



A museologia pós-crítica segundo os *Tate Encounters*

Cayo Honorato¹

Resumo: Neste artigo, discutimos o conceito e o posicionamento da museologia pós-crítica, tal como elaborados pelo projeto de pesquisa e programa público *Tate Encounters: Britishness and Visual Culture* (2007-2010), em relação à museologia crítica. Para tanto, analisamos os argumentos registrados na principal publicação resultante do projeto, intitulada *Post-critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum* (2013), assim como alguns títulos dos *museum studies*, assinados por Tony Bennett (1995), Carol Duncan (1995) e Eilean Hooper-Greenhill (1992). O resultado é um quadro comparativo mais nuançado, a partir do qual se pode notar remissões e intersecções, mais do que rupturas definitivas entre essas diferentes perspectivas. Por certo, adotamos essa estratégia na expectativa de melhor registrarmos a especificidade do pós-crítico. Nossa compreensão de que este propõe uma reformulação da crítica, mais do que seu abandono ou superação, levou-nos a destacá-lo como um empreendimento metodológico. Todavia, trata-se de um método que não pode se autoproclamar como tal.

Palavras-chave: Museologia pós-crítica; Museologia crítica; *Tate Encounters*.

Post-critical museology according to *Tate Encounters*

Abstract: In this paper, we discuss the concept and positioning of post-critical museology, as elaborated by the research project and public programme 'Tate Encounters: Britishness and Visual Culture' (2007-2010), in relation to critical museology. In order to do so, we analyse the arguments registered in the main publication resulting from the project, entitled 'Post-critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum' (2013), as well as some museum studies titles, authored by Tony Bennett (1995), Carol Duncan (1995) and Eilean Hooper-Greenhill (1992). The outcome is a more nuanced comparative picture, from which one can notice remissions and intersections, rather than definitive ruptures between these different perspectives. Certainly, we adopted this strategy in the expectation of better registering the specificity of the post-critic. Our understanding that the post-critic proposes a reformulation of critique, rather than its abandonment or overtaking, has led us to highlight it as a methodological undertaking. However, it is a method which cannot be self-proclaimed as such.

Keywords: Post-critical museology; Critical museology; *Tate Encounters*.

¹ Professor Adjunto no Departamento de Artes Visuais (VIS) do Instituto de Artes (IdA) da Universidade de Brasília (UnB), na área de História e Teoria da Educação em Artes Visuais; orientador de mestrado credenciado no Programa de Pós-graduação em Artes Visuais da UnB, com pesquisa sobre a atuação dos públicos e a mediação cultural, no âmbito das relações entre as artes e a educação; as conjunções e disjunções entre as artes e a educação; as relações entre arte, educação e política. Doutor em Educação pela Faculdade de Educação (FE) da Universidade de São Paulo (USP), na linha de Filosofia e Educação, com estágio na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Granada (UGR), Espanha; mestre em Educação pela Faculdade de Educação (FE) da Universidade Federal de Goiás (UFG), na linha de Cultura e Processos Educacionais; especialista em Arte Contemporânea e bacharel em Artes Visuais pela Faculdade de Artes Visuais (FAV) da UFG. É vice-líder do grupo Mediação em Arte e Cultura: Teorias e Práticas, cadastrado no CNPq. Integra a rede Another Roadmap for Arts Education desde 2015. É pesquisador associado do Centre for the Study of the Networked Image (CSNI) da London South Bank University (LSBU), Reino Unido, desde 2018. Esse artigo é resultado de pesquisa financiada pela CAPES, por meio do Programa de Professor Visitante no Exterior, conforme processo n. 88881.170343/2018-01.

Introdução

Desenvolvido entre os anos de 2007 e 2010, o projeto de pesquisa e programa público *Tate Encounters: Britishness and Visual Culture* buscou promover e discutir os encontros e experiências de estudantes provenientes de famílias migrantes com a Tate Britain, um museu público de arte britânica em Londres. Desenhada para enfrentar o problema dos chamados “públicos ausentes” (ou sub-representados), a pesquisa buscou compreender quais eram as barreiras de acesso para essas pessoas e como elas poderiam se identificar com o museu – em correspondência à expectativa da instituição por, de certo modo, reafirmar sua autoridade enquanto representante do interesse público. Também, propõe investigar como o problema da sub-representação, ou mesmo dos públicos em geral nas suas diferentes acepções (aprendiz, audiência, consumidor, observador, público, *ticketholder*, visitante), era concebido e reproduzido pela instituição por meio de suas diferentes práticas organizacionais (principalmente as de curadoria, educação e *marketing*) – de maneira algo divergente daquela expectativa. Desse modo, o estudo de público inicial terminou enquadrando a própria lógica de funcionamento do museu e das políticas culturais que ele adotava, propondo finalmente uma “reconsideração radical de como estudar e juntar práticas e teorias do museu” (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 8-9).²

Dentre os seus resultados, a pesquisa demonstrou que as políticas de diversidade cultural sustentadas pelo Partido Trabalhista (*New Labour*) e adotadas pela instituição para ampliar o perfil demográfico de seus públicos, identificando-os por meio de categorias como “negros e outras minorias étnicas” (*BME*, em inglês), não só instrumentalizava certas parcelas da população, como também as fixava em identidades pré-concebidas, resultando num contraditório desreconhecimento dessas pessoas pelo próprio gesto de se dirigir a elas. Para Andrew Dewdney, David Dibosa, Victoria Walsh (2013, p. 5), coordenadores do projeto, o modelo de política baseado em um déficit social de raça e classe “[...] deixou de explicar as práticas culturais contemporâneas das redes e coletividades emergentes”. De fato, foram os próprios sujeitos da pesquisa, a certa altura constituídos como co-pesquisadores, que recusaram aquela categorização, na medida em que se percebiam como subjetividades mais complexas, às quais o projeto vai se referir por meio de uma articulação entre os conceitos de transculturalidade, transvisualidade e transmediação.³ Essa recusa abriu espaço para uma reflexão não apenas sobre os limites daquelas políticas, mas também sobre as relações entre teoria acadêmica e prática museológica.

Com o patrocínio do Arts and Humanities Research Council (AHRC), uma agência de financiamento do governo britânico, por meio do programa *Diasporas, Migration and Identities*, os *Tate Encounters* foram a primeira pesquisa realizada na Tate Britain, em colaboração com a London South Bank University (LSBU) e o Chelsea College of Art and Design da University of the Arts London (UAL), com o propósito de transformar suas próprias práticas em relação a questões sociais e culturais. O projeto se encontra

2 Todas as citações de referências em língua estrangeira têm tradução minha.

3 Não pretendo neste artigo revisar essa posição subjetiva, que mereceria um artigo à parte. Limito-me, portanto, a indicar um momento em que a forma dessa articulação é registrada pelos coordenadores do projeto: “Os processos de transmediação que surgem no mundo mediatizado e agora são básicos, considerados juntamente com o que é identificado como a posição subjetiva do transcultural, produzem o que o projeto define como o transvisual, o qual ele caracteriza como um novo modo de ver” (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2011, p. 17). Do mesmo modo, indico uma das explicações dos coordenadores para aquela recusa: “O que sustenta o encontro dos co-pesquisadores com o museu de arte não é a possibilidade de se tornar ‘sócio’ de um clube de arte, nem de ‘participar’ de uma cena artística, mas de expressar uma posição questionadora em relação ao museu ou, mais precisamente, uma trajetória através dele” (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 148 e 229).

amplamente documentado no site da Tate (cf. TATE, s.d.), bem como em arquivos digitais do próprio projeto (cf. TATE ENCOUNTERS, s.d.). Sua discussão pode ser encontrada em relatórios (cf. DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2011) e artigos dos próprios coordenadores (cf. DEWDNEY, WALSH, 2013; WALSH, 2016a e 2016b), assim como em artigos e teses de autores que trabalharam com eles (cf. ORLANDO, 2012; ZOULI, 2017). Sua principal publicação, no entanto, aparece em livro que discute os resultados da pesquisa, com o título *Post-critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum*, publicado em 2013.

Neste artigo, daremos prioridade a uma discussão sobre o conceito de museologia pós-crítica, em sua relação com a museologia crítica, sem desconsiderar a ressalva pelos autores de que “O livro não é um projeto do pós-crítico, mas o pós-crítico pode ser entrevistado para além de um esboço, no decurso de uma pesquisa colaborativa na qual o livro se baseia” (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 244). Desse modo, muito circunstancialmente, não discutiremos sua relação com os estudos pós-coloniais, nem sua constituição pela atuação dos públicos ou, no caso, dos co-pesquisadores do projeto – aspectos indispensáveis a uma compreensão mais abrangente do conceito. Também é preciso ressaltar que a museologia crítica em questão deriva das referências indicadas pelo próprio projeto, e que sua análise por outros autores eventualmente considera outras referências, até mesmo outras genealogias (cf. por exemplo: PADRÓ, 2003; FOSTER, 2012; SHELTON, 2013). De resto, ressalvamos que algumas avaliações dos *Tate Encounters* os perceberam como “[...] informados por *insights* de décadas de feminismo e *museologia crítica*, assim como por tentativas de desenvolver ideias correspondentes de prática institucional” (MÖRSCH, 2011, grifo meu) – sem que haja nisso um equívoco.

Entre a teoria acadêmica e a prática museológica

O conceito e o posicionamento da museologia pós-crítica surgem da análise dos *Tate Encounters*, denominando aquilo que ao mesmo tempo circunscreve e desafia os limites da crítica teórica, particularmente da museologia crítica – referida pelos autores principalmente ao trabalho de Tony Bennett (1995), Carol Duncan (1995) e Eilean Hooper-Greenhill (1992) –, assim como de certos usos e interpretações dos estudos pós-coloniais. Sua proposta, no entanto, é desenvolver uma metodologia capaz de “juntar *insights* dos estudos acadêmicos com o trabalho prático dos museus” (MACDONALD apud DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 15). Por certo, não pretendem rejeitar ou invalidar a museologia crítica nem os estudos pós-coloniais. O prefixo “pós” que adotam não pretende reiterar o conceito moderno de progresso histórico unitário e universal – seja em relação à teoria, seja em relação ao museu. Ele entende que o tempo tem múltiplas dimensões, que o presente é feito de temporalidades heterogêneas (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 6-16). Contudo, propõe uma revisão daqueles campos de estudo à luz de mudanças culturais mais recentes, que em última análise solicitam a compreensão de condições epistemológicas específicas, discutidas por meio de principalmente dois conceitos: o de *sociedade pós-tradicional* (GIDDENS, 1994) e o de *tempos hipermodernos* (LIPOVETSKY, 2004).

Há nessa “crítica” da crítica, portanto, não uma tentativa de se afastar do pensamento sobre o presente, mas sim uma objeção ao pensamento que apenas se sustenta teoricamente. De fato, tanto a museologia crítica, quanto a pós-crítica compartilham propósitos (e limitações) semelhantes. Ambas pretendem “desmantelar” alguma coisa, seja “o espaço [político-discursivo] do museu, mediante o estabelecimento de

um novo conjunto de relações entre o museu, suas exposições e seus públicos” (BENNETT, 1995, p. 102), sejam as “divisões estabelecidas, reais e fictícias, na produção e reprodução do conhecimento museológico” (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 16). Como veremos mais adiante, há muitos elementos sendo criticados pelo pós-crítico, porém – e esta possivelmente seja sua diferença mais marcante – de uma perspectiva que retoma com outra radicalidade a pesquisa empírica e pragmática, ao propor e efetuar que a autoridade acadêmica submeta sua realidade e atualidade à prova, em um processo embutido nas práticas museológicas, de natureza colaborativa, transdisciplinar e reflexiva. Nesse sentido, o pós-crítico pareceria adotar aquilo que Foucault (2000, p. 348) chamou de “atitude experimental”, dando continuidade ao êthos filosófico da crítica, para além daquilo que de certo modo se consolidou como tradição crítica enquanto intervenção teórico-discursiva. Desse modo, suas pretensões devem, necessariamente, dividir-se com aquilo que as ultrapassa, com aquilo que excede (ou mesmo contraria) a sua vontade. Desmantelar o que quer que seja, no sentido de um devir mundo do pensamento, exigirá uma negociação com a “vontade” material do mundo. Em suma, exigirá que se considere o espaço de atuação do próprio museu, assim como de seus trabalhadores e visitantes.

Nos parágrafos a seguir, a fim de apresentá-lo e discuti-lo, recorro a trechos do livro *Post-critical Museology* que sumarizam o intervalo que o pós-crítico identifica e pretende ocupar, “[...] entre a produção de conhecimento sobre o museu pela academia e a reprodução do *know-how* pelas práticas do museu” (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 16), destacando o que para essa perspectiva são as “histórias ausentes” nas análises feitas pela museologia crítica, assim como as “divisões estabelecidas” entre as instituições acadêmica e museal, quanto à produção e reprodução do conhecimento museológico.

[...] embora a academia seja tradicionalmente o terreno da *expertise* em pesquisa, os profissionais de museu têm razões para desconfiar dos pesquisadores acadêmicos, que muitas vezes desconhecem as pressões e exigências práticas para se fazer um museu de arte “funcionar” com sucesso (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 16).

Certamente, não resta claro de que forma “fazer o museu funcionar com sucesso” combinaria com uma perspectiva crítica ou pós-crítica, uma vez que esse objetivo pode simplesmente redundar em uma perspectiva acrítica. Mas é como se a museologia crítica, na forma como aborda o museu, assumisse mais a perspectiva do visitante – de um visitante crítico certamente, ainda que muitas vezes ela abstraia os próprios visitantes⁴ – do que a perspectiva do trabalhador da instituição, comprometido com o funcionamento do museu. Nesse sentido, não deveriam ser conflitantes, mas complementares. Na verdade, a museologia pós-crítica apresentará claramente sua “perspectiva do visitante”, como dissemos, a partir da articulação entre os conceitos de transculturalidade, transvisualidade e transmediação. Do mesmo modo, a museologia crítica – embora mais pontualmente – manifesta sua “perspectiva do trabalhador”, ao reconhecer que o modo como os objetos são mostrados no museu, a retórica com que são reunidos e expostos, com todas as implicações ideológicas que isso tem,

4 Carol Duncan (1995, p. 1-2, 4, 12-13, grifo meu), por exemplo, adota essa posição em diferentes momentos do seu texto: (1) “[...] Eu vejo a totalidade do museu como um cenário que induz os visitantes a realizar (*enact*) uma performance de algum tipo, *independentemente dos visitantes efetivos o descreverem como tal (e independentemente de eles estarem preparados para fazê-lo)*”; (2) “[...] este livro não é um estudo sociológico sobre a arte. *Como visitantes reais se engajam subjetivamente com museus de arte excede seu escopo*”; (3) “Qualquer tipo de espaço ritual é um lugar programado para a realização (*enactment*) de alguma coisa. É um lugar designado para algum tipo de performance. Ele tem essa estrutura *independentemente dos visitantes poderem ler suas pistas*”. Por certo, ela reconhece – ainda que pontualmente – um espaço de atuação dos visitantes, mas não é nisso que ela se detém: “Na realidade, as pessoas continuamente ‘leem errado’, embaralham ou resistem às pistas do museu em alguma medida; ou elas ativamente inventam, consciente ou inconscientemente, seus próprios programas de acordo com todos os acidentes históricos e psicológicos de quem elas são.”

[...] não pode estar divorciada das questões que dizem respeito ao treinamento dos curadores ou às estruturas de controle e gerenciamento do museu – limitações bastante materiais que determinam consideravelmente o espaço de manobra dos trabalhadores de museu radicais (BENNETT, 1995, p. 127).

Neste ponto, a “perspectiva do trabalhador” compreende dois ou três aspectos: ela reconhece os desafios do trabalho, assim como as circunstâncias de suas condições, mas também a atuação desses limites materiais. É com o que Duncan (1995, p. 4, grifo da autora) também parece concordar: “[...] os museus de arte, *quaisquer que sejam* suas ambições e potenciais declarados, devem funcionar em meio a limites políticos e ideológicos existentes”. Contudo, mesmo esse reconhecimento por parte da museologia crítica parece ter os seus limites. Hooper-Greenhill (1992, p. 1-3), por sua vez, entende que os museus “[...] servem muitos mestres, devendo por isso tocar muitas músicas”, e que talvez seu sucesso dependa de sua habilidade para “[...] balancear todas essas músicas e ainda tocar alguma coisa que valha ser ouvida”. Do mesmo modo, ela entende que uma perspectiva crítica deve considerar “[...] uma experiência direta do museu enquanto profissão”. No entanto, ela mesma parece desconsiderar uma possível criticidade por parte dos trabalhadores, ao afirmar que “Internamente às práticas do museu, a expressão da crítica, ou da reflexão elaborada sobre o dia-a-dia do trabalho, tem sido realmente muito fraca”.

O que Hooper-Greenhill parece desconsiderar, nesse caso, são exatamente as relações de constituição recíproca entre essa fraqueza da crítica interna e os limites materiais do trabalho – um nó górdio que ela irá cortar, como faz a museologia crítica em geral, providenciando uma crítica externa ao museu. Por certo – embora mais discretamente –, o museu também é objeto de ressalvas por parte da museologia pós-crítica, por menosprezar de algum modo o trabalho da academia. De fato, a museologia pós-crítica reafirmará parte da crítica feita pelos *museum studies*, por exemplo em relação ao museu modernista e seu sistema de valores – ao que voltaremos mais adiante. Mas importa aqui notar que o distanciamento a que essa perspectiva se refere ocorre de parte a parte: não só da academia em relação aos saberes tácitos da museologia operacional, mas também do museu em relação ao posicionamento – no mais das vezes – público, democrático e pluralista da museologia crítica. Desse modo, priorizam cada qual a reprodução de sua própria esfera de influência, limitando o conhecimento produzido por ambas.

Para Dewdney, Dibosa, Walsh (2013, p. 38), no caso da Tate, a gênese desse distanciamento pode ser emblemizada pela repercussão dos ataques à coleção, curadoria e expografia do museu, realizados por acadêmicos da Nova História da Arte⁵ – dentre os quais estavam Carol Duncan –, na conferência de 1993 da *Association of Art Historians*, sediada pela própria Tate Britain:

Por um lado, a reconstrução histórica e as análises do museu nesse importante início dos *museum studies* [...] claramente estabeleceram uma relação de desconfiança. Por outro, tais estudos contribuíram para estabelecer, internamente ao museu, um progressivo ceticismo e uma perceptível ingenuidade em relação ao trabalho da academia, que [por sua vez] se manteve aparentemente desinteressado ou relativamente desatento ao ambiente econômico e político cada vez mais complexo no qual os museus [britânicos] estavam navegando e negociando sua rota para uma maior independência financeira (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 44).

A desconsideração por parte da museologia crítica desse ambiente complexo – que para bem ou mal, desde a promulgação do *Museum and Galleries Act* em 1992,⁶ vinha impondo profundas transformações

5 Para uma introdução crítica a essa perspectiva, cf. Harris (2001).

6 A partir dessa legislação, a Tate Gallery deixa de fazer parte do serviço público (*Civil Service*) e passa a existir como uma organização independente, responsável por sua própria administração financeira, infraestrutura, empregados, ainda que recebendo subsídios governamentais por meio de acordos específicos. Desse modo, embora funcione como uma empresa, a Tate não está livre de eventuais demandas das políticas públicas (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 35-49).

aos museus britânicos – teve, portanto, duas consequências: (1) a produção de uma rejeição da crítica teórica pelas práticas museológicas e (2) o posicionamento dos *museum studies* como cúmplices de certas “histórias ausentes” ou “reduções ontológicas”, relativas aos enfrentamentos dos museus, às circunstâncias em que suas coleções foram formadas, às concepções e reconhecimento de seus públicos.

Esse contexto específico envolvendo mudança econômica, política cultural e prática museal, no qual a Tate Gallery tinha simultaneamente de desenvolver suas relações tanto com o setor público quanto com o privado, foi no mais das vezes considerado de forma apenas elusiva pelos *museum studies* do período, ocultando portanto a história singular e amplamente esquecida da reputação e do status extraordinariamente baixos que tanto a arte moderna quanto a contemporânea experimentavam no espaço público britânico dos anos 1980 (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 44).

[...] relativamente pouca atenção se deu às especificidades das coleções museológicas, como se elas tivessem valores ontológicos equivalentes, apesar das suas distintas formações históricas, trajetórias culturais e histórias epistemológicas na vida contemporânea. [...] [Também essa redução ontológica] fez com que os públicos fossem pensados como um subproduto passivo ou como efeito do envolvimento com os objetos, mais do que agentes ativos ou co-constitutivos da sua realização, significado e experiência [...] (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 44).

Por certo, se a museologia crítica pode eventualmente ser caracterizada pela denúncia de inúmeras omissões por parte do museu, o que a museologia pós-crítica vem propor é um quadro comparativo ainda mais complexo entre diferentes invisibilidades, seja do ponto de vista dos visitantes, seja do ponto de vista dos trabalhadores do museu. Em suma, o pós-crítico intervém no que seria uma falha epistêmica, produzida por essa dupla separação, primeiro entre teoria e prática, depois entre academia e museu. Por meio de uma pesquisa empírica e pragmática, ele realiza e reflete sobre um processo de tradução entre diferentes registros de conhecimento, assim como entre os diferentes setores do museu, de um modo que chama a atenção para divisões hierárquicas do trabalho, mas também para certas “dissociações organizacionais” (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 99-105); um processo no qual teoria e prática, assim como academia e museu, são reciprocamente questionados (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 221-224).

Nota-se, portanto, que para ser implementada, a museologia pós-crítica precisa constituir uma relação colaborativa com a instituição – sem naturalmente se tornar um agente publicitário de sua imagem institucional. Todavia, dificultam esse processo não só a desconfiança do museu em relação ao histórico confrontativo da teoria, como também a adoção pelo museu de uma cultura de *risk management* bastante reticente à sua participação em debates culturais mais amplos. Dedicada a preservar a credibilidade pública e autoridade do museu diante dos questionamentos que lhe são endereçados, essa cultura assume uma postura controladora dos enunciados que circulam a seu respeito, limitando a possibilidade de se produzir novos conhecimentos. Também uma aparentemente inescapável comodificação do conhecimento produzido no museu dificulta a implementação de uma abordagem pós-crítica, enquanto pesquisa colaborativa. Preocupado em assegurar sua própria reprodução, o museu é como uma moeda, onde num lado se mostra o poder daquilo que guarda o escasso e edita o visível, enquanto no outro a fragilidade daquilo cuja parcialidade ou exclusividade pode a qualquer momento ser apontada.

A propósito, um dos diagnósticos dos *Tate Encounters* – a partir do seu posicionamento embutido nas práticas museológicas – é o de que o museu deixou de ser uma entidade coerente, com um conjunto homogêneo de metas; “ele é um nexo de interesses desagregados que só fazem sentido em relação a interesses articulados noutra lugar”. Sendo assim, “[...] certos órgãos do museu têm mais em comum com outros organismos em redes externas, do que com seções internas a sua própria organização”. Tal endendimento – entre outros fatores – servirá à concepção do que os coordenadores do projeto chamam de

museu distribuído, segundo o qual – entre outros aspectos – “não mais se trata de encontrar meios para que o mundo e as pessoas participem do museu, mas sim de encontrar meios para que o museu participe da vida das pessoas no mundo” (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 100-156). Com isso, propõe outra relevância para o museu, uma talvez mais conectada às complexidades do presente.

O debate da museologia crítica em relação ao pós-crítico

Em todo caso, os *museum studies* – como a própria museologia pós-crítica reconhece – tem sua importância. Segundo Hooper-Greenhill (1992, p. 3-8), até o início dos anos 1990, as justificativas para a existência dos “museus” eram tomadas como dados não problemáticos; sua história era escrita com base em uma projeção do presente sobre o passado, ou ainda, como se não houvesse controvérsias. Nos parágrafos seguintes, a fim de obtermos um quadro comparativo mais nuançado entre as duas perspectivas, revisaremos as principais posições de três estudos produzidos nesse momento, assinados como já dissemos por Duncan, Bennett e Hooper-Greenhill. De um modo geral, eles desconstruem a racionalidade que informa as práticas profissionais e ideológicas dos museus; retraçam o modo como associações entre objetos, sujeitos, espaços e práticas criam identidades e constroem representações; demonstram que as políticas culturais empreendidas por essas instituições promovem, reiteram ou permitem o controle de certos valores e verdades (ocidentais, nacionais, burgueses, brancos, masculinos); evidenciam os pressupostos e dispositivos empregados na construção do que vale como conhecimento para o museu; permitem-nos compreender como o museu foi (ou vem sendo) utilizado para legitimar poderes politicamente organizados e/ou socialmente estabelecidos.

Em *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*, Carol Duncan (1995) argumenta que os museus públicos de arte se estruturam como rituais. Reconstituindo as circunstâncias históricas e sociais em que eles se formaram, a autora identifica duas características dessa ritualidade. A primeira se refere à constituição de um espaço-tempo excepcional, destacado das preocupações diárias e da agitação cotidiana, onde se pudesse atingir “experiências liminares” ou, mais objetivamente, ampliar perspectivas sobre si mesmo e o mundo, a partir da relação estética (e moral) com os objetos em exposição. A segunda se refere à construção de uma espécie de cenário – marcado frequentemente pela monumentalidade da arquitetura greco-romana ou, mais adiante, pela assepsia do *cubo branco*⁷ – no qual os visitantes fossem induzidos a realizar certas performances, condicionadas por roteiros pré-programados. Trata-se de uma “experiência estruturada”, como Duncan denomina. No caso do museu de arte do século XIX, o compromisso iluminista de educar politicamente os visitantes é reforçado por elementos das cerimônias públicas, presentes na arquitetura do museu: *halls* para assembleias, corredores para procissões. No caso do museu de arte do século XX, o advento de uma doutrina estética, segundo a qual as obras de arte devem ser oferecidas à contemplação individual, providencia “santuários” onde se pudesse experimentar um sentimento privado de autossatisfação.

No entanto, sua reconstrução desse processo, em certa medida despolitizante e desistoricizante, não ignora o significado profundamente político do museu público em seu surgimento. No caso do Louvre, por exemplo, ao transformar os signos da realeza em patrimônio nacional, apresentando-se em seguida como

⁷ Para uma análise crítica dos efeitos do museu de arte moderna, apelidado de “cubo branco”, sobre as obras de arte e seus públicos, cf. O'DOHERTY, 2002.

“[...] guardião da vida espiritual da nação e da cultura mais desenvolvida e civilizada de que o espírito humano é capaz” (DUNCAN, 1995, p. 26), o museu reivindica atuar em nome do interesse público. Ele constitui uma comunidade, análoga à própria ideia de nação, da qual o visitante pode participar independentemente da sua posição social. Mais do que isso, em razão da museografia que adota – um percurso historiográfico pautado pela ideia de progresso universal –, sugere que o visitante possa identificar-se como um “[...] cidadão do estado-nação mais civilizado e avançado da história” (DUNCAN, 1995, p. 27). No caso da National Gallery de Londres, embora lhe falte a marca revolucionária do Louvre, sua criação também se aproveita do entusiasmo com a ideia de nação para transformar um lugar até então reservado a uma classe privilegiada em uma propriedade nacional aberta a todos. O comitê criado para administrá-la estava convencido de que “[...] galerias de arte, museus e escolas de arte [...] poderiam ser instrumentos da mudança social capazes de fortalecer a ordem social” (DUNCAN, 1995, p. 43). Articula-se desse modo uma conquista “popular” com uma forma de governar.

Essa museografia progressiva presente no Louvre, ainda segundo Duncan, também sustentará a doutrina modernista no século XX, embora desta vez pautada pela ideia da autonomia da arte. Tal narrativa permanece autorizada por um sistema compartilhado de valores – novamente, pelo museu como espaço ritual, constructo cultural, discurso codificado – que circunscreve o trabalho dos curadores e outros agentes. Sua irresistibilidade residiria na identificação da invenção artística a uma realização moral: “[...] quanto mais os artistas se libertam da representação de objetos reconhecíveis no espaço, mais exemplares eles se tornam enquanto seres morais, assim como seus esforços artísticos se tornam mais *espiritualmente* significativos” (DUNCAN, 1995, p. 108, grifo da autora). Todavia, no centro desse processo de abstração, a recorrência da mulher como modelo – tal como demonstrado pela autora – denuncia seu caráter excludente. Para Duncan, a mulher da arte moderna não tem outra identidade senão sua sexualidade e disponibilidade, por vezes seu status social rebaixado. Conforme ela sugere, “[...] a busca da arte moderna pelo reino abstrato e transcendente da liberdade reveste uma compulsão [masculina] entranhada por escapar à ‘mulher’ e tudo que ela possa representar: o reino da matéria corporal e da necessidade biológica” (DUNCAN, 1995, p. 114).

Por sua vez, em *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, Tony Bennett (1995) faz uma genealogia da formação dos museus públicos europeus na passagem do século XVIII para o XIX, argumentando que, mais do que uma expressão do compromisso republicano da burguesia emergente com o princípio da igualdade, os museus foram instrumentos importantes de redefinição das relações entre o Estado e a população, conforme os interesses do poder. Mais especificamente, serviram de instrumento a uma governamentalidade que buscava substituir a imposição do Estado pela autorregulação da população, transformando “[...] a aglomeração de muitas cabeças em uma multidão ordenada, uma parte do espetáculo e uma visão de prazer nela mesma” (BENNETT, 1995, p. 72). Para tanto, promoveram um tipo de hegemonia que assimilava uma concepção democrática de cidadania, segundo a qual as classes dirigentes estariam abertas à incorporação de novos integrantes – mas só retoricamente. Assim,

Mais do que incorporar um princípio de poder estranho e coercitivo que ambicionava intimidar ou subjugar o povo, o museu – endereçando-se ao povo enquanto público, enquanto cidadãos – quis persuadir a população a se tornar cúmplice do poder, colocando-a do lado de um poder que o museu representava como se fosse dela mesma (BENNETT, 1995, p. 95).

Bennett observa que não só a ideia de que o museu estaria aberto a todos, como também a de

que ele deveria representar adequadamente a cultura e os valores dos diferentes segmentos da população, já caracterizavam o museu público no século XIX. No entanto, são ideias marcadas pelo desencontro da retórica que governa as ambições do museu com a racionalidade política efetivamente incorporada em seu funcionamento. O autor detalha ao menos duas dessas contradições. Na primeira delas, a retórica de que o museu se endereça publicamente a pessoas formalmente iguais, associada à retórica de que os museus são instrumentos da educação popular, é contradita pelo seu funcionamento como ferramenta de diferenciação das pessoas, entre respeitáveis e arruaceiras, polidas e vulgares. Também pelo seu funcionamento como instrumento reformador dos modos de se comportar em público, seja por meio da imitação do comportamento das classes médias, seja por meio da auto inspeção proporcionada pela arquitetura dos novos museus enquanto espaços nos quais se podia ver e ser visto. Na segunda, sua pretensão de significar “a história do Homem”, com base em aspirações universalistas, é contradita pela constituição inevitavelmente seletiva e parcial de suas coleções e expografias, comprometidas, além disso, com a inserção de seus objetos em séries evolutivas, o que – como também notado por Duncan – aparentava posicionar o público e a nação enquanto culminância desse processo, mas na prática servia a uma ideologia burguesa, sexista e racista.

Finalmente, em *Museums and the Shaping of Knowledge*, Eilean Hooper-Greenhill (1992) se propõe a escrever uma “história efetiva” dos museus, atenta às discontinuidades, rupturas, deslocamentos e dispersões no campo das práticas “museais”, em contraponto à busca das origens e à imposição de uma cronologia linear privilegiada pela história tradicional. A propósito, sua insistência em manter a palavra “museu” entre aspas denota sua recusa por qualquer abordagem essencialista do fenômeno. Para tanto, Hooper-Greenhill recorre a ferramentas conceituais disponibilizadas pelo trabalho de Michel Foucault, particularmente, às *epistemes* descritas no livro *As palavras e as coisas*, a fim de analisar criticamente as condições de produção de conhecimento em alguns “museus” europeus, em momentos históricos específicos. Em um de seus exemplos, a autora questiona a utilização de documentos, por parte de alguns curadores e historiadores, para reconstruir a biografia de certos colecionadores enquanto sujeitos transcendentais, ignorando – no caso em questão – a forma como a colonização “[...] autorizou o surgimento de uma variedade particular de posições subjetivas, ou de um conjunto particular de tecnologias, que juntas foram em parte responsáveis pela transformação das práticas de colecionamento existentes [...]” (HOOPER-GREENHILL, 1992, p. 21).

Nesse sentido, é particularmente significativa sua análise do Louvre, situado na passagem da *episteme* clássica para a moderna. Esse “museu”, segundo ela, foi transformado “[...] de um recinto localizado e limitado em um programa ao mesmo tempo disciplinar e completamente estendido, tanto espacial quanto socialmente” (HOOPER-GREENHILL, 1992, p. 168). Nele se pode identificar as mesmas tecnologias disciplinares que Foucault havia relacionado à escola e à prisão, e que operam através de uma série de atividades: diferenciação, classificação, hierarquização, normalização, observação, supervisão. Assim, ao mesmo tempo em que beneficia a população com o direito de conhecer, ao se apresentar como um dispositivo educacional, o “museu” trabalha para docilizar os corpos e administrar a população que – tal como notado por Bennett –, uma vez submetidos a esse “campo de visibilidade”, assumem o princípio de sua própria sujeição.

Mais do que isso, para Hooper-Greenhill, essa nova instituição acarretou o desenvolvimento de tecnologias baseadas nas práticas administrativas militares. Além das obras confiscadas das igrejas e

dos palácios, na medida em que Napoleão conquistava a Europa, uma enorme quantidade de material – apropriada como “indenizações de guerra” – era transferida para o Louvre. Para dar conta dessas transferências, uma variedade de procedimentos (administrativos, burocráticos, logísticos) precisou ser posta em prática, da remoção à salvaguarda, passando pela adequação dos espaços do palácio. Mesmo a política de descentralização, responsável na época pela criação de inúmeros museus departamentais, buscou sobrepor o mapa museológico em expansão da Europa ao espaço militar do império. Em resumo, como observa Hooper-Greenhill (1992, p. 176), “A conquista artística foi organizada tão sistematicamente quanto a militar”. Finalmente, uma variedade de novas “posições subjetivas”, de profissões e disciplinas, precisou ser acionada: diretores, conservadores, curadores, historiadores, comerciantes, atendentes, guardas. Em suma, ao mesmo tempo em que se abre para “todos”, o “museu” se insere na tríade foucaultiana “soberania-disciplina-governo”, tornando-se “[...] um entre tantos dispositivos de segurança e vigilância” (HOOPER-GREENHILL, 1992, p. 183).

Embora essas diferentes posições da museologia crítica tenham muitos pontos em comum, dos quais assinalamos alguns, também é importante notar a ocorrência de algum debate entre elas. Bennett, por exemplo, faz ressalvas à inclusão do museu no “arquipélago carcerário” de Foucault por autores como Douglas Crimp. Para ele, trata-se de instituições não de confinamento mas de exibição, ou melhor, que fazem parte de um “complexo exibicionário” muito mais acessível do que os espaços em que suas coleções estavam anteriormente depositadas. A prisão (juntamente com o asilo e a clínica) e o museu, portanto, fazem parte de conjuntos institucionais distintos, cujas histórias – no que diz respeito à constituição de relações entre saber e poder – podem até se cruzar, mas correm em direções opostas. No caso do complexo exibicionário, as tecnologias (culturais) de vigilância foram empregadas por um complexo mais nuançado de relações entre poder e saber: autorizando o povo a conhecer, mais do que a ser conhecido; a se tornar sujeito mais do que objeto do conhecimento. Mais precisamente, autorizando o povo a se inspecionar, na medida em que a multidão se tornava o próprio sujeito e objeto do espetáculo (BENNETT, 1995, p. 59-69). Em suma,

Se a orientação da prisão é disciplinar e punir, visando efetuar uma modificação do comportamento, a do museu é mostrar e contar, de modo que as pessoas possam olhar e aprender. O objetivo aqui não é conhecer a população, mas permitir que o povo – endereçado como sujeitos do conhecimento, mais do que objetos da administração – conheça; não é tornar a população visível para o poder, mas tornar o poder visível para as pessoas e, ao mesmo tempo, representar esse poder como se fosse delas (BENNETT, 1995, p. 98).

Bennett ainda lamenta que Hooper-Greenhill tenha interrompido sua análise justamente na passagem da *episteme* clássica para a moderna, que para ele descreve melhor o espaço discursivo do museu público. De fato sua genealogia dos “museus” remonta ao Palazzo Medici e termina com o Louvre, enquanto para Bennett (e Duncan) o Louvre é o ponto de partida. Além disso, ele entende que o museu como instituição disciplinar não se resume a um espaço de vigilância, no sentido mais óbvio de um espaço no qual o comportamento público é monitorado por agentes ou câmeras de segurança. Mais do que isso, para Bennett (1995, p. 101), aquelas relações entre espaço e visão, “[...] ao proverem para o público uma posição de auto inspeção, permitiram que o museu funcionasse [...] como um agente tanto do estabelecimento quanto do policiamento das normas de conduta pública”. E segundo ele, essa seria a trilha para decifrar a forma de hegemonia que o museu promove.

Em suma, o debate chama a atenção para as relações entre teoria e prática, de um modo que nos

permite aproximá-lo das preocupações da museologia pós-crítica. A diferença é que, em vez de atribuir cada um desses domínios a uma instituição distinta (teoria acadêmica e prática museológica), a museologia crítica parece abordar essas relações no interior do próprio museu. Referindo-se à Foulcault, Bennett (1995, p. 90) afirma: “Há [...] frequentemente um desencontro entre a retórica que aparentemente governa os objetivos de tais tecnologias [como a prisão, o hospital e o asilo] e as racionalidades políticas incorporadas no modo como elas funcionam de fato”. Em última análise, essa observação serve ao entendimento de que o museu produz uma “demanda insaciável”, ao mesmo tempo em que se apresenta como responsável por supri-la, reproduzindo um discurso reformista incessante que jamais questiona a natureza do objeto sendo reformado. Ou seja, reproduzindo-se a si mesmo antes de qualquer coisa.

Duncan (1995, p. 4) também aborda questões de teoria e prática, ao afirmar que seu estudo, “Mais do que reivindicar um conceito do que os museus deveriam ser, [...] tenta entender o que eles são”. Neste ponto, sua abordagem parece aproximar-se da museologia pós-crítica. Ela prossegue: “[...] ele [seu estudo] busca uma posição crítica fora dos termos estabelecidos da cultura museal, articulando o que acontece no espaço entre o que os museus dizem que fazem e o que eles fazem sem dizer [que o fazem]”. Contudo, em vez de acionar uma pesquisa mais empírica ou etnográfica, como poderia sugerir sua abordagem do museu de arte enquanto uma espécie de “artefato ritual”, seu estudo, como ela própria admite, refere-se aos visitantes como “entidades hipotéticas” ou “tipos ideais”. Do mesmo modo, ao observar que “O mundo dos museus nunca é estático”, ela afirma que sua tese “[...] não depende da permanência de nenhuma instalação museal particular, mas sim da sua coerência ritual”. Por certo, mesmo a museologia pós-crítica não exaure aspectos cruciais da empiria que sustenta suas teses, ao reconhecer que “[...] evidências de como o museu respondeu à teoria crítica ainda precisam ser entendidas” (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 223).

A “crítica” segundo o pós-crítico

Como dissemos, há muitos elementos sendo criticados pelo pós-crítico. De fato, ele não significa um abandono da crítica, tampouco a adoção de uma meta-crítica. Suas objeções à museologia crítica – entendendo que são objeções a um distanciamento produzido de parte a parte, entre teoria e prática, academia e museu – também poderiam se dirigir às práticas museológicas acríticas. Não por acaso, algumas de suas objeções se aproximam das críticas feitas pela museologia crítica. É o que ocorre, por exemplo, em relação ao museu de arte moderna e suas variantes. Além disso, ela também faz objeções a algumas políticas culturais, assim como à própria academia.

No caso do museu de arte moderna, que a museologia pós-crítica chama de “museu modernista” – considerando particularmente o modo como a Tate Britain incorpora esse museu, seus valores, sua racionalidade, na segunda metade da década de 2000 –, suas “críticas” se dirigem: ao privilégio que ele concede ao objeto de arte, em detrimento da teoria que pudesse confrontá-lo com questões culturais e sociais mais amplas; a sua insistência na formação e manutenção de um cânone, apoiado por um discurso de autonomia curatorial; à manutenção de uma separação organizacional entre o sistema dos objetos e o sistema dos sujeitos, visando eliminar possíveis hibridações; à inabilidade das instituições nacionais para reconhecer e se envolver com as questões pós-coloniais no Reino Unido, assim como para abarcar as redes transnacionais que se constituíam nesse momento entre diferentes culturas migratórias; à realização de exposições com artistas

mulheres negras, por exemplo, enfatizando uma noção de “síntese cultural” que em nada desafiava o cânone europeu ocidental; à assimilação de um “ambiente cosmopolita”, limitado, porém à contratação de migrantes para funções subalternas (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 104-224).

Outras tipologias de museus – de algum modo associadas ao museu modernista – também são “criticadas” pela museologia pós-crítica. É o caso do “museu contributivo”, ao qual ela irá contrapor a ideia de um “museu distribuído”. O termo define a instituição como “[...] um lugar ao qual se deve pagar tributos, doações, patrocínios, visitas [...]. No centro desse modelo reside o depósito de obras de arte guardado na reserva”. Esse modelo impede o museu de, justamente, pensar-se como “[...] um espaço de circulação, um nó em uma rede através da qual as imagens fluem incessantemente”. Por extensão, impede-o de pensar um presente no qual as subjetividades se constroem de forma cada vez mais “[...] dividida e interconectada” (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 156-157). Por motivos semelhantes, a museologia pós-crítica também questiona o “museu analógico”, ao qual ela contrapõe não simplesmente a digitalização dos acervos para a constituição de um “patrimônio digital” remotamente acessível, mas sim formas de produção distribuídas, modos de interpretação não lineares, imbricações polissêmicas entre o ser humano e as máquinas computacionais – experiências cada vez mais convergentes por parte dos públicos, entre outras mudanças culturais possibilitadas pelo advento das novas mídias, que estão “[...] recalibrando a relação entre o museu e tudo aquilo que até então ele não era” (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 167-188).

Do mesmo modo, a museologia pós-crítica levanta questões sobre as políticas de diversidade cultural que, como já dissemos, por se basearem num déficit social de raça e classe, deixaram “[...] de explicar as práticas culturais contemporâneas das redes e coletividades emergentes”. Também ela questiona o modo como essas políticas alimentam uma cultura de auditorias, na qual a participação de raças e etnias deve ser monitorada, de modo a gerar indicadores de performance que condicionam o financiamento das instituições. Além disso, aponta que tais políticas, desenhadas para se “atingir determinados públicos-alvos”, não conseguiram produzir mudanças significativas no perfil demográfico dos visitantes. De resto, ela acompanha a crítica feita por autores como Homi Bhabha e Gayatri Spivak a noções constitutivas do sujeito moderno (tais como nação e origem), que projetam (ilusoriamente) o sujeito como coerente, íntegro e idêntico a si mesmo. Trata-se de posições que complicam as políticas identitárias de representação, que – ainda segundo Spivak – terminam reduzindo diferentes interesses numa mesma imagem (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 2-150).

Finalmente, a própria academia é “criticada” pela museologia pós-crítica, por produzir e reproduzir o que se toma por conhecimento por meio de processos de promulgação institucional, que em última análise interrompem o vínculo entre a análise política e a mudança social, para benefício de uma tecnocracia autolegitimadora. Isso também se refere à posição daqueles que, na academia, insistem na manutenção de um projeto crítico, entendendo que um meta-discurso é possível e necessário à transformação do museu – mesmo quando percebido pelos trabalhadores do museu como não tendo muita conexão com o “mundo real” da instituição e suas práticas. Adicionalmente, seus autores entendem que a criticidade não deve estar limitada à forma como a academia define seus objetos e aborda seus temas de interesse, mas deve ser encontrada num conjunto mais amplo de contextos, instituições e práticas (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 16-222).

Certamente, nada disso faz uma crítica a quaisquer princípios, posições ou instituições consideradas isoladamente, mas ao modo como certas práticas e discursos se estabeleceram em meio a um emaranhado de outros elementos, que condicionam seus espaços de atuação assim como os espaços de atuação do pesquisador (crítico ou pós-crítico). Desse modo, podemos considerar que há intersecções relevantes, mais do que rupturas definitivas, entre as perspectivas que aqui estão sendo consideradas (museologia crítica e pós-crítica). Ou ainda, para registrar uma de suas especificidades, que o pós-crítico implica uma mudança de status da crítica. Em vez de insistir no tipo de confrontação que distribui culpas e aponta deficiências, o pós-crítico busca trabalhar produtivamente em meio a ambiguidades complexas, convocando “uma negociação mais criticamente reflexiva a respeito do lugar ocupado pelo museu [e pela academia] na esfera pública” (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 45).

Algumas considerações: um método ou posição

Essa reformulação da crítica pelo pós-crítico, como também dissemos, talvez tenha como sua principal diferença em relação à crítica tradicional retomar a pesquisa empírica e pragmática com outra radicalidade. Desse modo, ele pode ser visto como um empreendimento metodológico, interessado na construção de um modelo *colaborativo* de pesquisa (e aprendizagem) entre acadêmicos, profissionais de museu e outros agentes; um modelo que “[...] atribui a mesma consideração e responsabilidade a todos os corpos de conhecimento reunidos, a fim de engajá-los utilmente com as questões de pesquisa e os problemas à mão”. Consequentemente, trata-se de um modelo que valoriza a *transdisciplinaridade*, no sentido de solicitar que as disciplinas envolvidas assumam “[...] uma nova relação discursiva e prática entre si e com o objeto de pesquisa”; uma relação em que cada disciplina se dispõe a questionar suas próprias premissas e delimitações. Ao mesmo tempo, esse modelo solicita uma abordagem *embutida* nas práticas do museu, sem desconsiderar o fluxo das redes que o atravessam; uma abordagem que “[...] reconhece e incorpora [de modo emergente] um entendimento das contingências das práticas cotidianas de trabalho e das complexidades dos imperativos organizacionais” (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2011, p. 18-19).

A propósito, sem que este seja um objetivo maior do que outros, aposta-se que – mediante o desenvolvimento de métodos de pesquisa verificáveis, que refletem os interesses dos próprios praticantes do museu, mais do que os interesses acadêmicos de autolegitimação – a própria academia possa recuperar sua autoridade (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 2-17). Certamente, não se trata de recuperar uma autoridade abstrata, mas uma que lhe confira importância social diante dos questionamentos – ora mais, ora menos justos – que lhe são endereçados, assim como do notável enfraquecimento de sua exclusividade na produção e circulação do conhecimento socialmente relevante. De resto, embora não seja o caso desenvolvê-la neste artigo, minha hipótese é que o pós-crítico acompanha uma virada epistemológica no âmbito da teoria social que por sua vez reivindica, conforme Bruno Latour (2005, p. 5-115), um *segundo* empirismo, “mais vivo, mais tagarela, ativo, pluralista, e mais mediatizado do que o outro”; que “[...] considera os agregados sociais como aquilo que deve ser explicado por associações específicas, providenciadas pela economia, linguística, psicologia, direito, administração, etc.”

O ponto é que, sem uma compreensão mais clara e detalhada dos mecanismos “internos” de funcionamento das instituições culturais – incluindo-se aí as redes nas quais se configuram suas “dissociações

organizacionais”, isto é, nas quais se articulam os interesses dos seus diferentes setores em separado –, a vontade de transformação por parte das perspectivas críticas dificilmente resulta eficaz. Do mesmo modo, sem uma base empírica sustentável, teoria e prática seguirão desconectadas. Certamente, entendemos que as instituições não só dizem respeito a organizações específicas, mas também às formas como nos reconhecemos e nos constituímos enquanto sociedade, sempre mediadas por condições e materialidades particulares. Nesse contexto, em vez de abordagens macrológicas – que podem ser necessárias, mas não suficientes –, a museologia pós-crítica propõe *uma detalhada micrologia*, capaz de facilitar “[...] um entendimento mais aprofundado do ambiente institucional em que decisões foram tomadas, estratégias foram formuladas, políticas foram implementadas, pessoas foram promovidas ou preteridas” (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 121).

Outra dimensão da metodologia desenvolvida pelos Tate Encounters diz respeito ao valor atribuído à *reflexividade*, conforme Alvesson, Sköldbberg (2001, p. 5), para quem a pesquisa reflexiva considera seriamente “[...] a maneira com que diferentes tipos de elementos linguísticos, sociais, políticos e teóricos são entrelaçados no processo de elaboração do conhecimento, durante o qual um material empírico é construído, interpretado e escrito”. No caso em questão, esse processo reflexivo reconhece: a natureza construída do objeto de pesquisa; a posição relativa tanto dos fatos quanto dos valores; o papel ativo do pesquisador na definição de significados, assim como na delimitação e interpretação dos dados; que o método de pesquisa é tanto objeto quanto sujeito, tanto causa quanto efeito; que ele se encontra aberto a mudanças no processo da pesquisa (DEWDNEY, DIBOSA, WALSH, 2013, p. 225).

Por certo, uma articulação dessas três ou quatro dimensões (colaborativa, transdisciplinar, embutida e reflexiva) é crucial a um entrelaçamento da teoria com a prática. Também à elaboração de certa ética ou democracia da pesquisa, atenta a uma distribuição das vozes entre os diferentes sujeitos (e objetos) envolvidos no processo investigativo. Todavia, sua afirmação como método não pode ser autoproclamada. Se a possibilidade de replicá-lo parece colocada entre parênteses pela própria dimensão inventiva da pesquisa reflexiva e transdisciplinar, é sua condição embutida e colaborativa que se destaca como um limite. Como dissemos, suas pretensões devem, necessariamente, dividir-se com aquilo que as ultrapassa, com aquilo que excede (ou mesmo contraria) a sua vontade. Em suma, sua prática depende do abandono tanto da postura confrontativa pela academia, quanto do recurso ao *risk management* pelo museu.

Referências

- ALVESSON, M.; SKÖLDBERG, K. **Reflexive Methodology**: New Vistas for Qualitative Research. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage Publications, 2001.
- BENNETT, T. **The Birth of the Museum**: History, Theory, Politics. London; New York: Routledge, 1995.
- DEWDNEY, A.; DIBOSA, D.; WALSH, V. **Tate Encounters**: Britishness and Visual Culture. London: s.n., 2011. Research report.
- DEWDNEY, A.; DIBOSA, D.; WALSH, V. **Post-critical museology**: theory and practice in the art museum. London; New York: Routledge, 2013.

- DEWDNEY, A.; WALSH, V. From cultural diversity to the limits of aesthetic modernism. In: NOACK, R. (Ed.). **Agency, ambivalence, analysis: approaching the Museum with Migration in Mind**. Milano: Mela Books, 2013, p. 149-163.
- DUNCAN, C. **Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums**. London; New York: Routledge, 1995.
- FOSTER, H. **Post-critical**. October, n. 139, Winter 2012, p. 3-8. Disponível em: <https://doi.org/10.1162/OCTO_a_00076>. Acesso em: 11 fev. 2019.
- FOUCAULT, M. O que são as luzes? In: FOUCAULT, M. **Ditos e escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**; tradução de Elisa Monteiro. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 335-351.
- GIDDENS, A. Living in a Post-Traditional Society. In: BECK, U.; GIDDENS, A.; LASH, S. **Reflexive Modernization: Politics, Tradition and Aesthetics in the Modern Social Order**. Cambridge; Oxford: Polity; Blackwell, 1994, p. 56-109.
- HARRIS, J. **The new art history: a critical introduction**. London; New York: Routledge, 2001.
- HOOPER-GREENHILL, E. **Museums and the Shaping of Knowledge**. London; New York: Routledge, 1992.
- LATOURET, B. **Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory**. New York: Oxford University Press, 2005.
- LIPOVETSKY, G. **Les Temps hypermodernes**. Paris: Grasset ; Fasquelle, 2004.
- MÖRSCH, C. Alliances for Unlearning: On Gallery Education and Institutions of Critique. **Afterall**, n. 26, Spring 2011. Disponível em: <<https://bit.ly/2Dp3Mgf>>. Acesso em: 10 fev. 2019.
- O'DOHERTY, B. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**; tradução de Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- ORLANDO, S. Les nouveaux rôles des musées et la diversité culturelle: l'exemple de Tate Encounters, Britishness and Visual Culture, Tate Britain. **Muséologies**, v. 6, n. 1, 2012, p. 15-33. Disponível em: <<https://doi.org/10.7202/1011530ar>>. Acesso em: 05 fev. 2019.
- PADRÓ, C. La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. In: LORENTE, J-P.; ALMAZÁN, D. (Eds.). **Museología crítica y arte contemporáneo**. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2003, p. 51-70.
- SHELTON, A. Critical museology – a manifesto. **Museums Worlds: Advances in Research**, v. 1, 2013, p. 7-23. Disponível em: <<https://doi.org/10.3167/armw.2013.010102>>. Acesso em: 10 fev. 2019.
- TATE ENCOUNTERS. **Tate Encounters**. Disponível em: <<https://bit.ly/2BnZncg>>. Acesso em: 17 dez. 2018.
- TATE ENCOUNTERS. **Tate Encounters: Britishness and Visual Culture**. Disponível em: <<https://bit.ly/2GoWPyE>>. Acesso em: 05 fev. 2019.
- WALSH, V. Redistributing Knowledge and Practice in the Art Museum. **Stedelijk Studies**, n. 4. Spring 2016 [2016a], 16 p. Disponível em: <<https://bit.ly/2BixH9G>>. Acesso em: 05 fev. 2019.
- WALSH, V. The context and practice of post-critical museology. In: MURAWSKA-MUTHESIUS, K.; PIOTROWSKI, P. **From the museum critique to the critical museum**. London; New York: Routledge, 2016 [2016b], p. 195-214.
- ZOULI, I. **Digital Tate: the use of video and the construction of audiences**. London: London South Bank University, 2017, 428 p. PhD thesis.

Recebido em 11/02/2019.

Aceito em 22/05/2019.