experimental intercala momentos de frustração, exercícios poéticos, experiências de comunidade (...) e todos os dias redescobrem a ideia por trás do museu⁴¹⁵”.

Figura 62 - Recorte da edição 3 e1/4 da revista qalqalah, Paris 2017



Fonte: qalqalah, un reader n° 3 ¼.

⁴¹³ STERNFELD, 2017, p. 12.

⁴¹⁴ Heterotopia é um conceito da geografia humana, elaborado pelo filósofo Michel Foucault, que descreve lugares e espaços que funcionam em condições não hegemônicas.

⁴¹⁵ STERNFELD, 2017, p. 43.

A experiência de processo ampliado de curadoria colaborativa⁴¹⁶ no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) entre 2013 e 2015, baseado nas ideias de Lina Bo Bardi, provocou mudanças de percepção em quem participou de maneira consciente do projeto. Para muitas dessas pessoas foi crucial encontrar meios de continuar exercitando aquelas metodologias de sensibilização poética, para fazer frutificar as sementes plantadas naquele espaço simbólico museológico.

O Museu do Mato foi um desses recursos. Criado como processo artístico, ele foi um deslocamento radical na trajetória da artista visual Lica Moniz, coordenadora educativa do Museu-Escola Lina Bo Bardi no MAM-BA e diretora educativa da 3ª Bienal da Bahia, duas potentes ações de reativação da memória, em territórios físicos e simbólicos. Essas experiências marcaram o entendimento da artista sobre o conceito de museu, que para ela passou a ser “uma ferramenta de reflexão, uma espécie de oráculo onde formular perguntas já é uma forma de resposta, onde o acervo pode ser uma ideia⁴¹⁷”.

Nadadora, mergulhadora e velejadora, durante todo seu percurso artístico Lica se ocupou das águas como espaço de investigação, especialmente os fluxos das marés, ambiente subaquático, patrimônio submerso. Mas um fato na vida pessoal deslocou a poética da artista do recôncavo para o sertão. Em uma área rural no Parque Nacional da Chapada Diamantina⁴¹⁸, ela trabalhou a relação entre memória e território; construção e colecionismo como estratégias de enfrentamento do medo do esquecimento; na tentativa de manter viva a percepção ancestral presente em si mesma. Um percurso líquido no sertão, com a fluidez do orvalho alquímico: a água do céu que une dois mundos.

A obra “Capela dos Ancestrais” (2014), uma materialização de relações entre memória, morte e ancestralidade, foi o primeiro dos processos construtivos de manifestação do Museu do Mato. A segunda obra foi a “Casa do Mato” (2014), uma construção que abriga “materializações, irradiações, vibrações que reverberam

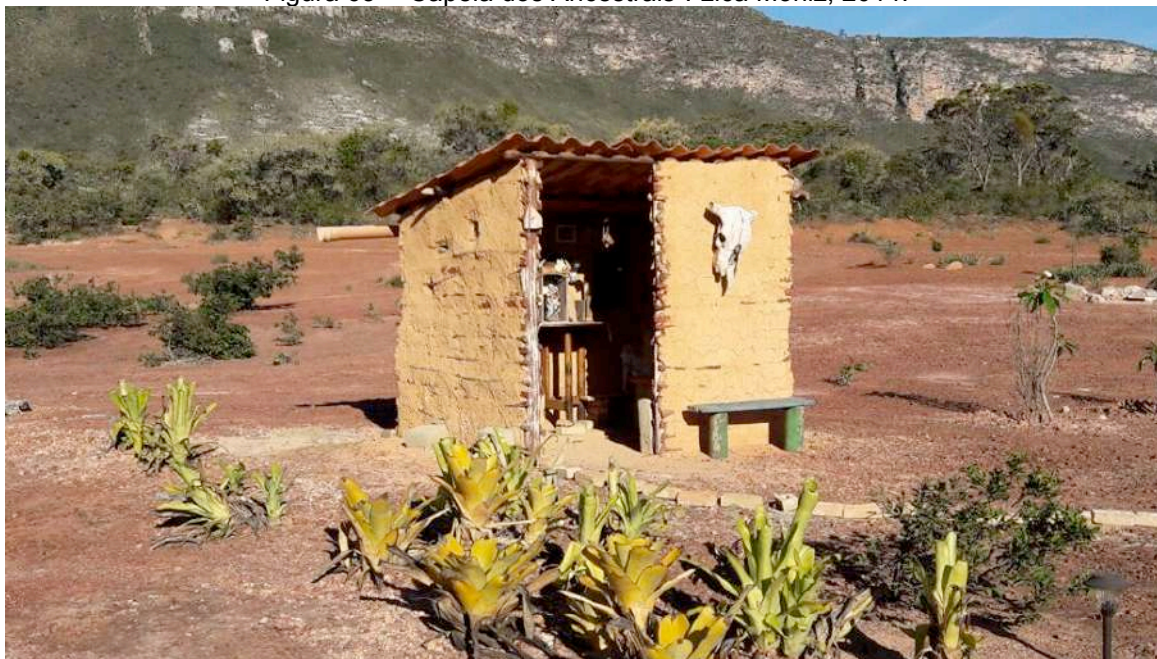
⁴¹⁶ RUOSO, 2018, p. 428. Segundo a pesquisadora Carolina Ruoso curadoria colaborativa é um método que se caracteriza pela participação dos diversos agentes no museu; que se diferencia da curadoria coletiva (vários curadores), ou compartilhada (envolvendo a equipe).

⁴¹⁷ REZENDE, 2017.

⁴¹⁸ O Parque Nacional da Chapada Diamantina foi instituído para proteger amostra dos ecossistemas da Serra do Sincorá, na Chapada Diamantina, e abrange terras dos municípios de Andaraí, Ibicoara, Itacetê, Lençóis, Mucugê e Palmeiras na Bahia.

como uma pedra na água, como ela própria é a reverberação das experiências de outros⁴¹⁹”, e que constitui uma rede de processos construtivos sobre memória, herança, natureza e arte. Na medida em que a artista trabalhava suas vivências, possibilitou que outras pessoas reconhecessem as suas próprias nas dela, deflagrando outros caminhos poéticos.

Figura 63 - “Capela dos Ancestrais”. Lica Moniz, 2014.



Fonte: Acervo do Museu do Mato.

E a primeira reverberação gerada pela “Casa do Mato” foi o trabalho artístico de Kiki Moniz. Moradora da região da Chapada Diamantina desde 1993, a artista visual e neonaturalista desenvolveu uma perspectiva aprofundada sobre os conteúdos daquela região⁴²⁰, e sobre estratégias de sobrevivência naquele ambiente árido. Sua perspectiva de mundo resulta do contato direto e diário com o trabalho na terra.

Isolada dos centros urbanos há muitos anos, foi a partir das dinâmicas e discussões em torno da “Casa do Mato”, que Kiki encontrou o fio condutor de sua obra nas conexões existenciais surgidas das relações com a natureza: sustento,

⁴¹⁹ MONIZ, 2018.

⁴²⁰ É na região do Parque Nacional da Chapada Diamantina onde nascem quase todos os rios das bacias do Paraguaçu, do Jacuípe e do Rio de Contas. Abrange terras dos municípios de Andaraí, Ibicoara, Itaetê, Lençóis, Mucugê e Palmeiras na Bahia. A criação deste parque resultou da mobilização, no início da década de 1980, de ambientalistas e da sociedade, conscientes da importância de preservar seu patrimônio natural.

abstração, *religare*⁴²¹. Ela usa os recursos estéticos percebidos nas dinâmicas do tempo na natureza, os ciclos e fluxos naturais, pensados poeticamente, onde questões existenciais, cotidiano doméstico, labuta rural e perspectiva poética, são parte de uma mesma dimensão.

Memória, construção, transmutação, natureza, reconexão; o imaginário sobrenatural, as soluções práticas, a fauna e vegetação endêmica de um território simbólico; relações de equilíbrio e tempo são conceitos investigados pelas duas artistas, e também base fundante do Museu do Mato: um espaço simbólico de reflexões teóricas e poéticas sobre tempo e memória, sobre fluidez e impermanência da natureza e da vida.

Figura 64 - Museu do Mato citando Joseph Beuys. Museu do Mato, 2017.



Fonte: Perfil de Facebook do Museu do Mato.

⁴²¹ Do latim *interlegere*, *inter* (entre) e *legere* (ler), nexa que liga coisas antes desconexas e incompreensíveis, formando um sentido; inteligência. *Religare* é uma variação de *relegere* do latim “reler”. *Religare* é tornar a ler, dando um nexa mais profundo. É uma palavra comumente usada no sentido metafísico de reconexão com o todo. Como em “Fausto” de Goethe: “vínculo profundo que uniu partes sem conto, e fez do todo um mundo”. Em JUNG, 1964 e MONOD, 1971.

Esta dissertação de mestrado é mais uma das reverberações da pedra na água. É um processo do Museu do Mato: um experimento de ações possíveis de pesquisa, discussão e produção de sentido; um exercício teórico/poético híbrido, entre os campos da Arte e da Museologia, para refletir criticamente sobre a teoria museológica contemporânea, suas possibilidades metodológicas, e sobre o papel do museu diante de um mundo fragmentado.

Como na Escultura Social de Beuys, o Museu, assim como esta dissertação, foi pensado como uma obra, tendo como matéria-prima o pensamento moldado coletivamente, em processos criativos compartilhados, em polinização cruzada; e transformado em palavras potentes, palavras com poder de provocar revolução; usando vocabulário simbólico para conjurar intenções e produzir a Escultura Museal.

Transcender os limites do que é museológico e do que é poético, permite dilatar os parâmetros da Museologia e também da Arte. Uma abordagem transdisciplinar e criativa da herança cultural permite sondar outras maneiras de atuar na Museologia, entre produto e processo, objeto e conceito, passado, presente e futuro; e com a objetividade crítica necessária para criar novos subsídios teóricos e práticos: interpretar poeticamente o mundo exige reflexão profunda.

Recordar e ressignificar memórias, valores e tradições – objetivo da Museologia e função do museu – é uma maneira de contribuir para o desenvolvimento da sociedade. A Declaração Universal dos Direitos Humanos proclama como ideal comum o direito à fruição artística e liberdades do espírito para “plena expansão da personalidade humana⁴²²”. E a Recomendação da UNESCO sobre a proteção e a promoção de Museus e Coleções, reconhece o museu como instrumento de fortalecimento de laços sociais, justamente por meio da ressignificação da memória e reflexão sobre as identidades coletivas.

Os valores herdados contêm sutil consciência coletiva. Meios alternativos de produção de alimentos, de lida com a terra, de percepções do tempo e do espaço, costura, plantio, remédios naturais, rezas, são memória viva, passada de geração a geração, e capazes de provocar mudanças profundas de perspectiva, de impactar o dia a dia, o cotidiano, a vida. Leituras simbólicas e poéticas desses conteúdos são

⁴²² ONU, 1948, art. nº 26 e 27.

também uma forma de ressignificação desses conhecimentos, que podem promover o bem-estar de um grupo, e em consequência seu desenvolvimento.

Em um tempo de rupturas o Museu do Mato é um coletivo de Arte e Museologia que cultiva a ideia de produzir novos sentidos sobre a vida, através de reflexões sobre herança, arte, política, prática e teoria, em um território simbólico, a Serra do Sincorá⁴²³. Para tanto articula ressignificações / inflexões entre tradição, ancestralidade, alquimia, tempo, e experiências de lida com os conflitos cotidianos, buscando respostas alternativas. Um processo que une arte, natureza e patrimônio total⁴²⁴, baseado na urgência de repensar o que representa o ser humano, na escala humana.

Atividades cotidianas como cozinhar, organizar a casa, colecionar objetos, se vestir, se pentear, varrer as folhas no terreiro, plantar e colher, se forem realizadas com intenção poética são arte. Como Beuys demonstrou em toda sua trajetória, intenção poética é reflexão para alcançar consciência. E ganhar consciência dos significados contidos nas práticas cotidianas produz novas percepções do mundo. A ciência híbrida pensada por Beuys pode ser a Museologia, lócus epistemológico de natureza transdisciplinar que trabalha a herança humana, o pensamento museológico como matéria-prima da nova Escultura Social.

No acervo do Museu do Mato estão os trabalhos de pessoas que interpretam e trabalham poeticamente o cotidiano e a natureza do território simbólico da Serra do Sincorá: leituras poéticas da aridez, encantamento com elementos mínimos, os totems, a solidão essencial da amplidão, a montanha e seu ritmo particular. O ritmo da montanha é espiritual, um lento processo, um contraponto às ondulações visíveis do oceano. A mítica grande montanha mágica tem relação com a amplidão cósmica do espírito no tempo.

A herança cultural se relaciona com bens espirituais, não com bens econômicos, nem com estruturas baseadas na competitividade das ideias de progresso e sucesso. A ânsia competitiva dessas estruturas corrompem o tempo, e consequentemente o fluxo intelectual e criativo. O tempo é necessário para compreensão e articulação da realidade, tem relação direta com a percepção do

⁴²³ A Serra do Sincorá é a extensão baiana da Serra do Espinhaço, cadeia montanhosa localizada no planalto Atlântico, estendendo-se pelos estados de Minas Gerais e Bahia.

⁴²⁴ BELLAIGUE 1993, p. 75. Patrimônio total compreende sítios, edificações, objetos, aspectos materiais, e aspectos imateriais subjetivos como paisagem e memória coletiva.

mundo. É preciso tempo para refletir, produzir conhecimento e contribuir para o desenvolvimento. A percepção poética do tempo na eternidade das heranças é uma estratégia de enfrentamento do presente e de construção do futuro.

Figura 65 - Ação artística “A Montanha Mágica”. Nícia Freire, 2019.



Fonte: Acervo do Museu do Mato.

O Museu do Mato é um de tantos espaços que trabalham para produzir novas percepções de mundo, é um modelo em processo, um espaço de experimentação e contestação. Um contraponto aos sistemas de competição e conquista que fragmentam e bloqueiam o tempo. Tempo necessário para construir outras possibilidades de futuro. Talvez a principal importância do exercício poético seja o tempo dedicado a acreditar em utopias. Arte para Beuys é o exercício compartilhado de criar e articular utopias. Ser artista é ser *utopista*⁴²⁵. E o poder criativo do ser humano é a única força revolucionária possível. A revolução somos nós.

⁴²⁵ Do espanhol *utopista*, aquele que acredita e concebe utopias.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O verdadeiro alquimista não se interessa pelas coisas materiais, mas pela transubstanciação, pela transformação do espírito. (...) A alquimia destrói para regenerar, usa resíduos do passado para apontar o futuro⁴²⁶.

Seguir Joseph Beuys no seu caminho é ser destemido nas ações e nas reflexões; é não ocultar os demônios, mas trazê-los à luz, lidar com eles e transmutar. A máxima alquímica “solve-coagula” ensina a não recalcar conflitos, mas enfrentar as crises, destruir para regenerar. Morrer como ser brutal e renascer transmutado⁴²⁷.

Figura 66 - Joseph Beuys como unteroffizier da Força Aérea Alemã em 1942.



Fonte: VG Bild-Kunst Bonn, 2013.

⁴²⁶ KIEFER apud WULLSCHLAGER, 2014. Do inglês, tradução nossa.

⁴²⁷ GALVÃO, 2012.

Beuys nasceu e cresceu durante a República de Weimar⁴²⁸. Viveu na Alemanha sob o domínio de Adolf Hitler. Como os jovens da sua geração, aos 15 anos foi compulsoriamente membro da Juventude Hitlerista; e aos 20 anos serviu voluntariamente na Força Aérea Alemã. Teve, portanto, associação direta com o nazismo.

Durante a Segunda Guerra a maioria da população alemã estava implicada no Terceiro Reich⁴²⁹ de alguma forma. As estratégias midiáticas do nazismo realizaram uma verdadeira lavagem cerebral na população, que levou décadas para ser desmontada, e despedaçou uma geração inteira⁴³⁰.

Muitos alemães negaram que haviam estado envolvidos com o nazismo de Hitler, mas Joseph Beuys não foi um deles. Para ele, o acidente aéreo que usou como marco da sua trajetória artística, matou o ser brutal que renasceu transmutado, consciente.

Anselm Kiefer, artista alemão que foi discípulo de Beuys, nasceu em 1945, nas cinzas do Terceiro Reich. Sua família, como muitas famílias alemãs, tinha laços com o Partido Nacional-socialista. Ele é parte da segunda geração de um país destruído, uma nação traumatizada e dividida, crescendo num ambiente de derrota e culpa pela barbárie nazista⁴³¹.

Em toda sua obra Kiefer reflete sobre sua história e a história de seu país, e se define como alquimista. Na sua obra é comum encontrar referências ao nigredo alquímico, a transmutação da terra, contrastando com o céu de ouro, metal precioso e incorruptível, signo alquímico da perfeição eterna, do *Saeculum Aureum* da alquimia. A obra de Kiefer é mais plástica e a de Beuys mais conceitual, porém os dois usam o processo alquímico na sua poética.

⁴²⁸ República de Weimar é um termo historiográfico que designa um período de transição na história alemã (entre 1919-1933) em que o sistema de governo passou de monarquia a democracia, e que foi de intensa instabilidade política e social, que culminou com a ascensão do Partido Nacional-socialista, liderado por Adolf Hitler.

⁴²⁹ Terceiro Reich (1933 e 1945) foi um termo cunhado pelo regime nazista da Alemanha para se alinhar com o que definia como glória do passado do povo alemão. O Primeiro Reich foi Sacro Império Romano-Germânico entre 962 a 1806; o Segundo de 1871 a 1918, que terminou com a queda do imperador Guilherme II no fim da 1ª Guerra. Adolf Hitler anunciava que esse domínio do povo alemão sobre os outros povos duraria mil anos.

⁴³⁰ PADRÓS, 2001.

⁴³¹ PADRÓS, 2001.

Ele, como Beuys, assumiu as sombras do passado nazista, a memória do genocídio, no seu trabalho, que está repleto de referências à tragédia da guerra, destroços, sombras, sobras, paisagem devastada, “mas no final o que fica é o sentimento – esmagador, por vezes – que ele está sempre fazendo o seu caminho cuidadosamente em direção à luz⁴³²”. Kiefer declara que aprendeu com Beuys a usar a dimensão mítica para reinventar a si mesmo e à sua identidade cultural, usando a alquimia para transmutar.

Figura 67 - "Deixe mil flores desabrocharem", Anselm Kiefer, 1999.



Fonte: Broad Art Foundation

Toda transformação é precedida por crise. Em um artigo recente⁴³³ a historiadora brasileira Lilia Moritz Schwarcz demonstra como, por outro lado, potenciais harmonia e desenvolvimento sociais podem ser invertidos pela manipulação da percepção. Ela faz uma análise da conjuntura da República de Weimar, período de transição que marcou o entre-guerras e precedeu o Terceiro Reich, mas que também ficou conhecido como a Era de Ouro da Alemanha.

Schwarcz conta que foi em Weimar que os democratas, substituindo a liderança militar alemã conservadora, negociaram o armistício e a paz no final da Primeira Guerra Mundial em 1918; e lá foi redigida e entregue a nova Constituição do país. Conta também que nomes potentes da cultura como Goethe, Liszt e Nietzsche viveram na cidade; e que ali foi fundada a Bauhaus, escola de arquitetura e design que liderou um movimento símbolo de uma renovação estética alemã.

⁴³² WULLSCHLAGER, 2014.

⁴³³ SCHWARCZ, 2019.

Weimar era um pólo cultural, em um tempo no qual atuavam intelectuais e artistas como Paul Klee, Fritz Lang, Heidegger, Walter Benjamin, Thomas Mann, Bertolt Brecht. Um tempo de vanguarda na arte e nos costumes: liberação feminina, revolução dos gêneros, participação política, direitos iguais para credos religiosos e posicionamentos políticos: “Foi lá que a democracia floresceu depois da guerra, mostrando que a tolerância poderia ser mais forte do que os atos de escárnio legados pelo conflito mundial⁴³⁴”.

Porém a conjuntura e a crise econômica herdada da guerra geraram uma grande recessão, que combinada a campanhas midiáticas⁴³⁵ e governos pouco comprometidos com o bem-estar e a justiça social, afetou a percepção da população alemã, originando uma onda de comparações descontextualizadas com os tempos do império, “ódios, (...) ataques às minorias, às academias, às instituições⁴³⁶”.

Um nacionalismo desmedido avançou e culminou na transição radical da democracia liberal parlamentar para o nacionalismo autoritário do Partido Nacional-socialista. O florescimento cultural e social deu lugar a uma cisão radical comandada pelo Reich alemão, republicano e organizado como democracia parlamentar. A autora acredita que “insurreições sociais muitas vezes eclodem logo após períodos de melhoria nos padrões sociais, quando se procura garantir e ampliar direitos legitimamente conquistados⁴³⁷”.

A historiadora destaca as semelhanças entre aquele período e os tempos atuais, quando, em diversas partes do mundo, governos eleitos em processos democráticos atuam autoritariamente, utilizando a mesma estratégia de manipulação dos discursos de ódio (hoje também perpetrados através de narrativas construídas nas redes sociais, que usam e naturalizam o mal).

⁴³⁴ SCHWARCZ, 2019.

⁴³⁵ Segundo SILVESTRIN&MURATA (2007), no início do século XX havia mais de 4 mil jornais semanais e mensais na Alemanha, imprensa política oficial e relações públicas direcionadas. Em seguida houve franco desenvolvimento do campo da comunicação pública e fortalecimento da imprensa; comunicação política e nas empresas; campanhas públicas; e “rápida e expansiva disseminação de escritórios de imprensa”.

⁴³⁶ SCHWARCZ, 2019

⁴³⁷ SCHWARCZ, 2019.

Segundo a teórica política Hannah Arendt⁴³⁸ – que estudou a formação dos regimes autoritários totalitários instalados na primeira metade do século XX (nazismo e comunismo) – a massificação é um método de domínio total sobre seres humanos, que os torna incapazes de ter consciência das consequências dos seus atos e palavras. O indivíduo submisso age como uma engrenagem do domínio total⁴³⁹, um domínio institucionalizado, legitimamente eleito.

O método do domínio externo é eliminar qualquer conjunção que possa favorecer a existência de elos afetivos, solidariedade, colaboração, raízes culturais – os bens espirituais dos quais falava Beuys, o Sal. Como explica o filósofo Odílio Aguiar – que estudou o pensamento de Arendt – sem raízes, a percepção é de um mundo de desamparo e ódio, que se espalha sem controle. E o mal “se realiza na banalidade, na injustiça e nas radicais práticas de violência contra apátridas, imigrantes, mulheres, desempregados, índios, negros, crianças, idosos e a natureza⁴⁴⁰”. No cotidiano.

Para Arendt, nas sociedades massificadas o mal banal, que se realiza na vida mundana, comum, do dia-a-dia, surge do sentimento de impotência, submissão, solidão, condicionamento. Cujas únicas formas de libertação são os dons do espírito: pensar, querer e julgar. O mal é a renúncia à capacidade de pensar. Ao renunciar do pensamento se renuncia ao espírito. Ao abdicar do espírito o indivíduo, o grupo, se torna submisso à lógica externa dominante, seus clichês morais e palavras de ordens⁴⁴¹.

O indivíduo que se submete ao domínio total não se reconhece dotado da capacidade de dar início a qualquer coisa, se sente incapaz de criar. É um círculo vicioso onde quem não encontra a criatividade em si, recusa os dons do espírito. O mal é o vazio reflexivo. E no sentido contrário, quem pensa se dignifica⁴⁴². Os

⁴³⁸ Hannah Arendt (1906-1975) foi uma filósofa alemã de origem judaica. Entre suas principais ideias estão o respeito às diferenças, inclusão (pluralismo político), contrário ao totalitarismo, onde as decisões sobre a sociedade são tomadas por um só grupo; a importância de decidir em conjunto o futuro comum (“O revolucionário mais radical se torna um conservador no dia seguinte à revolução”); a preservação do espaço público para prática da liberdade e da cidadania; e as relações entre poder – para ela fruto da convivência e cooperação – e violência, o domínio total, que anula a interação social.

⁴³⁹ AGUIAR, 2010.

⁴⁴⁰ AGUIAR, 2010.

⁴⁴¹ ARENDT, 2012.

⁴⁴² AGUIAR, 2010.

exercícios dos dons do espírito produzem uma sociedade melhor, o cuidado com o bem comum, o amor *mundi*. É a dimensão ética da vida⁴⁴³.

Em 2016 a exposição "Capital: Culpa - Território - Utopia"⁴⁴⁴, realizada no museu Hamburger Bahnhof, em Berlim, apresentou o ambiente criado por Joseph Beuys para a Bienal de Veneza de 1980, "A Sala do Capital 1970-1977", em torno do qual o curador incluiu 130 peças de outros autores, origens e tempos variados. Entre eles uma entrevista com Hannah Arendt. A ideia foi potencializar as narrativas da obra de Beuys, no cruzamento com outras ideias e conteúdos afins.

Figura 68 - "Das Kapital Raum 1970–1977". Staatliche Museen zu Berlin. Joseph Beuys, 1980.



Fonte: Hamburger Bahnhof

Os pensamentos de Beuys e Arendt convergem em diversos pontos. Para os dois a livre fruição dos dons do espírito (pensar, querer e julgar), através de ações de libertação da vontade, usando a potência de gestos e palavras, que canalizam energias coletivas, pode transformar o mundo. A reflexão aprofundada, transdisciplinar e coletiva é capaz de promover o despertar da consciência sobre os bens espirituais, o bem comum, produzindo o amor *mundi*.

⁴⁴³ AGUIAR, 2001.

⁴⁴⁴ Das Kapital: Schuld – Territorium – Utopie

Para Hannah Arendt a experiência humana se divide nas esferas da contemplação e da ação, que é o trabalho, a participação na vida pública. A ação “expressaria outro tipo de potência, capaz de inaugurar ou fazer nascer algo novo no mundo. (...) identifica-se com o campo da política, em que os gestos e as palavras podem canalizar as energias coletivas em certas direções⁴⁴⁵”. É o exercício dos dons do espírito.

Beuys fala da transformação do mundo através da criatividade, da força do pensamento criativo, de toda forma de expressão como estratégia de organização das experiências. Ele nos pergunta como transformar nossas ações cotidianas, como organizar o esforço coletivo para alcançar um novo estágio evolutivo de humanidade, a partir de uma visão holística da sociedade e da natureza.

O mundo comum, como pensado por Hannah Arendt, é organizado em torno de valores institucionalizados, família, arte, religiões, partidos, sindicatos, justiça e outros sistemas, espaços físicos e simbólicos, onde os indivíduos podem exercitar a empatia e a solidariedade entre iguais e diferentes. Os governos totalitários atacam as instituições e os elos de amparo e respeito entre as pessoas, tudo que possa multiplicar os dons do espírito, gerar solidariedade e ação. O que é negado em tempos de horror são as subjetividades.

A pesquisadora Lotte Arndt⁴⁴⁶ entende que na atualidade, onde as referências, o Sal, as raízes, se fragmentam, os sistemas instituídos são incapazes de representar o interesse comum, de proteger os cidadãos e as sociedades da supremacia de poderes excludentes, o que promove um sentimento geral de abandono político, cultural e social, uma crise de representação. E nessa conjuntura as instâncias culturais tem o papel preponderante de multiplicar as zonas de contato, de troca de reflexões, valores, sensações, emoções, percepções. E para serem capazes dessa tarefa precisam se reinventar.

A Universidade Livre Internacional de Joseph Beuys é um modelo de instituição cultural como instrumento da revolução conceitual, ferramenta de mudança. Um espaço de pesquisa, trabalho e comunicação. Onde há liberdade de fruição, para libertação dos dons do espírito, através de processos criativos

⁴⁴⁵ QUILICI apud PEREIRA, 2014, p. 100.

⁴⁴⁶ Como citado nos capítulos 3.2 e 3.3

compartilhados, uma vez que o excesso de individualidade impede conexão social. Um lugar que trabalha pelo bem comum, que não se limita pelas identidades de grupo, mas incorpora todas as referências e desejos. Como disse Beuys, um lugar onde mais do que se descobrir o que fazer, se descobre como pensar⁴⁴⁷.

Talvez o modelo da FIU de Beuys possa contribuir para a construção de um conceito de museu: uma instituição permanente, para tratamento e transmissão da herança cultural, com seus hiatos e conexões, buscando o desenvolvimento da humanidade; e que deve ter como objetivo o diálogo transdisciplinar para construção coletiva de conhecimento a partir da herança humana.

Figura 69 - Bandeiras F.I.U. Joseph Beuys, 1985.



Fonte: Coleção Museu de Arte Contemporânea de Barcelona

Museu, de qualquer tipologia, é permanente porque trabalha com o Sal, a herança humana. Herança é um conceito amplo, que envolve percepções diversas, sobre a cultura, a vida social, as construções históricas e antropológicas da sociedade; a herança cultural, o Patrimônio Cultural instituído; a herança espiritual relacionada às relações afetivas⁴⁴⁸; a herança social.

⁴⁴⁷ BEUYS, 2007.

⁴⁴⁸ FRONER, 2009, p. 84.

Como definida por Pierre Bourdieu⁴⁴⁹, a herança social é parte de um sistema durável que se transmite, é a base da participação social, que envolve relações de poder. São os bens simbólicos e outros que constituem a maneira como os indivíduos elaboram suas trajetórias e asseguram a reprodução social, que se realiza pela ação de agentes e instituições⁴⁵⁰.

Já no conceito de Herança Espiritual⁴⁵¹ do filósofo Gabriel Marcel⁴⁵² a Herança se relaciona com a existência humana em todos os seus aspectos e dimensões. Ele relaciona o desenraizamento à perda do sentido de humanidade, a um estado de desensibilização com os valores humanos, solidariedade, afetividade. Convulsões sociais provocam o desmoronamento dos valores e ideais humanos, a perda da consciência e de sentido da própria existência humana, levando a um estado de espírito cheio de insegurança e desconfiança: a cultura do caos⁴⁵³. Trabalhar a Herança Espiritual é trabalhar a existência humana.

Beuys foi um catalisador de ideias, que podem ser reencenadas em qualquer tempo e em qualquer processo, como nos processos de tratamento e transmissão da herança. Talvez sua teoria possa colaborar para repensar o sentido da herança, objeto de estudo da Museologia: os Valores do Espírito Humano como afirma Šola; os Dons do Espírito como disse Arendt; os Bens Espirituais, raízes do trabalho de Beuys. Em uma sociedade holística, novos conhecimentos surgem da articulação de fragmentos⁴⁵⁴.

O museu é um espaço de mediação, um processo que envolve informação, comunicação e criação; não para transmissão e recepção de informações, mas para desenvolver percepções que extrapolem os sentidos banais. É um lugar de educação, de troca de experiências para provocar, questionar a realidade, compreender e modificar o mundo. Sua natureza transdisciplinar facilita a fruição

⁴⁴⁹ Pierre Bourdieu (1930-2002) foi um sociólogo francês com formação em filosofia, cujo sistema teórico mostra que a participação social dos indivíduos baseia-se na herança social, que se reproduz constantemente.

⁴⁵⁰ VASCONCELOS, 2002, p.81.

⁴⁵¹ MARCEL, 1971.

⁴⁵² Gabriel Honoré Marcel (1889–1973) foi um filósofo, dramaturgo e compositor francês ligado à fenomenologia-existencial, que influenciou intelectuais como Paul Ricoeur, Merleau-Ponty, Jean-Paul Sartre, Lévinas, entre outros. Definido como neo-socrático, Marcel rejeitava o termo existencialismo.

⁴⁵³ MARCEL, 1971.

⁴⁵⁴ ŠOLA, 2015.

dos conteúdos, amplia as possibilidades de significação para o público. Ter um olhar museológico sobre a realidade é resignificá-la constantemente, a contínua recriação do saber.

O ser humano é criador e coletivo, aprende com a articulação de experiências, experiências individuais vividas coletivamente. Como defendia Paulo Freire, aprender é um processo de reconfiguração compartilhada, e aprender sobre a herança é aprender sobre seu conjunto social⁴⁵⁵, uma aprendizagem baseada na abstração, na empatia, na memória, nos afetos, nas subjetividades. Para despertar consciência e noção de pertencimento; potencializar a percepção, deflagrar processos cognitivos, abrir chaves de leituras, a fruição criativa, como na arte. A criatividade humana transformando o mundo, o trabalho humano, desenvolvendo mental e espiritualmente a humanidade.

O excesso de informações provoca perda de sentido, o excesso desorienta. Um olhar museológico crítico deve ser capaz de organizar referências e propor processos que apontem caminhos para encontrar a relevância comum nas narrativas, os bens espirituais, aquilo que Beuys anunciava⁴⁵⁶. A interpretação de uma mensagem depende da percepção dos sujeitos, depende mais de quem participa do que da mensagem em si, vale mais o espaço intersubjetivo.

A Museologia contemporânea tem natureza transdisciplinar e permite muitas possibilidades de manejo de conflitos, e experimentos sobre a produção simbólica; possibilita múltiplos olhares, leituras antropofágicas. É importante não perder de vista a força dos processos hegemônicos e as relações que atravessam o campo da Museologia. É imprescindível manter ativo o pensamento crítico para produzir conhecimento e construir programas museais, planos museológicos e políticas de memória conscientes.

Diversos experimentos museológicos pelo mundo, como o MAM-BA de Lina (Bahia), o MAM-BA de 2013 (Bahia), o Kunsthalle Athena (Atenas), o Museu das Formas impossíveis (Helsinki), o Museu do Mato (Bahia), e muitos outros, têm pensado o museu como zona de diálogo permanente e abrangente, para refletir e construir o futuro, articulando passado e presente; museu como processo criativo

⁴⁵⁵ FREIRE, 1987, p. 45.

⁴⁵⁶ ERMEN, 2007, p. 119

compartilhado de reflexão sobre a herança humana, buscando entender o lugar dos valores humanos na sociedade contemporânea, e multiplica-los, transmiti-los; museu onde o acervo pode ser uma ideia, que funciona “como um oráculo, onde formular perguntas já é uma forma de resposta⁴⁵⁷”. Muitas perguntas têm sido formuladas.

Neste exato momento quais as nossas expectativas para o mundo, para o futuro? O que soluções e conhecimentos alternativos, populares, sobre produção de alimentos, percepções do tempo e do espaço, tradições locais podem nos ensinar? De que valores falam a Museologia com a qual trabalhamos? Por que e como trabalhar memórias em uma perspectiva criativa? Que conceitos e práticas museológicas estão construindo e quais estão dissipando as heranças do espírito humano? Os Bens Espirituais podem contribuir para a sobrevivência harmoniosa do ser humano? Que futuro podemos ter com o presente que construímos? Com que futuro sonhamos, e o que não pode ser esquecido para construí-lo?

Figura 70 - Série Círculo de força. Kiki Moniz, 2016.



Fonte: Acervo Museu do Mato.

Esse olhar crítico e transformador é sempre necessário na Museologia. Sem consciência crítica perdem-se os significados, e resta o esquecimento. Buscar respostas para essas perguntas e continuar formulando outras questões são

⁴⁵⁷ REZENDE, 2017. Citado no subcapítulo 3.3

pequenas resistências. Como é resistência usar, no trabalho com herança, a intuição e os conhecimentos ancestrais contidos nas nossas memórias. Mesmo que sejam memórias criadas, elas são parte das nossas subjetividades. A consciência é a ressignificação de saberes, culturas, crenças.

Transformar-se para transformar. Todas as pessoas que colaboram na tarefa de criar um mundo de mais harmonia e equilíbrio a partir da herança humana, são parceiras na criação da Escultura Museal. O Museu-Escola de Lina Bo Bardi nos anos 1960 tentava contribuir para formação de seres humanos plenos através da arte, para garantir a sobrevivência do espírito humano em situações de convulsão social e política. No MAM-BA de 2013, que retomou o projeto de Lina, a ideia era pensar e experimentar processos criativos colaborativos, em várias aproximações (entre gerações, orientações, posições), para entender as crises da sociedade contemporânea e as soluções possíveis a partir do cotidiano: “Para cada problema uma solução?”.

O Kunsthalle Museum tenta refletir sobre questões como democracia, esfera pública, território e tempo, desvendando possibilidades curatoriais e de mediação cultural na contemporaneidade. O Museu de Formas Impossíveis criado em 2017 na Finlândia, tem procurado tentar o impossível onde o possível falhou⁴⁵⁸, abordando temáticas anti-racistas e queer-feministas, em um espaço heterogêneo experimental. O Museu do Mato também é um desvio, um ensaio que usa arquivos, coleções, experiências poéticas e pensamento crítico como processos para transgredir limites e formular percepções alternativas sobre memórias, poéticas e sentidos para a herança humana.

Todas estas experiências são parte de um museu total⁴⁵⁹ como dito por Tomislav Šola, onde é possível desenvolver processos sincréticos e para-artísticos, onde memória e criatividade convergem: musealização da vida, exercícios das subjetividades em dimensões diversas e em real contato com a vida cotidiana. São tentativas de atuar criticamente na resistência do espírito humano em tempos de transição; são testemunhos.

⁴⁵⁸ Disponível em: <https://museumofimpossibleforms.org/>

⁴⁵⁹ ŠOLA, 1989, p.49.

E como disse Šola, em algum lugar no futuro, testemunhos e anúncios se fundirão em um sistema sólido⁴⁶⁰. O futuro distópico descrito por Nora Sternfeld já é agora. O futuro dos museus depende do objetivo maior do ato de salvaguardar e interpretar a herança, e da perspectiva do que significa o desenvolvimento da humanidade: uma Museologia do Espírito.

Figura 71 - Série Jaci. 2016.



Fonte: Acervo Museu do Mato

⁴⁶⁰ ŠOLA, 1984, p. 35-36.

REFERÊNCIAS

- A SALA DO DIRETOR – REFORMA E REINVENÇÃO.** Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, maio 2013.
- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia.** 5ª Edição revista e ampliada. São Paulo: Martins Fontes, 2007. Tradução coordenada e revista por Alfredo Bosi.
- ADAMS, David. From Queen Bee to Social Sculpture: The Artistic Alchemy of Joseph Beuys. **Afterword in Rudolf Steiner, Bees.** Hudson, N.Y.: Anthroposophic Press, 1998.
- ADRIANI, Götz; KONNERTZ, Winfried; THOMAS, Karin. **Joseph Beuys: life and works.** New York: Barron's Educational Series, 1979. p. 220-227.
- ADRIANI, Gotz; KONNERTZ, Winfried; THOMAS, Karin. **Joseph Beuys.** 4. ed. Kohl: Verlag M. Dumont Schauberg, 1994. 215 p.
- AGUIAR, Odílio Alves. **Filosofia política no pensamento de Hannah Arendt.** Fortaleza: EUFC, 2001.
- AGUIAR, Odílio Alves. Violência e banalidade do mal. **Cult,** São Paulo, p.1-2, 14 mar. 2010. Mensal. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/violencia-e-banalidade-do-mal/>>. Acesso em: 15 ago. 2019.
- ALLISON HOLLAND et al., **Joseph Beuys and Rudolf Steiner: Imagination, Inspiration, Intuition.** Melbourne: National Gallery of Victoria, 2007. Disponível em: <https://www.academia.edu/11820660/Joseph_Beuys_and_Rudolf_Steiner_Imagination_Inspiration_Intuition_exhibition_catalogue_National_Gallery_of_Victoria_2007> Acesso em: 07. Nov. 2018
- AQUILINA, Janick Daniel. **The Babelian Tale of Museology and Museography: A History in Words.** In: International Scientific Electronic Journal, Issue 6, 2011, p. 1-20. Disponível em: <<http://museology.ct.aegean.gr/articles/201104162340.pdf>>. Acesso em: 03 set. 2018.
- ARENDT, Hannah. **A vida do Espírito: o pensar, o querer, o julgar.** 3. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995. 2 v. Tradução de Antonio Abranches, Cesar Augusto Almeida e Helena Martins.
- ARENDT, Hannah. **As Origens do Totalitarismo.** São Paulo: Companhia das Letras, 2012. 395 p. Tradução de Roberto Raposo.
- ARNDT, Lotte. Introduction. In: **qalqalah** nº 3 ^{1/4}, p. 03-09. Paris, 2017. Disponível em: https://www.betonsalon.net/IMG/pdf/qalqalah-3_1_4-2.pdf Acesso em 14 ago. 2019.
- BAHIA. Decreto nº 23. 944, de 23 de janeiro de 1974. **Aprova o estatuto da Fundação Cultural do Estado da Bahia.** Diário Oficial do Estado da Bahia, Poder Legislativo, Salvador, 24 jan. 1974. Seção I.
- BAHIA. Lei nº 1152, de 23 de julho de 1959. **Cria O Museu de Arte Moderna da Bahia e Lhe Proporciona Meios Para A Constituição e A Manutenção.** Salvador, BA, 23 jul. 1959. Disponível em: <https://governo-ba.jusbrasil.com.br/legislacao/85503/lei-1152-59>. Acesso em: 25 maio 2019.

BAHIA. Lei nº 3.095, de 26 de dezembro de 1972. **Transferência do patrimônio da Fundação Museus do Estado para a Fundação Cultural do Estado**, Diário Oficial do Estado da Bahia, Poder Legislativo, Salvador, 27.dez.1972. Seção I.

BAHIA. Lei nº 4.697, de 15 de julho de 1987. **O Departamento de Museus e Artes Plásticas é desvinculado da Fundação Cultural do Estado e passa a integrar a Secretaria de Cultura**. Diário Oficial do Estado da Bahia, Salvador, 1987.

BAHIA. Lei. nº 2879, de 20 de janeiro de 1971. **Cria a Fundação Museus do Estado da Bahia**, Diário Oficial do Estado da Bahia, Salvador, 1971. Disponível em: <http://governoba.jusbrasil.com.br/legislacao/86232/lei-2879-71>. Acesso em: 02 ago. 2018.

BAHIA. **Plano de Desenvolvimento da Bahia. Diretrizes para a Ação Governamental**. Universidade Federal da Bahia/Centro de Estudos Interdisciplinares para o Setor Público (ISP). Salvador, 1975a.

BALANCO, Jan. **Gestão Paulo Souto / César Borges (1995-1998)**. ... A Era FHC: um balanço. São Paulo, Cultura, 2002, p. 627-656.

BARBOSA, A. L.. Fábrica de museus. **Select**, São Paulo, p.18-19, 10 fev. 2016. Disponível em: <<https://www.select.art.br/fabrica-de-museus/>>. Acesso em: 12 jul. 2019.

BARDI, Lina Bo. **Cinco Anos entre os Brancos**. In Mirante das Artes nº 6, São Paulo, 1967.

BARDI, Lina Bo. Um balanço dezesseis anos depois [1980]. In: SUZUKI, Marcelo (org.). **Tempos de grossura: o design no impasse**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1994.

BARDI, Pietro Maria. **40 anos do MASP**. São Paulo: CREFISUL, 1986.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1992. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/160637/mod_resource/content/1/BARTHES_Roland_-_Aula.pdf . Acesso em: 25 Set. 2019.

BARRY, Robert. More Found Than Formed: The Divine Excrescence Of Joseph Beuys. **The Quietus**. London, p. 1-5. 29 abr. 2018. Disponível em: <<https://thequietus.com/articles/24489-joseph-beuys-utopia-stag-monuments-thaddaeus-ropac-london>>. Acesso em: 22 jul. 2019.

BAST, G.; CARAYANNIS, E.; CAMPBELL, D. (Ed.). **The Future of Museums: Arts, Research, Innovation and Society**. Viena: Springer, Cham, 2018. 152 p. Disponível em: <https://link.springer.com/book/10.1007/978-3-319-93955-1#toc>. Acesso em: 28 jul. 2019.

BELLAIGUE, Mathilde. Georges Henri Riviere et La genese de l'écomusée de La Communauté Le Creusot-Montceau-les-Mines. In: Georges Henri Rivière (org.), **La muséologie. Textes et témoignages**. Paris: Dunod. p. 164-165.

BELLAIGUE, Mathilde. **Museology and the “integrated museum”**. In: SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND MUSEUMS. ISS: ICOFOM STUDY SERIES, Helsinki-Espoo, ICOM/ICOFOM, n. 12, p. 59-62, 1987. Disponível em: https://ennos.growthpath.com.au/museum_museology_and_new_museology_1st_edition.pdf Acesso em: 22 jun. 2018.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. **Obras escolhidas**: Magia e técnica, arte e política. 6 ed. São Paulo: Brasiliense, 1994. Disponível em: <<https://philarchive.org/archive/DIATAT>>. Acesso em: 13 jun. 2018.

BENJAMIN, Walter. Ensaio sobre literatura e história da cultura. In: **Obras escolhidas**, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 222-232. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3957253/mod_resource/content/1/Teses%20sobre%20o%20conceito%20de%20hist%C3%B3ria%20%281%29.pdf. Acesso: 22 nov. 2017.

BENJAMIN, Walter. Sobre o Conceito de História (1940). In: **Obras Escolhidas**, v. I, Magia e técnica, arte e política. Prefácio de Jeanne Marie Gagnebin. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 226. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet.

BEUYS, Joseph. **Cada homem um artista**. Porto: 7 Nós, 2011.

BEUYS, Joseph. Conclamação à alternativa. In: D'AVOSSA, Antonio; FARKAS, Solange. Oliveira. **Joseph Beuys – A revolução somos nós**. São Paulo: SESC Pompéia, 2010, p. 49-55.

BEUYS, Joseph. **Joseph Beuys in America: energy plan for the western man**. Compilado por Carin Kuoni. New York: Four Walls Eight Windows, 1990.

BEUYS, Joseph. **La Rivoluzione Siamo Noi** [serigrafia]. Londres, TATE Modern. Disponível em: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/beuys-la-rivoluzione-siamo-noi-ar00624> Acesso em: abril de 2018.

BEUYS, Joseph. **What is Art?: Conversation with Joseph Beuys**. 2. ed. London: Clairview Books, 2007. 112 p. Edited with essays by Volker Arlan. Translated by: Matthew Barton and Shelley Sacks.

BEUYS, Joseph; BÖLL, Heinrich. Manifesto on the foundation of a Free International School for Creativity and Interdisciplinary Research. In: **Joseph Beuys in America: energy plan for the western man**. Compilado by Carin Kuoni, New York: Four Walls Eight Windows, 1990, p.149-152.

BEUYS, Joseph; BÖLL, Heinrich. **Manifesto on the foundation of the Free International School for Creativity and Interdisciplinary Research**. 1973.

Disponível em:

<<https://sites.google.com/site/socialsculptureusa/freeinternationaluniversitymanifesto>>. Acesso em: 30. dez. 2018.

BEUYS. **Discurso proferido na cerimônia de entrega do prêmio Wilhelm Lehmbruck**. Lehmbruck Museum, Duisburg: Beuys Tv, 1986. (16 min.), son., color. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oNqgNz8biM8>. Acesso em: 25 mar. 2019.

BÍBLIA, Português. **Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento**. Tradução de Padre Antônio Pereira de Figueredo. Rio de Janeiro: Encyclopædia Britannica, 1982.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber de experiência. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, RJ, v. 19, n. 1, p.20-28, jan. 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rbedu/n19/n19a02.pdf>>. Acesso em: 11 ago. 2018.

BORER, Alain. **Joseph Beuys**. Editado por Lothar Schirmer. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

BORTULUCCE, Vanessa Beatriz. Arte como catarse: as performances de Joseph Beuys e a ressignificação do mundo. In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE-EHA, 9., 2013, Campinas. **Anais Eletrônicos**... Campinas: UNICAMP, 2013. Disponível em: <<http://www.unicamp.br/chaa/eha/atas/2013/Vanessa%20Beatriz%20Bortulucce.pdf>>. Acesso em: 22 ago. 2018

BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega Vol. I 18ª Edição, Petrópolis-RJ, Ed. Vozes, 2004.

BRITTO, Clovis Carvalho. “Serve para o desuso pessoal de cada um”: as louças de vovó, os cacos para um vitral e o indizível em museus e na Museologia. **Revista Eletrônica Ventilando Acervos**, Florianópolis, SC, v. Especial, n. 1, p.179-201, maio 2017. Disponível em: <<http://ventilandoacervos.museus.gov.br/wp-content/uploads/2017/05/05Artigo10Clovis.pdf>>. Acesso em: 12 nov. 2018.

BRITTO, Clovis Carvalho. **Desinventar objetos: A poética de Manoel de Barros e a gramática das exposições museológicas**. Cadernos de Sociomuseologia , v. 9, p. 209-232, 2017. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/5904/3653>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

BRITTO, Clóvis Carvalho. **Gramática expositiva das coisas: a poética alquímica dos museus-casas de Cora Coralina e Maria Bonita**. 2016. 185 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Museologia, Museologia, Ufba, Salvador, Br, 2016. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/20961/3/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Cl%C3%B3vis%20Carvalho%20Britto.pdf>>. Acesso em: 18 maio 2018.

BRULON, Bruno Soares. L'invention et la réinvention de la Nouvelle Muséologie. **Icofom Study Series**, Paris, v. 43, p.57-72, 05 jun. 2014. Disponível em: <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS_43a.pdf>. Acesso em: 29 jan. 2019.

BRULON, Bruno Soares; BARAÇAL, Anaildo Bernardo (Ed.). **Stránský: Uma Ponte Brno-Brasil**. Anais do III Ciclo de Debates da Escola de Museologia da UNIRIO. Paris: Icofom, 2017. 304 p.

BRUNO BRULON SOARES (Brasil). Icofom (Ed.). **A History of Museology: Key authors of museological theory**. Paris: International Committee For Museology, 2019. 229 p. (1). Disponível em: <http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/Icofom_mono_History_VNUM.pdf>. Acesso em: 09 jul. 2019.

BUONUOMO, Michele (Ed.). **Warhol / Beuys - Homenagem a Lucio Amelio**. Milão: Mazzotta, 2008.

CANCLINI, N. G.. **O Patrimônio Cultural e a construção imaginária nacional**. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, nº 23. Rio de Janeiro, 1994, p.95-115. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/RevPat23_m.pdf>. Acesso em: 17 nov. 2018.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **A função social dos museus**. Canindé, v. 9, p. 169-187, 2007.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Capítulo 1 - Museus: busca de adequação à realidade por que os museus?; Trajetória dos museus e urgência de transformação; O discurso da neutralidade; Objeto significante; Conceitos de museologia; O trabalho nos museus - atividades básicas. **Cadernos de Sociomuseologia**, [S.l.], v. 12, n. 12, jun. 2009. Disponível em:

<<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/321>>. Acesso em: 20 nov. 2018.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. Ondas do pensamento museológico brasileiro. **Cadernos de Sociomuseologia**, v. 20, nº20, 2003. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia> Acesso em: 22 Jan. 2018.

CARDOSO, R. A história da arte e outras histórias. In: *Cultura Visual*, n. 12, outubro/2009, Salvador: EDUFBA, p. 105-113. **A história da arte e outras histórias - A belated introduction to the new art history**

CARRILLO COLMENARES, Mayra Lucía. **Arte Social de Joseph Beuys. Una visualización desde la Teoría del Arte**. Realitas: Revista de Ciencias Sociales, Humanas y Artes. Jan-Jun 2014, Vol. 2 Issue 1, p. 9-15.

CERÁVOLO, Suely Moraes. Delineamentos para uma teoria da Museologia. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 1, n. 12, p.237-268, dez. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-47142004000100019&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02 Dez. 2018.

CHAGAS, Mário. **Museu, literatura e emoção de lidar**. Cadernos de Sociomuseologia, v. 19, n. 19, june 2009. Disponível em: <<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/366>>. Acesso em: 01 nov. 2018.

CHAKRAVARTY, A. **The Concept and the Measurement of the Standard of Living**. Tesis doctoral, University of California. Riverside, 1995.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural: Cultura e Imaginário**. 3. ed. São Paulo: Iluminuras, 2004. 326 p.

COELHO, Teixeira; REIS, Paulo; VELOSO, Marco. **Os Múltiplos de Beuys**. MAC; Centro Cultural FIESP: São Paulo, 2000.

CONTORNO. NA MEDIDA DO IMPOSSÍVEL. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, vol. 01, nº. 02, dez. 2013.

COORDENAÇÃO DE APERFEIÇOAMENTO DE PESSOAL DE NÍVEL SUPERIOR. CAPES. **Avaliação Trienal 2013**. 2013. Disponível em: <https://www.capes.gov.br/images/stories/download/avaliacaotrienal/Docs_de_area/Ciencias_Sociais_Aplicadas_doc_area_e_comiss%C3%A3o_16out.pdf>. Acesso em: 11 abr. 2019

COTTER, Holland. Louvre Abu Dhabi, an Arabic-Galactic Wonder, Revises Art History. **The New York Times**. New York, 29 nov. 2017. Art Review, Section C, Page 1-3. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2017/11/28/arts/design/louvre-abu-dhabi-united-arab-emirates-review.html>>. Acesso em: 07 jul. 2019

CURY, Marília Xavier. **Exposição: concepção, montagem e avaliação**. São Paulo: Annablume, 2006. Disponível em: <https://onedrive.live.com/?authkey=%21AJCKxJ->

alRNBJS8&cid=B2ACF1E8E32A444D&id=B2ACF1E8E32A444D%21509&parId=B2ACF1E8E32A444D%21510&o=OneUp. Acesso em: 23 jun. 2018.

CURY, Marília Xavier. **Museologia - marcos referenciais**. Cadernos do CEOM, v. 18, n. 21, p. 45-74, 2005. Disponível em: <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2271/1353>. Acesso em: 12 jun. 2018.

D'AVOSSA, A. e FARKAS, Solange. (org.) **Joseph Beuys: A revolução somos nós**. SP: Ed SESC, 2010. Disponível em: <http://www.videobrasil.org.br/beuys/>. Acesso em: 02 ago. 2018.

DA VINCI, Leonardo. *Dela Natura, Peso e Moto delle Acque*. **Il Codice de Leicester**, Electa, Milano, 1995.

DE MASI, D. (Org.). **A Emoção e a Regra, Os grupos criativos na Europa de 1850 a 1950**. Editora UNB, José Olympio Editora, 5ª Edição. Rio de Janeiro, 1999. Disponível em: <https://livros-gratis-online.com/livro/1789022/a-emocao-e-a-regra-os-grupos-criativos-na-europa>. Acesso em: 27 ago. 2018

DEBORD, Guy. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. 237p.

DERCHAIN, Ph. L'authenticité De L'inspiration Égyptienne Dans Le "Corpus Hermeticum". **Revue de L'histoire Des Religions**, Paris, v. 2, n. 161, p.175-198, 1962. Disponível em: <<http://www.jstor.org/stable/23667419>>. Acesso em: 20 jul. 2019.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (Ed.). **Conceitos-chave de Museologia**. São Paulo: Armand Colin, 2013. 98 p. Tradução Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury. Disponível em: <http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf>. Acesso em: 12 Out. 2018.

DEUTSCHE WELLE BRASIL. **História da Alemanha: A República de Weimar**. Disponível em: <<https://p.dw.com/p/3ja2>>. Acesso: 14 jun. 2018

DOCUMENTA (13): Szeemann, Beuys e Basbaum. Szeemann, Beuys e Basbaum. 2012. Disponível em: <<http://www.bienal.org.br/post/360>>. Acesso em: 26 nov. 2018.

DURINI, Lucrezia De Domizio (Ed.). **Beuys Voice**. Firenze: Electa, 2011. 965 p.

ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Trad. Lucía Baranda y Alberto Clavería Ibáñez. 12ª ed., Gedisa, México, 1990.

ECO, Umberto. **Os limites da interpretação**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ERMEN, Reinhard. **Joseph Beuys**. Berlim: Rowohlt-taschenbuch-verlag, 2007. 156 p.

FARKAS, Solange Oliveira (Org.). **O Museu de Arte Moderna da Bahia**. Salvador: Instituto Cultural Safrá, 2008. 359 p.

FEDERAÇÃO DAS ESCOLAS WALDORF. **Fontes, históricos e princípios da pedagogia Waldorf**. Editora Antroposófica, São Paulo, 1998. Disponível em: <http://www.sab.org.br/fewb/pw1.htm>. Acesso em 31. Dez. 2018.

FERRAZ, Marcelo de Carvalho (org). **Lina Bo Bardi**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1993.

FERRAZ, Marcelo de Carvalho. **A poesia vital de Lina Bo Bardi**. Folha de São Paulo. São Paulo, 8. dezembro 1996. Caderno Mais! Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/12/08/mais!/25.html>. Acesso em: 02 de Ago. 2018.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3ª ed. totalmente rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FERREIRA, Maria. 3ª Bienal da Bahia: uma proposta autobiográfica?. **Interfaces Científicas - Humanas e Sociais**, v. 4, n. 2. P. 46-52. 2015. Disponível em: <https://periodicos.set.edu.br/index.php/humanas/article/view/2427/1548>. Acesso em: 12 de Nov. 2019.

FIISK, Robert. Robert Fisk in Abu Dhabi: The Emirates' out-of-sight migrant workers helping to build the dream projects of its rulers. **Independent**. London, 29 abr. 2015. Notícias, p. 1-4. Disponível em: <<https://www.independent.co.uk/news/world/middle-east/robert-fisk-in-abu-dhabi-the-emirates-out-of-sight-migrant-workers-helping-to-build-the-dream-10213640.html>>. Acesso em: 13 ago. 2019.

FLORES, Josué Soares. “Lentes” Hermenêuticas de Meister Eckhart. **Revista de Teologia da Pucrs**, Porto Alegre, v. 44, n. 3, p.342-353, 2014. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/teo/article/view/19787/12543>>. Acesso em: 12 jul. 2019.

FLUXUS. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo3652/fluxus>>. Acesso: 15 ago. 2017.

FOUCAULT, M. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro, Forense Universitária. 1997.

FREIRE, Cristina (Org). Arte contemporânea: preservar o quê?. São Paulo: MAC/USP, 2015.

FREIRE, Cristina (Org). Walter Zanini - Escrituras críticas. São Paulo: Annablume: MAC USP, 2013.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do Processo**: arte conceitual no museu. 1. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999. 197 p.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREIRE, Paulo. **Educação como prática da liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1975.

FRONER, Yacy-ara. PATRIMÔNIO CULTURAL: TANGÍVEL E INTANGÍVEL. In: CASTRIOTA, Leonardo Barci (Org.). **Paisagem cultural e sustentabilidade**. Belo Horizonte: Ieds; Ufmg, 2009. Cap. 5. p. 85-94. Disponível em: <https://www.academia.edu/195655/Paisagem_Cultural_e_Sustentabilidade>. Acesso em: 05 set. 2019.

FUNCEB. **Memória da Cultura – 30 anos da Fundação Cultural do Estado da Bahia (1974-2004)**. Salvador: EGBA, 2004.

GALVÃO, Lúcia Helena. **A Alquimia na Idade Média**. In: Nova Acrópole – Escola Internacional de Filosofia. 2012. (1h13m12s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8whFz7B-qDQ&t=3640s>. Acesso em: 02 ago. 2019.

GALVÃO, Lúcia Helena. **Filosofia no Renascimento**. In: Nova Acrópole – Escola Internacional de Filosofia. 2013. (53m21s). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=bnk1FLOS_LQ&t=1387s. Acesso em: 03 ago. 2019.

GALVÃO, Lúcia Helena. **O CAIBALION, Sabedoria egípcia hermética**. In: Nova Acrópole – Escola Internacional de Filosofia. 2015. (1h32m08s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eqRV0K6bZrU&t=1086s>. Acesso em: 02 ago. 2019.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **A metamorfose das plantas**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1993. Tradução, Introdução, Notas e Apêndices de Maria Filomena Molder.

GOETHE, Johann Wolfgang von. **Máximas e reflexões**: filosofia. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003. Tradução Marco Antônio Casanova.

GOETHE-INSTITUT. **Reports Episodes of the South – Museal Episodes I: Salvador da Bahia 14.-17. Oktober 2015**. Munich: Goethe-institut, 2015. 35 p. Disponível em: http://www.goethe.de/ins/br/pro/eps/Museale_Episode_Common_Report.pdf. Acesso em: 15 ago. 2019.

GROSSMANN, M. & MARIOTTI, G. **Museu como interface. Museum Art Today / Museu Arte Hoje**, São Paulo, Hedra & Forum Permanente, 2011.

GROSSMANN, Martin. **O Museu de Arte hoje**. Periódico Permanente, São Paulo, v. 1, n. 1, 2011. Disponível em: <http://www.forumpermanente.org/en/books/museum-art-today> Acesso em: 15 ago. 2019

GROSSMANN, Martin; RAFFAINI, Patrícia T.; TEIXEIRA COELHO. Museu. In: TEIXEIRA COELHO. **Dicionário crítico de políticas culturais**. Cultura e imaginário. 3 ed. São Paulo: FAPESP; Iluminuras, 1997. p. 268-269.

GUDIÑO, J. **Mitología Griega**, Ed. Clásico Digital, Bogotá 2010.

HACHE, Emilie. **Where The Future Is**. In: Starhawk: Rêver l'obscur. Femmes, magie, politique. Paris, Cambourakis, 2015.

HARLAN, Volker. A planta como arquétipo da teoria da plasticidade e a floresta como arquétipo da escultura social. In: FARKAS, M. Solange de Oliveira (org) **Joseph Beuys: a revolução somos nós**. SP: SESC, 2010.

HEALY, Patrick. **La Difesa della Natura**. s/d. Disponível em: http://www.fiuamsterdam.com/html/patrick_healy_-_la_difesa_dell.html. Acesso em: 15 jul. 2018.

HOFFMANN, Ana Maria Pimenta. **A “era” Zanini: uma reavaliação da história do MAC USP nos anos de 1963 a 1978**. VIII Encontro de História da Arte e Curadoria, Centro de História da Arte e Arqueologia, 2012.

HUMAN RIGHTS WATCH. A Ilha da Felicidade Revisitada: Um Relatório de Progresso sobre Compromissos Institucionais para Abordar os Abusos de Trabalhadores Migrantes na Ilha Saadiyat de Abu Dhabi , 21 de março de 2012, ISBN: 1-56432-870-8, disponível em: <https://www.refworld.org/docid/4f7030622.html> Acesso em 13 ago. 2019.

ICOM Code of Professional Ethics. Resolutions Adopted by Icom's 15th General Assembly, Buenos Aires, Argentina, 1986. Disponível em: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOMs-Resolutions_1986_Eng.pdf>. Acesso em 21 fev. 2019.

ICOM Milano 2016. **David Throsby's keynote speech.** July 6, 2016. 2016. (54 min.), son., color. Legendado. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2RIVW7VumgE>>. Acesso em: 12 set. 2018.

ICOM PORTUGAL. **Definição:** Museu. 2015. Disponível em <<http://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/>> Acesso em: 24 mar. 2019

JANTSCH, Ari Paulo; BIANCHETTI, Lucídio. **Interdisciplinaridade: para além da filosofia do sujeito.** Petrópolis, RJ: Vozes, 1995

JOSEPH Beuys. Direção de Caroline Tisdall, Christopher Swayne. Londres, UK: BBC Arena, 1987. (60 min.), son., color.

JUNG, Carl G. **O homem e seus símbolos.** Tradução Maria Lúcia Pinho. 5ª edição, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1964.

KINCELER, José Luís. Entrevista com Hermann Pohlmann. **Palíndromo: Processos Artísticos Contemporâneos**, Curitiba, v. 4, n. 8, p.221-231, ago. 2012. Tradução: Claudia Vivacqua de Figueiredo. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/palindromo/article/view/3463>. Acesso em: 31 jul. 2019.

LAGNADO, Lisette. Arte, século 21, Europa. **Trópico: Ideias de norte e sul**, São Paulo, p.1-3, 1999. Disponível em: <<http://www.revistatropico.com.br/tropico/html/textos/411,1.shl>>. Acesso em: 15 jul. 2019.

LAMARCHE-VADEL, Bernard. **Joseph Beuys, Is It About a Bicycle?** Paris/verona: Marisa Delre Gallery, 1985. 143 p.

LAUF, Cornelia. **Joseph Beuys: the pedagogue as persona.** Tese de Doutorado. Nova Iorque: Columbia University, 1992.

LEMKE, Harald. "Jeder Mensch ist ein Kochkünstler" oder Joseph Beuys' Wohnküche als Erdstation einer revolutionären Lebenskunst. **Mitteilungen:** internationale arbeitskreis für kulturforschung des Essens (Grupo de Trabalho Internacional em Pesquisa Cultural de Alimentos), Dr. Rainer Wild Foundation, Heidelberg, v. 12, p.36-47, 2004. Disponível em: <https://www.gesunde-ernaehrung.org/files/rw_stiftung/Publikationen/Hefte/Heft12.pdf>. Acesso em: 04 jul. 2019.

LEWITT, Sol. **Sentences on Conceptual Art.** 1969. Disponível em: <<http://www.altx.com/vizarts/conceptual.html>>. Acesso em: 03 abr. 2019.

LIBÂNIO, J. C & SANTOS, A. As teorias pedagógicas modernas revisitadas pelo debate contemporâneo. In: **Educação na era do conhecimento em rede e**

transdisciplinaridade. Campinas, SP: Alínea, 2005. Disponível em: <http://www.ia.ufrjr.br/ppgea/conteudo/T1SF/Akiko/03.pdf> Acesso em: 29 ago. 2018

LIMA, Evelyn F. W. **O espaço cênico de Lina Bo Bardi: uma poética antropológica e surrealista**. ArtCultura: Revista de História, Cultura e Arte, v. 9, n. 15, jul.-dez. 2007, Uberlândia, Edufu/CNPq/Capes, pp. 16-28. Disponível em: http://www.artcultura.inhis.ufu.br/PDF15/H&T_Lima.pdf. Acesso em 03. Maio. 2018.

LINA BO BARDI. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2015. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br>. Acesso em: 28. Ago. 2018.

LORENTE LORENTE, Jesús-Pedro. **Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica**. Museos. es, n. 2, 2006, p. 24-33. Disponível em: <https://www.mecd.gob.es/cultura/areas/museos/mc/mes/revista-n-2-2006/desdemuseo.html>. Acesso em: 24 ago. 2018.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o Moderno**. São Paulo: Edusp, 1999. Disponível em: <https://books.google.com.mx/books?id=eZWKSRS46FQC&lpg=PA12&ots=vhKEKfGiEo&dq=%22Museus%20acolhem%20o%20Moderno%22&hl=pt-BR&pg=PA12#v=onepage&q=%22Museus%20acolhem%20o%20Moderno%22&f=false>. Acesso em: 22 ago. 2018

LUZ, Madel T.; WENCESLAU, Leandro David. Goethe, Steiner e o nascimento da arte de curar antropológica no início do século xx. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, [s.l.], n. 98, p.85-102, 1 set. 2012. OpenEdition. <http://dx.doi.org/10.4000/rccs.5046>. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/5046>. Acesso em: 07 ago. 2019.

MACIUNAS, George. **Manifesto I**. George Maciunas Foundation Inc. New York, 1963. Disponível em: <http://georgemaciunas.com/about/cv/manifesto-i/>. Acesso em: 12 jun. 2019.

MAIRESSE, François. Política y poética de la museología. **Icofom Study Series [on Line]**, Paris, Fr, v. 46, n. 1, p.33-40, 15 out. 2018. Disponível em: <http://journals.openedition.org/iss/834>. Acesso em: 22 dez. 2018.

MALHADO, Maxim. **Este Nosso Não É um Museu**. [mensagem pessoal] Mensagem recebida por: <lmoniz.mam@gmail.com>. em: 20 dez. 2015.

MALRAUX, André. **O museu imaginário**. Paris, Gallimard, 1965.

MALUF, Maria Fernanda Terra. **Museu e ato criativo**. Mestrado em Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2009.

MANIFESTO for renewing liberalism, A. THE ECONOMIST, 13 Set. 2018. Disponível em: <http://infographics.economist.com/2018/databank/EconomistLiberalManifesto>. Acesso em: 22 Ago. 2019.

MARCEL, G. **O conceito de herança espiritual**. Em H. M. Ruitenbeek. (Org.) O dilema da sociedade tecnológica. Trad. W. H. Ferreira. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971, pp. 53-64.

MARCELO REZENDE. In: INSTITUTO de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.iea.usp.br/pessoas/pasta-pessoam/marcelo-rezende>>. Acesso em: 21 Jun. 2018.

MARINHO, Fernanda. Vida de Leonardo da Vinci, de Giorgio Vasari. In: Fernanda Marinho; Maria Berbara; Leidiane Carvalho; Raphael Fonseca. (Org.).

Renascimento Italiano: Ensaios e Traduções. 1ed. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2010, v. 1, p. 409-426.

MARKS, Michael. **beuyslab:** Eine Einführung in den 'Beuys-Kosmos'. 2013. Disponível em: <<http://beuyslab.de/>>. Acesso em: 18 jan. 2019.

MARKS, Michael. **beuyslab:** Eine Einführung in den 'Beuys-Kosmos'. 2013. 85 f. Monografia (Especialização) - Curso de Design, Ecosign / Akademie Für Gestaltung, Köln, 2013. Disponível em: <<http://beuyslab.de/theorie.pdf>>. Acesso em: 12 jul. 2019.

MAROEVIĆ, Ivo. **Introduction to museology:** The European approach. Munich: Verlag Dr. Christian Müller-straten, 1998. 358 p. Disponível em: <https://books.google.com.br/books/about/Introduction_to_Museology.html?id=L3A0YtChrEcC&redir_esc=y>. Acesso em: 15 dez. 2018.

MARTI, Silas. Criação de museus particulares é 'febre'. **Folha de São Paulo.** São Paulo, 17 dez. 2013. Ilustrada, p. 1-2. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/12/1386312-criacao-de-museus-particulares-e-febre.shtml>>. Acesso em: 22 ago. 2018.

MARTINS, Tatiana Gonçalves. **O museu como vereda fértil: a Museologia no museu de arte.** Mestrado em Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, 2008.

MATOS, Mariana Gouvêa de; LAMPREIA, Carolina. Intersubjetividade na psicanálise: contornando a problemática solipsista ou rompendo com o pensamento moderno?. **Psicologia em Revista,** Belo Horizonte, v. 24, p.60-78, abr. 2018. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/psicologiaemrevista/article/view/8605>. Acesso em: 06 ago. 2019.

MELLO, Simone de. O Oriente não fica longe de Kassel. **Deutsche Welle.** Bonn, 25 maio 2007. Especial Documenta 12, p. 1-3. Disponível em: <<https://www.dw.com/pt-br/o-oriente-n%C3%A3o-fica-longe-de-kassel/a-2561355>>. Acesso em: 30 jul. 2019.

MENSCH, Peter Van. **Towards a methodology of museology.** PhD thesis, University of Zagreb, 1992. Disponível em: <http://emuzeum.cz/admin/files/Peter-van-Mensch-disertace.pdf>. Acesso: 04 maio. 2019.

MICALLEF, Joseph V. The Louvre Abu Dhabi: Are Museums Going Global?. [online] **Forbes.com.** 2018. Disponível em: <https://www.forbes.com/sites/joemicallef/2017/12/21/the-louvre-abu-dhabi-are-museums-going-global/#58bd07da2585> Acesso em: 02 jul. 2019.

MONIZ, Lica. **Lica Moniz Portfólio.** 2018. Disponível em: <https://licamonizportfolio.wixsite.com/portfolio/bio>. Acesso em: 15 ago. 2019.

MONIZ, Luciana . 'A revolução somos nós': reflexões sobre a museologia a partir de Joseph Beuys. In: XIV Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura (ENECULT), 2018, Salvador. EDIÇÃO 2018 XIV ENECULT, 2018. v. 1.

MONOD, Jacques. **O acaso e a necessidade: ensaio sobre a filosofia natural da biologia moderna**. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1971. Tradução Bruno Palma e Pedro Paulo de Sena Madureira.

MONTEIRO, Juliana. O período Lina Bo Bardi no MAM-BA (1959-1964): uma análise sobre práticas sinérgicas de gestão. **Musas**: Revista Brasileira de Museus e Museologia, Brasília, v. 4, p.65-78, 23 nov. 2009. Anual. Disponível em: <https://www.academia.edu/36549144/O_per%C3%ADodo_Lina_Bo_Bardi_no_MAM-BA_1959-1964_uma_an%C3%A1lise_sobre_pr%C3%A1ticas_sin%C3%A9rgicas_de_gest%C3%A3o>. Acesso em: 23 jun. 2019.

MORE: Mecanismo online para referências, versão 2.0. Florianópolis: UFSC Rexlab, 2013. Disponível em: <http://www.more.ufsc.br/>. Acesso em: 30 ago. 2019.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Lisboa: Instituto Piaget, 1995. Disponível em: < <https://pt.scribd.com/doc/305448094/introducao-ao-pensamento-complexo-edgar-morin-pdf>>. Acesso em: 18 jun. 2019.

MORIN, Edgar. **Los siete saberes necesarios para la educación del futuro**. UNESCO, Paris, 1999. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0011/001177/117740so.pdf>. Acesso em: 21 ago. 2019.

MOUNA, Mekouar. L'Art en Images: André Malraux: L'invention du Musée Imaginaire. **Artpress2**, Paris, v. 24, n. 2, p.6-10, 10 fev. 2012. Trimestral. Disponível em: <<https://www.artpress.com/2012/02/10/lart-en-images-andre-malraux-linvention-du-musee-imaginaire/>>. Acesso em: 13 set. 2018.

MURARO, Darcísio Natal. **Relações entre a filosofia e a educação de John Dewey e de Paulo Freire**. Educ. Real., Porto Alegre, v. 38, n. 3, p. 813-829, set. 2013. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2175-62362013000300007&lng=pt&nrm=iso>. Acesso em 02 Dez. 2018.

MUSEU de Arte Moderna da Bahia (MAM/BA). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao14566/museu-de-arte-moderna-da-bahia-mamba>>. Acesso em: 13 de Jul. 2019. Verbete da Enciclopédia.

NAIR, S.M. Basic paper in V. Sofka ed., **Museology and identity**. ICOFOM Study Series 10, Stockholm, 1986, p. 227-228. Disponível em: [http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2010%20\(1986\).pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2010%20(1986).pdf). Acesso: 20 Jun. 2018.

NASCIMENTO JUNIOR, José do; TRAMPE, Alan; SANTOS, Paula Assunção dos (Org.). **Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo**: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. Brasília: Ibram/minc; IBERMUSEUS, 2012. 240 p. Disponível em: <http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/09/Publicacion_Mesa_Redonda_VOL_I.pdf>. Acesso em: 23 dez. 2018.

NASCIMENTO, Lidiane Alves do; RAMOS, Marilúcia Mendes. **A memória dos velhos e a valorização da tradição na literatura africana: algumas leituras.** Crítica Cultural. Palhoça, v. 6, n. 2, 2011.

OBRIST, Hans-Ulrich. **Caminhos da Curadoria.** Cobogó, Rio de Janeiro: 2014.

OLIVA, Fernando. Censorship, Resistance, and Reenactment: Bienal da Bahia, 46 Years Later. In: **Making Biennials in Contemporary Times: Essays from the World Biennial Forum**, nº2, São Paulo; 2014. Disponível em: http://www.biennialfoundation.org/wordpress/wp-content/uploads/2015/05/Making-Biennials-in-Contemporary-Times_Home-Print.pdf Acesso em: 13 ago. 2019

OLIVEIRA, Aline Cristina Antoneli de. A contribuição do Design Thinking na educação. **Revista E-Tech: Tecnologias para Competitividade Industrial-ISSN-1983-1838**, p. 105-121, 2014.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. **Declaração Universal dos Direitos Humanos.** Resolução 217 A (III) da Assembleia Geral das Nações Unidas, Paris, 1948. Disponível em:

<https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/por.pdf> Acesso em: 21 Fev. 2019.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS. Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD). **Atlas do Desenvolvimento Humano Brasil 2013.** Brasília, 2013. Disponível em:

<http://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/130729_Atlas_PNUD2013.pdf>. Acesso: 26 nov. 2018.

PADRÓS, Enrique Serra. USOS DA MEMÓRIA E DO ESQUECIMENTO NA HISTÓRIA. **Letras**, [S.l.], n. 22, p. 79-95, jun. 2001. ISSN 2176-1485. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11826>. Acesso em: 04 set. 2019.

PALMA, Adriana Amosso Dolci Leme. **Invenções museológicas em exposição: MAC do Zanini e MASP do casal Bardi (1960-1970)**, 2014. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte) - Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

PATTANAİK, Prasanta. Indicadores culturales del bienestar: algunas cuestiones conceptuales. In: Parte V: **Metodología: Elaboración de Indicadores Culturales.** Unesco, 1998. Disponível em:

http://www.proyectacultura.org/public/mat_gest/gestion/indicadores%20culturales.doc. Acesso em: 25. Jan. 2018

PEREIRA, Daniela Alves. JOSEPH BEUYS: uma investigação sobre modos de ação. **Aspas: Arte e Vida**, São Paulo, v. 1, n. 4, p.92-101, 18 jul. 2014. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/75660/pdf_13>. Acesso em: 15 ago. 2019.

PEREIRA, Juliano A; ANELLI, Renato. **A didática dos museus de Lina Bo Bardi na Bahia e os conteúdos da modernidade e da identidade local (1960-1964).** In: 5o. Seminário. DOCOMOMO Brasil, 2003, São Carlos/SP. DOCOMOMO-SP, 2003. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%205%20pdfs/080R.pdf>. Acesso em: 02. agosto. 2017.

POLITAKIS, Dimitris. Kunsthalle Athena, 2010–2015. **Art Agenda: E-Flux.** Spaces, New York, p.1-2, 08 abr. 2016. Disponível em: <

agenda.com/features/238567/kunsthalle-athena-2010-2015>. Acesso em: 15 ago. 2019.

PORTUGAL, Ana C. M. da C. Martins. **O pensamento de Joseph Beuys e seus aspectos rituais em ação**. Dissertação (Mestrado em História Social da Cultura). Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC/RJ, Brasil, 2006. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/9546/9546_1.PDF Acesso em: 25 jun. 2019

PRESIDENCIA DA REPÚBLICA. **Lei Nº 9.532 de 10 de Dezembro de 1997**: Altera a legislação tributária federal e dá outras providências. Brasília, DF, 10 dez. 1997. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/LEIS/L9532.htm>. Acesso em: 25 jan. 2019.

PRIMO, Judite Santos. **A Museologia e as Políticas culturais Europeias: O Caso Português**. 2007. 411f. Tese (Doutorado em Educação) - Universidade Portucalense Infante D. Henrique. Porto, Portugal. 2007. Disponível em <<http://repositorio.uportu.pt/jspui/bitstream/11328/584/2/TDE%205.pdf>> Acesso em 10 Jun. 2018

QALQALAH. Nº 3^{1/4}. Paris: Kadist, 2018. Disponível em: https://www.betonsalon.net/IMG/pdf/qalqalah-3_1_4-2.pdf. Acesso em: 24 dez. 2018.

REIDLA, Jana. Curators With and Without Collections: A Comparative Study of Changes in the Curator's Work at National Museums in Finland and in the Baltic States. **Journal Of Ethnology And Folkloristics**, [s.l.], v. 12, n. 2, p.115-138, 1 dez. 2018. Walter de Gruyter GmbH. <http://dx.doi.org/10.2478/jef-2018-0014>. Disponível em: <<http://www.jef.ee/index.php/journal/article/view/311/pdf>>. Acesso em: 17 Jan. 2019.

REIS, Heitor (coord.). Textos de MATTAR, Denise e RISÉRIO, Antônio. **Museu de Arte Moderna da Bahia**. Petrobrás/Fundação Cultural Estado da Bahia, Secretaria da Cultura e Turismo Governo da Bahia. São Paulo: Editora Gráficos Burti, 2002.

REMLER, Pat. **Egyptian Mythology A to Z. 3**. Ed. Publisher: Chelsea House, 2010.

REYES, Juan Antonio. **El evangelio según Leonardo**. Carolina do Norte: Lulu, 2008. 334 p.

REZENDE, Marcelo. Bem-vindo à Bahia, monsieur Broodthaers!. In: **CONTORNO. AH, QUE ESSA BAHIA TEM ME CONSUMIDO**. Salvador: Museu de Arte Moderna da Bahia, vol. 01, nº. 01, jun. 2013.

REZENDE, Marcelo. Entrevista concedida a Luciana Moniz para a pesquisa de mestrado. Salvador, jan. 2017. 1 arquivo .mp3 (126 min.). [A entrevista na íntegra encontra-se transcrita no Apêndice A desta dissertação]

RIBEIRO, Ana Luísa Carmona. **Caminho expográfico de Lina Bo Bardi**. In: XXI Encontro Estadual de História – ANPUH-SP, Campinas, 2012. Disponível em: http://www.encontro2012.sp.anpuh.org/resources/anais/17/1337096569_ARQUIVO_Expografia_LinaBo.pdf. Acesso em 03. abril. 2018.

RIBEIRO, Débora; NEVES, Flávia. **Dicio**: Dicionário Online de Português. Porto: 7graus, 2018. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br>>. Acesso em: 30 ago. 2019.

RIBEIRO, W. e J. P. de J. Pereira. **Sete mitos da inserção social do ex-aluno Waldorf**. In: Waldorf Researchers and Educators Network (WREN). 2007. Disponível em <http://www.sab.org.br/pedag-wal/artigos/mitos.htm>. Acesso em: 26. maio. 2018.

RISÉRIO, Antonio. **Avant-Garde na Bahia**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1995.

ROCHA, Glauber. MAMB não é museu: é Escola e 'Movimento' por uma arte que não seja desligada do Homem". **Jornal da Bahia**. Salvador, p. 4-8. 21 set. 1960.

RÖSCH, Ulrich. **We are the Revolution!:** Rudolf Steiner, Joseph Beuys and the Threefold Social Impulse. London: Temple Lodge, 2013. 86 p.

ROSENTHAL, Dália. **Joseph Beuys: o elemento material como agente social**. ARS USP. V. 9, n. 18, p. 110-133, 2011.

ROSENTHAL, Dália. **O elemento Material na obra de Joseph Beuys**. 2002. 179 f. Dissertação - Mestrado em Artes, Instituto de Artes, UNICAMP, Campinas, 2002. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285092>. Acesso em: 30 nov. 2018.

ROSSETTI, E. P. **Tensão moderno/popular em Lina Bo Bardi: nexos de arquitetura**. Cadernos PPGAU, FAUFBA, v. 01, p. 5-14, 2003. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/12086/1/Tens%C3%A3o%20modernopopular%20em%20Lina%20Bo%20Bardi%20Nexos%20de%20arquitetura.pdf>. Acesso em 08. maio. 2018.

RUOSO, Carolina. **Metodologias de curadoria de exposição: aspectos de uma investigação em Museologia**. Belém: 3º Sebramus, 2018. Disponível em: <https://anaissebramus.wordpress.com/edicao-atual/> Acesso em: 26 jul. 2019

RUOSO, Carolina. **Nid de frelons. Neuf temps pour neuf atlas. Histoire d'un musée d'art Brésilien (1961-2011)**. Tese de Doutorado, Depto de História da Arte, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Paris, 2016.

RUOSO, Carolina. **Novos processos curatoriais**. Entrevista concedida a Roberta Souza. Diário do Nordeste, Caderno 3, Fortaleza, mar. 2016. Disponível em: <http://diariodonordeste.verdesmares.com.br/cadernos/caderno-3/novos-processos-curatoriais-1.1513948>. Acesso em: 02 dez. 2018.

SANTANA, J. **Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província**. 2011. 776 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011. Disponível em: <http://pct.capes.gov.br/teses/2012/28001010035P0/TES.PDF>>. Acesso em 12. março. 2018.

SANTANA, Jussilene. **Cumplicidades e Parcerias: Lina Bo Bardi e Martim Gonçalves na Escola de Teatro da Universidade da Bahia, na Escola da Criança do MAMB e na Expo Bahia da V Bienal de São Paulo**. 2011. Disponível em: http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/8.pdf>. Acesso em: 03 abr. 2019.

SARMIENTO GARCIA, José Antonio. **La clase de Beuys**. Centro de Creación Experimental, Universidad Castilla-La Mancha, Taller de Ediciones, Cuenca, 2015.

SARMIENTO GARCIA, José Antonio. **La universidad de Beuys**. Revista Sin título nº 5. Centro de Creación Experimental, Universidad Castilla-La Mancha, Taller de Ediciones, Cuenca, 1998. Disponível em: <https://ruidera.uclm.es/xmlui/handle/10578/3653>. Acesso em: 31. Dez. 2018.

SARTORELLI, César Augusto. **As exposições das arquitetas curadoras Lina Bo Bardi e Gisela Magalhães como linguagem de arquitetura**. 2014. Tese

(Doutorado). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2014. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-10072014-154205/pt-br.php>. Acesso em: 03. abril. 2018

SBUTTON, Claudia (Org.). **Report 2016: ICMEMO Annual Conference**. Milano: Eurom / Icmemo, 2016. Disponível em: <http://europeanmemories.net/wp-content/uploads/2016/07/ICMEMO-Report_Final.pdf>. Acesso em: 12 jun. 2018.

SCHEINER, Tereza. As bases ontológicas do Museu e da Museologia. In: **Simpósio Museologia, Filosofia e Identidade na América Latina e Caribe**. ICOFOM LAM, Coro, Venezuela, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p. 148, nov/dez 1999.

SCHEINER, Tereza. Museus e exposições em um mundo em mudanças: novos desafios, novas inspirações. **Revista Museu: cultura levada a sério**, Artigos de 18 de maio, 2012. Disponível em: <<http://www.revistamuseu.com.br/18demaio/artigos.asp?id=32832>>. Acesso em: 26 maio 2017.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. A República de Weimar foi ontem e é hoje. **Nexo Jornal**. São Paulo, 12 ago. 2019. p. 1-2. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/colunistas/2019/A-Rep%C3%ABblica-de-Weimar-foi-ontem-e-%C3%A9-hoje>. Acesso em: 15 ago. 2019.

SELG, Peter; WIRZ, Johannes (Ed.). **O Homem e as abelhas**. Dornach: Ita Wegman Instituts, 2015. 144 p.

SEN, A. **Commodities and Capabilities**, Amsterdam, North Holland, 1985.

SEN, A. **The Standard of Living**. Cambridge University Press. Cambridge, 1987.

SILVA, Daniela José da. **Vozes da arquitetura moderna: o discurso de Lina Bo Bardi**. 2019. 266 f. Dissertação (Mestrado em Projeto e Cidade) - Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2019.

SILVA, Ninon Fernandes da. **Políticas públicas e recursos orçamentários: uma análise dos Planos Plurianuais do governo da Bahia 2004-2011**. 2012. Dissertação (Mestrado em Administração) Escola de Administração, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2012.

SILVESTRIN, C.; MURATA, K. A.. **Relações Públicas na Alemanha**. In: INTERCOM 2007 - XXX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2007, Santos - SP. **Relações Públicas e Comunicação Organizacional**, 2007. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2007/resumos/R1342-1.pdf> Acesso em: 12 de Nov. 2019.

SOARES, Bruno Brulon. Tomislav Šola. In: SOARES, Bruno Brulon (Ed.). **A History of Museology: Key authors of museological theory**. Paris: Icofom, 2019. p. 216-224.

SOCIEDADE ANTROPOSÓFICA NO BRASIL (São Paulo) (Ed.). **ANTROPOSOFIA**. 2016. Disponível em: <<http://www.sab.org.br/portal/>>. Acesso em: 12 dez. 2018.

ŠOLA, Tomislav. **A contribution to a possible definition of museology**. Paris: UNESCO, n.153, v.39, n.1, p.45-49, 1987. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001272/127256eo.pdf#nameddest=73643>. Acesso em: 21 jun. 2019.

ŠOLA, Tomislav. **Concepto y naturaleza de la museologia**. Museum. Paris: UNESCO, n.153, v.39, n.1, p.45-49, 1987. Disponível em: <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001272/127256so.pdf>. Acesso em: 03 jul. 2019.

ŠOLA, Tomislav. Contribuição para uma possível definição de museologia. **Cadernos Museológicos**, Rio de Janeiro, RJ, v. 3, p.73-78, out. 1990. Secretaria de Cultura da Presidência da República/ Instituto Brasileiro do Patrimônio Cultural.

ŠOLA, Tomislav. Heritology, the search for concept. **Mnemosophy – an essay on the science of public memory**. EHA, Zagreb, 2015. Disponível em: https://www.academia.edu/32270909/Heritology_the_search_for_concept Acesso: 06 set. 2018.

ŠOLA, Tomislav. Identity. **Reflections on a crucial problem for museums**. ICOFOM Study Series, 10, 1986, p.15.

SOLA, Tomislav. Is there a crisis in museums and heritage. In: SOLA, Tomislav. **Eternity does not live here anymore: a glossary of museum sins**. Zagreb: Luka Cipek, 2012. Cap. 1. p. 12-35. Disponível em: https://docs.wixstatic.com/ugd/3fdf65_6e312214570e4f749feca343b1495b3c.pdf. Acesso em: 24 ago. 2019.

ŠOLA, Tomislav. **Mnemosophy. An essay on the science of public memory**. Zagreb, Croatia: European Heritage Association, 2017. Disponível em: <https://www.mnemosophy.com/single-post/2017/12/15/MNEMOSOPHY-%E2%80%93-an-essay-on-the-science-of-public-memory> Acesso em 15 ago. 2019.

ŠOLA, Tomislav. Prilog mugucj definicijimuzeologije. In: **Informatica Muzeologica**. Zagreb, 1984.

ŠOLA, Tomislav. The concept and nature of Museology. **Museum**, Paris, v. 59, n. 153, p.45-49, nov. 1987. Disponível em: https://unesdoc.unesco.org/in/rest/annotationSVC/DownloadWatermarkedAttachment/attach_import_5edfb9dd-29cd-4d47-b57d-58230d7cf258?_=127256engo.pdf. Acesso em: 15 ago. 2019.

ŠOLA, Tomislav. What theory? What heritage?: some excerpts from the current book project on Heritology. **Nordisk Museologi: Museums of the future**, Copenhagen, v. 2, p.3-16, jun. 2005. Disponível em: <https://www.journals.uio.no/index.php/museolog/article/view/3311/2873>. Acesso em: 12 ago. 2018.

ŠOLA, Tomislav. **The Reformist Manifesto**. 2016. Disponível em: <https://www.mnemosophy.com/single-post/2016/11/07/The-Reformist-Manifesto>. Acesso em: 07 nov. 2018.

ŠOLA, Tomislav. **Heritage and The Sectors of Memory**. 2016. Mnemosophy. Disponível em: <https://www.mnemosophy.com/single-post/2016/10/28/Heritage-and-The-Sectors-of-Memory>. Acesso em: 12 ago. 2018

ŠOLA, Tomislav. Heritology, the search for concept. In: **MNEMOSOPHY – an essay on the science of public memory**. 2017. Disponível em: <https://www.mnemosophy.com/single-post/2017/12/15/MNEMOSOPHY-%E2%80%93-an-essay-on-the-science-of-public-memory>. Acesso em: 15 jul. 2019.

ŠOLA, Tomislav. **Post-capitalism is against museums too**: Can museums be autonomous to address the problems. 2019. Disponível em: <http://www.mnemosophy.com/single-post/2019/06/04/Post-capitalism-is-against-museums-too>. Acesso em: 29 jul. 2019.

STACHELHAUS, Heiner. **Joseph Beuys**. New York, Abbeville Press Publishers, 1987, p. 115-117.

STALLER, John; CARRASCO, Michael (Ed.). **Pre-Columbian Foodways: Interdisciplinary Approaches to Food, Culture, and Markets in Ancient Mesoamerica**. Chicago: Springer, 2010. 691 p. Disponível em: https://www.academia.edu/303981/Pre-Columbian_Foodways_Interdisciplinary_Approaches_to_Food_Culture_and_Markets_in_Ancient_Mesoamerica?auto=download. Acesso em: 25 out. 2019.

STEINER, Rudolf. **A filosofia da liberdade**: fundamentos para uma filosofia moderna: resultados com base na observação pensante, segundo o método das ciências naturais. São Paulo: Ed. Antroposófica. 2000

STEINER, Rudolf. **Die Evolution vom Gesichtspunkte des Wahrhaftigen**. Palestra de 14/11/1911, p. 60, Berlim. Dornach: Verlag der Rudolf Steiner Nachlassverwaltung, 1958. In: A Evolução sob o Ponto de Vista do Verdadeiro, trad. F. e M. Milanesi. São Paulo: Sociedade Antroposófica no Brasil, 1996.

STEINER, Rudolf. **Teosofia: introdução ao conhecimento supra-sensível do mundo e do destino humano**. São Paulo: Ed. Antroposófica, 7.^a ed., 2004.

STEINER, Rudolf. **Teosofia: introdução ao conhecimento supra-sensível do mundo e do destino humano**. São Paulo: Ed. Antroposófica, 7.^a ed., 2004.

STEINER, Rudolf. **The Social Future**, New York, 1972.

STEINHAEUER, Jillian. The Nazi Ties of Joseph Beuys. **Hyperallergic**, New York, p.1-2, 20 maio 2013. Disponível em: <https://hyperallergic.com/71517/the-nazi-ties-of-joseph-beuys/>. Acesso em: 15 ago. 2019.

STERNFELD, Nora. **Das radikaldemokratische Museum**: The radical democratic museum. Berlin: de Gruyter, 2018. 287 p.

STERNFELD, Nora. Para-Museum of 100 Days. **Oncurating.org**: Documenta, curating the History of the Present, Zürich, p.165-170, 2017. Disponível em: http://www.on-curating.org/files/oc/dateverwaltung/issue-33/pdf/Oncurating_Issue33.pdf. Acesso em: 15 ago. 2019.

STERNFELD, Nora. Why exhibit at all? An answer from the year 2030. In: **qalqalah** n° 3 ^{1/4}, p. 10-43. Paris, 2017. Disponível em: https://www.betonsalon.net/IMG/pdf/qalqalah-3_1_4-2.pdf Acesso em 14 ago. 2019.

STERRE, Bob van Der. Invest Week Interview #18 Marcelo Rezende. **Jegens & Tevens**, Haia, p.1-1, 25 jun. 2016. Disponível em: <http://jegensentevens.nl/2016/06/invest-week-interview-18-marcelo-rezende/>. Acesso em: 15 ago. 2019.

STILES, Kristine. Uncorrupted joy: international art actions. In: SCHIMMEL, Paul. **Out of actions**: between performance and objects, 1949-1979. Los Angeles: MoCATHames and Hudson, 1998, pp. 227-329.

STRECKER, Marion. Em torno de Beuys e o capital. **Select**, São Paulo, v. 1, n. 32, p.1-2, 09 out. 2016. Disponível em: <<https://www.select.art.br/em-torno-de-beuys-e-o-capital/>>. Acesso em: 15 ago. 2019.

STRUBE, W. Gestalt. **Historisches Wörterbuch der Philosophie**. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1974, pp. 540-547.

SUGAI, M.; SOARES BEZERRA, J.; URUSHIMA DE AZEVEDO, P.; GAMEIRO DOS SANTOS, L.; BARBALHO, G.; ARAÚJO DE OLIVEIRA, F.; SANTOS DE SOUSA, M. Design Thinking: uma nova forma de pensar. **QUIPUS - ISSN 2237-8987**, v. 2, n. 2, p. 31-40, 22 ago. 2013.

TEATHER, J. Museum studies Reflecting on reflective practice. **Museum Management And Curatorship**, [s.l.], v. 10, n. 4, p.403-417, dez. 1991. Informa UK Limited. [http://dx.doi.org/10.1016/0260-4779\(91\)90031-r](http://dx.doi.org/10.1016/0260-4779(91)90031-r). Disponível em: <<https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/026047799190031R>>. Acesso em: 14 set. 2018.

THE ECONOMIST: 1843 - 2018: A manifesto for renewing liberalism. London, 13 set. 2018. Disponível em: <<http://infographics.economist.com/2018/databank/EconomistLiberalManifesto.pdf>>. Acesso em: 03 nov. 2018.

THIBAUT, Jennifer. **The Role of Art in Memory: Case Study of Joseph Beuys and Kara Walker**. 2007. 105 f. Tese (Doutorado) - Curso de Art, College Of Arts And Science, Boston College, Boston, 2007. Disponível em: <<https://dlib.bc.edu/islandora/object/bc-ir:102193/datastream/PDF/view>>. Acesso em: 28 ago. 2019.

TISDALL, Caroline. **Joseph Beuys: We Go This Way**. 2. ed. Londres, Uk: Violette Editions, 2000. 416 p.

TRIMESGISTO, Hermes. **Corpus Hermeticum**. 1908. Disponível em: <<https://www.scriptaetveritas.com.br/livrospdf/Corpus%20Hermeticum%20em%20portugues.pdf>>. Acesso em: 03 jun. 2019.

UCHÔA, Sara. **Políticas Culturais na Bahia (1964-1987)**. 2006, 21 p. Disponível em <http://www.cult.ufba.br/arquivos/politicas_culturais_1964_1987_.pdf>. Acesso em: 20 jul. 2019.

UNESCO. **Nuestra Diversidad Creativa**. Comision Mundial de Cultura y Desarrollo. Paris, 1995.

UNESCO. **Recomendação referente à Proteção e Promoção dos Museus e Coleções, sua Diversidade e seu Papel na Sociedade**. Conferência Geral da UNESCO, 38ª sessão, 17 nov. 2015. Disponível em: <<http://unesdoc.unesco.org/images/0024/002471/247152POR.pdf>> Acesso em: 22 fev. 2019.

VASCONCELOS, Maria Drosila. Pierre Bourdieu: A herança sociológica. **Educação & Sociedade**, Campinas, v. 23, n. 78, p. 77-87, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-73302002000200006&lng=en&nrm=iso. Acesso em 07 Set. 2019.

VAZ, Alexandre Fernandez. Subjetividade, memória, experiência: sobre a infância em alguns escritos de walter Benjamin e Theodor W. Adorno. **Educação em**

Revista, São Paulo, SP, v. 6, n. 1, p.51-66, 2005. UNESP. Disponível em: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/educacaoemrevista/article/view/598>>. Acesso em: 04 set. 2017.

VICINI, Magda Salete. Dimensões comunicacionais no conceito de escultura social de Joseph Beuys como possibilidade de tradução criativa. **Ars (São Paulo)**, [s.l.], v. 11, n. 22, p.74-97, 30 dez. 2013. Universidade de Sao Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202013000200074. Acesso em: 12 jun. 2019.

VYGOTSKY, L. S. **Pensamento e linguagem**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

WIJERS, Louwrien. **Exploring modern art: HH the Dalai Lama reflects on points from the work of Joseph Beuys**. His Holiness the Fourteenth Dalai Lama of Tibet talks to Louwrien Wijers. Kantoor voor Cultur Extracten, Holland, 1982, pp.102-128. Disponível em: <https://info-buddhism.com/dalai_lama_art_louwrien_wijers.html> Acesso em: 20. fev. 2019.

WIJERS, Louwrien. **Writing as Sculpture, 1978-1987**. London: Academy Editions, 1996.

WISNIK, Guilherme. Lina Bo Bardi. **A interpretação cultural do Brasil 'pós-Brasília'**. Drops, São Paulo, ano 06, n. 014.03, Vitruvius, mar. 2006. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/drops/06.014/1676>>. Acesso em: 26. março. 2018

WORLD ECONOMIC FORUM (Org.). **The Future of Jobs Report 2018**. Geneva: World Economic Forum, 2018. Disponível em: <http://www3.weforum.org/docs/WEF_Future_of_Jobs_2018.pdf> Acesso em: 20. nov. 2018

WULLSCHLAGER, Jackie. **Interview with Anselm Kiefer, ahead of his Royal Academy show**: Politics, history, money – and alchemy. The provocative artist gives our visual arts critic a tour of his studio. *The Financial Times*. London, p. 1-2. 19 set. 2014. Disponível em: <<https://www.ft.com/content/4ad87118-3f42-11e4-a861-00144feabdc0>>. Acesso em: 24 ago. 2019.

XIANGGUANG, Song. The Development of Private Museums in China. **Museum International**, [s.l.], v. 60, n. 1-2, p.40-48, maio 2008. Informa UK Limited. <http://dx.doi.org/10.1111/j.1468-0033.2008.00635.x>. Disponível em: <<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1111/j.1468-0033.2008.00635.x>>. Acesso em: 12 jul. 2019.

ZEVI, Bruno. **Lina Bo Bardi: un architetto in tragitto ansioso**. Caramelo 4 (Lina: Caderno Especial). São Paulo: GFAU, 1992.

ZOLLINGER, Carla Brandão. **O Trapiche à beira da baía: a restauração do Unhão por Lina Bo Bardi**. In: Anais do 7º seminário docomomo Brasil. Porto Alegre, 2007. Disponível em: <http://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/012.pdf>. Acesso em 06. maio. 2018.

APÊNDICE A: ENTREVISTA COM MARCELO REZENDE

Entrevistado: Marcelo Rezende

Data: 24 de janeiro de 2017.

Local: Salvador, Bahia.

Luciana Moniz – Marcelo, a ideia aqui na verdade é deixar você falar (risos). Vou lançar algumas perguntas, mas só pra dar a direção, certo? Do que a gente está falando quando diz museu vivo?

Marcelo Rezende – Quando eu estava na Suíça vi uma exposição sobre playground, sobre a história do conceito de playground. Eles estavam interessados em mostrar como, em diferentes momentos da história, arquitetos, artistas e pais trabalharam juntos para criar playgrounds como lugares de experiências sociais, de reconexão social.

O museu estava lotado, cheio de crianças. Comentei com os funcionários sobre como aquilo era bem montado, interessante, mas principalmente como o museu estava vivo. Eles responderam que era a proposta do novo diretor, e que a equipe toda estava muito feliz com os resultados do que estava sendo proposto, que era discutir questões importantes para o desenvolvimento social, com a participação da sociedade, e não apenas ficar “mostrando obras de artistas”.

E me fez pensar também no porque do interesse daquelas pessoas naquele tipo de abordagem, de espaços coletivos de convivência, nessas dinâmicas sociais... Na Europa, a questão do outro, a situação social resultante dos refugiados, conduzem sempre a pergunta “como viver junto?”. Quando sai de lá, pensei: “Pena que esse tipo de programa tem sempre um tempo curto de duração...”.

LM – Uma dinâmica parecida com a que você propôs no MAM da Bahia...

MR – Na Bahia existe uma experiência humana profundamente ligada ao cotidiano. Como o museu pode potencializar essa experiência, e fazer com que as percepções sejam afetadas por ela? O que criamos ali foi uma dinâmica em que todos tinham voz igual. Quando todo mundo é artista, e ninguém é o artista, uma escada pode ser uma obra de arte e ao mesmo tempo uma solução para um problema.

A gente comprovou que a curadoria não se materializa só na sala expositiva, é um processo, com narrativas e armadilhas, onde se cura a instituição como um todo. O museu não é um showroom da circulação econômica cultural, é um lugar onde trabalhamos para encontrar respostas pragmáticas para questões urgentes. E na verdade, como já dissemos na “Noite do Oráculo”, o museu é uma espécie de oráculo, onde formular as perguntas já é uma forma de resposta, onde o acervo pode ser uma ideia.

Li sobre uma exposição que abriu em Berlim sobre a Black Mountain College. Essa universidade existiu dos anos 30 até final dos anos 50. E eu fiquei muito chocado. Para começar porque o catálogo é só documentação. E várias das ideias que a gente ficava defendendo no MAM [Museu de Arte Moderna da Bahia], os registros, os debates, o modus operandi, já estavam lá, há mais de 70 anos atrás.

O mundo daquela época, nos anos 30, estava sendo transformado pela tecnologia, pela industrialização, o fascismo, a extrema direita tomando o poder. E esses pensadores achavam que o perspectiva era que pouco a pouco a sociedade perdesse suas relações comunitárias.

E eles se perguntavam como seria possível preservar as relações humanas, entre as pessoas, no meio daquela onda industrial e fascista. A resposta, que eles deixam por escrito em um dos documentos, é que apenas a escola, as instituições de ensino, poderiam ser as entidades de salvaguarda dessa pequena escala relacional, a escala humana. Por exemplo, está lá registrado que no primeiro dia de aula os alunos saíram pra cortar madeira, pra construir o galpão onde eles teriam aula.

A Black Mountain College era uma universidade mesmo, de formação superior, física, engenharia, só que eles decidiram que cerca de 70% do currículo tinha que ser arte. Isto porque para que se formassem pessoas plenas, inteiras, capazes de fazer a diferença na sociedade, para ser um cientista capaz de fazer uma descoberta importante para a sociedade, você teria que ter uma sensibilidade artística, que é o que faria a diferença. Este era o ser humano que eles estavam tentando formar.

A universidade foi criada por gente vinda da Bauhaus. Do seu conselho fazia parte gente como Einstein. E seu criador foi o educador John Rice, que foi uma das influências de Anísio Teixeira, porque foi seu professor nos EUA. Esse cara escreveu um livro na década de 20 onde já falava da educação que focasse na sensibilidade artística.

Anísio, por exemplo, entende que essa formação de sensibilização deveria começar com as crianças e não com os adultos. Todo mundo estava assustado com a proporção do crescimento da tecnologia, no que ela iria impactar. E essa questão permanece ainda para Lina.

LM – Em que sentido?

MR – Lina também tem essa preocupação de como defender as relações do homem entre si e com a natureza da escala industrial.

A diferença era que se Rudolf Steiner ou aquela geração dos anos 30 da Black Mountain College achava que a instituição de ensino voltada para a sensibilização artística e para a natureza era a resposta, para Lina a resposta era a instituição museológica.

Assim como pensou aquele diretor do museu suíço da exposição do playground. O museu é o espaço de sensibilização artística. Para Lina, a educação artística no museu era a maneira de reaproximar o Homem de si mesmo.

LM – Mais um programa experimental que não teve a chance de ser implementado...

A gente não consegue medir exatamente o grau de apoio e resistência que essas experiências nos anos 20, 30 e 60 tiveram. A gente pode mapear as propostas museológicas escritas por Lina, mas não consegue rastrear exatamente a materialização dessas propostas naquela sociedade baiana dos anos 60. Ou ela não pôde registrar em relatórios, imagens, depoimentos; ou ela não teve tempo; ou ela não encontrou espaço para realizar suas propostas na Bahia às portas da ditadura militar.

Na documentação, no arquivo Lina Bo Bardi do acervo do MAM, a gente vê o registro de uma franca resistência a ela e a sua proposta de Museu-Escola. De todos os lados: poder público, artistas, elite. Talvez porque o museu não estivesse atendendo a interesses mais imediatos, que talvez fossem contrários àquilo que o museu de Lina queria ser: espaço de formação a médio e longo prazo, o Museu-

Escola. O que se queria era o museu como espaço de escoamento da produção artística. O que se realiza nas décadas seguintes do MAM.

A gente encontra documentação onde fica clara a luta de Lina, desde o primeiro dia de MAM, para realizar seu projeto de Museu-Escola naquele contexto e naquelas contingências. Os desafios da sua época.

Por outro lado, o museu de arte é intoxicado pelo mercado, existe uma elite que determina os valores, das obras, das ações, e todos os outros contextos. Todo o sistema da arte.

E aí a Bahia tem uma coisa positiva no que diz respeito à implantação de um programa radical como esse, é que ninguém está verdadeiramente interessado no museu, porque os negócios nessa área são poucos, e não dependem tanto da legitimação dos museus.

LM – Mas se tivesse mais apoio, talvez Lina tivesse conseguido realizar mais...

MR – É difícil julgar se Lina avançou menos ou mais do que poderia, se fez o que foi possível ou até se foi além do que o momento permitia.

Talvez o que pareça algo tímido na materialização museológica, talvez tenha sido demais para o tempo da Bahia. Porque a gente não tem ideia precisa do grau de conservadorismo daquela Bahia que recebeu Lina, mulher, arquiteta, estrangeira, comunista. Veja os recortes de jornal na documentação da coleção Lina.

O que importa disso tudo é que ela dirigiu a resposta, sobre como os valores humanos sobreviveriam à industrialização, para o museu como espaço de sensibilização e de transformação do homem em um ser humano pleno, através da arte. A resposta para ela era a instituição museológica e não a instituição de ensino.

Anísio Teixeira conduz a resposta para a escola, criando a escola-parque, em um contexto amplo onde também havia sensibilização artística. E ela para o Museu-Escola, a sensibilização para construção de um ser humano pleno em um museu de arte. E esta é ainda hoje uma história que está sendo feita. Todo esse pensamento ainda é herança das vanguardas do início do século. Retomados nos momentos de convulsão social e político, nos momentos revolucionários.

LM – Como em 2013?

MR – A nossa vantagem em 2013 foi que a gente já sabia o que tinha dado errado no projeto de Lina de Museu-Escola. Não dá para tentar repetir um projeto de Museu-Escola gestado nos anos 1950 inocentemente, como se não soubesse das contradições.

Por exemplo, não dá para não enxergar que o temperamento autoritário de Lina atrapalhou seu projeto. Documentação e testemunhas presenciais nos contam sobre isso. Ela que veio da geração dos anos 1950, não olhava para isso. Nós, depois de já termos visto o filme, sabemos o que um comportamento autoritário, por exemplo, pode causar.

Li recentemente que na Europa do final dos anos 1990, intelectuais criaram um projeto a que se chamava “meta modernismo”. Meta no sentido platônico, quando você tem o A e o B, e você não se agrega a nenhuma dessas opções e trabalha no espaço vazio. Como no centro entre os pólos de um ímã. De maneira muito simplificada o projeto se caracterizava pelo entendimento dos problemas que advém

dos projetos que já aconteceram: viver em comunidade tende a dar errado; projetos radicais em museus de arte terão duração curta; projetos como o Black Mountain College que sobreviveu 20 anos, mas depois degingolou por questões internas e não pressões externas; etc.

Então você tenta novamente trabalhar com aqueles ideais, mas desta vez com uma perspectiva que eles chamam de “inocência esclarecida”.

LM – Como você fez com o projeto de Lina no MAM?

MR – No meu entendimento esse programa de Lina é o maior acervo que o MAM tem. A experiência desse programa, essa história, é maior do que o acervo de obras de arte do museu. É seu maior patrimônio.

Não sei como você está usando na sua pesquisa a ideia de reencenação na nossa gestão do MAM, mas a intenção foi retrabalhar as ideias de Lina, sim, com uma “inocência esclarecida”. Ou seja, vamos retomar o Museu-Escola de Lina, mas sabendo que um projeto museológico radical como esse pode sofrer muita resistência e terminar rápido.

Talvez diferente disso, a ideia de reencenação tenha uma aura emotiva, uma coisa de tentar recuperar uma emoção, com uma carga nostálgica. Nesse sentido, para mim, aquilo não foi uma reencenação, foi sim a única resposta possível à urgência do nosso tempo. Sem qualquer nostalgia.

LM – Mas que tem muitas dinâmicas parecidas, tem... Como você mesmo levantou nos documentos daquele caderno exposto na “Academia da Crise”. Ofícios de 1963 registrando os mesmos problemas que tivemos 50 anos depois...

MR – É. O final dos anos 1950 foi uma época de promessas, que foram destruídas pela intervenção de um pensamento conservador. Um potencial enorme apagado. Assim como foi pra nós agora. Mas foi o andamento da história, para além do museu, maior que o museu, que nos guiou a uma reencenação. Talvez só o distanciamento nos permita comparar os cenários da Bahia da época de Lina e o de 2013, para entender o que vivemos, quais eram as urgências lá e cá.

O que talvez tenha nos assustado foi a perspectiva de o quanto a Bahia pode ter mudado pouco na trajetória do MAM-BA nesses 50 anos entre Lina e nós...

A pergunta continua mesma: um Museu-Escola faz sentido para a Bahia? O que é pior é que Lina não elaborou esse conceito. Ela apenas lançou a ideia e esboçou a Universidade Popular, o Ceta, etc. Daí nossa tentativa foi retomar esse esboço e pensar como elaborar. E fomos encontrando soluções.

LM – A reencenação do andamento da história parece ser no mundo todo...

MR – Reencontrei Marion Ackermann, diretora da Coleção de Arte de Düsseldorf, que participou conosco dos encontros do Episódio do Sul no MAM. Ela contou que o programa do nosso museu influenciou muito o trabalho dela. Agora, por exemplo, eles vão abrir uma escola dentro do museu; as reuniões agora serão com a participação de todos os cerca de 500 funcionários, para que eles conheçam os processos. Quer dizer, ela ficou de fato tocada com o que viu no MAM.

Ela também acha que a sensibilização artística e a participação coletiva são respostas às urgências atuais. O desejo dela é que um imigrante sírio entre no museu alemão e sinta a atmosfera da arte, que possa também ser tocado por um

ambiente de coletividade. Como ela viu os visitantes do MAM serem tocados naquele momento em que ela esteve lá. Os únicos que não reagiam positivamente às nossas atividades era quem já ia ao MAM com uma expectativa, esperando ver alguma coisa específica. Ou quem não estava disposto a vivenciar a experiência coletiva.

E não se trata de um projeto dela, da diretora, individual, esse modelo de museu horizontal é o que o Estado em Düsseldorf está buscando. É a urgência histórica premente. E quando o museu se coloca em uma posição neutra, sem procurar por respostas, ele se desliga da urgência histórica, ele se perde. Veja o museu-fórum de Zanini. Foi também uma resposta a uma urgência histórica. Os artistas precisavam de um lugar para discutir arte em um contexto de ditadura.

Claro que existem museus que não estão interessados em colaborar para o desenvolvimento da sociedade dessa maneira. Muitos deles fazem parte de um negócio cultural, e suas ações sociais são parte da contrapartida para o patrocinador, só. Indústria do entretenimento. Eles precisam fazer exposições *blockbuster*. E a maior parte das ações de responsabilidade social deles é para atender à expectativa do patrocinador. Quase nunca essas expectativas são congruentes com a história do museu ou com as relações do museu com a comunidade. Eles insistem na escala industrial, quando a história aponta para o desgaste desse modelo e pra a necessidade do retorno à escala humana.

Para o Estado em Düsseldorf e boa parte da Europa que realmente se importa em lidar com as questões de imigração, o museu é parte de uma resposta cultural à sociedade, e não parte da indústria do entretenimento. Eles entendem que museu tem uma relevância social real. O que interessou a eles foi a curadoria institucional que fizemos no MAM que entende a relevância da instituição museológica para a sociedade, e trabalha como um todo e não em subprogramas.

Esse momento histórico é tomado por uma urgência, porque processos de dominação não se limitam a posições geográficas. Por isso foi tão importante reunir pessoas do mundo todo que pensam sobre o sentido do museu, sobre o lugar do museu. O Episódio Museal é um organismo para exploração de experiências não conformistas, e em não raros momentos o fracasso dessas mesmas experiências, no museu e na vida. A “inocência esclarecida” pra continuar experimentando, mas tendo cada vez mais consciência dos caminhos possíveis.

Por isso é tão importante continuar procurando os desconhecidos capítulos das versões alternativas dos fatos. A nossa sorte é que quase tudo já aconteceu. E enquanto tiver bambu, tem flecha!

Marcelo Rezende (1968 -) é filósofo, jornalista, escritor, curador e crítico de arte paulistano, que foi diretor do MAM-BA (2013-2015) e concebeu e dirigiu a 3ª Bienal da Bahia (2014). Hoje é diretor artístico do Archiv der Avantgarden do Staatliche Kunstsammlungen Dresden (Museu de Arte de Dresden), Alemanha, maior arquivo de arte de vanguarda do século XX. A coleção possui 1,9 milhão de peças, incluindo documentos, livros e obras de design e de arte, que tratam da história das ideias artísticas radicais no século XX do suprematismo russo durante a revolução de 1917 ao design utópico da empresa alemã Braun na década de 1960. Ele é também curador associado do Museu do Mato.

ANEXO A

Manifesto Conclamação a uma alternativa original. Joseph Beuys, 1978

Fonte: Editora FIU Verlag

Beuys Aufruf zur Alternative**Erstveröffentlichung in der Frankfurter Rundschau vom 23.12.78**

Joseph Beuys (Europakandidat der Grünen)

Aufruf zur Alternative

Dieser Aufruf richtet sich an alle Menschen des europäischen Kultur- und Zivilisationskreises. **ES GEHT UM DEN DURCHBRUCH IN EINE NEUE SOZIALE ZUKUNFT.** Wie ist dieses Ziel erreichbar? Dadurch, daß in den europäischen Zonen eine Bewegung entsteht, die durch ihre Erneuerungskraft die Mauern abträgt zwischen Ost und West und die Kluften zuschüttet zwischen Nord und Süd.

Der Anfang wäre schon gemacht, wenn - sagen wir - die Mitteleuropäer sich entschließen würden, in der Gedankenrichtung dieses Aufrufes zu handeln. Wenn wir heute in **MITTEL-EUROPA** anfangen, einen den Zeitforderungen gemäßen Weg des Zusammenlebens und Zusammenarbeitens in unseren Staaten und Gesellschaften einzuschlagen, hätte dies eine starke Ausstrahlung auf jeden anderen Ort der Welt.

Vor kopflosem Umsteigen möchten wir warnen. Vor der Frage: **WAS KÖNNEN WIR TUN?** muß der Frage nachgegangen werden: **WIE MÜSSEN WIR DENKEN?**, damit der phrasenhafte Umgang mit den höchsten Idealen der Menschheit, die alle Parteiprogramme heute verkünden, nicht weiterhin sich fortpflanzt als Ausdruck des krassen Gegensatzes zur Lebenspraxis der wirtschaftlichen, politischen und kulturellen Wirklichkeit auf der Welt.

Beginnen wir mit der **SELBSTBESINNUNG.** Fragen wir nach den Gründen, die uns zur Abkehr vom Bisherigen Anlaß geben. Suchen wir nach den Ideen, die uns die Richtung der Umkehr weisen.

Überdenken wir die Entwicklung, die das gesellschaftliche und politische Leben im 20. Jahrhundert genommen hat.

Überprüfen wir die Begriffe, nach denen die Verhältnisse im Osten und im Westen eingerichtet sind.

Besinnen wir, ob diese Begriffe unseren sozialen Organismus und seine Wechselbeziehungen zu den Naturgrundlagen gefördert, zur Erscheinung eines gesunden Daseins geführt oder die Menschheit krank gemacht, ihr Wunden geschlagen, Unheil über sie gebracht haben und heute gar ihr Überleben in Frage stellen.

Gehen wir durch sorgfältiges Beobachten unserer eignen Bedürfnisse der Überlegung nach, ob die Prinzipien des westlichen Kapitalismus und des östlichen Kommunismus offen sind aufzunehmen, was aus dem Entwicklungsstrom der neueren Zeit als der zentrale Impuls im Seelischen der Menschheit sich immer deutlicher regt und als Wille zur konkreten Selbstverantwortung sich ausdrückt; und das meint: als Mensch nicht mehr eingespannt zu sein in ein Verhältnis von Befehl und Unterwerfung, Macht und Privileg.

Wir haben diese Fragen manche Jahre hindurch mit Geduld verfolgt. Ohne die Hilfe vieler anderer Menschen, denen wir in diesem Forschen und Erfahren begegnet sind, wären wir wohl nicht zu den Antworten gekommen, die in diesem Aufruf mitgeteilt werden. Daher bringen wir hiermit nicht nur »unsere Meinung« zur Sprache, sondern das, was zahlreiche andere auch erkannt haben.

Damit aber die notwendige Umkehr herbeigeführt werden kann, muß die Zahl der Einsichtigen vergrößert werden. Der Aufruf hat sein Ziel erreicht, wenn es gelungen ist, das hiermit Angeregte auch politisch-organisatorisch zu verdichten und schließlich in einer **KONZERTIERTEN AUSSERPARLAMENTARISCH-PARLAMENTARISCHEN AKTION** zum Einsatz zu bringen.

Also: **GEWALTFREIE REVOLUTION FÜR EINE AUF ZUKUNFTSOFFENHEIT ANGELEGTE EVOLUTIONÄRE ALTERNATIVE.**

ANEXO B

Manifesto Conclamação a uma alternativa em português na 15ª Bial de São Paulo. Joseph Beuys, 1979. Fonte: Acervo Fundação Bial de São Paulo. Disponível em: <http://www.bial.org.br/post>

Joseph Beuys

Conclamação para uma alternativa global



Esta conclamação dirige-se a todos os homens sob o influxo da civilização e cultura europeias — habitantes do Terceiro Mundo ou das nações industrializadas. Trata-se de uma arca para um futuro social insistentemente novo. Trata-se, para tanto, de acabar com as muralhas ideológicas entre o Oriente e o Ocidente. Trata-se, também, de superar o abismo entre Norte e Sul.

O começo da caminhada consiste, já, na decisão clara de agir segundo as exigências do tempo presente no âmbito próprio de cada pessoa, grupo e sociedade. Entretanto, de nada adiantaria um conceito meramente decisionista, em que faltasse um aprofundamento da reflexão. Estaríamos, então, apenas repetindo o crasso contraste entre ideias e realidade nesse palatizado retórico reconhecido a importância dos mais altos ideais da Humanidade, como, aliás, já o fazem todos os partidos políticos em seus programas. Em, seu lado, continuaria a dura realidade da vida econômica, política e cultural do mundo. Precisamos começar com uma reflexão muito pessoal. Precisamos adquirir clareza sobre o que nos falta e desejar algo de inteiramente novo. Precisamos ter ideias claras sobre a direção de nossa conversão. Esta clareza desbrocha sob a luz de uma análise crítica do desenvolvimento social e político do século XIX, deixando os princípios orientadores nas relações entre Oriente e Ocidente, entre Norte e Sul. Orientemo-nos nessa análise segundo o princípio de apreço do serviço prestado por tal desenvolvimento às bases da Vida e da Natureza — respectivamente desenvolvimento — respectivamente respeito aos princípios do capitalismo ocidental e do comunismo oriental, sob o ponto-de-vista de nossas próprias necessidades mais pessoais e mais fundamentais, que se foram articulando sempre mais claramente no curso do desenvolvimento mais recente da Humanidade como o impulso central de sua alma: a vontade firme de auto-determinação e auto-responsabilidade. Isto quer dizer: como pessoa humana, não achar-se mais atrelado à relação de ordem e submissão, poder e privilégio. Esta conclamação terá atingido sua finalidade se conseguir levar o expoente inclusivo a uma compreensão político-organizacional e desembocar, finalmente, numa ação em concreto das forças extra-parlamentares e parlamentaristas tendo por finalidade uma revolução não-violenta que possibilite uma evolução alternativa aberta e caminha para o futuro.

atómo fundamental: não se produz para a satisfação das necessidades dos consumidores, mas sim para a realização de lucros no mercado consumidor. Salva-se a vida sagrada da economia do mercado, parece o consumidor? Os representantes das empresas multinacionais sentam-se à mesma mesa com os representantes dos monopólios estatais comunistas para decidir sobre os destinos econômicos do mundo e de cada um de nós!

— A crise da consciência e do sentido-da-vida. A maioria das pessoas sente-se à mercê da situação, incapaz de qualquer reação. Isto anula sua própria vida interior. Já não lhes é possível visualizar algum sentido-da-vida além do enfiado do poder estatal e econômico e através das manobras diversionistas de uma indústria barata do prazer. Fuga ao álcool, drogas, suicídios, seitas, fuga ao mundo e do mundo é consequência deste vazio tanto quanto o é o extremo oposto desta perda de identidade do meio-ambiente, das pessoas com que nos relacionamos e das gerações vindouras. É hora de acabar com estes sistemas da "irresponsabilidade organizada" (Bakro) e instaurar uma alternativa de equilíbrio e de solidariedade!

Causa da Crise

O cerne da crise localiza-se no papel assumido por dois fatores respectivamente no sistema capitalista ocidental e no sistema comunista oriental: o papel do dinheiro e o papel do Estado, que se converteram nos respectivos meios decisivos do poder. Para o poder, que tem o seu fim em si mesmo, respectivamente, o dinheiro ou o Estado. O conceito capitalista do dinheiro e o conceito comunista do Estado totalitário são as bases dos respectivos sistemas que, entretanto, em suas consequências nefastas bem como em seu modo de funcionamento, apresentam aproximações sinfônicas. No Ocidente há uma extensão crescente do poder do Estado enquanto que no Oriente, mesmo nos domínios da lei do dinheiro se alargam sempre mais. Conseqüência para ambos os sistemas é, de um lado, sua destrutividade interna e, por outro, sua destrutividade agressiva recíproca, devida à sua oposição de poder. Os sistemas converteram-se, assim, em uma ameaça para as suas populações e para a Humanidade. Apesar das diferenças de ambos os sistemas quanto ao respeito dos Direitos Humanos, ambos perseguem em seu interior seus "inimigos", estigmatizando-os como criminosos, loucos ou impossibilitando-lhes o exercício eficiente e criativo de sua profissão. Capitalismo e comunismo levaram a Humanidade ao impasse.

A Saída

Entretanto, não há motivo para desespero, mere reformismo ou terrortismo — três tipos de vitória de sistema. Existem modelos de solução, existindo saídas para o impasse. Elas conduzem a uma sociedade livre, democrática, responsável para com as pessoas de nosso relacionamento, para com as gerações vindouras e para com o meio-ambiente, uma sociedade levada por perspectivas solidárias, de longa alcance, de responsabilidade para com o futuro global. Uma dessas saídas iremos esboçar nas próximas linhas. Parte de Partida desta ALTERNATIVA GLOBAL é o Homem, a Pessoa Humana, que, eis só, está em condições de delimitar os pressupostos para uma marcha evolutiva sem controle e arbítrio. Pressuposto de tal evolução é a Revolução dos Conceitos (Wibelin Schmidt) e Eugen Löbl, economista da "Primavera de Praga", por mais que determinados círculos

esquerdistas queiram fazer crer que conceitos não são importantes. Pois ligada aos conceitos está uma prática de profundas conseqüências. Ligado aos conceitos, o modo como se reflete e como se age sobre um determinado mecanismo. O Homem, este esculptor da Plástica Social, é a medida da organização social. Segundo seu querer deve ser moldada esta última, isto é, segundo suas necessidades fundamentais, quais sejam:

1. Desenvolvimento livre das próprias aptidões e da própria personalidade, um associamento com as pessoas de seu relacionamento, e sua aplicação para uma finalidade reconhecida e dotada de sentido;
2. Igualdade democrática de direitos e deveres, abolição de qualquer privilégio, participação na formação democrática de consenso em todos os níveis da sociedade;
3. Defesa e recepção de solidariedade em contraposição ao egoísmo, este lastivo de dominação e subjugo;
4. Consciente e estas necessidades fundamentais da Pessoa Humana, as estruturas da sociedade deverão ser reformuladas para que desativem o egoísmo e não se oponham à satisfação daquelas.

Por um sistema integral e um novo conceito de trabalho e renda

O sistema de intercâmbio da mercadoria, mesmo intermediado pelo dinheiro, já se tornou, em princípio, coisa do passado. Hoje, as pessoas, ao deixarem seus lares — âmbito privado —, procuram nos lugares de produção organizados associativamente. Seus produtos chegam ao mercado através de complicados processos, que já não são adequadamente expressos em termos pecuniários. Trata-se, fundamentalmente, de duas correntes processuais: a dos valores aptitudinais e a dos valores de consumo, sendo que os meios técnicos de produção devem ser considerados como recursos que atingiram elevados níveis de desenvolvimento.

Estes sistemas integrais (Eigen Lob), o trabalho representa a condação dos valores aptitudinais instrumentalmente voltados para valores de consumo através de processos de outrem. E trabalho para outrem. Com isso, torna-se impossível efectuar a relação justa do trabalho com seu valor de intercâmbio, pois a verificação da participação objetiva individual na sua produção não é inexistente e a consciência lógica deste desenvolvimento seria, portanto, a ausência de critérios de semelhança entre critérios orientados à satisfação das necessidades individuais de quem trabalha, no âmbito da economia integral.

Em conformidade com esta evolução, também a duração e a qualidade do trabalho deveriam ser tratadas no âmbito da comunidade democrática em geral e dos coletivos de trabalho em particular, segundo os diversos tipos de atividade. Não haveria mais venda e compra de mão-de-obra e, resultando diferenças de renda, serão elas decorrências de decisão democrática e, portanto, transparente. Tornam-se superfluos os sindicatos patronais e operários. Com isso, também são superadas as conseqüências socio-psicológicas da dependência salarial. Também quanto à renda, todos os trabalhadores partilharam a mesma decisão democrática de cidadãos com iguais direitos.

Por uma transformação funcional do dinheiro

Da mesma forma como, para a remuneração do trabalho, persistem, ainda, critérios baseados na economia do lucro (pecuniária), também os sistemas financeiros permanecem, determinando o poder de mando na economia e na sociedade, embora, também aqui, tal forma de economia já esteja superada. Esta superação ocorre com o surgimento dos bancos controlados com poderes de emissão e de controle sobre o volume de dinheiro. O dinheiro deixou, com isso, a esfera da economia para fundamentar um direito de referência na esfera jurídica, constituindo, assim, um novo sistema funcional circular: O empre-

seário recebe, para produzir, crédito do sistema bancário (= capital produtivo), o que o obriga a investir as aptidões de seus colaboradores no trabalho produtivo. Ao dirigir-se à função de disposição dos trabalhadores, o dinheiro ganha uma nova função, conferindo aos últimos o direito de adquirir valores conjuntivos (= capital consumativo). Com isso, o dinheiro retorna à esfera da produção sem conteúdo, justificar, aqui, novo direito ou criar novo valor econômico. Apenas poderá ser usado para pagar o crédito, compensar as contas bancárias ou ser redimido pelas empresas que não exigem preços pelos seus serviços, como universidades e escolas (usando-se, neste último caso, a intermediação de "bancos de associação"). Entretanto, não houve interesse, por parte das forças dominantes, em reconhecer o fato de que o dinheiro havia deixado de fazer parte da vida econômica para integrar-se num sistema autônomo funcional na ordem jurídica. Por este motivo, foi possível manter-se intacta a concepção romanesca de propriedade. Mantiveram-se válidas categorias como "lucro" e "perdas". Continuou sendo considerado como de direito a apropriação precatória de tudo o que provém da esfera da produção. Em oposição a isto, o reconhecimento da transformação em conceito mesmo de dinheiro levava, sem uma única providência de ordem estatal ou burocrática e sem qualquer acrobacia de ordenamento, a abolição do lucro como princípio de propriedade como do princípio de lucro, no âmbito da produção.

Assim, desaparecerão as especulações na bolsa de valores, o desemprego não substituirá, o latifúndio sumirá e o mercado de ações adormecerá, sem que, por causa disso, uma só roda de engrenagem seja paralisada. O consumo estará assegurado devido ao fato de que a produção se orientará diretamente à satisfação das necessidades, sem os empecilhos apresentados pelos interesses de lucro ou propriedade. A fraternidade, já inconscientemente presente no sistema integral da economia, chegará a seu pleno desenvolvimento de todos os conjuntos, refletir e agir em vista de um futuro social. Quanto mais homens se unirem neste intento tanto mais eficazmente irão se impondo as ideias alternativas. Que se formem, portanto, em toda parte, grupos de trabalho (Bakro) e grupos de pesquisa para o Homem.

O equilíbrio ecológico será restabelecido quando os novos conceitos chegarem à sua realização efetiva. Para tanto contribuirá a ciência livre, a educação livre e a informação livre, que passarão a investigar, abrangendo, assim, a vida e sua significação para o Homem.

Pela constituição libertária da organização social

Esta expressão, oriunda de Schmidt, é a resposta a quantos convocados a se associarem numa iniciativa de Instituição da Alternativa Global (associação de empresas, fundação, organização, sociedade) para multiplicar sua força.

Finalmente, no União para uma Nova Democracia, em que as míserias de grupos alternativos se reúnem com vistas a enviarem representações aos parlamentos, é que conferirão ao movimento a relevância política. Só assim se fará ouvir por toda a opinião pública. Não se trata, entretanto, de reprodução de ideias, mas de ideias partidas, com seus quadros, programas e debates interpostos.

União na multiplicidade é a única fórmula prática para um movimento heterogêneo como este: Movimentos ecológicos, pacifistas, feministas, os movimentos confessionais e científicos, os movimentos socialistas democráticos, por um liberalismo humanista, por um Terceiro Caminho, os movimentos confessionais e científicos, os movimentos pelos Direitos Humanos e os comitês pela sanidade ampla, geral e irrestrita — todos eles são elementos indispensáveis do movimento alternativo global, contanto que não se excluam mutuamente e sim se complementem.

Faziam parte destes grupos a direção de uma empresa, legitimada democraticamente, a direção de outras empresas, dos bancos, de institutos de pesquisa científica e representações dos consumidores. A tarefa destes grupos, convocados sempre que necessário por um coletivo de trabalho, seria a de dar um parecer sobre a tarefa, os objetivos e o desenvolvimento da empresa respectiva, visto de uma perspectiva mais abrangente. As decisões, entretanto, não serão tomadas por estes grupos e sim pelos respectivos responsáveis.

A empresa individual também teria superado a dicotomia entre patrão e empregado aberta através do processo de livres consultas, de acordos democráticos e, finalmente, de ações conjuntas em serviço do ambiente social.

Cada ser humano tem direito à livre iniciativa. Pois o Homem, em sua natureza, dotado de iniciativa. Entretanto, necessariamente os diretores do trabalho tinham o dom de escolher os colaboradores segundo sua aptidão específica e seus conhecimentos no ramo. Isto, porém, não os autorizava a serem "senhores" sobre quem privilegios materiais ou outras formas de poder não legitimadas democraticamente.

Tal parece ser, em seus traços fundamentais, a imagem de uma Alternativa Global, em que a livre economia, sua economia de consciência, e numa cultura de auto-gestão, constitui a unidade de base para uma

nova sociedade posterior a capitalismo e comunismo — a sociedade do socialismo realista. A legislação, o governo, a administração são, como órgãos estatais, restringidos à função de decretar os direitos e deveres democráticos obrigatórios para todos e assegurar sua realização. Com isso, o Estado irá encolher consideravelmente. Vai-se ver o que sobará.

Instrumentos de Transformação

Quem quer que vá além desta alternativa evolucionária terá compreendido os princípios fundamentais da Plástica Social, moldada pelo Ser Humano como um Ser Artista.

Que podemos fazer para a realização desta Alternativa?

1. Em primeiro lugar, é importante que cada um, levando a sério os princípios e conseqüências de cada projeto, reflita sobre os mesmos, levando às últimas conseqüências: Liberalismo, marxismo, doutrina oficial da Igreja etc., assim os indivíduos os mesmos resultados acima delineados. Isto, porém, implica que cada um, em seu âmbito, passe a agir, necessariamente, não violenta. Pois a violência é expressão de comportamento contrário às leis do sistema, este sim edificado sobre as mais subitas e variadas formas de violência. Tal atividade talvez represente a única maneira de reconduzir à não-violência aqueles ativistas que simpatizam com os meios da violência ou já os empregaram.

2. Esta ação deverá ser, necessariamente, não violenta. Pois a violência é expressão de comportamento contrário às leis do sistema, este sim edificado sobre as mais subitas e variadas formas de violência. Tal atividade talvez represente a única maneira de reconduzir à não-violência aqueles ativistas que simpatizam com os meios da violência ou já os empregaram.

3. Criar, em toda parte, grupos de trabalho por uma Universidade Livre Internacional (ULI). A ULI terá por objetivo promover e acelerar o intercâmbio de comunicações dentro do processo de revolução, bem como conceitos acima indicados. Focamento, este intercâmbio deverá ser interdisciplinar, interreligioso e internacional e estará, sempre, em posse de modelos alternativos. A ULI tentará dar o suporte organizacional à sua rede de trabalho de todos os conjuntos, refletir e agir em vista de um futuro social. Quanto mais homens se unirem neste intento tanto mais eficazmente irão se impondo as ideias alternativas. Que se formem, portanto, em toda parte, grupos de trabalho (Bakro) e grupos de pesquisa para o Homem.

4. Ação Alternativa Global é, enfim, o desaguadouro natural e necessário, que dá sentido às reflexões e intercâmbios acima citados. Sem praxis não há transformação. Os pequenos grupos locais de ação, laudáveis, estão convocados a se associarem numa iniciativa de Instituição da Alternativa Global (associação de empresas, fundação, organização, sociedade) para multiplicar sua força. Finalmente, no União para uma Nova Democracia, em que as míserias de grupos alternativos se reúnem com vistas a enviarem representações aos parlamentos, é que conferirão ao movimento a relevância política. Só assim se fará ouvir por toda a opinião pública. Não se trata, entretanto, de reprodução de ideias, mas de ideias partidas, com seus quadros, programas e debates interpostos. União na multiplicidade é a única fórmula prática para um movimento heterogêneo como este: Movimentos ecológicos, pacifistas, feministas, os movimentos confessionais e científicos, os movimentos socialistas democráticos, por um liberalismo humanista, por um Terceiro Caminho, os movimentos confessionais e científicos, os movimentos pelos Direitos Humanos e os comitês pela sanidade ampla, geral e irrestrita — todos eles são elementos indispensáveis do movimento alternativo global, contanto que não se excluam mutuamente e sim se complementem. Um espírito de Ativa Tolerância é importante para todos estes grupos. Nosseos parlamentos necessitam este espírito libertário e a vitalidade de tal união, a União por uma Nova Democracia.

Os veículos estão prontos para entrar em funcionamento. Eles oferecem lugar e trabalho para todos.

Esta conclamação pode e deve ser reproduzida em grupos de trabalho, juntamente com o maior número possível de abscritos-assinados. Quem sentir que esteja disposto a apoiar ou assinar esta conclamação está convidado a enviar sua assinatura e contribuição para cobrir os gastos de sua publicação a:

Instituto de Pesquisa Social da ULI
Internacional — Dribödele A-1
Volksbank Wangerl 1. Allgäu, Conta Bancária No 351190/04 Rep. Fed. da Alemanha.
Demais informações e ofertas de colaboração a:
Joseph Beuys, Universidade Livre International, Dribödele A-1,
4000 DÜSSELDORF, REPUBLICA FEDERAL ALEMÃNHA

Tradução e adaptação: Gilberto Callegotto

ANEXO C

Texto escrito por Lina Bo Bardi sobre a exposição Nordeste, sem data. Acervo do MAM-BA.

Esta exposição desenvolve temas enunciados na exposição Bahia apresentada em 1959 na V Bienal de São Paulo em colaboração com o prof. Martin Gonçalves então diretor da Escola de Teatro da Universidade da Bahia.

~~Exposição Nordeste~~

Esta exposição que inaugura o Museu de Arte Popular do Unhã deveria-se chamar ~~de~~ Civilização do Nordeste. Civilização. Procurando tirar da palavra o sentido ~~de~~ ^{aulico-retorico} que a acompanha. Civilização é o aspecto prático da cultura é a vida inteira dos homens em todos os instantes. Esta exposição procura apresentar uma civilização ^{planejada} em todos os detalhes, (estudada tecnicamente, (mesmo se a palavra tecnico ~~define~~ aqui um trabalho primitivo), desde ~~a aparelhos de~~ iluminação ~~as~~ colheres de cozinha, às colchas, às roupas, bules, brinquedos, moveis, armas. É a procura desesperada e raivosamente positiva de homens que não querem ~~ser~~ ^{ser} demitidos que reclamam seu direito à vida. Uma luta de cada instante para não afundar no desespero, uma afirmação de beleza conseguida com o rigor que somente a presença constante duma realidade pode dar.

Materia prima: ~~XXXXX~~ ^{XXXXX} o lixo.

Lampadas queimadas, recorte de tecidos, latas de lubrificante, caixas velhas e jornais. Cada objeto risca o limite do 'nada' da miseria. Este limite e a continua e martelada presença de 'util' e 'necessario' é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não-gratuitas, não criada pela mera fantasia. É neste sentido de moderna realidade que apresentamos criticamente esta exposição. Como exemplo de simplificação direta de formas cheias de eletricidade vital. Formas de desenho artesanal e industrial. Insistimos na identidade ~~objeto~~ ^{artesanal} ~~o~~ padrão industrial baseada na produção tecnica ligada ~~XXXXXXXXXX~~ à realidade dos materiais e não ~~à~~ ^{formal} abstração ~~folklorico-coreografica~~. Chamamos este Museu de Arte Popular e não de Folklore por ser o folklore uma herança estatica e regressiva, cujo aspecto é ~~XXXXXXXXXX~~ amparado paternalisticamente, ao passo que arte popular (usamos a palavra arte não somente no sentido artistico mas tambem no de fazer tecnicamente) define a atitude progressiva da cultura popular ligada a problemas reais.

Esta exposição quer ser um convite para os jovens considerar ~~XXX~~ o problema das raizes 'nacionais' da cultura, fora das limitações 'nacionalistas', do ~~problema~~ ^{problema} da 'simplificação' ~~XXXXXXXXXX~~ (não da indigencia) ^{mundo} na ~~cultura~~ ^{necessario} de hoje; caminho para encontrar dentro do humanesimo tecnico, uma poética.

Esta exposição é uma acusa.

Acusa dum mundo que não quer renunciar à condição humana apesar do esquecimento e da indiferença. É ~~uma~~ ^{uma} acusa não-humilde, ~~XXXXXXXXXX~~ que contrapoe ~~às~~ ^{dos} degradantes condições impostas pelos homens, um esforço desesperado de cultura.

Lina Bardi

ANEXO D

Texto de Lina Bo Bardi: Il Museo D'Arte Moderna, pág. 1. Acervo do MAM-BA, s/data.

Il Museo d'Arte Moderna

~~La parola museo è impropria a definire oggi l'organismo culturale che a~~

lei si riferisce. Museo è, soprattutto 'conservazione', vetrina, salvare dal tempo e dalla polvere. È collezionare, riunire, esporre; nata dalle collezioni private del XVIII^o secolo, raggiunge la massima espressione nel secolo XIX^o. Il MUSEO con i quadri su quattro file, pieno di statue e di opere scelte secondo un criterio non strettamente ortodosso, il ~~MUSEO~~ " MUSEO+MUSEO " è quello che ha dato origine alla definizione corrente 'pezzo da museo' per definire una cosa fuori della vita, statica, che non respira più. Tempio della sapienza e della specializzazione, ~~un~~ polveroso orrore di visite scolastiche, votato alla reverenza e alla dimenticanza. Che cosa ha in comune questo tipo di Museo con il concetto moderno di Museo? e perché questo nuovo fatto di cultura continua a chiamarsi museo? Le parole cambiano ~~il~~ significato con lo svolgersi della vita il loro stretto significato, l'aderenza a un fatto, e la parola Museo è venuta oggi a significare una attività viva di cultura completata da una "conservazione" di opere che non è più conservazione fine a se stessa ma assume un aspetto didattico di "documentazione" un ponte teso fra il passato e il presente in un unico processo di continuità storica o, come è il caso dei musei di arte moderna, di una presa di contatto "critica" dello svolgersi del processo artistico contemporaneo.

È importante la creazione di un Museo? quale posto occupa nella graduatoria delle necessità di un paese il Museo? Prima la casa le strade i silos il mercato la scuola il posto di salute il piano ~~urbanistico~~ urbanistico regionale e civico e dopo il museo. Il Museo secondo una tradizione legata alla concezione occidentale 'dell'uomo estetico' che è una eccezione nella normalità dell'uomo 'teorico' è un 'soprappiù' destinato ai privilegiati capaci di comprenderlo e di frequentarlo. L'atmosfera di 'elite' che circonda ~~il~~ ancora oggi il museo è dovuta a questa concezione ~~particolar~~ dell'arte a questa non-inclusione della necessità artistica fra le necessità primarie dell'uomo. Essere in grado di ~~partecipare~~ partecipare a un processo artistico di comprenderlo di farne una propria ricchezza spirituale non vuol dire ~~essere~~ essere Michelangelo o Raffaello Picasso o Leonardo, vuol dire appena

ANEXO E

Texto de Lina Bo Bardi: Il Museo D'Arte Moderna, pág. 2. Acervo do MAM-BA, s/data.

non essere amputati di una delle parti vitali della personalità umana, non essere diminuiti in una delle più complete manifestazioni umane: quella estetica. Il Museo, ~~centro di espansione dell'arte,~~ centro di espansione dell'arte, punto di riunione delle attività estetiche, scuola democratica atta a conservare nell'uomo la necessità estetica che viva nell'infanzia incondizionatamente viene sistematicamente soffocata e soppressa definitivamente nell'adulto da quella che chiamiamo 'cultura', il Museo, è una necessità vitale in un paese; dal Museo-Scuola partirà l'attenzione alle cose, il rispetto per tutto quello che rappresenta l'uomo la sua 'scala', il suo 'vero' umano, al di fuori del quale è la metafisica indifferente, le situazioni che sfuggono di mano, le mistiche inutili, le intossicazioni collettive, le guerre.

~~Il Museo de Arte Moderna da Bahia si occuperà molto dei bambini così come si occuperà di quelle espressioni di arte cosiddetta 'applicata' che accompagnano l'uomo nella vita di ogni giorno, le cosiddette arti industriali, non disdegnerà di occuparsi della forma di un bicchiere o di una sedia, della tipografia veste tipografica di un libro o di un manifesto parallelamente alle manifestazioni di arti plastiche, ai quali si accompagnano oggi le 'arti della visione' come il cinema e la fotografia, oltre il teatro e la musica. Il Museo di arte moderna di Bahia, ultimo nato fra i musei brasiliani ha il dovere di fare sue le esperienze precedenti di essere consapevole della sua funzione e cercherà di entrare ~~senza retorica,~~ senza retorica, nella vita del paese, cecherà soprattutto di esserene una necessità.~~

Lina Bardi

ANEXO F

Texto de Lina Bo Bardi sobre arte e discussão sobre o primitivo. Pág. 2. Acervo do MAM-BA, s/data.

Se com a palavra revolução quer si apontar a imprescindível necessidade histórica ~~de constituição da País~~ numa entidade autónoma, autosuficiente economicamente e ~~insistentemente~~ capaz de contribuir com caracteres destacadamente nacionais e válidos na cultura internacional, acho ~~que~~ ^{dever} dos estudantes si constituir imediatamente ~~um~~ ^{num} órgão capaz de ~~instituir~~ ^{agir} diretamente como regulador duma verdadeira revolução cultural. Para isto é necessário que os estudantes adquiram a maturidade ~~insistida~~ e a autodisciplina intelectual e a autonomia moral necessárias à constituição dum verdadeiro Novo Humanismo. ~~Quero~~ ^{Esclareço} que ~~com~~ ^{com} a palavra Cultura ~~quero~~ ^{quero} definir o conjunto dos problemas existenciais do homem moderno, problemas imprescindíveis das bases económicas, e não a "cultura" mumificada dos manuais desligados dos problemas da vida prática.

A necessidade ~~histórica~~ duma revolução económico-cultural é a ~~existente~~ realidade histórica, ~~existente~~ ^{de formação} hoje, de todos os países ~~coloniais~~, e a reivindicação do direito do homem viver numa plenitude realmente humana, ~~existente~~ dentro das reais possibilidades criadas pelo trabalho do proprio homem e fora dos mitos. Com a palavra "colonial" não quero definir ~~apenas~~ as "colonias" políticas, mas também toda forma de "suficiência" e paternalismo económico e cultural típico da civilização de tipo ~~mais~~ exclusivamente ocidental e mediterrâneo que dominou até hoje.

~~Na grande maioria dos países~~ ^{na luta pela cultura nacional:} A verdadeira democracia não pode prescindir do ~~um~~ "esclarecimento popular", mas precisa imediatamente dar ao povo as ~~capacidades~~ ^{capacidades}, os "instrumentos" para ~~poder~~ participar ativamente; o analfabetismo o abandono cultural são terrenos próprios para uma forma de "paternalismo", ~~em~~ ^{em} paliativos, ~~que~~ ^{que} não podem ~~responder~~ ^{responder} às necessidades dum país verdadeiramente autónomo.

Uma verdadeira cultura ~~nasce~~ ^{de} sempre das raízes populares. Cultura Popular assim como ~~definida~~ ^{definida} ~~é~~ ^é ~~comumente~~ ^{comumente} no sentido ~~da~~ ^{da} divulgação "vulgarizada" ou dum aproveitamento folclórico é um equívoco que rebaixa as classes populares, detentoras também duma cultura que tem que ser aproveitadas pelos intelectuais numa base de mútua troca sem a impáfia típica da cultura dos intelectuais sub-desenvolvidos.

A Escola de Teatro e O Museu de Arte Moderna podem ~~participando~~ ^{continuar} participando do movimento de autonomia cultural nacional, como ~~já~~ ^{já} fizeram. Mas para que o resultado seja aproveitado precisa libertar os órgãos de propaganda e as tribunas públicas, dos críticos improvisados ^{dos} "interessados pessoalmente" e fazer uma campanha ~~de~~ ^{de} esclarecimento dos verdadeiros valores culturais modernos. Sem este ~~trabalho~~ ^{trabalho} ~~honesto~~ ^{honesto} ~~sem~~ ^{sem} uma honesta colocação dos valores, o trabalho "eficiente" ~~é~~ ^é ~~inútil~~ ^{inútil} ~~num~~ ^{num} sentido atual e nacional corre o risco de ser ~~anulado~~ ^{anulado} e reduzido a um episódio isolado.

O Museu de Arte Moderna já procurou iniciar, ~~uma~~ ^{com} ~~uma~~ ^{uma} ~~lunção~~ ^{lunção} didática, este movimento.

e de consequência visível nos últimos anos.