

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

Volume 47 2015

MINISTÉRIO DA CULTURA

INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS

MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

CONSELHO EDITORIAL

PRESIDENTE

Paulo Knauss - Ibram/MHN

MEMBROS

Afonso Carlos Marques dos Santos – UFRJ (in memoriam)

Carlos Ziller Camenietzki – UFRJ

Denise Portugal Lasmar – Museu do Índio

Guilherme Paulo Pereira das Neves – UFF

Lorelay Brilhante Kury – UERJ/IOC Fiocruz

Manoel Luiz Salgado Lima Guimarães – UFRJ/UERJ (in memoriam)

Margarida de Souza Neves – PUC-RJ

Maria Beatriz Borba Florenzano – USP

Maria de Lourdes Parreiras Horta

Roberto Conduru – UERJ

Ulpiano T. B. de Meneses – USP

ANAIIS DO MUSEU HISTÓRICO NACIONAL

HISTÓRIA, MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO

PRESIDENTA DA REPÚBLICA
Dilma Roussef
MINISTÉRIO DA CULTURA
Ministro Juca Ferreira
INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS
Presidente Carlos Roberto Brandão
MUSEU HISTÓRICO NACIONAL
Diretor Paulo Knauss

EDITORES

Aline Montenegro Magalhães

Rafael Zamorano Bezerra

EQUIPE EDITORIAL

Publicação: BECONN | Produção de Conteúdo

Edição: Daniela Risson

Coordenação Editorial: Zanquiel Tortato

Copidescagem: Zanquiel Tortato

Revisão: Letícia de Assis

Revisão de Notas: Dayane Monique Silva Paes

Tradução/Versão: Bruno Brulon, Érika Souza, Guilherme Lohn e Nicolle Varella Felipe

Diagramação: Érika Souza

Tiragem: 1000 exemplares

As opiniões e conceitos emitidos nesta publicação são de inteira responsabilidade de seus autores, não refletindo necessariamente o pensamento oficial do Museu Histórico Nacional.

É permitida sua reprodução, desde que citada a fonte e para fins não comerciais.

CAPA: CAMPOS GERAIS / WASHINGTON DIAS LESSA

M986

Catálogo na fonte: Biblioteca do Museu Histórico Nacional

Museu Histórico Nacional (Brasil)

Anais do Museu Histórico Nacional – Vol. 1 (1940) –

Rio de Janeiro: O Museu, 1940 – –

v.:il.; 23 cm

Annual.

Suspensa a partir do volume 26 (1975). Reiniciado em 1995 com o volume 27.

Bílingue (português/inglês) a partir do volume 46.

ISSN 1413-1803

1. Museologia. 2. Nova Museologia. 3. André Desvallées. 4. Museus.6.1. Título

CDD 069.0981

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	5
INTRODUCTION.....	7
ANDRÉ DESVALLÉES: <i>ENTRE MUSEOLOGIAS</i>	
Bruno Brulon	9
ANDRÉ DESVALLÉES: <i>BETWEEN MUSEOLOGIES</i>	
Bruno Brulon	15
O ECOMUSEU: MUSEU GRAU ZERO OU MUSEU FORA DAS PAREDES? (1985)	
André Desvallées	21
ECOMUSEUM: ZERO DEGREE MUSEUM OR MUSEUM OUTSIDE THE WALLS? (1985)	
André Desvallées	27
MUSEOLOGIA NOVA 1985 OU O NASCIMENTO DA “NOVA MUSEOLOGIA” (1985)	
André Desvallées	33
NEW MUSEOLOGY OR THE BIRTH OF A “NEW MUSEOLOGY” (1985)	
André Desvallées	41
UMA VIRADA DA MUSEOLOGIA (1987)	
André Desvallées	49
MUSEOLOGY IN A TURNING POINT (1987)	
André Desvallées	69
APRESENTAÇÃO À OBRA <i>VAGUES, UNE ANTHOLOGIE DE LA NOUVELLE MUSÉOLOGIE</i> , VOL. 1 (1992)	
André Desvallées	87
PRESENTATION TO THE WORK <i>VAGUES, UNE ANTHOLOGIE DE LA NOUVELLE MUSÉOLOGIE</i> , VOL. 1 (1992)	
André Desvallées	111

ENTREVISTA COM ANDRÉ DESVALLÉES	
Bruno Brulon	131
INTERVIEW WITH ANDRÉ DESVALLÉES	
Bruno Brulon	151
ANDRÉ DESVALLÉES: TRAJETÓRIA PROFISSIONAL	
Bruno Brulon	167
ANDRÉ DESVALLÉES: PROFESSIONAL TRAJECTORY	
Bruno Brulon	171
PATRIMÔNIO É O CAMINHO DAS FORMIGAS	
Mario Chagas	175
HERITAGE IS THE PATH OF ANTS	
Mario Chagas	197
A MISSÃO AUSTRIACA E A 'OUTRA' COLEÇÃO NATTERER	
Analucia Thompson	215
THE AUSTRIAN MISSION AND THE 'OTHER' NATTERER COLLECTION	
Analucia Thompson	237
A INVENÇÃO E A REINVENÇÃO DA NOVA MUSEOLOGIA	
Bruno Brulon	255
THE INVENTION AND REINVENTION OF NEW MUSEOLOGY	
Bruno Brulon	279

Apresentação

Quando é verdadeira, quando nasce da necessidade de dizer, a voz humana não encontra quem a detenha. Se lhe negam a boca, ela fala pelas mãos, ou pelos olhos, ou pelos poros, ou por onde for. Porque todos, todos, temos algo a dizer aos outros, alguma coisa, alguma palavra que merece ser celebrada ou perdoada pelos demais.

(Eduardo Galeano, *Livro dos abraços*, 1991)

É com muita alegria que lançamos mais um volume dos Anais do Museu Histórico Nacional. Em mais um ano, ininterruptamente, esta revista cumpre o seu papel de dar publicidade a estudos acadêmicos nas áreas da História, da Museologia e do Patrimônio.

Em 2015, o volume 47 apresenta uma característica inédita, por ser inteiramente dedicado à história recente da Museologia. Sua primeira parte consiste em um dossiê organizado pelo museólogo e professor da Escola de Museologia da Universidade Federal Estadual do Rio de Janeiro (UNIRIO), Bruno Brulon, que apresenta uma seleção de artigos de uma das principais referências da museologia contemporânea, o professor francês André Desvallées. São textos que foram publicados em periódicos internacionais ao longo de sua trajetória e que agora se tornam disponíveis pela primeira vez em língua portuguesa, traduzidos por Brulon, que também teve a oportunidade de entrevistar Desvallés e verter a conversa para o português, encerrando o dossiê.

Outros três artigos aqui publicados dialogam com esse dossiê. O primeiro, de autoria do museólogo do Ibram, lotado no Museu da República e professor da Escola de Museologia da UNIRIO, Mário Chagas, intitulado “Patrimônio é o caminho das formigas”, aborda a construção coletiva do conceito de patrimônio por estudantes integrados ao Programa Jovens Agentes do Patrimônio vinculado ao Museu Vivo de São Bento, no município de Duque de Caxias (RJ). Já o segundo, escrito pela historiadora do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e doutora em Museologia, Analucia Thompson, propõe um olhar sociomuseológico para a coleção Natterer, membro da Missão Austríaca que veio para o Brasil com D. Leopoldina no século XIX e deu origem a grande parte do acervo de objetos indígenas que atualmente se encontra no Museu de Etnologia de Viena. Por fim, o terceiro, de Bruno Brulon, propõe um olhar sobre a história da “Nova Museologia”, procurando compreender suas diferentes apropriações.

E assim se encerra um volume com estudos que compreendem os museus como lugar de fala e eco da voz humana. Que seja uma leitura proveitosa e inspiradora!

Os editores

Introduction

When its true, when is born from the need to say, the human voice does not find who it holds. If deny its mouth, it speaks through the hands, or through the eyes, or through the pores, or through wherever. Because all, all of us, have something to say to others, something, some word that deserves to be celebrated or forgiven by others. (Eduardo Galeano, *The Book of Embraces*, 1992)

It is with great joy that we launched one more volume of the *Anais do Museu Histórico Nacional*. In one more year, uninterruptedly, this journal fulfills its role of publicize the academic studies of History, Museology and Heritage. In 2015, volume 47 presents a unique feature, for being entirely dedicated to the recent history of Museology. Its first part consists of a file organized by the museologist and professor of the Museology School of the Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), Bruno Brulon, which presents a selection of articles from one of the main references of contemporary museology, the French professor André Desvallées. They are texts that have been published in international journals throughout his career that now become available for the first time in Portuguese, translated by Brulon, who also had the opportunity to interview Desvallés and translate their conversation into Portuguese, closing the file.

Three other articles published here dialogue with this file. The first, written by the museologist of Ibram, installed at the Museu da República and Professor of the Museology School of Unirio, Mário Chagas, entitled “Heritage is the path of ants”, addresses the collective construction of the concept of heritage for students integrated to the Programa Jovens Agentes do Patrimônio (Young Heritage Agents Program) bound to the Museu Vivo do São Bento (São Bento’s Living Museum), in the city of Duque de Caxias (RJ). The second, written by the historian of the Iphan (National Historic and Artistic Heritage Institute) and PhD in Museology, Analucia Thompson, proposes a sociomuseological look at the Natterer collection, member of the Austrian Mission who came to Brazil with Leopoldine in the nineteenth century and gave rise to much of the collection of indigenous objects that is currently in the Museum of Ethnology in Vienna. Finally, the third, by Bruno Brulon, proposes a look at the history of the “New Museology”, seeking to understand their different appropriations.

And thus it ends a volume with studies that comprise the museums as a place of speech and echo of the human voice. May this be a useful and inspiring reading!

The editors

André Desvallées: entre museologias

Bruno Brulon*

Existem, talvez, duas maneiras de se conhecer uma pessoa: a partir dos resultados de seu trabalho e pessoalmente. Eu conheci André Desvallées, primeiro, a partir do seu trabalho no Comitê Internacional de Museologia – ICOFOM e de sua trajetória emblemática no contexto dos museus franceses. Enquanto estudante da graduação em museologia, no início dos anos 2000, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, eu conheci a figura de André Desvallées por meio de suas obras, e em particular seus inúmeros textos no ICOFOM Study Series, publicação anual do Comitê de Museologia, desde os anos 1980. Em seguida, aprendi a respeitar e admirar o trabalho desse comitê graças aos grandes nomes da museologia mundial que estavam associados a ele. Nesse primeiro contato, eu conheci o Desvallées “do papel”, por meio de sua boa escrita, do amor pelos museus e, sobretudo, do amor por uma museologia renovada, investida da prática e da teoria críticas.

Com o passar dos anos, André Desvallées, o ICOFOM e as ideias da “nova museologia” se tornaram parte do meu objeto de estudo, quando eu começava a traçar um caminho pela pesquisa em museologia no Brasil. Mas foi somente em 2006, no primeiro simpósio do ICOFOM em que participei, em Córdoba e Alta Gracia, na Argentina, que eu conheci André Desvallées pessoalmente. Nesse primeiro encontro trocamos apenas algumas palavras e ele já sugeria leituras direcionadas para a minha pesquisa de mestrado. Alguns anos mais tarde, em 2011, quando eu estava em Paris para a pesquisa de doutorado, ele se tornaria o principal ator de uma tese em construção. Na França, eu tinha muitas questões e André Desvallées me deu não apenas as respostas, mas outras questões fundamentais e indispensáveis para a reflexão sobre o meu objeto de estudo. Nos meses em que permaneci em Paris, entre

* Professor de Museologia na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

2011 e 2012, eu conheci Desvallées, o professor, o informante generoso, o verdadeiro museólogo e pensador por detrás do papel.

A proposta inicial de organizar um dossiê em torno da obra escrita de André Desvallées para ser publicado nos Anais do Museu Histórico Nacional surgiu do próprio desejo desse autor de ver os seus pontos de vista sobre a museologia traduzidos ao português em um periódico brasileiro. A partir de uma entrevista realizada no dia 30 de março de 2012, em Paris, e de diversos outros encontros, trocas de e-mails, envios de documentos, o próprio Desvallées sugeriu que organizássemos juntos uma só entrevista para ser traduzida ao português e publicada no Brasil. A partir de sua ideia, e da generosa oferta de se organizar um dossiê por parte dos editores dos Anais do Museu Histórico Nacional, teve início um processo de seleção de outros textos para que fossem traduzidos compondo a presente obra.

Da seleção dos textos – processo do qual participou Desvallées ativamente e em todas as etapas – pode-se dizer que muitas podiam ter sido as escolhas e os caminhos tomados na museologia desvalleésiana. Sua obra escrita é correspondente à vastidão mesma de sua atuação no campo da museologia e dos museus. Da museografia tradicional aos ecomuseus, da expografia (termo este criado por ele) à comunicação do patrimônio global... André Desvallées atuou no limiar entre museologias que se pensavam distintas e que foram moldadas e renovadas por suas próprias ideias e práticas, que influenciaram diversos seguidores ao longo dos anos e que fizeram aflorar uma só museologia, praticada e reconhecida nos quatro cantos do mundo, debatida criticamente nos textos aqui apresentados.

Para a seleção final dos textos, considerou-se, preponderantemente, o que havia de mais relevante – ainda que pontual – para duas trajetórias específicas que estes trabalhos devem testemunhar: de uma lado a própria trajetória pessoal e profissional de André Desvallées, que ao lado de Georges Henri Rivière, atuando como responsável pela realização das galerias do Musée national des Arts et Traditions populaires, teve a sua entrada no mundo da museologia marcada por um olhar questionador sobre os próprios modelos e conceitos fundadores desse campo profissional e disciplinar; de outro, há a trajetória da própria museologia, atravessada pela eclosão do movimento da Nova Museologia (anos 1980) que Desvallées ajudou a criar e pelo advento dos ecomuseus, que se tornaram objetos de sua investigação

ao passar a fazer parte da Inspeção Geral de Museus – IGM, a partir do final da década de 1970.

O que se pretendeu foi marcar os diversos momentos da história da museologia em que as contribuições desse autor – que nunca se definiu como um teórico, mas como um homem “da prática” em suas próprias palavras – alteraram significativamente a ordem da museologia internacional, ou instauraram uma nova. O primeiro breve artigo, *O ecomuseu: museu grau zero ou museu fora das paredes?*, de 1985, publicado na renomada revista de etnologia *Terrain*, foi escrito com o propósito de questionar as próprias limitações da compreensão da noção de ecomuseu, mas também tem valor de manifesto, uma vez que foi publicado no momento em que Desvallées reivindicava o apoio do Ministério da Cultura francês a esse novo tipo de instituição.

O segundo texto, do mesmo ano, intitulado *Museologia Nova* (1985), e publicado pelo ICOFOM no boletim *Nouvelles muséologiques*, n. 8, editado por esse comitê, é o registro de uma conferência proferida por Desvallées em 1984, a pedido do ICOM, respondendo aos idealizadores do Movimento Internacional por uma Nova Museologia – MINOM, que reivindicavam a criação de um comitê, no ICOM, sobre ecomuseus, e, paralelamente, o reconhecimento do MINOM como organização associada. Nessa ocasião, Desvallées explica como criou o termo “nova museologia”, proposto inicialmente como “museologia (nova)” na sua atualização do verbete de Germain Bazin para a *Encyclopedia Universalis* de 1981. O texto original de 1981, segundo o próprio autor, não apresenta nada de revolucionário, e ele mesmo me desencorajou a traduzi-lo para o presente volume. O segundo texto, aqui traduzido, não apenas apresenta o termo explicitando o sentido proposto por seu idealizador, como também evidencia os seus antecedentes históricos, chamando a atenção para a falta de legitimidade de um discurso que pregava a ruptura entre uma museologia ampla e crítica estudada pelo ICOFOM, e a “nova museologia”, ou a “ecomuseologia” – correntes essas que foram disseminadas em primeiro lugar dentro desse mesmo comitê, e que se basearam nas ideias geminais de Georges Henri Rivière e Hugues de Varine, os principais responsáveis em lhes conferir algum sentido.

Uma das características mais marcantes da museologia, segundo André Desvallées, é exatamente a ausência de rupturas e de oposições revolucionárias que tenham interrompido o curso de uma só museologia

contínua, em sua prática e na teoria. Nessa vertente, as mudanças são parte inerente do curso dos processos museais (no termo mais usado por Desvallées – seriam “museológicos” no Brasil) e se mostram flagrantes tanto na museologia quanto na museografia das últimas décadas do século 20. No artigo publicado em 1987 na revista *Brises*, Desvallées faz referência a Uma virada da Museologia, que teria levado à concepção de novos modelos teóricos e práticos. Como agente nesse campo de mudanças, ele aponta a evidente confusão terminológica que atesta o processo de estruturação da museologia. É fica claro, nesse sentido, que a virada a que se refere diz respeito a um movimento de (re)contextualização dos museus e dos objetos que eles expõem, seguindo a vertente contextual da museologia francesa que, como ele demonstra, não está completamente distante da via de pensamento aberta pelos teóricos do leste europeu. Nessa perspectiva, é então apresentada ao leitor uma revisão do que se reconhecia como a teoria da museologia na época e a diversidade de novos termos para designar as formas adotadas pelos museus. Desvallées realiza um tipo de análise terminológica cuja preocupação principal é com a historicidade dos conceitos, que é semelhante a que se veria de modo ampliado mais tarde na sua busca incansável pela definição de uma terminologia da museologia, e no *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, que organizaria junto com o seu mais atuante discípulo, François Mairesse¹.

Podemos dizer, com certa precisão, que foi a sua “museologia (nova)” que levou Desvallées a perseguir o exercício de investigar os conceitos por detrás dos termos, exercício este que ele assume como constante a partir de então – e sobretudo em sua atuação no ICOFOM. Com efeito, a sua produção textual ao longo das décadas de 1980 e 1990 se vê marcada pela busca de um historicismo e de uma terminologia para o campo. Na Apresentação escrita para a coletânea sobre textos da Nova Museologia publicada com o título de *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie*, Desvallées descreve com precisão de testemunho o contexto em que surgiu o movimento ao tentar historicizar os seus antecedentes. A partir dos textos coletados para sua “antologia”, inédita em seu propósito congregador dos olhares sobre a “nova museologia”, e que haviam sido publicados pelos diversos autores ao longo do processo de revisão da museologia que se deu nos anos 1970 e 1980, Desvallées torna evidente em sua análise os limites supostos de um movimento cuja definição exata não estava clara para muitos.

Tais fronteiras definidoras da museologia contemporânea são novamente mencionadas e reafirmadas no texto final desse dossiê, que reúne as informações necessárias para que o leitor comece a desenvolver uma plena percepção histórica e geopolítica do campo da museologia no mundo. A entrevista, realizada em 2012, traz para a atualidade a confirmação dos fundamentos da museologia (nova) – e a atual – proposta por Desvallées nos anos 1980. A instauração dos novos modelos de museus experimentais, as correntes de pensamento que os sustentavam, as idiosincrasias da política de museus na França e a constituição do Comitê de Museologia são alguns dos temas abordados por ele nessa conversa entre dois museólogos, saindo dos confins de suas próprias museologias para investigar as suas bases.

Entre as ondas de uma museologia que é pensada como uma por um de seus maiores transgressores, contempla-se o conjunto de correntes e influências que levaram à estruturação de um campo disciplinar a partir do alargamento dos seus ideais e dos princípios que, segundo Desvallées, já estavam na base da museologia com a qual alguns desavisados pretendiam romper. Na perspectiva desse museólogo (no sentido mais amplo dado ao termo pelos franceses), a museologia, em suas formas de diferenciação ou de assimilação de novas correntes teóricas e práticas, é composta por confluências e afluências que a conduzem a desembocar sempre no mesmo oceano, ainda que alterado.

Notas

- 1 Cf. DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin. 2011.

André Desvallées:
between museologies

Bruno Brulon*

There are maybe two ways of knowing a person: from the results of their work and personally. I first met André Desvallées through his work in the International Committee for Museology – ICOFOM and his emblematic path in the context of French museums. As an undergraduate student of museology, in the early 2000s, at Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, I met the image of André Desvallées through his works and, in particular, his numerous texts in *ICOFOM Study Series*, annual publication of ICOFOM, since the 1980s. Then I learned to respect and admire the work of this committee thanks to the big names of the museology world that were associated with it. In this first contact, I met the Desvallées in “paper” through his good writing, his love for museums, and, above all, the love for a renewed museology, invested of practice and critical theory.

Over the years, André Desvallées, ICOFOM, and the ideas of “new museology” have become part of my subjects of study, when I started to sketch a path for research in museology in Brazil. But it was only in 2006, in the first ICOFOM symposium I attended, in Cordoba and Alta Gracia, in Argentina, that I met André Desvallées in person. In this first encounter we exchanged only some words and he already suggested specific readings for my Master’s degree research. Some years later, in 2011, when I was in Paris for my PhD’s research, he would become the main actor of a thesis under construction. In France, I had many questions and André Desvallées gave me not only the answers, but other fundamental and indispensable questions for the reflection on my subject of study. In the months that I stayed in Paris between 2011 and 2012, I met Desvallées, the professor, the generous informant, the true museologist, and thinker behind the paper.

Museology Professor at Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO).

The initial proposal to organize a dossier around the written work of André Desvallées to be published in the *Anais do Museu Histórico Nacional* (Annals of the National Historical Museum) emerged from this author's own desire to see his views on museology translated to Portuguese in a Brazilian journal. From an interview held on March 30, 2012, in Paris, and several other meetings, e-mail exchanges, documents submissions, Desvallées himself suggested that we organized together a single interview to be translated to Portuguese and published in Brazil. From his idea, and the generous offer to organize a dossier by the editors of the *Anais do Museu Histórico Nacional*, we initiated a process of selection of other texts to be translated composing the present work.

From the selection of texts – process of which Desvallées actively participated in all stages – it is possible to say that many could have been the choices and paths taken in Desvallées's museology. His written work corresponds to the same breadth of his work in the field of museology and museums. From traditional museography to ecomuseums, from expography (term created by him) to global communication of heritage... André Desvallées served on the threshold between museologies previously thought as distinct and which were shaped and renewed by his own ideas and practices, which influenced several followers throughout the years and which made one museology emerge, practiced and recognized in the four corners of the world, critically debated in texts presented herein.

For the final selection of texts, it was preponderantly considered what was more relevant – although timely – for two specific trajectories that these works should witness: on the one hand, the very personal and professional path of André Desvallées, who, with Georges Henri Rivière, acting as responsible for the holding of galleries of *Musée national des Arts et Traditions populaires*, had his entry in the world of museology marked by a questioning look on the very founding models and concepts of this professional and disciplinary field; on the other hand, there is the trajectory of museology itself, crossed by the outbreak of the New Museology movement (1980s) that Desvallées helped creating and by the advent of ecomuseums, which became one of his close subjects of investigation by becoming part of the General Inspection of Museums – IGM, from the end of the 1970s.

What was intended was to mark the various moments in the history of museology in which the contributions of this author – who never defined himself as a theorist, but as a man “of practice” in his own words – have significantly altered the order of international museology, or have introduced a new order. The first brief article 0

ecomuseu: museu grau zero ou museu fora das paredes? (Ecomuseum: zero degree museum or museum outside the walls), from 1985, published in the renowned ethnology magazine *Terrain*, was written with the purpose of questioning the very limitations of the understanding of the ecomuseum concept, but also has a manifest value, once it was published in the moment in which Desvallées claimed the support of the French Ministry of Culture to this new kind of institution.

The second text, from the same year, called *Museologia Nova – New Museology (1985)*, and published by ICOFOM at the *Nouvelles muséologiques* report No. 8, issued by this committee, is the registry of a conference given by Desvallées in 1984, at the request of ICOM, responding to the creators of the International Movement for a New Museology – MINOM, who claimed the creation of a committee, in ICOM, on ecomuseums, and, in parallel, the acknowledgment of MINOM as an associated organization. In this occasion, Desvallées explains how he created the term “new museology”, initially proposed as “museology (new)” in his version of the entry previously written by Germain Bazin, in 1981, in the *Encyclopedia Universalis*. The original text from 1981, according to the author, does not present anything revolutionary and he discouraged me to translate it for this volume. The second text, herein translated, not only presents the term explaining the sense proposed by its creator, and also revealing its historical background, drawing attention to the lack of legitimacy of a discourse that preached the break of a wide and critic museology studied by ICOFOM, and the “new museology”, or “ecomuseology” – strands that were spread first within that committee, and that are based on the great ideas of Georges Henri Rivière and Hugues de Varine, the mainly responsible for giving them some sense.

One of the most striking features of museology, according to André Desvallées, is exactly the absence of ruptures and the supposed revolutionary opposition that have interrupted the course of a single continuous museology in its practice and theory. In this aspect, the changes are an inherent part of the course of the museal processes (in the term most used by Desvallées – it would be “museological” in Brazil) and present themselves blatant both in museology and in museography of the last decades of the 20th century. In the article published in 1987 in *Brises* magazine, Desvallées refers to A turn in Museology, which would have led to the design of new theoretical and practical models. As agent of this changing field, he points out the obvious terminological confusion which certifies the structuring process of museology. And it is clear, in this sense, that the turn to which he refers concerns a movement of (re)contextualization of museums and the objects exhibited by them, following the

contextual aspect of French museology which, as he demonstrates, is not completely distant from the way of thinking opened by theorists from Eastern Europe. From this perspective, it is then presented to the reader a review of what was recognized as the theory of museology at the time and the diversity of new terms to describe the new forms adopted by museums. Desvallées presents a kind of terminological analysis whose main concern is with the historicity of concepts, which is similar to the one that would be seen later in an enlarged mode in his relentless search for the definition of a museology terminology, and in the *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, which he organized with his most active disciple, François Mairesse¹.

We can say, with some precision, that it was his “museology (new)” that have led Desvallées to pursue the exercise of investigating the concepts behind the terms, such exercise that he assumed as a constant thereafter – and especially in his works within ICOFOM. Effectively, his textual production throughout the 1980s and 1990s is marked by the search for a historicism and a specific terminology for the area. In the *Presentation* written for the collection of New Museology texts published with the title *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie*, Desvallées describes with witness accuracy the context in which emerged the movement by attempting to historicize its background. From the texts selected for his “anthology”, unprecedented in his congregating purpose of views on “new museology”, and which had been published by numerous authors throughout the long review process of museology that occurred in the 1970s and 1980s, Desvallées makes clear in his analysis the limits of a movement whose exact definition was unclear to many.

Such defining frontiers of contemporary museology are again mentioned and reaffirmed in the final text of this dossier, which gathers the necessary information so that the reader starts developing a full historical and geo-political perception of the museology field in the world. The interview, conducted in 2012, brings to the present the confirmation of the foundations of museology (new) – as well as current museology – proposed by Desvallées in the 1980s. The introduction of new models of experimental museums, the schools of thought that supported them, the idiosyncrasies of museums policy in France, and the creation of the Committee for Museology are some of the themes approached by him in this conversation between two museologists, leaving the limits of their own museologies to investigate their basis.

Between the waves of a museology thought as *una* by one of its major transgressors, is contemplated the set of currents and trends that have led to the structure of a disciplinary field from the enlargement of his ideals and principles that,

according to Desvallées, were already on the basis of museology with which some inattentive parties intended to break. In the view of this museologist (in the broadest sense given to the term by the French), museology, in its ways of differentiation or assimilation of new theoretical and practical trends, consists of confluences and affluences that lead it to always flow into the same ocean, although changed.

Notes

1 Cf. DESVALLEES, André & MAIRESSE, François. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin. 2011.

O ecomuseu: museu grau zero ou museu fora das paredes? (1985)

André Desvallées

Resumo

O presente texto discute criticamente a definição do ecomuseu apontando as tensões que envolvem esse modelo conceitual a partir da sua essência e da sua existência prática, na França, até os anos 1980. O que é essa instituição que se interessa tanto pelas pessoas quanto pelas coisas, sem entretanto colocar as coisas em vitrines, nem as pessoas em representação, e que faz um discurso sobre o patrimônio em vez de protegê-lo? Seria fácil, porém vão, seguir essas interrogações, já que, em síntese, trata-se de lidar com o grau zero do museu. O texto apresenta o ecomuseu, independentemente de modelos conceituais, segundo os casos práticos existentes no contexto francês, e discorre sobre essas instituições a partir de quatro lições fundamentais.

Palavras-chave

Ecomuseu. Museu grau zero. Museologia.

Eu não gostaria de retomar pela enésima vez uma definição frequentemente citada e recitada e cujo eixo é a afirmação de que é próprio de um ecomuseu escapar às definições, ser evolutivo (Georges Henri Rivière¹), ou, como escreveu Max Querrien no relatório apresentado em 1982 ao ministro da Cultura, viver “em uma tensão que desencoraja as definições estáticas.”². Tensão existencial, certamente para os seus financiadores e para a administração, mas também para a população que é o seu substrato, a matéria mesma do ecomuseu, e, logo, tensão esta essencial. E para terminar com essa linguagem erudita, comecemos a confundir sua essência com a sua existência, já que, de fato, não há outra essência que a sua existência.

É certo que os administradores – e os políticos – têm, por vezes, dificuldade em lidar com essas estruturas, e a administração central, que deve a tudo classificar em categorias, não sabe em qual delas colocar esses estabelecimentos. Uma vez que o termo ecomuseu comporta a raiz “museu”, ela é atenta a utilizar a categoria museu. No entanto, não se trata verdadeiramente de um museu já que este não constitui necessariamente coleções permanentes.

Esse museu que não é museu, seria ele, ainda, um estabelecimento cultural, como um lugar cultural que está por toda parte e cujo centro pode ser apenas um número de telefone? O que é essa instituição que se interessa tanto pelas pessoas quanto pelas coisas, sem entretanto colocar as coisas em vitrines, nem as pessoas em representação, e que faz um discurso sobre o patrimônio em vez de protegê-lo? Seria fácil, porém vão, seguir essas interrogações, já que, em síntese, nós estamos lidando com o grau zero do museu.

Assim como outras formas novas, testadas em outros países sob outros nomes, o ecomuseu é uma instituição que se estende por toda parte, sem ser exclusivo (desde que dentro dos limites auto impostos do território – ou da identidade cultural). Ele se preocupa tanto com o presente ou com o futuro, quanto com o passado; tanto pela natureza quanto pelas coisas produzidas

pelo homem ou o que constitui a sua cultura. Resumindo, ele se interessa a toda atividade, a todo testemunho cultural, sem hierarquia social nem estética. Tudo isso mistura os hábitos do pensar e também as categorias. Não há modelo, o que se tem são exemplos, quais sejam: o da Comunidade urbana do Creusot Montceau-les-Mines³, o da cidade nova de Saint-Quentin-en-Yvelines⁴, o de Fourmies-Trélon⁵, o do Nord-Dauphiné, em l'Isle-d'Abeau⁶... Estes não seriam suficientes para se tirar lições a partir destas experiências?

A primeira lição geral é a de que não saímos ainda da ambiguidade entre, por um lado, os ecomuseus originários de uma demanda social – senão espontânea, ao menos provocada pelos eleitos ou por animadores passionais – e, por outro, os ecomuseus (ou os que se pretendem como tal, por abuso da linguagem) nascidos a princípio do interesse em se conservar os vestígios de uma atividade técnica ou de uma arquitetura. Neste último caso, com efeito, salvam-se primeiramente os prédios e aos habitantes locais é transmitida a imagem de um clássico museu de etnografia ou de história local, de um museu à céu aberto ou de um museu de sítio, e somente em seguida se tem a preocupação de interpretar a população, o que não difere de um museu tradicional em funcionamento que recorreria ao seu público local buscando atraí-lo às suas manifestações.

A segunda lição, simplificada, é a de “fazer a população participar”. Primeiramente, seria participação a cooperação de indivíduos dessa população que assumem cada um o seu papel, visando uma obra comum que é a sua própria criação? Ou tratar-se-ia de uma participação no sentido do interesse de uma população por aquilo que não somente foi criado, mas que continua a ser conduzido por outros? A segunda hipótese nos remete aos falsos ecomuseus. A consciência deste fato, contudo, não impede em absoluto que tomemos consciência simetricamente das dificuldades encontradas pelos mediadores ao tentarem manter um esforço permanente em direção à população para que ao menos uma parte ativa dela participe efetivamente da vida do ecomuseu. Muito rapidamente, entretanto, o sistema de delegação de poder tende a prevalecer sobre uma participação efetiva.

A terceira lição concerne ao enquadramento jurídico e às relações com a administração central. Como quase todo museu de associação, o ecomuseu nasce, na maior parte do tempo, fora das tradições profissionais museológicas. Os seus agentes promotores ignoram, assim, todas essas tradições. Eles ignoram o fato de tais tradições existirem para o benefício dos museus como formas de respeitar as obrigações e reconhecer que existe uma administração central para quem se presta contas em troca de ajuda financeira. Eles ignoram, ainda, que as coleções permanentes constituídas – quando existentes – devem ser estatutariamente inalienáveis⁷ e que um

conservador⁸ deve ser responsável por preservá-las. Mas como se espantar com essa ignorância se sabemos da dificuldade de se encontrar conservadores que sejam ao mesmo tempo mediadores⁹? E como esperar que saibam se manter como tal, visto que é uma verdadeira missão que envolve pensarem em “comunicação” ao mesmo tempo em que pensam em “conservação” e que, ao começarem a comunicar, não acabem por abandonar os alto-falantes guardando para si mesmos, sob o capacete, a música que receberam e de que se espera retransmitir? Cabe ao ecomuseu, portanto, se dobrar a certas regras se ele deseja ser reconhecido e ajudado. Isto lhe é frequentemente difícil e doloroso! Mas, sendo justos, a administração de Museus da França demonstrou, de sua parte, grandes esforços. Resta a ela aceitar a ideia de que um ecomuseu possa existir sem coleções próprias. Seria pedir o impossível? Ou seria um paradoxo, uma aberração semântica?

A quarta lição nos leva de volta à primeira. Se o ecomuseu deseja se manter fiel à missão que ele se deu na origem, ele não deve se contentar em se abalar nostálgicamente pela perda de um patrimônio natural, material e humano em vias de desaparecimento, ou já desaparecido – e que necessita, sem dúvida, ser lembrado, como constitutivo das raízes sem as quais nada se poderia construir. Imerso em todos os meios ele deve, ainda, estar atento a escutar e compreender os feitos de cada dia; ele deve, por seu conhecimento do passado, ao explicar as lições que tiramos do mesmo, ajudar a construir o futuro; ele deve ser um dos instrumentos (ao mesmo tempo, agente e lugar) de mudanças tanto tecnológicas quanto sociais. Ele deve ser capaz de explicar o espírito de adaptação e de engenhosidade dos ancestrais para que sirvam de exemplo àqueles que se encontram atualmente confrontados com difíceis mudanças – mas que não são piores do que tantos outros com memória de historiador. Lembremos quando os agricultores, na Idade Média, se transformaram em artesãos ou quando, no século 19, mineiros se transformaram em fundidores ou em ferroviários, ou quando, mais próximos a nós, mecânicos de precisão diante do avanço da eletrônica abandonaram a fabricação de relógios para produzirem outros instrumentos de precisão (como os Lip¹⁰, em Besançon). No ecomuseu o ensinar a conhecer não tem o papel de extinguir as esperanças mas o de fazer reviver.

As mudanças tecnológicas não constituem o único domínio sobre o qual o ecomuseu pode intervir. Revelador, no sentido fotográfico do termo, o ecomuseu detém – se damos a ele os meios de utilizá-los – os instrumentos que um museu tradicional não detém. Ele pode, evidentemente, agir sobre os conflitos econômicos que tocam o meio ambiente natural – a poluição, por exemplo –; ele pode, contribuindo à tomada de consciência da identidade cultural de comunidades variadas, ajudar a resolver certos conflitos étnicos

ou de intolerância cultural em referência a essa ou aquela categoria social ou classe etária cujo comportamento desperta repulsa: pedestres, automobilistas, caminhoneiros, motociclistas, músicos, jogadores de futebol, jogadores de bocha, carteiristas, usuários de drogas, membros do clero, anticlericais, trabalhadores, intelectuais, homossexuais, nômades, mulheres, homens, jovens, velhos, não jovens, não velhos, etc., todos formando comunidades mais ou menos homogêneas e distintas que os “Outros” reprovam porque recusam a diferença... mas que, no entanto, constituem a base do ecomuseu.

(Traduzido por Bruno Brulon do original: DESVALLÉES, André. “L’ecomusée: musée de degré zéro ou musée hors les murs”. *Terrain*, n°5, 1985, pp.84-85.).

Notas

- 1 Desde a sua primeira definição do ecomuseu, em 1973, Georges Henri Rivière o pensou como um modelo evolutivo destacando a “evolução permanente” da população que o concebe. (Nota do tradutor).
- 2 *Pour une nouvelle politique du patrimoine*, Paris, Documentation française, 1982.
- 3 Desde o seu início [1973] até meados dos anos 1980. (Nota acrescentada pelo autor em 2013).
- 4 Que deixou de ser um ecomuseu para se tornar uma base portuária fixa. (Nota acrescentada pelo autor em 2013).
- 5 Que celebrou o seu vigésimo aniversário em 2002. (Nota acrescentada pelo autor em 2013).
- 6 Dissolvido no final dos anos 1990. (Nota acrescentada pelo autor em 2013).
- 7 Na França, todo bem patrimonial musealizado se torna patrimônio inalienável da Nação. (Nota do tradutor).
- 8 No contexto brasileiro essa função é atribuída ao museólogo. (Nota do tradutor).
- 9 Enquanto no Brasil a formação de museólogos se deu de maneira ampla desde que os cursos existentes se tornaram universitários, ainda na década de 1970, contemplando tanto os conhecimentos de conservação quanto a formação em comunicação (característica essa, particular ao curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – (UNIRIO), até os nossos dias), na França, diferentemente, a formação de conservateurs para atuarem em museus se dá especificamente pelo Instituto Nacional do Patrimônio e privilegia os aspectos da conservação e a gestão de coleções. (Nota do tradutor).
- 10 Fábrica sediada em Besançon, no leste da França, que nas décadas de 1960 e 1970 atravessou uma crise e, em vez de fechar, se tornou uma cooperativa, administrada pelos próprios trabalhadores. (Nota do tradutor).

Ecomuseum: zero degree museum or museum outside the walls? (1985)

André Desvallées

Abstract

This text critically discusses the definition of the ecomuseum by pointing out tensions regarding this conceptual model from its essence and its practical existence, in France, until the 1980s. What is this institution that is interested both in people and things, without however putting things in showcases, or people represented, and that makes a speech on heritage rather than protecting it? It would be easy, but in vain, to follow these questions, since, in short, it is about dealing with the zero degree of the museum. The text presents the ecomuseum, regardless of conceptual models, according to existing practical cases in the French context, and discusses these institutions from four key lessons.

Keywords

Ecomuseum. Zero degree museum. Museology.

would not return yet again to a frequently quoted and re-quoted definition and which axis is the claim that it is proper for an ecomuseum to escape the definitions, to be evolutionary (Georges Henri Rivière¹), or, as Max Querrien wrote in a report presented in 1982 to the minister of Culture, to live “in a tension that discourages static definitions”². It was an existential tension, certainly for its sponsors and the administration, but also to the population which is its substrate, same matter of ecomuseum, and, therefore, an essential tension. And to end this classical language, let us start by confusing its essence with its existence, since, in fact, there is no other essence than its existence.

It is certain that administrators – and politicians – have, sometimes, difficulty in dealing with these structures, and central administration, which should classify everything into categories, does not know into which one to put these establishments. Once the term ecomuseum includes the root “museum”, it is tempted to use the museum category. However, it is not truly a museum as this does not necessarily constitute permanent collections.

This museum that is not a museum – would it still be a cultural establishment, as a cultural place that is everywhere and which center is just a telephone number? What is this institution that is so interested both in people and things, without however putting things in showcases, or people being represented, and that makes a speech on heritage instead of protecting it? It would be easy, but in vain, to follow these questions, since, in short, we are dealing with the zero degree of the museum.

As other new forms, tested in other countries under the same name, the ecomuseum is an institution that spreads everywhere, without being exclusive (as long as within the self-imposed limits of the territory – or cultural identity). It is concerned both with the present and the future, and the past; both with nature and things produced by men or which constitute their culture. In short, it is interested by every activity, every cultural evidence, without social or aesthetics hierarchy. All of this

blends habits of thinking and also categories. There is no model, what we have are examples, which are: the Urban Community of the Creusot Montceau-les-Mines³, the one from the new city of Saint-Quentin-en-Yvelines⁴, the one from Fourmies-Trélon⁵, the one from Nord-Dauphiné, in l'Isle-d'Abeau⁶... Wouldn't these be enough to draw lessons from these experiences?

The first general lesson is that we have not yet left the ambiguity between, on the one hand, ecomuseums originating from a social demand – if not spontaneous, at least caused by elected or passionate activities – and, on the other hand, ecomuseums (or those which are intended as such, for abuse of language) born at first from the interest in preserving the remains of a technical activity or an architecture. In the latter case, in fact, are first saved buildings and to local residents is transmitted the picture of classic ethnography or local history museum, an open air museum, or a site museum, and only then there is a concern to interpret the population, which is no different from a traditional museum in operation that would appeal to its local audience seeking to lure them to its manifestations.

The second lesson is simply to “make the population participate”. First of all, would it be participation the cooperation of individuals in this population where each assumes their role, towards a common work that is their own creation? Or would it be a participation in the sense of the population's interest for what was not only created but that continues to be driven by others? The second hypothesis leads us to the false ecomuseums. The awareness of this fact, however, does not stop at all that we become symmetrically aware of the difficulties faced by mediators to try to maintain a permanent effort towards a population so that at least one active part of it actually participates in the life of the ecomuseum. Very quickly, however, the power delegation system tends to prevail on an effective participation.

The third lesson concerns the legal framing and relations with central administration. As almost every association museum, the ecomuseum is born, most of the time, out of museological professional traditions. Its promoting agents ignore, thus, all traditions. They ignore the fact that such traditions exist to benefit museums as ways to respect obligations and acknowledge that there is a central administration to which they are accountable in exchange of financial aid. They also ignore that the constituted permanent collections – if any – should be statutorily inalienable⁷ and that a curator⁸ should be responsible for preserving them. But, how to be surprised with this ignorance if we are aware of the difficulty to find curators that are, at the same,

time mediators⁹? Is it the same as expecting that they know how to keep as such, once it is a true mission that involves thinking of “communication” at the same time they think of “preservation”. And that when communicating, curators do not end up abandoning the speakers, keeping the message to themselves, under the helmet, the music they have received and which is expected to be passed on? It is up to the ecomuseum so to bend to certain rules if it desires to be recognized and helped. It is often hard and painful to it! But being fair, the directors of the Museums of France have demonstrated, for their part, major efforts. It remains to it the challenge to accept the idea that an ecomuseum can exist without collections. Would it be asking the impossible? Or would it be a paradox, a semantic aberration?

The fourth lesson already takes us back to the first. If the ecomuseum wishes to be faithful to the mission given by itself in its origin, it should not be satisfied with being nostalgically shaken by the loss of a natural, material, and human heritage about to disappear, or which has already disappeared – and which needs, with no doubt, to be remembered as a constituent of the roots without which nothing could be built. Immersed in all means, it must also be careful to listen and understand the deeds of each day; it should, due to its knowledge of the past, by explaining the lessons we draw from such, help building the future; it should be one of the instruments (at the same time, agent and place) of changes both technological and social. It should be able to explain the adaptation and resourcefulness spirit of ancestors, so that they serve as example to those that are now faced with difficult changes – but which are no worse than many others with historian memory. Let us remember when agricultures, in Middle Age, became artisans or when, in the 19th century, miners became foundry workers or railroaders, or when, closer to us, precision mechanics due to the advance of electronic abandoned watchmaking to produce other precision instruments (as the Lip¹⁰, in Besançon). In the ecomuseum, the knowing does not mean extinguishing hopes but reviving them.

Technological changes do not constitute the only domain over which the ecomuseum can intervene. Revealing, in the photographic sense of the term, the ecomuseum detains – if given the means to use them – instruments that a traditional museum does not detain. It may, evidently, act on economic conflicts concerning the natural environment – pollution, for example –; it may, contributing to the awareness of the cultural identity of various communities, help solving certain ethnical or cultural intolerance conflicts regarding this or that social or age group category whose

behavior causes disgust: pedestrians, car drivers, truckers, bikers, musicians, football players, boules players, pickpockets, drug users, clergy, anti-clericals, workers, intellectuals, homosexuals, nomads, women, men, young, old, not young, not old, etc., all forming more or less homogeneous and distinct communities that “Others” disapprove because they reject the difference... but which, however, form the basis of the ecomuseum.

(Translated by Bruno Brulon from the original: DESVALLÉES, André. “L’ecomusée: musée degré zéro ou musée hors les murs”. Terrain, n°5, 1985, pp.84-85.).

Notes

1 Since his first definition of the ecomuseum, in 1973, Georges Henri Rivière thought of it as an evolutionary model highlighting the “permanent evolution” of its conceiving population. (Translator’s note).

2 Pour une nouvelle politique du patrimoine, Paris, Documentation française, 1982.

3 Since its beginning [1973] until the mid-1980s. (Note added by the author in 2013).

4 Which stopped being an ecomuseum to become a fixed homeport. (Note added by the author in 2013).

5 Which celebrated its 20th anniversary in 2002. (Note added by the author in 2013).

6 Dissolved in the late 1990s. (Note added by the author in 2013).

7 In France, all musealized heritage becomes heritage of the Nation that cannot be deaccessioned. (Translator’s note).

8 In the Brazilian context, this function is assigned to the museologist. (Translator’s note).

9 While in Brazil museologists training happened in a broad manner since existing programs have achieved university level, yet in the 1970s, contemplating both conservation knowledge and media training (this feature, particularly in the Museology course of Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, to this day), in France, differently, the training of conservateurs to act in museums happens specifically through the National Heritage Institute, and emphasizes aspects of conservation and collections management. (Translator’s note).

10 Factory based in Besançon, east of France, which in the 1960s and 1970s went through a crisis and, instead of closing, became a cooperative, managed by the very workers. (Translator’s note).

Museologia nova 1985 ou O nascimento da “nova museologia”¹ (1985)*

André Desvallées

Resumo

O presente texto constitui um Relatório apresentado ao Conselho Executivo do ICOM, em 1985, respondendo à proposta de legitimação do Movimento Internacional por uma Nova Museologia – MINOM como organização afiliada. Na qualidade de membro atuante do Comitê Internacional de Museologia – ICOFOM, André Desvallées é convidado a relatar sobre tal proposta. O texto esclarece o sentido do termo Nova museologia, aponta os seus antecedentes históricos e discute as suas interpretações pelo ICOFOM e pelo MINOM.

Palavras-chave

Nova museologia. ICOM. ICOFOM. MINOM.

1) A nova museologia se desenvolveu no início dos anos 1970 – tendo sido os anos 1972 e 1973 particularmente fecundos para o seu desenvolvimento. Ela se desenvolveu, talvez, em reação contra uma certa museologia oficial, mas, ao mesmo tempo, não podemos afirmar que ela tenha surgido apenas do exterior uma vez que o seu ponto de partida parece ter sido o grito de alarme dado em Grenoble, em 5 de setembro de 1971, na conferência geral², pelo representante daomeano³ Stanislas Adotevi. Este último concluiu, em sua intervenção, em nome dos países do Terceiro Mundo, que: “A museografia será radical ou não será”. Essa intervenção foi posteriormente objeto de uma nota escrita por Georges Henri Rivière, no 13 de setembro seguinte, após a reunião de um grupo de trabalho oficial⁴. Em seguida, as ideias proclamadas em Grenoble foram retomadas e aprofundadas por dois diretores sucessivos do ICOM, Georges Henri Rivière e Hugues de Varine, e são essas ideias que estão na base teórica de todas as novas reivindicações, e notadamente da ecomuseologia. É, com efeito, entre 25 e 30 de setembro de 1972, na França, em Istre e em Lourmarin, em um colóquio organizado pelo ICOM sobre “Museus e meio ambiente”, que se começou a atribuir um conteúdo ao termo ecomuseu, pronunciado pela primeira vez oficialmente em 3 de setembro de 1971, por Robert Poujade, o ministro francês do Meio ambiente (o primeiro a assumir esse título), tendo acolhido na cidade de Dijon – onde ele era o prefeito⁵ – os congressistas do ICOM que se encontravam em Grenoble para a conferência iniciada em Paris. Algumas passagens das conclusões foram publicadas em 1973 em anexo a um número especial da revista *Museum* (1973, n. 1 e 2, consagrados ao tema “Museu e meio ambiente”). Entre os artigos desse número, figura o de Georges Henri Rivière intitulado “O papel do museu de arte e do museu de ciências humanas e sociais no meio ambiente”.

Prolongando a interpelação de Stanislas Adotevi, uma mesa redonda da UNESCO foi organizada em Santiago do Chile, no mesmo ano de 1972, que resultaria em material para um outro número da revista *Museum* (1973 – 3) sobre o “Papel do museu na América Latina”. Não se tratava mais, naquele momento, de resolver somente as questões da ecologia natural, mas também de precisar que papel podia ter o museu no desenvolvimento econômico e social. Ao mesmo tempo, se afirmava a reivindicação dos museus de identidade (territoriais ou temáticos). Hugues de Varine aproveitou a oportunidade para dar a sua dimensão social – comunitária – ao ecomuseu que estava em vias de nascer no seio da Comunidade urbana do Creusot Montceau-les-Mines. Ele expôs a sua perspectiva no número seguinte da *Museum* (1973 – 4), antes de desenvolver mais longamente todas as suas ideias sobre a ecomuseologia em um longo artigo da revista *la Gazette de l'Association des musées canadiens*⁶, em 1978. Mas, neste ínterim (e não obstante nos editoriais da revista *ICOM News*), no número 3 de 1976 da *Museum* ele havia levado mais longe a sua interrogação sobre as perspectivas sobre o futuro dos museus, chegando a prever que, diante do perigo da subordinação das coleções, diante da dificuldade de conservá-las e diante da exigência de reapropriação pelas próprias populações, o museu poderia gerar em bancos de dados informatizados os testemunhos culturais que permanecessem *in situ*. Essa ideia seria, mais tarde, amplamente desenvolvida por um outro francês, chamado Bernard Deloche.

2) Em 1980, foi pedido a mim um artigo sobre a museologia para o suplemento da *Encyclopédie Universalis*. Um artigo portando o mesmo título foi publicado dez anos antes, de autoria de Germain Bazin, antigo conservador chefe do Departamento de Pinturas do *Musée du Louvre*. Muito mais curto que o artigo publicado em 1974 por Hugues de Varine na *Encyclopédie Britannica* sobre os museus, o artigo de Bazin evocava os questionamentos iniciados em 1968 sem lhes dar respostas. Essa era a tarefa a que me propus, então: resumir todo o movimento de renovação que havia nascido uma dúzia de anos mais cedo e do qual eu acabo de mencionar rapidamente algumas das grandes datas.

Todavia, de início um problema de título se colocava a mim para esse artigo. Era difícil retomar sem mudanças aquilo que já havia utilizado o autor precedente sobre o mesmo tema. Então eu pensei em me aproveitar – um

pouco por jogo paródico, ou por provocação – da moda que abusava das “novas” doutrinas: tínhamos a “nova filosofia”, a “nova economia”, a “nova história”, etc. Mas, como não almejava especialmente publicar um manifesto, eu inverti os termos e me contentei em colocar, depois de “museologia”, o termo “nova” entre parênteses. Essa iniciativa teve ainda a vantagem de providenciar um editor. Não foi um desejo modesto! Com efeito o meu artigo, que apontava os diferentes meios museográficos empregados após a guerra na França e no mundo, visando a abertura do museu, a sua animação cultural, a utilização de uma linguagem de massa e a participação da população no seio da qual ele está implantado, considerando a reivindicação dessa população por explorar ela mesma o seu próprio patrimônio; ao mesmo tempo em que nasciam os novos métodos de recenseamento com a informática, esse artigo, como eu dizia, não tinha nada de genial. E, mesmo assim, ele serviu de ponto de ancoragem a vários colegas franceses, e amigos antropólogos ou amadores da arte contemporânea que não se sentiam confortáveis entre seus colegas da arte clássica e no seio das estruturas administrativas que davam a impressão de privilegiar as coleções clássicas e de orientar a formação profissional apenas nessa área do patrimônio museológico. Eu era então Secretário geral da *Association Générale des Conservateurs de musée*⁷. Depois de um certo tempo de preparação da revolta e, com meu amigo presidente, Philippe Jessu, nós tentamos envolver o máximo possível de colegas no processo de mudança. Nós obtivemos sucesso promovendo a aprovação de textos que permitiam que as coisas avançassem. Mas a impaciência de meus jovens amigos não permitia que se contentassem em esperar a mudança e eles decidiram, tomando para si a responsabilidade de transformação, criar uma nova associação que intitularam, então, de “Museologia nova” acrescentando intencionalmente “e experimentação social” para não haver plágio e por bem precisarem as intenções da MNES. E, por homenagem, eles me fizeram vice-presidente de sua associação.

3) Tal processo ganharia uma dimensão internacional com a reunião do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM), em Londres, durante a conferência geral [do ICOM] de 1983. Seu tema principal era “Museu, História, Sociedade – novas práticas, novas tendências”, escolhido durante a reunião de Paris, entre os dias 21 e 23 de outubro de 1982. O mesmo processo se repetiu em um outro nível, com a ligeira diferença de que a

questão se complicou por problemas linguísticos, ou de mentalidade, e visto que os franceses tinham o apoio dos canadenses francófonos, dos belgas, dos espanhóis e, de modo geral, daqueles que chamamos de latinos, e, tendo como oposição... Deixo que vocês deduzam⁸. Seria, então, um problema cultural? Ou um problema político?

Simplemente – acredito eu, em todo caso –, tratou-se de um problema de língua. Os anglo-saxões não compreendiam, ou compreendiam mal aquilo que desejavam os francófonos, rejeitando a criação, no interior do Comitê de Museologia, do subcomitê para os ecomuseus proposto pelos representantes canadenses do Québec. Em consequência, os canadenses do Québec que se reuniam em torno de uma nova museologia assumiram a iniciativa de promover, um ano depois, uma primeira reunião internacional sobre o mesmo tema. É a partir dessa reunião⁹, que aconteceu em Québec e em Montréal, entre 8 e 13 de outubro de 1984, que surge a demanda por um novo comitê.

Após longos debates para definir se a nova museologia se limitava ou não à ecomuseologia e para saber se era ou não possível promover a transformação da museologia no quadro do ICOM, recomendou-se:

1° - pedir ao comitê executivo do ICOM que aceitasse a criação de um comitê específico para os ecomuseus, considerando que estes últimos constituem uma forma particular de museus.

2° - criar uma associação ou uma federação internacional para a nova museologia e pedir o seu reconhecimento pelo ICOM e pelo ICOMOS como associação afiliada.

4) Conclusão em forma de comentários:

4.1 – O pedido do Québec é um compromisso entre a paixão e a razão. Entre aqueles que estimam que uma nova museologia é uma mudança radical que não admite qualquer compromisso nem com a museologia tradicional nem com as estruturas que a enquadram, e aqueles, entre os quais me incluo, que estimam que não existe a antiga e a nova museologia, mas, simplesmente, a má e a boa museologia. Dito de outro modo, do meu ponto de vista, a nova museologia não é mais do que uma exigência maior daquilo que jamais deixou de ser o museu. Opondo-se ao museu tradicional na medida em que este é evitado pelo público uma vez que se distancia por sua localização, sua arquitetura ou por seu conteúdo, a principal reivindicação

é a de que os museus sejam efetivamente próximos do público, que este último seja em si mesmo o conceptor e o animador, o que pressupõe que essa maior proximidade social se dê acompanhada de uma maior proximidade geográfica e que o conteúdo em si mesmo interesse ao público. O ecomuseu é uma das formas museais que pode resolver esses problemas mas não é a única. Outras aberturas de museus tradicionais já foram encontradas em diversas partes do mundo. Mas sem dúvida é verdade que nos países onde o conservadorismo museológico era maior, o movimento pela nova museologia encontrou maior eco.

4.2 – Faz-se necessário, portanto, a criação de um comitê específico para a nova museologia? Eu penso que não, por duas razões.

4.2.1 – A primeira razão, que remete aos meus comentários precedentes, é a de que ao se reconhecer que a nova museologia deve ser tratada de modo particular, o restante da museologia deve ser enterrado ou considerado demasiadamente velho para suscitar qualquer interesse – quando, na realidade, há somente uma museologia que deve abordar seriamente todos os problemas.

4.2.2 – A segunda razão, e a que causa maior espanto nesse debate, é a de que um número daqueles que reivindicam uma autonomia em relação ao ICOM, ou somente em relação ao Comitê de Museologia, se apoiam na obra de Georges Henri Rivière, buscando opor as suas ideias às estruturas vigentes. Todos aqueles que conheceram bem Georges Henri Rivière podem garantir que se ele foi em muitos domínios um inovador, ele sempre o foi mantendo prudência em relação às instituições e que se, como Diretor ou Conselheiro permanente do ICOM, ele levou uns ou outros a alcançarem posições progressistas, pode-se dizer que Rivière quase nunca provocou ruptura. Os ecomuseus são o único pretexto para que, no final de sua vida, ele fosse levado a romper relações com a Direção de Museus da França. E, portanto, uma grande parte daquilo que chamamos na França de “a nova museologia”, bem como os Ecomuseus, se deve a ele.

Quando o Comitê de museologia foi criado, em 1977, ele esteve, naturalmente, ao lado de seu Presidente Jan Jelínek e continuou se mantendo ativo até o fim, não apenas se encarregando da publicação dos primeiros números da “*Nouvelles muséologiques*”¹⁰, mas também estando na organização da reunião de Paris, de 21 à 23 de outubro de 1982, sobre a

“Interdisciplinaridade”, na qual ele apresentou três comunicações sobre os ecomuseus, na França e no Canadá.

Para ele, o velho e o novo constituíam a mesma disciplina, e, no Comitê de museologia, não podia haver dúvida sobre uma única museologia, nem velha, nem nova – a verdadeira¹¹.

(Traduzido por Bruno Brulon do original: DESVALLÉES, André. *Muséologie nouvelle* 1985. pp.65-69. *Nouvelles muséologiques*, n. 8, septembre, 1985, Bulletin semestriel du comité international de l'ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1985.).

Notas

* (Relatório apresentado ao Conselho Executivo do ICOM, em 1985, respondendo à proposta de legitimação do Movimento Internacional por uma Nova Museologia – MINOM como organização afiliada).

1 O segundo título foi dado pelo autor, em arquivo enviado ao tradutor, em dezembro de 2013, com o texto revisado e contendo alguns dos comentários que aqui foram mantidos em notas de rodapé. (Nota do tradutor).

2 A 9ª Conferência Geral do ICOM de 1971, que aconteceu em Paris, Dijon e Grenoble. (Nota do tradutor).

3 Originário do atual Benin, antiga República do Daomé. (Nota do tradutor).

4 A intervenção de Stanislas Adotevi se deu na primeira plenária da conferência, presidida por Georges Henri Rivière, em 5 de setembro. Esta foi posteriormente analisada por um grupo de trabalho específico para o debate acerca das plenárias. (Nota do tradutor).

5 Robert Poujade foi prefeito de Dijon de 1971 à 2001. (Nota do tradutor).

6 Associação dos museus canadenses.

7 Associação Geral de Conservadores de museu.

8 O autor faz referência à antiga oposição entre os francófonos e os anglo-saxões, que percorreu a história do comitê de museologia até os nossos dias. (Nota do tradutor).

9 I Atelier da Nova Museologia, que produziu a célebre Declaração de Québec, de 1984.

10 Boletim semestral do ICOFOM, publicado por este comitê do ICOM entre 1981 e 1991. (Nota do tradutor).

11 Após esta comunicação, o Conselho executivo do ICOM toma uma decisão de compromisso, aceitando o Movimento Internacional por uma Nova Museologia (MINOM) como organização associada, que havia sido criada, mas recusando a criação de um comitê específico para os ecomuseus. (Nota posterior do autor).

New museology or The birth of a “new museology”¹ (1985)*

André Desvallées

Abstract

This text constitutes a Report presented to ICOM's Executive Council, in 1985, responding to the legitimacy proposal of the International Movement for a New Museology – MINOM as affiliated organization. In the quality of acting member of the International Committee for Museology – ICOFOM, André Desvallées is invited to report on this proposal. The text clarifies the meaning of the term New museology, points out its historical background and discusses its interpretations by ICOFOM and MINOM.

Keywords

New museology. ICOM. ICOFOM. MINOM.

1) New museology was developed in the early 1970s – having been the years 1972 and 1973 particularly fruitful for its development. It was developed, perhaps, in reaction to a certain official museology, but, at the same time, we cannot say that it arose only from the outside, once its starting point seems to have been the alarm call given in Grenoble, on September 5th, 1971, in the general conference², by the Dahomean³ representative Stanislas Adotevi. The latter concluded, in his speech on behalf of Third World countries, that: “museography will be radical or will not be”. This intervention was later the subject of a note written by Georges Henri Rivière, on the following September 13, after the meeting of an official workgroup⁴. Next, the ideas proclaimed in Grenoble were resumed and deepened by two successive ICOM directors, Georges Henri Rivière and Hugues de Varine, and these are the ideas that are in the theoretical basis of all new claims, and notably of ecomuseology. It is, effectively, between September 25 and 30, 1972, in France, Istre, and Lourmarin, in a symposium organized by ICOM on “Museums and the environment”, that people began to give content to the term ecomuseum, for the first time officially pronounced on September 3rd, 1971, by Robert Poujade, the French ministry of Environment (the first to take the title), having received ICOM’s executives present in Grenoble for the conference that started in Paris, in the city of Dijon – where he was the mayor⁵. Some parts of the conclusions were published in 1973 attached to a special issue of Museum magazine (1973, No. 1 and 2, devoted to the theme “Museum and the environment”). Among the articles of this issue is the one by Georges Henri Rivière entitled “The role of the art museum and the museum of human and social sciences in the environment”.

Prolonging the interpellation of Stanislas Adotevi, a round table by UNESCO was held in Santiago, Chile, in the same year of 1972, which resulted in material for another issue of Museum magazine (1973 – 3) on the “Role of museum in Latin America”. It was no longer, at that moment, about solving only matters of natural ecology, but

also about specifying which role the museum could have in the economic and social development. At the same time, was affirmed the claim of identity (territorial or theme) museums. Hugues de Varine took the opportunity to provide his social – community – dimension to the ecomuseum which was about to be born within the urban Community entitled the Creusot Montceau-les-Mines. He exposed his perspective in the following issue of *Museum* (1973 – 4), before developing at greater length all his ideas on ecomuseology in a long article of *la Gazette* magazine of the Association des musées canadiens⁶, in 1978. But in the meantime (and notwithstanding the ICOM News magazine's editorials), in issue 3 of *Museum's* 1976, he had taken further his question on the prospects of the future of museums, coming to predict that, given the danger of tying the collections, due to the difficulty of preserving them and facing the requirement of repossession by the people, the museum could generate cultural testimonies that remained in situ in computerized databases. This idea was later extensively developed by another Frenchman named Bernard Deloche.

2) In 1980, I was asked to write an article on museology for the supplement of *Encyclopédie Universalis*. An article bearing the same title was published ten years earlier, by Germain Bazin, former chief curator of the Paintings Department of Musée du Louvre. Much shorter than the article published in 1974 by Hugues de Varine at *Encyclopédie Britannica* on the museums, Bazin's article evoked questionings that were initiated in 1968 without answering them. That was the task to which I set out, then: summarize the entire revival movement which was born a dozen years earlier and of which I have quickly mentioned some of the big dates.

However, initially a title problem was placed to me for this article. It was difficult to return with no changes to what had already been used by the predecessor author on the same subject. I thought then of taking the opportunity – somewhat by parody game, or provocation – of the fashion that abused of the “new” doctrines: we had the “new philosophy”, “new economy”, “new history”, etc. But, as I have not craved especially to publish a manifesto, I inverted the terms and was content in placing, after “museology”, the word “new” in parentheses. This initiative also had the advantage of providing an editor. It was not a modest wish! Indeed my article, which points out the different museographic means employed after the war in France and worldwide, aiming the opening of the museum, its cultural activities, the use of mass language, and the participation of the population within which it is implanted, considering the claim by this population to explore its own heritage; at the same time that was born the new census methods in informatics, this article, as I was saying, had nothing genius about it. And, even then, it served as an anchor point to several French colleagues, and contemporary art lovers or anthropologists that were friends and who haven't felt

comfortable among their classic art colleagues and within administrative structures that gave the impression of privileging classic collections and guiding professional education only in this area of museological heritage. I was then General Secretary of the *Association Générale des Conservateurs de musée*⁷. After a certain preparation time of the insurrection and, with my friend, the president, Philippe Jessu, we have tried to involve as many colleagues as possible in the change process. We had success promoting the approval of texts allowing the advance of things. But the impatience of my young friends have not allowed them to be content with the waiting for change and they decided, taking on the responsibility of transformation, to create a new association which they called “New museology”, intentionally adding “and social experimentation” for no plagiarism and to successfully set out the intentions of MNES. And, in my honor, they made me vice president of their association.

3) Such a process would gain an international dimension with the meeting of the International Committee for Museology (ICOFOM), in London, during [ICOM's] general conference of 1983. Its main theme was “Museum, History, Society – new practices, new trends”, chosen during the Paris meeting, between October 21 and 23, 1982. The same process was repeated in another level, with the small difference that the matter got complicated due to language, or mentality, problems, and since the French had the support of French-speaking Canadians, Belgians, of the Spanish and, in general, those who we call Latinos, and, having as opposition... I will let you deduce⁸. Would it be, then, a cultural problem? Or a political problem?

Simply – I believe, in any case –, it was a matter of language. Anglo-Saxons did not understand, or hardly understood what the French-speaking wanted, rejecting the creation, within the Museology Committee, of the subcommittee for ecomuseums proposed by the Canadian representatives from Quebec. Consequently, Quebec's Canadians that gathered around a new museology took the initiative to promote, a year later, a first international meeting on the same subject. It is from this meeting⁹, that was held in Quebec and Montreal, between October 8 and 13, 1984, that comes the demand for a new committee.

After long debates to define whether the new museology was limited or not to ecomuseology and to know whether it was possible or not to promote the transformation of museology within ICOM, it was recommended:

1st – to request that ICOM's executive committee accepted the creation of a specific committee for ecomuseums, considering that they constitute a particular form of museum.

2nd – to create an international association or federation for new museology and to request its recognition by ICOM and ICOMOS as affiliated association.

4) Conclusion in the form of comments:

4.1 – Quebec's request is a commitment between passion and reason. Among those who estimated that a new museology is a radical change that does not allow any commitment to traditional museology or to the structures that compose them, and those, among which I am included, who estimate that there is no old or new museology, but, simply, bad and good museology. In other words, from my point of view, new museology is nothing but a greater demand of what never ceased to be the museum. Opposing it to the traditional museum considering how the latter is avoided by the public since it distances itself by its location, its architecture or its contents, the main claim is that the museums are effectively closer to the public, that the latter is itself the conceiver and the actor, which supposes that this greater social proximity happens with a bigger geographic proximity and that the very content is interesting to the public. The ecomuseum is one of the museum forms that can solve these problems but is not the only one. Other traditional museums' openness have already been found in several parts of the world. But without a doubt it is true that in countries where the museum conservatism was greater, the movement for new museology found greater eco.

4.2 – Is it necessary, however, to create a specific committee for new museology? I believe not, for two reasons.

4.2.1 – The first reason, which refers to my previous comments, is that by recognizing that the new museology should be treated in a particular way, the rest of museology should be buried or considered too old to raise any interest – when, in reality, there is only one museology that should seriously encompass all problems.

4.2.2 – The second reason, and the one that causes more astonishment in this debate, is that a number of those claiming an autonomy regarding ICOM, or only regarding the Museology Committee, relied on the works of Georges Henri Rivière, trying to oppose his ideas to existing structures. All of those who were well acquainted with Georges Henri Rivière can guarantee that if he was an innovator in many areas, he always did it maintaining prudence in the institutions, and that if, as ICOM's permanent Director or Advisor, he has led one or the other to achieve progressive positions, one can say that Rivière almost never caused a rupture. Ecomuseums were the only reason for him to, at the end of his life, be led to break

off relations with the Museums Department of France. And, therefore, a great part of what we call in France the “new museology”, as well as ecomuseums, is due to him.

When the museology Committee was created, in 1977, he was, naturally, beside its President Jan Jelínek and continued active until the end, not only taking charge of the publication of the first issues of “*Nouvelles muséologiques*”¹⁰, but also being in the organization of the Paris meeting, between October 21-23, 1982, on “Interdisciplinarity”, in which he presented three communications on ecomuseums, in France and Canada.

To him, the old and the new constituted the same subject, and, in the museology Committee, there could be no doubt on a single museology, whether old or new – the true one¹¹.

(Translated by Bruno Brulon from the original: DESVALLÉES, André. *Muséologie nouvelle* 1985. pp.65-69. *Nouvelles muséologiques*, n. 8, septembre, 1985, Bulletin semestriel du comité international de l'ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1985.)

Notes

* (Report presented to ICOM's Executive Council, in 1985, responding to the legitimacy proposal of the International Movement for a New Museology – MINOM as affiliated organization).

1 The second title was given by the author, in file sent to the translator, in December, 2013, with the reviewed text, and containing some comments that here were kept in footnotes. (Translator's note).

2 9th ICOM General Conference of 1971, which was held in Paris, Dijon, and Grenoble. (Translator's note).

3 Originally from the current Benin, former Republic of Dahomey. (Translator's note).

4 Stanislas Adotevi's intervention took place in the first plenary of the conference, presided by Georges Henri Rivière, on September 5th. This was later examined by a special working group for the debate of the plenary. (Translator's note).

5 Robert Poujade was mayor of Dijon from 1971 to 2001. (Translator's note).

6 Association of Canadian museums.

7 General Association of Museum Curators.

8 The author refers to the old opposition between French-speaking and Anglo-Saxon, which ran through the history of the museology committee until today. (Translator's note).

9 I Atelier of New Museology, which produced the famous Declaration of Quebec, in 1984.

10 ICOFOM's biannual newsletter, published by this ICOM committee between 1981 and 1991. (Translator's note).

11 After this communication, ICOM's executive Council makes a commitment decision, accepting the International Movement for a New Museology (MINOM) as associated organization, which had been created, but refuses the creation of a specific committee for ecomuseums. (Translator's note).

Uma virada da Museologia (1987)

André Desvallées

Resumo

O artigo analisa o desenvolvimento da museologia na década de 1980 considerando o fato de o museu se encontrar diante de uma virada. Tal virada é discutida no texto por um duplo viés: por um lado a mudança dos conteúdos abordados pelos museus, e, por outro, a mudança museográfica de uma nova concepção da comunicação museológica. Uma nova abordagem do patrimônio resultou no alargamento da forma museal levando ao aparecimento dos ecomuseus e museus comunitários a partir do início dos anos 1970 na França. Paralelamente, tem início uma reflexão teórica que conduziu ao alargamento do campo museológico, originária da Tchecoslováquia. Partindo da forma ou partindo do conteúdo, as duas correntes parecem se apoiar sobre a mesma concepção antropológica do patrimônio, que não admite limites. No campo da museografia, segundo uma perspectiva diferenciada, os profissionais se encontram em uma fronteira. Entre aqueles que pensam nas obras e aqueles que pensam na exposição e no público. Para expressar da maneira a mais completa e a mais clara possível um tema, os conservadores tiveram que não apenas enriquecer a expressão museal pela renovação da linguagem mas também por meio dos *expôts*, que formam a matéria mesma da exposição.

Palavras-chave

Museu de civilização. Museu de território. Museu de identidade. Museu comunitário. Museu integral. Ecomuseu. *Expôt*¹. Museografia. Nova museologia.

Museologia ou museografia. Museografia ou cenografia. Apresentação ou encenação. Valorização dos objetos ou exposição. Todos esses termos subentendem ações por vezes idênticas, por vezes diferentes, que se completam ou se opõem, na maior das confusões, segundo aquele que os usa.

Os museus se tornaram ao mesmo tempo um objeto de disputa e um repositório, e quanto mais se cobiça o próprio título, mais o comportamento mediático ou o conteúdo em si mesmo são rejeitados.

A museologia se encontra em evolução pois o museu está diante de uma virada.

Com efeito, depois de alguns anos a forma museal evoluiu em duas direções separadamente.

A primeira é o resultado da explosão do interesse pelo patrimônio natural e cultural, paralelamente a um questionamento dos aspectos tradicionais do museu que tinha a função de se apropriar dos elementos musealizáveis desse patrimônio.

A segunda direção é aquela adotada pelos centros culturais, na via aberta por certos museus científicos e técnicos que justapõem os originais de objetos científicos e técnicos aos substitutos de mesma natureza ou substitutos de conceitos ou de fenômenos científicos.

Em direção ao museu integral...

O novo questionamento da concepção tradicional do patrimônio teve duas origens diferentes: uma nos meios populares, a outra nos meios científicos. A primeira, originária da França no início dos anos 1970 levou ao nascimento dos ecomuseus e dos museus comunitários e a um alargamento

da forma museal. A segunda, originária, pelo que parece, da Tchecoslováquia no fim da mesma década, conduziu a um alargamento do campo museológico. Partindo da forma ou partindo do conteúdo, as duas correntes parecem se apoiar sobre a mesma concepção antropológica do patrimônio, que não admite limites, e em particular os limites estéticos que lhes eram geralmente impostos nos meios tradicionais. Nos dois casos tratou-se de alcançar a globalidade dos testemunhos patrimoniais, de inventaria-los, de estudá-los e eventualmente de lhes atribuir valor.

Proveniente de meios culturalmente desfavorecidos, rurais ou urbanos² ou daqueles do Terceiro Mundo³, a primeira corrente reflete um desejo de afirmação de uma cultura negligenciada ou desapreciada, passando essa afirmação pela apropriação de seus produtos. Em vez de permitir que esses produtos lhes escapem levando à formação de um museu de território, demasiadamente extenso geograficamente para ser um museu de “vizinhança”, ela dá origem ou a essa multiplicação, tão desacreditada, de pequenos museus de território, ou à criação de antenas de um museu central (ou de um ecomuseu) cujas atividades principais envolvem realizar, com a população local, exposições temporárias constituídas essencialmente de elementos trazidos pelos membros da coletividade envolvida. Mas, para a insatisfação dos profissionais do museu, aparece como cada vez mais desejável⁴ que após a exposição temporária aquilo que tinha sido emprestado não se mantivesse reagrupado para formar um museu permanente, mas que retornasse aos seus diversos proprietários: é a tendência a qual alguns chamaram de “museu integral”. “O museu explodido em suas funções, ele deixa de ser um prédio, e ao mesmo tempo deixa de ter a função de reunir obras para protegê-las e isolá-las [...], ele deixa de inventariar mas coleta as informações.”⁵ O resultado é a necessidade de se levar em consideração as informações trazidas pelos testemunhos culturais – ou naturais – dispersos e de constituir um banco de dados; logo, vê-se a importância que adquire a informática. Por essa razão, Bernard Deloche conclui: “O museu se torna centro de tratamento e análise, meio de localizar os parentescos, os sistemas comuns, as morfologias análogas [...]. Estudar a maneira segundo a qual as formas atuam sobre os homens, como elas evoluem e se modificam, aí está o papel do museu. Então, isto, precisamente, o museu tradicional já fazia.”⁶

...E a uma museologia englobante

Sem ter conhecido provavelmente essa mesma reivindicação patrimonial popular, mas por uma corrente puramente intelectual que tinha também a sua própria lógica científica, os museólogos tchecoslovacos foram levados à mesma observação, influenciados talvez por Jan Jelínek, que mantinha relações contínuas com Georges Henri Rivière, o principal iniciador do ecomuseu.

Tomemos como exemplo a definição do museu por Anna Gregorová: “O museu é uma instituição que aplica e realiza a relação específica homem-realidade, consistindo na coleção e na conservação conscientes e sistemáticas e na utilização científica, cultural e educativa dos objetos inanimados, materiais, móveis (particularmente os tridimensionais) que documentam o desenvolvimento da natureza e da sociedade.”⁷. Sua definição da museologia se apresenta como corolário: “A *museologia* é uma ciência que examina a relação específica do homem com a realidade, e consiste na coleção e na conservação conscientes e sistemáticas e na utilização científica...”⁸. Uma aproximação rápida às duas definições conduz indiscutivelmente à constatação de que a primeira provém da segunda. Em outras palavras, o museu é apenas um avatar da museologia. É isto o que parece assegurar Zbynek Z. Stránský, diretor dos departamentos de museologia do Museu da Morávia em Brno e da Faculdade de filosofia da Universidade Jan Evangelista Purkyne da mesma cidade, quando afirma: “Como ciência, a museologia não pode existir unicamente na dependência objetiva do museu, pois seu aporte de conhecimento será limitado unicamente a essa esfera e às necessidades práticas de seu desenvolvimento. Ela não servirá às exigências objetivas do desenvolvimento do conhecimento científico. A museologia não pode se desenvolver se mantendo fixada no museu mas ela deve ao mesmo tempo preceder ao museu, estar em seu seio e segui-lo.”⁹.

Não se tratava aí de entender institucionalmente o espaço do museu, em todo o território em que se traduz a sua identidade, escapando às suas paredes. Tratava-se de estender o campo museológico a tudo aquilo que já era estudado por ele e visando conhecer melhor o que se encontrava no domínio estreito do museu. A capela ou o palácio de onde haviam sido extraídos tal pintura ou tal escultura, a fazenda ou o atelier de onde provinham ou poderiam ter vindo tal recipiente ou tal ferramenta, os sítios

de onde teriam sido, talvez, extraídos um tal mineral ou tal animal. O campo de estudo se torna infinito por uma variedade de retornos às origens – ao menos para os museus franceses como demonstrou Bernard Deloche¹⁰: O museu explode¹¹ para fora das suas paredes. Suas coleções estão em toda parte. Tudo lhe pertence. Todo patrimônio é museal – e não mais apenas musealizável. Tudo é museu.

Da dessacralização do objeto à sua refuncionalização

Se no curso dos anos 1970 o campo do museu e aquele da museologia se ampliaram, na década seguinte foi a expressão museográfica que conheceu uma metamorfose.

A problemática é diferente entre, por um lado, um museu cujo objetivo primeiro é o de valorizar coleções, de explica-las, de provocar um interesse, afetivo ou intelectual, por meio de documentos adicionais ou de animação cultural que as coloquem ao melhor alcance do grande público e permitam, principalmente aos jovens, de melhor acessarem o conhecimento de seu conteúdo temático ou histórico, e, por outro, aquela de um estabelecimento cultural, qualquer que seja ele, que se propõe a tratar de um tema, por meio de uma exposição, eventualmente com, mas também sem a presença de objetos de coleção.

No primeiro gênero temos os museus clássicos (de Belas Artes, de história natural, de ciências e de técnicas, mas também, muito comumente, essa categoria bastarda “de história e de arqueologia”). Até os anos 1950 do nosso século, de fato, a história da arte (e seu modo de expressão museal) reinou com maestria – e ela continua – sobre todos os museus, mesmo os científicos e técnicos. Em geral a apresentação das obras se dava em função da arquitetura do prédio que elas habitavam. No melhor dos casos ressaltando o seu valor da melhor maneira possível – isto é, da forma mais neutra possível. Mas certamente sem a menor explicação daquilo que é exposto.

Os museus tradicionais estão muito longe de fazer frutificar o tanto quanto deveriam o patrimônio que eles conservam. Muito pouco suco sai de suas frutas. Neles encontramos apenas aquilo que nos aportam. E podemos sonhar sobre aquilo que poderíamos extrair da obra de tal pintor ou de tal máquina colocando-os em relação à sua época de criação ou de utilização!...

E quais seriam os danos para essas obras ou essas máquinas? Mesmo as obras mais religiosas, as mais mitológicas, as mais alegóricas, apenas ganhariam: a) tendo o seu conteúdo explicado; b) sendo restituídas de seu contexto de criação e de sua época. Todo ser dotado de um mínimo de bom senso deve retomar por sua conta o julgamento que, em seu discurso retumbante da plenária de abertura da 9ª Conferência Geral do ICOM, em 1971, o professor Stanislas Adotevi aplicava ao objeto museal africano: “Para eles (os Africanos), o objeto desfuncionalizado, dessacralizado, banalizado em um museu não é mais do que o produto de desvios intelectuais de elementos estrangeiros à sua cultura.”¹².

Assim, como apontou Jean Baudrillard: “O objeto puro, desnudo de função ou desprovido de seu uso, adquire um estatuto estritamente subjetivo: ele se torna objeto de coleção.”¹³. Ele é desfuncionalizado, na medida em que a função das obras de arte é sobretudo a de congregar – de acordo com o papel que lhes é assinalado – nos lugares de culto, e de poder – raramente nos salões e ainda menos nos museus. Geralmente o objeto também não está completamente dessacralizado, banalizado. Ou, ao menos, se ele perde a sua sacralidade de origem – cultural, institucional, ritual –, ele desenvolve uma outra, puramente estética em aparência, mas não menos religiosa. É por esta razão que, se o museu não tem como finalidade a de substituir os lugares sagrados originais, ele pode ao menos, senão reconstituí-los, explica-los.

E Adotevi prossegue aplicando o seu discurso à nossa velha cultura europeia e corroborando com as primeiras palavras do *Musée imaginaire* de André Malraux (“um crucifixo romano não era inicialmente uma escultura”): “os objetos do museu nunca representaram mais do que manifestações tangíveis, palpáveis e materiais da existência espiritual e moral do homem [...]. Por meio dos objetos museográficos, nós sabemos que a cultura se enraíza em um contato permanente entre o passado e o futuro, em um diálogo quase sempre furioso entre a tradição e o movimento. [...] Para nós, o desenvolvimento procede da cultura como o fruto da árvore”. Para concluir, profético: “A consciência dessa realidade é explosiva. Ela conduzirá, por bem ou por mal, à museografia que irá se manifestar em sua função crítica da cultura, sua função verdadeira do saber, por uma adequação à realidade cotidiana, a adesão a uma história experimental [...]. A nova prática

museológica deve preparar para o advento de uma cultura verdadeiramente responsável. Ela não pode fazê-lo sem tomar as coisas em suas raízes.”¹⁴.

“Tomar as coisas pelas raízes”, é bem isso a que se colocam a fazer os museus de antropologia (arqueologia e etnografia) e os museus de civilização em suas metamorfoses do século 20. Que eles o façam partindo dos objetos que detêm, por uma realocização por meio de tudo aquilo que podia lhes restituir a vida que eles tinham em seu meio de origem, e em particular evocando esse meio, as condições técnicas, econômicas e sociais de sua execução (de sua criação), de sua utilização (de sua função). Ou que eles o façam exprimindo por todos os meios possíveis, incluindo os próprios objetos de museu, a identidade, territorial ou outra, que se propuseram a exprimir na linguagem de exposição.

É a única maneira de não trair a História, de fazer o museu servir ao presente. E, logo, não se vê razão para a dispensa de certos tipos de testemunhos culturais; não se vê como as criações artísticas, ou científicas, ou técnicas, perderiam em qualidade estética, científica ou tecnológica ao serem esclarecidas, documentadas. É bem o contrário: compreender como um dado pintor do século 17 havia transposto sobre a sua tela os amores do Rei Sol naqueles de Júpiter, conhecer as sutilezas de uns e de outros, ser iniciado às especificidades de uma dada técnica, saber que o pintor levou anos para terminar a sua obra porque não foi pago, e que pode mudar o seu ponto de vista, assim como o seu estilo, entre o início e o fim, todas essas informações fornecidas ao visitante (ao espectador) só podem contribuir ao exame e à apreciação da qualidade plástica daquilo que lhe é proposto a admirar. Em que, portanto, a evocação da vida dos monges Chartreux e a ambiência espiritual reconstituída no contexto da exposição do *Musée Dauphinois*, em Grenoble, afetou a percepção das obras plásticas desses monges? Essa explicação e a ambiência colocam as obras no mesmo nível que os seus criadores, ou aqueles para os quais elas foram criadas, e a partir desse fato permitem que se entre nelas mais profundamente.

Do objeto ao *expôt*

Nessa perspectiva diferenciada, nós sentimos que nos encontramos em uma fronteira. Entre aqueles que pensam nas obras e aqueles que pensam na exposição e no público. O responsável por um museu nacional parisiense

lembrava recentemente na televisão, na ocasião do mês dos museus de 1987, que a função do conservador era a de “comunicar ao público um máximo de obras”. Certamente. Mas como fazer que essa comunicação seja a melhor possível? A distância é por vezes grande entre aqueles que pensam nas obras penduradas na parede e os que pensam em museografia... e em museologia. Aqueles que acreditam e aqueles que não acreditam.

É nessa segunda categoria que encontramos não apenas aqueles que concebem a exposição dos temas mais diversos segundo os princípios de fidelidade à história que acabam de ser evocados. Mas encontramos igualmente aqueles que organizam todos os tipos de espaços de exposição.

Para expressar da maneira a mais completa e a mais clara possível um tema histórico ou antropológico, os conservadores que pensam em museografia tiveram que não apenas enriquecer a expressão museal pela renovação da linguagem mas também por meio dos *expôts*, que formam a matéria mesma da exposição. As duas coisas são feitas quase simultaneamente.

Enriquecer a matéria, significou primeiramente passar da noção de objeto a ser valorizado à noção de *expôt* (o *exhibit* dos anglo-saxões). Para isso foi preciso aceitar a ideia de que o objeto de museu não era mais um fim em si mesmo, mas o meio de dizer alguma coisa, de *significar*. Um elemento de linguagem, um fenômeno ou um conjunto de fenômenos na frase. Isso não diminui evidentemente o valor intrínseco do fenômeno – senão por que conservar os Le Brun, os Oudry ou os Joseph Vernet¹⁵ no quadro da origem do Palácio de Versalhes e tentar recoloca-los no lugar dos originais?

A partir dessa evolução, de um deslocamento da prioridade dada à conservação àquela dada à exposição, como acaba de ser apontada a propósito do papel dos museus de antropologia na evolução da museografia¹⁶, todos os meios de expressão devem ser possíveis. Os objetos certamente, e em particular os objetos originais, uma vez que essa é uma das especificidades do museu. Mas também todos os tipos de substitutos e de processos de encenação.

Substitutos? Depois do molde da escultura que não é transportável ou que não pode sair de uma outra coleção (delas foram feitos museus inteiros sem escandalizar qualquer um), depois do molde ou da reconstituição idêntica (por vezes suposta) do elo faltante em uma série (os castiçais da Galeria dos Espelhos), da peça ou do elemento de um todo que faltava incontestavelmente

para a clareza da demonstração, até a construção de modelos científicos abstratos (que não existem como objetos reais), passando pelas maquetes que permitem tornar acessíveis à visão os conjuntos demasiadamente grandes para entrarem sob o teto de um museu (conjuntos naturais, arquitetônicos, industriais...) ou as maquetes que recriam a posteriori os modelos concretos de unidades ou conjuntos não necessariamente gigantescos mas que exigem certas esquematizações, certos artifícios para serem compreendidos. Quanto aos materiais e às técnicas, eles são numerosos, desde o gesso e a madeira até a imagem virtual holográfica, passando pela resina, o plástico e mesmo a fotografia, o cinema, o filme de animação ou o vídeo.

A substituição não é um fenômeno novo nos museus, desde os interventores da Escola de Alexandria ou os amadores de Curiosidades, ao longo dos séculos, conservando máquinas em pequena escala, depois os ricos romanos produzindo cópias das estátuas gregas para as coleções particulares, até Francisco I fazendo copiar gregos e romanos para a Coleção real ou os criadores do *Conservatoire national des arts et métiers*¹⁷ reproduzindo em pequena escala certas máquinas de Jacques Vaucanson¹⁸, acompanhando assim a perspectiva deste último uma vez que havia desejado guardar próximo a ele o registro das máquinas que havia realizado em outros lugares. Todas as categorias de substitutos se encontravam, então, nos séculos passados, e não há razão para escândalo ou recusa quando as introduzimos em exposição entre os originais autênticos.

Entretanto, uma distinção é incontestavelmente colocada entre os substitutos que acabam de ser evocados, entre aqueles que são de natureza tangível – mesmo e sobretudo se é interdito tocá-los – e esses, “virtuais”, provenientes do domínio contemporâneo do audiovisual – a fotografia se situando entre os dois e, dependendo do momento e dos gostos, podendo ser ela mesma excluída do campo das obras de arte. A essa parcela do que é exposto, o debate se mantém aberto entre aqueles que estimam que uma das categorias concerne o verdadeiro domínio do museu (inventariável) e que o restante deve ser considerado como complemento documental, e aqueles que consideram que o conjunto de *expôts* deve ser colocado no mesmo plano como elementos da linguagem.

Mas uma outra separação aparece no que se refere a colocar um tema em exposição. Não apenas é necessário “documentar” os *expôts* acrescentando a eles elementos indispensáveis a sua compreensão num primeiro grau. Mas pode parecer necessário, ainda, contextualiza-los acrescentando-lhes um certo número de elementos cenográficos: manequins para portar as vestimentas, dioramas (ou simples panoramas fotográficos) para reconstituir um meio ambiente, sonorização para criar uma ambiência, etc.

Invariavelmente, não apenas o campo lexical se amplia, mas passamos do léxico à sintaxe. É a linguagem ela mesma que está em vias de se transformar. Não mais somente a estátua sobre o seu pedestal, a pintura em sua moldura e a série em sua organização bem simétrica; mas a vida que tentamos recriar – ou ao menos transmitir por simulação.

E isso não é tudo! Uma vez que o museu é um lugar de comunicação – em oposição a se manter um templo – somos obrigados e lhe dar um máximo de meios de comunicação. Não apenas os meios de audiovisual anteriormente evocados, substitutos que podem ser considerados como os verdadeiros objetos museais para uns e como simples documentos complementares para outros, mas outros que podem ser também considerados instrumentos mediáticos, notadamente usados para fins didáticos.

A partir de uma tal concepção nasce um outro modo de expressão que não é mais o simples olhar, a contemplação ou o exame dos *expôts*, mas a manipulação, ou a interatividade do visitante, que de espectador se torna ator.

Mas a manipulação de objetos museais não é tampouco uma novidade. O *Conservatoire national des arts et métiers* é criado em 1794, tendo como base essa problemática para os objetos técnicos; e os centros de cultura científica, técnica e industrial, na França, bem como os “*Science Centers*”¹⁹ nos Estados Unidos, retomaram a mesma concepção que foi a do *Palais de la Découverte*²⁰, em Paris, desde sua criação em 1937.

Quatro fatos novos podem explicar a extensão desse meio:

- a) o fato de a reivindicação do “tocar”, senão do “acionar”, ter se tornado muito forte na maior parte dos pequenos museus de identidade;
- b) o fato de a relação mais táctil ter se disseminado igualmente nos centros e museus de arte contemporânea (do centro do *Entrepôt Lainé*²¹ em Bordeaux, ao *Musée d’art moderne de la Ville de Paris*);

c) a dissociação entre, por um lado, os lugares onde se encontram expostos os objetos originais – sendo o contato possível ou não – mesmo se eles são associados aos substitutos ou aos *expôts* de simples demonstração, manipuláveis, necessários à boa compreensão dos primeiros, e por outro, os lugares onde são expostos somente os substitutos e os *expôts* de demonstração;

d) o desenvolvimento prodigioso, e inevitável, do audiovisual, cuja linguagem, inicialmente introduzida em complemento à exposição, deixa de concorrer com esta última, chegando a ameaçar substituí-la.

Certamente, a transformação inicialmente tocou as exposições temporárias, que podem se autorizar a se libertar mais facilmente de toda obrigação, mais do que os museus cuja função primeira foi a de valorizar aqueles originais que conservam de modo permanente. Mas, a partir do momento em que se retomou a consciência de que a missão do museu era mais ampla, esse último pôde passar a utilizar tais meios. Se, por um lado, encerrando as suas apresentações permanentes no início dos anos 1970, o *Musée national des arts et traditions populaires*²² utilizava elementos audiovisuais apenas como complementos das exposições de objetos autênticos, por outro, a *Cité des sciences et de l'industrie*²³ passa a integrá-los completamente ao mesmo nível que qualquer *expôt*. Enquanto o primeiro coloca todos os *expôts* cuidadosamente guardados atrás dos vidros, a segunda, ao contrário, encoraja o toque e a manipulação maior possível.

Do imediato ao sugerido

Todavia, é sem dúvida nas exposições temporárias recentes que pudemos ver a linguagem museográfica se enriquecer mais. Como apontei anteriormente, a modificação da sintaxe conjugou aquela dos componentes para produzir uma nova linguagem. E essa nova linguagem alcança muito além da simples expressão do visível. Ela pode chegar até a traduzir as relações entre objetos – que se ignoram –, relações que é capaz de expressar por exemplo Jacques Hainard nas exposições do *Musée d'ethnographie de Neuchâtel*²⁴: “o objeto não é a verdade de nada absolutamente... ele não ganha sentido se não estiver em um contexto”²⁵ ou passando ao abstrato, expressar o não-sentido, como nos *Imateriais*²⁶ no *Centre Georges Pompidou* (“Ver as coisas que estão

por detrás das coisas”, como dizia o poeta de Jacques Prévert, interpretado por Robert Le Vigan, em *Quai des Brumes de Marcel Carné*²⁷). Sem fazer um discurso sobre o impacto contemporâneo da ciência e da técnica, mas tornando “sensível o fato de que a humanidade esteja desconcertada diante da tecno-ciência”²⁸, exprimindo “os sentimentos de desconforto, embaraço e mal estar que suscitam as novas tecnologias e a tecno-ciência”²⁹. Retornando às origens pela ação sobre a sensibilidade primeiramente, depois, tratando de uma matéria cuja natureza não é inicialmente estética, e de uma perspectiva diferente daquela dos museus de identidade, ambicionamos ir além: “Nós queremos evitar a identificação, nós buscamos fazer sentir uma espécie de desestabilização da identidade de hoje”³⁰. Exposição-espetáculo tanto quanto exposição-reflexão e exposição-sensação – mas não verdadeiramente exposição-dar-a-ver e a-saber – a linguagem se aproxima daquela das artes plásticas contemporâneas, ou a sua filosofia. “A apresentação repousa sobre a ideia de ‘percursos’ reflexivos / perceptivos que se movem de questão a questão e não de objetos a objetos...”³¹, abordagem que se aproxima daquela de Mac Luhan: “A mensagem é o meio”.

Nesse tipo de manifestações, a responsabilidade das exposições é transferida, o que não deixa de ter relação com a evolução constatada. Se, por um lado, nas exposições do museu tradicional era o conservador quem “dispunha” os objetos em função de seu próprio gosto afim de lhes conferir valor da melhor maneira que entendesse, por outro, nas exposições recentes – temporárias ou permanentes – ele se contenta geralmente em estabelecer um programa científico e é a um elaborador externo (“decorador” ou “cenógrafo”) a quem pertence a função de organizar o espaço e de traduzir esse programa utilizando todos os *expôts* e todos os meios de valorização. A partir dessa mudança de responsabilidade, que se deu pelo abandono do conservador, não iniciado nessa nova museografia, e sem que, por outro lado, houvesse aparecido a figura do museógrafo, não é espantoso que tenha se desenvolvido uma mudança de linguagem e que a museografia tenha se tornado por vezes mera decoração, e por vezes cenografia excessiva – uma e outra envolvendo comumente a traição da museografia.

Recolocando em questão o conteúdo... ou aquilo que contém

Que distância em relação à perspectiva museal tradicional: a tal ponto que muitos se perguntam tratar-se sempre de museus ou de outros lugares diferentes dessas instituições, onde não temos o culto do objeto original sem o qual não parece poder existir um museu! Esses se apoiam no fato de que os promotores do *Palais de la Découverte*, como anteriormente do *Conservatoire des arts et métiers*, quiseram, pela escolha de seus títulos, mostrar bem a diferença. Assim como, por sua vez, a *Cité des sciences et de l'industrie de la Villette*.

O fenômeno está longe de ser unicamente francês, ou europeu. Com efeito, é exatamente essa recusa de uma evolução no sentido de seguir a instituição museal tradicional que levou, nos Estados Unidos como no Canadá, à criação dos “*Science Centers*” sob uma titulação diferenciada afim de afirmar que o modelo era outro – como aconteceu uma vez na França com a criação dos centros de arte contemporânea, dos centros de cultura científica, técnica e industrial e, antes disso, com os ecomuseus.

Se tais instituições não são consideradas como museus, poderiam as suas atividades ser consideradas como museografia e entrariam elas no campo da museologia? Essa questão é muito importante para que seja respondida sem um estudo prévio sério sobre a definição do museu. Durante os anos as pessoas do museu desejaram uma proteção do título contra o abuso de seu uso. No presente é o seu conteúdo – ou a sua linguagem? – que merecem ser precisados diante da multiplicação de instituições com outros títulos mas que apresentam atividades semelhantes ou próximas às dos museus.

A priori a revisão é simples. Podemos, por um lado, contestar a definição original, e será preciso encontrar uma nova que recubra aquilo que está se tornando o museu. Mas, então, se esse último conserva o seu campo estreito, o que fazemos com todo o progresso da museografia reconhecido ao menos pelos museus de etnografia e pelos museus de história depois de meio século? Podemos, por outro lado, reconhecer que permanece válida a definição aberta adotada pelo museu desde a origem, e aquilo que se chama de “nova museologia” para justificar as necessidades de renovação, considerada como um mero retorno às origens, tratando assim tanto da extensão do campo

musealizado potencialmente extramuros, quanto da extensão do conteúdo museal e de sua abordagem intramuros.

Retorno às origens ou simples evolução, aquilo que se passou durante as últimas décadas torna simplesmente indispensável essa revisão. Somente a opressão das Belas Artes sobre as outras disciplinas pode conduzir progressivamente, do século 18 ao 20, ao desvio que conhecemos. Como se museu igualasse lugar de culto de obra de arte ou receptáculo de originais. Esquecendo-se que outras disciplinas existem, desde sempre, para as quais os conceitos ou fatos contam mais que a sua expressão. Esquecendo-se também que toda obra de arte é simplesmente a expressão plástica de uma realidade complexa – concreta ou abstrata – e não um objeto em si mesma. Expressão efêmera igualmente, como as criações museográficas: os artistas plásticos contemporâneos se encarregam de nos lembrar de tal!

A única evolução que parece ter conhecido recentemente o museu de arte – mas principalmente o museu de arte contemporânea – é a da criação, no espaço museal, de exposições temporárias que se oferecem associando, por vezes, os acontecimentos plásticos aos acontecimentos criados pelos centros de ciências e técnicas. Os italianos, particularmente ricos em ruínas e em prédios antigos, utilizam com sucesso a arquitetura em um certo espírito que pode conciliar o pós-modernismo... Mínima, entretanto, seria tal evolução se ela parasse aí, se não considerássemos também todas as mutações da arte contemporânea, do “conceitual” ao audiovisual! Essas mutações radicais não vão tocar os fundamentos do próprio museu? Em todo o caso, sobre a exposição: não será mais possível mostrar os testemunhos de civilizações sem evocar a sua época pelos meios que tocam mais o espetáculo do que a mera apresentação.

Com efeito, retomando o modelo de François Dagognet podemos considerar que o museu é para a obra de arte aquilo que a obra de arte é para a realidade, “uma concentração amplificadora”. Sendo assim, podemos nos perguntar com razão se, resumindo muito esquematicamente, assim como uma certa concepção figurativa e simbólica da obra de arte sucedeu uma concepção primeiramente realista, depois uma concepção não figurativa e muito menos ligada ao seu tempo, analogamente, o museu, antes de se tornar um lugar de contemplação fazendo apelo sobretudo à sensibilidade, não teria se tornado um lugar de transmissão

de conhecimentos se aplicando notadamente à representação fiel da realidade por meio de reconstituições históricas, e, depois, nos nossos dias, um lugar que privilegia o efêmero fazendo apelo aos meios de comunicação ao mesmo tempo sensíveis e intelectuais?

Contrariamente ao que temia Germain Bazin em 1967, o museu não está ameaçado de ser fechado. Ao menos, se ele está, é somente sob a sua forma tradicional, como observa ainda Bernard Deloche³²: “O museu tradicional se encaminha ele mesmo em direção ao seu próprio declínio, revelando tanto a sua obsolescência quanto a sua contradição [...]. O verdadeiro fechamento institucional do museu responde, com efeito, a uma efetiva abertura e não a um novo elitismo cultural [...]”.

As duas tendências que evocamos ao longo deste texto se desenvolveram simultaneamente: uma conduzindo ao alargamento do conteúdo e a uma finalidade mais social (o museu mediador entre o homem e a sociedade), a outra ampliando a linguagem até voltar a questionar o conteúdo. Essas duas tendências podem se encontrar como podem se manter paralelas – os próximos anos mostrarão aquilo que terá sido a evolução.

Os órgãos internacionais estão preocupados com o problema e mais particularmente o primeiro entre os que se ocupam dos museus, o ICOM (Conselho Internacional de Museus), atravessado por momentos contraditórios. Mesmo se alterada, a definição do museu se mantém aquela de 1974, muito aberta, e de acordo com as conclusões de Santiago do Chile. Ao mesmo tempo que os museus do Terceiro Mundo se tornam mais numerosos, a ideologia dos museus tradicionais se mantém muito forte. De um lado reconhecemos o Movimento Internacional por uma Nova Museologia (MINOM), e, ao mesmo tempo, nas conclusões de cada conferência geral [do ICOM], reafirmamos muito fortemente a necessidade de proteger o patrimônio ameaçado em toda parte, o que não poderá ser feito sem se estudar as implicações sociais e econômicas dessa proteção.

No interior do ICOM, o Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM), criado em 1977, persegue sua reflexão sistemática sobre o campo museológico tentando não deixar nada escapar da inovação até a integração à sua reflexão das posições mais tradicionais. A tarefa será inevitavelmente longa na medida em que, por hora, as posições são bastante distintas:

- os defensores do museu *hiper* seletivo;

- os defensores do museu integral;
- e aqueles que defendem o museu que frequentemente ousa se dar tal nome, de tanto que as suas preocupações, a-patrimoniais e a-históricas, são distintas daquelas anteriores.

E ainda menos distintas no que concerne à finalidade do museu são as posições sobre os modos de expressão que se opõem:

- os que apoiam a exposição-encontro (ou deleitamento);
- os que apoiam a exposição-vetor de comunicação (de conhecimentos);
- e, mais nuançados, os que apoiam a exposição-espetáculo, que podem sustentar um ou outro gênero.

A concorrência vai subsistir e sem dúvida ela é necessária pois testemunha os múltiplos pontos de vista sobre o museu: tanto como lugar onde se recolhem as impressões, onde funciona a princípio a sensibilidade (“o último lugar em que se reza”, segundo Evelyne Lehalle), templo da arte ou lugar de “desestabilização da identidade”³³; ou como lugar de comunicação de conhecimentos que ele tenta ser desde a sua origem; ou ainda como um lugar de diversão e – por que não? – um lugar de espetáculo... A não ser que o museu perca a sua originalidade diante dos outros meios de comunicação modernos, sua justificação social e política... assim como suas fontes de financiamento!...

Maio, 1987

Palavras-chave: definições

Museu de civilização: Museu interdisciplinar que expressa, por meio dos testemunhos naturais e culturais os mais variados, uma (ou as) época(s) histórica(s) em todos os seus aspectos musealizáveis. Exemplos: a história da Bretanha no *Musée de Bretagne*, em Rennes; a história da comunidade do Creusot-Montceau-les-Mines, no *château de la Varrerie*, no Creusot; a história da Camarga, no *Musée camarguais*, em Arles; a cidade de Londres, no museu de Londres.

Museu territorial³⁴: museu de civilização definido pela área de um território geograficamente limitado.

Museu de identidade: museu territorial ou museu temático, expressão de um grupo cultural, social ou profissional que utiliza geralmente o seu próprio patrimônio para construir a sua imagem. Os museus de folclore

e os museus a céu aberto escandinavos, os “*Heimatmuseum*”³⁵ alemães, as “*maisons de pays*” francesas fazem parte dessa categoria.

Museu comunitário: museu de identidade caracterizado por seu modelo de funcionamento, no seio do qual o grupo social, cultural ou profissional que ele expressa é o ator principal. É o caso dos “museus de vizinhança” ou dos ecomuseus.

Museu integral: forma de museu, à qual pode ser incluído o ecomuseu, que integra como sua a totalidade do patrimônio contido no território que lhe é dado como campo e que, inventariado sistematicamente, serve ao mesmo tempo como objeto de estudo e matéria para as exposições.

Ecomuseu: na França, a mais célebre das novas formas de museus. Museu integral por seu campo de ação comunitária, por seu modo de funcionamento. Resguardando-se das suas falsificações.

Expôt: tudo aquilo que pode ser exposto, seja qual for a natureza e a forma, tratando-se de coisas reais (coisas autênticas), de imagens ou de sons, de originais ou de substitutos.

Museografia: diferenciando-se da museologia, que é a teoria do museu, a museografia é a sua prática. Uma de suas originalidades se situa na pesquisa de uma linguagem e na sua expressão fiel para traduzir o programa científico de uma exposição. Nisso ela se distingue da decoração, que utiliza as obras em função de meros critérios estéticos, e da cenografia, que lhe serve como instrumento de espetáculo, sem que os *expôts* ligados ao programa científico se mantenham necessariamente os sujeitos centrais desse espetáculo.

Nova museologia: movimento nascido na França nos anos 1980 e no plano internacional em 1984, sobre as bases notadamente da plataforma de Santiago do Chile, de 1972. Ele enfatiza a vocação social do museu e seu caráter interdisciplinar, ao mesmo tempo que seus modos de expressão e de comunicação renovados. Seu interesse está dirigido, sobretudo, aos novos tipos de museus, definidos acima...

(Traduzido por Bruno Brulon do original: DESVALLÉES, André. “Un tournant de la muséologie”. Brises, Editions du CDSH, n°10, sept. 1987, p.5-12.).

Notas

- 1 No *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* (Paris: Armand Colin, 2011, p. 601), André Desvallées e François Mairesse apresentam o termo *expôt* como uma unidade elementar da exposição, a exemplo do *exhibit* usado na língua inglesa. O termo não tem tradução para o português e será, portanto, mantido em francês. (Nota do tradutor).
- 2 ADOTEVI, Stanislas. Les musées dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains. Le musée au service des hommes aujourd'hui et demain. 9ème conférence générale de l'ICOM. Paris, ICOM, 1971 ; UNESCO. Museum International, Rôle du musée dans l'Amérique latine d'aujourd'hui, Paris, XXV, 3, 1983.
- 3 VARINE-BOHAN, Hugues de. Un musée éclaté : le Musée de l'Homme et de l'Industrie, *Museum*, vol. XXV, n.4, 1973, pp. 244-247; VARINE-BOHAN, Hugues de. Le musée moderne : conditions et problèmes d'une rénovation. *Museum*, vol. XXVIII, n°3, 1976, pp. 137-138.
- 4 VARINE-BOHAN, Hugues de. Un musée éclaté : le Musée de l'Homme et de l'Industrie, *Museum*, vol. XXV, n.4, 1973, pp. 244-247; VARINE-BOHAN, Hugues de. Le musée moderne : conditions et problèmes d'une rénovation. *Museum*, vol. XXVIII, n°3, 1976, pp. 137-138.
- 5 DELOCHE, Bernard. *Museologica* (contradictions et logique du musée), préface de André Desvallées, réflexions critiques de François Dagognet. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1985. p.97.
- 6 *Ibidem*, loc. cit.
- 7 GREGOROVÁ, Anna. In : DOTRAM – Documents de Travail sur la muséologie n. 1 (1980). La muséologie – science ou seulement travail pratique du musée ? Stockholm, Suède. p.21.
- 8 *Ibidem*, p.20.
- 9 STRÁNSKÝ, Zbynek Z. In : DOTRAM – Documents de Travail sur la muséologie n. 2 (1981). L'interdisciplinarité en muséologie. Stockholm, Suède. p.21.
- 10 DELOCHE, Bernard. *Museologica* (contradictions et logique du musée), préface de André Desvallées, réflexions critiques de François Dagognet. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1985.
- 11 A expressão "*musée éclaté*", "museu explodido" em português, foi originalmente escrita por Hugues de Varine, no texto *Un musée éclaté : le Musée de l'Homme et de l'Industrie*, de 1973, e posteriormente foi apropriada por Bernard Deloche aqui citado. Cf. VARINE-BOHAN, Hugues de. Un musée éclaté : le Musée de l'Homme et de l'Industrie, **Museum**, vol. XXV, n.4, 1973, pp.242-249. (Nota do tradutor).
- 12 ADOTEVI, Stanislas. Les musées dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains. Le musée au service des hommes aujourd'hui et demain. 9ème conférence générale de l'ICOM. Paris, ICOM, 1971, p.24.
- 13 BAUDRILLARD, Jean. Le système des objets. Paris : Gallimard, 1978. p.121.
- 14 ADOTEVI, Stanislas. *Négritude et négrologues*. Paris : UGE/PLON, 1972. p.26-30.
- 15 Charles Le Brun (1619-1690), Jean-Baptiste Oudry (1686-1755) e Claude-Joseph Vernet (1714-1789) são pintores com obras presentes no palácio de Versalhes até os nossos dias. (Nota do tradutor).

- 16 O autor utiliza o termo "museografia", nesta e em outras passagens do texto, onde o termo poderia ser substituído por "expografia", termo mais específico que seria introduzido na literatura museológica por Desvallées a partir de 1993. (Nota do tradutor).
- 17 Conservatório nacional de artes e ofícios.
- 18 Inventor e mecânico francês, nascido em Grenoble, em 1709. Antes de morrer em Paris, em 1782, Vaucanson deixou, a pedido de Luís XVI, uma coleção de suas obras que constituiria a base para que se fundasse o Conservatoire national des arts et métiers, em 1794. (Nota do tradutor).
- 19 Centros de ciências.
- 20 Palácio da descoberta, renomado museu de ciências, localizado em Paris, reconhecido pelo amplo uso de aparatos interativos em suas exposições. (Nota do tradutor).
- 21 Centro de artes plásticas contemporâneas de Bordeaux, que funciona no prédio de um antigo armazém colonial datando do século 19. (Nota do tradutor).
- 22 Museu nacional de artes e tradições populares.
- 23 Cidade das ciências e da indústria.
- 24 Museu de etnografia de Neuchâtel, localizado na Suíça. (Nota do tradutor).
- 25 HAINARD, Jacques. La revanche du conservateur. pp.183-191. In : HAINARD, Jacques et KAEHR, Roland. Objets prétextes, objets manipulés. MEN, 1984. p.189.
- 26 Exposição intitulada Les Imatériaux, no francês, apresentada pelo Centro Georges Pompidou, em 1985, elaborada por Jean-François Lyotard. (Nota do tradutor).
- 27 Cais das Brumas de Marcel Carné.
- 28 LYOTARD, Jean-François. In : PERRATON, Charles. L'œuvre des petits récits autonomes. Les Immatériaux. Étude de l'évènement exposition et son public. Paris : Centre Georges Pompidou, Paris-expo média, 1986. p.19.
- 29 PERRATON, Charles. L'œuvre des petits récits autonomes. Les Immatériaux. Étude de l'évènement exposition et son public. Paris : Centre Georges Pompidou, Paris-expo média, 1986. p.20.
- 30 LYOTARD, Jean-François. In : THÉOFILAKIS, Elie (dir.). Modernes et après : Les Immatériaux. Paris : Ed. Autrement, 1985.
- 31 MOINOT, Martine. In : PERRATON, Charles. L'œuvre des petits récits autonomes. Les Immatériaux. Étude de l'évènement exposition et son public. Paris : Centre Georges Pompidou, Paris-expo média, 1986. p.21.
- 32 DELOCHE, Bernard. Museologica (contradictions et logique du musée), préface de André Desvallées, réflexions critiques de François Dagognet. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1985. p.117.
- 33 LYOTARD, Jean-François. In : THÉOFILAKIS, Elie (dir.). Modernes et après : Les Immatériaux. Paris : Ed. Autrement, 1985.
- 34 Mais conhecido atualmente como "museu de território". (Nota do tradutor).
- 35 Também conhecidos como "museus de pequena pátria", que associam a ligação a um território ou à Nação às identidades locais dos pequenos grupos. (Nota do tradutor).

Museology in a turning point (1987)

André Desvallées

Abstract

The article analyzes the development of museology in the 1980s considering the fact that the museum is facing a turning point. Such turning point is discussed in the text by a double bias: on the one hand the change of contents presented by museums, and, on the other, the museographic change in the conception of a new museology communication. A new approach to heritage resulted in the enlargement of the museum form, leading to the appearance of ecomuseums and community museums from the early 1970s in France. At the same time, it is born a theoretical reflection that led to the extension of the museum field, originally from Czechoslovakia. Starting from the form or from the content, both currents seem to rely on the same anthropological concept of heritage, which admits no limits. In the field of museography, according to a different perspective, professionals are in a borderline. Between those who think of works and those who think of exhibition and the public. To express a theme in the most complete and the clearest possible way, curators had not only to enrich museum expression by the renewing of language but also through *expôts*, forming the very material of exhibition.

Keywords

Civilization museum. Territory Museum. Identity museum. Community museum. Total museum. Ecomuseum. *Expôt*. Museography. New museology.

Museology or museography. Museography or scenography. Presentation or enactment. Valorization of objects or exhibition. All these terms imply actions sometimes identical, sometimes different, that are complementary or opposite, in most of the confusion, according to the one who uses them.

Museums have become, at the same time, an object of dispute and a repository, and the more the very title is coveted, the more the media aspect or the very content are rejected.

Museology is evolving because the museum is facing a turning point.

Indeed, after a few years the museum form evolved in two directions separately.

The first is the result of the explosion of interest in the natural and cultural heritage, parallel to a questioning of the traditional aspects of the museum in its task to appropriate the musealized elements of this heritage.

The second direction is the one adopted by cultural centers, on the path opened by certain scientific and technical museums that juxtapose the original scientific and technical objects to substitutes of the same nature or substitutes of concepts or scientific phenomena.

Towards the total museum...

The new questioning of heritage's traditional conception had two different origins: one in the popular media, the other in scientific circles. The first, originated in France in the early 1970s, has led to the birth of ecomuseums and community museums and to the widening of the museum form. The second, originated, by what it seems, in Czechoslovakia at the end of the same decade, has led to an enlargement of the museological field. Starting from the form or from the content, both currents seem to support each other on the same anthropologic conception of heritage, which does not admit limits, and in particular the aesthetical limits that were usually imposed in

traditional means. In both cases, it was about reaching overall evidence of heritage, of inventorying them, studying them, and eventually attributing them value.

From rural or urban culturally disadvantaged backgrounds², or those of the Third World³, the first current reflects a desire to claim a neglected or deprecated culture, a claim that is crossed by the appropriation of its products. Instead of allowing this products to escape them leading to the formation of a territory museum, too large geographically to be a “neighborhood” museum, it originates either the dissemination of the discredited, small territory museums, either of the creation of a central museum (or ecomuseum) antenna which the main activities involve the presentation of temporary exhibitions with the local population consisting essentially of elements brought by members of the community involved. However, to the dissatisfaction of museum professionals, it appears to be more and more desirable⁴ that after the temporary exhibition, what had been borrowed would not be kept assembled to from a permanent museum, but that it would be returned to their numerous owners: it is the tendency to which some will call the “total museum”. The museum exploded in its functions, it stops being a building, and at the same time stops having the aim of gathering works to protect and isolate them [...], it stops inventorying but collects the information.”⁵. The result is the need to consider information brought by the dispersed cultural – or natural – evidences, and to create a database; therefore, we see the importance of acquiring computer technology. For this reason, Bernard Deloche concluded: “The museum becomes the center of treatment and analysis, a means of locating the relatedness, common systems, similar morphologies [...]. Studying the way in which the forms operate on men, the way they evolve and modify, that is the role of the museum. Thus, this is precisely what the traditional museum was already doing.”⁶.

...And to an encompassing museology

Probably unfamiliar to this popular heritage claim, but coming from the perspective of a purely intellectual current that also had its own scientific logic, Czechoslovakian museologists were led to the same observation, maybe influenced by Jan Jelínek, who held continuous relations with Georges Henri Rivière, the main initiator of the ecomuseum.

Let us take as example the definition of the museum by Anna Gregorová: “The museum is an institution that applies and performs the specific human-reality relation, consisting in the conscious and systematic acts of collecting and the conservation, as

well as in the scientific, cultural, and educational use of inanimate, material, movable (particularly three-dimensional) objects that document the development of nature and society.”⁷. Her definition of museology is presented as corollary: “museology is a science that examines the specific relation between men and reality, and consists in the conscious and systematic acts of collecting and the conservation as well as in the scientific use...”⁸. A quick approach to the two definitions arguably leads to finding that the first comes from the second. In other words, the museum is only an avatar of museology. That is what seems to assure Zbynek Z. Stránský, director of museology departments at the Moravian Museum, in Brno, and the Philosophy school of Jan Evangelista Purkyn University of the same city, when he states: “As science, museology cannot only exist in the objective dependence of the museum, because its contribution to knowledge is limited solely to this sphere and to the practical needs of its development. It does not serve the objective requirements of the development of scientific knowledge. Museology cannot be developed if fixated to the museum but at the same time it should anticipate the museum, being in its midst, and following it.”⁹.

It is not a matter of institutionally understanding the museum’s space, throughout the territory in which its identity is translated, escaping its walls. It is a matter of extending the museological field to all that have already been studied by it and intending to better know what was in the narrow field of the museum. The chapel or the palace from where have been extracted such painting or sculpture, the farm or the atelier from where came or could have come such a container or tool, the sites from where perhaps would have been extracted such mineral or animal. The study field becomes infinite by a variety of returning to the origins – at least to French museums as shown by Bernard Deloche¹⁰: the museums explodes¹¹ to the outside of its walls. Its collections are everywhere. Everything belongs to it. All heritage belongs to the museum – and is not only transformable into a museum. Everything is museum.

The desecration of the object to its re-functionalization

If throughout the 1970s the museum field and that of museology have amplified, in the next decade it was the museographic expression that has met a metamorphosis.

The problem is twofold: on the one hand, a museum whose first purpose is to value collections, explain them, provoke an affective or intellectual interest through additional documents or cultural activities that allow them to reach the general public more successfully and allow, especially the young audiences, to better access the

knowledge of its thematic and historical content; and, on the other hand, that of a cultural establishment, whatever it is, which proposes to deal with a theme through an exhibition, eventually with, but also without, the presence of a collection of objects.

In the first genre we have classic museums (Fine Arts, natural history, sciences and technical, but also, very commonly, this bastard category “of history and archeology”). Until our century’s 1950s, in fact, art history (and its form of museum expression) has masterfully reigned – and it continues – over all museums, even scientific and technical ones. In general, the works’ presentation happened according to the architecture of the building they inhabited; in the best case, highlighting its value the best way possible – i.e., the most neutral way. But certainly without the slightest explanation of what is exhibited.

Traditional museums are too far from fructifying as much as they should the heritage they retain. Very little juice comes out of their fruits. In them we find only what they present to us. And we may dream on what we can extract from the work of this painter or such machine putting them in relation to their creation or period of use!...

And what would be the damage for those works or those machines? Even the most religious, the most mythological, the most allegorical works, would only gain: a) by having their content explained; b) by being restituted to their creation and time context. All being provided with a modicum of common sense should resume at its own judgment that, in his resounding speech of the opening plenary of the 9th ICOM General Conference, in 1971, Professor Stanislas Adotevi applied to the African museum object: “To them (the African), the dysfunctional, desecrated, trivialized object in a museum is no more than the product of intellectual deviations of elements foreign to their culture.”¹².

Thus, as pointed out by Jean Baudrillard: “The pure object, naked in function or deprived of its use, acquired a strictly subjective status: it becomes object of collection.”¹³. The object, then, loose its function, insofar as the function of art is above all to congregate – according to the role that is assigned to it – in place of cult, and power – rarely in the salons and even less in museums. Usually the object is also not completely desecrated, trivialized; or, at least, if it loses its original sacredness – cultural, institutional, ritualistic –, it develops another, purely aesthetical in appearance, but not less religious. This is the reason why, if the museum does not have the purpose to replace original sacred places, it can at least, if not reconstitute, explain them.

And Adotevi continues applying his speech to our ancient European culture and corroborating with the first words of André Malraux’s *Musée imaginaire* (“a Roman

crucifix was not at first a sculpture”): “museums objects have never represented more than tangible, palpable, and material manifestations of the spiritual and moral existence of man [...]. Through museum objects, we learn that the culture is rooted in a permanent contact between the past and the future, in a dialogue almost always furious between tradition and movement. [...] To us, development precedes culture as the fruit from the tree”. To conclude, prophetic: “The awareness of this reality is explosive. It will lead, for better or for worse, to the museography that will manifest in its critical function to culture, its true function of knowing, by an adjustment to everyday reality, the adherence to an experimental history [...]. The new museology practice should prepare for the advent of a truly responsible culture. It cannot do it without taking things into their roots.”¹⁴.

“Taking things into their roots”, it is pretty much what intend to do anthropology museums (the archeological and ethnographic museums) and the museums of civilization in their 20th century metamorphosis. Either if they do so starting from the objects they hold, by relocating them restoring the lives they had in their original environment, and in particular by evoking this environment, the technical, economic, and social conditions of its execution (its creation), of its use (its function). Or if they do it by expressing through all possible means, including the very museum objects, the identity, territorial or otherwise, that they intended to express in the exhibition language.

It's the only way not to betray history, to make the museum serve the present. And, soon, there is no reason for the exemption of certain types of cultural evidence; there is no way the artistic, scientific or technical creations could lose in aesthetic, scientific or technological quality when clarified or documented. It is quite the opposite: understanding how certain painter of the 17th century had transposed on his canvas the loves of the Sun King in those of Jupiter, knowing the subtleties of one and the other, being introduced to the specificities of a certain technique, knowing that the painter took years to finish his work because he was not paid, and that it may have changed his point of view, as well as his style, between the beginning and the end, all this information offered to the visitor (the spectator) can only contribute to the exam and appreciation of the plastic quality of what is proposed to be admired. In what sense, therefore, has the evocation of the life of the Chartreux monks and the spiritual ambience reconstituted in the context of the Musée Dauphinois's exhibition, in Grenoble, affected the perception of the plastic works of those monks? This explanation and the ambience put the works in the same level of their creators,

or those to which they were created, and from this fact they allow a deeper penetration into them.

From the object to the *expôt*

In this differentiated approach, we feel that we are in a borderline. Among those who think of the works and those who think of the exhibition and the public. The responsible for a national museum in Paris recently recalled in television, on the occasion of the 1987 month of museums, that the function of the curator was to “communicate to the public the maximum of works”. Certainly. But how to improve this communication? The distance is sometimes big between those who think about the works hanging on the wall and those who think about museography... and museology. Those who believe and those who do not believe.

It is in this second category that we find not only those who conceive the exhibition of the most different themes according to the principles of loyalty to history that have just been raised. But we also find those who organize all kinds of exhibition spaces.

To express in the most complete and clear way as possible a historical or anthropological theme, curators who think of museography had not only to enrich the museum expression through the renewal of language but also through the *expôts*, which form the very matter of the exhibition. Both things are made almost simultaneously.

Enriching the matter meant firstly to go from the notion of object to be valued to the notion of the *expôt* (the exhibit for the Anglo-Saxons). For this, it was necessary to accept the idea that the museum object was no longer an end in itself, but the means to say something, of meaning. An element of language, a phenomenon or a set of phenomena in the sentence. This obviously does not diminish the intrinsic value of the phenomenon – otherwise why to conserve the Le Brun, the Oudry, or the Joseph Vernet¹⁵ as part of the origin of the Palace of Versailles and try to put them in place of the originals?

From this evolution, from a shift on the priority given to conservation to a certain exhibition, as has been pointed out regarding to the role of anthropology museums in the museology evolution¹⁶, all means of expression should be possible. Certainly the objects, and in particular original objects, once it is one of the specificities of the museum. But also all types of substitutes and enactment processes.

Substitutes? After the sculpture mold that is not transportable or that cannot come from another collection (of them were made entire museums without offending

anyone), after the mold or identical reconstitution (sometimes assumed) and the missing link in a series (the candlesticks of the Hall of Mirrors), the piece, or the element of a whole that was missing indisputably to the clarity of the statement, to the construction of abstract scientific models (that do not exist as real objects), going through the models that allow making accessible to the eyes large scale sets that are too big to enter a museum's rooftop (natural, architectural, industrial sets...) or models that recreate a posteriori the concrete models of units or sets not necessarily gigantic, but which demand certain schemes, certain devices to be understood. As for the materials and techniques, they are several, from plaster and wood to holographic virtual image, going through resin or plastic and even photography, movies, animation film, or video.

The substitute is not a new phenomenon in museums, since the inventors of the School of Alexandria and the amateurs of Curiosities, throughout the centuries, preserving small scale machines, then the rich Romans producing copies of Greek statues for private collections, to Francis I copying Greeks and Romans for the Royal Collection or the creators of the Conservatoire national des arts et métiers¹⁷ reproducing in small scale certain machines by Jacques Vaucanson¹⁸, thus following the perspective of the latter since he had wanted to keep close to him the record of machines performed by him in other places. All categories of substitutes existed, then, in past centuries, and there is no reason for scandal or refusal when we introduce them in exhibition among authentic originals.

However, a distinction is indisputably placed between the substitutes that have just been evoked, among those of tangible nature – even and especially if it is forbidden to touch them – and these, “virtual”, produced from the contemporary audiovisual field – photography being placed among them and, depending on the moment and the tastes, finding itself in risk of being excluded from the field of art works. Concerning this part of what is exposed, the debate is kept open among those who estimate it as one of the categories refers to the real museum domain (possible to be inventoried) while the rest should be considered a documental complement, and those who consider that the set of *expôts* should be put in the same plan as language elements.

But another separation appears with respect to putting a subject on display. It is not only necessary to “document” the *expôts* by adding to them indispensable elements to their comprehension in a first level. But it may also seem necessary to contextualize them by adding a certain number of scenographic elements: mannequins to carry

the garments, dioramas (or simple photographic panoramas) to reconstitute an environment, sounds to create an ambience, etc.

Invariably, not only the lexical field expands, but we move from the lexical to the syntax. It is the language itself that is about to change. It is no longer the statue over its pedestal, the painting in its frame, and the series in its very symmetrical organization; but life that we try to recreate – or at least transmit by simulation.

And this is not all! Once the museum is a place of communication – in opposition to maintaining itself a temple – we are obliged to give it a maximum of media. Not only the previously mentioned audiovisual means, replacements that may be considered as true museum objects to some and as additional documents to others, but others that may also be considered media instruments, notably used for teaching purposes.

From such conception is born another form of expression that is no longer simply the look, contemplation and examination of *expôts*, but handling, or the interactivity by the visitor that from spectator becomes an actor. Nevertheless, handling museum objects is neither a novelty. The Conservatoire national des arts et métiers is created in 1794, based upon this problem for the technical objects; and the scientific, technical, and industrial culture centers, in France, as well as the “Science Centers”¹⁹ in the United States, resumed the same design of the Palais de la Découverte²⁰, in Paris, since its creation in 1937.

Four new facts may explain the extent of this media:

a) the fact that the claim for “touching”, not to mention “triggering”, has become very strong in most of the small scale identity museums;

b) the fact that a more tactile relationship has been disseminated evenly on contemporary art centers and museums (from the center of the Entrepôt Lainé²¹ in Bordeaux, to Musée d’art moderne de la Ville de Paris);

c) the dissociation of, on the one hand, the places where original objects are exposed – allowing or not physical contact – even if they are not associated to substitutes or *expôts* of simple demonstration, manipulable, necessary to the good comprehension of the first, and on the other hand, places where only substitutes and *expôts* of demonstration are exposed;

d) the prodigious, and inevitable, development of audiovisual, which language, first introduced additionally to the exhibition, no longer competes with the latter, even threatening to replace it.

Certainly, the transformation initially touched temporary exhibitions, which may be authorized to be freed from any obligation more easily, more than museums which main function was to value those originals that they permanently preserve.

But, from the moment it was regained consciousness on the fact that the museum's mission was larger, the latter was able to start using such means. If, on the one hand, closing its permanent exhibitions in the early 1970s, the Musée national des arts et traditions populaires²² used audiovisual elements only as complementary to exhibition of authentic objects, on the other, the Cité des sciences et de l'industrie²³ starts integrating them completely to the same level of any *expôt*. While the first places all *expôts* carefully guarded behind glasses, the second, instead, encourages the greatest touch and handling as possible.

From the immediate to the suggested

However, it is undoubtedly in the recent temporary exhibitions that we could see the museum language to be further enriched. As previously pointed out, the change of syntax has combined that of the components to produce a new language. This new language reaches far beyond the simple visible expression. It may even translate relations between objects – that bypass each other –, relations that are able to express, e.g., Jacques Hainard in exhibitions of the Musée d'ethnographie de Neuchâtel²⁴: “the object is not the truth of anything at all... it gains no meaning if it is not in a context”²⁵ or passing to the abstract, express the non-meaning, as in *Immaterials*²⁶ at the Centre Georges Pompidou (“Seeing things that are behind things”, as the poet of Jacques Prévert said, interpreted by Robert Le Vigan, in *Quai des Brumes de Marcel Carné*²⁷). Without creating a speech on the contemporary impact of science and technique, but making “sensitive the fact that humankind is disconcerted because of the techno-science”²⁸, expressing “feelings of discomfort, embarrassment, and uneasiness raised by new technologies and techno-science”²⁹. Returning to the origins by action on sensitivity first, then dealing with a matter which nature is not initially aesthetics, and a perspective different from that of identity museums, we aim to go beyond: “we want to avoid identification, we seek to feel a kind of instability of today's identity”³⁰. Exhibition-spectacle as much as exhibition-reflection and exhibition-sensation – but not truly exhibition-to-see-and-know – the language is close to that of contemporary art, or its philosophy. “The presentation lies on the idea of reflexive / perceptive ‘pathways’ that move from question to question and not from objects to objects...”³¹, approach close to that of Mac Luhan: “The message is the means”.

In those kinds of expressions, the responsibility of the exhibitions is transferred, which is related to the new developments. If, on the one hand, in exhibitions of

traditional museums it was the curator who “placed” the objects according to his own taste in order to grant them value the best way he conceived, on the other, in recent exhibitions – temporary or permanent ones – he is generally content to establish a scientific program and it is delegated to an external collaborator (“decorator” or “set designer”) the function of organizing the space and translating this program by using all the *expôts* and all means of attributing value. From this change of responsibility, which occurred by the abandon of the curator, not initiated in this new museology, and lacking, on the other hand, the emergency of the image of the museographer. It is not astonishing that a language change has developed and that museography has become at times a simple decoration, and at times excessively based on scenography – one and the other commonly involving the betrayal of museology.

Calling into question the content... or what contains

What a distance in relation to the traditional museum perspective: to the point that many wonder if it is always about museums or if the debate has to do with other different places beyond these institutions, where the cult of the original object is not evident without which it cannot seem to be a museum! Those rely on the fact that the promoters of the Palais de la Découverte, as well as the ones of the Conservatoire des arts et métiers before, wanted, by the choice of their names, to show a clear difference. Such as, on its turn, the Cité des sciences et de l’industrie de la Villette.

The phenomenon is far from being only French, or European. Effectively, it is exactly this refusal of an evolution towards following the traditional museum institution that has led, in the United States and Canada, to the creation of “Science Centers” under a different name in order to state that the model was another – as has happened once in France with the creation of contemporary art centers, scientific, technical, and industrial culture centers, and, before that, the ecomuseums.

If those institutions are not considered museums, could their activities be considered museography and would they enter the museology field? This question is too important to be answered without previous study on the definition of the museum. For years, museum people wanted a protection of the title against the abuse of its use. Nowadays it is its content – or its language? – that deserves to be defined before the multiplication of institutions with other titles but that present activities similar or close to those of the museum.

A priori the revision is simple. We can, on the one hand, challenge the original definition, and it will be necessary to find a new one which overlays what is becoming the museum. But, then, if the latter maintains its narrow field, what should we do

with all the museography process recognized at least to ethnography museums and by history museums after half century? We can, on the other hand, recognize that it remains valid the open definition adopted by the museum since its origin, and what is called “new museology” to justify the needs of renewal, considered a mere return to origins, thus treating both the extension of the musealized field potentially extramural, and the extension of museum content and its intramural approach.

Return to the origins or simple evolution, what happened during the last decades simply makes this revision indispensable. Only the oppression of Fine Arts over other subjects may progressively take, from the 18th to 20th centuries, to the deviation we know. As if the museum was equally the place for worship of works of art and the receptacle of originals. Forgetting that other subjects exist, since always, to which concepts or facts count more than their expression. Also forgetting that every work of art is simply the plastic expression of a complex reality – concrete or abstract – and not an object in itself. Those are equally ephemeral expressions, as museographic creations: contemporary artists are in charge of reminding us of such!

The only evolution that seems to have recently known the art museum – but mainly contemporary art museum – is the one of the creation, in the museum space, of temporary exhibitions that associate, at times, artistic events to events created by sciences and techniques centers. The Italian, particularly rich in ruins and old buildings, successfully use the architecture in a certain spirit that may reconcile postmodernism... Minimum, however, would be such evolution if it stopped there, if we did not also consider all contemporary art mutations, from “concept” to audiovisual! Don't these radical mutations touch the foundations of the very museum? In all cases, on the exhibition: it is no longer possible to show the testimonies of civilizations without invoking its time through means that concern more spectacle than the mere presentation.

Effectively, returning to François Dagognet's model we can consider that the museum is to the work of art what the work of art is to reality, “an amplifying concentration”. Thus being, we may correctly wonder if, summarizing very schematically, if a certain figurative and symbolic design of the work of art has succeeded a primarily realistic conception, then a non-figurative and less connected to its time conception such as the museum, would have become a place of knowledge transmission applying the faithful representation of reality through historical reenactments before becoming a place of contemplation particularly appealing to sensitivity, and, then, nowadays, wouldn't it be a place that emphasizes the ephemeral by appealing to, at the same time, sensitive and intellectual media?

Contrary to what feared Germain Bazin in 1967, the museum is not threatened to be closed. At least, if it is, it is only in its traditional form, as also observed by Bernard Deloche³²: “The traditional museum moves itself towards its decline, revealing both its obsolescence and its contradiction [...]. The real institutional closure of the museum responds, indeed, to an actual opening and not a new cultural elitism [...]”.

Both tendencies evoked by us throughout this text are simultaneously being developed: one leading to the extension of content and a more social purpose (museum mediator between man and society), the other amplifying the language to re-question the content. These two tendencies may meet as well as maintain a parallel – the next years will show what will be the outcome.

International organizations are concerned with the problem and particularly the first among those dealing with museums, ICOM (International Council of Museums), traversed by contradictory moments. Even if altered, the definition of museum is the same of that of 1974, very wide, and accordingly to the conclusion of Santiago, Chile. At the same time that Third World museums become more numerous, the ideology of traditional museums remains very strong. On one side we recognize the International Movement for a New Museology (MINOM), and, at the same time, in conclusions of each general conference [of ICOM], we strongly reaffirm the need to protect threatened heritage everywhere, which cannot be done without studying the social and economic implications of this protection.

Within ICOM, the International Museology Committee (ICOFOM), created in 1977, pursues its systematic reflection on museological field trying not to let anything escape from innovation to integration to its reflections on most traditional positions. The task will inevitably take long to the extent that, by now, the positions are very distinct:

- proponents of hyper selective museum;
- proponents of the total museum;
- and those who defend the museum that often dares to take such a name, so much that their concerns, not related to heritage nor to history, are distinct from those above.

And even less distinct regarding the museum's purpose are the positions on the modes of expression that oppose :

- those who support the exhibition-encounter (or delighting);
- those who support the exhibition-communication vector (of knowledge);

- and, more nuanced, those who support the exhibition-show, which can support one or the other gender.

The competition will remain and no doubt it is needed because it witnesses the multiple viewpoints on the museum: either as place where are gathered impressions, where at first sensitivity functions (“the last place where one prays”, according to Evelyne Lehalle), art temple or place of “destabilization of identity”³³; and as a place of knowledge communication before other modern means of communication, their social and political reasons... as well as their funding sources!...

May, 1987

Keywords: definitions

Museum of Civilization: interdisciplinary museum that expresses, through the most varied natural and cultural witnesses, one (or several) historical time(s) in all their museum aspects. Examples: history of Britain in Musée de Bretagne, in Rennes; history of the community of the Creusot-Montceau-les-Mines, at the château de la Varrerie, in Creusot; the history of the Camargue, at the Musée camarguais, in Arles; the city of London, at the London museum.

Territorial Museum³⁴: civilization museum defined by the area of a geographically limited territory.

Identity museums: territorial museum or thematic museum, expression of a cultural, social, or professional group that generally uses its own heritage to build its image. Scandinavian folklore museums and open air museums, German “Heimatmuseum”³⁵, French “maisons de pays” belong to this category.

Community museum: identity museum characterized by its functioning model, within which the social, cultural, or professional groups it express is the main actor. It is the case of “neighborhood museums” or ecomuseums.

Total museum: form of museum, to which may be included ecomuseums, which includes as its entire equity contained in the territory which is given as field and that, inventoried systematically, serves at the same time as study object and subject to exhibitions.

Ecomuseum: in France, the most famous of the new forms of museums. Total museum by its community action field, by its operation. Protecting itself from its counterfeits.

Expôt: all that may be exposed, whatever the nature and the form, in the case of real things (authentic things), images, or sounds, originals or replacements.

Museography: different from museology, which is the museum theory, museography is its practice. One of its originalities is the research of a language and its loyal expression to translate the scientific program of an exhibition. It differs from decoration, which uses the works due to mere aesthetical criteria, and scenography, serving it as a spectacle instrument, without the *expôts* linked to scientific program necessarily keeping the central subject of this spectacle.

New museology: movement born in France in 1980s and internationally in 1984, on the basis notably of the platform of Santiago, Chile, of 1972. It emphasizes the social vocation of the museum and its interdisciplinary character, at the same time it renews its modes of expression and communication. Its interest is directed, especially, to the new types of museums, defined above...

(Translated by Bruno Brulon from the original: DESVALLÉES, André. "Un tournant de la muséologie". Brises, Editions du CDSH, No. 10, sept. 1987, p.5-12.).

Notes

1 In the Dictionnaire encyclopédique de muséologie (Paris: Armand Colin, 2011, p. 601), André Desvallées and François Mairesse present the term *expôt* as an elementary unit of exposure, as the case of exhibit used in English language. The term has no translation to Portuguese and will be, therefore, kept in French. (Translator's note).

2 VARINE-BOHAN, Hugues de. Le musée moderne : conditions et problèmes d'une rénovation. Museum, vol. XXVIII, No. 3, 1976, pp. 126-139, ill.

3 ADOTEVI, Stanislas. Les musées dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains. Le musée au service des hommes aujourd'hui et demain. 9ème conférence générale de l'ICOM. Paris, ICOM, 1971 ; UNESCO. Museum International, Rôle du musée dans l'Amérique latine d'aujourd'hui, Paris, XXV, 3, 1983.

4 VARINE-BOHAN, Hugues de. Un musée éclaté : le Musée de l'Homme et de l'Industrie, Museum, vol. XXV, n.4, 1973, pp. 244-247; VARINE-BOHAN, Hugues de. Le musée moderne : conditions et problèmes d'une rénovation. Museum, vol. XXVIII, No. 3, 1976, pp. 137-138.

5 DELOCHE, Bernard. Museologica (contradictions et logique du musée), préface de André Desvallées, réflexions critiques de François Dagognet. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1985. p.97.

6 Ibidem, loc. cit.

7 GREGOROVÁ, Anna. In : DOTRAM – Documents de Travail sur la muséologie n. 1 (1980). La muséologie – science ou seulement travail pratique du musée ? Stockholm, Suède. p.21.

8 Ibidem, p.20.

9 STRÁNSKÝ, Zbynek Z. In : DOTRAM – Documents de Travail sur la muséologie n. 2 (1981). L'interdisciplinarité en muséologie. Stockholm, Suède. p.21.

10 DELOCHE, Bernard. Museologica (contradictions et logique du musée), préface de André Desvallées, réflexions critiques de François Dagognet. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1985.

11 The expression "musée éclaté", "exploded museum", was originally written by Hugues de Varine, in the text Un musée éclaté : le Musée de l'Homme et de l'Industrie, of 1973, and was later appropriated by Bernard Deloche here mentioned. See VARINE-BOHAN, Hugues de. Un musée éclaté : le Musée de l'Homme et de l'Industrie, Museum, vol. XXV, n.4, 1973, pp.242-249. (Translator's note).

- 12 ADOTEVI, Stanislas. Les musées dans les systèmes éducatifs et culturels contemporains. Le musée au service des hommes aujourd'hui et demain. 9ème conférence générale de l'ICOM. Paris, ICOM, 1971, p.24.
- 13 BAUDRILLARD, Jean. Le système des objets. Paris : Gallimard, 1978. p.121.
- 14 ADOTEVI, Stanislas. Négritude et négrologues. Paris : UGE/PLON, 1972. p.26-30.
- 15 Charles Le Brun (1619-1690), Jean-Baptiste Oudry (1686-1755), and Claude-Joseph Vernet (1714-1789) are painters with works at the Palace of Versailles until today.
- 16 The author uses the term "museography", in this and other passages of the text, where the term could be replaced by "expography", more specific term that would be introduced in museum literature by Desvallées from 1993. (Translator's note).
- 17 National Conservatory of Arts and Crafts.
- 18 French inventor and mechanic, born in Grenoble, in 1709. Before dying in Paris, in 1782, Vaucanson left, at the request of Louis XVI, a collection of his works that would be the basis for the foundation of the Conservatoire national des arts et métiers, in 1794. (Translator's note).
- 19 Science centers.
- 20 Palace of discovery, renewed museum of sciences, located in Paris, recognized by the wide use of interactive devices in its exhibitions. (Translator's note).
- 21 Contemporary plastic arts center of Bordeaux, which operates in the building of a former colonial warehouse dating from the 19th century. (Translator's note).
- 22 National museum of arts and popular traditions.
- 23 City of sciences and industry.
- 24 Ethnography Museum of Neuchâtel, located in Switzerland. (Translator's note).
- 25 HAINARD, Jacques. La revanche du conservateur. pp.183-191. In : HAINARD, Jacques et KAEHR, Roland. Objets prétextes, objets manipulés. MEN, 1984. p.189.
- 26 Exhibition called Les Imatériaux, in French, presented by the Center Georges Pompidou, in 1985, created by Jean-François Lyotard. (Translator's note).
- 27 Marcel Carné's Pier of the Mists.
- 28 LYOTARD, Jean-François. In : PERRATON, Charles. L'œuvre des petits récits autonomes. Les Immatériaux. Étude de l'évènement exposition et son public. Paris : Centre Georges Pompidou, Paris-expo média, 1986. p.19.
- 29 PERRATON, Charles. L'œuvre des petits récits autonomes. Les Immatériaux. Étude de l'évènement exposition et son public. Paris : Centre Georges Pompidou, Paris-expo média, 1986. p.20.
- 30 LYOTARD, Jean-François. In : THÉOFILAKIS, Elie (dir.). Modernes et après : Les Immatériaux. Paris : Ed. Autrement, 1985.
- 31 MOINOT, Martine. In : PERRATON, Charles. L'œuvre des petits récits autonomes. Les Immatériaux. Étude de l'évènement exposition et son public. Paris : Centre Georges Pompidou, Paris-expo média, 1986. p.21.
- 32 DELOCHE, Bernard. Museologica (contradictions et logique du musée), préface de André Desvallées, réflexions critiques de François Dagognet. Paris : Librairie philosophique J. Vrin, 1985. p.117.
- 33 LYOTARD, Jean-François. In : THÉOFILAKIS, Elie (dir.). Modernes et après : Les Immatériaux. Paris : Ed. Autrement, 1985.
- 34 Better known today as "territorial museum". (Translator's note).
- 35 Also known as "small country museums", which associate the connection to a territory or Nation to local identity of small groups. (Translator's note).

Apresentação à obra *Vagues,
Une anthologie de la Nouvelle
muséologie*,¹ vol. 1 (1992)

André Desvallées

Resumo

O texto apresenta uma introdução à obra *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie*, coletânea de textos organizada pelo autor, e mapeia os principais antecedentes históricos do movimento da Nova museologia em diferentes contextos do mundo. Levantando os possíveis pontos de partida internacionais para o surgimento da Nova museologia, e os nomes dos principais pensadores que a sustentaram na França e no exterior, esta *Apresentação* discute a natureza mesma do movimento e o seu valor de ruptura para a museologia oficial, tanto no que tange o pensamento sobre o campo quanto no que se refere aos seus reflexos na museografia.

Palavras-chave

Nova museologia. MNES. MINOM. Ecomuseu. Museu de vizinhança.

J á se passaram dez anos desde que o movimento da nova museologia se fez conhecer coletivamente. Não o conceito em si, certamente, mas a sua oficialização. Tampouco podemos falar na sua institucionalização, uma vez que, felizmente, apesar de algumas de suas reivindicações terem sido aceitas pelas instituições, em essência ela se manteve como uma corrente de fora da museologia oficial.

Não apenas a nova museologia se manteve uma escola viva de contestação, mas, ao menos na França, ela também se tornou, por necessidade, um movimento de resistência contra verdadeiros desvios de sentido daquilo que podiam ser a museologia e a museografia.

É sempre difícil determinar o ponto de partida de um movimento de pensamento, assim como, sem dúvida, enumerar aqueles que se ligam a ele.

Poderíamos supor que a nova museologia nasceu, na França, entre o dia 26 de fevereiro de 1982, quando uma Assembleia geral promovida pela Associação geral dos conservadores franceses provocava uma reação de náuseas nos mais progressistas entre os presentes, e esse mesmo dia do mês de agosto de 1982, quando Évelyne Lehalle, junto a Chantal Lombard, Alain Nicolas e William Saadé, arquivaram em Marselha os estatutos de uma associação, intitulada “Museologia nova e experimentação social” (MNES)², cuja doutrina se apoiava no artigo de síntese que eu havia publicado dois anos antes no suplemento da *Encyclopédie Universalis*³.

Por outro lado, devemos tomar como ponto de partida o colóquio sobre “Museu e meio ambiente” que ocorreu na França em setembro de 1972, ou a célebre mesa redonda que aconteceu no mesmo ano, entre maio e junho, em Santiago do Chile, organizada pela UNESCO sobre o “Papel do Museu na América Latina”? Ou devemos, ainda, nos voltar às jornadas de Lurs⁴, em 1966, que levaram, nos anos seguintes, à criação dos primeiros museus

in situ de parques naturais e ao desenvolvimento do conceito de ecomuseu, inicialmente confuso, e pouco a pouco precisado por iniciativa de Georges Henri Rivière e de Hugues de Varine?

Nos Estados-Unidos, podemos nos remeter a novembro de 1969 e ao seminário sobre o “museu de vizinhança” (*neighborhood museum*) e o “papel do museu na coletividade”, que ocorreu no MUSE, o *Bedford Lincoln Neighborhood Museum* do Brooklyn⁵, seminário em que participaram notadamente Emily Dennis-Harvey, então animadora cultural do *Brooklyn Children’s Museum*⁶ e John Kinard, fundador, em 1967, do *Neighborhood Museum* no bairro deserdado de Anacostia, em Washington⁷? Ou devemos nos remeter a três anos antes, em 1966, à reunião de Aspen (Colorado) na qual Sidney Dillon Ripley, então secretário da *Smithsonian Institution*, lançou a ideia de um museu de vizinhança experimental, e decidiu dar à John Kinard os meios de desenvolver o seu projeto em Anacostia? Ou podemos, ainda, dar um salto até 1957, com a publicação do livro de Freeman Tilden⁸ sobre a interpretação do patrimônio, que permitiu um primeiro processo de renovação da museografia dos centros de interpretação?

Ela [a nova museologia] não estava, com efeito, já subjacente em toda ação e nos escritos de Georges Henri Rivière e sobretudo de Hugues de Varine⁹, diretores consecutivos do ICOM, o primeiro a partir de 1946, o segundo a partir de 1962?

Mas, o seu verdadeiro ponto de partida internacional não estaria situado entre Paris, Dijon e Grenoble, entre agosto e setembro de 1971, na ocasião da 9ª Conferência geral do ICOM cujo tema era “o Museu a serviço dos Homens, hoje e amanhã”? Em Dijon e no dia 3 de setembro, se tem a primeira enunciação pública do termo ecomuseu por Robert Poujade, prefeito da cidade e primeiro ministro do Meio ambiente na França. Grenoble, sobretudo, foi marcada pela participação oficial de diversos museólogos cujas intervenções aborreceram o mundo dos museus. Duncan F. Cameron – naquele momento conhecido principalmente na América do Norte – abordou a linguagem da comunicação do museu; John Kinard, fez uma exposição sobre o museu comunitário que havia criado em Washington; e, sobretudo, Stanislas Adotevi, representante do Daomé, colocava em causa todos os fundamentos do museu, não somente em nome dos povos dos Terceiro e Quarto Mundos, para os quais o museu não significava nada, mas

também em nome de todos aqueles países industrializados em que as pessoas sequer passam na porta dessas instituições. Certamente, as declarações desse último incomodaram ainda mais do que a frase de Jean Chatelain, então Diretor dos Museus da França – e Presidente do Comitê francês do ICOM –, segundo a qual “no Louvre nós não precisamos de animação cultural, nós já temos a Gioconda e a Vênus de Milo”. Constatação inquestionável e que permanece como a mais pura evidência, vinte anos mais tarde, quando vemos as multidões que se precipitam sob a pirâmide da Corte de Napoleão.

Cameron, por sua vez, se, por um lado, questionou o sistema de comunicação, a linguagem do museu, seu caráter elitista, por outro, não questionou nem o seu conteúdo nem a sua forma. Exceto por sustentar que ele fosse também o lugar da contestação, o “fórum” – ele ainda se perguntava se o “museu de vizinhança” de Anacostia do qual falara seu colega americano merecia o título de museu! Sob o ângulo museográfico, o objeto se mantinha o objeto e o público se mantinha o público, mesmo se a grande questão depois de 1968, na França, e antes disso na América do Norte, fosse que o museu conquistasse os espaços esquecidos e as populações, ou mesmo etnias, às quais ele se mantinha estranho.

Em uma conferência feita para a UNESCO em 1969, no programa de um colóquio sobre “os museus no mundo hoje”, Duncan F. Cameron havia apontado que “enquanto instituição, o museu é por definição um produto da evolução social” e as discussões da Conferência geral de 1971 giravam em torno deste tema, antes mesmo que o ICOM adotasse, em 1974, uma nova definição de museu que ia no mesmo sentido.

Mais de dez anos se passaram ao longo dos quais esses enunciados se mantiveram mortos. Este silêncio foi o que justificou as reações que se seguiram na França e um pouco em outras partes do mundo.

É, ainda, difícil determinar com certeza o pertencimento de uma pessoa ou outra ao movimento. Alguns aderiram imediatamente depois da sua existência estruturada. Outros foram os primeiros a compartilhar de suas ideias sem integrarem propriamente ao movimento (eu me lembro, por exemplo, de Sidney Dillon Ripley, já citado, ou de Mario Vásquez, o idealizador da “Casa del Museo”¹⁰). A partir daí já se interrogavam sobre aquilo que podia constituir o *credo* de uma doutrina “neomuseológica”! Quais podiam ser, com efeito, os pontos comuns entre as afirmações ou as

contestações de um Cameron ou aquelas de um Kinard? Ou entre aquelas de um Gaudibert ou aquelas de um Deloche¹¹?

Quando eu publico, em 1981¹², aquilo que se tornou em seguida um tipo de manifesto, eu estava apenas inventariando uma parte do que havia aparecido como inovador durante os anos 1960 e 1970. E essas autointituladas inovações refletiam também a exigência de se encontrar uma linguagem apropriada a um público não iniciado em uma linguagem simplesmente específica do museu; bem como, a exigência de animação cultural do museu e de sua abertura ao exterior, a de transportá-lo para fora das suas paredes; bem como, ainda, a extensão material e técnica do museu conduzindo a uma verdadeira mutação, pela transformação em banco de dados audiovisual, além da metamorfose do conceito em si mesmo e sua extensão espacial e social, com a emergência do conceito do *ecomuseu*.

O único objetivo verdadeiramente comum que poderíamos encontrar entre aqueles que estavam atrás da bandeira da nova museologia poderia se concretizar na “escada monumental do museu” que eles se propunham a destruir. Abolir a distância entre o público e o conteúdo do museu, isto é, restituí-lo tornando-o perceptível para alguns, e permitindo o acesso sem a privação de sua potência, para outros.

Não será questão aqui, portanto, o *boom de museus*, nem as renovações arquitetônicas, nem os prédios de prestígio que ocupam as páginas das revistas de arte e acrescentam algumas linhas ao *curriculum vitae* deste ou daquele grande arquiteto, mas que raramente enriquecem a museografia. Tomaremos como questão coisas muito mais simples: o público e como nos dirigimos a ele. Público este, cujo enriquecimento não se pode medir meramente pelas filas que se alongam fazendo ressonar nas estatísticas que se comparam às dos cinemas, mas pelos simples ganhos intelectuais, afetivos, ou sociais que cada indivíduo pode retirar de suas relações com o objeto. Ganhos estes que se veem tanto no caso dos pequenos museus, dos museus locais, quanto nos grandes museus, nos museus de estatuto nacional ou de vocação internacional. Essa preocupação essencialmente social não se assemelha àquela de Lenoir que, ao inaugurar o *Musée des Monuments français*, em 1795¹³, queria que o seu museu ensinasse aos cidadãos a serem franceses. No caso dos africanos, tanto quanto no caso dos brasileiros, por exemplo,

estamos¹⁴ longe da amplitude da rentabilidade e da virada econômica que se tem com frequência na Europa ocidental, mesmo nos ecomuseus.

Essa ambição que pretendia projetar o conteúdo do museu ao público é manifestada por meio de duas vias, ou, dito de outro modo, em dois níveis diferentes: a via midiática e a via comunitária. E, é verdade, ainda, que não apenas os meios mas também a natureza dos problemas se diferencia entre problemas museográficos, que se referem à qualidade da exposição; problemas profundamente sociológicos, que levam à explosão do museu nos seus arredores, abarcando aquilo que se refere ao mundo industrializado e à pesquisa de fórmulas inteiramente novas adaptadas aos contextos do Terceiro e Quarto Mundos; ou, ainda, problemas epistemológicos, que concernem ao conteúdo mesmo proposto pelo museu.

Todavia, sendo o museu um estabelecimento inscrito na sociedade que tem por competência a relação específica do homem com a realidade social tanto quanto natural, tem-se que a prática e a teoria se unem em uma mesma concepção ao mesmo tempo social e cultural de sua função.

É necessário repetir? Nossa concepção¹⁵ privilegia a comunicação com o público e a mediação, em todos os sentidos do termo. Ela não coloca em primeiro plano nem a conservação dos objetos por eles mesmos, nem o prazer do conservador por ele mesmo, nem a organização do espaço por ela mesma. Na medida em que a sua *raison d'être* é a tradução da relação com a realidade, ela deve buscar a melhor linguagem de apreensão dessa realidade e de comunicação daquilo que foi apreendido. Afim de bem servir o público, se faz necessário servir, na melhor das hipóteses, o tema, seja ele um objeto a se exibir ou uma perspectiva a se traduzir.

“Público servido primeiro”¹⁶, esse princípio de Georges Henri Rivière se traduziu socialmente por todas as mutações estruturais do museu e sua fusão nas novas formas adotadas por esses estabelecimentos culturais comunitários, e particularmente no ecomuseu. Mas a mudança não foi apenas social e se tratou, com efeito, de uma verdadeira revolução epistemológica – e, portanto, museológica.

É preciso lembrar como nós nos situamos ao mesmo tempo em relação à teoria museológica e à prática museográfica? Para além da modificação fundamental da noção de público e de suas relações com o patrimônio, a nova museologia se encarregou de retomar o conceito global de patrimônio.

Mais do que considerar coleções de história natural, de objetos de arte, de objetos científicos ou de objetos técnicos por si mesmas, percebe-se um meio ambiente natural e cultural como um todo que recebemos como herança, do qual nos apropriamos, e o qual conservamos e transmitimos, mantendo-nos conscientes das transformações provocadas pelas criações – e destruições – do homem, e no qual são apontados testemunhos para explicar a sua natureza e a sua história. No plano teórico, não há nenhuma dificuldade em inscrever esse processo em uma definição globalizante do museu e da museologia: o conceito de “museu” cobre o universo inteiro e tudo é, então, musealizável, sendo o museu entendido como o lugar específico onde se pode estudar as relações do homem com a realidade do universo em sua totalidade, e sendo a museologia a ciência das relações do homem com a realidade do universo.

No plano prático, essa posição conduz muito naturalmente aos museus interdisciplinares – se não pluridisciplinares – no que se refere às atividades científicas e aos métodos de trabalho igualmente interdisciplinares.

Para muitos essa ampla visão museal apareceu como uma revelação, que levava a se falar de “novos conceitos” e de “novos patrimônios” num contexto em que os conceitos originais mal haviam sido recolocados em voga e uma prática por quase dois séculos negligenciada estava sendo retomada. Tudo não havia tido êxito, de fato, mas tudo já estava formulado. Nos discursos e nas realizações as mais contraditórias, desde Quatremère de Quincy até Alexandre Lenoir: esse último, não apenas criou o primeiro museu de identidade nacional, como também criou, para a França, um dos primeiros museus à céu aberto; e Quatremère repudiou essa iniciativa e o princípio mesmo do museu enquanto lugar artificial em que se reúnem coleções, tecendo julgamentos igualmente duros por sua parte: “Deslocar todos os monumentos, recolhendo, assim, os seus fragmentos decompostos, classificando metodologicamente os seus restos, e fazendo de tal reunião um percurso prático de cronologia moderna; é como se a vida assistisse ao seu funeral; é matar a Arte para torna-la história, não é fazer a história mas o epitáfio”¹⁷. Ele considerou, ainda, não somente que tudo devia ficar onde estava, particularmente os vestígios romanos no sítio de Roma, mas que esses vestígios deviam conservar o seu meio de origem, com tudo aquilo que lhes confere sentido, sem que fossem tomados como elementos para fazer museus: “Ainda, o verdadeiro amor pela antiguidade diz para separar, o quanto for

possível, seus veneráveis restos, os lugares, as circunstâncias e o conjunto de acessórios com os quais eles se relacionam.”¹⁸. Não somente era uma pregação contra a extração dos objetos de seus meios e pela sua manutenção *in situ*, mas, vindo de um homem que privilegiava as obras de arte, tratava-se de uma tomada de posição a favor de uma indivisão do patrimônio.

Sendo assim, eu não deixarei de repetir que a nossa museologia só apareceu nova na medida em que a museologia havia envelhecido. O movimento que nós iniciamos não deu origem de fato a uma revolução cultural (como por exemplo a “Revolução surrealista” ou a revolução que conheceram as artes plásticas a partir dos anos 1950), tratou-se mais de um retorno aos fundamentos (como o Renascimento foi um retorno estético às Humanidades antigas) e os princípios que ela colocou em voga não têm nada de revolucionário. Eles constituem simplesmente a museologia. Até o século 18, os gabinetes de curiosidades e outros gabinetes de maravilhas não passavam de lugares de classificação e alguns haviam sido concebidos para ser lugares de demonstração e de ensino visando o progresso dos conhecimentos nos setores que eles cobriam. E, uma vez que eles se tornaram museus públicos, o acesso do público mais amplo aos bens artísticos, técnicos, científicos, históricos, assim como aos conhecimentos que eles podiam gerar se torna a preocupação primeira – ao menos para os modelos de museus estabelecidos pela Revolução francesa.

Sobre a nossa museologia, não seriam os seus modelos advindos dos museólogos e museógrafos dinâmicos que atuam desde que o museu existe? Ela não teria sempre existido e não seria ela a única boa museologia? Deixando a modéstia de lado, a *nova museologia* não é, simplesmente, a *primeira*, a mais antiga, a única, aquela que teria se mantido sempre fiel ao modelo de museu original – ao menos na sua concepção republicana francesa –, aquela que coloca o museu a serviço de todos e não apenas a serviço de alguns amadores esclarecidos?

Pontos de vista diferentes, por vezes opostos, são manifestados a partir dessa afirmação. Igualmente, certas contradições já apareciam entre os anos de 1792 e 1795: o *Musée des Monuments français* não foi construído em oposição ao *Musée du Louvre*? E os textos que definiam as missões então atribuídas ao *Muséum central des Arts*¹⁹, ao *Palais du Louvre*²⁰, estavam longe

de se aplicar ao *Muséum d'Histoire naturelle*²¹ ou ao *Conservatoire des Arts et métiers*²², lugar de pesquisa e lugar de formação profissional.

Do mesmo modo, as diferenças do grau de interesse pelo *objeto* e de interesse pelo *sujeito* se manifestam quando estamos lidando com um conservador de arte clássica, para quem o original é o essencial quando se trata de “dar a ver”; com um conservador de arte contemporânea (como Pierre Gaudibert), para quem a arte e os seus processos de criação contam mais do que a obra acabada; com um antropólogo (como Jacques Hainard), para quem o objeto não significa apenas aquilo que o fazemos dizer; com o responsável por um museu científico, para quem o objeto transmite apenas uma parte pequena daquilo que ele tem a exprimir, ou com qualquer outro (como Bernard Deloche, que se opõe a Duncan F. Cameron ou a Georges Henri Rivière), para quem o meio transmissor é indiferente. Se devemos encontrar uma unidade a partir do ponto de vista de todos esses museólogos²³, é sem dúvida a seguinte: *somente conta para eles a mensagem e o seu destino, em outras palavras os homens implicados pelo ato de musealização no seu sentido mais amplo*. E eles poderiam retoma-la por conta própria, estendendo aos museus de todas as disciplinas a destinação que Claude Lévi-Strauss fixava desde 1954 aos museus de antropologia: “Não se trata exclusivamente de recolher objetos, mas também e sobretudo de compreender os homens.”²⁴.

Em todo o caso, a “nova museologia” não corresponde a essa “*new museology*” que acreditaram descobrir os autores reunidos recentemente por Peter Virgo²⁵, para os quais a renovação museológica se situa sobretudo na adaptação de antigos museus ou na construção de novos. Os anglófonos nos acostumaram com a forte depreciação daquilo que não se faz em sua língua ou do que não está ligado às suas tradições. Nosso chauvinismo republicano, por vezes, se equipara com eles, vale confessar, ainda que não a ponto de desconhecer uma certa verdade histórica. Porque ignorar as mudanças profundas que conheceu a museologia depois de mais de vinte anos, mesmo aquelas que são produzidas pelos Estados Unidos, é testemunhar uma ignorância inqualificável (algumas alusões indiretas fazem referência a Neils Cossons, a Kenneth Hudson e a Robert Lumley... e ninguém mais!). Além disso, existiam na Grã-Bretanha ideias inovadoras e estabelecimentos inovadores! A batalha de Hastings, decididamente, não terminou...

Se pensarmos no contexto da Índia ou mesmo da África, as discussões museológicas podem parecer estar completamente desconectadas da realidade. Aquelas propostas pela museologia tradicional certamente estão, e podemos nos perguntar que interesse tem um museu para as populações assoladas pela fome e em pleno processo de aculturação. Essas questões são igualmente deslocadas para as populações das nossas grandes metrópoles, não menos aculturadas – ou que, senão, expressam diferentes culturas, as suas próprias, as culturas minoritárias e mesmo, com frequência, aquelas que podemos chamar de anticulturas. O museu pode ajudar a resolver alguns dos problemas das populações – ou dos países – em desenvolvimento? Talvez, se eles os abordarem sem um olhar limitado. Este é o nosso ponto de vista invariavelmente e, para ser colocado em prática, certamente, a fórmula dos museus comunitários é melhor adaptada do que aquela dos museus tradicionais.

Os museus comunitários já haviam aparecido, notadamente do outro lado do Atlântico, em Washington, depois de 1967, com o *Anacostia neighborhood museum*, já evocado. No México, a partir do *Museo nacional de Antropología*, Mario Vásquez lançava nos subúrbios do México a primeira Casa del Museo. Na França, nascia nos parques naturais de Armorique (Finistère) e de Grande Lande (Landes) os museus à céu aberto que iriam se tornar os primeiros ecomuseus, em Ouessant desde 1968 e em Marquèze desde 1969, antes mesmo da reunião da UNESCO sobre o Meio ambiente, em Bordeaux, Istres e Lourmarin, entre 25 e 30 de setembro de 1972. Depois da consagração pública do neologismo ecomuseu por Robert Poujade, em 1º de setembro de 1971, o nascimento da *Maison de l'Homme et de l'Industrie*²⁶, criada no Creusot no mesmo ano, tomaria tal título e se tornaria por assim dizer o protótipo. Não se tratava mais, entretanto, apenas de animar o museu ou de o abrir a um público amplo, tratava-se fundamentalmente de atuar no sentido de fazer com que esse mesmo público se apropriasse dele, que ele tomasse a iniciativa de suas ações e, ainda, fizesse de todo o seu patrimônio a base do museu.

Mesmo que variem os detalhes em função dos países ou da idade daqueles que estão implicados, os métodos permanecem os mesmos: inserção no meio pelos animadores-missionários, colaboração íntima com o dispositivo e os profissionais escolares, responsabilização dos interesses, abolição dos tabus

museográficos, etc. Eu não diria diferente para os museus comunitários: é um tema amplamente tratado²⁷. Fora o desvio de sentido do qual tratarei adiante, podemos simplesmente apontar, no caso da França, o quanto a esclerose de seu sistema educativo encadeou um atraso em relação ao que acontece em numerosos países desenvolvidos ou em desenvolvimento, no sentido de liberar os educadores de suas obrigações primeiras e autoriza-los a utilizar os métodos concretos e ativos do museu.

Por outro lado, os mesmos países em desenvolvimento possuem outros problemas agudos que raramente são resolvidos. Estes são, por exemplo, os problemas que tocam a musealização de objetos ligados ao sagrado, que já haviam sido levantados sem contornos por Stanislas Adotevi em 1971 e que continuam a ser colocados, na África bem como em outros lugares. Alguns antropólogos e museólogos norte-americanos já haviam refletido seriamente sobre tais questões e já haviam colocado em prática algumas soluções a partir de textos legislativos votados pelo Congresso dos Estados Unidos em 1975 sobre a autodeterminação dos ameríndios. Outros estimam que estes são problemas falsos, levantados para se aliviar a consciência, e que devem ser ultrapassados sob pena de se reforçar o isolamento das populações que se destacam dessas culturas. A quais dessas teorias se remete o questionamento do Museo Nacional de Antropología do México?

Os lugares onde as coisas possuem maior carga [simbólica] são os museus de etnologia. Mas é também nos museus de arte contemporânea que as transformações aparecem. Nesses últimos nós invertemos o envelope, o conteúdo toma o lugar do que contém; a etnologia, por sua vez, deslocalizou completamente o museu, situando por toda parte, no quadro do ecomuseu, o interesse por aquilo que constituía o objeto tradicional.

Desse fato, é interessante lembrar como, paralelamente aos objetivos dos ecomuseus, os museus de arte contemporânea também se encarregavam de repensar completamente a sua relação ao mesmo tempo com os artistas e com o público: não somente para aproximar uns dos outros e de suas obras, mas para fazê-los participar, torna-los atores do museu. Na mesma lógica, as paredes do museu deviam ser explodidas afim de que as obras fossem integradas no espaço da cidade – ou do campo –, enquanto que o ecomuseu integraria ao seu patrimônio aquele de toda a população que ele englobava. Não é, talvez, por acaso que o ecomuseu do Creusot tenha se tornado

um modelo: ele portava em seu seio o CRACAP²⁸, que era um centro de arte contemporânea. Então, mesmo que a maior parte dos centros de arte contemporânea tenham nascido, com a exceção dos museus de arte moderna, de uma dissociação entre patrimônio artístico e arte viva, se fazia no campo a aproximação entre sensibilização pelo patrimônio e sensibilização pela produção artística. Esse caminho paralelo foi percorrido em outros lugares como, na França, no ecomuseu de Fresnes.

É por isso que só podemos considerar com irritação a depreciação lançada por diversos protetores das artes contemporâneas sobre os museus e os objetos que saem do campo clássico, condenando aquilo que não é criação gratuita e que não pretende refletir a cultura, ou mesmo a natureza, e que passa obrigatoriamente pelo filtro da recreação. Neste sentido, é mais um “golpe baixo” se lembrarmos que foram justamente os “culturalistas”, esses etnólogos, esses arqueólogos do banal, esses historiadores do social que permitiram aos diversos mecenas compreender que havia outra coisa a se contemplar, e eventualmente a se colocar nos museus, além das meras pinturas, esculturas e objetos de arte clássicos reconhecidos.

Tanto os museógrafos-decoradores, por um lado, seja trabalhando com arte contemporânea ou com história das técnicas, quanto os museógrafos da antropologia, por outro, fazem uso dos objetos como que construindo um depósito de móveis ou uma loja de acessórios. A diferença é que os primeiros se utilizam apenas das formas para evocar uma ambiência (pensemos em Starck²⁹ e na exposição do centro Georges Pompidou sobre “os Anos 50”) ou para provocar novas sensações, enquanto que os segundos tentam fazer dialogar cada *expôt* com a sua ou as suas visões, afim de que desse diálogo saiam novas ideias.

Para um bom museógrafo pode ser suficiente uma caixa de queijo para evocar a nossa civilização de consumo e um pedaço de PVC para evocar outros aspectos de nossa vida contemporânea. Mas, do ponto de vista dominante – ou “dominador” – se a sua exposição e a sua aproximação eventual não foram valorizadas pelo nome de um artista, se possível consagrado, consideramos, então, que elas não são nada – contrariamente àquilo que foi pensado e escrito há mais de vinte anos por Pierre Gaudibert ou Jean Clair. Portanto, que diferença há para o espectador entre um bom número de obras contemporâneas e boas museografias de mineralogia, de botânica, de objetos técnicos, de objetos da vida cotidiana...?

Uma boa museografia ou uma boa cenografia não valem mais do que uma obra de arte ruim? Defendendo melhor do que os próprios museus tradicionais a especificidade do objeto museal, do qual eles não são os adoradores exclusivos, os museólogos advertidos aceitam as museografias que apresentam níveis diversos e oferecem mais complexidade do que certas obras de arte presumidas: no primeiro nível, pela representação puramente física; no segundo nível pela evocação de seu contexto; no terceiro nível pela aproximação por meio de *expôts* investidos de diferentes lugares e/ou de épocas; enfim, elas mesmas podem estar revestidas de uma significação simbólica igualmente polissêmica.

Funcionando como um verdadeiro sindicato internacional para as pessoas que atuam em museus, o ICOM é um caldeirão em que se encontram tanto os contestadores da tradição como aqueles que a defendem e que, sobretudo, detêm o poder no mundo dos museus. Assim, pudemos testemunhar a eleição para o cargo de presidente do ICOM desde alguém responsável por um grande museu americano tradicional até o diretor administrativo de todos os museus de um grande país europeu, ou mesmo o responsável por um museu de vanguarda de um país do Leste da Europa, ou, finalmente, no mandato atual, o iniciador de uma forma experimental de museografia em um país africano. E, sem ignorar o protagonismo desempenhado nesse movimento por aqueles que foram os dois primeiros diretores do ICOM, podemos apontar que os apóstolos da nova museologia nunca deixaram de ser ativos em certos comitês dessa organização, compreendendo posteriormente o próprio MINOM reconhecido como uma de suas organizações associadas.

Mas se o ICOM pode parecer globalmente como um lugar aberto, devido a uma presença, majoritária em seus órgãos consultivos, de membros originários de países que pesquisam modelos de museus que admitem entre eles as concepções “neomuseológicas” aparentemente amplamente aceitas, este não é o caso, se observarmos de perto, da prática na maior parte desses países. Podemos até chegar a reconhecer as formas de ação propostas, ao menos em sua denominação, mas na realidade não fazemos grande coisa para que essas formas se desenvolvam de fato e desviamos o sentido dos termos.

É, por exemplo, como se pode esperar, o que aconteceu na França com os ecomuseus, cujos processos de institucionalização fizeram o possível para fossilizá-los brincando com a raiz “eco” e reduzindo-os a meros museus

à céu aberto, quando não a “centros de lazer” com finalidades, antes de tudo, comerciais.

Não que não tenhamos feito nada a respeito. Eu iria mais longe: certamente empenhamos esforços nos domínios das relações públicas, da ação cultural ou mesmo pedagógica. Mas esses esforços visaram muito mais o quantitativo do que o qualitativo.

Uma palavra sobre o qualitativo: Duncan F. Cameron escreveu diversos artigos entre 1968 e 1971 para explicar que não servia de nada mostrar os objetos se não fornecemos, ao mesmo tempo, os códigos de leitura. As exposições de Belas Artes, como as exposições científicas são sempre de um certo modo esotéricas – considerando, sem dúvida, que as segundas encontraram suas soluções por meio da interação entre os visitantes. O que fazemos para melhorar essa situação? Será que não estamos agravando-a ainda mais quando complicamos a apresentação em vez de simplificá-la?

A luxuosa camuflagem que colocam em prática diversos museus há pouco mais de uma década constituiria uma mudança? Certamente necessária era a nova roupagem, mas não estaríamos recorrentemente utilizando novos artifícios para esconder problemas mais profundos? Teríamos colocado em questão de fato, no âmbito da administração, perante os políticos ou entre os profissionais, as verdadeiras finalidades do museu, o sentido da conservação e das exposições, de seus laços profundos com a sociedade da qual ele é um dos instrumentos culturais – e da qual ele pretende ser o reflexo –, da sua maneira de comunicar aos públicos, do conteúdo de seu discurso tanto quanto da clareza de sua linguagem?

O mesmo Cameron falava, ainda em 1969, da dificuldade polivalente do conservador e da formação necessária nas novas funções dele exigidas. Fazendo desse profissional, na França, formado pela nova *École nationale du Patrimoine*³⁰, um administrador polivalente, em um contexto em que este já era o especialista de uma dada disciplina. Por tudo isso, não poderíamos prover o conservador com os meios de se interrogar sobre o sentido da sua profissão, e com os meios de responder a essas novas funções nas quais esperamos que ele se sobressaia, e, notadamente, àquelas ligadas à mediação pela exposição?

Na França pouco foi feito para que uma mudança ocorresse no sentido preconizado depois de anos. Nem nos museus nacionais. Nem nos dispositivos administrativos oficiais. Entre nós a iniciativa e a inovação sempre tiveram

uma origem marginal, fosse em Paris ou no interior: do musée d'Art moderne de la Ville de Paris³¹, onde nasceu a ARC³² de Pierre Gaudibert, aos museus municipais de Marseille, no seio dos quais nasceu o musée des Enfants³³ de Danièle Giraudy, no final dos anos 1960; do musée national des Arts et traditions populaires³⁴ [em Paris] ao musée Dauphinois em Grenoble, no início dos anos 1970; mais próximo a nós, ainda em Paris, o Musée en herbe³⁵ ou a exposição "Cité Cin  "³⁶.   necessário lembrar, ainda, que a cada vez que tentamos fazer algo novo, desde o centro Pompidou até a cit   des Sciences et de l'Industrie³⁷, e no grande Louvre, o fizemos criando estruturas administrativas novas e específicas, e contrárias às estruturas oficiais, para além delas³⁸.

A história se repete, ou, ao menos, continua repleta de repeti  es. Por isso   triste reler, vinte anos depois, os textos em que Duncan F. Cameron lembrava aos anglófonos norte-americanos (mas que visavam também todos os membros do ICOM, do qual a França   um dos membros fundadores) a respeito das reformas que "há décadas foram sugeridas e se tornaram objeto de interesse depois da Segunda Guerra mundial, tanto nos textos quanto nos discursos". O mesmo vale a nós mesmos, ao repararmos que as décadas passadas já fazem um bom meio século! E, uma vez que nossa leitura termina na descri  o que o próprio Cameron fazia, em 1971, da g  nese, das condi  es de abertura e do funcionamento do centro de Ciência de Ontário, em Toronto, não podemos deixar de pensar imediatamente na história como ela foi feita em La Villette. Como nos exemplos evocados por Cameron há vinte anos, para os casos norte-americanos, os profissionais recrutados nas estruturas ad hoc francesas não tinham de fato todas as qualidades necessárias; eles deviam ter ao menos a ausência de preconceitos e um olhar novo sobre os problemas a se resolver. Pobres conservadores, muito comumente conservadores por essência, se temos as qualidades de nossos defeitos, temos também, com frequência, os defeitos de nossas qualidades! Em fun  o desse fato, infelizmente, nos museus os avanços nunca puderam ocorrer sem atos sucessivos de viola  o.

Ao lado dessas evolu  es forçadas, nós podemos apenas lamentar o fato de [as mudanças] não terem sido levadas a frente, em um contexto administrativo de fato diferente, como o do ministério do Meio ambiente, por todos aqueles que, nos parques, abandonaram a anima  o cultural em sentido amplo, panaceia dos anos 1970 na França, e que se inspiravam nos

exemplos norte-americanos de interpretação, teorizados notadamente por Freeman Tilden, que multiplicavam por sua vez as experiências e colocavam sempre no primeiro plano de suas preocupações a sua relação com o público e a forma dada às mensagens que eles queriam transmitir.

E, portanto, acaba de surgir uma nova geração de conservadores repletos de dinamismo. Esperemos que, felizmente para ela, a regionalização decidida politicamente em 1982 vá permitir a continuação da evolução dos museus, no bom sentido. Diversas experiências já foram feitas com o público, diversas exposições inovaram ao não se contentarem mais em exibir em vitrines mas buscando construir um discurso. Só nos resta continuar..

Aquilo que, ao menos por um tempo, salvou a instituição museal das acusações que ela conheceu no fim dos anos 1960 e durante os anos 1970, foi o valor mediático – mais exatamente “mediatizado” – das obras primas mantidas pelos museus de Belas Artes. Contrariamente ao que afirma McLuhan, nesse caso particular: o meio não ocultou a mensagem. Pouco importa a embalagem, é a mensagem Vermeer ou a mensagem Van Gogh que importa – ao menos o gosto convence a si mesmo.

As raras influências maiores que foram bem aceitas pelos museus tradicionais disseram respeito sobretudo às relações diretas com o público – essencialmente à prospecção, à recepção bem como aquilo que chamamos de ação cultural. A “recuperação” da ação cultural não merece, certamente, ser desprezada. Mas, apesar da devoção – para não dizer o furor – de alguns que têm uma fé colocada em prova em sua prática, esta não foi geralmente considerada como parte do fogo: uma área à qual já não podemos deixar de recorrer, mas que se mantém marginal na evolução real dos museus – o que se prova pelo fato de raramente atribuirmos essa função a verdadeiros conservadores e o fato destes últimos a considerarem frequentemente como secundária, quando não desprezam os seus atores. Em geral, longe de trabalhar pela responsabilização desse mesmo público continuamos a considera-lo como uma mercadoria a ser captada. Por outro lado, aquilo que toca à natureza do museu e à sua expressão museográfica (a comunicação) conheceu os piores desvios de sentido.

Com efeito, as maiores confusões são geralmente feitas na outra extremidade da démarche mediática do museu com a exposição e sua linguagem de comunicação. Por essa razão, irei insistir sobretudo sobre os aspectos museográficos da nova museologia para terminar. De fato, no que

se refere à museografia, e mais particularmente à organização do espaço e à exibição, o vazio deixado pelos profissionais do museu, e particularmente pelos conservadores, beneficiou essencialmente os profissionais cuja problemática não tem nada a ver com aquela da museografia e que nos conduziu a verdadeiras catástrofes. Em nome da legitimidade que lhes foi conferida por sua competência na organização espacial, arquitetos, arquitetos de interior, decoradores ou cenógrafos se apropriaram dos museus e os fizeram à sua maneira. Como aquilo que eles faziam não pôde passar despercebido, em oposição a uma boa museografia, eles se fizeram notar pelos autores das obras e, muito rapidamente, se encontraram em uma concorrência que podemos quase chamar de desleal.

Essa situação poderia ser considerada como uma mera concorrência profissional em relação aos raros mas verdadeiros museógrafos, e silenciada, se na realidade ela não colocasse em causa os fundamentos mesmos da museografia como a concebemos, e, ainda mais, da nossa própria concepção da museologia. Com efeito, a partir do momento em que não privilegiamos somente a forma mas também a mensagem, não podemos aceitar que a mensagem esteja subordinada à organização do espaço. Segundo nossa perspectiva, é a mensagem que é colocada no espaço – mesmo se na mensagem há objetos e mesmo sendo o espaço concebido como no caso das exposições estéticas, e notadamente nas de arte contemporânea. Uma verdadeira fraude se deu, contra a nossa vontade, que consistiu no desvio da abertura formal que havíamos dado à expressão para fazer dela uma outra coisa, que não há mais nada a ver com nossa proposta. Essa não é uma tarefa fácil uma vez que a diferença entre uma verdadeira e uma falsa museografia se apresenta por vezes na nuance. O musée des Civilisations d'Ottawa³⁹ retoma a fórmula museográfica das “cenas de rua”, desenvolvidas na British Columbia por Daniel T. Gallacher durante os anos 1960, mas sem ter a mesma honestidade de distinguir o objeto autêntico do substituto. Esperto é quem consegue discernir se o musée des Civilisations de Québec⁴⁰ concebe suas exposições sempre de acordo com o movimento de renovação museográfica que marcou o Québec e todo o Canadá, principalmente no que se refere às instituições ligadas ao Parc Canada, durante as duas décadas que precederam a sua abertura, renovação que nós podemos implicitamente subscrever na linha de uma nova museografia – seja ela inconsciente ou não – ou se esse museu nos oferece por vezes falsificações.

É assim que, no que se refere aos museus de civilização, ou os de história e de etnologia, nós já ressaltamos o interesse apresentado no uso de substitutos e de cenografias da substituição para traduzir os fenômenos ou expressar ideias que não seriam traduzidas e expressas apenas pelos objetos originais. À partir dessa tendência e do abandono da simples exposição do objeto original, propagada com uma sutileza relativa para transmitir uma mensagem, nos engajamos a buscar as apresentações no espaço que expressem aquilo que temos a dizer sem nos tornarmos escravos do objeto original e, logo, inovamos ao introduzir elementos exógenos, que se mantinham apesar de todos os significantes e não podiam ser tomados como elementos de decoração⁴¹. A partir dessa nova museografia, começamos a encontrar apresentações que misturam gratuitamente o verdadeiro e o falso, pelo simples prazer da decoração. Talvez a contaminação tenha se dado a partir da apresentação da arte contemporânea, não apenas pelas “instalações” concebidas pelos próprios artistas, mas também por uma pesquisa frequente de lugares singulares que são acrescentados no discurso subentendido constituindo a obra.

Se desejarmos fazer um apanhado em algumas palavras das proposições da nova museografia:

- a) Ela tende a fazer desaparecer a diferença que estava colocada no século 19 entre o espectador e o objeto musealizado;
- b) Ao mesmo tempo, ela sabe guardar uma certa distância para o objeto obsoleto ou exótico musealizado e o utiliza como elemento de base de sua linguagem;
- c) Ela criou uma linguagem colocando em conversação o objeto já distanciado e o objeto do uso corrente;
- d) À partir desse fato ela criou um gênero novo que não é somente expressão de uma realidade científica, mas que é criação, ao mesmo título que uma obra de artista. E é, sem dúvida, somente a essa linguagem de exposição que se pode aplicar o termo “cenografia”.

Para o que concerne de modo mais geral o movimento da nova museologia, este não guardou, certamente, a sua unidade inicial e seus adeptos por vezes se dividiram, fenômeno que é de todo modo natural. Mas o movimento que foi lançado há uma década, assimilando poucos adeptos,

mostra bem que não está morto. E felizmente! Já que, contrariamente ao que poderiam pensar alguns, o combate está longe de terminar!

É preciso preparar as novas armas já que as conquistas se deterioraram com o retorno resistente de certos fundamentalistas das Belas Artes contra tudo aquilo que nós defendemos. Seria um combate por honra? Não nos enganemos, pois, em um artigo recente Édouard Pommier acusa os arqueólogos de terem sido responsáveis pela entrada da sociedade no museu “do qual ela é a pior inimiga e o qual ela se esforça para colonizar”⁴². É através de um aparente retorno às origens que tudo aquilo que afirmamos ser a essência do museu é colocado em questão. A resistência deve, então, continuar, não apenas contra as recuperações e desvios de sentido mas também contra os ataques frontais.

De todo modo, não nos espantemos se chegar o momento em que a nova museologia desapareça: é porque ela terá se fundido com a museologia oficial, pois ela não é feita para envelhecer, uma vez que já apontamos que ela não tem idade. Ela deve se fundir, tanto quanto as ações dos ecomuseus estão destinadas a serem recuperadas por outras estruturas e que elas mesmas estão condenadas a desaparecer, como observava Georges Henri Rvière. Mas, antes desse momento, ainda resta muito por fazer.

(Traduzido por Bruno Brulon do original: DESVALLÉES, André. Présentation. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie*, (vol. 1), Collection Museologia, Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. 533p.).

Notas

- 1 Em português “*Ondas: uma antologia da Nova Museologia*”. (Nota do tradutor).
- 2 “Muséologie nouvelle et expérimentation sociale” (MNES), no original. (Nota do tradutor).
- 3 DESVALLÉES, André, “Muséologie (nouvelle)”, *Encyclopaedia universalis, Supplément*, t.2., 1981, pp.958-961 (6 colonnes).
- 4 *Journées nationales d'études sur les parcs naturels régionaux* [Jornadas nacionais de estudos sobre os parques naturais regionais], que aconteceram em Lurs, na França, no ano de 1966, em que se apresentou uma concepção da proteção da natureza envolvendo as pessoas. (Nota do tradutor).

- 5 O MUSE, o *Bedford Lincoln Neighborhood Museum* [Museu de vizinhança Bedford Lincoln] do Brooklyn, foi criado em 1968 segundo o modelo do Anacostia *Neighborhood Museum* [Museu de vizinhança de Anacostia] da Smithsonian, como uma estrutura provisória do *Brooklyn Children's Museum* [Museu para crianças do Brooklyn]. (Nota do tradutor).
- 6 O Museu para crianças do Brooklyn constitui o primeiro museu deste tipo, criado nos Estados Unidos ainda no final do século XIX. Fundado em 1899, o *Brooklyn Children's Museum* é considerado o primeiro museu desenvolvido especialmente para crianças. Os museus para crianças não estão voltados prioritariamente à preservação de coleções materiais – quando as possuem –; seu objetivo é o de evocar experiências com o público infantil em um espaço lúdico de ensaio com o propósito de introduzir as crianças à cultura a qual estão destinadas e cultivar nelas a visita ao museu como hábito cultural. (Nota do tradutor).
- 7 É a partir da transformação dos museus tradicionais nos Estados Unidos, que se desenvolvem nos guetos os '*neighborhood museums*' – 'museus de vizinhança' – cujas funções tradicionais passam a estar voltadas para a vida das pessoas da vizinhança, de forma que expliquem quem elas são, de onde vêm, o que conquistaram, quais são seus valores e suas necessidades. O museu de vizinhança de Anacostia é criado em Washington, em 1967, a partir da iniciativa de um pequeno, porém forte, grupo de líderes locais numa comunidade afro-americana de aproximadamente 71 mil habitantes. Esta proposta, conduzida por John Kinard e desenvolvida pela *Smithsonian Institution*, estava fundada na vontade daquela comunidade de conhecer a sua própria história e a história do meio em que vivem os seus habitantes. Cf. KINARD, John R. e NIGHBERT, Esther. *The Anacostia Neighborhood Museum*, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Museum. *The fine arts museum of Expo'70*, Osaka. Paris, UNESCO, v. XXIV, n. 2, p.103-108, 1972.
- 8 TILDEN, Freeman. *Interpreting our Heritage*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1957. (Nota do tradutor).
- 9 O qual, desde 1978, sem dúvida mais conscientemente do que eu mesmo dois anos mais tarde, utilizou pela primeira vez a expressão "nova museologia". Cf. VARINE, Hugues de, « L'Écomusée (1978) », p.446-487, in : Desvallées, André; De Barry, Marie Odile & Wasserman, Françoise (coord.), *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie*: (vol. 1), Collection Museologia, Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.456.
- 10 É a partir dos anos 1970 que uma iniciativa do Museu Nacional de Antropologia do México, que ganhou o nome de Casa del Museo, teve seu projeto experimental lançado, focando-se em áreas populares: a Zona do Observatório, El Pedregal de Santo Domingo e Nezahualcoytl. Este projeto, idealizado pelo museógrafo mexicano Mario Vásquez, foi instalado em pleno coração de um bairro da capital, e exercia um trabalho de sensibilização com os habitantes das chamadas 'zonas de miséria' ou 'cidades perdidas'. (Nota do tradutor).
- 11 Tanto Pierre Gaudibert e Bernard Deloche, quanto John Kinard e Duncan F. Cameron são autores que tiveram textos publicados em *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie*, o que justifica a recorrente menção a eles, entre outros. Cf. DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues: Une antologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1), Collection Museologia, Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. (Nota do tradutor).
- 12 Cf. DESVALLÉES, André, "Muséologie (nouvelle)", *Encyclopaedia universalis*, Supplément, t.2., 1981, pp.958-961 (6 colonnes).

- 13 O Musée des Monuments français [Museu dos Monumentos franceses], aberto em 1795 pelo arqueólogo Alexandre Lenoir que dirigiu essa instituição pelos 30 anos seguintes, hoje constitui parte da Cité de l'Architecture et du Patrimoine [Cidade da Arquitetura e do Patrimônio] na França. (Nota do tradutor).
- 14 O autor aqui faz uso da primeira pessoa, ressaltando o campo internacional de profissionais de museus. (Nota do tradutor).
- 15 Aquilo que o autor se refere por “nossa concepção” é a concepção disseminada pela nova museologia, que ele ajudou a criar. (Nota do tradutor).
- 16 “Public premier servi”, no original. (Nota do tradutor).
- 17 Quatremère de Quincy, Antoine. *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'Art* [Considerações morais sobre a destinação de obras de Arte]. Paris, Crapelet, 1815: 113 (pp. 53-58).
- 18 Op. cit. (p. 87). A teoria de Quatremère segundo a qual Roma em sua plenitude é um museu em si que não deve ser desmembrado é o tema das *Lettres à Miranda sur le Déplacement des Monuments de l'Art de l'Italie* (1796) [Cartas à Miranda sobre o deslocamento de monumentos de Arte da Itália (1796)] que vieram a ser reeditadas, com uma rica introdução e notas de Édouard Pommier (France, Mayenne éditions Macula, 1989, p.153).
- 19 Muséum central de Artes.
- 20 Palácio do Louvre.
- 21 Muséum de História natural.
- 22 Conservatório de Artes e ofícios.
- 23 No contexto francês, o termo “muséologues” se aplica a todos aqueles profissionais que atuam em museus, independentemente de sua formação acadêmica. (Nota do tradutor).
- 24 LÉVI-STRAUSS, Claude (1954). “Place de l’anthropologie dans les sciences sociales” [O lugar da antropologia nas ciências sociais]. In : *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p.413.
- 25 *The New Museology*. Londres, Reaktion Books, 1989, 230p. Esse título viria de uma farsa se ele não se devesse, simplesmente, a uma ignorância ou estreiteza de espírito unimagináveis, por parte dos outros países. Podemos notar de imediato que nenhum dos seus autores, segundo o nosso conhecimento, se fez notar até agora por ter participado, ao redor do mundo, da reflexão museológica coletiva e tampouco no seio dos organismos internacionais, como o ICOM, assim como dos diversos grupos que se encontram no MINOM (Movimento Internacional por uma Nova Museologia). Mas, afinal, por que não? Não é inédito apontar uma visão exterior e mesmo examinar as coisas “vistas das estrelas”. Por outro lado, é ainda mais improvável a necessidade de se ater à página 4 da introdução de Peter Virgo para descobrir que essa obra é escrita “essencialmente sob um ponto de vista britânico”. A Inglaterra é uma ilha, como ensinava André Siegfried há cinquenta anos. Sempre uma ilha! (Da qual parecem sair apenas Patrick Boylan, que é um curioso por novidades, e Kenneth Hudson, que está em toda parte, e conhece tudo.) Desde então [a Inglaterra] vem ignorando tudo aquilo que pôde ser feito ou escrito sobre o tema após dez anos em outros países ou em outras línguas que não o inglês! Os únicos autores franceses citados são Roland Barthes e Pierre Bourdieu, cujo célebre *Amour de l'Art: les musées européens et leur public* [O amor pela arte: os museus europeus e seu público] foi publicado... em 1966. E, ademais, os americanos escrevem bem em um certo inglês que conhecemos! O que não impede os textos de Cameron e de Kinard de serem ignorados, e

a única alusão indireta feita a certas pesquisas e práticas novas perpassa, ainda na página 4, a obra *Museum Time Machine* [Museu máquina do tempo] de Robert Lumley (1988).

Como lembra Peter Virgo: “Ex Africa semper aliquid novi” [“Da África sempre algo novo”]. De fato! Mas melhor seria não buscar conhecer e pesquisar somente a sua solução. Lamentável. Porque os autores teriam possivelmente aprendido que existem outras vias possíveis além daquelas que eles puderam antever para salvar alguns museus britânicos de sua “desolação”. Para sermos justos, acrescentemos que essa obra reúne informações e reflexões interessantes sobre os museus britânicos... E que Peter Virgo descobre (pp. 48-59) diversas verdades já expostas há mais de vinte anos, nos textos que republicamos aqui mesmo neste volume!

- 26 Casa do Homem e da Indústria, em português, que seria o primeiro ecomuseu do mundo, criado como um protótipo por Marcel Évrard, entre os anos 1972 e 1974, na comunidade do Creusot-Montceau-les-Mines, na região da Borgonha, que viria a dar sentido ao termo existente. (Nota do tradutor).
- 27 Particularmente, fora os artigos da presente publicação, por Hugues de Varine, cujos textos principais acabam de ser reeditados na mesma coleção, sob o título: *L’initiative communautaire, recherche et expérimentation* [A iniciativa comunitária, pesquisa e experimentação], Mâcon, Éditions W et MNES, 1991, 269 p.
- 28 O Centre national de Recherche d’Animation et de Création pour les Arts Plastiques [Centro nacional de Pesquisa de Animação e de Criação para as Artes Plásticas] foi criado no Creusot em 1970 para servir de base à estrutura museológica que pretendia criar Marcel Évrard na região e dar subsídio ao futuro ecomuseu. (Nota do tradutor).
- 29 O autor faz referência à Philippe Starck, designer contemporâneo nascido em Paris, reconhecido por sua maneira particular de trabalhar as formas e os materiais em suas obras, e que ganhou a competição de mobiliário de La Vilette em 1965. (Nota do tradutor).
- 30 Escola nacional do Patrimônio.
- 31 Museu de Arte moderna da Cidade de Paris.
- 32 ARC – Animation/Recherche/Confrontation (Animação/Pesquisa/Confrontação) é um espaço de pesquisas e de exposições criado em 1966, no musée d’Art moderne de la Ville de Paris, dedicado à criação artística contemporânea. (Nota do tradutor).
- 33 Museu das Crianças.
- 34 Museu nacional de Artes e tradições populares.
- 35 Museu de relva.
- 36 “Cidade cinema”.
- 37 Cidade das Ciências e da Indústria.
- 38 Não é preciso ter vergonha de lembrar das inúmeras inovações (se podemos dizer deste modo, uma vez que elas não tinham em si nada de revolucionário) propostas pelo musée des Arts et traditions populaires e aceitas de mal grado, ou simplesmente refutadas, desde a climatização ou a criação de auditórios, que só foram aceitos graças ao poder e ao prestígio de André Malraux, desde os audiovisuais que nenhuma linha orçamentária permitia financiar, até a informatização das coleções bem antes de que o ministério da Cultura, em sua totalidade, dispusesse de computadores, até o controle automático das entradas, ou o sistema de teleguias na Galerie culturelle (Galeria cultural), que nunca puderam ser instalados, e a impossibilidade de fazer funcionar um verdadeiro centro

cultural. Quanto às doutrinas museológicas e museográficas de Georges Henri Rivière, tanto hoje como ontem contestadas pelos mais retrógrados, não seria natural constatar que são justamente os seus discípulos que se mantêm na ponta da inovação?

39 Museu das civilizações de Ottawa.

40 Museu das civilizações do Québec.

41 E, para além da necessidade de se expressar de forma conveniente a mensagem, um melhor serviço de público pode conduzir às mesmas escolhas de substituição. Seria o que foi feito na referida recuperação dos centros de interpretação dos parques, levando às mesmas escolhas: "O percurso de interpretação [...] levou os idealizadores da exposição a uma cenografia em que o objeto teve os seus assentos primários modificados. A concepção da apresentação por vezes tomou encaminhamentos muito contemporâneos e o artefato, segundo a necessidade da narrativa museal, encontrou um lugar algumas vezes contemplativo, outras demonstrativo. Preocupados com uma participação do público mais ampla, nós optamos com frequência pela reprodução, deixando o original nas reservas, onde ele está cercado das condições ideais de conservação." (Annette Viel, "Quand le lieu devient objet" [Quando o lugar se torna objeto]. In: Faire Voir, Faire Savoir [Fazer ver, fazer saber]. Québec : musée de Civilisation, 1989, p.76).

42 POMMIER, Édouard (1991). "Prolifération du musée". Le Débat, 65, mai-août, 1991, pp.144-149 (p.147). ... E portanto Édouard Pommier trouxe muitos dados nesses últimos anos, para o conhecimento histórico das origens dos museus na França, entre o fim do século 18 e o início do 19!

Presentation to the work *Vagues,*
Une anthologie de la Nouvelle
*muséologie,*¹ vol. 1 (1992)

André Desvallées

Abstract

The text presents an introduction to the work *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie*, collection of texts organized by the author, and maps the main historical background of the New museology movement in different contexts in the world. Raising the possible international starting points for the emergence of New museology, and the names of the main thinkers that supported it in France and abroad, this Presentation discusses the very nature of the movement and its value of rupture from the official museology, both in terms of the reflection on the field and regarding its effects on museology.

Keywords

New museology. MNES. MINOM. Ecomuseum. Neighborhood Museum.

It has been ten years since the movement of new museology became collectively known. Not the concept itself, certainly, but its formalization. Nor can we speak in its institutionalization, since, fortunately, despite the fact that some of its claims were accepted by the institutions, essentially it remained as a power outside the official museology.

Not only new museology remained a living school of challenge, but, at least in France, it also became, due to necessity, a resistance movement against the deviations from the true sense of what museology and museography could be.

It is always difficult to determine the starting point of a movement of thinking, as well as, undoubtedly, the number of those who bind to it.

Could we assume that the new museology was born, in France, between February 26, 1982, when a General Assembly promoted by the General Association of French Curators caused a reaction of nausea in the more progressive among those present, and the same day in the month of August, 1982, when Évelyne Lehalle, along with Chantal Lombard, Alain Nicolas, and William Saadé, filed in Marseille the bylaws of an association entitled “New museology and social experimentation” (MNES)², whose doctrine is based on the synthesis article that I had published two years before in the *Encyclopédie Universalis*³ supplement?

On the other hand, should we take as a starting point the symposium on “Museums and the environment” that took place in France in September, 1972, or the famous round table that took place the same year, between May and June in Santiago, Chile, organized by UNESCO on the “Role of the Museum in Latin America”? Or, yet, should we turn to the journeys of Lurs⁴, in 1966, which led, in the following years, to the creation of the first in situ museums of natural parks and to the development of the ecomuseum concept, initially confusing, and little by little explained by initiative of Georges Henri Rivière and Hugues de Varine?

In the United States, should we refer to November, 1969, and to the seminar on “neighborhood museum” and the “role of museum in collectivity”, which was held at the MUSE, Brooklyn’s Bedford Lincoln Neighborhood Museum⁵, seminar which was notably attended by Emily Dennis-Harvey, then cultural animator of the Brooklyn Children’s Museum⁶ and John Kinard, founder, in 1967, of the Neighborhood Museum in the disinherited neighborhood of Anacostia, Washington⁷? Or should we refer to three years before, in 1966, to the Aspen (Colorado) meeting in which Sidney Dillon Ripley, then secretary of the Smithsonian Institution, launched the idea of an experimental neighborhood museum, and decided to give John Kinard the ways to expand his project in Anacostia? Or can we, yet, jump to 1957, with the publication of the book by Freeman Tilden⁸ on the interpretation of heritage, which allowed a first renewal process of the museography of interpretation centers?

Wasn’t it [new museology], in fact, already underlying in every action and in the writings of Georges Henri Rivière and especially of Hugues de Varine⁹, consecutive directors of ICOM, the first from 1946, the second from 1962?

But wouldn’t its true international starting point be placed between Paris, Dijon, and Grenoble, between August and September, 1971, during the 9th ICOM General Conference which theme was “Museum in the service of Men, today and tomorrow”? In Dijon, and on September 3rd, is the first public enunciation of the term ecomuseum by Robert Poujade, mayor of the city and first minister of the Environment in France. Grenoble, above all, was marked by the official participation of several curators whose interventions annoyed the museum world. Duncan F. Cameron – at that time mainly known in North America – addresses the language of communication of the museum; John Kinard gave a presentation on the community museum that was created in Washington; and, especially Stanislas Adotevi, representative of Dahomey, calls into question all the foundations of the museum, not only on behalf of the people of the Third and Fourth Worlds, for which the museum does not mean anything, but also on behalf of all those industrialized countries where people don’t even go through the doors of these institutions. Certainly, the statements of the latter disturbed even more than the words of Jean Chatelain, then Director of the Museums of France – and President of ICOM’s French Committee –, according to which “at the Louvre we do not need cultural activities, we already have the Mona Lisa and Venus de Milo”. Unquestionable realization and that remains the purest evidence, twenty years later, when we see the crowds that rush under the pyramid of Napoleon’s Court.

Cameron, if, on the one hand, questioned the communication system, the language of the museum, his elitist character, on the other, did not question its content or its form. Except for maintaining that it was also the place of dispute, the “forum” – he still wondered if the “neighborhood museum” of Anacostia which his American colleague talked about deserved the title of museum! From the museum’s angle, the object remained the object and the audience remained the audience, even if the big question after 1968 in France, and before that in North America, was that the museum conquered the forgotten spaces and populations, or ethnic groups, to which it remained a stranger.

In a conference held by UNESCO in 1969, in the program of a colloquy on “Today’s world museums”, Duncan F. Cameron had pointed out that “as an institution, the museum is by definition a product of social evolution” and discussions of 1971 general Conference revolved around this theme, even before ICOM adopted, in 1974, a new museum definition that was going in the same direction.

More than ten years have passed during which these statements remained dead. This silence justified the reactions that followed in France and some other parts of the world.

It is also difficult to determine with certainty the affiliation of one person or another to the movement. Some joined immediately after its structured existence. Others were the first to share their ideas without properly integrate the movement (I recall, for example, Sidney Dillon Ripley, already mentioned, or Mario Vásquez, the founder of “Casa del Museo”¹⁰). From there they were already wondering what could be the creed of a “neo-museum” doctrine! What could be, in effect, the commonalities between the claims or defenses of a Cameron or those of a Kinard? Or, between those of a Gaudibert or of a Deloche¹¹?

When I published, in 1981¹², what after became a kind of manifest, I was just inventorying a part of what had appeared as innovative during the 1960s and 1970s. And these self-titled innovations also reflected the need to find appropriate language to a public uninitiated in a simply specific museum language; as well as the cultural entertainment requirement of the museum and its opening to the outside, to transport it out of its walls; and also the material extension and the museum technique leading to a real mutation, by the transformation in audiovisual database, in addition to the concept of metamorphosis itself and its spatial and social extension, with the emergence of the ecomuseum concept.

The only truly common goal that can be found among those who were behind the flag of the new museology could be realized in the “monumental staircase of the museum” that they proposed to destroy. Abolishing the distance between the public and the museum’s content, i.e., returning it by making it noticeable to some and allowing access without the deprivation of its power, for others.

It will not be an issue here, therefore, the boom of museums or the architectural renovations, or the prestigious buildings that occupy the pages of art magazines and add some lines to the résumé of this or that great architect, but which rarely enrich museography. We will question much simpler things: the public and how we address it. This audience, whose enrichment cannot be merely measured by lines causing a resonate in the stats that compare to the cinema ones, but by simple intellectual, emotional, or social gains that each individual can withdraw from their relations with the object. These gains are seen both in the case of small museums, local museums, and in great museums, national or the so-called international museums. This essentially social concern does not resemble that of Lenoir who, by opening the Musée des Monuments français, in 1795¹³, wanted his museum to teach citizens to be French. In the case of Africa, as in the case of Brazil, for example, we are¹⁴ far from the range of profitability and economic shift that has been frequently in Western Europe, even in ecomuseums.

This ambition that intended to design the museum’s contents to the public is manifested through two pathways, or, in other words, at two different levels: the media way and the community way. And, it is also true that not only the means but also the nature of the problems differ among museographic problems, regarding the exhibition quality; deep sociological problems, leading to the museum boom towards its surroundings, covering what regards the industrialized world and the research of entirely new formulas adapted to contexts of Third and Fourth Worlds; or even epistemological problems concerning the content proposed by the same museum.

However, being the museum an establishment enrolled in society which has as competence the specific relationship of man with both social and natural realities, practice and theory come together in the same social and cultural conception of its function.

Is it necessary to repeat? Our conception¹⁵ focuses on the communication with the public and the mediation, in every sense of the term. It did not bring to the forefront the conservation of the very objects, or the very pleasure of the curator, or the very organization of space. To the extent that its *raison d’être* is the translation

of the relationship with reality, it must seek the best apprehension language of this reality and the communication of what has been seized. Besides serving the public, it is necessary to serve, in the best hypothesis, the theme, being it an object of observation or a perspective to be translated.

“Public served first”¹⁶, this principle by Georges Henri Rivière was socially translated by all structural changes in the museum and its fusion in new forms adopted by these community based cultural establishments, particularly in the ecomuseum. But the change was not only social. It was, indeed, a real epistemological revolution – and, therefore, a museological one.

Is it necessary to remember how we place ourselves at the same time in relation to museum theory and museum practice? In addition to the fundamental change in the public's notion and its relations with heritage, new museology was in charge of restoring the global concept of heritage. More than considering the very collections of natural history, art objects, scientific or technical objects, the natural and cultural environment as a whole is perceived as heritage, of which we appropriate, and which we retain and transmit, keeping us aware of the changes caused by creations – and destructions – of man, and in which are highlighted the testimonies to explain its nature and its history. In theory, there is no difficulty in submitting this process to an overall definition of museum and museology: the concept of “museum” covers the entire universe and everything is then convertible into museum, being the museum understood as the specific place where you can study the man's relationship with the reality of the universe in its entirety, and museology being the science of relations between man and reality of the universe.

In the practical plan, this position leads quite naturally to interdisciplinary museums – if not multidisciplinary – in relation to scientific activities and equally interdisciplinary work methods.

For many, this broad museum vision came as a revelation, leading to talk of “new ideas” and “new assets” in a context where the original concepts had barely been put in vogue and a practice neglected for nearly two centuries was being resumed. Not everything was successful, in fact, but everything had already been formulated. In speeches and in the most contradictory achievements since Quatremère de Quincy to Alexandre Lenoir: the latter, not only created the first national identity museum, but also created, to France, one of the first open air museums; and Quatremère rejects this initiative and the very principle of the museum as an artificial place where collections are gathered, equally weaving harsh judgments on his part: “Move all the

monuments, collecting thus their decomposed fragments, methodologically sorting their waste, and making such meeting a practical course of modern chronology; it is as if life watched its funeral; it is to kill the art to make it history, it is not to make history but the epitaph”¹⁷. He also considered not only that everything should be where it was, particularly the Roman remains on the site of Rome, but that these traces should retain their original environment, with everything that gives them sense, without being taken as elements to make museums: “Still, the true love for antiquities says to separate, as much as possible, their venerable remains, places, circumstances, and the set of accessories with which they relate.”¹⁸ Not only was it a sermon against the extraction of objects from their environments and for their maintenance in situ, but, coming from a man who favored the works of art, it was about taking a position in favor of the non-division of heritage.

Thus being, I will repeat that our museology appeared only new to the extent that museology had aged. The movement we started did not originate in fact a cultural revolution (as, e.g., “Surrealist revolution” or the revolution known by the fine arts from the 1950s), it was more of a return to fundamentals (as Renaissance was an aesthetical return to ancient Humanities), and the principles it put in vogue have nothing revolutionary indeed. They simply constitute the museology. Until the 18th century, the cabinets of curiosities and other wonders were merely rating places and some had been created to be places of demonstration and teaching aimed at advancing knowledge in the areas they covered. And, once they became public museums, the broader public access to artistic, technical, scientific, historical goods, as well as the knowledge that they can generate, became the first concern – at least for the museums models established by the French Revolution.

On our museology, wouldn't its models come from the dynamic museology and museography experts acting since the very existence of the museum? Haven't it always existed and wouldn't it be the only good museology? Leaving modesty aside, isn't new museology simply the first, the most ancient, the unique, the one that would have remained always faithful to the original museum model – at least in its republican French conception –, the one that puts the museum at the service of everyone and not just at the service of some enlightened amateurs?

Different points of view, at times opposing, are manifested from this statement. Likewise, certain contradictions were already shown between 1972 and 1975: wasn't the Musée des Monuments français created in opposition to Musée du Louvre? And the texts that defined the missions then assigned to the Muséum central des

Arts¹⁹, to the Palais du Louvre²⁰, were far from applying to the Muséum d'Histoire naturelle²¹ or to the Conservatoire des Arts et métiers²², place of research and place of vocational training.

In the same way, the differences in the degree of interest in the object and the interest in the subject manifest when we are dealing with a classical art curator, to whom the original is the essential when it comes to “making visible”; with a contemporary art curator (as Pierre Gaudibert), to whom the art and its creation processes tell more than the finished work; with an anthropologist (as Jacques Hainard), to whom the object does not mean only what we make it say; with the responsible for a scientific museum, to whom the object transmits only a small part of what it has to express, or to any other (as Bernard Deloche, who opposes to Duncan F. Cameron or Georges Henri Rivière), to whom the transmitter means is indifferent. If we must find a unit from the point of view of all these museologists²³, it is undoubtedly the following: it only accounts for them the message and its destination, in other words, men implicated by the musealization act in its broadest sense. And they could resume it on their own, extending to museums of all disciplines the allocation that Claude Lévi-Strauss fixated since 1954 to anthropology museums: “This is not only about collecting objects, but also and above all about understanding men²⁴.”

In any case, the “new museology” does not correspond to this “new museology” that believed to discover the authors recently gathered by Peter Virgo²⁵, for whom the museum renovation is situated mainly in the adaptation of old museums or the construction of new ones. Anglophones accustomed us with the strong depreciation of what not to do in their language or what is not connected to their traditions. Our republican chauvinism sometimes equates with theirs, it is worth saying, although not to the point of not knowing a certain historical truth. Because, in fact, to ignore deep changes known to museology after more than twenty years, even those produced by the United States, is to witness an unqualified ignorance (some indirect allusions make reference to Neils Cossons, Kenneth Hudson, and Robert Lumley... and no one else!). Besides, there were in Great Britain innovative ideas and innovative establishments! Hastings’s battle is decidedly not over...

If we think of the context of India or even Africa, museological discussions may seem completely disconnected from reality. Those proposed by traditional museology certainly are, and we may wonder how interest a museum is for populations ravaged by hunger and in the process of acculturation. These matters are equally displaced to the people of our great cities, no less acculturated – or that, otherwise, express

different cultures, their own, minor cultures, and even often those we call anti-cultures. Can the museum help solving some of the developing population's – or countries' – problems? Maybe, if they approach them without a limited look. This is invariably our point of view, and, to be put into practice, certainly, the formula of community museums is better suited than that of traditional museums.

Community museums had already appeared, notably across the Atlantic, in Washington, after 1967, with the Anacostia neighborhood museum, already mentioned. In Mexico, from the Museo nacional de Antropología, Mario Vásquez launched in the suburbs of Mexico the first Casa del Museo. In France were born in the natural parks of Armorique (Finistère) and Grand'Land (Landes) the open air museums that would become the first ecomuseums, in Ouessant since 1968, and in Marquèze since 1969, even before the meeting of UNESCO on the Environment, in Bordeaux, Istres, and Lourmarin, between September 25 and 30, 1972. After the public consecration of the neologism ecomuseum by Robert Poujade on September 1st, 1971, the birth of the Maison de l'Homme et de l'Industrie²⁶, created in the Creusot the same year, adopted that title and became, so to speak, its prototype. It was no longer, however, only about encouraging the museum or opening it to a wide audience, it was fundamentally about acting in order to make that same public own it, that it took the initiative of their actions, and also make of all of its heritage the base of the museum.

Even though the details vary depending on the country or the age of those involved, the methods remain the same: insertion in the environment by missionary cultural agents, intimate cooperation with the device and school professionals, accountability of interests, abolishing museographic taboos, etc. I would not say different for community museums: is a widely treated subject²⁷. Besides the deviation of direction I will address later, we can simply point, in the case of France, how much the sclerosis of its educational system created a delay in relation to what happens in many developed and developing countries, in the sense of releasing the educators from their primary obligations and authorizing them to use the specific methods and assets of the museum.

On the other hand, the same developing countries have other severe problems that are rarely solved. These are, e.g., problems concerning musealization of objects linked to the sacred, which had been raised without contours by Stanislas Adotevi in 1971 and that continue to be put, in Africa as well as other places. Some North-American anthropologists and museologists had already seriously reflected on such

matters and had put into practice some solutions from legislative texts voted by the US Congress in 1975 on the self-determination of Amerindians. Others estimate that these are false problems, raised to ease the consciousness, and that should be surpassed under penalty of reinforcing the isolation of populations that stand out of these cultures. To which of these theories refers the questioning of Mexico's Museo Nacional de Antropología?

The places where things have greater [symbolic] charge are the ethnological museums. But it is also in contemporary art museums that transformations appear. In these we inverted the envelope, the content takes the place of the containing; ethnology, in turn, completely relocated the museum, placing everywhere, within the ecomuseum, the interest for what constitutes the traditional object.

In fact, it is interesting to recall how, parallel to the objectives of ecomuseums, contemporary art museums are also responsible to rethink their relationship at the same time with artists and the audience: not only to approximate each other and their works, but also to involve them, make them actors of the museum. In the same logic, museum walls should be exploded so that the works were integrated into the city space – or field –, while the museum would integrate the heritage of the entire population that it encompassed. It is not, by chance, that the Creusot ecomuseum had become a model: it was carrying in its bosom the CRACAP²⁸, which was a contemporary art center. Then, even if most contemporary art centers have been born, except for modern art museums, from a dissociation between artistic heritage and living art, it was made in the field the rapprochement between awareness of heritage and awareness for the artistic production. This parallel path was covered elsewhere, in France, in the Fresnes ecomuseum.

That is the reason why we can only consider angrily the depreciation launched by several protectors of contemporary art on museums and objects out of the classic field, condemning that which is not free creation and is not intended to reflect the culture, or even the nature, and that always passes the recreation filter. Therefore, it is more of a “low blow” if we remember that it was precisely the “culturalists”, these anthropologists, these archaeologists of the banal, these social historians that enabled many patrons to understand that there was something else to contemplate, and eventually to place into the museums, besides mere paintings, sculptures, and recognized classic art objects.

Both museographers decorators, on the one hand, either working with contemporary art or the history of techniques, and anthropology museographers,

on the other, make use of objects as if building a furniture storage or an accessory store. The difference is that the first use only forms to evoke an ambiance (let us think of Starck²⁹ and the exhibition at Georges Pompidou center on “the 1950s”) or to provoke new sensations, as the latter try to create a dialogue between every *expôt* with its or their views, so that from this dialogue come out new ideas.

For a good museographer it may be enough a cheese box to evoke our civilization consumption and a piece of PVC to evoke other aspects of our contemporary life. But, from the dominant – or “dominator” – point of view, if its exhibition and its possible approach were not valued by the name of an artist, if possible a famous one, we consider then that they are nothing – in opposition to what was thought and written over twenty years ago by Pierre Gaudibert or Jean Clair. Therefore, what difference is there for the viewer between a good number of contemporary works and good mineralogy, botanics, technical objects, daily life objects museographies...?

Isn't a good museography or a good scenography more valuable than a bad work of art? Advocating better than the very traditional museums, the specificity of the museum object, of which they are not the exclusive worshipers, warned curators to accept the museographies presenting various levels and offering more complexity than certain presumed works of art: in the first level, by purely physical representation; in second level, by its context evocation; in third level, by the approximation through invested *expôts* from different places and/or times; finally, they may be faced with an equally polissemic symbolic significance.

Functioning as a true international organization for people working in museums, ICOM is a melting pot in which are found both protesters tradition and those who defend it, and that, overall, hold power in the world of museums. Thus, we could witness the election for the position of President of ICOM, from someone responsible for a large traditional American Museum to the managing director of all museums of a large European country, or even the responsible for an avant-garde museum of an East European country, or, finally, in the current mandate, the initiator of an experimental form of museography in an African country. And, without ignoring the role played in this movement by those who were the first two directors of ICOM, we can state that the apostles of the new museology have never ceased to be active in certain committees of this organization, further comprising MINOM itself recognized as one of its member organizations.

But if ICOM may look globally as an open place, due to a presence, major in its advisory bodies, of members from countries researching museums models admitting

among them “neo-museology” concepts apparently widely accept, it is not the case, if you look closely, the practice in most of these countries. We may come to recognize the forms of action proposed, at least in its name, but in reality we do not do much for these forms to develop in fact and we divert the meaning of the words.

It is, for example, as one can expect, what happened in France with ecomuseums, whose institutionalization processes made it possible to fossilize them by playing with the root “eco” and reducing them to mere open air museums, if not “leisure centers” with, above all, commercial purposes.

Not that we have done something about it. I would go further: we have certainly endeavored efforts in public relations, cultural action, or even pedagogical domains. But these targeted more quantitative than qualitative aims.

A word on qualitative: Duncan F. Cameron wrote several articles between 1968 and 1971 to explain that it was useless to show the object if we don't provide, at the same time, reading codes. Fine Arts exhibitions, as scientific exhibitions are always in a way esoteric – considering, undoubtedly that the latter have found their solutions through interaction with visitors. What do we do to improve this situation? Aren't we aggravating it even more when we complicate the presentation rather than simplifying it?

Would the luxury camouflage many museums put in place just over a decade be a change? Certainly necessary was the new look, but wouldn't we be repeatedly using new tricks to hide deeper problems? Are we putting in question indeed, within the administration, before politicians or among professionals, the real museum purposes, the sense of conservation and exhibition of its deep ties with the society of which it is one of the cultural instruments – and of which it intends to be the reflex –, of its way to communicate to the public, of both the content of its speech and the clarity of its language?

In 1969, Cameron himself talked about the multipurpose difficulty of the curator and the formation required in the new functions required of them. Turning this professional, in France, formed by the new *École nationale du Patrimoine*³⁰, into a multipurpose administrator, in a context where he was already the expert of a certain subject. For all of it, shouldn't we provide the curator with means to interrogate on the meaning of his profession, and with means to respond to these new functions in which we hope he excels, and, notably to those related to mediation by exposure?

In France little has been done so that a change occurred in the recommended direction after years. Not in national museums; nor in official administrative devices.

Among us the initiative and innovation always had a marginal origin, whether in Paris or in the countryside: from the musée d'Art moderne de la Ville de Paris³¹, where Pierre Gaudibert's ARC³² was born, to the municipal museums of Marseille, in the midst whereof was born Danièle Giraudy's musée des Enfants³³, in the late 1960s; from the musée national des Arts et traditions populaires³⁴ [in Paris] to the musée Dauphinois in Grenoble, in the early 1970s; closer to us, yet in Paris, the Musée en herbe³⁵ or the "Cité Ciné"³⁶ exhibition. It is also necessary to recall that every time we try to do something new, from the center of Pompidou to the cité des Sciences et de l'Industrie³⁷, and in the great Louvre, we did it by creating new and specific administrative structures, and opposite to official structures, and beyond them³⁸.

History repeats itself, or, at least, continues filled with repetitions. That is why it is sad to reread, twenty years later, the texts where Duncan F. Cameron reminded North-American Anglophones (but that also aimed at all members of ICOM, of which France is a founding member) about the reforms that "for decades have been suggested and became the object of interest after the Second World War, both in texts and speeches". The same holds true to ourselves, when noticing that the past decades are already half a century ago! And, once our reading ends at the description that the very Cameron did, in 1971, of genesis, of opening and functioning conditions of Ontario Science center, in Toronto, we cannot help but think immediately in history as it was made in La Villette. As in the examples mentioned by Cameron twenty years ago, for North American cases, professionals recruited in the French ad hoc structures didn't in fact have all necessary qualities; they should at least have the lack of prejudices and a new look on problems to be solved. Poor curators, very often conservative in essence, if we have the quality of our flaws, we also often have the flaws of our qualities! Due to this fact, unfortunately, in museums the advances could never occur without successive violation acts.

Besides these forced evolutions, we can only regret the fact that [the changes] were not taken forward, in an administrative context indeed different, such as the Ministry of Environment, for all of those that, in parks, have abandoned cultural activities in a broad sense, panacea of the 1970s in France, and that were inspired by the North-American example of interpretation, notably theorized by Freeman Tilden, which multiply the experiences and put the relationship with the public and the form given to the messages they wanted always in the forefront of their concerns.

And, therefore, a new generation of curators full of dynamism has just appeared. We hope that, fortunately for them, the regionalization politically established in 1982

will allow the continuation of the development of museums, in a good way. Several experiences have already been made with the public, several exhibitions innovated by not contenting anymore on displaying in shop windows but seeking to build a speech. We can only proceed...

What, at least for some time, has saved the museum institution from accusations it met in the late 1960s and during the 1970s, was the media value – more exactly “mediation” – of the masterpieces held by museums of Fine Arts. Contrary to McLuhan’s assertions, in this particular case: the means did not hide the message. The package is not important, it is the Vermeer message or the Van Gogh message that matters – at least the taste convinces itself.

Rare major influences that have been well accepted by traditional museums were connected mainly to direct relations with the public – essentially to prospection, to the reception as well as what we call cultural action. The “recuperation” of cultural action certainly does not deserve to be neglected. But, despite the devotion – not to say the frenzy – of some that have a faith tested in its practice, this was not usually considered part of the fire: an area to which we can no longer fail to appeal, but that remains marginal in real evolution of museums – which is proven by the fact that we rarely assign this function to true curators and the fact that the later often consider it secondary, when are not despised by their actors. In general, away from working for accountability by the public we continue considering it a merchandising to be captured. On the other hand, the referring to the nature of the museum and its museographic expression (communication) met the worst deviation of sense.

Effectively, further confusion is usually made at the other end of media demarche of the museum with the exhibition and its communication language. Due to that, I will insist particularly on the museographic aspects of the new museology to finish. Indeed, regarding museography, and more particularly to the organization of space and the view, the void left by museum professionals, and particularly by curators, has essentially benefited professionals whose problem has nothing to do with that of museography and that had led us to real catastrophes. On behalf of the legitimacy that was conferred to them by their competence in spatial organization, architects, interior architects, decorators, and set designers took possession of museums and made them their own way. As what they did could not be unnoticed, opposed to a good museography, they were noticed by the authors of the works and, very quickly, they found themselves in a competition that we can almost call unfair.

This situation could be considered a mere professional competition in relation to rare but true museographers, and silenced ones, if in reality it did not put into question

the very foundations of museography as we conceive it, and, even more, of our own conception of museology. In fact, from the moment we do not privilege only form but also the message, we cannot accept that the message is subordinated to the space organization. According to our perspective, it is the message that is put into the space – even if in the message there are objects and even being the space created as in the case of aesthetical exhibitions, and especially in contemporary art. A true fraud happened, against our will, which is the deviation from the formal opening we had given expression in order to make it something else, that is not necessarily related to our proposal. This is not an easy task once the difference between a true and a false museography presents itself at times in nuance. The Musée des Civilisations d'Ottawa³⁹ reinstates the museographic formula of “street scenes”, developed in British Columbia by Daniel T. Gallacher in the 1960s, but without having the same honesty to distinguish the authentic object from the substitute. Smart is who can discern whether the musée des Civilisations de Québec⁴⁰ creates its exhibitions always according to the museographic renewal movement that marked Quebec and the entire Canada, especially with regard to institutions linked to Parc Canada, during the two decades prior to its opening, renewal that we can implicitly subscribe in the lines of a new museography – whether unconscious or not – or if this museum at times offers us fakes.

And so, regarding the museums of civilization, or those of history and ethnology, we have pointed out the interest shown in the use of substitutes and scenography replacement to translate a phenomenon or express ideas that would not be translated and expressed only by original objects. Based on this trend and the abandonment of the simple exhibition of the original object, which was propagated with a relative subtlety to transmit a message, we engaged to pursue the presentations in the space that express what we have to say without becoming slaves of the original object. Therefore, we innovated by introducing exogenous elements, which remained despite all the signifiers and could not be taken as mere decorative elements⁴¹. From this new museography, we were finding presentations that freely blend the true and the false, for the simple pleasure of decorating. Perhaps such a trend was the result of a contamination from the presentation of contemporary art, not only by “installations” created by the very artists, but also by a frequent search for unique places that are implied in the speech constituting the work of art. If we wish to make an overview, in a few words, of the new museography's propositions:

a) It tends to make disappear the difference that was established in the 19th century between the viewer and the musealized object;

b) At the same time, it can maintain a certain distance for the obsolete or exotic musealized object so that it can be used as basic element of its language;

c) It created a language by putting in conversation the already distanced object and the object of current use;

d) Regarding this fact, it has created a new type of expression that is not just the expression of a scientific reality, but it is the creation in itself, in the same way as in the work of an artist. And it is, without a doubt, only to this exhibition language that can be applied the term "scenography".

Furthermore, concerning more generally the movement of new museology, it certainly did not keep its initial unit and its supporters occasionally were dispersed, a phenomenon that is completely natural. But the movement that was launched over a decade ago, assimilating few supporters, clearly shows that it is not dead. And fortunately! Since, in contrary to what some might think, the fight is far from over!

We must prepare the new weapons since the achievements deteriorate with the strong return of certain fundamentalists of the Fine Arts that are against all we defend. Would it be a battle for honor? Make no mistake, because, in a recent article, Édouard Pommier accuses archeologists of being responsible for the entrance of society into the museum "of which it is the worst enemy and which it strives to colonize"⁴². All we claim to be the essence of the museum is called into question with an apparent return to the origins. The resistance should then proceed, not only against recoveries and deviations but also against frontal attacks.

In any case, let us not be astonished if it comes the moment when new museology disappears: it is because it will be merging with official museology, because it is not made to age, since we have already indicated that it is ageless. It should merge, as well as the actions of ecomuseums are intended to be recovered by other structures, and that they themselves are doomed to disappear, as observed by Georges Henri Rivière. But, before this moment, there is still a lot to be done.

(Translated by Bruno Brulon from the original: DESVALLÉES, André. Présentation. In: DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une antologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1), Collection Museologia, Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. 533p.)

Notes

1 In Portuguese “Ondas: uma antologia da Nova Museologia”; in English “Waves: An Anthology of New Museology”. (Translator’s note).

2 “Muséologie nouvelle et expérimentation sociale” (MNES), in the original. (Translator’s note).

3 DESVALLÉES, André, “Muséologie (nouvelle)”, *Encyclopaedia universalis*, Supplément, t.2., 1981, pp.958-961 (6 colonnes).

4 Journées nationales d’études sur les parcs naturels régionaux [National study journeys on regional natural parks], which took place in Lurs, France, in 1966, in which was presented a concept of protection of nature involving people. (Translator’s note).

5 The MUSE, Bedford Lincoln Neighborhood Museum of Brooklyn, was created in 1968 modeled on Anacostia Neighborhood Museum of Smithsonian, as a temporary structure of Brooklyn Children’s Museum. (Translator’s note).

6 The Brooklyn Children’s Museum is the first museum of this kind, created in the United States in the late nineteenth century. Founded in 1899, the Brooklyn Children’s Museum is considered the first museum developed especially for children. Museums for children are not geared primarily to the preservation of material collections – when they have them –; their goal is to evoke experiences with the young audience in a playful rehearsal space with the purpose of introduce children to the culture to which they are intended and cultivate in them visiting the museum as a cultural habit. (Translator’s note).

7 It is from the transformation of traditional museums in the United States that were developed in ghettos the ‘neighborhood museums’, whose traditional functions are now focused on the lives of neighborhood people, in order to explain who they are, where they come from, what they have conquered, what their values and their needs are. Anacostia’s neighborhood museum was created in Washington, in 1967, from the initiative of a small but strong group of local leaders in an African-American community of about 71,000 inhabitants. The proposal, led by John Kinard and developed by the Smithsonian Institution, was founded based on the will of the community to know its own history and the history of the environment in which their inhabitants live. Cf. KINARD, John R. e NIGHBERT, Esther. *The Anacostia Neighborhood Museum*, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Museum. The fine arts museum of Expo’70, Osaka. Paris, UNESCO, v. XXIV, n. 2, p.103-108, 1972.

8 TILDEN, Freeman. *Interpreting our Heritage*. Chapel Hill, NC: University of North Carolina Press, 1957. (Translator’s note).

9 Which, since 1978, without a doubt more consciously than myself two years later, first used the term “new museology”. Cf. VARINE, Hugues de, « L’Écomusée (1978) », p.446-487, in : Desvallées, André ; De Barry, Marie Odile & Wasserman, Françoise (coord.), *Vagues, Une antologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1), Collection Museologia, Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.456.

10 It is from the 1970s that an initiative by the National Anthropology Museum of Mexico, which got the name Casa del Museo, had its experimental project launched, focusing in popular areas: Observatory Zone, El Pedregal de Santo Domingo, and Nezahualcoyotl. This project, idealized by Mexican museographer Mario Vásquez, was installed in the heart of a capital district, and has a sensitization work with the inhabitants so-called ‘misery zones’ and ‘lost cities’. (Translator’s note).

11 Both Pierre Gaudibert and Bernard Deloche, as well as John Kinard and Duncan F. Cameron are authors that had texts published in *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie*, which explains the recurring mention of them, among others. Cf. DESVALLÉES, André; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une antologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1), Collection Museologia, Savigny-le-Temple: Éditions W-M.N.E.S., 1992. (Translator’s note).

12 Cf. DESVALLÉES, André, “Muséologie (nouvelle)”, *Encyclopaedia universalis*, Supplément, t.2., 1981, pp.958-961 (6 colonnes).

13 Musée des Monuments français [Museum of French Monuments], opened in 1795 by archaeologist Alexandre Lenoir who headed the institution for the next 30 years, is today part of Cité de l’Architecture et du Patrimoine [City of Architecture and Heritage] in France. (Translator’s note).

14 The author makes use of the first person, highlighting the international field of museum personnel. (Translator's note).

15 What the author refers to as "our conception" is the concept disseminated by the new museology, which he helped create. (Translator's note).

16 "Public premier servi", in the original. (Translator's note).

17 Quatremère de Quincy, Antoine. *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'Art* [Considerações morais sobre a destinação de obras de Arte]. Paris, Crapelet, 1815: 113 (pp. 53-58).

18 Op. cit. (p. 87). Quatremère's theory according to which Rome in its fullness is a museum in itself that should not be dismembered is the theme of *Lettres à Miranda sur le Déplacement des Monuments de l'Art de l'Italie (1796)* [Letters to Miranda on the Art monuments displacement from Italy (1796)] that came to be reissued with a rich introduction and notes by Édouard Pommier (France, Mayenne éditions Macula, 1989, p.153).

19 Central Muséum of Arts.

20 Louvre Palace.

21 National History Muséum.

22 Conservatory of Arts and Crafts.

23 In the French context, the term "muséologues" applies to all those professionals who work in museums, regardless of their academic education. (Translator's note).

24 LÉVI-STRAUSS, Claude (1954). "Place de l'anthropologie dans les sciences sociales". In : *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p.413.

25 *The New Museology*. Londres, Reaktion Books, 1989, 230p. That title would come from a scam if it was not simply an ignorance or narrowness of unimaginable spirit, by other countries. We may notice immediately that none of the perpetrators, according to our knowledge, has been noted so far for taking part around the world on the collective museum reflection nor within international organizations, as ICOM, as well as the several groups which are in MINOM (International Movement for a New Museology). But, after all, why not? It is not unheard to show an exterior view and even to examine things "seen from the stars." On the other hand, it is even more unlikely the need to stick to page 4 of Peter Virgo's introduction to find out that this work is written "essentially under a British point of view". England is an island, as taught André Siegfried fifty years ago. Always an island! (From which seem to come out just Patrick Boylan, who is a curious for news, and Kenneth Hudson, who is everywhere and knows everything). Since then [England] has been ignoring everything that was made or written on the subject after ten years in other countries or other languages other than English! The only French authors mentioned are Roland Barthes and Pierre Bourdieu, whose famous *Amour de l'Art: les musées européens et leur public* [Love of Art: European museums and their audiences] was published... in 1966. And besides, the Americans write well in certain English that we know! What does not prevent Cameron and Kinard's texts of being ignored, and the only indirect allusion made to certain research and new practices pervades, yet on page 4, the work *Museum Time Machine* by Robert Lumley (1988).

As reminded by Peter Virgo: "Ex Africa semper aliquid novi" ["From Africa always something new"]. Indeed! But it would be better not to try to know and search only for its solution. Regrettable. Because the authors would have possibly learned that there are other possible ways besides those they could predict to save some British museums from their "desolation". To be fair, we add that this work gathers information and interesting reflections on British museums... And that Peter Virgo discovers (pp. 48-59) many truths already exposed for over twenty years, in texts republished here in this volume!

26 *House of Man and Industry*, in English, which would be the world's first ecomuseum, created as a prototype by Marcel Évrard, between 1972 and 1974, in the community of Creusot-Montceau-les-Mines, in the region of Burgundy, giving meaning to the existing term. (Translator's note).

27 Particularly, besides the articles of this publication, by Hugues de Varine, whose main texts have just been reissued in the same collection under the title: *L'initiative communautaire, recherche et expérimentation* [Community initiative, research, and experimentation], Mâcon, Éditions W et MNES, 1991, 269 p.

28 Centre national de Recherche d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques [National Center of Animation Research and Creation in the Fine Arts] was created in the Creusot in 1970 to provide the basis for museum structure intended to create Marcel Évrard in the region and give subsidy to the future ecomuseum. (Translator's note).

29 The author refers to Philippe Starck, contemporary designer born in Paris, known for his particular way of working forms and materials in his works, and who won the La Villette furniture competition in 1965. (Translator's note).

30 National Heritage School.

31 Museum of Modern Art of the City of Paris.

32 ARC – Animation/Recherche/Confrontation (Animation/Research/Confrontation) is a research and exhibition center created in 1966, at the musée d'Art moderne de la Ville de Paris, dedicated to contemporary artistic creation. (Translator's note).

33 Children's Museum.

34 National Museum of Arts and Popular Traditions.

35 Lawn Museum.

36 "Cinema city".

37 City of Science and Industry.

38 It is not necessary be ashamed of remembering the numerous innovations (if we could put it this way, since they did not have in themselves nothing revolutionary) suggested by the musée des Arts et traditions populaires and accepted unwillingly, or simply refuted, from the air conditioning or the creation of audiences, which were accepted only through the power and prestige of André Malraux, from audiovisual that no budget line provides funding, to computerization of collections well before the Ministry of Culture, in its entirety, owns computers, to automatic entry control, or teleguide system in the Galerie culturelle (Cultural gallery), which could never be installed, and the impossibility to run a true cultural center. As for the museological and museographic doctrines by Georges Henri Rivière, both now and in the past contested by the most backward, wouldn't it be natural to note that it is precisely his disciples that remain on the edge of innovation?

39 Ottawa Museum of Civilizations.

40 Quebec Museum of Civilizations.

41 And, beyond the need to express in a convenient way the message, a better public service may conduct to the same replacement choices. It would be what was done in the mentioned recovery of parks interpretation centers, leading to the same choices: "The interpretation path [...] led idealizers of exhibition to a scenography where the object had its primary place modified. The presentation creation often took acute contemporary paths and the artifact, according to the needs of the museum narrative, found a place sometimes contemplative, sometimes demonstrative. Concerned with the participation of the wider public, we often chose reproduction, leaving the original in the reserves, where it is surrounded by the ideal storage conditions." (Annette Viel, "Quand le lieu devient objet" [When the place becomes the object]. In: Faire Voir, Faire Savoir [Fazer ver, fazer saber]. Québec : musée de Civilisation, 1989, p.76).

42 POMMIER, Édouard (1991). "Prolifération du musée". *Le Débat*, 65, mai-août, 1991, pp.144-149 (p.147). ... And, therefore, Édouard Pommier brought a lot of data these last few years, to the historical knowledge of the origins of museums in France, between the end of the 18th and the beginning of the 19th century!

Entrevista com André Desvallées

por Bruno Brulon

A presente entrevista é um fragmento de uma série de perguntas apresentadas a André Desvallées ao longo dos anos de 2011 e 2012, mas em sua maior parte se refere à entrevista realizada em 30 de março de 2012, em Paris, no Musée du Louvre. Ela serviu de base, juntamente com as informações coletadas em outros encontros e com os inúmeros e-mails trocados, para a tese intitulada “Máscaras guardadas: musealização e descolonização”, desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Antropologia, da Universidade Federal Fluminense – (UFF), no Brasil, com um estágio doutoral na École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS¹, na França, defendida em dezembro de 2012. Esse trabalho, construído ao longo de quatro anos, foi possível graças às generosas contribuições de André Desvallées ao longo de todo o processo de pesquisa.

Com efeito, esta entrevista revela algumas das ideias centrais desenvolvidas por Desvallées e sustentadas por ele ainda no presente, mas nos mostra também a complexidade de sua trajetória no campo da museologia, com o qual ele mesmo contribuiu significativamente para construir e legitimar. Nas linhas que se seguem, ele fala da sua “museologia (nova)”, mas igualmente da museologia do presente, do ecomuseu e da sua atuação na Inspeção geral dos museus – IGM e no Comitê Internacional de Museologia – ICOFOM. Seus percursos e suas influências na museologia que ele nos apresenta são enriquecidos pela qualidade de suas reflexões e pela riqueza mesma de sua trajetória profissional e pessoal.

Bruno Brulon – Quando o Sr. utilizou pela primeira vez o termo “Nova Museologia” e qual era o sentido do termo nesse primeiro momento?

André Desvallées – Foi para o suplemento, publicado em 1981, da Enciclopédia Universalis² (repblicado na edição de 1985 e nas seguintes até os nossos dias), para a qual me foi pedido que atualizasse o artigo Museologia que Germain Bazin (já falecido), havia escrito em 1968. Como era moda esse gênero de título (as novas matemáticas, a nova história, a nova filosofia, etc.), eu pensei que era pertinente designar assim todas as iniciativas que caminhavam em direção a uma renovação dos museus e da museologia. É preciso retornar às “Apresentações” que eu escrevi para os dois volumes de *Vagues*³. Lá eu descrevo esse processo e conto como alguns amigos franceses criaram a associação *Muséologie nouvelle et expérimentation sociale*⁴ (MNES), e como, em seguida, outros juntos a eles, sobretudo os canadenses do Québec e os portugueses, criaram o Movimento Internacional por uma Nova Museologia (MINOM). E eu defino particularmente nesses textos que tal nomenclatura nada tem a ver com a “*New Museology*” dos ingleses.

B. B. – De que maneira a associação *Muséologie nouvelle et expérimentation sociale* (MNES) foi inspirada no termo e na definição que o Sr. propôs na Universalis?

A. D. – Em um primeiro momento, uma amiga, Evelyne Lehalle, que estava no museu de História de Marseille, assim como Alain Nicolas, que dirigia o museu, leram o meu artigo na Universalis. Evelyne me telefonou imediatamente para me dizer: “Isso que você escreveu é formidável. É exatamente o que nós pensamos. É preciso criar uma associação.”

Quando eu reli o meu artigo pensei que, para além do título, eles deviam ter lido nas entrelinhas, porque o texto não tinha verdadeiramente nada de revolucionário. Todavia é preciso dizer que: 1) no segundo semestre de 1981 nós nos encontrávamos no início da alternância governamental em que a esquerda chegava finalmente ao poder, com François Mitterrand, após vinte e

três anos de governos de direita, sem colaborações – nós respirávamos enfim e sentíamos orgulho na mudança; 2) eu era então secretário da Associação geral dos Conservadores de Museus e coleções públicas, e na ocasião da assembleia geral de fevereiro de 1981, nós havíamos convidado como conferencistas Bernard Deloche e Daniel Puymèges que fizeram intervenções muito perturbadoras e provocaram reações de contestação. Na saída, meus dois amigos de Marseille me disseram: “não é mais possível permanecer nessa associação; eles são muito reacionários. Nós vamos criar uma outra”. Eu respondi, então: “Vocês não vão fazer isso enquanto eu ainda sou um dos responsáveis!” Depois os meses passam, e um dia eu descubro (sem dúvida por eles mesmos) que haviam criado a MNES tomando emprestado o título que eu tinha inventado. Eu já não podia recusar de seguir o movimento e me encontrei então dividido entre as duas associações até o fim do meu mandato.

B. B. – Quais são as relações que se podem apontar entre todos esses movimentos de cunho sócio teórico criados nos anos 1980? A “Nova Museologia”, como um movimento organizado, começou com a MNES, com o MINOM ou, ainda, no Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM) do ICOM?

A. D. – Em 1984, depois da criação do MINOM, que era de certo modo a internacionalização da MNES, seu criador, Pierre Mayrand, pediu que este fosse reconhecido como uma organização associada ao ICOM⁵. O escritório do ICOM me pediu então para testemunhar como membro do ICOFOM. Sentindo o perigo de ver o ICOFOM disputar o mesmo terreno, eu fiz uma comunicação na qual declarava que “a nova museologia não passava de um retorno às origens e existia apenas uma museologia, que podia ser a boa ou a má”⁶. O MINOM foi reconhecido como organização associada e eu o representei em diversas ocasiões nas reuniões do comitê consultivo. Mas, embora tenha participado das duas reuniões de sua criação, no Québec, em 1984 e em Lisboa, em 1985, eu raramente pude estar nas reuniões anuais. Isso não me impediu de permanecer em bons termos com Pierre Mayrand (que faleceu há dois anos) e com René Rivard o qual revi por diversas vezes, no Québec ou na França.

Então, no início eu estava nas duas organizações e, frequentemente era eu quem representava o MINOM nas reuniões do ICOM (mesmo se eu não pudesse ir às suas próprias reuniões no exterior). Diferentemente do que as pessoas pensam hoje, nunca houve um conflito aberto entre os dois grupos. Ao contrário, Marc Maure (igualmente falecido há pouco tempo), que também estava entre os criadores do MINOM, não apreciava os métodos (ou as ideias?) de Pierre Mayrand. Em seguida o MINOM traçou o seu próprio caminho e, como nada podia mudar nas minhas próprias ideias, eu tenho a impressão de que o ICOFOM também evoluiu levando uma boa parte das ideias da Nova Museologia. Simplificando, podemos dizer que as diferenças se encontram mais nos homens do que nas ideias. De modo que... quando nós terminamos com a redação do *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*⁷, eu me coloquei a questão: “será que esse texto seria aceito por Pierre Mayrand?” E eu mesmo respondi: eu não tenho a impressão de que suas ideias foram assimiladas, mesmo se François [Mairesse] tenha assimilado as minhas próprias ideias da Nova Museologia, mas esse não foi o caso de todos os redatores, como Deloche ou Davallon (um e o outro sobre pontos diferentes).

B. B. – O que foi, com efeito, a MNES e quem participou dessa associação?

A. D. – A propósito da MNES, a concepção dos ecomuseus é frequentemente vinculada à Nova Museologia e, logo, à MNES. Isso porque o título mesmo que me foi tomado emprestado e as ideias são também aquelas de Georges Henri Rivière e de Hugues de Varine, que estiveram na base dos ecomuseus, e que têm incontestavelmente um fundamento e objetivos sociais. É isso o que se pode tirar dos textos que eu reuni em *Vagues*. Dar nomes? Isso não faz muito sentido na medida em que, além dos três nomes precedentes, você não os conhece e eles não publicaram muito. É o caso de Evelyne Lehalle (a fundadora e primeira presidente, que estava no museu de História de Marseille, e passa para o Serviço de Públicos da Direção de museus da França e se mantém no serviço privado, em Nice), Marie-Odile de Barry (que trabalhou no Creusot antes de criar a empresa de consultoria Option-Culture com Jean-Michel Tobelem e que já faleceu), François

Wasserman (que criou o ecomuseu de Fresnes e foi a segunda presidente da MNES, antes de dirigir o Serviço de Públicos e de partir recentemente para a aposentadoria), Alexandre Delarge (que a sucedeu em Fresnes), Sylvie Douce de la Salles (que estava em Chartres e, atualmente, no Museu da Música – se não tiver também se aposentado), Joëlle Le Marec (professora na Universidade de Paris 4), e alguns outros...

B. B. – Em uma parte da minha tese eu discuto os processos de musealização nos ecomuseus. Historicamente, é possível encontrar no museu do Creusot um exemplo interessante porque ilustra bem o contexto precedente da difusão das ideias da Nova Museologia. Mas o que as abordagens de autores da América Latina geralmente não consideram sobre os ecomuseus, é a relação entre arte e etnologia que foi proposta no Creusot no início dos anos 1970, sobretudo por Marcel Évrard. O Sr. poderia falar um pouco dessa relação?

A. D. – Com efeito, assim como o ecomuseu de Landes foi um museu a céu aberto antes de se tornar um ecomuseu, o museu do Creusot teve início com a estrutura do CRACAP (*Centre national de recherche, d'animation et de création pour les arts plastiques*⁸). O caminho então é inverso. O primeiro dossiê sobre o ecomuseu é um número do CRACAP / *INFORMATIONS* (n° 2-3, 1976)⁹. E, mesmo enquanto o ecomuseu já estava criado as atividades que tocavam às artes plásticas continuaram (notadamente por meio das exposições).

Evidentemente, não havia nenhum outro objeto que não fossem aqueles deixados pela Sra. Schneider¹⁰ na parte do castelo que ela não ocupava mais (já que, quando a cidade se tornou proprietária do conjunto, ela foi autorizada a continuar ocupando a extremidade da ala esquerda do castelo). As coleções só se fariam de pouco a pouco, como em todos os museus que se criam a partir de uma ideia e não sobre uma coleção. Mas, ao mesmo tempo se desenvolvia o conceito de patrimônio global que não estava ligado necessariamente a uma coleção museal.

B. B. – Nesse contexto, como se deu a participação de Georges Henri Rivière no Creusot? Mais precisamente, como ele pensou aplicar a sua museologia aos ecomuseus a partir do caso do ecomuseu do Creusot?

A. D. – Ao que se refere à participação de Rivière no Creusot, há muitas coisas a dizer. Eu vou tentar resumir em algumas palavras.

É preciso, primeiro, ler o artigo escrito por Hugues de Varine publicado, em 1978, na revista *Gazette dos museus canadenses* e que foi reproduzido em *Vagues*¹¹, mas também, pelo mesmo editor, em seu livro intitulado *L'initiative communautaire*¹². É nesse artigo que ele conta como, ao longo de um almoço com o conselheiro do ministro do Meio ambiente, no qual também estava presente Rivière, ele inventou o termo “ecomuseu”, e como essa palavra foi utilizada no discurso do ministro, que também era prefeito de Dijon quando acolhia em sua cidade os membros da conferência geral do ICOM, que acontecia entre Paris e Grenoble, em 3 de setembro de 1971. Em seguida, Hugues foi ao Creusot, algumas semanas mais tarde, a pedido de Marcel Évrard, que buscava uma estrutura cultural nova. Parece, então, ter sido ele o responsável por levar Rivière ao Creusot. Mas ele sempre me garantiu que havia muito rapidamente deixado de retornar lá, deixando que Rivière se ocupasse do ecomuseu. O número do CRACAP / INFORMATIONS (nº 2-3, 1976) compreende a primeira definição do ecomuseu por Georges Henri Rivière e nesse mesmo número não aparece o nome de Hugues de Varine. Por outro lado, por causa das minhas funções oficiais na Inspeção de museus, eu fui ao Creusot pela primeira vez em 4 de fevereiro de 1978, quando Évrard me forneceu dois documentos: o documento do CRACAP que acabo de mencionar e, ao mesmo tempo, um outro, sem dúvida de 1976, simplesmente datilografado, intitulado “Anteprojeto de criação de um Museu do Homem e da Indústria”. O que prova que a estrutura era complexa e que nós hesitávamos ainda sobre um título único a ser atribuído a ela. Em outros lugares, na Bretanha e em Landes outros ecomuseus foram criados (que existem até hoje).

É preciso lembrar que, quando Hugues de Varine indicou Georges Henri Rivière (não se pode esquecer que eles tinham colaborado na direção do ICOM, o primeiro tendo sucedido o segundo), foi no outono de 1971, quando

a conferência do ICOM tinha ocorrido¹³. Rivière buscava imediatamente conciliar suas velhas ideias (1936¹⁴) com as necessidades das pessoas do Creusot (em particular seu presidente, que era médico, e o representante do sindicato CFDT que desejava uma implicação da população), partindo da crítica do ministro (“se faz necessário um museu que não seja um museu”). A primeira definição data de 1973. A segunda – que eu esqueci de republicar em *Vagues* – é de 1976 e começa assim: “Um ecomuseu, não é um museu como os outros”¹⁵ (ela se encontra no número do CRACAP que eu já citei). Eu devo precisar ainda, como Hugues de Varine me repetiu diversas vezes, que contrariamente ao que se escreve com frequência (e essa é a problemática que envolve a obra de Octave de Bary¹⁶), o conceito de ecomuseu não é algo que provém da crise do Creusot, porque essa crise só se declara após 1973.

No que concerne o valor das minhas informações, eu só passei a me envolver de fato na gestão e no reconhecimento oficial dos ecomuseus a partir da segunda metade de 1977, quando havia deixado o *Musée National des Arts et traditions populaires*¹⁷ (MNATP) para trabalhar na Inspeção Geral de Museus. Entretanto, a partir de 1971, Rivière nunca deixou de me manter atualizado sobre o que ele fazia pois ele vinha regularmente ao museu para trabalhar comigo na realização das galerias de exposição. [Quanto a] Hugues de Varine, que também era um amigo, eu o via com menos frequência, mas mesmo à distância, mantivemos a nossa cumplicidade. Eu sabia até que as suas relações com Rivière começavam a se distender, pois Rivière não estava cem por cento de acordo com a concepção de Varine, ou pode ter havido algum ressentimento, talvez, daquilo que se atribuía à Varine sobre as inovações contidas no conceito de ecomuseu.

B. B. – Sobre a concepção do ecomuseu, como o Sr. pode diferenciar os dois pontos de vista, de Georges Henri Rivière e de Hugues de Varine?

A. D. – Esquemmatizando, as duas concepções que tentavam se encontrar eram, por um lado, para Rivière, a do museu a céu aberto e, por outro, para Varine, a da estrutura social em que a população é o ator principal.

Quando a Esquerda chega ao poder, em 1981, quatro anos após a minha chegada na Inspeção, nós recebíamos cartas que diziam desejar um

museu “que não fosse verdadeiramente um museu”, um pouco como Rivière no início de sua definição de 1976. Isso porque, na época, o museu era considerado como uma instituição obsoleta, fechada para o exterior e que não se preocupava muito com o seu público. Foi, paralelamente, também essa contestação do museu tradicional que fez nascer, em 1981, a associação MNES, e depois, em 1984, o MINOM.

O conceito do patrimônio global, adotado por Rivière, não encontrava nenhuma dificuldade de se fundir ao de Varine sobre a população. É assim que se constituem os dois triângulos exprimindo claramente as diferenças entre o museu e o ecomuseu: Coleção <> Prédio <> Visitantes vs. Patrimônio <> Território <> População.

B. B. – Eu sei que existem hoje na França diversos museus que recebem o nome de “ecomuseus”. Eu me lembro, por exemplo, do *Écomusée d’Alsace*¹⁸, que visitei recentemente, e que me parece mais um museu a céu aberto do que um ecomuseu. Esse é um movimento bastante diferente do que se passa no Brasil, onde os museus que se assemelham aos ecomuseus (na concepção francesa sustentada por Varine e Rivière) preferem, em sua maioria, ser qualificados como “museus comunitários” ou, simplesmente, “museus”.

A. D. – De fato, o Ecomuseu em Ungersheim [Écomusée d’Alsace] nunca foi um “ecomuseu”. Desde o início foi um museu a céu aberto que usurpou do título de ecomuseu, porque, no início dos anos 1980, quando foi criado, o ecomuseu estava na moda. Isso não quer dizer que não seja interessante como museu a céu aberto. Outros museus, na região parisiense, estão ainda próximos do conceito original do ecomuseu. É o caso do museu de Saint-Quentin, que se tornou *Musée de la Ville*¹⁹, que não tem o título, mas eu acredito que funciona ainda com a população. O *Écomusée du Val-de-Bièvre*, em Fresnes, é um outro exemplo.

B. B. – Uma outra classificação muito conhecida na França é a de “museu de sociedade”. Em que ela se diferencia da concepção do “museu social” mais utilizada na América Latina e, em particular, no Brasil?

A. D. – Com certeza, “museu de sociedade” não tem o mesmo sentido que “museu social”. Eu penso que, no seu país, o “museu social” se aproxima mais da noção de “museu integral” como ela foi concebida na declaração produzida da Mesa Redonda de Santiago do Chile, que também serviu para a concepção dos ecomuseus.

É a partir do colóquio em Mulhouse, cujas atas ainda podem ser localizadas²⁰, que o conceito de “museu de sociedade” foi utilizado pela primeira vez. Eu não estava de acordo com essa nomenclatura e eu estava longe de aceita-la, pois achava o termo “museu de civilização”, que já era utilizado, mais satisfatório e menos redutor. É a minha sucessora na Inspeção que introduziu esse novo termo quando eu parti para dirigir o museu do *Conservatoire national des Arts et Métiers*²¹.

Na concepção de Émilie Vaillant, uma vez que ela lançou o termo “museu de sociedade”, tratava-se de agrupar sob um mesmo vocábulo todos os museus que não eram museus de Belas Artes, afim de lhes dar peso diante destes últimos que sempre ganhavam a preferência dos políticos e das administrações, e recebiam então mais financiamentos. Mas se encontravam sob o mesmo guarda-chuva também os museus de técnicas e por vezes os de ciências. Tratava-se então de uma repartição temática e não de uma diferenciação levando em conta sua implicação mais ou menos vasta nas sociedades, como podia ser o caso do museu social ou do museu integral – a *fortiori* do ecomuseu.

B. B. – Passemos ao trabalho que o Sr. desenvolveu na *Inspection générale des musées*²², onde o Sr. criou o setor de ecomuseus. Qual era o objetivo da Inspeção e como se dava o trabalho?

A. D. – A *Inspection générale des musées* (IGM) se chamava, na época em que eu estava lá, a *Inspection générale des musées classés et contrôlés*²³ (IGMCC)

e, anteriormente, no tempo de Rivière, *Inspection des musées de province*²⁴. Os museus que chamamos de “nacionais” são aqueles que pertencem ao Estado; os outros, que pertencem às coletividades territoriais (comunas, departamentos, regiões) e excepcionalmente a fundações ou associações com vocação de utilidade pública eram divididos em duas categorias, os “*musées classés*” e os “*musées contrôlés*”²⁵.

Em 1936, com a chegada do Fronte popular, o novo diretor geral das Belas Artes, Georges Huisman, sentiu a necessidade de colocar um pouco de ordem no conjunto dos museus nacionais e não nacionais. Ele considerou que era preciso colocar na direção dessas instituições pessoal científico qualificado, em regiões onde aqueles que exerciam tais funções eram com frequência os amantes da arte, os eruditos locais e os artistas que não tinham recebido nenhuma formação museográfica e podiam colocar em risco, por decisões inoportunas, as coleções pelas quais eram responsáveis. Todavia, não dispondo de um número suficiente de conservadores competentes para poder nomear como diretores de cada museu, era preciso fiscalizar para que as decisões de boa gestão fossem bem aplicadas. É por essa razão que Huisman criou o cargo de inspetor geral das Belas Artes e dos museus, conferido a Robert Rey, ao qual seria acrescentado, em 1939, um posto de auxiliar.

Nessa data igualmente, Rivière estava encarregado de criar o MNATP. Ele pensava então em entrecruzar a França com um certo número de museus a céu aberto e seus projetos tinham na época o apoio de Georges Huisman. O fim do Fronte popular e a guerra os impediram de conduzir tal projeto, assim como foram interrompidas as reformas em curso. Tomava-se consciência, igualmente, de que era necessário tornar obrigatório e normalizar os cadernos de inventário e Rivière foi encarregado da redação do modelo – para o qual ele se inspirou no que havia criado para o seu novo museu. A ele foi delegado, ainda, que assistisse o novo Inspetor geral, Jean Vergnet-Ruiz no seu domínio. As competências de Vergnet-Ruiz cobriam, com efeito, sobretudo as coleções de Belas Artes. É preciso lembrar ainda que, além de se encarregar por todo um jovem museu de etnografia francesa, Rivière assumiria ainda, depois de 1948, a direção do ICOM, o que lhe permitiria aplicar na França as novidades museográficas que ele observava em outros museus inovadores.

Após as destruições da Segunda Guerra mundial, afim de ajudar as cidades a gerir adequadamente as suas coleções, o Estado decide se encarregar

pela atribuição de pessoal científico para os museus que eram chamados então de “classés” (“classificados”), de modo que o seu pessoal fizesse parte de um mesmo corpo e recebesse a mesma formação que o pessoal dos museus nacionais. Poucos museus desse tipo foram inseridos na primeira lista (e aqueles de Bruxelas, Genebra e Mayence já não faziam mais parte, desde muito tempo, do domínio da França).

As missões da Inspeção consistiam em entrar em contato ao mesmo tempo com o responsável das coleções (um conservador, se houvesse) e com o seu empregador (geralmente a prefeitura da cidade); garantir que o monitoramento efetivo tivesse sido suficiente para a abertura ao público; verificar o estado sanitário das salas de exposição e das reservas, sejam as duas funções distintas ou não; verificar o estado do inventário, incitando que este viesse a ser completado ou mesmo criado.

Tais instruções se aplicavam a todas as disciplinas, mas, quanto à etnologia e à história regional, Rivière acrescentou uma política coordenada de modernização e de criação. Com efeito, desde o momento em que ele tomou consciência da necessidade de salvaguardar o patrimônio etnográfico francês ele foi designado como responsável do departamento (que se tornaria museu) das Artes e tradições populares, e o projeto nacional (e central) que ele elaborou foi concebido com o complemento que lhe era fornecido pelos museus implantados em toda a França – os que já existiam e os que ainda seriam criados. O mais comum era que esses museus aliassem um programa de coleta e de exposição etnográfica às coleções arqueológicas preexistentes ou à história regional. Foi assim que nasceram progressivamente, a partir dos anos 1950, o museu da Normandia em Caen, o museu da Bretanha em Rennes, o museu Catalão em Perpignan, o museu Savoisien em Chambéry, o museu d’Aquitaine em Bordeaux, que se juntavam ao museu Arlaten, em Arles, ao museu Alsaciano em Strasbourg, ao museu Lorrain em Nancy, os quais já existiam, alguns desde as últimas décadas do século 19.

Quando Jean Vergnet-Ruiz se aposenta, em torno de 1955, ele foi substituído por Pierre Quoniam, ex-diretor do *Musée du Bardo*²⁶, em Tunis. Depois, uma vez concluído o período da descolonização do início dos anos 1960, cinco ou seis funcionários retornando igualmente da Tunísia, e também do Marrocos, onde eles tinham o título de inspetores, foram integrados à IGM (como aconteceu comigo mesmo no MNATP) e, progressivamente,

o serviço se estruturou, de modo que cada um dos conservadores recebam uma especialização. Quando eu fui nomeado, em julho de 1977, esses antigos funcionários “repatriados” alcançavam a aposentadoria e jovens conservadores tinham sido nomeados nas diferentes funções: secretário do serviço, problemas de conservação, de arquitetura, mas também nos diferentes domínios acadêmicos: a arqueologia greco-romana e nacional, a etnografia, as Belas Artes e a arte contemporânea.

De imediato eu fui inserido na função do agente que me havia chamado para o assistir e que me avisou, desde minha chegada, que deixaria o seu cargo para uma direção regional de assuntos culturais, mas em seguida, muito rapidamente, como um discípulo muito próximo à Georges Henri Rivière, eu me vi obrigado a me preocupar – inicialmente mais a título pessoal – com o reconhecimento e o desenvolvimento dos ecomuseus.

B. B. – E como os ecomuseus foram introduzidos nessa estrutura institucional?

A. D. – Com efeito, além da direção do ICOM, que ele assumiu até 1966, Rivière buscava concretizar a sua obra de criação dos museus de província ao mesmo tempo em que preparava as pesquisas e coletas de campo nas diferentes regiões francesas para constituir a reserva de preparação do seu museu. Uma vez aposentado, em junho de 1967, ele, no entanto, deu continuidade a suas atividades. No MATP, que se transferiu do Palais de Chaillot ao seu novo endereço em 1969²⁷, ele supervisionou, de 1970 à 1975, a realização das galerias de exposições temporárias que ele havia preparado e das quais eu havia me encarregado. Mas ele tinha ainda uma outra preocupação maior, a da criação dos ecomuseus, cujo conceito ele havia amadurecido desde os anos 1930. É a partir do nascimento dos parques naturais, no quadro do ministério do Meio ambiente, que essa ideia ganharia corpo. Ela se formula inicialmente na ocasião dos encontros de Bordeaux, Istres e Lourmarin, organizados pelo ICOM em 1972. É preciso apontar, ainda, que, em um país tão administrativamente estruturado como a França, Rivière havia iniciado a sua carreira a serviço do ministério da Instrução pública, e em seguida, quando foi criado o ministério dos Assuntos culturais, em 1959, seu museu foi vinculado a ele, assim como outros museus. Quando foi criado o primeiro ministério do Meio ambiente, em 1970, é com esse novo

ministério que ele se coloca a trabalhar. E, apesar de manter relações pessoais, ele se mantém distante das atividades do ministério da cultura tanto que eu não consigo fazer este último reconhecer os ecomuseus.

Uma estrutura já existia para coordenar os ecomuseus nos parques naturais, estabelecida no seio da Conferência permanente dos Parques. Rivière era o seu conselheiro e ela se reunia uma ou duas vezes por ano. Eu decidi participar regularmente. Nesta Conferência se encontravam os responsáveis pelos ecomuseus já bem instalados: de início os três primeiros, Ouessant e Les Monts d'Arrêt na Bretanha, e Marquez em Landes, todos os três no enquadramento dos parques, ao qual se acrescentaria o Le Creusot-Montceau-les-Mines; mas também a segunda geração com Saint-Quentin-en-Yvelines, Les Vosges du Nord, La Montagne de Reims, La Brière, Les Mont Lozère... A terceira geração só vem mais tarde, que iria solicitar particularmente a minha atenção: aqueles de Fourmies (Norte) ou do Puy-du-Fou (Vendée), de L'Isle-d'Abeau (Isère), de Saint-Dégan e d'Inzinzac-Lochrist na Bretanha, da Margeride em Auvergne, do Val-de-Bièvre, de Fresnes, de Savigny-le-Temple, em Ile-de-France.

Meu trabalho tomava então duas direções: por um lado, coletar eu mesmo no campo o melhor daquilo que se fazia para dar um exemplo aos outros além de teorizar e defender aquilo que faziam os ecomuseus entre os meus pares e a Direção de museus; por outro lado, aconselhar os responsáveis dos ecomuseus em seu trabalho de coleta e conservação, afim de que eles não encontrem mais dificuldades em serem reconhecidos pelas autoridades e aplicando o mais próximo possível as regras que se aplicavam aos museus tradicionais, ainda que eles se diferenciasssem enormemente por sua forma. Essa tática fez com que, em 1980, o ministro da cultura, Jean-Philippe Lecat, inscrevesse no orçamento uma linha especial para o meu uso (o intitulado "setor experimental") para que eu pudesse financiar essas novas formas de museu sem ter que fazê-los se dobrar às regras que regiam os outros museus. E o montante dessa linha seria multiplicado por dez, em 1981, com a alternância política. Essas novas possibilidades orçamentárias me permitiram colher frutos inesperados em todos os estabelecimentos que tinham dificuldade em iniciar suas atividades, ou que, em período de crescimento avançado, encontravam problemas em seu desenvolvimento (como era o caso do Le Creusot).

O reconhecimento dos ecomuseus pelo ministério da cultura é alcançado plenamente em fevereiro de 1981 quando Jean-Philippe Lecat assinou um

texto de referência, proveniente do regimento dos ecomuseus, que tinha sido redigido, sob a minha responsabilidade, pelos responsáveis do ecomuseu e do Parque nacional de Cévennes. Essa foi uma excelente iniciativa de ver o ministério da cultura reconhecer enfim os ecomuseus e lhes garantir financiamento estável. Mas, em troca, a partir dessa data, a tutela do Meio ambiente se torna muito tênue e o financiamento proveniente desse ministério passa a ser nulo.

B. B. – Qual foi o momento, nessa rica trajetória profissional, em que o Sr. entrou para o ICOFOM? E quem eram as pessoas que pensavam e museologia nesse momento?

A. D. – Quando eu aderi ao ICOFOM, por incentivo de Rivière, em 1980, na ocasião da Conferência geral do ICOM no México, o sentido da “museologia” não era ainda muito bem fixado e o serviço de museologia de seu museu, do qual eu me encarregava, se ocupava sobretudo da museografia, e em particular das exposições. Ao entrar para o ICOFOM, eu pensava em me ocupar sobretudo de exposições. Quando eu tinha constatado que ele não tratava disso em absoluto, pensei em partir para um outro comitê, por exemplo, o de arquitetura, mas este último não cobria o desenvolvimento de espaços expositivos que eu chamo agora de “expografia”. Quanto ao comitê das trocas de exposições²⁸, esse ainda não existia. O que eu fiz, então? Eu decidi simplesmente investir na museologia como ela era concebida pelos membros que trabalhavam para o ICOFOM. Quem eram eles durante a primeira década? Certamente não eram majoritariamente americanos (ainda que uma professora da New York University tenha sido fiel ao comitê durante muitos anos), nem ingleses (com a exceção de Patrick Boylan e de Geoffrey Lewis que estavam presentes por vezes, e de Susan Pearce que participou apenas de uma reunião anual). O comitê era composto por alemães, da Alemanha ocidental e oriental, russos, tchecos, dinamarqueses, holandeses e brasileiros. E de um japonês. Os franceses eram minoria! Fora Rivière que havia participado da criação do comitê, havia apenas eu mesmo como os únicos dois franceses, e, no início, eu tentava sobretudo escutar os outros falarem para me instruir. Em seguida o comitê se enriquece com a entrada de alguns outros franceses, de um espanhol, e de vários latino-americanos. Em nenhum momento, que eu saiba, foi necessário explicar a quem quer

que fosse do que nós falávamos, e ainda que alguns dos textos apresentados para os *ICOFOM Study Series*²⁹ por vezes estivessem fora do tema, a maioria deles estava bem inserida no tema proposto.

Durante os anos 1980, grandes personalidades da museologia emanando notadamente do mundo universitário se interessaram pela museologia no quadro do nosso comitê, e nos trouxeram sua reflexão em nossas publicações.

B. B. – Para terminar, eu gostaria de lhe perguntar qual é o estado atual da museologia e dos museus no mundo? Em geral, qual é a grande diferença entre os ditos “novos museus” e os museus tradicionais, ou, como eu prefiro dizer sobre o caso francês, entre os museus coloniais e os museus “descolonizados”?

A. D. – De fato, não podemos opor os museus de identidade de inspiração colonial aos museus que são descolonizados. A diferença é primeiramente uma questão de forma e não de fundo. Mesmo na Nova Museologia, aquilo que nós reclamávamos de início era pela mudança dos meios de comunicação. E é isso que conferiu a originalidade aos ecomuseus: não mais as coleções congeladas que pertenciam aos outros, mas um patrimônio que nos pertence.

B. B. – Isso me leva a perguntar, finalmente, sobre o que podemos afirmar ter mudado na museologia do presente, depois de todos esses anos desde o nascimento do movimento da Nova Museologia. Hoje o termo “museologia” que o ICOFOM estudou nos últimos trinta e cinco anos engloba um certo número de correntes, por vezes divergentes, mas todas fazendo referência a uma relação que o homem mantém com a realidade, ou que as sociedades estabelecem com o seu patrimônio, através da experiência museal. A museologia contemporânea se mostra variável de maneira que algumas regiões do mundo privilegiam outros termos, como o “museum studies” ou “museum theory” no inglês. Tendo em vista tudo isso, quais são as perspectivas para o futuro da museologia, que já se mostra hoje tão diversa?

A. D. – Depois da criação do ICOFOM, já fazem trinta e cinco anos, os termos “muséologie” ou “museum studies” deram a volta ao mundo; em paralelo o mesmo aconteceu com esse último termo, sendo utilizado igualmente, ou ainda com mais frequência, por todos aqueles que falam o inglês como segunda língua, em particular no mundo eslavo (de Moscou à Brno e ao Zagreb), mas também na América do Norte. Somente alguns retardatários, em um universo restrito, particularmente na Grã Bretanha, utilizam preferencialmente o termo *museum studies*.

Em 1870, Leopold Martin inventou em alemão o termo “*museologie*” (“estudo do museu”), retomado por Theodor Graesse, em 1883, estendendo o seu sentido; e o belga Gustave Gilson o traduziu ao francês em 1914, acrescentando o acento sobre o “é”; depois, desde 1924, Richard Bach já se referia no *Oxford Dictionnary*, onde “*museography*” já aparecia oposto a “*museology*”, sendo o “e” final substituído por um “y”. A palavra é, logo, tão antiga em inglês quanto o é em francês, mesmo se o seu sentido tenha se afinado, como no francês, ao longo das décadas. O sentido dos últimos dois termos foi definitivamente fixado para todos por Georges Henri Rivière, e nas duas línguas, em 1958, no Rio de Janeiro, na ocasião de uma reunião organizada pela UNESCO³⁰.

Com efeito, a força de uma língua está em saber se enriquecer ao se relacionar com outras línguas. Por exemplo: no fim do século XIX, havia sido criado em francês o termo “*technologie*” (“estudo das técnicas, das ferramentas, das máquinas), segundo o mesmo modelo de raízes gregas do termo “*anthropologie*” (“estudo do homem”), e de “*ethnologie*” (“estudo dos povos”). A partir desse significado de “*technologie*” no francês, os anglo-saxões lhe atribuíram o sentido adicional de “novas técnicas”. E, perfeitamente, após a guerra esse segundo sentido foi acrescentado ao primeiro em francês, a tal ponto que o dicionário *Le Grand Robert de la Langue française* define o termo como “técnica de ponta, moderna e complexa” (mesmo especificando que o uso é “abusivo”). Logo, o problema é idêntico com *museum studies*. O sentido em francês é mais amplo que o de *museum studies*. Ele concerne tudo aquilo que toca o museu, mesmo se a teoria é o seu principal objeto, enquanto que “*study*” indica se tratar apenas do estudo. Nesse debate sobre os termos, para mim, eu penso que é o “*museum studies*” que tem o sentido mais estreito, contrariamente ao que pensam alguns anglófonos. De fato, eles utilizam o termo com frequência para

classificar as categorias dos museus (domínio ou forma). Não há nenhuma dúvida que a museologia é mais do que isso e que, ao traduzirmos o conceito para o inglês não podemos nos contentar com o termo “museum studies”.

É verdade, entretanto que o termo “museology” não apresenta o mesmo sentido que “muséologie” em francês. Para falar a verdade, aqueles que não se dão ao trabalho de saber o que a palavra quer dizer colocam qualquer coisa por detrás dela: seja a museografia, seja a história dos museus. Todo o mundo deve aprender. Há cinquenta anos atrás, como muitos, eu confundia museografia e museologia. Sem ser um privilegiado, no presente eu entendo a diferença. E qualquer um também pode entender. É então desejável que aqueles que usam a palavra “museology” aprendam todos a dizer a mesma coisa. E para isso não há outro meio que a leitura dos textos existentes.

Eu acredito verdadeiramente que é melhor que os outros aprendam aquilo que nós – do ICOFOM – pensamos, senão nós teremos dois ICOFOMs em um: de um lado aqueles que pensam museologia (isto é, os francófonos europeus e africanos, os italianos, os espanhóis, os portugueses e os latino-americanos, os tchecos, os eslavos em geral, os escandinavos também, eu acho), e de um outro lado aqueles que pensam... para dizer a verdade eu não sei muito bem em que pensam estes que se recusam a fazer uma teoria do museu e que seriam talvez apenas os ingleses e os habitantes dos Estados Unidos, e talvez os chineses até que tenham aprendido outras línguas.

Enfim, depois dos anos 1980, a museologia se instalou na universidade e se desenvolveu quase que distanciando-se dos museus. Como se ela jamais tivesse precisado deles. É certamente um perigo para o desenvolvimento dessa disciplina o de se desenvolver estando dissociada do seu objeto (o museu). Mas é igualmente perigoso para o museu, e também para o nosso comitê, não conseguir manter os acadêmicos em seu seio. Seria extremamente prejudicial à museologia e ao ICOFOM se ambos não souberem tirar proveito da oportunidade de ouvir e de estender a mão aos acadêmicos adotando os seus métodos de trabalho.

Paris, 2012.

Notas

- 1 Financiado pelo Programa de Doutorado Sanduíche no Exterior – PDSE da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES.
- 2 Desvallées, André. "Muséologie (nouvelle)". *Encyclopaedia universalis, Supplément*, t.2., 1981, pp.958-961 (6 colonnes).
- 3 A primeira delas traduzida no presente dossiê. DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie*. Macon et Savigny-le-Temple, W et Mnes, 2 vol.: t.1, 1992, 533 p., t.2, 1994, 275 p.
- 4 Museologia nova e experimentação social (MNES), criada em 1982.
- 5 A Declaração de Québec de 1984 recomendou que fosse criado um comitê no ICOM para tratar dos ecomuseus, e, paralelamente, uma organização internacional sobre a Nova Museologia que deveria ser reconhecida como afiliada ao ICOM. É em resposta a essas duas demandas, e temendo a criação de um comitê concorrente ao ICOM que Desvallées expõe o seu testemunho, cuja versão publicada em 1985 está traduzida neste dossiê.
- 6 Texto traduzido no presente dossiê. DESVALLÉES, André. *Muséologie nouvelle 1985*. pp.65-69. *Nouvelles muséologiques*, n. 8, septembre, 1985, Bulletin semestriel du comité international de l'ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1985. 7 Dicionário enciclopédico de Museologia. Cf. DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin, 2011.
- 7 Dicionário enciclopédico de Museologia. Cf. DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin, 2011.
- 8 Centro nacional de pesquisa de animação e de criação para as artes plásticas.
- 9 CRACAP – Centre National de Recherche d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques. CRACAP / Informations, n.2-3, 1976.
- 10 A família Schneider assume as minas, forjas e fundições do Creusot a partir de 1836, e seria a maior beneficiária da indústria na região. A última geração a viver na municipalidade deixa o Creusot na segunda metade do século 20, com o fim da indústria.
- 11 VARINE, Hugues de. *L'écomusée* (1978). p.446-487. In : DESVALLÉES, André, DE BARRY, Marie-Odile & WASSERMAN, Françoise (dir.). *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple, Éditions W-M.N.E.S., 1992.
- 12 VARINE, Hugues de. *L'initiative communautaire*. Collection Museologia. Savigny-le-Temple, Éditions W-M.N.E.S., 1991.
- 13 A 9ª Conferência Geral do ICOM, que aconteceu na França, nas cidades de Paris, Dijon e Grenoble, em 1971, recorrentemente referenciada por Desvallées como um dos marcos que antecederam a Nova Museologia.
- 14 Desvallées faz referência às ideias que levaram Rivière a criar, a partir das coleções de etnografia europeia que faziam parte do acervo do Musée de l'Homme [Museu do Homem], uma nova estrutura museológica que tomaria a forma do Musée des Arts et traditions populaires [Museu de Artes e tradições populares] que ele criaria nesse mesmo ano.
- 15 RIVIÈRE, Georges Henri. "*L'écomusée*". Cracap / Informations, n.2-3, 1976, p.15.
- 16 Octave de Bary é um etnólogo francês que desenvolveu uma pesquisa sobre o Creusot cujo foco era a crise da indústria como ponto de partida para a musealização do

patrimônio local. Cf. DE BARY, Octave. *La fin du Creusot ou L'art d'accueillir les restes*. Paris: CTHS, 2002.

- 17 Museu Nacional de Artes e Tradições populares (MNATP).
- 18 Ecomuseu da Alsácia.
- 19 Museu da Cidade.
- 20 *Musées et sociétés* (collect.), Paris, Direction des Musées de France, 1992, 446p. Actes du colloque national "musées et sociétés", Mulhouse-Ungersheim, juin 1991.
- 21 Conservatório nacional de artes e ofícios.
- 22 Inspeção geral de museus.
- 23 Inspeção geral dos museus classificados e controlados (IGMCC).
- 24 Inspeção dos museus de província.
- 25 As categorias "musées classés" e "musées contrôlés" provêm de momentos históricos distintos. Por decisão de Napoleão Bonaparte, com o seu ministro do interior, datando de 1º de setembro de 1801, seriam criados cerca de quinze museus distribuídos nas principais cidades das províncias francesas da época, entre elas, Bordeaux, Grenoble, Lille, Lyon, Marseille, Rennes, Strasbourg, Toulouse e Bruxelles, a partir de coleções de Belas Artes extraídas do acervo do recém-criado Musée du Louvre. Estes ganhariam o nome, no século 20, de "musées classés". Posteriormente, em 1936, o novo diretor geral das Belas Artes, Georges Huisman, sentindo a necessidade de colocar ordem no conjunto de museus nacionais e não nacionais na França, busca substituir os profissionais que dirigem essas instituições (em sua maioria, amantes das artes, eruditos e artistas) por conservadores competentes que seriam capazes de melhor implementar o seu programa de gestão. Esses seriam chamados de "musées contrôlés", e seriam criados em meio à implementação de uma nova política nacional.
- 26 Museu do Bardo.
- 27 Aberto ao público a partir de 1972 no Bois de Boulogne.
- 28 Desvallées se refere ao Comité International de Expositions e Trocas (Comité International sur les Expositions et les Échanges – ICEE), do ICOM, criado entre 1980 e 1982.
- 29 Principal publicação anual do ICOM, lançada a partir de 1983.
- 30 Tratou-se de um Estágio oficial internacional organizado pela UNESCO e pelo ICOM no Rio de Janeiro, em setembro de 1958, para discutir a Função social dos museus. Como resultado dos debates ocorridos nessa ocasião, Georges Henri Rivière, então diretor do ICOM, propôs a definição de museologia como "a ciência que tem como fim o estudo da missão e organização do museu" e de museografia como "o conjunto de técnicas em relação com a museologia". Cf. RIVIÈRE, Georges-Henri. *Stage regional d'études de l'Unesco sur le rôle éducatif des musées* (Rio de Janeiro, 7-30 septembre 1958). Paris: Unesco, 1960.

Interview with André Desvallées

Bruno Brulon

This interview is a fragment of a series of questions presented to André Desvallées throughout the years of 2011 and 2012, but it refers mostly to the interview held on March 30, 2012, in Paris, at the Musée du Louvre. It served as the basis, along with the information collected in other meetings and in the numerous e-mails exchanged, for the thesis entitled “Máscaras guardadas: musealização e descolonização” (“Kept masks: musealization and decolonization”), developed in the Post-Graduate Program in Anthropology of Universidade Federal Fluminense – (UFF), in Brazil, with a doctoral internship at École des Hautes Études en Sciences Sociales – EHESS¹, in France, presented in December, 2012. This work, built over four years, was possible thanks to the generous contributions of André Desvallées throughout the entire research process.

In fact, this interview reveals some of the central ideas developed by Desvallées and supported by him until today, but it also shows us the complexity of his trajectory in the field of museology, which he contributed significantly to build and legitimize. In the following lines he talks about his “museology (new)”, but also about today’s museology, the ecomuseum, and his performance in the general inspection of museums – IGM and the International Committee for Museology – ICOMOM. He introduces us to his routes and influences in museology, enriched by the quality of his reflections and the very affluence of his personal and professional trajectory.

Interview

Bruno Brulon – When did you first use the term “New Museology” and what was the meaning of this term then?

André Desvallées – It was for the supplement, published in 1981, of Universalis² Encyclopedia (republished in 1985’s issue and in the following issues until today), for which I was asked to update the article Museology that German Bazin (deceased), had written in

1968. As this title genre was fashionable (new Mathematics, new History, new Philosophy, etc.), I thought it was relevant to designate, then, all initiatives directed towards a renovation of museums and museology. It is necessary to go back to "Presentations" written by me for the two volumes of *Vagues*³. There I describe this process and I talk about how some French friends created the association *Muséologie nouvelle et expérimentation sociale*⁴ (MNES), and how, afterwards, others along with them, especially Canadians from the Quebec and the Portuguese, created the International Movement for a New Museology (MINOM). And I define, particularly in these texts, that such classification has nothing to do with the English's "New Museology".

B. B. – In which way the association *Muséologie nouvelle et expérimentation sociale* (MNES) was inspired by the term and definition proposed by you in *Universalis*?

A. D. – In a first moment, a friend, Evelyne Lehalle, who was in the Marseille History Museum, as well as Alain Nicolas, who directed the museum, have read my article in *Universalis*. Evelyne called me immediately to say: "What you wrote is formidable. It is exactly what we think. It is necessary to create an institute".

When I reread my article I thought that, beyond the title, they should have read between the lines, because the text was nothing truly revolutionary. However it is necessary to say that: 1) in the second semester of 1981 we found ourselves in the beginning of the government transition in which the left party had finally taken power, with François Mitterrand, after twenty-three years of right-wing governments, with no cooperation – finally we breathed and felt pride in this change; 2) I was then secretary of the General Association of Museums' curators and public collections, and at the general meeting of February, 1981, we had invited as speakers Bernard Deloche and Daniel Puymèges, who made very disturbing interventions and unleashed protest reactions. On the way out, my two friends from Marseille said: "It is no longer possible to stay in this association; they are very reactionary. We are going to create another one". I answered, then: "You are not going to do this while I'm still one of the responsible parties"! Months have passed and one day I found out (certainly by them) that they had created MNES, borrowing the title I had invented. I could no longer refuse to follow the movement and found myself then divided between the two associations until the end of my mandate.

B. B. – Which are the connections between all these movements of socio-theoretical nature created in the 1980s? Did the “New Museology”, as an organized movement, start with MNES, with MINOM, or even in ICOM’s International Committee for Museology (ICOFOM)?

A. D. – In 1984, after the creation of MINOM, which was in a way the internationalization of MNES, its creator, Pierre Mayrand, requested that it was recognized as an organization associated to ICOM⁵. ICOM’s office asked me, then, to be a witness as a member of ICOFOM. Sensing the danger of seeing ICOFOM compete for the same territory, I made a statement in which I declared that “new museology was nothing but a return to the origins and there was only one museology, which could be good or bad”⁶.

MINOM was recognized as an associated organization and I represented it in several occasions in advisory committee meetings. But although I have taken part in two meetings of its creation, in Quebec, 1984, and in Lisbon, 1985, I was rarely able to attend the annual meetings. It didn’t stop me from being in good terms with Pierre Mayrand (deceased two years ago) and with René Rivard, who I have met several times, in Quebec or in France.

Then, at first, I was in both organizations, and I was often the one representing MINOM in meetings with ICOM (even if I could not attend their own meetings abroad). Unlike what people think today, there has never been an open conflict between the two groups. On the contrary, Marc Maure (also recently deceased), who was also among the creators of MINOM, didn’t appreciate the methods (or the ideas?) of Pierre Mayrand. Afterwards, MINOM traced its own path, and, as nothing could change my own ideas, I have the impression that ICOFOM has also evolved taking in a good part of New Museology ideas. To simply put it, we can say that the differences are more in men than in ideas. In a way that... when we finished with the writing of the *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*⁷, I asked myself the question: “would this text be accepted by Pierre Mayrand?” And I answered myself: I don’t believe his impressions have been assimilated, even if François [Mairesse] have assimilated my own ideas on New Museology, but that was not the case with all writers, as of a Deloche or a Davallon (one and the other on different points).

B. B. – What was, in fact, MNES, and who has taken part in this association?

A. D. – Concerning MNES, the conception of ecomuseums is often connected to New Museology and, therefore, to MNES. This happens because the very title was borrowed from

me and the ideas are also those of Georges Henri Rivière and Hugues de Varine, who were in the basis of the ecomuseums, and who have undoubtedly a foundation and social objectives. That's what we can collect from the texts I have gathered in *Vagues*. Giving names? This does not make much sense, to the extent that, besides the three previous names, you do not know them and they did not publish much. It is the case of Evelyne Lehalle (its founder and first president, who was in Marseille History Museum, and went to the Public Service of Museums' Direction of France and stayed in private service, in Nice), Marie-Odile de Barry (who had worked at the Creusot before creating the consulting firm Option-Culture with Jean-Michel Tobelem, and who is already deceased), Françoise Wasserman (who created the Fresnes ecomuseum and was MNES's second president, before directing Public Services and is recently retired), Alexandre Delarge (who was her successor in Fresnes), Sylvie Douce de la Salles (who was in Chartres and, currently, in the Museum of Music – if not also retired), Joëlle Le Marec (Professor at University of Paris 4), and some others...

B. B. – In a part of my thesis I discuss the processes of musealization in ecomuseums. Historically, it is possible to find at the Creusot museum an interesting example because it illustrates the previous context of the diffusion of New Museology ideas. But what the Latin American approaches to the subject generally do not consider about ecomuseums is the relation between art and ethnology that was proposed in the Creusot in the early 1970s, especially by Marcel Évrard. Could you talk a little about this relation?

A. D. – Indeed, as Landes ecomuseum was an open air museum before becoming an ecomuseum, the Creusot was born with the CRACAP (Centre national de recherche, d'animation et de création pour les arts plastiques⁹) structure. The path then is reversed. The first publication on the ecomuseum is a number of CRACAP / INFORMATIONS (No. 2-3, 1976)⁹. And, even when the ecomuseum had already been created, the activities related to the arts continued (notably through exhibitions).

Of course, there was no other object except those left by Mrs. Schneider¹⁰ in the part of the castle she no longer occupied (once the city became the owner of the set, she was authorized to continue occupying the end of the left wing of the castle). Collections would only be made little by little, as in every museum created from an idea and not from a collection. But, at the same time was developed the concept of global heritage that was not necessarily linked to a museum collection.

B. B. – In this context, how was the participation of Georges Henri Rivière in the Creusot? More precisely, how did he conceive the application of his museology to ecomuseums from the case of the Creusot ecomuseum?

A. D. – In what concerns Rivière's participation in the Creusot, there is a lot to say. I will try to summarize it in a few words.

It is necessary, first, to read the article written by Hugues de Varine, published in 1978 in the *Gazette* magazine of Canadian museums, and which was reproduced in *Vagues*¹¹, but also, by the same editor, in his book called *L'initiative communautaire*¹². It is in this article that he tells how, during a lunch with the counselor of the Ministry of the Environment, in which Rivière was present, he invented the term "ecomuseum", and how this word was used in the minister's speech, who was also mayor of Dijon, when receiving in his city members of the ICOM general conference, which happened in Paris and Grenoble, on September 3rd, 1971. Some weeks later, Hughes went to the Creusot, invited by Marcel Évrard, who looked for a new cultural structure. It seems, then, that he was the responsible for taking Rivière to the Creusot. But he always assured me that he very quickly ceased to return there, allowing Rivière to occupy the ecomuseum. The issue of CRACAP / INFORMATIONS (No. 2-3, 1976) comprises the first definition of the ecomuseum by Georges Henri Rivière and in this same issue there is not the name of Hugues de Varine. On the other hand, because of my official museums Inspection functions, I went to the Creusot for the first time on February 4th, 1978, when Évrard gave me two documents: the aforementioned CRACAP document and, at the same time, another one, undoubtedly of 1976, simply typed, named "Preliminary draft on the creation of a Museum of Man and Industry". This proves that the structure was complex and that we are still on a single title to be assigned to it. In other places, in Britain and Landes, other ecomuseums were created (which exist until today).

It is necessary to remember that, when Hugues de Varine nominated Georges Henri Rivière (one cannot forget that they have collaborated in the direction of ICOM, the first having succeeded the second), it was the fall of 1971, when the ICOM's conference had happened¹³. Rivière immediately sought to reconcile his old ideas (1936¹⁴) with the needs of the people of the Creusot (in particular its president, who was a doctor, and the representative of the CFDT union, who wanted an involvement of the population), starting from the minister's criticism ("we need a museum that is not a museum"). The first definition dates of 1973. The second – which I forgot to republish in *Vagues* – is of 1976 and starts like this: "An ecomuseum is not a museum like the others"¹⁵ (it is in the aforementioned CRACAP issue). I should also

precise, as repeated by Hugues de Varine to me several times, that contrary to what is frequently written (and this is the problem that involves the work of Octave de Bary¹⁶), the concept of the ecomuseum is not something that comes from the Creusot crisis, because this crisis was only announced after 1973.

Regarding the value of my information, I only started to really get involved in the management and official recognition of ecomuseums from the second half of 1977, when I left the Musée National des Arts et traditions populaires¹⁷ (MNATP) to work in the General Inspection of Museums. However, from 1971, Rivière has never ceased to keep me updated on what he has done because he used to come to the museum to work with me in carrying out the exhibition galleries. [As for] Hugues de Varine, who was also a friend, I used to see him less often, but even from a distance we have maintained our complicity. I even knew that his relationship with Rivière had begun to distend, because Rivière was not one hundred percent in accordance with Varine's concept, or there may have been some resentment, perhaps, concerning what was attributed to Varine on the innovations contained in the ecomuseum concept.

B. B. – On the concept of the ecomuseum, can you differ the two points of view, the ones of Georges Henri Rivière and Hugues de Varine?

A. D. – Outlining, the two views they were trying to establish were, on the one hand, to Rivière, the influence of the open air museum, and, on the other hand, to Varine, the social structure in which the population is the main player. It was also, at the same time, that contestation of the traditional museum that gave birth, in 1981, to the MNES association, and afterwards, in 1984, to MINOM.

The concept of global equity, adopted by Rivière, found no difficulty of merging to Varine's regarding the population. That's how you constitute the two triangles clearly expressing the differences between the museum and the ecomuseum: Collection <> Building <> Visitors vs. Heritage <> Territory <> Population.

B. B. – I know that there are today in France several museums that receive the name “ecomuseums”. I recall, for instance, the Écomusée d'Alsace¹⁸, which I recently visited, and that seems to me more like an open air museum than an ecomuseum. This is a very different movement from what is happening in Brazil, where museums that are similar to ecomuseums (in the French conception supported by Varine and Rivière)

prefer, in most cases, to be qualified as “community museums” or simply “museums”.

A. D. – Actually, the Ecomuseum in Ungersheim [Écomusée d’Alsace] was never an “ecomuseum”. Since the beginning, it was an open air museum that usurped the title of ecomuseum, because, in the early 1980s, when it was created, the ecomuseum was in vogue. This does not mean that it is not interesting as an open air museum. Other museums in the Paris region are still close to the original concept of ecomuseum. It is the case of Saint-Quentin’s museum, which became the Musée de la Ville¹⁹, which does not have the title, but I believe it still works with the population. The Écomusée du Val-de-Bièvre, in Fresnes, is another example.

B. B. – Another classification very well known in France is “society museum”. Where does it differ from the concept of “social museum” most used in Latin America, particularly in Brazil?

A. D. – Definitely, “society museum” does not mean the same thing as “social museum”. I think that, in your country, the “social museum” is closer to the notion of “total museum” as conceived in the statement produced by the Round Table of Santiago, Chile, which also serves for the conception of ecomuseums.

It is from the colloquium in Mulhouse, whose minutes may still be located²⁰, that the concept of “society museum” was used for the first time. I was not in accordance with this nomenclature and was far from accepting it, because I thought the term “civilization museum”, which was already used, was more satisfactory and less reductive. It was my successor in the Inspection who introduced this new term when I left to direct the museum of Conservatoire national des Arts et Métiers²¹.

According to Émilie Vaillant, once she launched the term “society museum”, it is about grouping under one word all museums which were not museums of Fine Arts, in order to give them weight in front of the latter, which always won the preference of politicians and administrations, and received then more financing. But were under the same umbrella also technic and sometimes science museums. It was then a thematic division and not a differentiation, taking into account its involvement somewhat extensive in societies, as might be the case of social museums or total museums – a fortiori of ecomuseums.

B. B. – Let us move to the work that you developed in the Inspection générale des musées²², where you created the ecomuseums sector. What was the purpose of the inspection and how did the work happen?

A. D. – When I was there, the Inspection générale des musées (IGM) was called Inspection générale des musées classés et contrôlés²³ (IGMCC) and, when Rivière was there, Inspection des musées de province²⁴. The museums we call “national” are those belonging to the State; the others, which belong to local authorities (communes, departments, regions), and exceptionally foundations or associations of public service were divided into two categories, “musées classés” and “musées contrôlés”²⁵.

In 1936, with the arrival of the Popular Front, the new general director of Fine Arts, Georges Huisman, felt the need to put some order in all national and non-national museums. He considered that it was necessary to put in the direction of these institutions qualified scientific personnel, in regions where those exercising functions were often art lovers, local scholars and artists who had received no museographic training and could put at risk, by timely decisions, collections for which they were responsible. However, not having a sufficient number of competent curators to appoint as directors of each museum, it was necessary to monitor so the good management decisions were well implemented. It is for this reason that Huisman has created the post of Inspector General of Fine Arts and museums, given to Robert Rey, to which would be added, in 1939, an auxiliary position.

Also on this date, Rivière was in charge of creating MNATP. He then thought of crisscrossing France with a number of open air museums and his projects had, then, the support of Georges Huisman. The end of the Popular Front and the war kept him from conducting such project, as ongoing reforms were interrupted. It was clear, likewise, that it was necessary to make it mandatory and to normalize the inventory books, and Rivière was in charge of drafting the model – for which he was inspired by what he had created for his new museum. It was also assigned to him to help the new Inspector General, Jean Vergnet-Ruiz, in his domain. The competences of Vergnet-Ruiz covered, effectively, especially the Fine Arts collections. We must also remember that, in addition to being in charge of an entire new French ethnographic museum, Rivière would also take over, after 1948, ICOM’s direction, allowing him to apply in France the museographic novelties he watched in other innovative museums.

After the destructions of the Second World War, in order to help cities to properly manage their collections, the State decided to be in charge for the allocation of scientific personnel for museums that were then called “classés” (“classified”), so that their staffs were part of the same body and received the same training as the staff of national museums.

Few museums of this type have entered in the first list (and those of Brussels, Geneva, and Mainz were no longer part, for a long time, of the domain of France).

The Inspection missions consisted in getting in touch at the same time with the person responsible for the collections (a curator, if any), and with his employer (usually the City Hall); ensuring that effective monitoring was sufficient for opening to the public; checking the sanitary condition of the exhibition halls and reserves, whether they are two distinct functions or not; checking the status of the inventory, urging that it would come to be completed or even created.

Such instructions applied to all subjects, but, as for the ethnology and regional history, Rivière added a coordinated policy of modernization and creation. Indeed, from the moment he became aware of the need to safeguard the French ethnographic heritage, he was appointed as head of the department (which became museum) of Arts and popular traditions, and the national (and central) project created by him was designed with the complement which was offered to him by museums deployed throughout France – the already existing ones and the ones to be created.

The most common was that these museums allied a collection and an ethnographic exhibition program to existing archaeological collections or regional history. This has progressively led to, from 1950, Normandy museum in Caen, Britain museum in Rennes, Catalan museum in Perpignan, Savoisien museum in Chambéry, museum of Aquitaine in Bordeaux, which joined to Arlaten museum, to Alsatian museum in Strasbourg, to Lorrain museum in Nancy, which already existed, some since the last decades of the 19th century.

When Jean Vergnet-Ruiz retired, around 1955, he was replaced by Pierre Quoniam, former director of Musée du Bardo²⁶, in Tunis. Afterwards, once completed the decolonization period of the early 1960s, five or six employees also returning from Tunisia, and also from Morocco, where they had the title of inspectors, were integrated into the IGM (as happened to me even in MNATP), and, progressively, the service is structured so that each of the curators received a specialization. When I was named, in July, 1977, these former “expatriates” employees received their retirement and young curators were appointed in different functions: secretary of service, conservation issues, architectural issues, but also in different academic domains: Greco-Roman and national archeology, ethnography, Fine Arts, and contemporary art.

I was immediately put in the position of the agent who had called me to assist him and who warned me, since my arrival, that he would leave his position for a regional direction of cultural affairs. But next, very fast, as a disciple very close to Georges Henri Rivière, I saw myself obliged to be concerned – initially in a more personal way – with the recognition and development of ecomuseums.

B. B. – And how were ecomuseums introduced in this institutional structure?

A. D. – Indeed, apart from the direction of ICOM, which he took over until 1966, Rivière sought to accomplish his work of creation of provincial museums at the same time he prepared researches and field collections in the different French regions to establish the reserve for the preparation of his museum. Once retired, in June, 1967, he, nevertheless, continued his activities. At the MATP, which was transferred from the Palais de Chaillot to its new address, in 1969²⁷, he supervised, from 1970 to 1975, the realization of the galleries of temporary exhibitions that he had prepared and of which I was in charge. But he still had another major concern, the creation of ecomuseums, which conception he had matured since the 1930s. It is from the birth of natural parks, in the frame of the Ministry of Environment, that this idea would come to life. It is initially formed in the meetings of Bordeaux, Istres, and Lourmarin, organized by ICOM in 1972. We must point out also that, in a country as administratively structured as France, Rivière had started his career in the service of the Ministry of Public Instruction, and then, when the Ministry of Cultural Affairs was created, in 1959, his museum was bound to it, as well as other museums. When the first Ministry of Environment was created in 1970, it is with this new ministry that he starts working. And, despite maintaining personal relations, he kept his distance from the activities of the Ministry of Culture so much that I cannot make the latter recognize the ecomuseums.

There was already a structure to coordinate ecomuseums in natural parks, established within the Permanent Conference of Parks. Rivière was its advisor and the meetings were once or twice a year. I decided to attend regularly. In this Conference were those responsible for ecomuseums that had already been installed: at first, the first three, Ouessant and Les Monts d'Arrêt in Britain, and Marquez in Landes, all three within the framework of the parks, to which would be added Le Creusot-Montceau-les-Mines; but also the second generation with Saint-Quentin-en-Yvelines, Les Vosges du Nord, La Montagne de Reims, La Brière, Les Mont Lozère... The third generation only comes later, which would particularly draw my attention: those of Fourmies (North) or of Puy-du-Fou (Vendée), of L'Isle-d'Abeau (Isère), of Saint-Déjan and of Inzinzac-Lochrist in Britain, of Margeride in Auvergne, of Val-de-Bièvre, of Fresnes, of Savigny-le-Temple, in Ile-de-France.

My work took then two directions: on the one hand, to collect in the field the best of what was done to give an example to others besides theorizing and to defend what ecomuseums were among my peers and the Heading of museums; on the other hand, to advise those responsible for the ecomuseums in their work of collection and conservation, so that they would not find it more difficult to be recognized by the authorities, and applying rules that

apply to traditional museums as close as possible, even if they were greatly distinguished by their shape. This tactic made, in 1980, the minister of culture, Jean-Philippe Lecat, to budget a special line for my use (the so-called "experimental sector") so that I could finance these new forms of museum without having to make them bend to the rules governing other museums. And the amount of this line would be multiplied by ten, in 1981, with the political change. These new budgetary possibilities allowed me to reap unexpected fruits in any establishment having difficulties in starting its activities, or that, at an advanced period of growth, found problems in its development (as was the case of the Creusot).

Recognition of museums by the Ministry of Culture is fully reached in February, 1981, when Jean-Philippe Lecat signed a reference text, from the regiment of ecomuseums, which had been drafted, under my responsibility, by those responsible for the Ecomuseum and Cévennes National Park. This was an excellent initiative to see the Ministry of Culture finally recognizing ecomuseums and guaranteeing them stable funding. But in exchange, from this day on, the Environment tutelage becomes very thin and the funding from this ministry becomes null.

B. B. – What was the moment, in this rich professional trajectory, when you joined ICOFOM? And who were the people conceiving museology at this moment?

A. D. – When I joined ICOFOM, encouraged by Rivière, in 1980, at the time of the general ICOM Conference in Mexico, the meaning of "museology" was not yet well established, and the museology service of his museum, which I was in charge, was occupied mainly of museology, and in particular exhibitions. By joining ICOFOM, I thought of occupying myself especially with exhibitions. When I found that it was not about that at all, I thought about moving to another committee, for instance, the architecture one, but it did not cover the development of exhibition spaces which I call now "expography". As for the committee for exhibition exchange²⁸, this did not exist yet. What have I done, then? I have simply decided to invest in museology as it was conceived by the members who worked for ICOFOM. Who were them during the first decade? Surely they were not mostly Americans (although a professor of the New York University has faithfully attended the committee for many years), nor English (with the exception of Patrick Boylan and Geoffrey Lewis who were present sometimes, and Susan Pearce, who attended only one annual meeting). The committee was composed of Germans from East and West Germany, Russians, Czechs, Danish, Dutch, and Brazilians; and one Japanese. The French were minority! Besides Rivière, who had participated in the

committee's creation, there was only myself as the only two French, and, at first, I tried above all to listen to others speak in order to instruct myself. Then the committee was enriched with the addition of some other French, a Spanish, and several Latin Americans. At no time, to my knowledge, it was necessary to explain to anybody what we were talking about, and even if some of the texts presented for the ICOFOM Study Series²⁹ sometimes were off the subject, most of them were well integrated into the proposed theme.

During the 1980s, great personalities of museology emanating especially from the academic world took an interest in museology as part of our committee, and brought in their reflection in our publications.

B. B. – Finally, I would like to ask what is the current state of museology and museums in the world? In general, what is the big difference between the so-called “new museums” and the traditional museums, or, as I prefer to say on the French case, between colonial museums and “decolonized” museums?

A. D. – In fact, we cannot oppose museums of colonial inspiration identity to museums that are decolonized. The difference is primarily a matter of form, not background. Even in New Museology, what we asked for in the beginning was the change of the media. And that's what has given originality to ecomuseums: no longer frozen collections that belonged to others, but a heritage that belongs to us.

B. B. – This leads me to ask, finally, about what we can claim to have changed in today's museology, after all these years since the birth of the New Museology movement. Today the term “museology” that ICOFOM has studied for the last thirty five years encompasses a number of chains, sometimes divergent, but all referring to a relationship that man has established with reality, or that societies establish with their heritage, through the museum experience. Contemporary museology proves variable so that some regions of the world emphasize other terms, such as “museum studies” or “museum theory” in English. In view of all this, what are the prospects for the future of museology, which already shows so diverse today?

A. D. – After the creation of ICOFOM, thirty five years ago, the terms “muséologie” or “museology” traveled around the world; in parallel, the same happened to this last term, being

equally used, or even more often, by all of those who speak English as a second language, in particular in the Slavic world (from Moscow to Brno and Zagreb), but also in North America. Only a few latecomers, in a restricted universe, particularly in Britain, preferably use the term museum studies.

In 1870, Leopold Martin invented in German the term "museologie" ("museum study"), taken over by Theodor Graesse, in 1883, extending its meaning; and the Belgian Gustave Gilson translated it to French in 1914, adding the emphasis on the "é"; later, since 1924, Richard Bach already mentioned it in the Oxford Dictionnary, where "museography" already appeared opposite to "museology", being the final "e" replaced by a "y". The word is, therefore, so old in English as it is in French, even if its meaning has attuned itself, as in French, throughout the decades. The meaning of the last two terms was definitely set for all by Georges Henri Rivière, and in both languages, in 1958, in Rio de Janeiro, on the occasion of a meeting organized by UNESCO³⁰.

Indeed, the strength of a language is in knowing how to enrich itself by relating with other languages. For example: in the end of the 19th century, it was created in French the term "technologie" ("study of techniques, tools, machines"), according to the same model of Greek roots of the word "anthropologie" ("study of men"), and "ethnologie" ("study of people"). From this meaning of "technologie" in French, the Anglo-Saxons gave it the additional meaning of "new techniques". And, naturally, after the war this second meaning was added to the first, in French, to such extent that the dictionary *Le Grand Robert de la Langue française* defines the term as "cutting-edge, modern, and complex technology" (even specifying that the use is "abusive"). So, the problem is identical to museology. The meaning in French is wider than that of museum studies. It concerns everything regarding the museum, even if the theory is its main object, while "study" indicates it is only the study. In this debate on the terms, for me, I think it is "museum studies" that has the narrowest sense, contrary to what some Anglophones think. In fact, they use the term frequently to classify the categories of museums (domain or form). There is no doubt that museology is more than that, and that, when translating the concept to English we cannot be content with the term "museum studies".

It is true, however, that the term "museology" does not present the same meaning of "muséologie" in French. As a matter of fact, those who do not care to know what the word means put anything behind it: whether museography, or the history of museums. Everyone should learn it. Fifty years ago, like many, I mixed museography and museology. Without being a privileged, now I understand the difference. And anyone can understand it, too. It is therefore desirable that those who use the word "museology" teach everyone to say the same thing. And for this there is no other way than the reading of existing texts.

I truly believe it is better that others learn what we – of ICOFOM – think, otherwise we will have two ICOFOMs in one: on one side those who think museology (i.e., the European and African francophone, Italians, Spanish, Portuguese and Latin Americans, the Czechs, the Slavs in general, the Scandinavian too, I think), and on the other side those who think... to tell the truth I do not know very well what those who refuse to make a theory of museum think and which would be perhaps only the English and the inhabitants of the United States, and maybe the Chinese until they have learned other languages.

Anyway, after 1980, museology has settled at the university and evolved, almost distancing itself from museums. As if it had never needed them. It is certainly a danger for the development of this discipline for it to evolve separated from its subject of study (the museum). But it is equally dangerous for the museum, and also for our committee, failing to maintain the scholars in its bosom. It will be extremely harmful to Museology and to ICOFOM if both do not know how to take advantage of the opportunity to listen and to reach out to scholars adopting their working methods.

Paris, 2012.

Notes

1 Financed by the Visitor PhD Program ('Sandwich PhD') Abroad – PDSE of the Coordination of the Improvement of Higher Education Personnel – CAPES.

2 Desvallées, André. "Muséologie (nouvelle)". *Encyclopaedia universalis*, Supplément, t.2., 1981, pp.958-961 (6 colonnes).

3 The first of them translated in this file. DESVALLÉES, André; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie*. Macon et Savigny-le-Temple, W et Mnes, 2 vol.: t.1, 1992, 533 p., t.2, 1994, 275 p.

4 New museology and social experimentation (MNES), created in 1982.

5 In 1984, the Quebec Declaration recommended that was created a committee in ICOM to handle ecomuseums, and, in parallel, an international organization about New Museology that should be recognized as affiliated of ICOM. It is in response to these two demands, fearing the creation of a competing committee to ICOFOM that Desvallées exposes his testimony, whose version published in 1985 is translated in this publication.

6 Text translated in this publication. DESVALLÉES, André. *Muséologie nouvelle* 1985. pp.65-69. *Nouvelles muséologiques*, n. 8, septembre, 1985, *Bulletin semestriel du comité international de l'ICOM pour la muséologie*. Stockholm, 1985.

7 *Encyclopedic Dictionary of Museology*. Cf. DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris: Armand Colin, 2011.

8 National research center for the fine arts animation and creation.

9 CRACAP – Centre National de Recherche d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques. *CRACAP / Informations*, n.2-3, 1976.

10 Schneider family takes the mines, forges, and foundries of Creusot from 1836 and becomes the biggest beneficiary of the industry in the region. The last generation to live in the municipality leaves Creusot in the second half of the 20th century, with the end of the industry.

11 VARINE, Hugues de. *L'Écomusée* (1978). p.446-487. In : DESVALLÉES, André, DE BARRY, Marie-Odile & WASSERMAN, Françoise (dir.). *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple, Éditions W-M.N.E.S., 1992.

12 VARINE, Hugues de. *L'initiative communautaire*. Collection Museologia. Savigny-le-Temple, Éditions W-M.N.E.S., 1991.

13 9th ICOM General Conference, which took place in France, in the cities of Paris, Dijon, and Grenoble, 1971, repeatedly referenced by Desvallées as one of the milestones leading up to the New Museology.

14 Desvallées refers to the ideas that led Rivière to create, from the European ethnographic collections that are part of the Musée de l'Homme [Museum of Man]'s collection, a new museum structure that would take the form of Musée des Arts et traditions populaires [Museum of Arts and Popular Traditions] that he created in the same year.

15 RIVIÈRE, Georges Henri. "L'Écomusée". *Cracap / Informations*, n.2-3, 1976, p.15.

16 Octave de Bary is a French ethnologist who developed a research on the Creusot whose focus was the industry crisis as a starting point for the musealization of local heritage. Cf. DE BARY, Octave. *La fin du Creusot ou L'art d'accueillir les restes*. Paris: CTHS, 2002.

17 National Museum of Popular Arts and Traditions (MNATP).

18 Alsácia Ecomuseum.

19 City Museum.

20 *Musées et sociétés* (collect.), Paris, Direction des Musées de France, 1992, 446p. Actes du colloque national "musées et sociétés", Mulhouse-Ungersheim, juin 1991.

21 National Conservatory of Arts and Crafts.

22 General Inspection of Museums.

23 Classified and Controlled General Inspection of Museums (IGMCC).

24 Inspection of Provincial Museums.

25 The categories "musées classés" and "musées contrôlés" come from distinct historical moments. By order of Napoleon Bonaparte with his interior minister, dating of September 1st, 1801, would be created around fifteen museums distributed in main cities of French provinces of the time, among them, Bordeaux, Grenoble, Lille, Lyon, Marseille, Rennes, Strasbourg, Toulouse, and Brussels, from Fine Arts collections extracted from the collection of the newly created Musée du Louvre. These were named in the 20th century "musées classés". Later, in 1936, the new general director of Fine Arts, Georges Huisman, feeling the need to bring order to the number of national and non-national museums in France, seeks to replace the professionals who run these institutions (mostly art lovers, scholars, and artists) for competent curators who would be able to better implement his management program. They would be called "musées contrôlés", and would be created through the implementation of a new national policy.²⁶ Bardo Museum.

27 Open to the public from 1972 at the Bois de Boulogne.

28 Desvallées refers to the International Committee for Exhibition Exchange (Comité International sur les Expositions et les Échanges – ICEE), of ICOM, created between 1980 and 1982.

29 Major annual publication of ICOFOM, launched from 1983.

30 It was an international official Internship organized by UNESCO and ICOM in Rio de Janeiro, in September, 1958, to discuss the social function of museums. As a result of the debates occurred in this occasion, Georges Henri Rivière, then director of ICOM, suggested the definition of museology as "the science that has the purpose of studying the mission and organization of the museum", and museography as "the set of techniques related to museology". Cf. RIVIÈRE, Georges-Henri. *Stage regional d'études de l'Unesco sur le rôle éducatif des musées* (Rio de Janeiro, 7-30 septembre 1958). Paris: Unesco, 1960.

André Desvallées Trajetória profissional¹:

Bruno Brulon

Conservador geral honorário do Patrimônio na França, André DESVALLÉES nasceu em Gouville-sur-mer (Manche), em 1931. Após seus estudos no Lycée Pasteur (Neuilly-sur-Seine) e na Paris-Sorbonne, ele começou a sua carreira nos museus marroquinos, de 1953 à 1956. Uma vez terminado o seu tempo de serviço militar (na Argélia de 1956 à 1958), ele se tornou, em 1959, assistente de Georges Henri Rivière no *Musée national des Arts et traditions populaires* [Museu nacional de Artes e tradições populares]. De 1959 à 1977, André Desvallées dirigiu o Serviço de Museologia desse museu e, não apenas se encarregou das exposições temporárias e coordenou parte da programação cultural do museu, como também dirigiu a realização de duas de suas galerias de exposições permanentes, inauguradas respectivamente em 1972 e 1975.

Ao longo de uma passagem de sete anos na Inspeção Geral dos Museus Classificados e Controlados, entre 1977 e 1984, onde ele esteve encarregado de inspecionar todos os museus de etnografia da região, iniciou, para a Direção de Museus da França, um setor experimental de auxílio às novas formas de museus, em particular os ecomuseus e os centros de cultura científica e técnica, assim como os museus do patrimônio técnico e industrial. Por essa razão, ele foi membro, desde a sua criação em 1982 até 1994, da seção do patrimônio científico e técnico da Comissão Superior dos Monumentos Históricos e Sítios. Ele foi igualmente membro, desde a sua criação em 1983, da seção de etnologia e de antropologia francesa do Comitê de Trabalhos Históricos e Científicos, do qual ele foi Vice-presidente de 1990 a 2001, e, posteriormente, membro honorário.

De 1984 à 1987, ele foi vinculado ao Conservatoire national des Arts et métiers [Conservatório Nacional das Artes e Ofícios] para dirigir o Musée

national des Techniques [Museu Nacional das Técnicas], cuja renovação ele iniciou. De volta à sua administração de origem, André Desvallées se encarregou ao longo de sete anos da função de confiança do Diretor dos Museus da França, antes de retornar ao Musée national des Arts et traditions populaires, como conselheiro de seu novo diretor, Michel Colardelle, de 1996 à 1997, ano de sua aposentadoria.

Professor da École du Louvre [Escola do Louvre], de 1978 à 1981, ele iniciou uma cadeira sobre o Patrimônio Técnico e Industrial e, de 1995 à 1999, realizou um segundo ciclo com um curso de museologia sobre a natureza e a linguagem da exposição.

Como membro do Conselho Internacional de Museus (ICOM) desde 1966, ele foi membro do Conselho diretivo de seu Comitê francês de 1981 à 1995 e, membro do Comitê Internacional de Museologia (ICOFOM), do qual foi Secretário de 1980 à 1983, depois Vice-presidente de 1983 à 1998 e, desde 2001, conselheiro permanente. Responsável, de 2008 à 2013, pelo comitê de leitura e publicações do ICOFOM, ele garantiu o controle científico e uma grande parte do trabalho de editoração da publicação anual do comitê, os ICOFOM Study Series [Séries de Estudo do ICOFOM]. Na ocasião da Conferência Geral do ICOM de 2013, na cidade do Rio de Janeiro, André Desvallées recebeu o título de Membro Honorário do ICOM, por indicação do ICOFOM.

Inventor do conceito da “nova museologia” (1981), ele foi um dos membros fundadores das associações “Museologia nova e experimentação social” e “Museus, homens e sociedade” na França, e do Movimento Internacional por uma Nova Museologia (MINOM), em 1984, no plano internacional.

André Desvallées é autor de inúmeros artigos nos campos da etnografia francesa, da história das técnicas e sobretudo da museologia. Ele reuniu dois volumes, publicados em 1992 e 1994 com o título de *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie* [Ondas: uma antologia da Nova Museologia], contendo os textos fundadores da nova museologia; e publicou, em 2008, o livro *Quai Branly: un miroir aux alouettes? À propos d'ethnographie et d' "arts premiers"* [Quai Branly: um espelho para as cotovias? Sobre a etnografia e as “artes primeiras”]. A partir de 1993, ele foi encarregado pelo ICOFOM, então presidido por Martin Schaerer, da redação de um thesaurus de

museologia, para o qual ele foi assistido, a partir de 2003, por François Mairesse. Esse trabalho forneceu as bases para a publicação, com François Mairesse, primeiramente de uma coletânea de textos intitulada *Vers une redéfinition du musée* [Em direção a uma redefinição do museu] (2007); em seguida, da publicação *Concepts clés de muséologie* [Conceitos-chave de museologia²] (2010), assim como do *Dictionnaire encyclopédique de muséologie* [Dicionário enciclopédico de museologia], publicado em francês em 2011.

Notas

- 1 Informações enviadas por André Desvallées em 1 de julho de 2012.
- 2 Obra traduzida para o português e publicada no Brasil em 2014. Cf. DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François (dir.). *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo - SP: Pinacoteca do Estado de São Paulo / Comitê Brasileiro do ICOM, 2013.

André Desvallées
Professional trajectory¹:

Bruno Brulon

Honorary general curator of Heritage in France, André DESVALLÉES was born in Gouville-sur-mer (Manche), in 1931. After his studies in the Lycée Pasteur (Neuilly-sur-Seine) and in Paris-Sorbonne, he started his career in Moroccan museums, from 1953 to 1956. Once terminated his time in military service (in Algeria from 1956 to 1958), he became, in 1959, assistant of Georges Henri Rivière at the Musée national des Arts et traditions populaires [National Museum of Arts and Popular Traditions]. From 1959 to 1977, André Desvallées directed the Museology Service of this museum and, he was not only in charge of temporary exhibitions and coordinated part of the museum's cultural program, but he also directed the completion of two of its permanent exhibitions galleries, respectively opened in 1972 and 1975.

Throughout a seven years passage in the General Inspection of Classified and Controlled Museums, between 1977 and 1984, where he was in charge of inspecting all the region's ethnography museums, he started, for Direction of Museums of France, an experimental assistance sector to new forms of museums, in particular ecomuseums and scientific and technique culture centers, as well as technical and industrial heritage museums. For this reason, he was a member, since its creation in 1982, until 1994, of the scientific and technical heritage section of the Superior Commission of Historical Monuments and Sites. He was also a member, since its creation in 1983, of the French ethnology and anthropology section of the Committee of Historic and Scientific Works, of which he was Vice president from 1990 to 2001, and, afterwards, honorary member.

From 1984 to 1987, he was connected to the Conservatoire national des Arts et métiers [National Conservatory of Arts and Crafts] to direct the Musée national des Techniques [National Museum of Techniques], which renewal he

had started. Back to his original administration, André Desvallées was in charge throughout during seven years of the position of trust of France's Museums Director, before returning to the Musée national des Arts et traditions populaires, as advisor of its new director, Michel Colardelle, from 1996 to 1997, year of his retirement.

Professor at École du Louvre [School of Louvre], from 1978 to 1981, he started a subject on Industrial and Technical Heritage and, from 1995 to 1999, he held a second round with a museology course on exhibition nature and language.

As a member of the International Council of Museums (ICOM) since 1996, he was member of the directive Council of its French Committee from 1981 to 1995, and member of the International Committee for (ICOFOM), of which he was Secretary from 1980 to 1983, then Vice president from 1983 to 1998, and, since 2001, permanent advisor. Responsible, from 2008 to 2013, for ICOFOM's editing and publishing committee, he ensured the scientific control and a large part of the editorial work of the annual publication of the committee, the ICOFOM Study Series [ICOFOM's Studies Series]. On the occasion of the 2013 ICOM General Conference, in the city of Rio de Janeiro, André Desvallées received the title of ICOM's honorary member, by appointment of ICOFOM.

Inventor of the "new museology" (1981) concept, he was one of the founding members of the "New museology and social experimentation" and "Museums, men, and society" associations in France, and the International Movement for a New Museology (MINOM), in 1984, internationally.

André Desvallées is author of several articles in the field of French ethnography, history of techniques, and, most of all, museology. He gathered two volumes, published in 1992 and 1994 with the title *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie* [Waves: An Anthology of New Museology], containing new museology's founding texts; and he published, in 2008, the book *Quai Branly: un miroir aux alouettes ? À propos d'ethnographie et d' "arts premiers"* [Quai Branly: a mirror for skylarks? On ethnography and "first arts"]. From 1993, he was in charge of ICOFOM, then chaired by Martin Schaerer, of the writing of a museology thesaurus, for which he was assisted, from 2003, by François Mairesse. This work provided the basis for the publication, with François Mairesse, first of a collection of texts called *Vers une redéfinition du musée* [Towards a redefinition of the museum] (2007); next, to the publication

Concepts clés de muséologie [Key concepts of museology²] (2010), as well as the Dictionnaire encyclopédique de muséologie [Encyclopedic Dictionary of Museology], published in French in 2011.

Notes

1 Information sent by André Desvallées on July 1st, 2012.

2 Work translated into Portuguese and published in Brazil in 2014. Cf. DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François (dir.). Conceitos-chave de museologia. São Paulo - SP: Pinacoteca do Estado de São Paulo / Comitê Brasileiro do ICOM, 2013.

Patrimônio é o caminho das formigas

Mario Chagas*

Recebido em 17/08/2015
Aprovado em 22/10/2015

Resumo

O presente texto examina, com atenção, um conceito de patrimônio construído coletivamente, em 2013, pelos participantes do Programa Jovens Agentes do Patrimônio, vinculados ao Museu Vivo de São Bento. Trata-se de um grupo de jovens entre 12 e 20 anos, oriundos de comunidades populares e moradores da região do Grande São Bento, no município de Duque de Caxias (RJ).

Todos também são estudantes de escolas públicas e desenvolveram parcerias criativas com os professores e educadores do Museu. O conceito criado pelos jovens tensiona o entendimento de patrimônio e, por isso mesmo, merece toda atenção. A partir desse conceito criativo, pedagógico, poético e político, é possível abrir novas possibilidades para pensar o patrimônio cultural no Brasil e no mundo, levando em consideração temas como formiga, botão, tristeza, comunidade, conversa, amizade, vergonha, cotidiano, além de muitos outros.

Palavras-chave

Patrimônio. Memória. Museu. Museologia Social. Museu Vivo de São Bento. Duque de Caxias.

A língua é patrimônio, a linguagem é patrimônio e a palavra também é patrimônio.¹ A palavra patrimônio arquiva camadas e camadas de sentido e conserva, em cada uma de suas camadas, múltiplas linhas de conexão. Seria possível investigá-la em perspectiva transversal e pesquisar os seus movimentos no tempo e no espaço, mas não é esse o caminho que será trilhado. A empreitada que se delineia é menos ambiciosa, mas não menos desafiante; como, logo adiante, será possível constatar.

A palavra patrimônio é patrimônio², não é necessário muito esforço para alcançar este entendimento. Da mesma forma, também não é preciso nenhuma capacidade especial para compreender que a palavra patrimônio é um substantivo abstrato que se aplica aos bens materiais e imateriais, móveis e imóveis.

Os substantivos concretos são aqueles que se referem a algo que se pode tocar, que se pode conferir, uma imagem comum, ainda que com determinadas variações: cadeira, cama, mesa, parafuso, alicate, formiga, livro, lápis, garfo, faca. Os substantivos abstratos são aqueles que se referem a algo imaginário, cognitivo, afetivo, a algo que não se pode tocar e em torno de que não se pode fazer uma única imagem representativa: alegria, tristeza, agonia, vergonha, beleza, felicidade, vida, morte, amor, amizade, comunidade.

Síntese provisória: a palavra patrimônio é um substantivo abstrato, portanto, designa algo que não se pega, que não se toca e sobre o que não se pode fazer uma imagem representativa única. Mesmo quando se fala em patrimônio material, em patrimônio tangível, o que está em pauta não é a

* Museólogo. Doutor em Ciências Sociais pela UERJ. Professor da Unirio e Assessor Técnico do Museu da República (Minc/Ibram).

materialidade ou a tangibilidade, mas sim o sentido, o significado, o valor atribuído. Do ponto de vista filológico, a palavra patrimônio deriva do vocábulo “patrimonium”, oriundo do latim, com o sentido de “herança paterna”, ou de “bens familiares” transmitidos de pais e mães para filhos e filhas.

Transmissão: eis um conceito-chave vinculado à noção de patrimônio. Tradicionalmente, pensa-se o patrimônio como alguma coisa que se transmite diacronicamente, de um tempo para outro tempo, de uma geração para outra geração. Nesse sentido, o patrimônio é apenas transmissivo. No entanto, não se pode pensar a transmissão sem a noção de recepção. Sem recepção, o patrimônio não se constitui como tal.

Recepção: eis outro conceito-chave vinculado à noção de patrimônio. Não basta transmitir (voluntária ou involuntariamente), é preciso que alguém receba (voluntária ou involuntariamente). Todo e qualquer patrimônio só se constitui quando se estabelecem vínculos entre o transmitir e o receber, sabendo que receber implica o compromisso de uma nova transmissão. Dar, receber e retribuir. A teoria da dádiva de Marcel Mauss é uma importante chave para a compreensão do patrimônio, em perspectiva crítica. O seu *Ensaio sobre a Dádiva*³ continua sendo inspirador. Como indica Paulo Henrique Martins:

A dádiva está presente em todas as partes e não diz respeito apenas a momentos isolados e descontínuos da realidade. O que circula tem vários nomes: chama-se dinheiro, carro, móveis, roupas, mas também sorrisos, gentilezas, palavras, hospitalidades, presentes, serviços gratuitos, dentre muitos outros. Para Mauss, aquilo que circula influi decisivamente sobre como se formam os atores e como se definem seus lugares em sociedade.⁴

A memória, o patrimônio (material e imaterial), o monumento, o documento, as manifestações e os bens culturais, musealizados ou não musealizados, também fazem parte do universo do que circula, daquilo que se doa, que se recebe e que se retribui por meio de uma nova transmissão.

Tradicionalmente, a transmissão e a recepção do patrimônio são pensadas e tratadas em perspectiva diacrônica, como herança que se transmite do passado para o presente, ou do presente para o futuro. Mesmo quando se critica a dominância patriarcal na noção do patrimônio e se argumenta a

favor da hipótese de uma herança materna, que atribui um novo sentido à palavra matrimônio, mesmo aí prevalece a perspectiva diacrônica.

Essa perspectiva, como indicou Waldisa Russio,⁵ não esgota as possibilidades de trabalho com o patrimônio. É possível considerá-lo, também, em perspectiva sincrônica. Há uma herança que se transmite e se recebe na contemporaneidade, talvez pudéssemos, de modo poético, denominá-la de fratrimônio. Já não se trata de uma herança materna ou paterna, mas de alguma coisa partilhada entre os contemporâneos, entre os amigos e irmãos, entre os membros de uma mesma comunidade.

A perspectiva sincrônica é fundamental para o desenvolvimento de novas práticas e novas abordagens conceituais no campo do patrimônio. É essa perspectiva sincrônica que identifiquei no conceito coletivo construído, em 2013, pelos participantes do *Programa Jovens Agentes do Patrimônio*, desenvolvido pelo *Museu Vivo do São Bento* e pelo *Centro de Referência Patrimonial e Histórico* do município de Duque de Caxias.

O *Programa* criado em 2009, foi coordenado, ao longo dos últimos seis anos, pelas professoras Aurelina de Jesus Cruz Carias, Flávia Andreia Paes Leite e Risonete Martiniano de Nogueira; todas vinculadas ao *Museu Vivo de São Bento*.

Ao longo desses anos, participaram do *Programa* mais ou menos 60 jovens, entre 12 e 20 anos, oriundos de comunidades populares, residentes nas cercanias do Museu, regularmente matriculados em escolas públicas da região denominada Grande São Bento, em Duque de Caxias. A decisão de vontade do jovem e o preenchimento de uma ficha de inscrição constituem os principais critérios exigidos para a sua participação no *Programa*, mesmo a faixa etária e o local de residência podem ter flutuações.

Eis o conceito criado pelos *Jovens*⁶ *Agentes do Patrimônio*:

Patrimônio é o caminho das formigas, os botões que a Jaqueline achou enterrados, é a tristeza e é a morte, é a comunidade. Todas as coisas ao nosso redor são patrimônio: o que é importante e o que parece não ser importante, a conversa com a amiga, o dia-a-dia, as pessoas, a vergonha. É um patrimônio saber que a gente é uma comunidade...⁷

O texto que aqui se oferece propõe-se a examinar o conceito coletivamente construído e, para isso, será dividido em seis partes ou fragmentos, em correspondência com as ideias-chave do referido conceito.

I - Patrimônio é o caminho das formigas

O *Museu Vivo do São Bento* foi lançado em abril de 2008 como um museu de percurso e também foi reconhecido como um museu de território e um ecomuseu do município de Duque de Caxias. O seu projeto resultou do acúmulo de reflexões e experiências desenvolvidas por um coletivo de professores com atuação na rede estadual e municipal de ensino.

Pouco menos de sete meses após o seu lançamento, o *Museu Vivo do São Bento* foi institucionalizado no âmbito da Secretaria Municipal de Educação de Duque de Caxias, por intermédio da Lei Municipal nº 2224, de 03 de novembro de 2008. Na ocasião, ele foi reconhecido como “um complexo museológico”, cujo percurso contava com dez referências, tombadas pela mesma lei, como lugares de memória e edificações patrimoniais:

I - Portal Inicial do percurso do Museu Vivo do São Bento - prédio colonial existente nas dependências da FEUDUC, adaptado como Casa do Administrador do Núcleo Colonial São Bento;

II - Igreja Nossa Senhora do Rosário e Casarão Beneditino - sede da antiga Fazenda São Bento, tombados como Patrimônio Nacional pelo IPHAN;

III - Antiga Tulha da Fazenda São Bento e do Núcleo Colonial - edificação destinada a instalação do Espaço Cultural de Agregação Popular;

IV - Prédio da Fazenda São Bento, adaptado como Tulha, Posto Médico do Núcleo Colonial e Abrigo para Menores - recentemente destinado a abrigar um espaço museal da História e da Educação da Cidade de Duque de Caxias;

V - Prédio da Fazenda do São Bento, adaptado como Escola Agrícola Nísia Vilela, escola do Núcleo Colonial - destinado como sede do Centro de Referência Patrimonial e Histórico do Município de Duque de Caxias e do Centro de Pesquisa, Memória e História da Educação da Cidade de Duque de Caxias e Baixada Fluminense, e como Arquivo Público Municipal;

VI - Casa do Colono - casa de colono do núcleo, que guarda os modos viventes do trabalhador rural no pós-30, destinada à instalação de um espaço museológico

que restitui o ambiente interno da vida cotidiana do colono;

VII - Sambaqui do São Bento - sítio arqueológico que guarda os vestígios das ocupações humanas pré-cabralinas⁸ nas cercanias da Guanabara, destinado à instalação do Museu dos Povos das Conchas;

VIII - Casarão do Centro Pan-americano de Febre Aftosa, instituído no território do Grande São Bento, na segunda Era Vargas;

IX - Elevação conhecida como Morro da Escadaria ou da Marinha - destinada como mirante do Grande São Bento e como espaço de reserva ambiental;

X - Novo São Bento - ocupação organizada pelo movimento social no início dos anos 90, espaço privilegiado para as ações de educação patrimonial e cultural.⁹

A vida e a dinâmica do percurso, no entanto, não residiam (e não residem) na concretude do decálogo que compunha os seus principais pontos de referência, mas sim na atuação e no protagonismo dos professores e dos estudantes, nas narrativas orais que alinhavavam tempos, espaços, pessoas, memórias e histórias. O processo de institucionalização estabeleceu, para o museu, as seguintes finalidades:

I - Fortalecer o movimento de defesa do patrimônio material e imaterial do território do Grande São Bento;

II - Afirmar o território caxiense como um lugar de Memória e de História;

III - Assegurar a importância dos sujeitos históricos que aqui viveram e vivem, como atores sociais construtores do seu tempo;

IV - Investigar as heranças herdadas, pensando a cidade na longa duração, permitindo assim a projeção do que queremos para a mesma.

V - Assegurar a construção de sentimentos de pertencimento e coletividade.¹⁰

Desde sua criação até a atualidade, o museu vem desenvolvendo ações de mapeamento, identificação, pesquisa e proteção do patrimônio cultural de Duque de Caxias e, por esse caminho, vem produzindo impactos notáveis para o melhor conhecimento da história local e para a preservação do patrimônio

cultural. É nesse contexto que – aos trancos e barrancos e com muita coragem para enfrentar os desmandos e as violências do poder instituído, com muita energia e apoio solidário para superar as tentativas de apagar e silenciar os projetos de educação libertária, com imaginação criadora para resistir e continuar produzindo novas possibilidades de futuro – desenvolvem-se os planos, programas e projetos do *Museu Vivo do São Bento*, entre os quais destaca-se o *Programa Jovens Agentes do Patrimônio*.

Esse *Programa*, criado em 2009, compreende que a patrimonialização é um campo de disputa pela ocupação do passado, do presente e do futuro; logo, tem papel estratégico na formação educacional e cultural das novas gerações. Além disso, para o *Programa*, a patrimonialização tem caráter processual, não sendo suficiente, portanto, no que tange à preservação, o estabelecimento de uma lista oficial definidora do que é ou não é patrimônio. É preciso ir além, é preciso construir conceitos coletivos e, a partir deles, desenvolver ações coletivas e participativas de defesa, proteção e preservação da herança cultural.

O conceito coletivo que me proponho a examinar foi construído pelos *Jovens Agentes do Patrimônio* e inicia-se, como foi visto, com a afirmação: “Patrimônio é o caminho das formigas (...).”

Há, nessa afirmação, uma dimensão poética que não deve ser desconsiderada. Tudo indica que os jovens andam lagarteando nas deslições de Manuel de Barros, que diz: “É no ínfimo que eu vejo a exuberância”.¹¹ Como o poeta, eles se interessam por formigas, pelos “caminhos das formigas” e consideram que esse caminho é patrimônio. Essa perspectiva propicia intuições e inspirações. O “caminho das formigas” é natural e cultural ao mesmo tempo. Ainda que produzido pela natureza das formigas, ao ser designado como caminho, o “caminho das formigas” atravessa o universo da cultura e da linguagem. Além disso, o “caminho das formigas” interfere na paisagem e produz uma espécie de micropaisagem, o que exige um olhar atento. A paisagem percebida, do ponto de vista macro ou micro, é natureza e cultura em diálogo.

“Patrimônio é o caminho das formigas (...).” Não é difícil perceber a conexão entre as palavras “caminho” e “percurso”. O *Museu Vivo do São Bento* se organiza em torno de um caminho que articula patrimônio material e imaterial, cultura e natureza, trabalho e lazer, festa e cotidiano, casa e rua,

identidade e diferença, história e memória, antiguidade e contemporaneidade. É possível também ler, nessa afirmação, a indicação de que é necessário ser perseverante, persistente, militante, guerreiro; para construir caminhos.

De qualquer modo, o “caminho das formigas” se impõe. É preciso olhar com atenção para aquilo que frequentemente é desprezado, desconsiderado e tratado como algo sem serventia. Aliás, trabalhar com memórias, museus e patrimônios é, em boa medida, lidar com inutensílios¹² e neles há um mundo a ser descoberto. Ao chamar a atenção para o “caminho das formigas”, os jovens denunciam a contaminação do desejo e do discurso do progresso industrial, que coloca em risco o ambiente (a vida), e subsidiam a crítica contra os discursos e práticas dos “museus imperiais”.¹³ Tudo indica que os *Jovens Agentes do Patrimônio* concordam com o poeta Manuel de Barros¹⁴, que se interessa por moscas, passarinhos, musgos, formigas e, por isso mesmo, diz: “Aliás, o cu de uma formiga é também muito mais importante do que uma Usina Nuclear”.¹⁵

II. Os botões que a Jaqueline¹⁶ achou enterrados

Uma das importantes referências no percurso do *Museu Vivo* é o sítio arqueológico, descoberto (ou redescoberto) em 2002, pela estudante Marcele Mandarino, do *Curso de História da Faculdade de Filosofia Ciências e Letras* de Duque de Caxias (Feuduc), hoje conhecido como *Sambaqui do São Bento*. A palavra sambaqui, de origem tupi, significa “amontoado de conchas”, “concheiro”. Trata-se, a rigor, de um sítio que guarda vestígios de ocupações humanas, com datação aproximada de 5000 anos. A luta pela preservação do Sambaqui mobilizou professores, estudantes e a comunidade da região. Nielson Bezerra, professor e um dos diretores do *Museu Vivo*, em entrevista concedida à jornalista Shirley Costa e Silva, publicada em 06 de agosto de 2012, esclareceu que o terreno onde foi descoberto o Sambaqui era propriedade particular de um trabalhador com poucos recursos econômicos que, por dificuldades financeiras, havia colocado o terreno à venda. Na ocasião, professores e estudantes promoveram “uma campanha na rede estadual e municipal de ensino, chamada *SOS Sambaqui*, para arrecadar dinheiro para a compra do lote”,¹⁷ o que, afinal, se efetivou pelo preço de 11 mil reais.¹⁸ Por mais óbvio que pareça, não é demais registrar que o patrimônio que ali se encontra, do ponto de vista dos valores comunitários, é inestimável.

As escavações científicas, iniciadas em 2010, e o processo de identificação, proteção e preservação participativa do sítio, foram decisivos para que ele fosse transformado num *Sítio Escola*, contando, inclusive, com a participação do *Programa Jovens Agentes do Patrimônio*.

A narrativa da luta pela preservação e uso educacional do *Sambaqui do São Bento* é, em meu entendimento, importante para contextualizar a indicação de que “os botões que a Jaqueline achou enterrados”, à semelhança das conchas, dos ossos, dos restos líticos, dos enfeites e adereços, dos sobejos de cerâmica e de urnas funerárias encontradas no *Sítio Escola*, também são patrimônio. O paralelo entre a história da Jaqueline e a da estudante Marcele Mandarino não é obra do acaso; elas são descobridoras de patrimônios enterrados, são arquétipos de pesquisadoras, de cientistas sociais e humanas, de antropólogas, arqueólogas, historiadoras, museólogas e sociólogas.

O interesse dos *Jovens Agentes do Patrimônio* pelo desenterramento e pela produção de novos patrimônios sugere que eles estão prontos para exumar o passado, para reler e reescrever o passado. As ideias desses jovens parecem conviver muito bem com as sugestões de Walter Benjamin, que diz: “Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo”.¹⁹

Os achados da Jaqueline e a sua prática de desenterrar nos remetem também ao poema de Carlos Drummond de Andrade, denominado *Coleção de Cacos*, incluído em seu livro *Esquecer para lembrar (Boi Tempo – III)*.

Eis poema:

Já não coleciono selos. O mundo me inquizila.
 Tem países demais, geografias demais.
 Desisto.
 Nunca chegaria a ter um álbum igual ao do Dr. Grisolia,
 orgulho da cidade.
 E toda gente coleciona
 os mesmos pedacinhos de papel.
 Agora coleciono cacos de louça
 quebrada há muito tempo.
 Cacos novos não servem.
 Brancos também não.

Têm de ser coloridos e vetustos,
desenterrados - faço questão – da horta.
Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas,
restos de flores não conhecidas.
Tão pouco: só o roxo não delineado,
o carmezim absoluto,
o verde não sabendo
a que xícara serviu.
Mas eu refaço a flor por sua cor,
e é só minha tal flor, se a cor é minha
no caco de tigela.
O caco vem da terra como fruto
a me aguardar, segredo
que morta cozinheira ali depôs
para que um dia eu o desvendasse.
Lavrar, lavar com mãos impacientes
um ouro desprezado
por todos da família. Bichos pequeninos
fogem de revolvido lar subterrâneo.
Vidros agressivos
ferem os dedos, preço
de descobrimento:
a coleção e seu sinal de sangue;
a coleção e seu risco de tétano;
a coleção que nenhum outro imita.
Escondo-a de José, por que não ria
nem jogue fora esse museu de sonho.²⁰

Depois de desistir da ideia de uma coleção de selos, o poeta (o eu lírico) decide colecionar “cacos de louça / quebrada há muito tempo.” O poeta é exigente com sua coleção: nela não cabem “cacos novos”, nem cacos brancos. Os cacos da coleção precisam ser “coloridos e vetustos, desenterrados” – o poeta faz questão – “da horta”. Ele idealiza uma coleção lavrada com “mãos impacientes”, ele parece reconhecer o valor desse “ouro desprezado por todos da família” e dessa coleção que traz um “sinal de sangue”, um “risco

de tétano”, mas também traz um gesto humano singular e guarda muitas possibilidades de sonho.

Assim como os cacos (fragmentos de patrimônio) desenterrados pelo poeta compõem um “museu de sonho”; também os botões desenterrados por Jaqueline são transformados em delicada herança. Esses botões, aparentemente tão insignificantes, abrem um mundo novo de sentidos e agenciamentos. Concentrar o pensamento nos botões propicia a conexão com a crônica de Mario de Andrade, intitulada *Sociologia do Botão*²¹, e também com o *Museu do Botão*, idealizado e movimentado por Hélio Leite,²² artista contemporâneo, performático e fora dos cânones convencionais.

III. É a tristeza e é a morte, é a comunidade.

O núcleo deste ensaio é o conceito de patrimônio construído coletivamente no âmbito do *Programa Jovens Agentes do Patrimônio*. Essa lembrança é importante, especialmente neste ponto em que o termo patrimônio é associado à tristeza, à morte, à comunidade.

A noção de patrimônio desses jovens decorre da experiência, da lida cotidiana com a vida. A experiência da tristeza ao longo dos tempos - a tristeza que abala, que exalta, que contamina e que também propicia a criação – constitui, inequivocamente, um patrimônio, compreendido como alguma coisa que afeta e transforma, alguma coisa passível de ser transmitida e recebida. Assim também, a experiência com a morte, a convivência com o “anjo da morte” – que frequenta, com assiduidade, os bairros populares, as ruas, as casas, as escolas, as fábricas, os templos, os campos e as cidades – constitui um poderoso patrimônio que afeta, que pode ensinar e que pode ser transmitido e recebido.

A convivência assídua com o “anjo da morte” não revela, no entanto, o seu segredo. O “anjo”, como diz Giorgio Agamben, “é a linguagem”, é apenas o anunciador da morte. “O anjo não tem culpa disso, e só quem compreende a inocência da linguagem entende também o verdadeiro sentido desse anúncio e pode, eventualmente, aprender a morrer”.²³

No Sambaqui de São Bento, a morte também está presente e o “anjo”, depois de ter anunciado, há mais de cinco mil anos, a morte de um homem e de uma criança, retorna (como um arqueólogo ou um *arque-angelus*) para dizer que, nesse território, a morte não é um fenômeno novo e a prova está

ali, nas ossadas encontradas e na identificação de diferentes práticas de sepultamento. Por mais antigos que sejam os ossos encontrados no Sambaqui, eles existem na concretude do aqui e agora e dialogam com as tristezas e as mortes contemporâneas e continuam provocando reflexões, emoções, sensações e intuições. As cidades de Pompeia e Herculano, na atual Itália, destruídas no ano 79 pelo vulcão Vesúvio, também são bons exemplos de patrimonialização ancorada na tristeza, na dor, no sofrimento e na morte.

Não se pode negar que a inclusão da “tristeza e da morte” no rol das coisas passíveis de patrimonialização produza, num primeiro momento, certo estranhamento. Absorvido o impacto inicial, pode-se compreender que a experiência da “tristeza e da morte”, ao longo do tempo, tem sido responsável pela produção de documentos/monumentos²⁴ que hoje são considerados patrimônios da humanidade. Essa produção cultural, de extraordinária relevância, está presente na arquitetura, na escultura, na pintura, no desenho, na gravura, na poesia, na música, no teatro, na dança, na ópera, no circo, no cinema, na televisão, no cotidiano. A *Pietà* de Michelangelo e as outras tantas *Pietás* espalhadas pelo mundo, indicam, de um modo muito preciso, que o patrimônio e a arte também são feitos de dor, tristeza e morte. Como não se comover, como não se emocionar diante da imagem da mãe com o filho magro e morto nos braços? Como não compreender que essa não é uma imagem aprisionada no século XV, mas que, ao contrário, estica-se para o passado, atinge o ano 1 da Era Comum e se projeta e se atualiza no cotidiano das favelas e dos bairros populares do Brasil e do mundo?

Essa percepção está presente, por exemplo, no poema *O Mito em Carne Viva*,²⁵ de autoria de João Cabral de Melo Neto:

Em certo lugar de Castela,
num dos mil museus que ela é,
ouvi uma sevilhana,
a quem pouco dizia a Fé,
ante uma Crucificação
comovida dizer
a emoção mais nua e crua
corpo a corpo, imediata, ao pé,
sem compunção fingida,

sem perceber sequer
a névoa que a pintura
põe entre o que é e o que é:
Lo qui é no habrá sufr'io e'ta mujé!

Eis a expressão em carne viva,
e por que viva mais ativa:
nua, sem os rituais ou as cortinas
que a linguagem traz por mais fina.
A Crucificação para ela
não era o que o pintor num tempo:
para ela era como um cinema
narrando um acontecimento
era como a televisão
dando-o a viver no momento.

Em boa medida, o poema traduz o deslumbramento do poeta que ouve o deslumbramento de uma mulher sevilhana diante de uma obra de arte, fruto do deslumbramento do artista diante de um acontecimento extraordinário, que envolve a dor de uma mãe, a dor dos amigos, a tortura e a morte de um homem, injustamente condenado.

Ainda que as dimensões patrimoniais da “tristeza e da morte” decorram de experiências plenas de subjetividades, elas só fazem sentido na conexão com a vida social. Por isso, possivelmente, os *Jovens Agentes do Patrimônio* atraíram a comunidade para o lado dessas duas categorias, como quem indica que ela (a comunidade) também é afetada e que é com ela que se divide a experiência vivida. É com ela que se partilha a alegria e a tristeza de viver e estar vivo.

IV. Todas as coisas ao nosso redor são patrimônio: o que é importante e o que parece não ser importante.

Coletivamente, os *Jovens Agentes* realizaram uma operação de dilatação do conceito de patrimônio e, por esse caminho, contribuíram para a sua dessacralização e até mesmo para a sua profanação, nos termos de Giorgio Agamben²⁶. Para eles, a herança (paterna, materna, fraterna ou filial) é

importante, mas não está restrita a um rol de caráter oficial, privado ou público, municipal, estadual, nacional ou internacional.

A noção de patrimônio tem um componente discursivo que lhe dá sentido e do qual não se liberta. A vivência de um museu de percurso espalhado pelo território, um museu pelo qual se pode caminhar, ao ar livre, de dia e de noite, contribui para a construção de um conceito de patrimônio que nos envolve por todos os lados, afeta todos os nossos sentidos e cuja construção é afetada por valores e princípios que regem a vida social, em suas dimensões individual e coletiva. Por isso, os *Jovens Agentes* afirmam que “Todas as coisas ao nosso redor são patrimônio” e, para não deixar dúvidas, criam duas categorias: 1. “o que é importante” e 2. “o que parece não ser importante”.

Por essa vereda, compreende-se que a noção de patrimônio²⁷ implica uma totalidade difusa, fragmentada e submetida a uma dinâmica bastante especial. O “que é” e o que “parece não ser”, são expressões em diálogo: o que “parece não ser” talvez seja e “o que é” talvez não seja ou apenas pareça ser. O patrimônio está no reino do incerto, sabe-se e não se sabe o que ele é. Há, no patrimônio, uma dimensão política – que envolve escolha, seleção, eleição – e também há uma dimensão poética, que envolve criação, relação, comunicação.

A noção de que todas “as coisas ao nosso redor são patrimônio” é bastante instigante, estimulante e polêmica. Se tudo for considerado como patrimônio, como já se sabe, nada será patrimônio. No entanto, a frase citada está seguida de outra que relativiza, problematiza e destaca a dimensão política do patrimônio, ao sugerir que “o que é importante e o que parece não ser importante” também fazem parte deste conjunto. A palavra “importante” põe em evidência a disputa, o litígio, o conflito que reina no campo do patrimônio. O “importante” está associado a um saber dizer e, ao afirmar que “o que parece não ser importante” também é patrimônio, anuncia-se a arbitrariedade desse mesmo saber dizer.

Neste segmento, destaca-se a dimensão discursiva do patrimônio. O patrimônio é produzido e constituído a partir de um discurso. Para que haja patrimônio, é necessário que alguém diga: “isso é patrimônio” e é igualmente necessário que alguém receba, convalide e reafirme esse discurso. Não se

trata de bom gosto, de valor excepcional, de beleza, de técnica, de riqueza; trata-se de discurso, de disputa e de política, no sentido lato.

V. A conversa com a amiga, o dia a dia, as pessoas, a vergonha.

Diversas questões podem ser levantadas a partir da análise desse fragmento; entre outras, destacam-se as seguintes: quando se fala em patrimônio, de que patrimônio se fala? Que discurso patrimonial é acionado quando se fala em patrimônio? Trata-se de uma lista oficial estabelecida, ou de uma referência à possibilidade de construção de outros discursos patrimoniais?

A sugestão dos jovens aponta o entendimento de que o patrimônio não está restrito aos artefatos, biofatos e mentefatos²⁸ de caráter extraordinário; o dia a dia, o cotidiano, as pessoas, são patrimônios muito especiais.

A “conversa com a amiga” é um patrimônio. Aqui se explicita, de modo contundente, a dimensão relacional do patrimônio. Só há patrimônio onde há a relação e a conversa, é a afirmação da potência da relação. É na relação, no encontro, na vivência e na convivência que o patrimônio se constitui, se enraíza e adquire sentido. De outro modo: é no cotidiano, no dia a dia, que o patrimônio se revela, se afirma e se confirma. O desafio colocado pelos jovens criadores do conceito em análise não é reconhecer a festa como um patrimônio imaterial, não é trabalhar com o evento extraordinário (a Festa do Divino, o Carnaval, o Círio de Nazaré, a Festa da Independência da Bahia celebrada no dia de 2 julho), mas reconhecer que há uma dimensão patrimonial no cotidiano, da qual não se pode fugir. Esses jovens nos ensinam que o patrimônio é “a conversa com a amiga”, são as pessoas; que esse patrimônio está no dia a dia e que outras manifestações patrimoniais, para fazerem sentido, precisam entrar nessa conversa e ocupar o cotidiano.

A amizade e a conversa nos remetem à filosofia que, mesmo esperneando, pode ser compreendida como um patrimônio. “A amizade – diz Giorgio Agamben – é tão estreitamente ligada à própria definição de filosofia que se pode dizer que sem ela a filosofia não seria propriamente possível.”²⁹

O desafio mais radical, nesse fragmento, é compreender a vergonha como um patrimônio. Ainda que os jovens não sejam explícitos, a vergonha aqui aparece como um sentimento passível de ser transmitido e recebido e

igualmente passível de produzir identificação. A vergonha é um sentimento que se ancora em referenciais internos e externos e pode, por isso mesmo, ser vivenciado de modo individual ou coletivo. Para Ulisses F. Araújo, do *Departamento de Psicologia Educacional da Faculdade de Educação da UNICAMP*, a vergonha exerce “um papel regulador nas relações interpessoais e intrapessoais” e “pode ser considerada como um dos sentimentos mais relevantes para nossa experiência com o mundo”. Ainda assim, diz ele: “historicamente a psicologia não dedicou maiores esforços na compreensão de sua natureza e seu papel na vida humana”.³⁰ Os estudos de Araújo, dedicados ao exame da vergonha como um “regulador moral”, podem ser importantes para a compreensão do enquadramento da vergonha na categoria de patrimônio.

Em seu livro *Ideia da Prosa*, Giorgio Agamben examina a “Ideia da Vergonha” e sugere que “sentir vergonha sem mal-estar”, em determinadas condições humanas, é a “única inocência possível”, o último sinal de humanidade. Realizando uma leitura muito singular de Kafka, Agamben sustenta que o autor de *O Processo* “procura ensinar aos homens o uso do único bem que lhes restou: não a libertar-se da vergonha, mas a libertar a vergonha”.³¹ Em meu entendimento, esta é a perspectiva presente no conceito dos *Jovens Agentes do Patrimônio*; não se trata de fugir ou mesmo de tentar escamotear, afastar-se ou descolar-se da vergonha, trata-se de assumi-la e, portanto, de acionar a sua potência de vida, a sua possibilidade de produzir identidade, coesão e dignidade pessoal e social.

VI - É um patrimônio saber que a gente é uma comunidade...

Como se pode observar, neste último fragmento, opera-se como que uma identificação entre patrimônio e comunidade, mas ao invés de um determinado bem ou manifestação patrimonial ser tratado como uma representação e ser identificado com a comunidade, o que ocorre é que a noção de pertencimento à comunidade é tratada como patrimônio. Esse último fragmento reúne e revela um conjunto extraordinário de problemas; nele encontra-se o ponto nevrálgico do conceito analisado. É bom lembrar que esse conceito foi coletivamente construído e que o *Museu Vivo do São Bento* ancora-se num trabalho comunitário.

Se por um lado, como já foi indicado, não há patrimônio sem relação, sem partilha social ou sem código social partilhado; por outro, considerar que o “saber que a gente é uma comunidade” constitui um patrimônio, sugere a compreensão de que a relação em si mesma é patrimônio e que, portanto, é a relação que deve ser cada vez mais valorizada e partilhada.

Esse deslocamento conceitual introduz alguns problemas, a começar pela noção de comunidade. A comunidade, neste caso, parece e apenas parece ser considerada como um grande bem, como uma coisa boa que a todos afeta, e, por isso, deve ser preservada, transmitida e recebida de modo diacrônico e sincrônico. Este entendimento estaria em sintonia com a análise crítica de Zygmunt Bauman³², que indica que, nos dias de hoje, a comunidade é o “outro nome do paraíso perdido – mas a que esperamos ansiosamente retornar, e assim buscamos febrilmente os caminhos que podem levar-nos até ela”.

É preciso dizer, com clareza, que território, patrimônio e comunidade, expressões tão caras à denominada nova museologia, não têm valor em si. Em nome dessa trilogia, crimes contra a humanidade podem ser cometidos. A defesa do território, do patrimônio e da comunidade pode ser um argumento utilizado por ideologias fascistas, nazistas e integralistas. Assim, é indispensável dizer a favor de quem as nossas práticas e as nossas teorias são acionadas. É nesse sentido que faz sentido a afirmação da “Museologia Social” ou de uma museologia do afeto comprometida com as classes populares, com os movimentos sociais e com a redução das desigualdades sociais.

Em que medida a adesão à comunidade significa restrição à liberdade individual e ampliação da segurança coletiva? Esse é um dos aspectos analisados por Zygmunt Bauman em seu livro *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*, que diz: “Há um preço a pagar pelo privilégio de ‘viver em comunidade’ – e ele é pequeno e até invisível só enquanto a comunidade for um sonho. O preço é pago em forma de liberdade, também chamada de ‘autonomia’, ‘direito à autoafirmação’ e ‘à identidade’. Qualquer que seja a escolha, ganha-se alguma coisa e perde-se outra. Não ter comunidade significa não ter proteção; alcançar a comunidade, se isto ocorrer, poderá, em breve, significar perder a liberdade”.³³

Desafiando a construção teórica de Bauman, os *Jovens Agentes do Patrimônio* talvez estejam afirmando a hipótese de outro modelo de comunidade, de uma comunidade que esteja aberta para outras comunidades,

de uma comunidade que, de tanto conviver e sofrer com a violência, lide com a segurança e com a liberdade de outro modo. É preciso manter acesa a lembrança de que o *Museu Vivo do São Bento* nasceu da luta de um conjunto de professores e que, portanto, ele tem, em sua gênese, a dimensão educacional como elemento decisivo. A articulação do Museu com a comunidade está expressa, por exemplo, nas palavras de Marlúcia Santos “O Museu está preocupado com o homem de hoje e não só com os sambaquianos. Conseguimos, por exemplo, aprovar duas creches para o bairro. Uma delas receberá o nome de *Museu Vivo do São Bento*”.³⁴ O depoimento de Marlúcia indica que a comunidade não está no passado, nem no futuro, mas na luta e na conquista que se faz aqui e agora. Nesse sentido, a comunidade talvez pudesse ser entendida não como um paraíso, mas como uma trincheira; não como um ponto de repouso, mas como um ponto de fuga; não como um lar, mas como uma máquina de guerra; não como um lugar de futuro, mas como um lugar estratégico de luta e resistência no presente.

Considerações finais

Se há alguma coisa que merece destaque e atenção, no presente texto, é apenas o fato de ele ter enfrentado com respeito um conceito sobre patrimônio produzido por adolescentes moradores do município de Duque de Caxias e participantes do *Programa Jovens Agentes do Patrimônio*, promovido e coordenado pelo *Museu Vivo do São Bento*.

No mais, foi o referido conceito que guiou as reflexões aqui desenvolvidas. Os jovens em questão operaram com um entendimento dilatado de patrimônio e contribuíram para a sua dessacralização e até mesmo para a sua profanação. Para eles, como foi indicado, a noção de patrimônio não está restrita a um rol de caráter oficial, privado ou público, municipal, estadual, nacional ou internacional. Seguindo o percurso indicado, foi possível refletir sobre a expansão do conceito de patrimônio, sobre a patrimonialização como um campo de disputa pela ocupação do passado, do presente e do futuro e sobre a necessidade de se pensar novos caminhos e novas possibilidades para o patrimônio.

Convém esclarecer que fui apresentado, em contato ligeiro e breve, a alguns jovens que participaram desse processo, entre eles a Jaqueline, que achou botões enterrados. Não foi fácil resistir à tentação de anotar seus

nomes inteiros, endereços e telefones para depois entrevistá-los. A decisão de não entrevistá-los baseou-se na compreensão de que o conceito criado foi resultado de uma experiência coletiva, única e irreproduzível. Além disso, à semelhança de uma obra de ciência ou de uma obra de arte, o conceito estava lançado no mundo e tinha vida própria e eu, por minha vez, deveria ter todo o direito de examiná-lo, ao meu modo. Foi o que fiz.

Notas:

- 1 Ver a tese de Angela Maria Soares Mendes Taddei denominada Língua, patrimônio e museu no Museu da Língua Portuguesa e nas réplicas de seus visitantes, defendida em 2013, no Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais (PPCS), da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), com a orientação da professora Myrian Sepúlveda dos Santos.
- 2 Para aprofundar o debate sobre patrimônio, tomando como referência a produção brasileira recente, sugiro, entre outros, os seis seguintes livros: 1. GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro, RJ: IPHAN, 2007; 2. ABREU, Regina; CHAGAS, Mario e SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (Orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro, RJ: IPHAN, 2007; 3. ABREU, Regina e CHAGAS, Mario (orgs). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2009; 4. PAULA, Zueide Casagrande de; MENDONÇA, Lúcia Glicério e ROMANELLO, Jorge Luis (Orgs.). *Polifonia do patrimônio*. Londrina, PR: EDUEL, 2012. 5. CAMPOS, Yussef Daibert Salomão de (Org.). *Patrimônio cultural plural*. Belo Horizonte, MG: Arraes Editores. 2015; 6. FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves e REIS, Alcenir Soares dos (Orgs.). *Patrimônio imaterial em perspectiva*. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2015.
- 3 MAUSS, Marcel. *Ensaio sobre a Dádiva*. Edições 70, Coleção Perspectivas do Homem. 2001, 200p.
- 4 O texto A Sociologia de Marcel Mauss: dádiva, simbolismo e associação, de autoria de Paulo Henrique Martins apresenta contribuições importantes para esse debate. (Ver Núcleo de Cidadania, postagem de 20 de junho de 2007: http://nucleodecidadania.org/artigos/a_sociologia_de_marcel_mauss.pdf). Acessado em: 22 de jun. 2016.
- 5 RUSSIO, Waldisa. Texto III. In: ARANTES, Antônio Augusto. *Produzindo o passado*. São Paulo: Brasiliense. 1984, p.59-64.
- 6 Nominar esses jovens é um gesto poético (e político) de grande importância. Para nominá-los, utilizo como fonte documental um calendário publicado em 2014, pelo Museu Vivo do São Bento/CRPH, compreendendo que é indispensável respeitar a forma como os nomes são indicados e apresentados pelos organizadores e coordenadores do projeto. Entre 2013 e 2014, participaram do Programa Jovens Agentes do Patrimônio: Alice, Aline Cristini, Aline Herringer, Bruna, Camile, Clara, Cleisson, Eduardo, Eric, Giovanna, Giulliana, Guilherme, Isabela, Jaqueline, João Vitor, Jullia, Joyce, Kamilli, Kássia, Letícia, Lorena, Lucas Alexandre, Lucas de Souza, Marcelo, Maria Carolina, Maria Clara Wilson, Matheus, Millena, Milena, Nathalie, Pedro Lucas, Rafael, Rayane, Rodolfo, Stephani, Tainá, Tamires, Thais, Thaynara, Grazielly, Luiz Felipe, Samarone, Vitória, Alana, Breno, Carlos Augusto, Claudia, Diogo, Emanuely, Flávio, Geisiane, Gleyce, Iane, Ingrid, Janderson Fonseca, Jarderson Silva, Joabner, Joanny, João Pedro, José Victor, Karla, Leandro, Lidiane, Lucas de Jesus, Luciano, Luiz Felipe, Luiza, Maria Clara, Mateus Marcos, Matheus Silva, Michelle, Naiara, Paulo, Pedro, Richard, Thamires, Warley e Wesley.
- 7 Utilizo, como referência, o texto incluído em cartão - tamanho A4, com uma dobra - distribuído aos visitantes do Museu Vivo de São Bento, em 2013.

- 8 O dispositivo legal acima referido designa os povos indígenas ou sambaquianos como populações “pré-cabralinas”. É importante registrar que esta expressão, por diversos motivos, está sendo contestada e rejeitada entre os povos indígenas e também no âmbito acadêmico.
- 9 Ver Lei nº 2224, de 7 de novembro de 2008, Prefeitura Municipal de Duque de Caxias, disponível em <http://smeduquedecaxias.rj.gov.br>. Acessado em: 22 de jun. 2016.
- 10 Idem.
- 11 BARROS, Manuel. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya. 2010. 493p
- 12 CHAGAS, Mario e SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Museu e Políticas de Memória*. In: Cadernos de Sociomuseologia, v. 19. Lisboa: ULHT. 2002. 148p.
- 13 Expressão cunhada por Mário Moutinho para referir-se aos grandes projetos museais que, na atualidade, surgem e estão conectados a megainvestimentos, descolados dos interesses da população. A existência concreta dos “museus imperiais” permite a aceitação da ideia de uma museologia imperial, uma museologia que está ao serviço do grande capital, das grandes corporações e dos megamuseus.
- 14 Aliás, a capa do cartão – tamanho A4, com uma dobra – de onde retirei o conceito coletivo construído pelos Jovens Agentes do Patrimônio, apresenta a seguinte citação de Manoel de Barros: “Há histórias tão verdadeiras que, às vezes, parece que são inventadas.”
- 15 BARROS, Manuel. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya. 2010. 341p.
- 16 Trata-se da estudante Jaqueline de Oliveira Nascimento. Solicitei aos professores coordenadores do Programa Jovens Agentes do Patrimônio permissão para citar o nome inteiro da estudante com o objetivo de atender à exigência do parecerista que avaliou o presente artigo.
- 17 Ver <http://www.baixadafacil.com.br/municipios/sambaqui-do-sao-bento-passara-por-obras-de-infraestrutura-2093.html>. Acessado em: 22 de jun. 2016.
- 18 Está claro que essa compra tem um caráter simbólico e indica que o coletivo de professores chamou para si a responsabilidade de preservar, conservar e dinamizar o referido sítio; a rigor, todo e qualquer sítio arqueológico, por determinação legal, pertence à União.
- 19 BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única: Obras escolhidas II*. São Paulo: Brasiliense. 1995. p.239.
- 20 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Esquecer para lembrar* (Boi Tempo – III). Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. 178p.
- 21 ANDRADE, Mário de. *Os filhos da Candinha*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. 2013.
- 22 *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. nº 31, 2005. Museus: antropofagia da memória e do patrimônio (org. Mario Chagas).
- 23 AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica. 2013. p.126.
- 24 Ver a edição portuguesa do texto Documento/Monumento, de autoria de Jacques Le Goff, publicado na *Enciclopédia Einaudi*, pela Imprensa Nacional-Casa da Moeda, em 1984 (p.95-106).
- 25 NETO, João Cabral de Melo. *Museu de Tudo e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p.97.
- 26 AGAMBEN, Giorgio. *O amigo & O que é um dispositivo?* Chapecó: Argos. 2014. 71p.
- 27 GONÇALVES, José Reginaldo Santos, O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário. (orgs.) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p.21-29.

- 28 D'AMBRÓSIO Ubiratan. *Da Realidade à Ação: reflexões sobre educação (e) matemática*. São Paulo: Summus Editorial, 1986. p.53.
- 29 AGAMBEN, Giorgio. *O amigo & O que é um dispositivo?* Chapecó: Argos. 2014. p.55.
- 30 ARAÚJO, Ulisses F. *O sentimento de vergonha como regulador moral*. São Paulo: USP. 1998.
- 31 AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica. 2013.
- 32 BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.p.9.
- 33 Idem. p.10.
- 34 Ver <http://www.baixadafacil.com.br/municipios/sambaqui-do-sao-bento-passara-por-obras-de-infraestrutura-2093.html>. Acessado em: 22 de jun. 2016.

Heritage is the path of ants

Mario Chagas*

Received on: 17/08/2015
Accepted on: 22/10/2015

Abstract

The present text closely examines a heritage concept collectively built, in 2013, by the participants of the Young Heritage Agents Program, connected to the São Bento Living Museum. It concerns a group of young people, between 12 and 20 years of age, public school students from popular communities of the “Great São Bento” region, in the municipality of Duque de Caxias (State of Rio de Janeiro), who developed creative partnerships with the Museum’s teachers and educators. The concept created by the youngsters expands the comprehension of heritage and, for this very reason, deserves attention. This creative, pedagogical, poetic and political concept opens new possibilities for thinking about cultural heritage in Brazil and in the World, taking into consideration themes such as ant, button, sadness, community, conversation, shame, everyday life and more.

Keywords

Heritage. Memory. Museum. Social Museology. Museu Vivo de São Bento. Duque de Caxias.

Language is heritage, tongue is heritage, and word is also heritage¹. The word heritage files layers and layers of meaning and saves, in each of its layers, multiple connection lines. It would be possible to investigate it in cross-sectional view and search its movements in time and space, but this is not the path to be trailed. The work that is delineated is less ambitious but no less challenging; as, just ahead, it will be possible to find.

The word heritage is heritage², not much effort required to achieve this understanding. The same path, it is also not necessary to have any special ability to understand that the word heritage is an abstract noun applied to tangible and intangible assets, movable and immovable.

Concrete nouns are those that refer to something touchable, which can be confirmed, a common image, although with certain variations: chair, bed, table, screw, pliers, ant, book, pencil, fork, knife. Abstract nouns are those that refer to something imaginary, cognitive, affective, to something that cannot be touched and that can never be reduced to a single representative image: joy, sorrow, agony, shame, beauty, happiness, life, death, love, friendship, community.

Provisional summary: the word heritage is an abstract noun, thus, it designates something that cannot be touched, handled, and about which a single representative image cannot be made. Even when it comes to material heritage, tangible heritage, what is at stake is not the materiality or tangibility, but the meaning, the significance, the value assigned. From a philological point of view, the word heritage³ derives from the original Latin term "patrimonium", meaning "paternal inheritance", or "family assets" transmitted from fathers and mothers to sons and daughters.

Transmission: here is a key-concept attached to the notion of heritage. Traditionally, heritage is thought of as something diachronically transmitted from one time to another, from one generation to another. In this sense, heritage is only transmissive. However, one cannot think about transmission without the notion of reception. Without reception, heritage is not constituted as such.

* Museologist. PhD in Social Science Federal University of the State of Rio de Janeiro (UNIRIO). Federal University of Rio de Janeiro's (UERJ) Professor and Technical Advisor of Museu da República (Minc/Ibram).

Reception: here is another key-concept attached to the notion of heritage. It is not enough to transmit (voluntarily or involuntarily), it is necessary that someone receives it (voluntarily or involuntarily). Each and every heritage is only created when links between transmitting and receiving are established, knowing that receiving implicates the commitment of to a new transmission. Giving, receiving, and returning. Marcel Mauss's gift theory is an important key to understanding heritage, in critical perspective. His *The Gift*⁴

The gift is present in all parts and does not concern only isolated and discontinued moments of reality. That which circulates has several names: it is called money, car, furniture, clothing, but also smiles, kindness, words, hospitalities, gifts, free services, among many others. For Mauss, what circulates has a decisive influence on how actors are formed and how their places in society are defined.⁵

Memory, heritage (tangible and intangible), the monument, the document, manifestations and cultural property, musealized or not, are also part of the universe of what circulates, of that which is given, received, and returned by means of a new transmission.

Traditionally, transmission and reception of heritage are thought of and dealt with in diachronic perspective, as heritage transmitted from the past to the present or from the present to the future. Even when one criticizes the patriarchal dominance in the notion of heritage and argues in favor of the hypothesis of a maternal inheritance, which gives a new meaning to the word matrimony, even then the diachronic perspective prevails.

This perspective, as pointed out by Waldisa Russio,⁶ does not exhaust the possibilities of working with heritage. It is also possible to consider it also in a synchronic perspective. There is a heritage that is transmitted and received in contemporaneity, perhaps we could, in a poetic path, call it *fratrimony*. It is not about a maternal or paternal heritage, but something shared between the contemporary, between friends and brothers, between members of a same community.

Synchronic perspective is fundamental to the development of new practices and new conceptual approaches in the heritage field. It is this synchronic perspective that I identify in the collective concept created in 2013 by the participants of the *Young Heritage Agents Program*, developed by the *Museu Vivo do São Bento* [São Bento's Living Museum] and the *Heritage and History Reference Center of the city of Duque de Caxias*.

The Program, created in 2009, has been coordinated, throughout the past six years, by professors Aurelina de Jesus Cruz Carias, Flávia Andreia Paes Leite, and Risonete Martiniano de Nogueira; all linked to *São Bento's Living Museum*.

Throughout these years, about 60 young people participated in the *Program*, between the ages of 12 and 20, from popular communities, residents in the vicinity of the Museum, regularly enrolled in public schools of the region called Great São Bento, in Duque de Caxias. The decision of will by the youngster and the filling out of an application form are the main criteria required for participation in the *Program*, even the age and place of residence may vary.

Here is the concept created by the Young⁷ Heritage Agents:

Heritage is the path of ants, the buttons that Jaqueline had found buried, it is sorrow and it is death, it is the community. All things around us are heritage: what is important and what seems unimportant, conversation with a friend, daily life, people, shame. It is a heritage knowing we are a community...⁸

The text here offered intends to examine the collectively built concept and, to do that, will be divided into six parts or fragments, in correspondence with the key ideas of the referred concept.

I – Heritage is the path of ants

São Bento's Living Museum was launched in April, 2008 as a route museum and was also recognized as a territory museum and as an ecomuseum of the city of Duque de Caxias. Its project was a result from the accumulation of reflections and experiences developed by a group of teachers operating in the state and municipal educational network.

A little less than seven months after its launching, *São Bento's Living Museum* was institutionalized within the Duque de Caxias' Municipal Secretariat of Education by means of the Municipal Law No. 2224, of November 3rd, 2008. At the time, it was recognized as a "museological complex", whose route had ten references, listed by the same law as places of memory and heritage buildings:

I – Initial Portal of the *São Bento's Living Museum's* route – colonial building existing on the premises of FEUDUC, adapted as Administrator's Home of São Bento's Colonial Nucleus;

II – Igreja Nossa Senhora do Rosário [Church of Our Lady of the Rosary] and Casarão Beneditino [Benedictine Big House] – main house of the former São Bento Farm, listed as National Heritage by IPHAN;⁹

III – Old Granary of São Bento Farm and Colonial Nucleus – building destined for the installation of the Popular Aggregation Cultural Space;

IV – São Bento Farm Building, adapted as Granary, Colonial Nucleus' Medical Station and Shelter for Minors – recently destined to house a museum space about the History and Education of the City of Duque de Caxias;

V – São Bento Farm Building, adapted as Nísia Vilela Agricultural School the Colonial Nucleus' school – destined as seat of the Heritage and History Reference Center of the City of Duque de Caxias and of the Education Research, Memory, and History Center of the City of Duque de Caxias and Baixada Fluminense region, and as Municipal Public Archives;

VI – Settler's House – settler's house of the nucleus, that keeps the ways of life of rural workers in the post-1930s, destined for the installation of a museological space which restores the internal setting of the settlers' of everyday life;

VII – São Bento's Sambaqui¹⁰ – archaeological site that guards the remains of pre-Cabral¹¹ human occupations in the vicinity of Guanabara, destined for the installation of Museu dos Povos das Conchas [Shells' Peoples Museum];

VIII – House of the Pan-American Center of Foot-and-Mouth Disease, established in the territory of the Great São Bento, in the second Vargas Era;

IX – Elevation known as Staircase or Navy Hill – intended as observatory of the Great São Bento and as an environmental reserve space;

X – New São Bento – occupation organized by the social movement in the early 1990s, privileged space for heritage and cultural educational actions.¹²

The route's life and dynamics, however, did not (and don't) reside in the concreteness of the Decalogue that composed its main points of reference, but in the performance and the leading role played by teachers and students, in the oral narratives which aligned times, spaces, people, memories, and stories. The institutionalization process has established, the following purposes for the museum:

I – Strengthening the movement in defence of tangible and intangible heritage of the Great São Bento's territory;

II – Affirming the territory of Caxias as a place of memory and history;

III – Ensuring the importance of historical subjects who have lived here and live today, as social actors builders of their time;

IV – Investigating inherited legacies, thinking about the city in the long term, thus allowing for the projection of what we want for it;

V – Ensuring the construction of feelings of belonging and social community.¹³

From its creation to nowadays, the museum has been developing actions of mapping, identification, research, and protection of Duque de Caxias's cultural heritage and, that way, has been producing remarkable impacts for a better knowledge of local history and the preservation of cultural heritage. It is in this context that, by leaps and bounds - with a lot of courage to face the outrages and violence of the established powers, with a lot of energy and solidary support to overcome the attempts to erase and silence the libertarian education projects, with creative imagination to resist and to continue producing new future possibilities – *São Bento's Living Museum's* plans, programs, and projects are developed, among which the *Young Heritage Agents Program* stands out.

This Program, created in 2009, understands that patrimonialization is a field of dispute for the occupation of past, present and future; therefore, it has a strategic role in the educational and cultural upbringing of new generations. Besides, for the Program, patrimonialization has a procedural character, not being enough, therefore, regarding preservation, the establishment of an official list defining what is and what is not heritage; it is necessary to go further, it is necessary to build collective concepts and, starting from them, to develop collective and participative actions of defense, protection, and preservation of the cultural inheritance.

The collective concept that I intend to examine was built by *Young Heritage Agents* and begins, as already seen, with the statement: "Heritage is the path of ants (...)."

There is, in this statement, a poetic dimension that should not be disregarded. Everything indicates that young people have been bathing in non-lessons by Manuel de Barros, who says: "It is in the lowermost that I see the exuberance".¹⁴ Like the poet, they are interested in ants, in the "paths of ants", and consider that this path is heritage. This perspective provides intuitions and inspirations. The "path of ants" is natural and cultural at the same time. Even though it is produced by the ants' nature, when designated as a path, the "path of ants" crosses the universe of culture and language. Besides, the "path of ants" interferes with the landscape and produces a kind of micro-landscape, which requires a watchful eye. The landscape perceived from a macro or micro point of view, is nature and culture in dialogue.

"Heritage is the path of ants (...)." It is not difficult to notice the connection between the words "path" and "route". *São Bento's Living Museum* is organized around a route which articulates tangible and intangible heritage, culture and nature, work and leisure, party and daily life, home and street, identity and difference, history and memory, antiquity and contemporaneity. It is also possible to read, in this statement, the indication that it is necessary to be perseverant, persistent, militant, warrior; to build paths.

In any way, the “path of ants” imposes itself. It is necessary to regard with attention that which is often despised, disregarded and treated as something useless. Moreover, working with memories, museums, and heritages is, largely, to deal with non-appliances¹⁵ and in them there is a world to be discovered. By calling attention to the “path of the ants”, young people denounce the contamination of the desire and discourse of industrial progress, which endangers the environment (life), and subsidize criticism against the discourses and practices of “imperial museums”.¹⁶ Everything indicates that the Young Heritage Agents agree with poet Manuel de Barros¹⁷, who is interested in flies, birds, mosses, ants and, therefore, says: “Incidentally, the ass of an ant is also much more important than a Nuclear Power Plant”.¹⁸

II. The buttons that Jaqueline¹⁹ found buried

One of the important references in the *Living Museum's* route is the archaeological site, discovered (or rediscovered) in 2002, by the student Marcele Mandarin, from the History Course of the Undergraduate School of Philosophy, Sciences and Letters of Duque de Caxias (Feuduc), today known as *São Bento's Sambaqui*. The word sambaqui, from the Tupi language, means “heap of shells”. It is, strictly speaking, a site that keeps traces of human occupations, dating approximately of 5000 years. The fight for the preservation of the Sambaqui mobilized teachers, students, and the community of the region. Nielson Bezerra, professor and one of the directors of the *Living Museum*, in interview given to journalist Shirley Costa e Silva, published in August 6th, 2012, explained that the plot of land where the Sambaqui was discovered was private property of a worker with little economic resources who, due to financial difficulties, had put the land up for sale. At the time, professors and students promoted “a campaign in state and municipal schools, called *SOS Sambaqui*, to raise money for the purchase of the plot of land”,²⁰ which finally was accomplished at the price of 11 thousand Reais.²¹ As obvious as it may seem, it is worth noting that the heritage that there is was, from the point of view of community values, is priceless.

The scientific excavations, which began in 2010, and the process of identification, protection and participative preservation of the site were decisive for it to be turned into a *School Site*, counting even with the participation of *Young Heritage Agents Program*.

The narrative of the struggle for the preservation and educational use of *São Bento's Sambaqui* is, in my understanding, important to contextualize the indication that “the buttons that Jaqueline found buried”, as well as the shells, bones, lithic remains, decorations and ornaments, ceramic leftovers and funerary urns found in the *School Site*, are also heritage. The parallel between Jaqueline's story and that of student Marcele Mandarin is not random; they are discoverers of buried assets, researchers' archetypes, social and human scientists, anthropologists, archaeologists, historians, museologists, and sociologists.

The interest of the *Young Heritage Agents* in the unearthing and production of new heritages suggests that they are ready to exhume the past, to reread and rewrite the past. These youngsters' ideas seem to get along very well with the suggestions of Walter Benjamin, who says: “He who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man

digging. Above all, he must not be afraid to return again and again to the same matter, to scatter it as one scatters earth, to turn it over as one turns over soil."²²

Jaqueline's findings and her practice of unearthing also bring to our mind the poem by Carlos Drummond de Andrade, called *Coleção de Cacos* (Collection of Shards), included in his book *Esquecer para lembrar* (Boi Tempo – III) (Forgetting for Remembering – Boi Tempo – III).

Here is the poem:

Já não coleciono selos. O mundo me inquizila.
Tem países demais, geografias demais.
Desisto.
Nunca chegaria a ter um álbum igual ao do Dr. Grisolia,
orgulho da cidade.
E toda gente coleciona
os mesmos pedacinhos de papel.
Agora coleciono cacos de louça
quebrada há muito tempo.
Cacos novos não servem.
Branco também não.
Têm de ser coloridos e vetustos,
desenterrados - faço questão – da horta.
Guardo uma fortuna em rosinhas estilhaçadas,
restos de flores não conhecidas.
Tão pouco: só o roxo não delineado,
o carmezim absoluto,
o verde não sabendo
a que xícara serviu.
Mas eu refaço a flor por sua cor,
e é só minha tal flor, se a cor é minha
no caco de tigela.

O caco vem da terra como fruto
a me aguardar, segredo
que morta cozinheira ali depôs
para que um dia eu o desvendasse.
Lavar, lavar com mãos impacientes
um ouro desprezado
por todos da família. Bichos pequeninos
fogem de revólvido lar subterrâneo.
Vidros agressivos

ferem os dedos, preço
 de descobrimento:
 a coleção e seu sinal de sangue;
 a coleção e seu risco de tétano;
 a coleção que nenhum outro imita.
 Escondo-a de José, por que não ria
 nem jogue fora esse museu de sonho.²³

After giving up the idea of a stamp collection, the poet (the lyrical I) decides to collect “*cacos de louça / quebrada há muito tempo*” [shards of dishware / long ago broken]. The poet is demanding with his collection: “new pieces” or white pieces do not fit in it. The pieces of the collection must be “colorful and ancient, dug up” – the poet insists – “from the vegetable garden”. He idealizes a collection cultivated with “impatient hands”, he seems to recognize the value of this “gold despised by everyone in the family” and of this collection that brings a “sign of blood”, a “risk of tetanus”, but also brings a unique human gesture and holds many possibilities of dreams.

As well as the shards (fragments of heritage) excavated by the poet compose a “dream museum”, the buttons dug up by Jacqueline are also turned into delicate heirloom. These buttons, seemingly so insignificant, open a new world of senses and assemblages. Focusing our thoughts on the buttons favors the connection to Mario de Andrade’s chronicle called “*Sociologia do Botão*” [Sociology of the Button]²⁴, and also with the “Museu do Botão” [Museum of the Button], idealized and operated by Hélio Leite²⁵, a performing contemporary artist outside the conventional canons.

III. It is sorrow, it is death, it is the community.

The core of this paper is the concept of heritage built collectively within the Young Heritage Agents Program. This memory is important, especially at this point when the term heritage is associated with sorrow, death, community.

These young people’s notion of heritage derives from experience, from the daily dealing with life. The experience of sorrow throughout time – sorrow that unsettles, that exalts, that contaminates and that also favors creation – constitutes unequivocally a heritage, understood as something that affects and transforms, something which can be transmitted and received. In the same way, the experience with death, the coexistence with the “angel of death” which assiduously attends popular neighborhoods, streets, houses, schools, factories, temples, fields, and cities constitutes a powerful heritage that affects, that can teach and that can be transmitted and received.

The regular coexistence with the “angel of death” does not reveal, however, its secret. The “angel”, as said by Giorgio Agamben, “is language”, he is just the harbinger of death. “The angel is not to blame for this, and only those who understand the innocence of language also understand the true meaning of this announcement and may, eventually, learn to die”.²⁶

In São Bento's Sambaqui death is also present and the "angel", after having announced, for over five thousand years, the death of a man and a child, returns (like an archaeologist or an arque-angelus) to say that in this territory death is not a new phenomenon and the proof is there, in the bones found and in the identification of different burial practices. As old as the bones found in Sambaqui may be, they exist in the concreteness of here and now and dialogue with the sorrows and contemporary deaths and continued to provoke reflections, emotions, feelings, and intuitions. The cities of Pompeii and Herculaneum, the current Italy, destroyed in the year 79 by the Vesuvius volcano, are also good examples of patrimonialization anchored in sorrow, pain, suffering, and death.

One cannot deny that the inclusion of "sorrow and death" in the list of things liable to patrimonialization produces, in a first moment, certain strangeness. Once the initial impact is absorbed, it can be understood that the experience of "sorrow and death", over time, has been responsible for the production of documents/monuments²⁷ that today are considered world heritage sites. This cultural production of extraordinary relevance is present in architecture, sculpture, painting, drawing, engraving, poetry, music, theater, dance, opera, circus, cinema, television, daily life. The Pieta by Michelangelo and many other Pietas around the world indicate, in a very precise way, that heritage and art are also made of pain, sorrow and death. How not to be moved, how not to be touched before the image of the mother with the thin and dead son in her arms? How not to understand that this is not an image imprisoned in the 15th century, but that, instead, it stretches to the past, reaches the year 1 of the Common Era and is projected and updated in the daily lives of slums and popular neighborhoods of Brazil and the world?

This perception is present, e.g., in the poem *O Mito em Carne Viva (Myth in Raw Flesh)*²⁸, by João Cabral de Melo Neto:

Em certo lugar de Castela,
num dos mil museus que ela é,
ouvi uma sevilhana,
a quem pouco dizia a Fé,
ante uma Crucificação
como vida dizer
a emoção mais nua e crua
corpo a corpo, imediata, ao pé,
sem compunção fingida,
sem perceber sequer
a névoa que a pintura
põe entre o que é e o que é:
Lo qui é no habrá sufr'io e'ta mujé!
Eis a expressão em carne viva,
e por que viva mais ativa:
nua, sem os rituais ou as cortinas

que a linguagem traz por mais fina.
 A Crucificação para ela
 não era o que o pintor num tempo:
 para ela era como um cinema
 narrando um acontecimento
 era como a televisão
 dando-o a viver no momento.

In good measure, the poem reflects the amazement of the poet, who hears the amazement of a woman from Seville before a work of art, fruit of the artist's amazement before an extraordinary event, involving the pain of a mother, the pain of friends, the torture and death of a man, wrongfully convicted.

Even though the patrimonial dimensions of "sorrow and death" arise from experiences full of subjectivities, they only make sense in the connection with social life. For this reason, possibly, the *Young Heritage Agents Program* attracted the community towards these two categories, as one who indicates that it (the community) is also affected and that it is with it that the lived experience is divided. It is with it that the joy and sadness of living and being alive is shared.

IV. All things around us are heritage: what is important and what seems unimportant.

Collectively, *Young Agents* conducted an operation of expansion on the concept of heritage and, in that way, contributed to its desacralization and even for its desecration, in accordance with Giorgio Agamben²⁹. For them, the inheritance (paternal, maternal, fraternal, or filial) is important, but it is not restricted to a register of official character, private or public, municipal, state, national or international.

The notion of heritage has a discursive component that gives it its meaning and from which it is not released. Living the experience of a route museum scattered throughout the territory, a museum through which you can walk, in open air, by day and by night, contributes to the construction of a concept of heritage that surrounds us on all sides, affects all of our senses and whose construction is affected by values and principles that govern social life, in its individual and collective dimensions. For this reason, the *Young Agents* claim that "All the things around us are heritage" and, so as to leave no doubt, they create two categories: 1. "what is important" and 2. "what seems unimportant".

This way, it is understood that the notion of heritage³⁰ implies a diffuse totality, fragmented and subjected to a very special dynamics. That "which is" and that which "seems not to be", are expressions in dialogue: that which "seems not to be" perhaps is, and "that which is" perhaps is not or only seems to be. Heritage is in the realm of the uncertain, one knows and does not know what it is. There is, in heritage, a political dimension, which involves choice, selection, election, and there also is a poetic dimension, which involves creation, relation, communication.

The notions that all “things around us are heritage” is quite exciting, stimulating, and controversial. If all is considered heritage, as we already know, nothing will be heritage. However, the quoted sentence is followed by another one that puts into perspective, discusses, and highlights the political dimension of heritage, by suggesting that “what is important and what seems unimportant” are also part of this set. The word “important” evidences the strife, the dispute, the conflict that reigns in the field of heritage. “Important” is associated with a knowing how to say and stating that “what seems to be unimportant” is also heritage announces the arbitrariness of this same knowing how to say.

In this segment the discursive dimension of heritage is highlighted. Heritage is produced and created from a discourse. So that there is heritage, someone must say: “this is heritage”, and it is equally necessary that someone receives, validates, and reaffirms such discourse. It is not about good taste, exceptional value, beauty, technique, richness; it is about discourse, dispute, and politics, in the broad sense.

V. Conversation with a friend, daily life, people, shame.

Several questions can be raised from the analysis of this fragment; among others, the following stand out: when it comes to heritage, what heritage are we talking about? Which patrimonial discourse is put to use when speaking of heritage? Is it about an established official list, or a reference to the possibility of building other patrimonial discourses?

The youngsters’ suggestion points to the understanding that heritage is not restricted to artifacts, biofacts, and mentifacts³¹ of extraordinary character; daily life, routine, people, are very special heritages.

“Conversation with a friend” is a heritage. Here the relational dimension of heritage is revealed in an incisive way: forceful way, the heritage only exists where there is relation, and conversation is the assertion of the relation’s power. It is in relationship, in the encounter, in the living experience and coexistence that heritage is constituted, takes root, and acquires a meaning. In other words: it is in everyday life, on a daily basis, that heritage is revealed, affirmed, and confirmed. The challenge posed by the young creators of the concept under analysis is not to recognize the party as intangible heritage, it is not working with the extraordinary event (the Holy Ghost Festivities, Carnival, the Procession of Our Lady of Nazareth, Bahia’s Independence Day celebrated on July 2nd), but recognizing that there is a patrimonial dimension in daily life, from which one cannot escape. These young people teach us that heritage is the “conversation with a friend”, it is the people; that this heritage is in daily life and that other patrimonial manifestations, to make sense, must join this conversation and occupy everyday life.

Friendship and conversation remind us of philosophy which, even kicking, can be understood as a heritage. “Friendship – says Giorgio Agamben – is so closely linked to the very definition of philosophy that it can be said that, without it, philosophy would not be properly possible.”³²

The most radical challenge, in this fragment, is to conceive shame as a heritage. Although the youngsters are not explicit, shame here appears as a feeling that can be transmitted and received, and equally capable of producing identification. Shame is a feeling that is anchored in internal and external references and may, for this very reason, be individually or collectively experienced. For Ulisses F. Araújo, from the *Educational Psychology Department* of UNICAMP's *School of Education*, shame exerts "a regulatory role in interpersonal and intrapersonal relations" and "may be considered as one of the most relevant feelings for our experience with the world". Still, he says: "historically, psychology did not devote greater efforts in understanding its nature and its role in human life"³³. Araújo's studies, dedicated to examining shame as a "moral regulator", may be important to for the comprehension of how shame might fit into category of heritage.

In his book *Idea of Prose*, Giorgio Agamben examines the "Idea of Shame" and suggests that "the feeling of shame in unconcern", in certain human conditions, is the "only kind of innocence possible", the last trace of humanity. Performing a very unique reading of Kafka, Agamben defends that the author of *The Process* "seeks to teach men the use of the only good left to them: not to liberate oneself from shame, but liberate shame"³⁴. In my understanding, this is the perspective present in the concept of the *Young Heritage Agents*; it is not about fleeing from or even of trying to conceal, to move away or detach oneself from shame, it's about admitting it and, therefore, triggering its life potency, its ability to produce identity, cohesion, and personal and social dignity.

VI – Knowing we are a community is a heritage...

As it may be observed, in this last fragment there is some kind of identification between heritage and community, but instead of a determined asset or patrimonial manifestation being treated as a representation and being identified with the community, what happens is that the notion of belonging to the community is treated as heritage. This last fragment assembles and reveals an extraordinary set of problems; in it lies the critical point of the analyzed concept. It is good to remember that this concept was collectively built and that *São Bento's Living Museum* is anchored in a community work.

If, on one hand, as already mentioned, there is no heritage without relation, without social sharing, or a shared social code; on the other hand, considering that "knowing we are a community" constitutes a heritage suggests conceiving relation itself as heritage and, therefore, that the relation should be more and more valued and shared.

This conceptual displacement introduces some problems, beginning with the notion of community. Community, in this case, seems and only seems to be considered as a great good, as something good that affects everyone and, should therefore be preserved, transmitted and received in diachronically and synchronic mode. This understanding is in tune with Zygmunt Baumann's³⁵ critical analysis, which indicates that today, 'community' is "another name for paradise lost – but for a paradise which we still hope to find, as we feverishly search for the roads that may lead us there".

It is necessary to say clearly that territory, heritage, and community, such dear expressions to the so-called new museology, have no value in themselves. On behalf of this trilogy, crimes against humanity can be committed. The defense of territory, heritage, and community may be an argument used by fascist, nazi, and fundamentalist ideologies. Thus, it is essential to say in whose favor our practices and our theories are put to action. It is in this sense that the affirmation of "Sociomuseology" makes sense, of an affection museology, committed to the popular classes, social movements and the reduction of social inequalities.

To what extent does the attachment to a community mean restriction to individual freedom and expansion of collective safety? This is one of the aspects analyzed by Zygmunt Baumann in his book *Community: Seeking Safety in an Insecure World*, which says: "There's a price to pay for the privilege of 'living in community' – and it is small and even invisible only while the community is a dream. The price is paid in the form of freedom, also known as 'autonomy', 'right to self-affirmation' and 'identity'. Whatever the choice, something is gained and something is lost. Not belonging to a community means not having protection; achieving a community, if this ever happens, may mean losing freedom in the short term"³⁶.

Defying the theoretical construction of Bauman, the *Young Heritage Agents* are perhaps stating the hypothesis of another community model, of a community that is open to other communities, of a community which, from so much living together and suffering with violence, deals with safety and freedom in another way. It is necessary to keep alive the memory that *São Bento's Living Museum* was born from the struggle of a number of teachers and that, therefore, it has, in its genesis, the educational dimension as a key element. The articulation of the Museum with the community is expressed, for example, in the words of Marlúcia Santos "The Museum is concerned with today's man and not only with the *Sambaquiano*. We were able, for example, to approve two day care centers for the neighborhood. One of them will receive the name of *São Bento's Living Museum*"³⁷. Marlúcia's testimony indicates that the community is not in the past or in the future, but in the struggle and conquest made here and now. In this sense, the community could perhaps be understood not as a paradise, but as a trench; not as a resting point, but as a vanishing point; not as a home, but as a war machine; not as a place of future, but as a strategic place of struggle and resistance in the present.

Final considerations

If there is something that deserves distinction and attention, in this text, is just the fact that it has faced with respect a concept of heritage produced by teenagers living in the city of Duque de Caxias and participants of the *Young Heritage Agents Program*, promoted and coordinated by *São Bento's Living Museum*.

Furthermore, it was the mentioned concept that guided the reflections here developed. The referred young people operated with an expanded understanding of heritage and contributed to its desacralization and even for its desecration. For them, as indicated, the notion of heritage is not restricted to a list of official character, private or public, municipal, state, national, or international. Following the indicated path, it was possible to reflect on

the expansion of the concept of heritage, on patrimonialization as a field of dispute for the occupation of past, present, and future, and on the need to think of new paths and possibilities for heritage.

It should be clarified that I was introduced, in slight and brief contact, to some of the young people who participated in this process, among them Jaqueline, who found buried buttons. It wasn't easy to resist the temptation of writing down their full names, addresses, and phone numbers to interview them afterwards. The decision of not interviewing them was based on the understanding that the created concept was the result of a collective, unique and non-reproducible experience. Besides, like a work of science or a work of art, the concept was launched in the world and had a life of its own, and I, in turn, should have every right to examine it, in my way. I did so.

Notes

1 See the thesis of Angela Maria Soares Mendes Taddei called *Língua, patrimônio e museu no Museu da Língua Portuguesa e nas réplicas de seus visitantes*, presented in 2013, at the Program of Graduation in Social Sciences (PPCIS), of Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), with the guidance of Professor Myrian Sepúlveda dos Santos.

2 To deepen the debate on heritage, with reference to recent Brazilian production, I suggest, among others, the following six books: 1. GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro, RJ: IPHAN, 2007; 2. ABREU, Regina; CHAGAS, Mario e SANTOS, Myrian Sepúlveda dos (Orgs.). *Museus, coleções e patrimônios: narrativas polifônicas*. Rio de Janeiro, RJ: IPHAN, 2007; 3. ABREU, Regina e CHAGAS, Mario (orgs). *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro, RJ: Lamparina, 2009; 4. PAULA, Zuleide Casagrande de; MENDONÇA, Lúcia Glicério e ROMANELLO, Jorge Luis (Orgs.). *Polifonia do patrimônio*. Londrina, PR: EDUEL, 2012. 5. CAMPOS, Yussef Daibert Salomão de (Org.). *Patrimônio cultural plural*. Belo Horizonte, MG: Arraes Editores. 2015; 6. FIGUEIREDO, Betânia Gonçalves e REIS, Alcenir Soares dos (Orgs.). *Patrimônio imaterial em perspectiva*. Belo Horizonte, MG: Fino Traço, 2015.

3 N.T.: In Portuguese, "patrimônio".

4 MAUSS, Marcel. *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. London: Cohen & West Ltd., 1966

5 The text *A Sociologia de Marcel Mauss: dádiva, simbolismo e associação*, by Paulo Henrique Martins presents important contributions to this debate. (See Núcleo de Cidadania, June 20, 2007 post: http://nucleodecidadania.org/artigos/a_sociologia_de_marcel_mauss.pdf).

6 RUSSIO, Waldisa. Texto III. In: ARANTES, Antônio Augusto. *Produzindo o passado*. São Paulo: Brasiliense. 1984, p.59-64.

7 Naming these young people is a poetic (and political) gesture of great importance. To name them, I use as documental source a calendar published in 2014 by São Bento's Living Museum/CRPH, understanding that it is essential to respect the way the names are displayed and presented by the organizers and coordinators of the project. Between 2013 and 2014, the following youngster took part on the Young Heritage Agents Program: Alice, Aline Cristini, Aline Herringer, Bruna, Camile, Clara, Cleisson, Eduardo, Eric, Giovanna, Giulliana, Guilherme, Isabela, Jaqueline, João Vitor, Jullia, Joyce, Kamilli, Kássia, Letícia, Lorena, Lucas Alexandre, Lucas de Souza, Marcelo, Maria Carolina, Maria Clara Wilson, Matheus, Millena, Milena, Nathalie, Pedro Lucas, Rafael, Rayane, Rodolfo, Stephani, Tainá, Tamires, Thaís, Thaynara, Grazielly, Luiz Felipe, Samarone, Vitória, Alana, Breno, Carlos Augusto, Claudia, Diogo, Emanuelly, Flávio, Geisiane, Gleyce, Iane, Ingrid, Janderson Fonseca, Jarderson

Silva, Joabner, Joanny, João Pedro, José Victor, Karla, Leandro, Lidiane, Lucas de Jesus, Luciano, Luiz Felipe, Luiza, Maria Clara, Mateus Marcos, Matheus Silva, Michelle, Naiara, Paulo, Pedro, Richard, Thamires, Warley, and Wesley.

8 I use, as reference, the text included in card – size A4, with a fold – handed to São Bento's Living Museum visitors, in 2013.

9 Brazil's National Historic and Artistic Heritage Institute (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional).

10 N. T. "Sambaquis" are prehistoric mounds made of deposited layers of shells and other elements located in Brazilian coastal areas.

11 The above legal provision designates the indigenous peoples or Sambaquianos as "pre-Cabral" populations. It is important to register that this expression, for numerous reasons, is being challenged and rejected among indigenous peoples and also in the academic field.

12 Law Nº. 2224, of November 7th, 2008, City Hall of Duque de Caxias, available at <http://smeduquedecaxias.rj.gov.br>. Accessed: June 22th 2016.

13 Idem.

14 BARROS, Manuel. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya. 2010. 493p.

15 CHAGAS, Mario e SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Museu e Políticas de Memória*. In: Cadernos de Sociomuseologia, v. 19. Lisboa: ULHT. 2002. 148p.

16 Expression coined by Mário Moutinho referring to the large museum projects arising today and connected to mega-investments, away from the interest of the population. The concrete existence of "imperial museums" allows the acceptance of an imperial museology idea, a museology that is at the service of big business, large corporations and mega-museums.

17 In fact, the cover of the card – A4 size, with a fold – where I got the collective concept built by Young Heritage Agents, presents the following quote by Manuel de Barros: "There are stories so true that, sometimes, they seem invented."

18 BARROS, Manuel. *Poesia Completa*. São Paulo: Leya. 2010. 341p.

19 It is the student Jaqueline de Oliveira Nascimento. I asked the professors coordinators of Young Heritage Agents Program permission to provide the student's full name with the purpose of meeting the requirement of the referee who evaluated this article.

20 <http://www.baixadafacil.com.br/municipios/sambaqui-do-sao-bento-passara-por-obras-de-infraestrutura-2093.html>. Accessed: June 22th 2016.

21 It is clear that this purchase has a symbolic character and indicates that the group of teachers called on the responsibility of preserving, conserving, and boosting this site; strictly speaking, any archaeological site, as determined by law, belongs to the Country.

22 BENJAMIN, Walter. *Rua de Mão Única*: Obras escolhidas II. São Paulo: Brasiliense. 1995. p.239.

23 ANDRADE, Carlos Drummond de. *Esquecer para lembrar* (Boi Tempo – III). Rio de Janeiro: José Olympio, 1979. 178p.

24 ANDRADE, Mário de. *Os filhos da Candinha*. 2013. Editora Nova Fronteira.

25 *Magazine of National Historical and Artistic Heritage*. nº 31, 2005. *Museus: antropofagia da memória e do patrimônio* (org. Mario Chagas).

26 AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica. 2013. p.126.

27 See the Portuguese edition of text Document/Monument, by Jacques Le Goff, published in *Enciclopédia Einaudi*, by the National Press-The Mint, in 1984 (p.95-106).

28 NETO, João Cabral de Melo. *Museu de Tudo e depois*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988. p.97.

29 AGAMBEN, Giorgio. *O amigo & O que é um dispositivo?* Chapecó: Argos. 2014. 71p.

30 GONÇALVES, José Reginaldo Santos. O patrimônio como categoria de pensamento. In: ABREU, Regina e CHAGAS, Mário. (orgs.) *Memória e Patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.p.21-29.

- 31 D'AMBRÓSIO, Ubiratan. *Da Realidade à Ação: reflexões sobre educação (e) matemática*. São Paulo: Summus Editorial, 1986. p.53.
- 32 AGAMBEN, Giorgio. *O amigo & O que é um dispositivo?* Chapecó: Argos, 2014. p.55.
- 33 ARAÚJO, Ulisses F. *O sentimento de vergonha como regulador moral*. São Paulo: USP. 1998.
- 34 AGAMBEN, Giorgio. *A ideia da prosa*. Belo Horizonte: Autêntica. 2013.
- 35 BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.p.9.
- 36 Idem. p.10.
- 37 See <http://www.baixadafacil.com.br/municipios/sambaqui-do-sao-bento-passara-por-obras-de-infraestrutura-2093.html>. Accessed: June 22th 2016.

A Missão Austríaca e a ‘outra’ Coleção Natterer

Analucia Thompson*

Recebido em 29/05/2013
Aprovado em 23/09/2014

Resumo

Apresentamos, neste artigo, o processo de colecionamento, conhecido como Missão Austríaca, que gerou a Coleção Natterer de objetos etnográfico de indígenas brasileiros, hoje pertencentes ao Museu de Etnologia de Viena, a partir de pressupostos da Sociomuseologia, tais como: a necessidade de desvendar as estratégias pretensamente objetivas e os contextos histórico, social e político, que privilegiam certos tipos de conhecimento e marginalizam outros; o entendimento de que o estudo histórico de formação e trajetória de uma coleção guardada em museu permite tornar visível sua singularidade e seu sentido, ao explicitar as relações sociais, políticas, intelectuais, emocionais estipuladas.

Palavras-chave

Coleções etnográficas. Sociomuseologia. Missão Austríaca. Coleção Natterer. Colecionamento no século 19.

Durante o século 19, principalmente a partir de 1808, diversos grupos estrangeiros estiveram no território do atual Brasil. Alguns desses grupos foram classificados pela historiografia brasileira como missões artísticas, científicas, naturalistas. Dentre eles, dois foram definidos por essa historiografia como formadores de missões específicas, que acabaram sendo adjetivadas em relação a sua origem nacional e ao caráter de sua representatividade: a Missão Francesa e a Missão Austríaca, cumprindo cada qual um papel específico na construção da identidade nacional. Papéis estes que representavam a opção pela inserção da nova nação à civilização ocidental, nos seus aspectos artísticos e científicos, como duas faces da mesma moeda.

A chamada Missão Austríaca ocupa, nesse debate, uma posição especial, pois foi responsável pela coleta em território brasileiro do maior acervo de objetos etnográficos relativos aos povos nativos, que ainda hoje faz parte do Museu de Etnologia de Viena¹. A quantidade de artefatos acumulados pelos pesquisadores austríacos que percorreram, entre 1817 e 1835, diversas regiões do Reino de Portugal, Algarves e Brasil e, a partir de 1822, do Império do Brasil, gerou a necessidade da criação do Museu Brasileiro em Viena, aberto ao público entre 1821 e 1836².

* Doutora em Museologia, mestre em Antropologia Social e graduada em História; servidora do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional desde 2006, lotada na Coordenação-Geral de Pesquisa e Documentação, onde coordena o Projeto Memória Oral da Preservação do Patrimônio Cultural. Professora do Curso de Mestrado Profissional em Preservação do Patrimônio Cultural do IPHAN. Autora da tese: A Coleção Natterer: objetos indígenas brasileiros. Email: anathompson@iphan.gov.br.

Apesar da existência de uma vasta literatura no Brasil referente à Missão Austríaca, grande parte dela está relacionada ao campo das ciências naturais, cujas obras, de forma geral, destacam as contribuições dos naturalistas austríacos para o conhecimento da fauna e da flora brasileiras e para o desenvolvimento de novos métodos de pesquisa; outra vertente situa a Missão ao lado de outras expedições que estiveram no Brasil no século 19, enfatizando a importância dos viajantes na elaboração de crônicas que se tornaram fontes para o conhecimento da história do país, ou de narrativas textuais e iconográficas, que permitem estudar a construção da identidade brasileira a partir do olhar do outro³. Porém, sobre a ‘outra’ parte da coleção formada pelos austríacos e que se constituiu por objetos etnográficos de indígenas brasileiros, há grande carência de estudos.

Segundo os pressupostos da Sociomuseologia, os museus devem estar prontos a enfrentar as mudanças que são constantes nas sociedades ao se proporem a ter um papel social relevante e devem reconhecer a prioridade da pessoa sobre o objeto, assim como a importância do patrimônio cultural como um instrumento a serviço do desenvolvimento pessoal e da sociedade⁴. Tal orientação advoga para os museus de etnologia que seus acervos devem ser estudados a partir de princípios que levem em consideração o papel político que eles representam para os grupos indígenas, ou para os descendentes desses grupos, que foram responsáveis por sua produção.

A Sociomuseologia resulta do desenvolvimento mais amplo ocorrido em outras disciplinas sociais e culturais, que teve início nos anos de 1980 no contexto dos movimentos ligados ao ativismo feminista e pós-colonial. A chamada ‘crítica representacional’ foi dirigida principalmente à ideia de que a produção do conhecimento se dava de forma natural e cumulativa, negligenciando o caráter inerentemente político de sua busca, realização e disposição. Foi, então, exigida uma maior reflexividade, por meio da qual se deveria atentar para os processos de produção e de disseminação do conhecimento. Questionava-se, assim, como os produtos culturais foram construídos e a crença na objetividade dos procedimentos utilizados nesse processo, e propunha-se desvendar as estratégias pretensamente objetivas e os contextos histórico, social e político, que privilegiam certos tipos de conhecimento e marginalizam outros⁵.

A noção de legado, que está presente no pensamento que embasa a Nova Museologia e a Sociomuseologia, define os objetos que formam coleções como patrimônio. Para que o objeto museal passe a ser visto como um bem cultural, deve ser estabelecida sua historicidade, isto é, ele deve ser “entendido como um corte sincrônico, representando um espaço-tempo histórico, onde estão presentes as relações desiguais, diacrônicas, que se expressam na história do objeto museal”; caso contrário, apresenta-se fragmentado “por explicitar apenas um aspecto parcelado da produção cultural do homem”⁶.

Partir desses pressupostos para o estudo de uma coleção e de seu processo de formação é buscar estabelecer sua historicidade, encarando a prática do colecionamento como um processo que entrelaça uma teia de relações sociais, políticas, econômicas, institucionais e simbólicas, entre indivíduos, grupos, sociedades, instituições e nações.

No contexto do século 19, o colecionamento apresentava-se como uma etapa preliminar e fundamental para o desenvolvimento científico, realizado por viajantes e missionários e pelos espaços institucionais dos museus ocidentais. Objetos étnicos, ainda considerados exemplares científicos, eram acumulados em coleções etnográficas. Os colecionadores da cultura antropológica entenderam a prática da coleta como uma forma de proteger do tempo artefatos e costumes e reuniram, assim, o que parecia ‘tradicional’, em oposição àquilo que pertenceria ao moderno, considerando aqueles objetos como merecedores de serem sempre guardados, lembrados e entesourados. Assim, aquilo que era considerado tradicional era classificado como autêntico, em oposição ao híbrido e histórico⁷. Nesse mesmo período, proliferaram na Europa os museus de história natural, como instituições que produziam conhecimento científico e culto à ciência.

Pretendemos, neste artigo, traçar o processo histórico de colecionamento, conhecido como Missão Austríaca, que gerou o acervo etnográfico da Coleção Natterer, a partir de pressupostos da Sociomuseologia. Esta coleção corresponde à parte etnográfica exposta no então Museu Brasileiro. Em 1928, ela foi transferida para o recém-criado Museu de Etnologia de Viena e denominada Coleção Natterer, em homenagem ao colecionador austríaco que permaneceu durante dezoito anos no Brasil e que foi o responsável pelo colecionamento, pertencente a esse acervo, de cerca de 1.741 artefatos de indígenas brasileiros, de um total de aproximadamente 2.400.

A Missão Austríaca: uma rede de contratos

A presença dos negociadores portugueses no Congresso de Viena, em 1815, em busca de novos apoios políticos que não somente o dos ingleses, resultou em uma aliança de casamento entre o herdeiro da dinastia Bragança, Dom Pedro, e a arquiduquesa Leopoldina, filha do imperador austríaco da dinastia Habsburgo. Entre as cláusulas do contrato assinado pelos dois monarcas, uma versava sobre o desenvolvimento das relações científicas e culturais, que seriam concretizadas com a organização de uma expedição científica austríaca e com a constituição de um Museu Brasileiro em Viena.

O empreendimento da Missão Austríaca, resultante do contrato, e seu desenvolvimento foram marcados por sacrifícios: para a arquiduquesa Leopoldina, o próprio casamento; para os naturalistas, as dificuldades para percorrer o território brasileiro; tudo em nome da ciência e da crença no colecionamento como uma etapa preliminar fundamental para existência desta⁸.

A equipe original da expedição científica que veio junto com a arquiduquesa Leopoldina para o Brasil foi formada por catorze pessoas entre artistas e naturalistas⁹. Sua principal missão era “abrir” a terra incógnita brasileira para a Europa, visando aos:

[...] fins usuais: 1) coleção de material científico; 2) a descrição da fauna e da flora do país; 3) o aumento das coleções imperiais; 4) o embelezamento dos Jardins Imperiais com sementes e plantas vivas; 5) o enriquecimento do Jardim Zoológico com animais desconhecidos e exóticos.¹⁰

O casamento entre os príncipes seguia, assim, interesses econômicos e políticos, mas devia também favorecer a pesquisa científica. Desde os gabinetes de curiosidade da Renascença, a posse de coleções constituídas por objetos e espécimes exóticas era sinal de prestígio. No final do século 18, os museus começam a se tornarem públicos, inseridos numa esfera cultural que passava a ser vista como campo de ação do Estado. Uma expedição voltada para a coleta de objetos tropicais criava condições para que a Áustria obtivesse o reconhecimento científico entre os países europeus¹¹.

Se, como destaca Schmutzer, os estudos voltados para a Missão Austríaca têm destacado tradicionalmente temas como a importância de Leopoldina, como amante da ciência, e de seu sacrifício com o casamento

e a vida nos trópicos, e a temeridade e a ousadia dos naturalistas austríacos em prol do ‘amor à ciência’, especialmente as demonstradas por Johann Natterer, os novos trabalhos sobre a história dessas viagens de pesquisa e de colecionamento devem focar as relações políticas e econômicas presentes nas ideias de ciência, sem deixar de levar em conta a relação entre a curiosidade e a forma como é construído esse conhecimento¹².

A Missão Austríaca pode ser considerada um exemplo das viagens de naturalistas do início do século 19, nas quais muitas das características das expedições do século 18 ainda estavam presentes, como: a formação de um grupo de pesquisadores especializados; planos que seguiam uma Instrução de Serviço; o patrocínio público e o desenvolvimento de uma práxis do conhecimento, principalmente da história natural. Schmutzer alerta que essa práxis estipulava práticas sociais, que se caracterizavam por trocas de informações entre associações científicas e instituições de pesquisa, e, também, práticas teóricas e empíricas, como a realização de experimentos e a produção de qualquer coisa necessária ao trabalho do naturalista, desde utensílios de taxidermia até o acondicionamento do material coletado para transporte. Na Instrução de Serviço, era determinada a subordinação de todos os membros da expedição ao embaixador austríaco no Brasil, não sendo permitida a divulgação de informações sobre objetos coletados sem a autorização deste. Eram também especificados os tipos de informações, os setores e os produtos que deviam ser observados. Havia interesses em abrir novos mercados e em pesquisar rotas existentes, em coletar informações sobre os produtos que eram comercializados com a Europa, principalmente madeiras, alimentos, em pesquisar os tipos de minérios etc. Em relação aos índios, era indicado na Instrução que fossem obtidas informações sobre “seu modo de vida, seus usos e costumes”, como também que fosse descrita “sua aparência ou retratá-los e, se possível, obter um crânio deles”¹³.

No final de novembro de 1817, todos os membros da equipe de cientistas austríacos já tinham chegado ao Rio de Janeiro. No início de 1818, iniciaram as viagens no território brasileiro.

É interessante observar que foi formada uma rede de solidariedade entre esses viajantes e outros de regiões diferentes da Europa. O barão Langsdorff, cônsul-geral da Rússia no Brasil, transformou sua casa, na cidade do Rio de Janeiro, e, principalmente, sua fazenda, no município de Magé, em um centro

de “convivência cultural e científica, acolhendo uma plêiade de viajantes estrangeiros, ávidos por conhecer, examinar e percorrer os caminhos dessa terra desconhecida”¹⁴.

As relações entre as autoridades no Brasil e os pesquisadores austríacos nem sempre foram cordiais. Para viajar para certas províncias era necessário obter autorizações. O naturalista Johann Emmanuel Pohl, por exemplo, tinha conseguido passaporte, válido por dois anos, para as províncias de Goiás e de Minas Gerais, mas ficou proibido de entrar no Distrito Diamantino. Nessas ocasiões, os representantes diplomáticos austríacos pressionavam o governo no Brasil no sentido de destacar a importância científica da expedição. Após a independência do Brasil, em 1822, esses representantes, em solidariedade dinástica a Dom João VI, retiraram-se do país. Com exceção de Johann Natterer e de Dominik Sochor, que já se encontravam no interior do país, todos os membros da expedição voltaram para a Áustria. Natterer conseguiu prorrogar sua viagem e permaneceu no Brasil por dezoito anos; Sochor, vítima de febre, morreu em Mato Grosso, em 1826.

Natterer empreendeu dez viagens entre 1818 e 1835. Em sua primeira viagem, que correspondeu aos anos entre 1817 e 1821, o naturalista teve poucas oportunidades de coletar objetos etnográficos, quando visitou as capitâneas do Rio de Janeiro, de São Paulo e do Paraná. As viagens mais significativas para as coletas de material etnográfico foram as que ocorreram a partir de 1825, quando visitou os territórios do Brasil central e, posteriormente, a região amazônica¹⁵.

A prática da pesquisa vivenciada por Natterer envolvia a necessidade de desenvolver uma série de habilidades, dentre elas, o estabelecimento de relações políticas que o permitissem dar continuidade às viagens, conseguir dinheiro suficiente para conservar, empacotar e despachar o material coletado e abastecer-se de munição para ingressar em regiões desconhecidas.

Muitas de suas cartas eram dirigidas a autoridades e visavam a obter ajuda para o prosseguimento da viagem. Em uma delas, endereçada a José Saturnino da Costa Pereira, presidente da Província de Mato Grosso, Natterer lembrava-se do compromisso assumido com o governo brasileiro de entregar uma parte do material coletado para o Museu Imperial no Rio de Janeiro:

O abaixo assinado, querendo cumprir com a promessa, que ele fez ao ministro de Estado, José Bonifácio de

Andrade, de contribuir no decurso das suas viagens pelo Império do Brasil a enriquecer o Museu Imperial do Rio Janeiro com objetos de história natural, aprontou um caixão com 95 exemplares em 90 diferentes espécies de quadrúpede, pássaros e peixes, cuja relação aqui inclusa segue. O assinado pede a V. Ex.^a, a graça de remeter esta coleção com a primeira ocasião para o Rio de Janeiro e de participar ao ministro de Estado, que o assinado suplica a Sua Majestade o Imperador do Brasil, que se digne a aceitar esta pequena oferta como uma fraca prova da mais submissa gratidão pela alta proteção, de que o assinado está gozando nas suas viagens. O assinado roga ao mesmo tempo a V. Ex.^a, que aceite os sinceros protestos da alta estima e veneração com que ele tem a honra de ser de V. Ex.^a muito atencioso.¹⁶

Essa carta foi escrita após sucessivos pedidos, que aparentemente foram negados, de aquisição de botes necessários para o prosseguimento da viagem:

Pelo Senhor Manso e outros mais Senhores, que bem quiseram me honrar com a sua amizade V. Ex.^a terá tido a noticia de mim, da minha missão e do meu projeto de me passar para a província do Pará por via deste Rio Guaporé e Madeira. Para esta minha transgressão e o transporte das minhas coleções e efeitos eu preciso de dois botes.¹⁷

Na realidade, segundo Lopes muito pouco foi enviado para o Museu Real pelos pesquisadores austríacos¹⁸. Pelo acordo, que tinha sido estabelecido no início da Missão com o governo no Brasil, deveriam ser enviadas cópias dos relatórios e dos diários dos naturalistas, assim como duplicatas do material coletado¹⁹. Como já foi destacada, a divulgação das informações era proibida pela Instrução de Serviço.

A expedição austríaca foi resultado de um contrato de casamento, assinado entre dois governos, e foi orientada intelectualmente pelo começo de uma história natural, que se estruturava em sentido científico. Não é por acaso que a palavra ciência é identificada a essa expedição. Seus objetivos eram descrever, nomear e classificar os diversos tipos de espécies naturais – nas quais eram encaixados os indígenas –, para serem expostas no Gabinete do imperador. Os museus de história natural, que se desenvolveram nos séculos 18 e 19, eram impregnados de novas formulações baseadas na sistematicidade,

na ordem e na classificação. Amplas coleções deveriam fazer todo o possível para representar todos os domínios da natureza. O método era baseado na seleção e na classificação de animais, de plantas e de seres humanos, considerados exemplares das origens da vida, todos ameaçados de extinção; o que justificava todo e qualquer esforço que permitisse a preservação desses vestígios. Dentre eles, situavam-se os artefatos de grupos indígenas.

A Coleção Etnográfica Natterer: abrangência, quantidade, coesão e importância

O acervo de objetos etnográficos de indígenas do Brasil relacionado à Missão Austríaca de 1817 a 1835, que compõe atualmente o Museu de Etnologia de Viena, foi originado por peças coletadas pelos naturalistas Johann Emanuel Pohl, por Heinrich Schott, por Johann Natterer, pela arquiduquesa Leopoldina e por Erich von Schröckinger, o genro de Natterer; este último, por meio de doação em 1895²⁰. Em função da maior e mais diversificada parte dos objetos ter sido adquirida por Johann Natterer, o Museu de Etnologia de Viena denomina esse acervo de Coleção Natterer²¹.

As fontes de pesquisa, para identificar o processo de colecionamento de objetos etnográficos indígenas realizado pela Missão Austríaca são escassas. Nesse sentido as cartas enviadas por Johann Natterer a diversas pessoas na Áustria e no Brasil, escritas em sua maior parte em alemão, mas também em português e em francês, apresentam-se como fontes privilegiadas para conhecer o processo de colecionamento dos objetos etnográficos dos grupos indígenas. Elas trazem diferentes conteúdos, dependendo das necessidades do naturalista: as preocupações constantes com as remessas dos objetos e dos espécimes e com a falta de dinheiro; as solicitações de ajuda a outros pesquisadores estrangeiros, como Langsdorff, e a brasileiros que ocupavam cargos de mando em províncias nas quais tinha interesse em pesquisar; os relatórios de suas atividades para as autoridades em Viena; as correspondências com seu irmão. Escritas entre 1821 e 1835, apresentam-se como ricas descrições sobre a formação dessa coleção²².

No intuito de caracterizar, de forma sintética, a Coleção Natterer, partimos da própria qualificação que o Museu de Etnologia de Viena elabora sobre a coleção, a partir de quatro características: é composta por um grande número de objetos; é a mais coesa coleção da América do Sul; é a coleção

etnográfica mais importante em todo o mundo sobre povos do início do século 19; e é abrangente em relação aos povos representados.

Para analisar esses elementos, vamos comparar a Coleção Natterer com outras formadas por colecionadores europeus com objetos etnográficos brasileiros no mesmo período, ou seja, entre 1817 e 1835. Utilizamos os dados fornecidos por Sonia Ferraro Dorta sobre 191 coleções etnográficas, constituídas entre 1650 e 1955 no Brasil e no exterior²³. Das seis coleções apresentadas referentes ao período mencionado, duas se destacam com maior quantidade de objetos etnográficos: as formadas pelos bávaros Johann Baptist von Spix e Karl Friedrich von Martius e por Georg Heinrich von Langsdorff²⁴.

Spix e Martius fizeram parte da Missão Austríaca de 1817, mas, após visitarem as imediações do Rio de Janeiro e São Paulo junto com Thomas Ender, passaram a viajar por conta própria. De São Paulo, partiram para Minas Gerais, passando pelo Distrito Diamantino, seguindo em direção norte até a fronteira com Goiás, de onde se dirigiram para a Bahia, visitando Salvador e Ilhéus. Em seguida, atravessaram o sertão de Pernambuco, do Piauí e de Maranhão até São Luís, de onde foram para Belém e para a Bacia do Amazonas, excursionando pelos rios Solimões, Negro e Japurá e alcançando a fronteira com a Colômbia, daí retornando, então, a Belém para voltar à Europa²⁵.

Os dois naturalistas bávaros colecionaram 741 peças, que se encontram hoje no Museu Estatal de Etnologia de Munique, na Alemanha, e que se referem a armas cerimoniais e cotidianas, acessórios, plumária, instrumentos musicais, aparelhos para estimulantes e narcóticos, mobiliário, indumentária, cabaças-troféu etc.; artefatos adquiridos de diversas etnias, que habitavam os territórios pelos quais passaram.

A expedição Langsdorff percorreu o seguinte trajeto: entre 1822 e 1824, a região do Rio de Janeiro; de 1824 a 1826, os territórios de Minas Gerais e São Paulo; deste último ano até 1828, a expedição passou por Cuiabá, em Mato Grosso, seguindo pelos rios Tietê, Paraná, Pardo, Coxim, Taquari, Paraguai, São Lourenço e Cuiabá. Em 1828, seus participantes se dividiram em dois grupos: um foi em direção aos rios Guaporé, Mamoré e Madeira; o outro navegou pelos rios Preto, Arinos, Juruena e Tapajós, encontrando-se em 1829 em Belém, quando retornaram ao Rio de Janeiro.

A expedição foi responsável pela constituição de uma coleção etnográfica, composta por 99 objetos, concernentes a adornos ecléticos e plumária, cordões e tecidos, trançados, artefatos de toucador, implementos de madeira e outros materiais, cabeça-troféu, instrumentos musicais, que se encontram hoje no Museu de Antropologia e Etnografia da Academia de Ciências de São Petersburgo, na Rússia²⁶.

Em primeiro lugar, é patente que a Coleção Natterer conta com a maior quantidade de objetos, sendo composta por quase três vezes mais do que a formada por Spix e Martius, e também foi originada em um período muito mais longo de coleta do que as outras duas²⁷. Em termos de representatividade da diversidade de etnias cujos objetos foram coletados, a Coleção Natterer alcançou um total de 72 grupos, ultrapassando os 43 de Spix e Martius, embora estes últimos tenham colecionado em áreas culturais nas quais os austríacos não estiveram²⁸.

Peter Kann, diretor do Museu de Etnologia de Viena entre 1994 e 2002, acredita que a Coleção Natterer é a mais significativa do mundo, em qualquer tempo, relativa à etnografia de indígenas do Brasil, só comparável à dos bávaros, e que teria sido a maior acumulada por europeus no Brasil, ultrapassando em muito à da Expedição Langsdorff. Apesar disso, ele a considera bastante desconhecida, pois há poucos estudos sobre a parte etnográfica do colecionamento realizado por Natterer. Segundo o autor, a coleção destaca-se pela representatividade dos objetos adquiridos das regiões de Mato Grosso, do rio Negro e do rio Branco. Nesse sentido, é a coleção mais coesa da América do Sul, ou seja, a que possui os objetos que, coerentemente, representam os aspectos culturais de determinadas etnias²⁹.

No que diz respeito ao caráter de coesão apresentado pela Coleção Natterer, ou seja, a sua composição ser representativa de artefatos que se referem a diversos aspectos da cultura material indígena, observamos abaixo, sinteticamente, os objetos da coleção referentes aos Bororo, os quais foram os mais bem documentados por Natterer.

Antes, porém, gostaríamos de tecer algumas considerações sobre o tipo de objeto com o qual estamos lidando. São objetos que, normalmente, são distinguidos por seu caráter artístico ou utilitário. No primeiro caso, esses objetos fazem parte de manifestações mágico-religiosas, tendo sido confeccionados para participar de cerimônias e de rituais, onde são

comunicados comportamentos e ideias, estando associados a narrativas míticas, de forma que as manifestações estéticas indígenas formariam um sistema de comunicação.

De forma geral, como acentua Berta Ribeiro, distinguir entre arte e utensílio cotidiano é bastante difícil, quando se trata de analisar grupos étnicos, de maneira que o emprego dessas duas classificações – se cultura material, para designar os objetos ligados às atividades de subsistência, ou se arte, para aqueles que seriam supérfluos à subsistência – deve atentar para a “existência de conteúdos estéticos e simbólicos numa e noutra”³⁰.

Ribeiro chama a atenção para o fato de que não propõe uma categoria destinada à ‘arte’, pois considera que qualquer produto indígena, “tanto utilitário quanto cerimonial ou lúdico, contém elementos de expressão estética e de singularidade étnica, não cabendo esse tipo de distinção”³¹.

Segundo Steinle, os objetos dos grupos Bororo chegaram a Viena em duas remessas: uma em 1825 e a outra em 1827³². Na lista enviada junto com as caixas, Natterer relacionou a quantidade de peças, o tipo de uso e os nomes das etnias, que detinham os objetos, os quais foram adquiridos diretamente e por meio de troca.

A coleção referente aos objetos de origem bororo é composta por cerca de duzentos artefatos, dos quais a maior quantidade se refere a armas – objetos que podem ser empregados tanto na atividade guerreira como na de subsistência, como na caça e na pesca, ficando fora dessa classificação aquelas armas que são “destinadas explicitamente a uso ritual”³³, como também as armadilhas, que são incorporadas aos trançados, de forma a destacar a matéria prima utilizada.

Além das armas, há objetos referentes à indumentária e tocador, como também trançados, cordões, tecidos e adornos plumários. Encontramos, também, utensílios e implementos de madeira e outros materiais, que se referem a artefatos necessários para as atividades agrícolas, as de pesca e caça, as guerreiras, a artesanal e o transporte.

Há, ainda, objetos rituais, mágicos e lúdicos, que são definidos como aqueles que são “exibidos em cerimônias sagradas e/ou profanas que, em seu conjunto, mapeiam os limites identificadores de uma tribo indígena”³⁴, reforçando a identidade étnica. Fazem parte dessa categoria os artefatos usados na realização dos rituais e da pajelança, as indumentárias de dança,

as máscaras, objetos mnemônicos e para cura, dentre outros. Grande parte dos instrumentos musicais dos índios brasileiros estaria incluída na categoria de objetos rituais, mágicos e lúdicos, pois se constituem como instrumentos necessários à realização dos rituais. São artefatos com muita decoração, que trazem emblemas de status, máscaras, como indumentária de dança, sendo bastante personalizados por tribos.

Os trançados, também presentes na Coleção, compreendem diversos usos da esteiraria, da cestaria e da rede no conforto doméstico, nas atividades de caça e pesca, no processamento da mandioca, nos meios de transporte de carga, no adorno pessoal e na venda.

Foi possível perceber, no exposto acima, que houve um esforço do colecionador, no que diz respeito aos Bororo, em adquirir artefatos que representassem o universo da cultura material desse grupo étnico, proporcionando, assim, uma coleção consistente e coesa.

Houve, claramente, uma predileção por colecionar armas. Interesse ainda não plenamente inspirado pelas práticas colecionistas da segunda metade do século 19, em que as tentativas de desenvolver teorias sobre a evolução tecnológica da humanidade requeriam as demonstrações de artefatos que pudessem comprová-las³⁵. Acreditamos que esse interesse era determinado pela proximidade que o uso de armas para a caça e a pesca estipulava com os elementos da natureza. Em algumas situações, Natterer se referiu ao uso de lanças e dardos com pontas envenenadas como artefatos engenhosos.

Segundo Keurs, a história do colecionamento colonial é cheia de contradições; uma delas diz respeito à motivação dos colecionadores, gerada pela curiosidade acadêmica baseada nos princípios 'objetivos' originados no racionalismo do século 18, conjugada às circunstâncias acidentais da aquisição de muitos objetos. Não devemos esquecer que o empenho dos naturalistas austríacos estava mais voltado para os espécimes naturais; seu interesse em adquirir objetos materiais indígenas era complementar essa tarefa principal. Os coletores dependiam do que conseguiam ao acaso, ou do que era oferecido pela população local. A seleção de objetos, seguindo uma forma racional, 'objetiva', era na maior parte dos casos impossível, o que fazia com que os colecionadores, muitas vezes, obtivessem os objetos que, acidentalmente, atraíam sua atenção. Nesse sentido, como Keurs afirma, a

prática de colecionamento no século 19, muitas vezes, tinha mais em comum com o Romantismo, incluindo sua visão sobre o 'outro' e o 'primitivo', do que com o Iluminismo do século 18³⁶.

Hartmann também destaca esse caráter casual presente no colecionamento da primeira metade século 19. Somente na segunda metade do século, essa prática tornar-se-ia mais exigente, com a adoção de métodos restritos de coleta e registro de informação, que contextualizassem os artefatos³⁷.

Na primeira metade do século, a maior parte dos objetos etnográficos, que se encontra em museus, foi colecionada ao sabor do acaso ou por doações de pessoas que consideravam o museu um espaço mais seguro, de forma que nesses objetos eram informados somente o nome do doador, o ano de aquisição e o grupo étnico correspondente. Hartmann relata o caso referente a uma coleção brasileira de objetos etnográficos, que se encontra no Museu de Etnologia de Dresden, na Alemanha, e que foi descoberta em 1880 numa taberna de marinheiros no porto de Hamburgo. Foi identificada como da etnia Bororo e “compreende armas, adornos e peças plumárias. Falta, naturalmente, qualquer tipo de informação sobre a época e as condições de coleta ou o nome do coletor”³⁸.

Para os naturalistas austríacos, em especial para Natterer, os objetos etnográficos indígenas eram subprodutos do trabalho de pesquisa zoológica predominante; o que não os impediu de colecionar cerca de 2 mil artefatos oriundos de mais de 70 etnias diferentes. As formas de aquisição desse material foram diversas: por compra de terceiros, por troca de mercadoria por mercadoria, por doações e até por meio de troca de favores, como, no caso, em que o naturalista austríaco pedia a um capitão de bandeira que lhe enviasse a cabeça de um índio que, eventualmente, fosse morto durante a batalha, determinando os procedimentos que deveria seguir para não a danificar:

Sabendo, que V.S. se encarregou de um negócio tão penoso e no mesmo tempo tão útil para esta província como de armar e comandar pessoalmente uma bandeira contra os bugres Cabexis, tendo notícia das excelentes qualidades de que V.S. é possuidor, o que é geralmente reconhecido, tomo a liberdade a pedir um favor a V.S. S.M. O Imperador de Áustria houve por bem enviar me para estas terras remotas para fazer coleções das diversas produções da natureza deste vasto país, juntamente

com as armas enfeites e outros trastes dos índios silvestres, acompanhado com o esqueleto das cabeças de alguns deles, para ver a diferença na estrutura do crânio. Por esta razão, peço a V.S., que, no caso que aconteça serem mortos alguns Cabexis em alguma balroada, mandar cortar a cabeça a um ou dois índios já feitos homens, mandar tirar os miolos sem molestar o casco e secá-los perto do fogo para não apodrecer muito. Eu me obrigo a dar a quem fizer este serviço 4/8 por cada cabeça de molhadura. De mais, queria tudo quanto os índios possuem de armas, machados da pedra, enfeites e qualquer traste, que não faça grande incomodo para conduzir, tanto de homens como de mulheres para o mesmo fim de coleções, o que também não deixarei de reconhecer aos portadores com molhaduras. V.S. me perdoa os incômodos, que a minha petição poderá lhe causar e que lhe ficarei muito obrigado. Ofereço-me para qualquer serviço em que V.S. quiser me ocupar. V.S. aceite as demonstrações da minha estima [...].³⁹

Na Coleção Natterer há cinco objetos relacionados aos Cabixi. Não sabemos se as outras solicitações que fez ao comandante da bandeira foram contempladas. Mas sabemos que havia a encomenda feita aos membros da Missão por Johann Friedrich Blumenbach, considerado um dos pais da antropologia física, de crânios de índios para seus estudos⁴⁰.

Segundo Machado, a designação ‘cabixi’ era um termo usado de forma pejorativa para os grupos Nambiquara e Paresi, que viviam na região próxima a Vila Bela, ao longo dos rios tributários do Guaporé. Apesar dos Nambiquara serem falantes de uma língua isolada e os Paresi da língua aruak, o termo ‘cabixi’ é definido como de origem tupi, o que demonstraria a intensa troca cultural existente na área entre grupos de língua tupi, como os Apiaká, e os próprios colonizadores, que utilizavam a língua geral. Do mesmo modo, a autora levanta a hipótese do termo ser de origem banto, usado “no contexto das relações étnicas, incorporadas pelos portugueses, designando identidades pejorativas, atribuídas pelos negros aos Nambiquara e Paresi”⁴¹. Essa hipótese está baseada no fato de que algumas expedições que foram empreendidas, desde o final do século 18, contra os ‘cabexis’ visavam não somente a combater os índios, mas principalmente acabar com os diversos quilombos na região, que estimulavam as fugas de escravos.

Não podemos esquecer que a política indigenista do período dividia os grupos indígenas em ‘selvagens’ ou ‘mansos e domesticados’, que as guerras justas estabelecidas por lei contra eles geravam situações de escravidão e de aldeamento e que os colecionadores estrangeiros viajavam por espaços ‘protegidos’ por quartéis e presídios.

Na biografia desses objetos colecionados, ou em seu ‘ciclo vital’⁴², as diversas etapas que a formaram foram marcadas por relações sociais partilhadas por diferentes interesses e situações.

A ‘outra’ coleção formada pela Missão Austríaca

Podemos entender o processo de colecionamento de objetos etnográfico dessa primeira metade do século 19 como um momento de transição do interesse do colecionismo pelo exótico para o interesse pelo científico, em um contexto em que o racionalismo iluminista coexistia com o romantismo. Os primeiros setores etnográficos dentro de museus de história natural foram criados em territórios de língua alemã, que não possuíam colônias, como a Áustria. O interesse por esses objetos estava ligado à prática existente nesses países de estudo dos costumes populares ligados aos camponeses, estudos estes influenciados, principalmente, por Johann Herder, que afirmava a singularidade do caráter das coletividades que deveriam formar as nações. Se os primeiros museus alemães interessavam-se “pelo Völkskunde (o estudo de culturas camponesas domésticas) mais do que pelo Völkerkunde (o estudo dos povos remotos)”⁴³, a experiência da missão austríaca demonstra a transição para o segundo aspecto.

As viagens científicas do início do século 19 seguiam ainda o modelo das viagens do Iluminismo, cujo objetivo era a pesquisa científica por meio da observação e da descrição das diversas regiões da terra. Nessas descrições, deveria ser detalhado o modo de vida dos outros povos e de suas culturas, destacando o ambiente, o clima, a flora e a fauna, as plantas comestíveis, os minerais, a quantidade da população, a aparência externa do povo, a língua, as formas de moradia, o uso de armas e de ferramentas, a alimentação e o vestiário, como também a visão religiosa do mundo, a organização jurídica, as formas de organização política, as modalidades de relações de troca e comércio⁴⁴.

A ênfase dos estudos sobre a Missão Austríaca nos seus aspectos científicos e contribuintes para os diversos campos da história natural (fato que não está sendo questionado aqui) não só encobriu a outra coleção formada por ela, como também negligenciou o “enquadramento histórico” que permite destacar a singularidade e o sentido desse processo de colecionamento, expondo os diversos atores sociais responsáveis por esse fenômeno⁴⁵.

A possibilidade de constituição dessa ‘outra’ coleção foi tributária de uma rede de relações que foi estabelecida entre vários atores sociais, proporcionando o fenômeno do colecionismo.

Ao partirmos dos pressupostos da Sociomuseologia que enfatizam as ideias de patrimônio e de legado nas análises voltadas para a formação de coleções, concebemos os museus como espaços em que estão acumulados não somente símbolos, mas que também agregam processos de aquisição, de classificação e de exibição, que foram resultados de jogos de forças, que envolveram coletividades e indivíduos. Nesse sentido, se, por um lado, a abordagem que busque empreender uma historicização radical desses processos possa produzir conhecimento, por outro, esse estudo deve também discutir as diversas formas de uso desses objetos, de maneira a possibilitar que os membros dessas coletividades envolvidas realizem suas próprias narrativas sobre essas coleções⁴⁶.

Algumas experiências nesse sentido têm sido desenvolvidas no Brasil, como é o caso dos Magüta, povos Tikuna, que formaram seu próprio museu, constituindo o processo de inversão, denominado por Freire como “a descoberta dos museus pelos índios”⁴⁷. Também é o caso do Museu das Culturas Dom Bosco, de Mato Grosso do Sul, uma instituição que buscou desenvolver um trabalho com objetos etnográficos da Coleção Natterer, a partir da assinatura de um convênio com o Museu de Etnologia de Viena, batizado de ‘Repatriação Virtual’, mediante o qual estava prevista a constituição de um banco de dados sobre os objetos dos Bororo da Coleção. O convênio, pelo que sabemos, não teve continuidade. Em 2009 e 2010, chegaram a ser realizadas pesquisas em alguns museus europeus, patrocinadas pelos dois museus; mas, por razões que desconhecemos, o resultado desse levantamento de dados não chegou ainda aos Bororo.

Notas

- 1 O Museu de Etnologia de Viena foi estabelecido em 1928, para guardar os objetos etnográficos acumulados ao longo de diversos períodos e que tinham sido abrigados em diferentes instituições. É, desde 2001, parte da Corporação de Museus, uma instituição científica de lei pública, que engloba também o Museu de Arte e História e o Museu do Teatro Austríaco. Seu acervo é formado por onze coleções: departamentos regionais, com 191 mil objetos; África sul do Saara, com 36 mil objetos; Europa, Oriente e Ásia do Norte, com 28 mil; Ásia Oriental, com 27 mil; Sudeste Asiático, com 19 mil; Oceania e Austrália com 26 mil; América do Norte e Central, com 18 mil; América do Sul com 19 mil; além da coleção de fotos, com 70 mil itens; e a coleção de pinturas. Cf. FEEST, Christian. As coleções brasileiras no Museu de Etnologia de Viena. Conferência realizada II Seminário Internacional de Memória e Patrimônio, Rio de Janeiro, 2008. Em 2013, a instituição teve sua denominação modificada para Museu do Mundo de Viena.
- 2 Em abril de 1821, foi constituído em Viena o *Brasilianum*, ou Museu Brasileiro, para abrigar os objetos das remessas enviadas do Brasil pelos naturalistas austríacos. Em outubro de 1821, uma grande exposição foi organizada com esses objetos, que contou também com 567 aquarelas e desenhos dos artistas Thomas Ender e 1.000 de Michael Sandler. Havia 13 salas ocupadas pela coleção de história natural, e, em duas delas, situadas entre a coleção zoológica e mineral-botânica, eram mostrados os objetos etnográficos de tribos indígenas do território brasileiro. O Museu ficou aberto ao público aos sábados, das 9 às 12 horas, permitindo que cientistas e diletantes o visitassem em qualquer dia da semana, a partir de prévia autorização dos guardiões do acervo. O Museu Brasileiro continuou recebendo remessas do Brasil até a última, em 1836, sendo então fechado devido ao fim do contrato de locação do prédio e à morte do imperador Francisco I no ano anterior. Ver sobre o assunto, entre outros: RIEDL-DORN, Christa. Johann Natterer e a missão austríaca. Petrópolis: Index, 1999; RAMIREZ, Ezekiel. S. As relações entre Áustria e o Brasil – 1815-1889. Brasileira, vol. 337. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968; SCHMUTZER, Kurt. Der Liebe zur Naturgeschichte halber: Johann Natterers Reisen in Brasilien, 1817-1835. Dissertação apresentada ao Departamento de História da Universidade de Viena para a obtenção do grau de doutor, Viena, 2007.
- 3 Entre a literatura que valoriza a contribuição da Missão Austríaca para as ciências naturais, destacamos: GOELDI, Emilio. Apresentação. Boletim do Museu Paraense de Etnografia, 1894; e VANZOLINI, Paulo. E. A contribuição zoológica dos primeiros viajantes no Brasil. Revista USP, nº. 30, jun/ago. São Paulo, p. 190-238, 1996. A obra mais completa que enfatiza a iconografia produzida por esses viajantes e traz um capítulo sobre a Missão Austríaca é a de BELLUZZO, Ana Maria M. O Brasil dos viajantes. São Paulo: Editora Objetiva; Metalivros, 2000.
- 4 Usamos o termo aqui como preconizado por autores que enfatizam o compromisso social do movimento da Nova Museologia, como Mário Moutinho, que define a Sociomuseologia como: “O alargamento da noção de patrimônio e a conseqüente redefinição de ‘objeto museológico’, a ideia de participação da comunidade na definição e gestão das práticas museológicas, a museologia como fator de desenvolvimento, as questões de interdisciplinaridade, a utilização das ‘novas tecnologias’ de informação e a museografia como meio autônomo de comunicação, são exemplo das questões decorrentes das práticas museológicas contemporâneas [...]”. MOUTINHO, Mario C. (Org.). Sobre o conceito de museologia social. Cadernos de Sociomuseologia, 1. Lisboa: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, p. 8, 1993. Ver também: VERGO, Peter. (ed.). The new museology. London: Reaktion Books Ltd, 2006.
- 5 MACDONALD, Sharon. Introduction. In MACDONALD, Sharon. (Ed.). A companion to museum studies. Malden: Blackwell, 2011.
- 6 NASCIMENTO, Rosana. O objeto museal como objeto de conhecimento. In NASCIMENTO, Rosana. A historicidade do objecto museal. Cadernos de Sociomuseologia, vol. 3, nº 3, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Lisboa, p. 7-29, 1994.

- 7 CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, nº. 23. Rio de Janeiro: IPHAN, p. 69-89, 1994.
- 8 BOJADSEN, Angel D. *Leopoldina: cartas de uma imperatriz*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.
- 9 Fizeram parte da Missão Austríaca: Johann Natterer, assistente da coleção zoológica do Gabinete de História Natural; Heinrich Wilhelm Schott, botânico jardineiro do Palácio Belvedere Superior; Johann Sebastian Mikán, professor de História Natural da Universidade de Praga; Johann Emmanuel Pohl, professor de História Natural da Universidade de Praga; Johann Buchberger, desenhista de plantas; Thomas Ender, pintor de paisagens; Rochs Schüch, mineralogista e antigo professor da arquiduquesa Leopoldina; G. K. Frick, pintor; Dominik Sochor, engatilhador de câmara das espingardas; Frübeck, pintor; Johann Kammerlacher, ornitólogo e médico da arquiduquesa Leopoldina; os bávaros Carl Philipp Friedrich von Martius, botânico, e Johann B. von Spix, zoólogo; e o italiano Joseph Raddi, que trabalhava no Museu de História Natural em Florença, enviado pelo grão-duque de Toscana. Cf. RIEDL-DORN, Christa. *Johann Natterer e a missão austríaca ... Op. cit.*
- 10 RAMIREZ, Ezekiel. *As relações entre Áustria e o Brasil – 1815-1889 ... Op. cit. p. 126.*
- 11 BENNETT, Tony. *The birth of the museum: history, theory, politics*. London; New York: Routledge, 2009.
- 12 SCHMUTZER, Kurt. *Der Liebe zur Naturgeschichte halber: Johann Natterers Reisen in Brasilien ... Op. cit.*
- 13 RIEDL-DORN, Christa. *Johann Natterer e a missão austríaca ... Op. cit. p. 26.*
- 14 MELLO-LEITÃO, Cândido F. *História das expedições científicas no Brasil*. São Paulo: Cia Editora Nacional, 1941. p. 13.
- 15 As dez viagens de Natterer foram as seguintes: a 1ª., de nov/1817 a nov/1818, de Viena ao Rio de Janeiro; a 2ª., de nov./1818 a mar./1820, em São Paulo; a 3ª., de jul./1820 a fev./1821, no Paraná; a 4ª., de fev./1821 a set./1822, no Rio de Janeiro; a 5ª., de out./1822 a dec./1824, do Rio de Janeiro para Cuiabá; a 6ª., de jan./1825 a jul/1829, em Cuiabá e Vila Bela de Mato Grosso; a 7ª., de jul/1829 a jun/1830, em Vila Bela de Mato Grosso e Borba, no atual Estado do Amazonas; a 8ª., de jun/1830 a ago./1831, em Borba e Barcelos, no Amazonas; a 9ª., de set./1831 a ago./1834, de Barcelos a Santarém, no Amazonas; a 10ª., de ago./1834 a set./1835, de Santarém a Belém, no Pará. Cf. FEEST, Christian. *As coleções brasileiras no Museu de Etnologia de Viena ... Op. cit.*
- 16 Johann Natterer a José Saturnino da Costa Pereira, em 31 de dezembro de 1827, de Cuiabá. Transcrição K. Schmutzer. Arquivo do Museu de Etnologia de Viena.
- 17 Johann Natterer a José Saturnino da Costa Pereira, em 9 de dezembro de 1826, de Vila Bela de Santíssima Trindade (Mato Grosso). Transcrição K. Schmutzer. Arquivo do Museu de Etnologia de Viena.
- 18 LOPES, Maria M. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX*. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- 19 RAMIREZ, Ezekiel. *As relações entre Áustria e o Brasil – 1815-1889 ... Op. cit.*
- 20 Sobre os objetos fornecidos por Leopoldina, não obtivemos informações. Em relação a Heinrich Schott, só foi possível saber que ele enviou três remessas de diversos materiais, entre as quais se encontravam “43 armas e ferramentas”, segundo RIEDL-DORN, Christa. *Johann Natterer e a missão austríaca ... Op. cit. p. 37.* Pohl organizou uma viagem aos atuais estados de Minas Gerais e de Goiás, entre os anos de 1818 e 1821, coletando objetos etnográfico dos Kayapó, Xavante, Põrekamekrá e Timbira, processo que ele descreve em seu livro, com tradução portuguesa: POHL, Johann E. *Viagem no interior do Brasil*. [1ª. Ed., 1951] Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora, 1976.

- 21 O Museu de Etnologia de Viena possui outras coleções formadas por objetos etnográficos de indígenas do Brasil como: peças que faziam parte do Gabinete de Curiosidade da Coleção Ambras; a coleção da Baronesa de Loretto; objetos coletados, em diferentes momentos por diversos pesquisadores; além de fotografias. A coleção Natterer é considerada pelo Museu como a que apresenta maior consistência em relação à América do Sul. Ver também: Museum of Ethnology Vienna. Disponível em: <<http://www.khm.at/en/the-museum-of-ethnology/collections/south-america/history>>. Acessado em: 29 de abr. 2011.
- 22 As cartas e os fragmentos do diário de Natterer foram, gentilmente, cedidos pelo então diretor do Museu de Etnologia de Viena, Christian Feest. Muitas das cartas foram doadas pelo próprio Natterer, que fazia cópias de suas correspondências com receio de perder essas informações em seus deslocamentos pelo território brasileiro; outras são oficiais, destinadas ao embaixador austriaco e ao diretor do Gabinete de História Natural, Karl von Schreibers.
- 23 DORTA, Sonia F. Coleções etnográficas: 1650-1955. In CUNHA, M. C. da. (Org.). História dos índios no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, Fapesp, 1998. p. 501-528.
- 24 As outras quatro citadas pela autora são: a Hri Borel, formada em torno de 1828, com catorze objetos que se encontram no Museu de Etnografia de Neuchâtel, Suíça; a de Eduard F. Poeppig, constituída entre 1831 e 1832, com 28 peças que estão no Museu de Etnologia de Dresden; a de Léo DuPasquier, formada antes de 1834, com 13 peças do Museu de Etnografia de Neuchâtel; e a de Maximilian Wied Neu-wied, composta entre 1815 e 1817, do Museu de Stuttgart, na Alemanha, com 10 peças.
- 25 LISBOA, Karen M. Viagem pelo Brasil de Spix e Martius: quadros da natureza e esboços de uma civilização. Revista Brasileira de História, vol. 15, nº. 29, São Paulo, p. 73-91, 1995.
- 26 ALONSO, Ana R. Desvelando a Expedição Langsdorff. In CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. Expedição Langsdorff. Rio de Janeiro, 02 de agosto a 26 de setembro de 2010; DORTA, Sonia F. Coleções etnográficas: 1650-1955 ... Op. cit.
- 27 Os dados em relação à Coleção Natterer apresentados por Dorta não se referem ao acervo do Museu de Etnologia de Viena, mas a 61 peças que foram permutadas com o Museu Estatal de Etnologia de Dresden, Alemanha, em 1882: "Esses dados provêm das coleções de Natterer (com 1492 peças) existentes em Viena; foram adquiridas a partir de permuta efetuada em 1882 entre o então Museu Imperial de História Natural e o Museu de Dresden", DORTA, Sonia F. Coleções etnográficas: 1650-1955 ... Op. cit. p. 503.
- 28 HEGER, Franz. Die archäologischen und ethnographischen Sammlungen aus Amerika im k. k. Naturhistorischen Hofmuseums in Wien. Festschrift zum 16. Internationalen Amerikanisten-Kongress in Wien, 1908. p. 1-72.
- 29 KANN, Peter. Die Brasilien-Sammlung von Johann Natterer. In KANN, Peter. (Org.). Johann Natterers Brasilien-Expedition 1817-1835. Archiv für Völkerkunde, nº. 52. Viena, p. 7-11, 2002.
- 30 RIBEIRO, Berta G. Dicionário do artesanato indígena. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Unesp, 1988. p.32.
- 31 Ibid.p. 16.
- 32 STEINLE, Robert F. Waffen und Geräthschften der Indianer aus Brasilien... Eine Dokumentation der Bororo-Objekte der Sammlung Natterer. In KANN, Peter. (Org.). Johann Natterers Brasilien-Expedition 1817-1835. Archiv für Völkerkunde, nº. 52. Viena, p. 47-92, 2002.
- 33 RIBEIRO, Berta G. Dicionário do artesanato indígena ... Op. cit. p. 239.
- 34 Ibid. p. 320.

- 35 CHAPMAN, William R. Arranging ethnology: A. H. F. Pitt Rivers and the typological tradition. In STOCKING JR., George W. *Objects and others: essays on museums and material culture*. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985. p. 15-48.
- 36 KEURS, Pieter ter. Introduction: Theory and practice of colonial collection. KEURS, Pieter ter. (Ed.). *In Colonial collections revisited*. Leiden: CNWS Publications, 2007. p. 1-15.
- 37 HARTMANN, Thekla. Coleções etnográficas e suas origens. Publicações do Museu Histórico de Paulínia, nº 63, São Paulo, p. 61-68, 1994.
- 38 Ibid. p. 64.
- 39 Johann Natterer a José Gomez da Silva, em 17 de outubro de 1828, de Vila Bela de Santíssima Trindade (Mato Grosso). Transcrição K. Schmutzer. Arquivo do Museu de Etnologia de Viena.
- 40 RIEDL-DORN, Christa. Johann Natterer e a missão austríaca ... Op. cit.
- 41 MACHADO, Maria de Fatima R. Quilombos, Cabixis e Caburés: índios e negros em Mato Grosso no século XVIII. Comunicação apresentada na 25ª Reunião Brasileira de Antropologia, Associação Brasileira de Antropologia, Goiânia, 2006.
- 42 SMITH, Charles S. Museums, artefacts, and meanings. In VERGO, Peter. (Ed.). *The new museology*. London: Reaktion Books Ltd., 2006. p. 6-21.
- 43 ERIKSEN, Thomas H.; NIELSEN, Finn S. *História da antropologia*. 3ª. Ed. Petrópolis; Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007. p. 25-26.
- 44 BOURGUET, Marie Noëlle O explorador. In VOLVELLE, M. (Dir.). *O homem do Iluminismo*. Lisboa: Editorial Presença, 1992. p. 207-250.
- 45 OLIVEIRA, João Pacheco. O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI. *Tempo*, v. 12, n.23, jul. /dez., p. 85-111, 2007.
- 46 Ibid.
- 47 FREIRE, José R. B. A descoberta dos museus pelos índios. In CHAGAS, Mário; ABREU, Regina. (Org.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 219-254.

The Austrian Mission and the 'other' Natterer Collection

Analucia Thompson*

Received on: 29/05/2013
Accepted on: 23/09/2014

Abstract

We present in this paper the process of collecting, known as the Austrian Mission, that originated the Brazilian indigenous ethnographic objects of Natterer Collection, which is now in the Museum of Ethnology of Vienna, from Sociomuseology assumptions, such as the need to reveal supposedly objective strategies and historical, social, and political contexts, privileging certain types of knowledge and marginalizing others; the understanding that the historical study of formation and history of a collection stored in a museum enables its uniqueness and its meaning, by explaining stipulated social, political, intellectual, emotional relations.

Keywords

Ethnographic collections. Sociomuseology. Austrian Mission. Natterer Collection. Collecting in the nineteenth century.

During the 19th century, mostly from 1808, several foreign groups were in the territory of present Brazil. Some of these groups were classified by Brazilian historiography as artistic, scientific, naturalistic missions. Among them, two were defined by this historiography as founders of specific missions, which were eventually qualified in relation to their national origin and the nature of their representativeness: The French Mission and the Austrian Mission, each fulfilling a specific role in the construction of national identity. Such roles represented the option for insertion of the new nation to Western civilization, as two sides of the same coin.

The so-called Austrian Mission occupies, in this debate, a special position, because it was responsible for the collection in Brazilian territory of the largest set of ethnographic objects relating to indigenous peoples, which even today is part of the Museum of Ethnology of Vienna.¹ The amount of artifacts accumulated by Austrian researchers who roamed, between 1817 and 1835, various regions of the Kingdom of Portugal, Algarve and Brazil, and, from 1822, the Empire of Brazil, generated the need for the creation of the Brazilian Museum in Vienna, open to the public between 1821 and 1836.²

Despite the existence of a vast literature in Brazil concerning the Austrian Mission, much of it is related to the field of natural sciences, whose works, in general, highlight the contributions of Austrian naturalists to the knowledge of Brazilian fauna and flora and to develop new research methods. Another aspect places the Mission alongside other expeditions who visited Brazil in the 19th century, emphasizing the importance of travelers in the development of chronicles that have become sources to the knowledge of the country's history, or textual and iconographic narratives, which allow to study the construction of

* PhD in Museology, Master in Social Anthropology, and graduated in History; servant of National Institute of Historic and Artistic Heritage since 2006, placed in the General Coordination of Research and Documentation, where she coordinated the Project Oral Memory of Cultural Heritage Preservation. Professor of Professional Master's Degree in Cultural Heritage Preservation of IPHAN. Author of the thesis: *A Coleção Natterer: objetos indígenas brasileiros* (Natterer Collection: Brazilian indigenous objects). E-mail: anathompson@iphan.gov.br.

Brazilian identity from the gaze of the other.³ However, regarding the 'other' part of the collection formed by the Austrians and that is constituted by ethnographic objects by Brazilian indigenous, there is a great lack of studies.

According to the assumptions of Sociomuseology, museums should be prepared to face the changes that are constant in societies by proposing to have an important social role and should recognize the primacy of the person over the object, as well as the importance of cultural heritage as an instrument at the service of personal development and society.⁴ Such guidance advocates for ethnology museums that their collections should be studied from principles that consider the political role they represent to indigenous groups, or the descendants of these groups, which have been responsible for their production.

Sociomuseology results from the broader development occurred in other social and cultural disciplines, which began in the 1980s in the context of movements linked to feminist and postcolonial activism. The so-called 'representational criticism' was directed primarily to the idea that knowledge production occurred naturally and cumulatively, neglecting the inherently political nature of its quest, realization, and disposal. It was then required a higher reflectivity, through which one should pay attention to the process of production and dissemination of knowledge. It was questioned then, how cultural products were built and the belief in the objectivity of the procedures used in this process, and it was proposed to unravel the allegedly objective strategies and historical, social, and political contexts, which favor certain types of knowledge and marginalize others.⁵

The notion of legacy, which is present in the thinking that supports New Museology and Sociomuseology, defines the objects that form collections as heritage. So that the museum object starts to be seen as a cultural asset, its historicity should be established, i.e., it should be "understood as a synchronic cut, representing a historical space-time, where there are unequal, diachronic relations, which are expressed in the history of the museum object"; otherwise, it shows itself fragmented "for explaining just one partial aspect of cultural production of mankind".⁶

Starting on these assumptions for the study of a collection and its formation process is to try to establish its historicity, facing the practice of collecting as a process that weaves a web of social, political, economic, institutional, and symbolic relations, among individuals, groups, companies, institutions, and nations.

In the context of the 19th century, collecting was presented as a preliminary and fundamental step to scientific development, performed by travelers and missionaries and by institutional spaces of western museums. Ethnical objects, still considered scientific samples, were accumulated in ethnographic collections. Collectors of anthropological culture have

understood the practice of collecting as a way to protect artifacts and customs from aging, and thus gathered what seemed 'traditional', as opposed to what would belong to the modern, considering those objects as worthy of being stored, remembered, and treasured forever. So what was qualified as traditional was classified as authentic, opposed to the hybrid and historical.⁷ During that same period, the natural history museums proliferate in Europe, as institutions that produced scientific knowledge and devotion to science.

We intend, in this article, to trace the historical process of collecting, known as Austrian Mission, which generated the ethnographic assemblage of Natterer Collection, from Sociomuseology assumptions. This collection corresponds to the exposed ethnographic part in the Brazilian Museum. In 1928, it was transferred to the newly created Museum of Ethnology of Vienna and called Natterer Collection, in honor of the Austrian collector who remained for eighteen years in Brazil and was the responsible for the collecting of about 1,741 artifacts by Brazilian indigenous, from a total of approximately 2,400.

The Austrian Mission: a network of contracts

The presence of Portuguese negotiators in the Congress of Vienna, in 1815, looking for new political supports besides the English government, resulted in a wedding alliance between the heir of the Bragança dynasty, Dom Pedro, and the Archduchess Leopoldine, daughter of the Austrian Emperor of the Habsburg dynasty. Among the clauses of the contract signed by the two monarchs, one was about the development of scientific and cultural relations, which would be implemented by organizing an Austrian scientific expedition and with the creation of a Brazilian Museum in Vienna.

The enterprise of the Austrian Mission, resulting from the contract, and its development were marked by sacrifices: to the Archduchess Leopoldine, the wedding itself; to naturalists, that difficulties to go through the Brazilian territory; all on behalf of science and the belief that collecting was as an essential preliminary step to the existence of such matter.⁸

The original scientific expedition team that came with Archduchess Leopoldine to Brazil was formed by fourteen people including artists and naturalists.⁹ Its main mission was to "open" the Brazilian unknown land to Europe, aiming:

[...] the usual purposes: 1) scientific material collection; 2) description of the country's fauna and flora; increase of imperial collections; 4) beautification of the Imperial Gardens with seeds and live plants; 5) enrichment of the Zoo with unknown and exotic animals.¹⁰

The marriage between the princes followed thus economic and political interests, but should also favor scientific research. From the curiosity cabinets of the Renaissance, the possession of collections constituted by exotic objects and specimen was a sign of prestige. In the late 18th century, museums began to become public, inserted in a cultural sphere that came to be seen as a field of action of the State. An expedition dedicated to the collection of tropical objects created conditions for Austria to obtain scientific knowledge among European countries.¹¹

If, as highlights Schmutzer, studies aimed at the Austrian Mission have traditionally highlighted topics such as the importance of Leopoldine, as a lover of science, and her sacrifice with the marriage and life in the tropics, and the temerity and audacity of the Austrian naturalists for the sake of the 'love of science', especially as demonstrated by Johann Natterer, new works on the history of these research and collecting expeditions should focus on political and economic relations present in science ideas, while taking into account the relationship between curiosity and how this knowledge is built.¹²

The Austrian Mission may be considered an example of naturalistic expeditions in the early 19th century, in which many of the characteristics of 18th century expeditions were still present, such as: the formation of a group of specialized researchers; plans that followed an Instruction of Service; public sponsorship and developing a praxis of knowledge, especially of natural history. Schmutzer warns that this practice stipulated social practices, which were characterized by information exchange between scientific associations and research institutions, and also theoretical and empirical practices, as the realization of experiments and the production of anything necessary for the naturalist's work, from taxidermy utensils to the packaging of the material collected for transport. In the Instruction of Service was determined the subordination of all expedition members to the Austrian ambassador in Brazil, not being allowed the disclosure of information about objects collected without his permission. Were also specified the types of information, sectors, and products that should be observed. There was an interest in opening new markets and searching existing routes, collecting information on products that were traded with Europe, mainly wood and food, in researching the types of ores, etc. In relation to the Indians, it was indicated in the statement that information was obtained on "their way of life, their customs and traditions", and also that was described "their appearance or portrait, and if possible, obtaining the skull of one of them".¹³

At the end of November, 1817, all the members of the Austrian scientists' team had already arrived to Rio de Janeiro. In the beginning of 1818, they started to travel in Brazil.

It is interesting to observe that a solidarity network was formed among these travelers and others from different European regions. The Earl of Langsdorff, Consul General of Russia in Brazil, transformed his house, in the city of Rio de Janeiro, and, mainly, his farm, in the municipality of Magé, into a center of “cultural and scientific co-existence, welcoming a number of foreign travelers, eager to learn, look, and walk the paths of this unknown land”.¹⁴

The relations between the authorities in Brazil and Austrian researchers were not always cordial. In order to travel to some provinces, it was necessary to obtain authorizations. The naturalist Johann Emmanuel Pohl, for example, had obtained passport, valid for two years, to the provinces of Goiás and Minas Gerais, but he was forbidden to enter into the Diamantino District. In these occasions, Austrian diplomatic representatives pressured the government in Brazil to highlight the scientific importance of the expedition. After the Independence of Brazil, in 1822, those representatives, in dynastic solidarity with Dom João VI, withdrew from the country. Except for Johann Natterer and Dominik Sochor, who were already in the interior of the country, all members of the expedition returned to Austria. Natterer was able to extend his trip and stayed in Brazil for eighteen years; Sochor, victim of fever, died in Mato Grosso, in 1826.

Natterer undertook ten trips between 1818 and 1835. On his first trip, which corresponds to the years between 1817 and 1821, the naturalist had few opportunities to collect ethnographic objects when he visited the captaincies of Rio de Janeiro, São Paulo, and Paraná. The most significant trips to the ethnographic material collections were those that occurred from 1825, when he visited territories of central Brazil and, later, the Amazon region.¹⁵

The research praxis experienced by Natterer involved the need to develop a range of skills, among them the establishment of political relations that allowed him to continue the expeditions, to get enough money to preserve, pack, and ship the material collected, and to obtain ammunition to enter unknown regions.

Many of his letters were directed to authorities and intended to obtain assistance for the continuation of the journey. In one of them, addressed to José Saturnino da Costa Pereira, president of the Province of Mato Grosso, Natterer recalled the commitment made with the Brazilian government to deliver a part of the material collected to the Imperial Museum in Rio de Janeiro:

The undersigned, wishing to fulfill the promise made to the Minister of State, José Bonifácio de Andrade, of contributing, in the course of his travels in the Empire of Brazil, to the enrichment of the Imperial Museum do Rio de Janeiro with objects of natural history, readied a compartment with 95 originals in 90 different species of quadrupeds, birds, and

fishes, whose list is here included. The undersigned asks Your Excellency the grace to refer this collection on the first occasion to Rio de Janeiro and to share with the Minister of State that the undersigned pleads to His Majesty the Emperor of Brazil, to accept this small offering as a faint evidence of more submissive gratitude for the high protection, which the undersigned is enjoying in his travels. The undersigned pray at the same time to Your Excellency that he accepts the sincere assurances of high esteem and veneration that he is honored to receive the attention of Your Excellency.¹⁶

This letter was written after several requests, which were apparently denied, for the acquisition of boats required for the continuation of the journey:

Through Mister Manso and several other Misters, who have honored me with their friendship, Your Excellency should have heard of me, of my mission, and my project of moving to the province of Pará through Guaporé and Madeira Rivers. To this crossing and the transport of my collections and effects, I need two boats.¹⁷

In reality, according to Lopes, very little was sent to the Royal Museum by the Austrian researchers.¹⁸ By the agreement, which had been established in the beginning of the Mission with Brazil's government, should be sent copies of reports and journals of naturalists, as well as duplicates of the material collected.¹⁹ As already highlighted, the disclosure of information was prohibited by the Instruction of Service.

The Austrian expedition was the result of a marriage contract, signed between two governments, and was intellectually guided by the beginning of a natural history, which was structured in a scientific sense. It is not by chance that the word science is identified to this expedition. Its purposes were to describe, name, and classify the several types of natural species – in which the Indians were fitted –, to be exposed in the emperor's Office. Museums of natural history, which were developed in the 1800s and 1900s, were imbued with new formulations based on systematics, order, and classification. Extensive collections should do everything possible to represent all areas of nature. The method was based in selection and classification of animals, plants, and human beings, considered samples of the origins of life, all threatened with extinction, which justified all and any effort that allowed the preservation of these traces. Among them were artifacts of Indian groups.

Natterer Ethnographic Collection: scope, quantity, cohesion, and importance

The collection of ethnographic objects of Brazil's Indians related to the Austrian Mission from 1817 to 1835, which currently comprise the Ethnology Museum of Vienna, was originated by pieces collected by the naturalists Johann Emanuel Pohl, Heinrich Schott, Johann Natterer, by the Archduchess Leopoldine, and by Erich von Schröckinger, Natterer's son-in-law; the latter, through donation in 1895.²⁰ Because the largest and most diverse portion of objects was acquired by Johann Natterer, the Ethnology Museum of Vienna calls this collection the Natterer Collection.²¹

Research sources to identify the process of collecting Indian ethnographic objects performed by the Austrian Mission are scarce. In this sense the letters sent by Johann Natterer to several people in Austria and Brazil, written mostly in German, but also in Portuguese and French, present themselves as privileged sources to know the process of collecting ethnographic objects of Indian groups. They bring different contents, depending on the needs of the naturalist: the constant concerns with the remittances of objects and specimens, and the lack of money; help requests to other foreign researchers, as Langsdorff, and Brazilian who occupied management positions in provinces in which he had an interest in research; reports of his activities to Vienna's authorities; correspondences with his brother. Written between 1821 and 1835, they are rich descriptions on the formation of this collection.²²

In order to characterize summarily the Natterer Collection, we start from the very classification that the Ethnology Museum of Vienna creates on the collection, from four characteristics: it is formed by a large number of objects; it is the most cohesive collection of South America; it is the most important ethnographic collection in the world on the early 19th century peoples; and it is comprehensive in relation to the peoples represented.

In order to analyze these elements, we will compare the Natterer Collection to others formed by European collectors with Brazilian ethnographic objects from the same time, i.e., between 1817 and 1835. We use data supplied by Sonia Ferraro Dorta on 191 ethnographic collections, constituted between 1650 and 1955 in Brazil and abroad.²³ Of the six collections presented regarding the mentioned period, two stand out with the highest number of ethnographic objects: those formed by the Bavarians Johann Baptist von Spix and Karl Friedrich von Martius, and by Georg Heinrich von Langsdorff.²⁴

Spix and Martius were part of the Austrian Mission of 1817, and after visiting the vicinity of Rio de Janeiro and São Paulo with Thomas Ender, they started traveling on their own. From São Paulo, they went to Minas Gerais, passing by the Diamantino District, going north to the border with Goiás, from where they headed to Bahia, visiting Salvador and Ilhéus. Next,

they crossed the inner of Pernambuco, Piauí, and Maranhão up to São Luís, from where they followed to Belém and to the Amazon Basin, touring the Solimões, Negro, and Japurá rivers, and reaching the border with Colombia, then returning to Belém, to go back to Europe.²⁵

The two Bavarian naturalists collected 174 pieces, which are today in Munich's State Museum of Ethnology, in Germany, and which refer to ceremonial and everyday weapons, accessories, feathers, musical instruments, apparatus for stimulants and narcotics, furniture, clothes, head trophies, etc.; artifacts acquired from various ethnic groups who inhabited the territories through which they passed.

Langsdorff's expedition covered the following path: between 1822 and 1824, Rio de Janeiro's region; from 1824 to 1826, the territories of Minas Gerais and São Paulo; from this last year to 1828, the expedition passed by Cuiabá, in Mato Grosso, touring Tietê, Paraná, Pardo, Coxim, Taquari, Paraguai, São Lourenço, and Cuiabá rivers. In 1828, its participants divided into two groups: one went in the direction of Guaporé, Mamoré, and Madeira rivers; the other sailed through Preto, Arinos, Juruena, and Tapajós rivers, arriving in 1829 in Belém, when they returned to Rio de Janeiro.

The expedition was responsible for the creation of an ethnographic collection, composed of 99 objects, concerning eclectic ornaments and feathers, cords and fabrics, braids, toilet artifacts, implements of wood and other materials, head trophies, musical instruments, which are today in the Museum of Anthropology and Ethnography of St. Petersburg Academy of Sciences, in Russia.²⁶

First, it is clear that the Natterer Collection has the largest number of objects, being composed of almost three times more than those of Spix and Martius, and was also originated in much longer period of collecting than the other two.²⁷ In terms of representation of the diversity of ethnic groups whose objects were collected, Natterer Collection reached a total of 72 groups, surpassing the 43 of Spix and Martius, although the latter ones had collected in cultural areas to where the Austrian haven't gone.²⁸

Peter Kann, director of Ethnology Museum of Vienna between 1994 and 2002 believed that the Natterer Collection is the world's most significant one, in any time, regarding the ethnology of Indian groups in Brazil, comparable only to that of the Bavarian, and that it was the larger collected by Europeans in Brazil, far surpassing that of Langsdorff's Expedition. Nevertheless, he considers it pretty unknown, because there are few studies on the ethnographic part of the collecting performed by Natterer. According to the author, the collection stands out for the representation of acquired objects of Mato Grosso regions, Negro and Branco Rivers. In this sense, it is the most coherent collection of South America, i.e., the one that has the objects that, coherently, represent cultural aspects of certain ethnicities.²⁹

Concerning the cohesion character presented by the Natterer Collection, i.e., its composition being representative of artifacts which refer to several aspects of indigenous material culture, we have syntactically observed below the objects of the collection referring to the Bororo, which were the best documented by Natterer.

Before, however, we would like to present some considerations on the type of object with which we are dealing. They are objects that are usually distinguished by their artistic or utilitarian character. In the first case, these objects are part of magical-religious manifestations, having been made to participate in ceremonies and rituals, where are communicated behaviors and ideas, being associated to metical narratives, in a way that indigenous aesthetical manifestations formed a communication system.

Refferring to the second case, in general, as emphasizes Berta Ribeiro, differing between art and daily utensil is very difficult, when it comes to analyze ethnical groups, in a way that employing these two classifications – if material culture, to designate objects connected to subsistence activities, or if art, to those who would be superfluous to subsistence – one should attempt to “the existence of aesthetical and symbolic contents in one and in the other”.³⁰

Ribeiro attempts to the fact that she does not proposes a category destined to “art”, as she considers that any indigenous product, “both utilitarian and ceremonial or playful have elements of aesthetical and ethnical uniqueness expression, there being no such distinction”.³¹

According to Steinle, objects of Bororo group arrived in Vienna in two shipments: one in 1825 and the other in 1827.³² In the list sent with the boxes, Natterer listed the amount of pieces, the type of use and the name of ethnicities, that objects held, which were acquired directly and through exchange.

The collection referring to objects of Bororo origin is composed of about two hundred artifacts, most of it referring to weapons – objects that may be used both in warlike activity and subsistence, as hunting and fishing, staying out of this classification those weapons that are “explicitly destined to ritual use”³³, as well as trapping, which are incorporated into the bradding, in order to highlight the raw material used.

Besides the weapons, there are objects referring to clothing and toiletries, as well as bradding, cords, tissues, and feather decorations. We have also found utensils and implements of wood and other materials, which refer to artifacts needed for agricultural activities, of fishing and hunting, warlike, artisan, and transport.

There are also ritual, magic, and playful objects, which are defined as those that are “displayed in sacred and/or unholy ceremonies that, as a whole, map the identifying limits of

an indigenous tribe"³⁴, reinforcing ethnical identity. Parts of this category are artifacts used in the conduction of rituals and shamanism, dance clothing, masks, mnemonic and healing objects, among others. Great part of musical instruments of Brazilian Indians would be included in the category of ritual, magic, and playful objects, because they are constituted as instruments for the conduction of rituals. They are artifacts with much decoration, which bear status badges, masks, as dance clothing, being very personalized by tribes.

Bradding, also in the Collection, comprise several uses in mats, baskets, and hammocks manufacturing, hunting and fishing activities, manioc processing, means of load transportation, personal adornment, and sale.

It was possible to notice in the above that there was an effort by the collector, concerning the Bororo, in acquiring artifacts representing the universe of material culture of this ethnical group, thus providing a consistent and cohesive collection.

There was clearly a predilection for collecting weapons. Interest not yet fully inspired by collectors' practices of the second half of the 19th century, in which attempts to develop theories on the technological evolution of mankind required artifacts demonstrations that could prove it.³⁵ We believe that this interest was determined by the proximity that the use of weapons for hunting and fishing created with elements of nature. In some situations, Natterer referred to the use of lances and darts with poisoned tips as ingenious artifacts.

According to Keurs, the story of colonial collecting is full of contradictions; one of them concerns the collectors' motivation, generated by the academic curiosity based on the 'objective' principles originated in the 18th century rationalism, combined with accidental circumstances of the acquisition of many objects. We should not forget that the commitment of the Austrian naturalists was more focused on natural specimens; their interest in acquiring indigenous material objects was complementary to this main task. Collectors depended on what they randomly got, or what was offered by the local population. The selection of objects, following a rational form, 'objective', was in most cases impossible, which meant that collectors often got objects that, accidentally, caught their attention. Thus, as stated by Keurs, the practice of collecting in the 19th century often had more in common with Romanticism, including its view on the 'other' and the 'primitive', than with the enlightenment of the 18th century.³⁶

Hartmann also emphasizes the casual character present in the collecting of first half of the 19th century. Only in the second half of the century this practice would become more demanding, with the adoption of restricted methods of collecting and recording information, which contextualized artifacts.³⁷

In the first half of the century, most part of ethnographic object that are found in museums was collected by chance or due to donations by people who considered the museum a safer space, in a way that in these objects was informed only the name of the donor, its acquisition year, and the corresponding ethnical group. Hartmann reports the case of a Brazilian collection of ethnographic objects, which is in Dresden Ethnology Museum, in Germany, and that was discovered in 1880 in a tavern of sailors in the port of Hamburg. It was identified as the Bororo ethnic and it "comprises weapons, ornaments, and feather items. There is naturally no type of information on the collecting time and conditions, or the name of the collector".³⁸

To Austrian naturalist, in particular for Natterer, indigenous ethnographic objects were byproducts of the predominant zoological research work; which did not stop them from collecting about 2 thousand artifacts from more than 70 different ethnic groups. The forms of acquisition of this material were several: by purchasing from third parties, by an exchange of goods for goods, by donations, and even by exchange of favors, as in the case in which the Austrian naturalist had asked a trailblazer captain to send him the head of an Indian who was eventually killed in battle, determining the procedures he should follow to avoid damaging:

Knowing that Your Honor was in charge of business so painful and at the same time useful to this province as personally arming and leading a trailblazer against Cabexis savages, with news of the excellent qualities that You possess, which is commonly acknowledged, I take the liberty to ask a favor of Your Honor. The Emperor of Austria has decided to send me to these remote lands to collect the diverse nature productions of this vast country, along with weapons and other decoration frets of wild Indians, along with the skeleton of some of their heads, to see the difference in the skull structure. For this reason, I ask Your Honor that, in case some Cabexis are killed in some ballad, please have cut off the head of one or two grown Indians, have the insides removed without hurting the hull and dry them by the fire so it is not very rot. I compel myself to give to those who do this service 4/8 as tip per head. Furthermore, I would like to ask for all that the Indians have related to weapons, stone axes, ornaments, and any fret that is not a large inconvenience to drive, both of men and women for the same purpose of collecting, and I will also not miss to acknowledge the holders with tips. Your Honor, forgive me the trouble that this petition may cause You, and I am very grateful. I offer myself for any

service that you want me to take care. Please, accept the demonstrations of my esteem [...].³⁹

In the Natterer Collection there are five objects related to Cabixi. We do not know if other requests made to the commander of trailblazer were included. But we know that there was the request made to members of the Mission by Johann Friedrich Blumenbach, considered one of the fathers of physical anthropology, Indian skulls for his studies.⁴⁰

According to Machado, the designation "cabixi" was a term used in a pejorative sense for groups Nambiquara and Paresi, who lived next to Vila Bela, along the tributary rivers of Guaporé. Despite the Nambiquara are speakers of an isolated language and the Paresi are speakers of the Arawak language, the term 'cabixi' is defined as Tupi, which demonstrates the intense cultural exchange existing in the area among groups of Tupi language, such as the Apiaká, and the very colonizers, who used the general language. The same way, the author raises the hypothesis that the term is of Bantu origin, used "in the context of ethnical relations, built by the Portuguese, designating pejorative identities, assigned by the blacks to the Nambiquara and the Paresi".⁴¹ This hypothesis is based on the fact that some expeditions that were carried out, since the late 18th century, against the 'cabixi', aimed not only to fight the Indians, but mostly to eliminate the different quilombos in the region, which stimulated the escape of slaves.

We cannot forget that the Indian policy of the time divided the Indian groups into 'wild' or 'tamed and domesticated', that the just wars established by law against them generate situations of slavery and settlement and that foreign collectors traveled by spaces 'protected' by barracks and prisons.

In the biography of these objects collected, or in its 'vital cycle',⁴² several steps forming it were marked by social relations shared by different interests and situations.

The 'other' collected formed by Austrian Mission

We can understand the collecting process of ethnographic objects in this first half of the 19th century as a moment of transition in the interest of collecting for the exotic to the interest in the scientific, in a context in which enlightenment rationalism coexisted with romanticism. The first ethnographic sectors within museums of natural history were created in German-speaking territories, which did not have colonies, as Austria. The interest in these objects was linked to the existing practice in these countries of studying of popular customs connected to the peasants, such studies mainly influenced by Johann Herder, who claimed the uniqueness of character of communities that should form nations. If the first German museums were interested "by Völkskunde (the study of domestic peasant cultures) more

than by Völkerkunde (the study of remote people)⁴³, the experience of the Austrian mission shows the transition for the second aspect.

Scientific journeys of the early 19th century still followed the Enlightenment model of travel, whose purpose was the scientific research through observation and description of various regions of the land. In these descriptions should be detailed the way of life of other peoples and their cultures, highlighting the environment, climate, flora and fauna, food plants, minerals, the amount of population, external appearance of the people, language, forms of housing, use of weapons and tools, feeding and dressing, as well as religious worldview, legal organization, forms of political organization, the modalities of exchange and trade relations.⁴⁴

The emphasis of studies on Austrian Mission in its scientific aspects and which have contributed for the various fields of natural history (fact that is not being questioned here) has not only covered the other collection formed by it, but has also neglected the "historical background" that allows highlighting the uniqueness and the meaning of this collecting process, exposing the various social actors responsible for this phenomenon.⁴⁵

The possibility of formation of the 'other' collection was tribute of a network of relationships which was established among several social actors, providing the phenomenon of hoarding.

From the Sociomuseology assumptions that emphasize heritage and legacy ideas in analysis turned to the formation of collections, we conceive museums as spaces where are accumulated not only symbols, but that also aggregate processes of acquisition, classification, and display, which were the results of strength games involving communities and individuals. In this sense, if on the one hand, the approach that seeks to undertake a radical historicity of these processes may produce knowledge, on the other hand, in order to enable members of the communities involved to carry out their own narratives about these collections.⁴⁶

Some experiments in this direction have been developed in Brazil, as the case of Magüta, Tikuna peoples, who formed their own museum, constituting the reverse process, called by Freire as "the discovery of museum by Indians".⁴⁷ It is also the case of Dom Bosco Museum of Cultures, of Mato Grosso do Sul, an institution that sought to develop a work with ethnographic objects of Natterer Collection, from the signature of an agreement with the Ethnology Museum of Vienna, named 'Virtual Repatriation', under which was planned the creation of a database on objects of Bororo Collection. The agreement, for all we know, was not followed. In 2009 and 2010, were held researches in some European museums, sponsored by the two museums; but, for unknown reasons, the results of this survey data has not yet reached the Bororo.

Notes

1 The Ethnology Museum of Vienna was established in 1928, to store ethnographic objects accumulated over several periods and which had been housed in different institutions. It is, from 2001, part of the Museums Corporation, a scientific institution of public law, which also comprises the Museum of Art and History and the Museum of Austrian Theater. Its collection of comprised of eleven collections: regional departments, with 191 thousand objects; South of Sahara Africa, with 36 thousand object; Europe, East, and North Asia, with 28 thousand; Eastern Asia, with 27 thousand; Asian Southeast, with 19 thousand; Oceania and Australia, with 26 thousand; North and Central America, with 18 thousand; South America, with 19 thousand; in addition to the collection of pictures, with 70 thousand items; and the collections of paintings. See FEEST, Christian. *As coleções brasileiras no Museu de Etnologia de Viena*. Conference held in the II International Conference on Memory and Heritage, Rio de Janeiro, 2008. In 2013, the institution had its named changed to World Museum of Vienna.

2 In April, 1821, was created in Vienna the *Brasilianum*, or Brazilian Museum, to shelter objects of shipping sent from Brazil by Austrian naturalists. In October, 1821, a major exhibition was organized with these objects, which also featured 567 watercolors and drawings by artists Thomas Ender and 1,000 by Michael Sandler. There were 13 rooms occupied by the collection of natural history, and, in two of them, placed between the zoological and mineral-botanical collections, were shown ethnographic objects of Indian tribes of the Brazilian territory. The Museum was open to the public on Saturdays, from 9 to 12, allowing scientists and dilettantes to visit it any day of the week, from prior authorization of the collection guardians. The Brazilian Museum continued receiving shipping from Brazil until the last one, in 1836, being then closed due to the end of the lease contract of the building and the death of Emperor Francisco I in the year before. See on the subject, among others: RIEDL-DORN, Christa. *Johann Natterer e a missão austríaca*. *Petrópolis: Index*, 1999; RAMIREZ, Ezekiel. *S. As relações entre Austria e o Brasil – 1815-1889*. *Brasiliana*, vol. 337. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1968; SCHMUTZER, Kurt. *Der Liebe zur Naturgeschichte halber: Johann Natterers Reisen in Brasilien, 1817-1835*. Dissertation presented to History Department of the University of Vienna for the degree of PhD, Vienna, 2007.

3 Among literature that values the contribution of the Austrian Mission to the natural sciences, we highlight: GOELDI, Emilio. *Presentation*. *Boletim do Museu Paraense de Etnografia*, 1894; and VANZOLINI, Paulo. E. *A contribuição zoológica dos primeiros viajantes no Brasil*. *Revista USP*, No. 30, June/August. São Paulo, p. 190-238, 1996. The most complete work that emphasizes the iconography produced by these travelers and includes a chapter on the Austrian Mission is the one by BELLUZZO, Ana Maria M. *O Brasil dos viajantes*. São Paulo: Editora Objetiva; Metalivros, 2000.

4 We use the term here as recommended by authors who emphasize the social commitment of the New Museology movement, as Mário Moutinho, who defines Sociomuseology as: “The enlargement of the heritage concept and the consequent redefinition of a ‘museum object’, the community participation idea in the definition and management of museological practices, museology as development factor, interdisciplinary issues, use of information ‘new technologies’, and museography as autonomous means of communication, are examples of the issues arising from contemporary museological practices [...]”. MOUTINHO, Mario C. (Org.). *On the concept of social museology*. *Cadernos de Sociomuseologia*, 1. Lisbon: Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (Lusophone University of Humanities and Technologies), p. 8, 1993. Also see: VERGO, Peter. (ed.). *The new museology*. London: Reaktion Books Ltd, 2006.

5 MACDONALD, Sharon. Introduction. In MACDONALD, Sharon. (Ed.). *A companion to museum studies*. Malden: Blackwell, 2011.

6 NASCIMENTO, Rosana. *O objeto museal como objeto de conhecimento*. In NASCIMENTO, Rosana. *A historicidade do objecto museal*. *Cadernos de Sociomuseologia*, vol. 3, No. 3, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias (Lusophone University of Humanities and Technologies), Lisbon, p. 7-29, 1994.

7 CLIFFORD, James. *Colecionando arte e cultura*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, No. 23. Rio de Janeiro: IPHAN, p. 69-89, 1994.

8 BOJADSEN, Angel D. *Leopoldina: cartas de uma imperatriz*. São Paulo: Estação Liberdade, 2006.

9 The following members were part of the Austrian Mission: Johann Natterer, assistant in the zoological collection of the Natural History Office; Heinrich Wilhelm Schott, botanical gardener of the Superior Belvedere Palace; Johann Sebastian Mikan, professor of Natural History of University of

Prague; Johann Emmanuel Pohl, professor of Natural History of University of Prague; Johann Buchberger, plants designer; Thomas Ender, landscape painter; Rochs Schüch, mineralogist and former teacher of Archduchess Leopoldine; G. K. Frick, painter; Dominik Sochor, triggerman of rifles chamber; Fröheck, painter; Johann Kammerlacher, ornithologist and physician of Archduchess Leopoldine; the Bavarians Carl Philipp Friedrich von Martius, botanist, and Johann B. von Spix, zoologist; and the Italian Joseph Raddi, who worked in the Natural History Museum in Florence, sent by the Grand Duke of Tuscany. See RIEDL-DORN, Christa. *Johann Natterer e a missão austríaca ...* Op. cit.

10 RAMIREZ, Ezekiel. *As relações entre Áustria e o Brasil – 1815-1889 ...* Op. cit. p. 126.

11 BENNETT, Tony. *The birth of the museum: history, theory, politics.* London; New York: Routledge, 2009.

12 SCHMUTZER, Kurt. *Der Liebe zur Naturgeschichte halber: Johann Natterers Reisen in Brasilien ...* Op. cit.

13 RIEDL-DORN, Christa. *Johann Natterer e a missão austríaca ...* Op. cit. p. 26.

14 MELLO-LEITAO, Cândido F. *História das expedições científicas no Brasil.* São Paulo: Cia Editora Nacional, 1941. p. 13.

15 The ten trips of Natterer were the following: the 1st, from November/1817 to November/1818, from Vienna to Rio de Janeiro; the 2nd, from November/1818 to March/1820, in São Paulo; the 3rd, from July/1820 to February/1821, in Paraná; the 4th, from February/1821 to September/1822, in Rio de Janeiro; the 5th, from October/1822 to December/1824, from Rio de Janeiro to Cuiabá; the 6th, from January/1825 to July/1826, in Cuiabá and Vila Bela de Mato Grosso; the 7th, from July/1829 to June/1830, in Vila Bela de Mato Grosso and Borba, in the current Amazon State; the 8th, from June/1830 to August/1831, in Borba and Barcelos, in Amazon; the 9th, from September/1831 to August/1834, from Barcelos to Santarém, in Amazon; the 10th, from August/1834 to September/1835, from Santarém to Belém, in Pará. See FEEST, Christian. *As coleções brasileiras no Museu de Etnologia de Viena ...* Op. cit.

16 Johann Natterer to José Saturnino da Costa Pereira, on December 31, 1827, from Cuiabá. Transcription by K. Schmutzer. Ethnology Museum of Vienna's archive.

17 Johann Natterer to José Saturnino da Costa Pereira, on December 9th, 1826, from Vila Bela de Santíssima Trindade (Mato Grosso). Transcription by K. Schmutzer. Ethnology Museum of Vienna's archive.

18 LOPES, Maria M. *O Brasil descobre a pesquisa científica: os museus e as ciências naturais no século XIX.* São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

19 RAMIREZ, Ezekiel. *As relações entre Áustria e o Brasil – 1815-1889 ...* Op. cit.

20 On objects provided by Leopoldine, we had no information. Regarding Heinrich Schott, it was only possible to know that he sent three shipments of various materials, among which were “43 weapons and tools”, according to RIEDL-DORN, Christa. *Johann Natterer e a missão austríaca ...* Op. cit. p. 37. Pohl organized a journey to the current States of Minas Gerais and Goiás, between the years of 1818 and 1821, collecting ethnographic objects from the Kayapó, Xavante, Põrekamekrá, and Timbira, process he describes in his book, with Portuguese translation: POHL, Johann E. *Viagem no interior do Brasil.* [1ª. Ed., 1951] Belo Horizonte: Livraria Itatiaia Editora, 1976.

21 Ethnology Museum of Vienna has other collections formed by ethnographic objects from Brazil's Indians such as: pieces that were part of Curiosity Office of Ambras Collection; the collection of the Baroness of Loreto; objects collected, in different moments by several researchers; besides the pictures. The Natterer collection is considered by the Museum as the one presenting the greater consistency in relation to South America. Also see: Museum of Ethnology Vienna. Available at: <<http://www.khm.at/en/the-museum-of-ethnology/collections/south-america/history>>. Access on April 29, 2011.

22 Natterer's letters and diary fragments were kindly granted by the then director of the Ethnology Museum of Vienna, Christian Feest. Many letters were donated by Natterer himself, who made copies of his correspondence for fear of losing this information in his travels through Brazil; others are official, destined to the Austrian Ambassador and the director the Natural History's Office, Karl von Schreiber.

23 DORTA, Sonia F. *Coleções etnográficas: 1650-1955.* In CUNHA, M. C. da. (Org.). *História dos índios no Brasil.* São Paulo: Companhia das Letras; Secretaria Municipal de Cultura, Fapesp, 1998. p. 501-528.

24 The other four mentioned by the author are: Hri Borel, formed around 1828, with fourteen objects that are in the Ethnography Museum of Neuchâtel, Switzerland; the one of Eduard F. Poeppig, created between 1831 and 1832, with 28 pieces that are in the Ethnography Museum of Dresden; the

one of Léo DuPasquier, formed before 1834, with 13 pieces of the Ethnography Museum of Neuchâtel; and the one of Maximilian Wied Neu-wied, composed between 1815 and 1817, of Stuttgart Museum, in Germany, with 10 pieces.

25 LISBOA, Karen M. Viagem pelo Brasil de Spix e Martius: quadros da natureza e esboços de uma civilização. Revista Brasileira de História, vol. 15, nº. 29, São Paulo, p. 73-91, 1995.

26 ALONSO, Ana R. Desvelando a Expedição Langsdorff. In CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. Expedição Langsdorff. Rio de Janeiro, August 2nd to September 26, 2010; DORTA, Sonia F. Coleções etnográficas: 1650-1955 ... Op. cit.

27 The data regarding Natterer Collection presented by Dorta do not refer to the Ethnology Museum of Vienna's collection, but the 61 pieces that were exchanged with the State Ethnology Museum of Dresden, Germany, in 1882: "These data come from the collections of Natterer (with 1492 pieces) existing in Vienna; they were acquired from exchange made in 1882 between the then Imperial Museum of Natural History and Dresden Museum", DORTA, Sonia F. Coleções etnográficas: 1650-1955 ... Op. cit. p. 503.

28 HEGER, Franz. Die archäologischen und ethnographischen Sammlungen aus Amerika im k. k. Naturhistorischen Hofmuseums in Wien. Festschrift zum 16. Internationalen Amerikanisten-Kongress in Wien, 1908, p. 1-72.

29 KANN, Peter. Die Brasilien-Sammlung von Johann Natterer. In KANN, Peter. (Org.). Johann Natterers Brasilien-Expedition 1817-1835. Archiv für Völkerkunde, nº. 52. Viena, p. 7-11, 2002.

30 RIBEIRO, Berta G. Dicionário do artesanato indígena. Belo Horizonte; São Paulo: Itatiaia; Unesp, 1988. p.32.

31 Ibid. p. 16.

32 STEINLE, Robert F. Waffen und Geräthschaften der Indianer aus Brasilien... Eine Dokumentation der Bororo-Objekte der Sammlung Natterer. In KANN, Peter. (Org.). Johann Natterers Brasilien-Expedition 1817-1835. Archiv für Völkerkunde, nº. 52. Viena, p. 47-92, 2002.

33 RIBEIRO, Berta G. Dicionário do artesanato indígena ... Op. cit. p. 239.

34 Ibid. p. 320.

35 CHAPMAN, William R. Arranging ethnology: A. H. F. Pitt Rivers and the typological tradition. In STOCKING JR., George W. Objects and others: essays on museums and material culture. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985. p. 15-48.

36 KEURS, Pieter ter. Introduction: Theory and practice of colonial collection. In KEURS, Pieter ter. (Ed.). Colonial collections revisited. Leiden: CNWS Publications, 2007. p. 1-15.

37 HARTMANN, Thekla. Coleções etnográficas e suas origens. Publicações do Museu Histórico de Paulínia, No. 63, São Paulo, p. 61-68, 1994.

38 Ibid. p. 64.

39 Johann Natterer to José Gomez da Silva, on October, 17, 1828, from Vila Bela de Santíssima Trindade (Mato Grosso). Transcription by K. Schmutzer. Ethnology Museum of Vienna's archive.

40 RIEDL-DORN, Christa. Johann Natterer e a missão austríaca ... Op. cit.

41 MACHADO, Maria de Fatima R. Quilombos, Cabixis e Caburés: índios e negros em Mato Grosso no século XVIII. Communication presented in the 25th Brazilian Anthropology Meeting, Brazilian Association of Anthropology, Goiânia, 2006.

42 SMITH, Charles S. Museums, artefacts, and meanings. In VERGO, Peter. (Ed.). The new museology. London: Reaktion Books Ltd., 2006. p. 6-21.

43 ERIKSEN, Thomas H.; NIELSEN, Finn S. História da antropologia. 3ª. Ed. Petrópolis; Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2007. p. 25-26.

44 BOURGUET, Marie Noëlle. O explorador. In VOLVELLE, M. (Dir.). O homem do Iluminismo. Lisboa: Editorial Presença, 1992. p. 207-250.

45 OLIVEIRA, João Pacheco. O retrato de um menino Bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus, séculos XIX e XXI. Tempo, v. 12, n.23, July/December, p. 85-111, 2007.

46 Ibid.

47 FREIRE, José R. B. A descoberta dos museus pelos índios. In CHAGAS, Mário; ABREU, Regina. (Org.). Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: DP&A, 2003. p. 219-254.

A invenção e a reinvenção da Nova Museologia

por Bruno Brulon

Recebido em 27/01/2015
Aprovado em 30/04/2015

Resumo

O artigo propõe a análise histórica da “nova museologia” a partir de seus principais antecedentes. O autor do termo “Museologia (nova)” (1980), André Desvallées definiu o movimento como um “retorno às origens” da museologia. A partir das ideias fundadoras da “nova museologia” e do conceito-chave do “ecomuseu” – criado por Hugues de Varine e teorizado por Georges Henri Rivière – o artigo apresenta a tese segundo a qual a “nova museologia” inaugurou, por um lado, uma Museologia crítica concebida nos centros acadêmicos, e, por outro, a ideologia do museu como instrumento social. O Comitê Internacional de Museologia – ICOFOM e o Movimento Internacional para uma Nova Museologia – MINOM, os dois fóruns observados nesta pesquisa, mostram os diferentes modos de apropriação das mesmas ideias originais. Se o ICOFOM trabalhou sob a influência das ideias da nova museologia em direção ao desenvolvimento da disciplina como uma totalidade (de questões, de temáticas e, finalmente, de conceitos), o MINOM, ao contrário, difundiu a ideia de uma museologia fragmentada, entre a antiga e a nova, e, mais recentemente, entre o ramo de uma “museologia social” (ou “sociomuseologia”) e a outra museologia, menos preocupada com os problemas sociais.

Palavras-chave

Museologia. Nova Museologia. Ecomuseu. ICOFOM. MINOM.

Em 1984, no momento em que se configurava o Movimento Internacional para uma Nova Museologia – MINOM, André Desvallées declarava que “no Comitê de museologia não podia ser questão a existência de uma única museologia, nem velha, nem nova”¹. Era o momento da legitimação de um movimento pela renovação da museologia, que já estava em curso durante os anos 1970. Os dirigentes do MINOM reivindicavam que este fosse reconhecido como organização associada do Conselho Internacional de Museus – ICOM. Desvallées foi convidado pelo conselho executivo do ICOM para testemunhar, na qualidade de membro do Comitê Internacional de Museologia, o ICOFOM, sobre a importância de tal movimento. Com uma posição estratégica nesse primeiro momento da constituição de um campo científico e político da Museologia² irradiado a partir do ICOM, expressa no seu relatório apresentado ao Conselho executivo dessa organização, Desvallées legitimou o movimento de uma ruptura presumida e, ao mesmo tempo, ele possibilitou a sua absorção no campo museológico que se estabelecia.

A partir do relatório citado, o Conselho executivo do ICOM tomou a decisão de aceitar como organização associada o MINOM, que seria criado em seguida, mas se recusando a criar um comitê específico para os ecomuseus no seio da organização³, o que também estava entre as reivindicações dos principais porta-vozes do movimento. O ICOFOM continuou na busca de uma museologia mais reflexiva e crítica, mas, progressivamente, os diálogos estabelecidos com o MINOM se tornaram mais difíceis e raros. Conquistando sua internacionalização mais vasta, o MINOM criou uma nova tendência para a museologia, se beneficiando das antigas ideias da nova museologia pensadas por alguns como iconoclastas e originárias do contexto francês.

O ICOFOM e o MINOM, os dois fóruns observados na presente pesquisa, revelam os diferentes modos de apropriação das mesmas ideias originais. Se o ICOFOM trabalhou sob a influência das ideias da nova museologia em direção ao desenvolvimento da disciplina como uma totalidade (de questões, de temáticas, e finalmente, de conceitos), o MINOM, ao contrário, em certa medida, difundiu a concepção de uma museologia fragmentada entre a antiga e a nova, e, mais recentemente, entre um ramo da “museologia social” (ou “sociomuseologia”, em certos contextos) e a outra museologia, menos preocupada com os problemas sociais. Centrada sobre o trabalho prático nos museus, essa “museologia social” se apresenta menos como uma corrente teórica que como uma ideologia do museu (instrumento social). Seus atores reinventam a “nova museologia” no presente, a partir de uma série de proposições levantadas no início do movimento: a ideia do “museu social” balizada pela noção do “museu integral”⁴ (1972) que se propagou por quase toda a América Latina; o conceito de “museologia comunitária” parente da “ecomuseologia” que se desenvolveu no museu do Creusot Montceau-les-Mines, na França, durante os anos 1970; a oposição entre uma “museologia ativa”⁵ (1984) e a museologia “oficial” (passiva?), etc.

Sobre a Museologia que se desenvolveu no mundo como um campo disciplinar estruturado a partir dos anos 1980, ainda temos, no presente, algumas questões acerca da mudança real que ela representou sobre o campo museal⁶ já estabelecido. Quais foram os seus verdadeiros impactos sobre a museologia dita “oficial”? O que mudou, efetivamente? E qual é a Museologia do presente, compreendida como campo de estudo mais ou menos definido?

1. A invenção da novidade no seio dos museus

Como estabelecimento que, ao longo da Modernidade europeia, foi constantemente associado ao passado⁷, o museu mudou a imagem, construída historicamente por ele mesmo, de um lugar cuja finalidade seria a de fixação das coisas do real para ser pensado como uma instância de encontros entre experiências. Graças ao desenvolvimento da museologia contemporânea engajada com uma nova prática associada à proposição contestatória de um “novo museu”, os anos 1970, na França, são marcados pelo desabrochar

de uma nova mentalidade entre os atores do campo museal. Entretanto, o ponto de partida da “museologia nova” é ainda indefinido.

Podemos considerar que o movimento da descolonização das mentalidades na Europa, na segunda metade do século 20, a partir do contato mais frequente com as ideias que se desenvolviam nas colônias, levantou uma “onda”⁸ de novidades que atingiu os museus. Nos anos 1960, depois da independência de muitos desses países e enquanto eclodiam diversos movimentos sociais no mundo, um setor da museologia francesa começou a perceber os museus por uma outra perspectiva. Talvez, o acontecimento mais importante que testemunhou essa mudança progressiva de mentalidades sobre os museus tenha sido a 9ª Conferência Geral do ICOM, de 1971, em Paris, Dijon e Grenoble.

A Conferência, organizada pelo Comitê francês do ICOM, que reuniu mais de seiscentos participantes, divididos entre os 56 países representados⁹, discutiu, entre 29 de agosto e 10 de setembro, o tema “O museu a serviço do homem, hoje e amanhã – o papel educativo e cultural do museu”¹⁰. Como considera Desvallées, esse evento foi o “ponto de partida internacional”¹¹ das ideias que, mais tarde, serviram como princípios de base para a nova museologia. Não se tratou da primeira vez em que o ICOM iria se interessar por um tema que ligava os museus às sociedades. Com efeito, desde o momento em que Georges Henri Rivière exerceu a sua função como primeiro diretor do ICOM, entre 1948 e 1965, a intenção de que fossem desenvolvidas práticas museais mais abertas e ‘inclusivas’ já era clara¹². É ainda em Dijon, nessa mesma conferência, no dia 3 de setembro, o momento em que se enuncia pela primeira vez em público o termo “ecomuseu”, por Robert Poujade, então ministro do meio ambiente.

Alguns “grandes nomes” da museologia internacional estavam entre aqueles que participaram das trocas que ocorreram ao longo da Conferência, entre os quais figuram Duncan F. Cameron¹³ (Canadá), John Kinard (Estados Unidos), Mario Vásquez (México) e Stanislas Adotevi (Daomé, atual Benim), tendo este último, em uma intervenção contundente, questionado todas as bases do museu fundado no Ocidente. As declarações de Adotevi foram ainda mais perturbadoras do que a frase de Jean Chatelain, então Diretor dos Museus da França, e Presidente do Comitê francês do ICOM, segundo

a qual “no Louvre, nós não precisamos de animação, nós temos a Gioconda e a Vênus de Milo”¹⁴.

A conferência de Adotevi, no dia 5 de setembro de 1971, abrindo a primeira sessão plenária do evento, presidida por Rivière, foi mais tarde analisada pelo grupo de trabalho organizado para a discussão das sessões plenárias, em razão do “valor de choque”¹⁵ das ideias defendidas. Rivière concluiu que, segundo essa conferência:

*De très nombreux musées – et non des moindres – ne sont plus adaptés aujourd’hui aux conditions de vie et à la pensée de l’homme contemporain. Ils se présentent en effet comme les héritiers d’une longue tradition européenne, qui n’a servi jusqu’ici que les intérêts d’une minorité.*¹⁶

O “novo museu”, proposto nesse momento, é o resultado de uma “transformação radical”, contemplado como um estabelecimento que “deve tomar, diante às finalidades de sua ação, uma atitude constantemente crítica”¹⁷. O sonho de alguns europeus tocados pelas ideias de pensadores africanos como Stanislas Adotevi, ou americanos como Mario Vásquez, já começava a se desenvolver como uma realidade para os diferentes contextos onde uma museologia renovada estava em vias de surgir como uma prática experimental. Entre todos esses portadores das novas ideias que tocavam os museus, é Rivière, como Conselheiro permanente da organização, que iria desenvolver uma primeira reflexão a partir da confluência de ideias desconcertantes para a museologia que era sustentada até então pelos “antigos dominantes”¹⁸ de um campo de saberes eurocêntrico¹⁹. Atuando como mediador entre a prática inovadora e a reflexão teórica que começava a se tornar sistemática, Rivière seria um dos atores da prática museal a fazer parte de um campo disciplinar e teórico da Museologia.

Após a Conferência Geral de 1971 outros encontros foram decisivos para a difusão das ideias iniciais do movimento que viria a se constituir. O ano de 1972 é marcado pela célebre mesa redonda, entre maio e junho, em Santiago do Chile, organizada pela UNESCO sobre o “Papel do Museu na América Latina”, que constituiu o momento de difusão internacional das questões iniciais lançadas na França, em 1971; e o colóquio organizado pelo ICOM sobre “Museu e meio ambiente”, entre 25 e 30 de setembro, na França, em Istre e Lourmarin, no qual o termo ecomuseu começou a adquirir um conteúdo.

Outros momentos e eventos anteriores denotam o amplo leque de transformações nas experiências museais que vinham se desenvolvendo no mundo para além das metrópoles culturais europeias. Nos Estados Unidos, podemos remontar ao fim dos anos 1960, e à ideia do neighborhood museum (museu de vizinhança), concebida por John Kinard, fundador em 1967 do Neighborhood Museum no bairro de Anacostia, em Washington, onde os habitantes de um bairro periférico se apropriaram de um museu clássico para pensar os problemas urbanos compartilhados pelo grupo²⁰. Ao mesmo tempo, os Childrens' museums (museus para crianças), são criados no Brooklyn, acentuando a importância da educação museal entre as novas gerações. No México, o desenho experimental da Casa del Museo foi criado, nos anos 1960, como um projeto pensado por Mario Vásquez, buscando a valorização dos costumes pré-hispânicos na vida dos habitantes locais. No Canadá, já no fim dos anos 1970, surgem os primeiros ecomuseus do Québec, inspirados nos ecomuseus franceses, a partir de uma primeira experiência com base no patrimônio regional, concebida por Pierre Mayrand, em Haute-Beauce, em 1979. O despertar da nova museologia nessa região constituiu uma “revolução tranquila”²¹ – como intitulado por René Rivard – que, progressivamente, aliou a patrimonialização à educação popular e ao desenvolvimento econômico.

Uma ‘nova’ museologia emergia no mundo operando como um processo de transformação dos valores do campo museal, que preparou o terreno para a criação de um campo científico e político. Geralmente, um campo não pode escapar às lutas, mais ou menos desiguais, entre os agentes dominantes e os seus concorrentes, os “novos operadores” considerados como dominados²². Entretanto, no caso da Museologia, não se pode identificar um campo científico configurado no momento da aparição das ideias ditas “heterogêneas” sobre o objeto central de constituição de um capital científico específico. Em vez de transformar um campo existente, essa pseudo-revolução, de fato, inaugurou o campo científico que ela inventou discursivamente como antigo.

Mais do que um campo de grandes revoluções, a Museologia se constituiu pelas “inúmeras pequenas revoluções permanentes”²³ em que os papéis dos dominantes e dos dominados nunca estiveram muito bem definidos. Buscando sua legitimação, a Museologia começou a reagir a uma demanda coletiva por

sua reinvenção. Mas o despertar de uma museologia pensada como diferente estava condicionado pela existência da museologia tradicional, ultrapassada. A Museologia, para ser pensada como uma outra museologia “só aparece nova na medida em que a museologia havia envelhecido”²⁴.

1.1 Do ecomuseu do Creusot à Museologia (nova)

Em 1º de setembro de 1971 nasceu no Creusot, região da Borgonha, na França, a Maison de l’Homme et de l’Industrie²⁵, que se tornaria o protótipo de uma nova experiência museal reconhecida em todo o mundo. Tratava-se fundamentalmente de fazer com que o público (a comunidade urbana²⁶) se apropriasse de seu patrimônio, o qual era revelado no momento mesmo da criação do museu. A partir do protótipo desenvolvido por um grupo de profissionais franceses no Creusot, o primeiro ecomuseu a receber tal título, o conceito elaborado com base nessa estrutura experimental, se tornou um conceito chave da museologia, teorizado e testado empiricamente no seio dessa disciplina nova, e, mais recentemente, emprestado a outras ciências que se atentam para a reflexão sobre essa noção de um museu reinventado.

As noções de “participação da coletividade” ou de “identidade cultural”²⁷ ou mesmo a ideia de “comunidade” ou “grupo social musealizado”²⁸ são instrumentalizadas inicialmente no contexto dos países industrializados, e, em seguida, nos países periféricos. A cadeia de transformações que enquadrou os museus e a museologia no mundo a partir da nova museologia e da ecomuseologia, como demonstramos aqui, foi um movimento centralizado notadamente no contexto europeu.

Como um conceito ‘francês’ criado por Hugues de Varine e teorizado por Georges Henri Rivière nos anos 1970, o ecomuseu é responsável por prolongar e reforçar as novas experimentações da atividade museal. Os primeiros ecomuseus são percebidos como “laboratórios”²⁹ para levar as coletividades a se conhecerem melhor e a se reconhecerem por meio da apropriação de um patrimônio, tanto quanto pela renegociação de um passado. O ecomuseu significa hoje um modelo – ou contra-modelo – chave para se pensar a Museologia; no início, fortemente influenciado pela etnologia francesa, ele foi concebido como um objeto de ruptura com a museologia dita tradicional, antes de ser incorporado a ela e ganhar novos sentidos no seio da disciplina.

O Écomusée de la communauté urbaine du Creusot-Montceau-les-Mines³⁰, criado entre 1973 e 1974, foi a primeira experiência que buscou mudar efetivamente o sentido da palavra “museu” para os pensadores da Museologia. Segundo um texto publicado em 1973, escrito por Hugues de Varine, sobre a atividade museal no Creusot, o ecomuseu serviu “de pretexto e de suporte para a reflexão teórica sobre os traços essenciais da natureza do museu moderno”³¹. No Creusot, certas revistas dedicadas ao estudo dos museus desse tipo foram criadas ou tiveram suas perspectivas redirecionadas: é o caso da CRACAP / Informations, editada a partir da criação do Centre national de Recherche d’Animation et de Création pour les Arts Plastiques³² que precedeu ao ecomuseu, e a revista Milieux, editada a partir do fim dos anos 1970.

Para além das participações de Varine e Rivière, convidados a inventar um novo modelo que se tornou o ecomuseu, a originalidade dessa experiência chamou a atenção de muitos visitantes (franceses e estrangeiros) que buscavam inspiração no Creusot³³. Durante a segunda metade dos anos 1970 e o início dos anos 1980, o ecomuseu atraiu um grande público de museólogos ou profissionais dos museus tradicionais, o que suscitou uma mudança efetiva das mentalidades. O ecomuseu funcionou, então, como um enunciado performativo³⁴ que visava fazer acontecer aquilo que ele enunciava – isto é, o objeto de uma ciência como objeto social – a partir do momento em que o termo é criado, e mesmo após, quando as primeiras práticas contribuíram para a concepção de toda uma teoria e para a configuração de um campo político³⁵.

Em contato permanente com Rivière, e responsável pelas galerias do Musée national des Arts et Traditions populaires³⁶ supervisionadas por ele entre 1970 e 1975, Desvallées se tornou um conhecedor das experiências ecomuseológicas, ainda nos primeiros estágios do desenvolvimento dos ecomuseus na França. Segundo ele, durante sua vida profissional Rivière tinha como preocupação a criação de ecomuseus, cujo conceito ele havia amadurecido a partir dos anos 1930³⁷. É a partir do nascimento dos parques naturais, no quadro do ministério do Meio ambiente, que essa ideia ganha corpo.

Vislumbrando uma museologia prática e experimental originada em meio à cadeia de transformações que envolvia a noção de “museu”, Desvallées

propôs, no artigo intitulado *Muséologie (nouvelle)*³⁸ escrito em 1980 para o suplemento da *Encyclopédie Universalis*³⁹ (republicado na edição de 1985 e nas seguintes até os nossos dias), o termo que inspirou a associação *Muséologie nouvelle et expérimentation sociale (MNES)*⁴⁰, criada em 1982⁴¹, e a nova museologia enquanto movimento internacional no interior do ICOFOM e do MINOM a partir de 1983. Para o autor dessa célebre expressão:

C'était la tâche que je me proposais donc : résumer tout le mouvement de rénovation qui avait pris naissance une douzaine d'années plus tôt. [...] Alors j'ai pensé profiter – un peu par jeu parodique, par provocation – de la mode qui abusait alors des “nouvelles” doctrines : on avait la “nouvelle philosophie”, la “nouvelle économie”, la “nouvelle histoire”, etc. Mais, comme je ne tenais pas spécialement à publier un manifeste, j'intervertis les termes et me contentai, derrière “muséologie”, de placer “nouvelle” entre parenthèse.⁴²

Para Desvallées, o sentido da novidade na experiência museal já estava presente na ação e nos escritos de Rivière e Varine, como diretores do ICOM – o primeiro a partir de 1946, o segundo a partir de 1962⁴³. Com efeito, Varine já havia utilizado o termo “nova museologia” pela primeira vez, mas sem a mesma ênfase que Desvallées, dois anos antes, para designar uma contraposição à “museologia tradicional”, em um texto publicado em 1978 sobre os fundamentos da ideia de ecomuseu⁴⁴. Hoje, os antigos objetivos dos ecomuseus já são partilhados por muitos outros museus, como os museus de etnografia e os museus de arte contemporânea. Para esses museus que foram “comunitarizados”, o sentido da comunidade variou bastante ao longo dos últimos anos e de acordo com as diferentes experiências. Os museus escaparam aos limites das suas paredes e relativizaram a centralidade sobre as coleções, e a Museologia encontrou na experiência museal, como experiência social, o seu objeto de investigação.

1.2 A organização de um Movimento Internacional

A partir de 1971, em função da demanda de seus membros e da iniciativa de seu novo presidente, o tcheco Jan Jelínek, o ICOM foi reorganizado. Este dado é significativo, na ocasião da Conferência Geral desse ano, pois decorre de demandas dos próprios membros por uma organização mais adaptada

a todas as necessidades dos diferentes contextos museais e sociais. Esse era o momento em que certos membros dos Estados Unidos exprimiam o sentimento amplamente difundido de que “o ICOM não responde mais às necessidades do conjunto dos seus membros”⁴⁵. Paralelamente, os africanos propunham a criação da União de museus africanos, apoiada pelo ICOM. A América Latina, “buscando o renascimento dos museus”, pedia ao ICOM para considerar o museu “como organismo social” afim de que ele pudesse satisfazer “as necessidades da sociedade a que ele serve”⁴⁶.

Os anos 1970 também marcaram o momento em que apareciam os primeiros sinais da constituição efetiva da “museologia” como “disciplina independente”⁴⁷. Durante a Conferência de 1971, um grupo, presidido por Rivière, organizava uma reunião a pedido da UNESCO, para refletir sobre a elaboração de um Tratado de Museologia, “tendo por objetivo o de definir os princípios e os métodos da museologia”⁴⁸. Em 1972, o ICOM propõe o desenvolvimento de um grupo de trabalho para a preparação de uma terminologia museológica no seio do Comitê internacional para a formação de pessoal (ICTOP)⁴⁹. Essa tarefa resultou, no fim dessa década, em um projeto do ICOFOM, criado em 1977.

Progressivamente, a (pseudo-)revolução – que era, no início, mais uma revolução social no seio de alguns museus – foi percebida como uma revolução científica entre os agentes da museologia mundial. Se o museu não é apenas um estabelecimento restrito, podendo também ser apreendido como um laboratório, uma experiência, um instrumento para as comunidades, ele pode, então, se desenvolver em um movimento contínuo, como um fenômeno social⁵⁰. E se a nova museologia configurou uma mudança de ordem na museologia internacional – não simplesmente por uma ruptura completa com a museologia precedente, mas a partir de um engajamento social e científico inédito –, podemos dizer que ela criou um campo da Museologia ou campo museológico por meio da organização dos seus agentes segundo ideologias específicas e de acordo com as posições objetivas que eles ocupam. Ao anunciar uma museologia nova, os dirigentes desse movimento complexo, inicialmente na França e depois no restante do mundo, fizeram existir aquilo mesmo que enunciavam: a Museologia.

2. A reinvenção da Nova Museologia

Segundo a definição que André Desvallées deu ao movimento, a nova museologia se manteve como “uma escola viva de contestação”, e, particularmente na França, ela foi também, por necessidade, “um movimento de resistência contra os verdadeiros desvios de sentido”⁵¹ da museologia e da museografia ditas “oficiais”. Os anos 1980 são marcados pela rápida internacionalização do movimento. Mas é verdade, como considera o autor, que é sem dúvida nos países onde o conservadorismo museal era mais expressivo que o movimento pela nova museologia teve mais eco⁵². Em geral, as pessoas que aderiram ao projeto de fazer uma museologia diferente, mais ideológica ou social, de um lado, e mais teórica, de outro, eram membros do MINOM e/ou do ICOFOM, onde elas compartilhavam das ideias de um grupo de pensadores e/ou de outro.

A partir desses dois fóruns de debate para a museologia internacional, a organização geopolítica de um campo do saber é configurada. Na reunião do ICOFOM, em Londres, durante a Conferência Geral do ICOM de 1983, aqueles que eram reconhecidos por sua produção como pensadores da museologia⁵³ se deparavam com a possibilidade da constituição de um campo científico e político. Nesse momento, o ICOFOM se encontrava diante de uma “virada”, em busca de uma mais expressiva participação dos seus membros⁵⁴. O público para as conferências científicas do comitê em Londres era numeroso – entre 85 e 100 participantes⁵⁵ – e seus membros, em 1983, compunham um conjunto de 115 profissionais, divididos entre 39 nacionalidades: com uma grande maioria de europeus, entre os quais franceses, alemães da Alemanha oriental e ocidental, russos, tchecos, dinamarqueses, holandeses e alguns ingleses, entre outros; da América do Norte, uma maioria de canadenses, e alguns membros dos Estados Unidos; da América Latina, brasileiros, mexicanos, argentinos; da Ásia, alguns japoneses e indianos.

Nesse mesmo ano, em Londres, o Board executivo do ICOFOM foi encarregado de tomar uma decisão sobre a criação de um subgrupo de trabalho sobre a “museologia comunitária”, proposto pelo canadense Pierre Mayrand, entre outros⁵⁶. O debate durante a conferência se complicou em função dos problemas linguísticos, ou de mentalidade, de modo que os franceses são apoiados pelos canadenses franceses, os belgas, os espanhóis e

mais geralmente todos os que podem ser chamados de latinos (englobando os sul americanos e os portugueses). Os anglófonos, sem compreender aquilo que desejavam os francófonos, recusavam a criação, no interior do comitê, desse grupo de trabalho para os ecomuseus e museus comunitários cuja criação era proposta e defendida particularmente pelos canadenses do Québec. Um ano depois, esses mesmos canadenses tomam a iniciativa de provocar a primeira reunião internacional sobre o mesmo tema. O grupo dirigido por Pierre Mayrand organizou uma reunião no Québec e em Montreal entre 8 e 13 de outubro de 1984, da qual surge a demanda de um novo comitê⁵⁷. Em 1985, o MINOM é oficializado em uma reunião em Lisboa organizada por canadenses e por alguns europeus. Nasce um campo de negociações políticas e de troca de ideias.

2.1 O MINOM e a sociomuseologia

A partir do Atelier organizado em Québec, em 1984, para discutir os princípios de base de um movimento para a nova museologia, se torna imperativa a ideia “de criar uma associação ou uma federação internacional para a nova museologia e pedir o seu reconhecimento ao ICOM e ao ICOMOS como associação afiliada”⁵⁸. Após o relato apresentado por André Desvallées, em 1985, ao escritório do ICOM, este último aceita o MINOM como organização associada. Nesse mesmo ano, em Lisboa, uma Assembleia geral oficializava o movimento. Enquanto um movimento organizado, o MINOM abre o seu campo de ação:

*Le MINOM reconnaît comme représentatifs de ce mouvement des musées, des réalisations et des actions individuelles ou collectives pouvant prendre des formes variées suivant les pays et les situations particulières ; les écomusées, de même que les musées de voisinage, en sont les exemples les mieux connus. Le mouvement englobe de nombreuses autres réalisations et actions, plus ou moins structurées, mais qui présentent les mêmes caractères.*⁵⁹

Tendo a sua primeira assembleia em Lisboa, na ocasião do II Atelier Internacional da Nova Museologia, o grupo majoritário de francófonos que formaram o MINOM recebeu muitas novas demandas de adesão, sobretudo dos membros portugueses e alguns espanhóis, mesmo no início⁶⁰. Entre os

franceses, alguns membros fundadores do MNES participaram da criação do MINOM – é o caso de Evelyne Lehalle e do próprio André Desvallées. Mas, pouco a pouco, com uma participação mais ampla dos latino-americanos ao longo dos anos 1990, assim como dos portugueses, espanhóis e alguns africanos, o movimento, que era formado, no início, por canadenses do Québec e alguns europeus (sobretudo os franceses), encontrou um novo espaço na Museologia mundial.

O que conferiu importância à perspectiva museológica do MINOM foi a variedade das experiências consideradas como “novas” (ecomuseus, museus de vizinhança, museus locais, etc.), e uma linguagem específica particularmente voltada aos problemas sociais que tocam os museus nos países pobres. Com efeito, é por essa última razão que os profissionais desses países se identificaram com o movimento, e é nesses mesmos países que as novas tendências de uma museologia socialmente implicada encontraram as suas raízes. Os “novos museus” que foram criados nessas regiões sobretudo a partir dos anos 1990 levaram à “renovação” discursiva das museologias locais e à sua repercussão sobre os contextos socioculturais dos países pobres. Nesses contextos, a fórmula (apropriada) dos museus comunitários é mais bem adaptada que aquela dos museus tradicionais introduzidos pela colonização.

Em Québec, em 1984, os pensadores da nova museologia insistiram sobre o papel interdisciplinar da museologia⁶¹ diante de suas teorias e métodos. Mais tarde o MINOM apresentou ao campo museológico internacional uma “museologia social”, ou seja, tratava-se da transição em direção a um museu mais aberto às sociedades humanas e aos problemas sociais. O MINOM passa, então, a demarcar um campo de debates em torno da museologia emergente. Segundo Mário Moutinho, o pensador português que se tornou a voz principal da “museologia social” ou “sociomuseologia”, a ampliação da noção de patrimônio leva à redefinição do “objeto museológico” e desencadeia a participação dos grupos na gestão das práticas museais, a utilização da museologia no desenvolvimento das sociedades, a interdisciplinaridade, o uso das novas tecnologias e a museografia como um meio de comunicação autônomo⁶².

Nessa perspectiva social, o uso de neologismos como “nova museologia”, “museologia ativa”, “museologia aberta”, etc., utilizados para romper com uma ordem “ultrapassada”, se colocam como atributos a uma tendência que,

empiricamente, não representa de fato uma novidade estrutural do campo da Museologia. Mais do que um ramo teórico ou uma tendência revolucionária, o MINOM desenvolveu um discurso descentralizado sobre a prática museal, e o movimento não demonstrou ter controle sobre suas apropriações nos diferentes contextos sociomuseológicos onde ele foi aplicado.

2.2 O pensamento museológico no ICOFOM

Se no interior do MINOM, no final do século 20, o caráter social e ético do museu foi enfatizado nos textos produzidos sob a forma de manifestos ideológicos, no ICOFOM a produção teórica sobre o mesmo tema se apresentou sob uma forma mais acadêmica⁶³. Hoje podemos identificar um corpus teórico produzido no comitê, ligado à nova museologia, através dos trabalhos de André Desvallées, Mathilde Bellaigue, Hugues de Varine, Marc Maure, Jean Davallon, entre os autores francófonos; Waldisa Rússio Guarnieri, Tereza Scheiner, Norma Rusconi, Nelly Decarolis, entre os latino-americanos; e em certa medida também nos trabalhos de alguns autores da Europa do Leste, como Tomislav Sõla e Ivo Maroević.

Os documentos produzidos pelo ICOFOM entre 1979 e 1989 definiram as bases daquilo que hoje reconhecemos como a Teoria da Museologia. O tema do primeiro número da publicação intitulado *Documents de Travail sur la Muséologie* (DoTraM), em 1980, colocou a questão: “Museologia – ciência ou somente trabalho prático em museu?”⁶⁴, já propondo a possível existência de um campo propriamente científico. Essa publicação marcou a passagem da produção de textos sobre os museus para a produção efetiva de textos sobre a Museologia. Mais tarde, o ICOFOM Study Series (ISS), a principal publicação do comitê até os nossos dias, teve os seus primeiros números apresentados em Londres, em 1983, com um tema mais epistemológico, “A metodologia da museologia”⁶⁵, e outro mais social, “Museu – território – sociedade”⁶⁶. Nos anos 1980 o ICOFOM insistiu na importância das visões teóricas e dos temas sociais como “Museologia e identidade” (1986) e “Museologia e os países em vias de desenvolvimento – ajuda ou manipulação?” (1988). A constituição da museologia como um campo do saber reconhecido, a partir das visões mais abertas de seu objeto, se tornou um dos pontos axiais do comitê, como se vê na fala de Peter van Mensch, enquanto seu presidente, em 1988:

*Le Comité international de l'ICOM pour la muséologie (ICOFOM) a donc décidé de consacrer sa réunion annuelle de septembre 1987 à Espoo, Finlande, à l'étude du musée-institution dans une nouvelle perspective plus large, non seulement au nom du développement de la muséologie en tant que discipline scientifique, mais également en tant que contribution au développement du champ d'intérêt muséologique en général.*⁶⁷

Ao longo dos anos 1990, diversos autores dos ISS publicaram livros emblemáticos que envolviam o pensamento da nova museologia: é o caso de *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie*⁶⁸, coordenado por Desvallées, ou a obra de Jean Davallon sobre o meio ambiente natural e os museus⁶⁹. Os anos 1990 e 2000 são marcados pela difusão das ideias da nova museologia e a noção do ecomuseu entre pesquisadores de outros campos do saber: é o caso dos trabalhos do sociólogo Henri-Pierre Jeudy⁷⁰, ou das pesquisas de etnólogos como Octave Debary⁷¹, Serge Chaumier⁷² e Jean-Louis Tornatore⁷³. O ICOFOM, em seus encontros e publicações, dialoga com esses campos de pesquisa de maneira ativa até o presente.

A partir da recomendação do ICOM para a descentralização e a regionalização dos seus comitês internacionais, e o apoio de Vinoš Sofka, então presidente do ICOFOM, é criado, em 1989, o ICOFOM LAM, subcomitê regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe. Idealizado por Tereza Scheiner e Nelly Decarolis, o ICOFOM LAM serviu à difusão das ideias e saberes museológicos na região⁷⁴.

O ICOFOM, que reuniu um grande número de membros dos países pobres, apresentou no interior de suas publicações visões heterogêneas sobre a ideia de museu ao serviço das sociedades, ou os aspectos mais filosóficos da museologia. Muitos de seus membros, adeptos da nova museologia, entenderam o movimento mais como um retorno às bases cujos princípios não tinham nada de revolucionário: “eles são simplesmente a museologia”⁷⁵. Nesse sentido, o “retorno às bases” não é uma busca pela “essência” filosófica do museu – como teorizaram alguns membros do ICOFOM no início – mas tratou-se de uma estratégia pela legitimação das bases de um campo científico, ou seja, da “Museologia” nos diferentes contextos mundiais onde o termo foi utilizado.

Hoje podemos observar que quanto mais a nova museologia desaparece – porque ela não se faz mais necessária – mais a museologia se legitima com um capital específico, na forma de conceitos próprios, de teorias e de métodos mais ou menos reconhecidos.

3. Em direção ao campo científico da Museologia

A museologia é ainda museologia (nova) – entre parênteses – porque a novidade da museologia representa, de fato, o início de um campo científico e não a sua reinvenção. É por esta razão que o atributo “nova” foi utilizado para evocar nos diferentes momentos do desenvolvimento do pensamento museológico as suas diversas tendências e ideologias. Como um campo prático e profissional que habitava dentro dos museus durante uma grande parte do século 20, a Museologia se tornou progressivamente um campo científico, habitando as universidades e os fóruns acadêmicos internacionais.

O que propomos aqui – e que propôs André Desvallées antes de nós – é a ideia da “nova museologia” como uma forma contestatória de pensar a Museologia a partir de um enquadramento reflexivo das práticas museais. O movimento, datado dos anos 1970 e 1980, não é apenas uma parte da história da disciplina, mas encontra-se permanentemente vivo nos discursos críticos sobre ela – por vezes ideológicos – que reinventam constantemente novas formas de pensar a Museologia e os museus, mesmo no século 21. Com efeito, acreditamos ser essa capacidade crítica a responsável por fazer da Museologia uma possível disciplina científica apta a se recriar ela mesma a partir da observação reflexiva do seu objeto de estudo.

Depois dos anos 1980, o ICOFOM – compreendendo tanto os seus membros novos como os antigos – explorou progressivamente essa capacidade reflexiva herdada primeiramente dos teóricos do leste europeu, e, em uma abordagem ligeiramente diferente, também dos primeiros pensadores da nova museologia, ligados à matriz francesa de pensamento defendida principalmente pelos canadenses francófonos. Quando uma prática se torna capaz de elaborar uma teoria auto avaliativa, a partir de um distanciamento necessário entre o sujeito/avaliador e seu objeto de estudo, o que resulta é a expressão reflexiva de uma via teórica e prática ligada a um campo científico em ascensão. Sendo assim, a museologia (nova), em constante estado de

experimentação, não configurou, de fato, um ramo particular da Museologia, mas representou historicamente a possibilidade de sua cientificização.

Entre o ICOFOM e o MINOM, a nova museologia sobreviveu às lutas políticas e às transformações no âmbito da reflexão teórica sobre a Museologia mundial. A afirmação de Desvallées, segundo a qual ele se coloca entre aqueles “que estimam não haver a antiga e a nova museologia, mas simplesmente a má e a boa museologia”⁷⁶, representou a declaração da existência de uma museologia a qual os diferentes agentes, do ICOFOM ao MINOM, fazem parte. Vale apontar que a possível concorrência entre essas duas instâncias da Museologia contemporânea jamais suscitou verdadeiras rupturas. Com efeito, muitos dos seus agentes contribuíram de maneira contínua com os dois organismos. Não podemos esquecer que muitos dos teóricos do ICOFOM participaram da fundação do MINOM e colaboraram com o movimento em seus primeiros anos e mesmo após, como, por exemplo, Pierre Mayrand, René Rivard, Hugues de Varine (figura emblemática do movimento) e André Desvallées (que o legitimou desde o primeiro momento).

A ausência de uma publicação periódica no MINOM não permitiu uma centralização das ideias que foram apropriadas por diferentes correntes e em abordagens diversas. Entretanto, por um lado, e de uma certa maneira, o trabalho do MINOM garantiu a existência de um campo político no qual os debates em torno da prática museal ocorrem. A reflexão política sobre a prática denuncia, assim, o caráter social e evolutivo do objeto da Museologia. Essa mudança ideológica sobre o museu, ao longo das últimas décadas, reforça a importância da produção de uma base teórica fundamental sobre as ideias de “museu” e de “museologia” no ICOFOM.

A estruturação do campo científico, espaço de uma luta de concorrência pelo monopólio da autoridade científica⁷⁷, no caso da Museologia, testemunha a confrontação de alguma coisa nova com alguma coisa inventada como antiga para engendrar a crença na novidade. Logo, a autoridade da novidade começa a se portar como a via dominante de estruturação do campo – ou seja, na medida em que ela se torna um “capital específico de reconhecimento científico”⁷⁸. A invenção de uma nova ordem legitimou o processo pseudo-revolucionário, estruturando o campo da Museologia. Antes da invenção da oposição entre uma museologia nova e a antiga museologia o campo científico

como o conhecemos hoje não havia se configurado. E mesmo se a revolução, da qual tratou este artigo, constituiu, de fato, uma falsa revolução, o campo que ela criou jamais foi falso. Seus agentes, suas instituições e as relações entre as posições que eles ocupam são reais e produzem verdadeiros efeitos sobre a museologia atual a partir da crença de seus agentes concorrentes na Museologia existente.

Entrevistas:

BELLAIGUE, Mathilde. Entrevista realizada em Paris, no dia 5 de abril de 2012.

DESVALLÉES, André. Entrevista realizada em Paris, no dia 30 de março de 2012.

Notas:

- 1 DESVALLÉES, André. *Muséologie nouvelle* 1985. pp.65-69. *Nouvelles muséologiques*, n. 8, septembre, 1985, Bulletin semestriel du comité international de l'ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1985. p.69.
- 2 No presente artigo, o termo Museologia aparecerá com a inicial maiúscula quando se referindo ao campo disciplinar estabelecido internacionalmente a partir dos anos 1980.
- 3 DESVALLÉES, André. Comunicação por e-mail. 28 novembro, 2013.
- 4 *Principes de base pour le musée intégral*. *Museum International*, Rôle du musée dans l'Amérique latine d'aujourd'hui, vol. XXV, n.3, Paris, 1973. p.198.
- 5 *Déclaration de Québec*. *Principes de base d'une nouvelle muséologie*. Adoptée par le 1er Atelier international Écomusée / Nouvelle muséologie. Québec, le 12 octobre, 1984. Disponível em: < <http://www.minom-icom.net/>>. Acesso em: 28 novembro, 2013.
- 6 No presente texto entendemos por campo museal o campo constituído em torno dos museus, considerando as suas práticas e estruturado por meio dos atores específicos que atuam nessas instituições; por campo museológico compreende-se o campo de reflexão que se estruturou, a partir dos anos 1980, por meio de atores que pensavam os museus para além das suas práticas e a Museologia como disciplina científica autônoma.
- 7 BRULON SOARES, B. C. O rapto das musas: apropriações do mundo clássico na invenção dos museus. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, vol. 43, p.41-65, 2011.
- 8 Termo utilizado por André Desvallées para intitular dois volumes contendo os textos fundadores da “nova museologia”. DESVALLÉES, A. ; DE BARRY, M. O. & WASSERMAN, F. (coord.). *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie*. 2v. Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992.
- 9 « Généralités ». In : *Nouvelles de l'ICOM*, vol. 24, n. 4, décembre 1971. Disponível em: gallica.bnf.fr/ICOM (Conseil international des musées). Acesso em: 15 de janeiro de 2014.
- 10 « Le musée au service de l'homme, aujourd'hui et demain – le rôle éducatif et culturel du musée », no original.

- 11 DESVALLÉES, André. Présentation. In : DESVALLÉES, André, DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.17.
- 12 Essas tendências marcaram sobretudo os anos 1950, quando as novas teorias da educação chegam à museologia e a influência dos museus escandinavos se faz reconhecida – disseminada notadamente na Conferência Geral do ICOM de 1956, em Genebra. Os anos 1960 são marcados pela adoção de um programa mais orientado em direção ao meio ambiente, pelo ICOM, na Conferência Geral de 1962, em Haia e Amsterdam, sobre o desenvolvimento dos museus locais e regionais. BAGHLI, Sid Ahmed; BOYLAN, Patrick; HERREMAN, Yani. *Histoire de l'ICOM (1946-1996)*. Paris: Conseil International des Musées, 1998. p.45.
- 13 Por sua vez, é nesse mesmo ano que Duncan Cameron questionava o sistema de comunicação dos museus, enfatizando seu caráter elitista. Ele desejava que o museu fosse também o lugar de contestação, o “fórum”, e não “templo”. CAMERON, Duncan. “The museum, a temple or the forum”. *Curator*, vol. XIV, n. 1, 1971, p.11-24.
- 14 « [...] au Louvre, nous n'avons pas besoin d'animation, nous avons la Joconde et la Vénus de Milo », no original. DESVALLÉES, André. Présentation. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une antologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.17.
- 15 RIVIÈRE, Georges Henri, et al. Notes sur la 9ème Conférence générale de l'ICOM. Paris, le 13 septembre, 1971. Documento fornecido por André Desvallées. Arquivos pessoais. Paris, 2013. p.1.
- 16 “Muitos museus – e não os menos importantes – não estão adaptados hoje às condições de vida e ao pensamento do homem contemporâneo. Eles se apresentam, de fato, como os herdeiros de uma longa tradição europeia, que, até aqui, só serviu aos interesses de uma minoria.” Tradução nossa. RIVIÈRE, loc. cit.
- 17 *Ibidem*, p.2.
- 18 No sentido conferido ao termo por Pierre Bourdieu. Cf. BOURDIEU, Pierre. “Le champ scientifique”. *Actes de la recherché en sciences sociales*, vol. 2, n. 2-3, juin 1976. p.96.
- 19 Vale apontar que a posição de Rivière nesse campo eurocêntrico não era, de fato, uma posição dominante em relação à museologia hegemônica estruturada nas ideias dos profissionais dos museus tradicionais europeus. Após a criação do ICOM, em 1946, como seu primeiro diretor, Rivière garantiu a disseminação mais ampla das ideias produzidas sobre os museus nas diferentes regiões do mundo, encorajando as trocas de saberes e perspectivas. Nos anos 1970, seu trabalho com os ecomuseus iria testemunhar a sua visão alternativa em relação a um sistema exclusivo sobre os museus na França.
- 20 KINARD, John R. e NIGHBERT, Esther. *The Anacostia Neighborhood Museum, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Museum. The fine arts museum of Expo'70, Osaka*. Paris, UNESCO, v. XXIV, n. 2, p.103-108, 1972.
- 21 RIVARD, René. « Les écomusées au Québec ». *Museum International*, vol. XXXVII, n°148. *Images de l'écomusée*. Paris: UNESCO, 1985. p.202.
- 22 BOURDIEU, Pierre. “Le champ scientifique”. *Actes de la recherché en sciences sociales*, vol. 2, n. 2-3, juin 1976. p.96.
- 23 BOURDIEU, loc. cit.
- 24 DESVALLÉES, André. Présentation. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.22-23.

- 25 Casa do Homem e da Indústria, em português.
- 26 Termo utilizado pelos próprios idealizadores do museu e seus principais agentes para se referir ao grupo de habitantes do Creusot e da vizinhança, que seria mais tarde instituído em âmbito municipal.
- 27 MAIRESSE, François. Le musée temple spectaculaire. Paris: Presses Universitaires de Lyon, 2002. p.101.
- 28 BRULON SOARES, B. C.; SCHEINER, T. C. M.; Campos, M. D. . Sobre comunidades e museus: do gueto ao grupo social musealizado. [Sur les communautés et les musées: du ghetto au groupe social muséalisé.] In: XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 2010, Rio de Janeiro. Anais do XI ENANCIB - Tema: Inovação e inclusão social: questões contemporâneas da informação, 2010.
- 29 RIVIERE, Georges Henri. Définition évolutive de l'écomusée. *Museum*, no.148 (vol. XXXVII, no.4, 1985), p.182-183.
- 30 Ecomuseu da comunidade urbana do Creusot-Montceau-les-Mines, em português.
- 31 VARINE-BOHAN, Hugues de. Un musée « éclaté » : le Musée de l'homme et de l'industrie, Le Creusot-Montceau-les-Mines. p.242-249. *Museum*, vol. XXV, n. 4, 1973. p.243.
- 32 Centro nacional de Pesquisa de Animação e de Criação para as Artes Plásticas, em português, criado em 1970 por iniciativa de Marcel Évrard, que mais tarde implantaria o museu no Creusot.
- 33 BELLAIGUE, Mathilde. Entrevista em Paris, 5 de abril de 2012.
- 34 BOURDIEU, Pierre. « Décrire et prescrire [Note sur les conditions de possibilité et les limites de l'efficacité politique] ». *Actes de la recherche en sciences sociales*. Vol. 38, mai 1981. La représentation politique – 2. p.69.
- 35 É preciso ressaltar que, em um campo de poder mais amplo e dominante, como descrito por Pierre Bourdieu, os museólogos e os profissionais de museus constituíam uma “fração dominada da classe dominante”, o que explica a busca pela legitimação de um campo científico específico. Cf. BOURDIEU, Pierre & WACQUANT, Loïc. Réponses. Pour une anthropologie réflexive. *Libre Examen — Politique*. Paris : Éds. du Seuil, 1992. p.80.
- 36 Museu nacional de Artes e Tradições Populares, em português.
- 37 DESVALLÉES, André. In : BRULON SOARES, B. C. André Desvallées : entre muséologies (Entretien). *ICOFOM Study Series hors-série*, Paris, 2014.
- 38 Museologia (nova), em português.
- 39 DESVALLÉES, André. “Muséologie (nouvelle)”. *Encyclopaedia universalis*, Supplément, t.2., 1981, pp.958-961 (6 colonnes).
- 40 Museologia nova e experimentação social (MNES), em português.
- 41 A associação MNES foi criada por um grupo de conservadores de museus provocados pelo artigo de Desvallées na *Universalis*, em 1982. Em um primeiro momento, Evelyne Lehalle, que estava no musée d'Histoire de Marselha, assim como Alain Nicolas, que dirigia o museu, leram suas ideias. O MNES, com frequência, não é lembrado na historiografia da nova museologia tendo em vista que uma grande parte de seus idealizadores não publicaram muito sobre o assunto. É o caso de Evelyne Lehalle (a fundadora e primeira presidente da associação), bem como de Marie-Odile de Barry (que atuou no Creusot), de Françoise Wasserman (que criou o ecomuseu de Fresnes e foi a segunda presidente do MNES), de Alexandre Delarge, de Sylvie Douce de la Salles, de Joëlle Le Marec e de outros. Cf. DESVALLÉES, André. In : BRULON SOARES, B. C. André Desvallées : entre muséologies (Entretien). *ICOFOM Study Series hors-série*, Paris, 2014.

- 42 “Era a tarefa a que eu me propusera: resumir todo o movimento de renovação que havia nascido uma dúzia de anos mais cedo. [...] Então, eu pensei em tirar proveito – um pouco por jogo paródico, por provocação – da moda que abusava assim das ‘novas’ doutrinas: havia a ‘nova filosofia’, a ‘nova economia’, a ‘nova história’, etc. Mas, como eu não pretendia publicar um manifesto, eu inverti os termos e me contentei em colocar depois de ‘museologia’, o termo ‘nova’ entre parênteses”. Tradução nossa. Cf. DESVALLÉES, André. *Muséologie nouvelle* 1985. pp.65-69. *Nouvelles muséologiques*, n. 8, septembre, 1985, Bulletin semestriel du comité international de l’ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1985. p.66.
- 43 Id. Présentation. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une antologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.15.
- 44 A “nova museologia”, segundo Varine, seria uma museologia “de origem e essência comunitárias”. Cf. VARINE, Hugues de. *L’écumusee* (1978). p.446-487. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une antologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992.
- 45 10e ASSEMBLÉ GÉNÉRALE. *Nouvelles de l’ICOM*, vol. 24, n. 4, décembre 1971. Disponível em: gallica.bnf.fr/ICOM (Conseil international des musées). Acesso em: 15 de janeiro de 2014. p.17.
- 46 RÉUNIONS RÉGIONALES. *Nouvelles de l’ICOM*, vol. 24, n. 4, décembre 1971. Disponível em: gallica.bnf.fr/ICOM (Conseil international des musées). Acesso em: 15 de janeiro de 2014. p.23.
- 47 REUNION D’UN GROUPE D’EXPERTS POUR LA PREPARATION D’UN TRAITE DE MUSEOLOGIE, Paris, Maison de l’UNESCO, 30 août-1er septembre 1971, in : *Nouvelles de l’ICOM*, vol. 24, n. 4, décembre 1971. Disponível em: gallica.bnf.fr/ICOM (Conseil international des musées). Acesso em: 15 de janeiro de 2014. p.20.
- 48 REUNION D’UN GROUPE D’EXPERTS POUR LA PREPARATION D’UN TRAITE DE MUSEOLOGIE, Paris, Maison de l’UNESCO, 30 août-1er septembre, 1971, in : *Nouvelles de l’ICOM*, vol. 24, n. 4, décembre 1971. Disponível em: gallica.bnf.fr/ICOM (Conseil international des musées). Acesso em: 15 de janeiro de 2014. loc. cit.
- 49 « Comités internationaux ». *Nouvelles de l’ICOM*, vol. 25, n. 1, mars 1972. Disponível em: gallica.bnf.fr/ICOM (Conseil international des musées). Acesso em: 15 de janeiro de 2014. p.20.
- 50 SCHEINER, Tereza. Musée et muséologie : définitions en cours. In : MAIRESSE, François et DESVALLÉES, André (dir.). *Vers une redéfinition du musée ?* Paris : L’Harmattan, 2007. p.154.
- 51 DESVALLÉES, André. Présentation. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une antologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.16.
- 52 Id. *Muséologie nouvelle* 1985. pp.65-69. *Nouvelles muséologiques*, n. 8, septembre, 1985, Bulletin semestriel du comité international de l’ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1985. p.69.
- 53 Participaram dessa conferência André Desvallées, Mathilde Bellaigue, Vиноš Sofka, Zbynek Stránský, Waldisa Rússio, Tereza Scheiner, Flora Kaplan, entre outros.
- 54 SOFKA, Vиноš. “Londinium ante portas. Quelques réflexions avant l’ouverture de l’ICOM 83 ». pp.2-3. *Nouvelles muséologiques*, n. 4, 1983, Bulletin semestriel du comité international de l’ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1983. p.2.
- 55 *Nouvelles muséologiques*, n. 5, 1984, Bulletin semestriel du comité international de l’ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1984. p.4.

- 56 SOFKA, Vinoš. « Compte rendu de la Sixième réunion annuelle et la Troisième Assemblée Générale de l'ICOFOM ». *Nouvelles muséologiques*, n. 5, 1984, Bulletin semestriel du comité international de l'ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1984. p.12.
- 57 DESVALLÉES, André. *Muséologie nouvelle* 1985. pp.65-69. *Nouvelles muséologiques*, n. 8, septembre, 1985, Bulletin semestriel du comité international de l'ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1985. p.67.
- 58 Déclaration de Québec. Principes de base d'une nouvelle muséologie. Adoptée par le 1er Atelier international Écomusée / Nouvelle muséologie. Québec, le 12 octobre, 1984. Disponível em: < <http://www.minom-icom.net/>>. Acesso em: 28 novembre, 2013.
- 59 “O MINOM reconhece como representativos desse movimento os museus, as realizações e as ações individuais ou coletivas que podem tomar formas variadas nos diferentes países e em situações particulares; os ecomuseus, assim como os museus de vizinhança, são os seus exemplos mais conhecidos. O movimento engloba numerosas outras realizações e ações, mais ou menos estruturadas, mas que apresentam as mesmas características.” Tradução nossa. MINOM. Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie. Règlements généraux, chapitre I, article I, 1985. Disponível em: < <http://www.minom-icom.net/>>. Acesso em: 18 janvier, 2014.
- 60 MINOM. Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie. Demandes d'adhésion, 1985. Disponível em: < <http://www.minom-icom.net/>>. Acesso em: 18 janvier, 2014.
- 61 Déclaration de Québec. Principes de base d'une nouvelle muséologie. Adoptée par le 1er Atelier international Écomusée / Nouvelle muséologie. Québec, le 12 octobre, 1984. Disponível em: < <http://www.minom-icom.net/>>. Acesso em: 28 novembre, 2013.
- 62 MOUTINHO, Mário. Sobre o conceito de Museologia Social. *Cadernos de Museologia*, n.1, 1993. p.8.
- 63 SCHEINER, Tereza. Musée et muséologie : définitions en cours. In : MAIRESSE, François et DESVALLÉES, André (dir.). *Vers une redéfinition du musée ?* Paris : L'Harmattan, 2007. p.156.
- 64 Os Documentos de Trabalho sobre Museologia (DoTraM) – ou Museological Working Papers (MuWoP), em inglês – constituíram a primeira publicação do ICOFOM sobre as questões da Museologia, editada por Vinoš Sofka, entre 1980 e 1981. O segundo número, publicado em 1981, tratou do tema “Museologia e interdisciplinaridade”. DoTraM – Documents de Travail sur la muséologie, n. 1, *La muséologie – science ou seulement travail pratique du musée ?* Stockholm, Suède, 1980. / MuWoP – Museological Working Papers, n. 2, *L'interdisciplinarité en muséologie*. Stockholm, Suède, 1981.
- 65 ICOFOM Study Series - ISS 1. *Méthodologie de la muséologie et la formation professionnelle*, Londres, 1983.
- 66 ICOFOM Study Series - ISS 2. *Musée – territoire – société*, Londres, 1983.
- 67 “O Comitê internacional do ICOM para a museologia (ICOFOM) decidiu consagrar sua reunião anual de setembro de 1987 em Espoo, Finlândia, ao estudo do museu-instituição em uma nova perspectiva mais ampla, não apenas em nome do desenvolvimento da museologia como disciplina científica, mas igualmente como contribuição ao desenvolvimento do campo de interesse museológico em geral” (Tradução nossa). MENSCH, Peter Van. *Muséologie et musées*. *Nouvelles de l'ICOM*, vol. 41, n. 3, 1988. Source gallica.bnf.fr/ ICOM (Conseil international des musées). p.5.
- 68 “Ondas: uma antologia da Nova Museologia”, em português. DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une antologie de la Nouvelle muséologie*. 2v. Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992.
- 69 DAVALLON, Jean, GRANDMONT, Gerald & SCHIELLE, Bernard. *L'environnement entre au Musée*. Collection Muséologies. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1992.

- 70 JEUDY, Henri Pierre (dir.). Patrimoines en folie. Paris: Éd. De la Maison des sciences de l'homme, 1990.
- 71 DEBARY, Octave. La fin du Creusot ou L'art d'accommoder les restes. Paris: CTHS, 2002.
- 72 CHAUMIER, Serge. Écomusées: entre culture populaire et culture savante. POUR. Dossier Mémoires partagées, mémoires vivante, n.181, mar. 2004. p.65-70.
- 73 TORNATORE, Jean-Louis et PAUL, Sébastien, « Publics ou populations? La démocratie culturelle en question, de l'utopie écomuséale aux «espaces intermédiaires» ». In : DONNAT, Olivier et TOLILA, Paul (dir.). Le(s) publie(s) de la culture, Politiques publiques et équipements culturels. Paris, Presses de Sciences Po, vol. II (cédérom), 2003, p.299-308.
- 74 DECAROLIS, Nelly. « Presentación ». In : DECAROLIS, Nelly (org.). El pensamiento museológico latinoamericano. Los documentos del ICOFOM LAM. Córdoba : ICOFOM LAM, 2006. p.3.
- 75 DESVALLÉES, André. Présentation. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une antologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.22-23.
- 76 Id. Muséologie nouvelle 1985. pp.65-69. Nouvelles muséologiques, n. 8, septembre, 1985, Bulletin semestriel du comité international de l'ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1985. p.69.
- 77 BOURDIEU, Pierre. "Le champ scientifique". Actes de la recherché en sciences sociales, vol. 2, n. 2-3, juin 1976. p.89.
- 78 Ibidem, p.95

The invention and reinvention of New Museology

Bruno Brulon

Received on: 27/01/2015
Accepted on: 30/04/2015

Abstract

The article presents the historical analysis of “new museology” regarding its main historical precedents. The author of the term “Museology (new)” (1980), André Desvallées defined the movement as a “return to the origins” of museology. From the founding ideas of “new museology” and the key-concept of the “ecomuseum” – created by Hugues de Varine and theorized by Georges Henri Rivière – the article presents the thesis according to which “new museology” has started, on the one hand, a critical Museology created in academic centers, and, on the other hand, the ideology of the museum as social instrument. The International Committee for Museology – ICOM and International Movement for a New Museology – MINOM, both forums observed in this research, show different ways of using the same original ideas. If ICOM worked under the influence of new museology ideas towards the development of the discipline as a whole (issues, themes, and finally concepts), MINOM, on the contrary, has spread the idea of a fragmented museology between the old and the new, and, more recently, between the branch of a “social museology” (or “socio-museology”) and the other museology, less concerned with social problems.

Keywords

Museology. New Museology. Ecomuseum. ICOM. MINOM.

In 1984, at the time when the International Movement for a New Museology – MINOM is being created, André Desvallées stated that “in the museology Committee it could not be an issue the existence of a single museology, neither old nor new”¹. It was the time of the legitimacy of a movement for the renewal of museology, which was already in progress during the 1970s. The MINOM leaders claimed that it was recognized as an associated organization of the International Council of Museums – ICOM. Desvallées was invited by ICOM’s executive Council to witness, as a member of the International Committee for Museology, ICOM, on the importance of such movement. With a strategic position in this first moment of the creation of a scientific and political field of Museology² irradiated from ICOM, expressed in his report presented to the executive Council of this organization, Desvallées has legitimized the movement of a presumed breakage and, at the same time, he has enabled its absorption in the museum field that was being established.

From the mentioned report, the Executive Council of ICOM made the decision to accept MINOM as an associated organization, that would be created then, but refusing to create a special committee for ecomuseums within the organization³, which was also among the demands of the main spokesmen of the movement. ICOM continued in search of a more reflective and critical museology, but, progressively, dialogues established with MINOM have become more difficult and rare. Winning its wider internationalization, MINOM created a new trend for museology, benefiting from old ideas of new museology thought by some to be iconoclastic and originated in the French context.

ICOM and MINOM, both forums observed in this research, reveal the different ways of using the same original ideas. If ICOM has worked under the influence of new museology ideas towards the development of the discipline as a whole (issues, themes, and finally concepts), MINOM, on the contrary, to some extent, has spread the concept of a fragmented museology between the old and the new and, more recently, between one arm of the “social museology” (or “*Sociomuseology*” in some contexts) and the *other museology*, less concerned with social issues. Focused on practical work in museums, this “social

museology" is presented less as a theoretical current than as an ideology of the museum (social instrument). Its actors have reinvented today's "new museology", from a series of propositions raised at the beginning of the movement: the idea of the "social museum" buoyed by the notion of the "total museum"⁴ (1972) which have spread throughout most of Latin America; the concept of "community museology" related to "ecomuseology" that was developed in the Creusot Montceau-les-Mines museum, in France, during the 1970s; the opposition between an "active museology" (1984) and the "official" (passive?) museology, etc.

On the museology that was developed worldwide as a structured disciplinary field from the 1980s, we still have, nowadays, some questions about the real change that is in course in the already established museum field.⁵ What were their real impacts on the so-called "official" museology? What has changed, effectively? And what is the Museology of today, understood as a field of study more or less defined?

1. The invention of novelty within the museums

As established in previous works, throughout European Modernity, being constantly associated with the past⁶, the museum has changed the image, historically built by itself, of a place which main purpose would be the fixation real things to be conceived as *an instance for the encounter experiences*. Thanks to the development of contemporary museology committed with a new practice on contestatory proposition of a "new museum", the 1970s, in France, are marked by the blossoming of a new mentality among the actors of the museum field. However, the starting point of "new museology" is still unclear.

We may consider that the decolonization movement of mentalities in Europe, in the second half of the 20th century, intensifying the contact with the ideas that were developed in the colonies, raised a "wave"⁷ of novelties that reached the museums. In the 1960s, after the independence of many of those countries and while various social movements broke out in the world, a sector of French museology began to see the museums from *another* perspective. Perhaps the most important event which witnessed a gradual change in the mentality on museums has been the ICOM 9th General Conference, of 1971, in Paris, Dijon, and Grenoble.

The Conference, organized by the French Committee of ICOM, which gathered over six hundred participants, divided among the 56 countries represented⁸, discussed, between August 29 and September 10, the theme "The museum in the service of man, today and tomorrow – the educational and cultural role of the museum"⁹. As considered by Desvallées, this event was the "international starting point"¹⁰ of ideas that, later, served as basic principles for new museology. It was not the first time that ICOM was interested in a subject connecting

museums to society. Indeed, from the moment that Georges Henri Rivière exercised his function as the first director of ICOM, between 1948 and 1965, the intention that museological practices were developed in a more open and 'inclusive' way was already clear¹¹. It is still in Dijon, in that same conference, on September 3rd, the moment that publicly sets for the first time the term "ecomuseum", by Robert Poujade, then Minister of the Environment.

Some "great names" of international museology were among those participating on the exchanges occurred throughout the Conference, among which were Duncan F. Cameron¹² (Canada), John Kinard (United States), Mario Vásquez (Mexico), and Stanislas Adotevi (Dahomey, now Benin), the latter having, in a forceful intervention, questioned all museum bases established in the West. Statements of Adotevi were even more disturbing than the words of Jean Chatelain, then Director of the Museums of France, and President of ICOM's French Committee, according to which "in the Louvre, we do not need activities, we have the Gioconda and Venus de Milo"¹³.

Adotevi's conference, on September 5th, 1971, opening the first plenary session of the event, presided by Rivière, was later analyzed by the working group organized to discuss the plenary sessions, in reason of "the shock value"¹⁴ of ideas defended. Rivière concluded that, according to this conference:

De très nombreux musées – et non des moindres – ne sont plus adaptés aujourd'hui aux conditions de vie et à la pensée de l'homme contemporain. Ils se présentent en effet comme les héritiers d'une longue tradition européenne, qui n'a servi jusqu'ici que les intérêts d'une minorité.¹⁵

The "new museum", proposed at this time, is the result of a "radical transformation", contemplated as an establishment that "shall take upon the purposes of its action, a constantly critical attitude."¹⁶ The dream of some Europeans touched by African thinkers ideas as Stanislas Adotevi, or Americans as Mario Vásquez, already began to be developed as a reality for the different contexts where a renewed museology was about to emerge as an experimental practice. Among all these bearers of new ideas relating to museums, it is Rivière, as permanent Counselor of the organization, that developed a first reflection from the confluence of confusing ideas to the museology that was sustained until then by the "dominant elder"¹⁷ of a field of Eurocentric knowledge¹⁸. Acting as mediator between innovative practice and theoretical reflection that started to become systematic, Rivière was one of the actors of museum practice to be part of a disciplinary and theoretical field of Museology.

After the 1971 General Conference, other meetings were crucial to the spread of the initial ideas of the movement that would be created. The year of 1972 is marked by the famous

round table, between May and June, in Santiago, Chile, organized by UNESCO on the “Role of the Museum in Latin America”, which constituted the time of international spread of initial issues launched in France, in 1971; and the symposium organized by ICOM on “Museum and the environment”, between September 25 and 30, in France, in Istre and Lourmarin, in which the term ecomuseum started to acquire a content.

Other times and earlier events denote the wide range of changes in museological experiences that were developing worldwide beyond the cultural European metropolis. In the United States, we can go back to the late 1960s, and to the ideas of *neighborhood museum*, created by John Kinard, founder in 1967 of the *Neighborhood Museum* in Anacostia, Washington, where the inhabitants of an outlying neighborhood have taken ownership of a classic museum to think urban problems shared by the group¹⁹. At the same time, the *Children's museums* are created in Brooklyn, emphasizing the importance of museum education between the new generations. In Mexico, the experimental design of *Casa del Museo* was created, in the 1960s, as a project thought by Mario Vásquez, seeking appreciation of pre-Hispanic customs in the lives of locals. In Canada, already in the late 1970s, are created the first ecomuseums of Quebec, inspired by the French ecomuseums, from a first experience based on regional equity, created by Pierre Mayrand, in Haute-Beauce, in 1979. The awakening of new museology in the region constituted a “quiet revolution”²⁰ – as entitled by René Rivard – who has, progressively, combined patrimonialization with popular education and economic development.

A ‘new’ museology emerged in the world working as a process of transformation of the values of the museum field, which prepared the ground for the creation of a scientific and political field. Usually, a field cannot escape the fights, more or less unequal, between dominant agents and their competitors, the “new operators” considered the dominated²¹. However, in the case of Museology, it is not possible to identify a scientific field set at the time of the appearance of the so-called “heterogeneous” ideas on the central subject constituting a specific scientific capital. Instead of transforming an existing field, such pseudo-revolution has, in fact, inaugurated the scientific field that it had discursively invented as ‘old’.

More than a field of great revolutions, Museology was formed by “numerous small permanent revolutions”²² in which the roles of dominant and the dominated have never been well defined. Seeking its legitimacy, Museology began to react to a collective demand for its reinvention. But the awakening of a museology thought of as different was conditioned by the existence of traditional, outdated museology. Museology, to be considered as another museology “appears only new to the extent that museology had aged”²³.

1.1 From the Creusot's ecomuseum to Museology (new)

On September 1st, 1971, was born in the Creusot, Burgundy region, in France, the *Maison de l'Homme et de l'Industrie*²⁴, which became the prototype of a new museum experience recognized worldwide. It was mainly to make the public (urban community²⁵) take ownership its heritage, which was revealed at the very moment of the creation of the museum. From the prototype developed by a group of French professionals at the Creusot, the first ecomuseum to receive such name, the concept created based on this experimental structure have become a key concept of museology, theorized and empirically tested within this new discipline and, more recently, loaned to other sciences that pay attention to the reflection on this notion of a *reinvented* museum.

The notions of "community participation" or "cultural identity"²⁶, or even the idea of "community" or "musealized social group"²⁷ are initially manipulated in the context of industrialized countries and, afterwards, in peripheral countries. The chain of transformations involving the museums and museology in the world that resulted in the new museology and ecomuseology, as demonstrated here, was a movement centralized notably in the European context.

As a 'French' concept coined created by Hugues de Varine and theorized by Georges Henri Rivière in the 1970s, the ecomuseum is responsible for prolonging and reinforcing new experiments of museum activity. The first ecomuseums are seen as "laboratories"²⁸ to bring the communities to know themselves better and to recognize themselves through the appropriation of a heritage, as much as the renegotiation of a past. The ecomuseum means a key model – or counter model – today to think Museology; at first, strongly influenced by the French ethnology, it was conceived as an object of rupture with the so-called traditional museology, before being incorporated into a gaining new meanings within the discipline.

The *Écomusée de la communauté urbaine du Creusot-Montceau-les-Mines*²⁹, created between 1973 and 1974, was the first experience that sought to effectively change the meaning of the word "museum" for Museology thinkers. According to text published in 1973, written by Hugues de Varine on the museum activity in the Creusot, the ecomuseum served "as a pretext and support for the theoretical reflection on essential features of the nature of modern museum"³⁰. In the Creusot, certain magazines devoted to the study of museums of this type were created or had their prospects redirected: it is the case of *CRACAP / Informations*, published from the creation of *Centre national de Recherche d'Animation et de Création pour les Arts Plastiques*³¹ which preceded the ecomuseum, and *Milieus* magazine, published from the late 1970s.

Besides the collaboration of Varine and Rivière, invited to invent a new model that became the ecomuseum, the originality of this experience drew the attention of many visitors (French and foreigners) that sought inspiration in the Creusot³². During the second half of the 1970s and the early 1980s, the ecomuseum caught a large audience of museum experts or professionals of traditional museums, which raised an effective change of mentality. The ecomuseum worked then as a performative utterance³³ that aimed to make happen what it enunciated – from the moment the term is created, and even afterwards, when the first practices contributed to the design of a whole theory and the configuration of a political field³⁴.

In permanent contact with Rivière, and responsible for the galleries of the *Musée national des Arts et Traditions populaires*³⁵ supervised by him between 1970 and 1975, Desvallées has become a knower of ecomuseum experiences, still in the early stages of the development of ecomuseums in France. According to him, during his professional life Rivière had the concern to create ecomuseums, which concept he had matured from the 1930s³⁶. It is from the birth of natural parks, under the Ministry of the Environment, that this idea takes shape.

Glimpsing a practical and experimental museology originated within the chain of transformations that involved the notion of the “museum”, Desvallées proposed, in the article called *Muséologie (nouvelle)*³⁷ written in 1980 for the supplement of *Encyclopédie Universalis*³⁸ (republished in the issue of 1985 and subsequent until today), the term that has inspired the association *Muséologie nouvelle et expérimentation sociale* (MNES)³⁹, created in 1982⁴⁰, and the new museology as an international movement within ICOFOM and MINOM from 1983. For the author of this famous expression:

C’était la tâche que je me proposais donc : résumer tout le mouvement de rénovation qui avait pris naissance une douzaine d’années plus tôt. [...] Alors j’ai pensé profiter – un peu par jeu parodique, par provocation – de la mode qui abusait alors des “nouvelles” doctrines : on avait la “nouvelle philosophie”, la “nouvelle économie”, la “nouvelle histoire”, etc. Mais, comme je ne tenais pas spécialement à publier un manifeste, j’intervertis les termes et me contentai, derrière “muséologie”, de placer “nouvelle” entre parenthèse.⁴¹

To Desvallées, the sense of novelty in the museum experience was already present in the action and in the writings of Rivière and Varine, as directors of ICOM – the first from 1946, the second from 1962⁴². Indeed, Varine had already used the term “new museology” for the first time, but without the same emphasis as Desvallées, years before, to designate an opposition to “traditional museology”, in a text published in 1978 on the foundations of

the idea of the ecomuseum⁴³. Today, the old goals of ecomuseums are already shared by many other museums, as ethnography museums and contemporary art museums. For those museums that were turned into a “community”, the sense of community has varied a lot over the past years, according to different experiments. The museums have escaped the limits of their walls and have relativized the centrality over the collections, and Museology has found in the museum experience, as a social experience, its subject of investigation.

1.2 The organization of an International Movement

From 1971, due to its members demand and the initiative of its new president, the Czech Jan Jelínek, ICOM was reorganized. This data is distinguished, in such year’s General Conference, because it arises from demands of its members for an organization more appropriate to all needs of different museum and social contexts. This was the moment when certain members of the United States expressed the widespread feeling that “ICOM no longer responds to the whole needs of its members”⁴⁴. At the same time, Africans proposed the creation of the Union of African museums, supported by ICOM. Latin America, “seeking the revival of museums”, asked ICOM to consider the museum “as a social organism” so that it could satisfy “the needs of the society it serves”⁴⁵.

The 1970s also marked the moment when appeared the first signs of the establishment of “museology” as an effective “independent discipline”⁴⁶. During the 1971 Conference, a group, presided by Rivière, organized a meeting at the request of UNESCO, to reflect on the creation of a Museology Treaty, “with the objective to define the principles and methods of museology”⁴⁷. In 1972, ICOM proposes the development of a working group to prepare a museological terminology within the international Committee for the Training of Personnel (ICTOP)⁴⁸. This task resulted, in the end of the decade, in a project of ICOFOM, created in 1977.

Progressively, the (pseudo-)revolution – which was, at first, another social revolution within some museums – was noticed as a scientific revolution among the agents of museology worldwide . If the museum is not only a restricted establishment, also being conceived as a laboratory, an experiment, an instrument for communities, then it can be developed in a continuous progress, as a social phenomenon⁴⁹. In fact, if new museology has configured a change of order in international museology – not simply for a complete break with the previous museology, but from a new social and scientific commitment –, we can say that it has created a *field of Museology* or a *museological field* through the organization of its agents according to specific ideologies and according to objective positions they occupy. By announcing a new museology, the leaders of this complex movement, first in France and then in the rest of the world, created what the very thing they have enunciated: Museology.

2. The reinvention of New Museology

According to the definition that André Desvallées has given to the definition, the new museology has remained as “a living school of contestation” and, particularly in France, it was also, by necessity, “a movement of resistance against true meaning deviations”⁵⁰ of the so-called “official” museology and museography. The 1980s are marked by the fast internationalization of the movement. But it is true, as considered by the author, that it is certainly in countries where the museum conservatism was more expressive that the movement for new museology found more eco⁵¹. In general, people who joined the project to make a different museology, more ideological or social, on the one hand, and more theoretical, on the other, were members of MINOM and/or ICOFOM, where they shared the ideas of a group of thinkers and/or the other.

From these two debate forums for international museology, the geopolitical organization of a field of knowledge is configured. In the ICOFOM meeting, in London, during the ICOM General Conference of 1983, those who were acknowledged by their production as thinkers of museology⁵² faced the possibility of setting up a scientific and political field. At that time, ICOFOM was facing a “turning point”, in search of a more significant participation of its members⁵³. The audience for the committee conference in London was large – between 85 and 100 participants⁵⁴ – and its members, in 1983, composed a set of 115 professionals, divided among 39 nationalities: with a majority of European, including French, Germans from East and West Germany, Russians, Czech, Danish, Dutch, and some English, among others; from North America, a majority of Canadians and some members of the United States; from Latin America, Brazilian, Mexican, Argentine; from Asia, some Japanese and Indian.

In that same year, in London, ICOFOM's Executive Board was in charge of deciding on the creation of a working subgroup on “community museology”, suggested by the Canadian Pierre Mayrand, among others⁵⁵. The debate during the conference became complicated due to language, or mentality issues, in a way that the French are supported by the French Canadians, Belgians, Spanish, and more generally all that who can be called Latinos (encompassing the South Americans and Portuguese). The Anglophones, without understanding what the Francophones wanted, refused to create, within the committee, this working group for ecomuseums and community museums which creation was suggested and defended in particular by Canadians from the Quebec. One year later, these Canadian members took the initiative to lead the first international meeting on the same topic. The group, directed by Pierre Mayrand, organized a meeting in Quebec and Montreal between October 8 and 13, 1984, from which arose the demand for a new committee⁵⁶. In 1985, MINOM

is made official in a meeting in Lisbon organized by Canadians and some Europeans. It is born a field of political negotiations and ideas exchanges.

2.1 MINOM and Sociomuseology

From the workshop organized in Quebec in 1984 to discuss the basic principles of a movement for new museology, it becomes imperative the idea “of creating an international association or federation for new museology and request its recognition to ICOM and ICOMOS as an affiliated association”⁵⁷. After the report presented by André Desvallées, in 1985, to ICOM’s office, the latter accepts MINOM as an associated organization. In this same year, in Lisbon, a General Meeting officiated the movement. As an organized movement, MINOM opens its field of action:

*Le MINOM reconnaît comme représentatifs de ce mouvement des musées, des réalisations et des actions individuelles ou collectives pouvant prendre des formes variées suivant les pays et les situations particulières ; les écomusées, de même que les musées de voisinage, en sont les exemples les mieux connus. Le mouvement englobe de nombreuses autres réalisations et actions, plus ou moins structurées, mais qui présentent les mêmes caractères*⁵⁸.

Having its first meeting in Lisbon, in the II International Workshop of New Museology, the majority group of French speakers who formed the MINOM received many new compliance demands, especially from Portuguese and some Spanish members, even at the beginning⁵⁹. Among the French, some MNES founding members participated in the creation of MINOM – it is the case of Evelyne Lehalle and the very André Desvallées. But, little by little, with broader participation of Latin Americans during the 1990s, as well as Portuguese, Spanish, and some Africans, the movement, which was formed at first by Canadians from the Quebec and some Europeans (especially the French), has found a new space in the Museology world.

What has granted importance to MINOM’s museological perspective was the variety of experiences considered “new” (ecomuseums, neighborhood museums, local museums, etc.), and a specific language particularly geared to social problems related to museums in poorer countries. Indeed, it is for this last reason that professionals in these countries have identified with the movement, and it is in those same countries that new tendencies of a socially concerned museology have found their roots. “New museums” that were created in these regions especially from the 1990s have led to the discursive “renewal” of local museologies and their impact on the socio-cultural contexts of poorer countries. In these

contexts, the (appropriate) formula of community museums is more well-adapted than that of traditional museums introduced by colonization.

In Quebec, in 1984, thinkers of new museology insisted on the interdisciplinary role of museology⁶⁰ before its theories and methods. Later, MINOM presented to the international museological field a “social museology”, i.e., it was the transition towards a museum more open to human societies and social problems. MINOM starts then to delimit a debate field around the emerging museology. According to Mário Moutinho, the Portuguese thinker that has become the main voice of “social museology” or “Sociomuseology”, the expansion of the notion of heritage leads to the definition of the “museum object” and triggers the participation of groups in the management of museological practices, the use of museology in the development of societies, interdisciplinarity, the use of new technologies and museography as an autonomous means of communication⁶¹.

In this social perspective, the use of neologisms such as “new museology”, “active museology”, “open museology”, etc., used to break an “outdated” order, posed as attributes to a tendency that, empirically, does not in fact represent a structural novelty of the field of Museology. More than a theoretical branch or a revolutionary tendency, MINOM has developed a decentralized speech on museum practice, and the movement has not shown to have control over its allocations in different social-museological contexts where it was applied.

2.2 The museological thinking within ICOFOM

If within MINOM, in the end of the 20th century, the social and ethical character of museum was emphasized in texts produced in the form of ideological manifestos, in ICOFOM the theoretical production on the same subject has presented under a more academic, research based form⁶². Today we may identify a theoretical corpus produced in the committee, linked to the new museology, through works by André Desvallées, Mathilde Bellaigue, Hugues de Varine, Marc Maure, Jean Davallon, among its Francophone authors; Waldisa Rússio Guarnieri, Tereza Scheiner, Norma Rusconi, Nelly Decarolis, among Latin Americans; and to some extent also in the works of some authors from Eastern Europe, as Tomislav Sõla and Ivo Maroević.

The documents produced by ICOFOM between 1979 and 1989 defined the basis of what today we know as the Theory of Museology. The theme of the first issue of the publication entitled *Museological Working papers (MuWop)*, in 1980, placed the question: “Museology – science or only practical museum work?”⁶³, already suggesting the possible existence of a proper scientific field. This publication marked the passage of texts production on museums to the effective production of texts on museology. Later, *ICOFOM Study Series (ISS)*, the main

publication by the committee until today, had its first issues presented in London, in 1983, with a theme more epistemological, "Methodology of museology"⁶⁴, and another more social, "Museum – territory – society"⁶⁵. In the 1980s, ICOFOM stressed the importance of theoretical views and social issues as "Museology and identity" (1986) and "Museology and developing countries– help or manipulation?" (1988). The creation of museology as a recognized field of knowledge, from more open views of its study subject, has become one of axial points of the committee, as seen in the words of Peter van Mensch, its president in 1988:

Le Comité international de l'ICOM pour la muséologie (ICOFOM) a donc décidé de consacrer sa réunion annuelle de septembre 1987 à Espoo, Finlande, à l'étude du musée-institution dans une nouvelle perspective plus large, non seulement au nom du développement de la muséologie en tant que discipline scientifique, mais également en tant que contribution au développement du champ d'intérêt muséologique en général⁶⁶.

Throughout the 1990s, several ISS authors published emblematic books involving the thought of new museology: it is the case of *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie*⁶⁷, coordinated by Desvallées, or the work of Jean Davallon on natural environment and museums⁶⁸. The 1990s and 2000s are marked by the diffusion of new museology ideas and the concept of ecomuseum between researchers from other fields of knowledge: it is the case of works by the sociologist Henri-Pierre Jeudy⁶⁹, or researches of ethnologists as Octave Debary⁷⁰, Serge Chaumier⁷¹, and Jean-Louis Tornatore⁷². ICOFOM, in its meetings and publications, dialogues with these research fields in an active manner to present day.

From ICOM recommendation for decentralization and regionalization of its international Committees, and the support of Vinoš Sofka, then president of ICOFOM, is created, in 1989, ICOFOM LAM, regional subcommittee of ICOFOM for Latin America and the Caribbean. Idealized by Tereza Scheiner and Nelly Decarolis, ICOFOM LAM served to the dissemination of ideas and museological knowledge in the region⁷³.

ICOFOM, which gathered a large number of members from poorer countries, has presented in its publications heterogeneous views on the museum idea at the service of societies, or the more philosophical aspects of museology. Many of its members, adept of the new museology, have understood the movement more like a return to basics which principles had nothing revolutionary: "they are simply *the* museology"⁷⁴. In this sense, the "return to basics" is not a search for the philosophical "essence" of the museum – as theorized by some members of ICOFOM at first – but a strategy for the legitimization of the foundations of a scientific field, i.e., "Museology" in different world contexts where the term has been used.

Today we may observe that the more the new museology disappears – because it is no longer necessary – the more the museology is legitimated with a specific capital, in the form of its own concepts, theories, and more or less established methods.

3. Towards the scientific field of Museology

Museology is still *museology (new)* – between parentheses – because the novelty of museology represents, in fact, the beginning of a scientific field and not its reinvention. It is for this reason that the “new” attribute was used to evoke in different moments of the development of museological thinking its various trends and ideologies. As a practical and professional field that lived within museums during much of the 20th century, Museology has progressively become a scientific field, inhabiting universities and international academic forums.

What we suggest here – and what André Desvallées suggested before us – is the idea of “new museology” as a contestatory way of thinking Museology from a reflective framework of museological practices. The movement, dated of the 1970s and 1980s, is not only a part of the history of the discipline, but is permanently alive in critical speeches on it – often ideological – that constantly reinvent new ways of thinking Museology and museums, even in the 21st century. Indeed, we believe that this critical ability is the responsible for making Museology a possible scientific field, able to recreate itself from the reflexive observation of its study subject.

After the 1980s, ICOFOM – comprehending both its new and old members – progressively explored this reflective capacity first inherited from theorists of Eastern Europe and, in a slightly different approach, also from the first thinkers of the new museology, linked to the French way of thinking mainly defended by Canadian French speakers. When a practice becomes able to create a self-assessment theory, from a necessary distance between the subject/assessor and its object of study, what results is the reflexive expression of a theoretical and practical way connected to a scientific field on the rise. Thus being, museology (new), in constant state of experimentation, has not constituted, in fact, a particular branch of Museology, but it has historically represented the possibility of its scientification.

Among ICOFOM and MINOM, new museology has survived political struggles and transformations within the theoretical reflection of the Museology world. Desvallées’ statement, according to which he puts himself among those “who estimate that there is not an old and a new museology, but simply bad and good museology”⁷⁵, represented the declaration of the existence of museology comprehending the different agents, from ICOFOM to MINOM. It is worth pointing out that the possible competition between these

two instances of contemporary Museology has never raised real disruptions. Indeed, many of their agents have contributed continuously to both agencies. We cannot forget that many ICOFOM theorists participated in the Foundation of MINOM and collaborated with the movement in its early years and even afterwards, e.g., Pierre Mayrand, René Rivard, Hugues de Varine (emblematic figure of the movement), and André Desvallées (that legitimized it from the first moment).

The absence of a periodical publication in MINOM did not allow a centralization of ideas that were used by various currents and in various approaches. However, on the one hand, and in a certain way, the work of MINOM has guaranteed the existence of a political field in which debates on the museum practice occur. The political reflection on the practice denounces thus the social and evolutionary character of Museology's object. This ideological change on the museum, over the last decades, reinforces the importance of producing a fundamental theoretical basis on the ideas of "museum" and "museology" within ICOFOM.

The structure of the scientific field, space of a competitive struggle for the monopoly of scientific authority⁷⁶, in the case of Museology, witnesses the confrontation of something new with something invented as old to generate the belief in the novelty. Therefore, the novelty authority begins to work as a dominant way of structuring the field – i.e., to the extent that it becomes a "specific capital of scientific recognition"⁷⁷. The invention of a new order has legitimized the pseudo-revolutionary process, structuring the field of Museology. Before the invention of the opposition between of new museology and an old one, the scientific field as we know it today had not been set. And even if the revolution, addressed by this article, has constituted in fact a fake revolution, the field it has created was never fake. Its agents, its institutions, and the relations between positions occupied by them are real and produce real effects on current museology thanks to the belief of its competitor agents in the existing Museology.

Interviews:

BELLAIGUE, Mathilde. Interview conducted in Paris, on April 5th, 2012.

DESVALLÉES, André. Interview conducted in Paris, on March 30, 2012.

Notes:

1 DESVALLÉES, André. *Muséologie nouvelle* 1985. pp.65-69. *Nouvelles muséologiques*, n. 8, septembre, 1985, Bulletin semestriel du comité international de l'ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1985. p.69.

2 In this article, the term Museology will appear with an initial capital letter when referring to the disciplinary field internationally established from the 1980s.

3 DESVALLÉES, André. Contact by e-mail. November 28, 2013.

4 Principes de base pour le musée intégral. *Museum International*, Rôle du musée dans l'Amérique latine d'aujourd'hui, vol. XXV, n.3, Paris, 1973. p.198.

5 In this text we understand as museum field the field created around museums, considering its practices and structured through specific actors acting in these institutions; as museological field is understood the field of reflection structured, from the 1980s, by actors who thought of museums beyond their practices, and Museology as an autonomous scientific subject.

6 BRULON SOARES, B. C. O rapto das musas: apropriações do mundo clássico na invenção dos museus. *Anais do Museu Histórico Nacional*, Rio de Janeiro, vol. 43, p.41-65, 2011.

7 Term used by André Desvallées to name two volumes containing founding texts of "new museology". DESVALLÉES, A. ; DE BARRY, M. O. & WASSERMAN, F. (coord.). *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie*. 2v. Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992.

8 « Généralités ». In : *Nouvelles de l'ICOM*, vol. 24, n. 4, décembre 1971. Available at: gallica.bnf.fr/ICOM (Conseil international des musées). Access on: January 15, 2014.

9 « Le musée au service de l'homme, aujourd'hui et demain – le rôle éducatif et culturel du musée », in the original.

10 DESVALLÉES, André. Présentation. In : DESVALLÉES, André, DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.17.

11 These trends particularly marked the 1950s, when new education theories arrived in museology and the influence of Scandinavian museums is acknowledged – disseminated especially in the ICOM General Conference of 1956, in Geneva. The 1960s are marked by the adoption of a program more guided towards the environment, by ICOM, in the General Conference of 1962, in The Hague and Amsterdam, on the development of local and regional museums. BAGHLI, Sid Ahmed; BOYLAN, Patrick; HERREMAN, Yani. *Histoire de l'ICOM (1946-1996)*. Paris: Conseil International des Musées, 1998. p.45.

12 In its turn, it is the same year that Duncan Cameron questioned the communication system of museums, emphasizing its elitist character. He hoped that the museum was also the place of contestation, the "forum", and not the "temple". CAMERON, Duncan. "The museum, a temple or the forum". *Curator*, vol. XIV, n. 1, 1971, p.11-24.

13 « [...] au Louvre, nous n'avons pas besoin d'animation, nous avons la Joconde et la Vénus de Milo », no original. DESVALLÉES, André. Présentation. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une antologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.17.

14 RIVIÈRE, Georges Henri, et al. Notes sur la 9ème Conférence générale de l'ICOM. Paris, le 13 septembre, 1971. Document provided by André Desvallées. Personal archives. Paris, 2013. p.1.

15 "Many museums – and not the least important ones – are not adapted today to life conditions and to the thought of contemporary man. They present themselves, in fact, as heirs of a long European tradition that, so far, has only served to the interests of a minority." Our translation. RIVIÈRE, loc. cit.

16 Ibidem, p.2.

17 Within the meaning given to the term by Pierre Bourdieu. Cf. BOURDIEU, Pierre. "Le champ scientifique". *Actes de la recherché en sciences sociales*, vol. 2, n. 2-3, juin 1976. p.96.

18 It is worth pointing out that Rivière's position in this Eurocentric field was not, indeed, a dominant position in relation to hegemonic museology structured in the ideas of European traditional museums professionals. After the creation of ICOM, in 1946, as its first director, Rivière assured the widest dissemination of the ideas produced on museums in different regions of the world, encouraging

exchanges of knowledge and perspectives. In the 1970s, his work with ecomuseums witnessed his alternative view in relation to an exclusive system on museums in France.

19 KINARD, John R. e NIGHBERT, Esther. The Anacostia Neighborhood Museum, Smithsonian Institution, Washington, D.C. Museum. The fine arts museum of Expo'70, Osaka. Paris, UNESCO, v. XXIV, n. 2, p.103-108, 1972.

20 RIVARD, René. « Les écomusées au Québec ». Museum International, vol. XXXVII, n°148. Pictures by l'écomusée. Paris: UNESCO, 1985. p.202.

21 BOURDIEU, Pierre. "Le champ scientifique". Actes de la recherche en sciences sociales, vol. 2, n. 2-3, juin 1976. p.96.

22 BOURDIEU, loc. cit.

23 DESVALLÉES, André. Présentation. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une anthologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.22-23.

24 House of Man and Industry, in English.

25 Term used by the very creators of the museum and its main agents to refer to the group of inhabitants of the Creusot and vicinity, which would later be established at the municipal level.

26 MAIRESSE, François. Le musée temple spectaculaire. Paris: Presses Universitaires de Lyon, 2002. p.101.

27 BRULON SOARES, B. C.; SCHEINER, T. C. M. ; Campos, M. D. Sobre comunidades e museus: do gueto ao grupo social musealizado. [Sur les communautés et les musées: du ghetto au groupe social muséalisé. – On communities and museums: from the ghetto to musealized social group] In: XI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação [National Meeting of Research in Information Science], 2010, Rio de Janeiro. Anais do XI ENANCIB - Theme: Innovation and social inclusion: contemporary issues of information, 2010.

28 RIVIERE, Georges Henri. Définition évolutive de l'écomusée. Museum, no.148 (vol. XXXVII, no.4, 1985), p.182-183.

29 Ecomuseum of the urban community of Creusot-Montceau-les-Mines, in English.

30 VARINE-BOHAN, Hugues de. Un musée « éclaté » : le Musée de l'homme et de l'industrie, Le Creusot-Montceau-les-Mines. p.242-249. Museum, vol. XXV, n. 4, 1973. p.243.

31 National Research Activities and Creation Center for Plastic Arts, in English, created in 1970 by initiative of Marcel Évrard, who later deployed the museum in Creusot.

32 BELLAIGUE, Mathilde. Interview in Paris, April 5th, 2012.

33 BOURDIEU, Pierre. « Décrire et prescrire [Note sur les conditions de possibilité et les limites de l'efficacité politique] ». Actes de la recherche en sciences sociales. Vol. 38, mai 1981. La représentation politique – 2. p.69.

34 It is necessary to highlight that, in a wider and more dominant power field, as described by Pierre Bourdieu, museologists and museum professionals have created a "dominated fraction of the dominant class", which explains the search for legitimation of a particular scientific field. See BOURDIEU, Pierre & WACQUANT, Loïc. Réponses. Pour une anthropologie réflexive. Libre Examen — Politique. Paris : Éds. du Seuil, 1992. p.80.

35 National Museum of Popular Arts and Traditions, in English.

36 DESVALLÉES, André. In : BRULON SOARES, B. C. André Desvallées : entre muséologies (Entretien). ICOFOM Study Series hors-série, Paris, 2014.

37 Museology (new), in English.

38 DESVALLÉES, André. "Muséologie (nouvelle)". Encyclopaedia universalis, Supplément, t.2., 1981, pp.958-961 (6 colonnes).

39 New museology and social experimentation (MNES), in English.

40 MNES association was created by a group of museum curators provoked by Desvallées's article in *Universalis*, in 1982. In a first moment, Evelyne Lehalle, who was in Marseille's musée d'Histoire, as well as Alain Nicolas, who directed the museum, have read his ideas. MNES is not often remembered in new museology historiography, considering that a large part of its creators haven't published much on the subject. It is the case of Evelyne Lehalle (the founder and first president of the association), as well as Marie-Odile de Barry (who acted in the Creusot), Françoise Wasserman (who has created Fresnes ecomuseum and was the second president of MNES), Alexandre Delarge, Sylvie Douce de la Salles, Joëlle Le Marec, and others. See DESVALLÉES, André. In : BRULON SOARES, B. C. André Desvallées : entre muséologies (Entretien). ICOFOM Study Series hors-série, Paris, 2014.

41 "It was the task to which I have been committed: summarize all renewal movement that was born a dozen years earlier. [...] Then, I thought I'd take advantage – somewhat by parodic game, provocation – of the trend accusing the 'new' doctrines: there was 'new philosophy', 'new economy', 'new history', etc. but, as I didn't intend to publish a manifesto, I inverted the terms and I settled in placing after 'museology', the term 'new' between parentheses". Our translation. See DESVALLÉES, André. *Muséologie nouvelle* 1985. pp.65-69. *Nouvelles muséologiques*, n. 8, septembre, 1985, Bulletin semestriel du comité international de l'ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1985. p.66.

42 Id. Présentation. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une antologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.15.

43 "New museology", according to Varine, would be a museology "of community origin and essence". See VARINE, Hugues de. *L'écomusée* (1978). p.446-487. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une antologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992.

44 10e ASSEMBLÉ GÉNÉRALE. *Nouvelles de l'ICOM*, vol. 24, n. 4, décembre 1971. Available at: gallica.bnf.fr/ICOM (Conseil international des musées). Access on: January 15, 2014. p.17.

45 RÉUNIONS RÉGIONALES. *Nouvelles de l'ICOM*, vol. 24, n. 4, décembre 1971. Available at: gallica.bnf.fr/ICOM (Conseil international des musées). Access on: January 15, 2014. p.23.

46 REUNION D'UN GROUPE D'EXPERTS POUR LA PREPARATION D'UN TRAITE DE MUSEOLOGIE, Paris, Maison de l'UNESCO, 30 août-1er septembre 1971, in : *Nouvelles de l'ICOM*, vol. 24, n. 4, décembre 1971. Available at: gallica.bnf.fr/ICOM (Conseil international des musées). Access on: January 15, 2014. p.20.

47 REUNION D'UN GROUPE D'EXPERTS POUR LA PREPARATION D'UN TRAITE DE MUSEOLOGIE, Paris, Maison de l'UNESCO, 30 août-1er septembre, 1971, in : *Nouvelles de l'ICOM*, vol. 24, n. 4, décembre 1971. Available at: gallica.bnf.fr/ICOM (Conseil international des musées). Access on: January 15, 2014. loc. cit.

48 « Comités internationaux ». *Nouvelles de l'ICOM*, vol. 25, n. 1, mars 1972. Available at: gallica.bnf.fr/ICOM (Conseil international des musées). Access on: January 15, 2014. p.20.

49 SCHEINER, Tereza. Musée et muséologie : définitions en cours. In : MAIRESSE, François et DESVALLÉES, André (dir.). *Vers une redéfinition du musée ?* Paris : L'Harmattan, 2007. p.154.

50 DESVALLÉES, André. Présentation. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une antologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.16.

51 Id. *Muséologie nouvelle* 1985. pp.65-69. *Nouvelles muséologiques*, n. 8, septembre, 1985, Bulletin semestriel du comité international de l'ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1985. p.69.

52 Participated on this conference André Desvallées, Mathilde Bellaigue, Vinoš Sofka, Zbynek Stránský, Waldisa Rússio, Tereza Scheiner, Flora Kaplan, among others.

- 53 SOFKA, Vinoš. "Londinium ante portas. Quelques réflexions avant l'ouverture de l'ICOM 83 ». pp.2-3. *Nouvelles muséologiques*, n. 4, 1983, Bulletin semestriel du comité international de l'ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1983. p.2.
- 54 *Nouvelles muséologiques*, n. 5, 1984, Bulletin semestriel du comité international de l'ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1984. p.4.
- 55 SOFKA, Vinoš. « Compte rendu de la Sixième réunion annuelle et la Troisième Assemblée Générale de l'ICOFOM ». *Nouvelles muséologiques*, n. 5, 1984, Bulletin semestriel du comité international de l'ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1984. p.12.
- 56 DESVALLÉES, André. *Muséologie nouvelle* 1985. pp.65-69. *Nouvelles muséologiques*, n. 8, septembre, 1985, Bulletin semestriel du comité international de l'ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1985. p.67.
- 57 Déclaration de Québec. Principes de base d'une nouvelle muséologie. Adoptée par le 1er Atelier international Écomusée / Nouvelle muséologie. Québec, le 12 octobre, 1984. Available at: < <http://www.minom-icom.net/>>. Access on: November 28, 2013.
- 58 "MINOM acknowledges as representatives of this movement museums, individual or collective performances and actions, which may take varied forms in different countries and specific situations; ecomuseums, as well as neighborhood museums, are its best-known examples. The movement encompasses numerous other achievements and actions, more or less structured, but that present the same characteristics." Our translation. MINOM. *Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie*. Règlements généraux, chapitre I, article I, 1985. Available at: < <http://www.minom-icom.net/>>. Access on: January 18, 2014.
- 59 MINOM. *Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie*. Demandes d'adhésion, 1985. Available at: < <http://www.minom-icom.net/>>. Access on: January 18, 2014.
- 60 Déclaration de Québec. Principes de base d'une nouvelle muséologie. Adoptée par le 1er Atelier international Écomusée / Nouvelle muséologie. Québec, le 12 octobre, 1984. Available at: < <http://www.minom-icom.net/>>. Access on: November 18, 2013.
- 61 MOUTINHO, Mário. Sobre o conceito de Museologia Social. *Cadernos de Museologia*, n.1, 1993. p.8.
- 62 SCHEINER, Tereza. Musée et muséologie : définitions en cours. In : MAIRESSE, François et DESVALLÉES, André (dir.). *Vers une redéfinition du musée ?* Paris : L'Harmattan, 2007. p.156.
- 63 *Museological Working Papers (MuWoP)*, in English – constituted the first publication of ICOFOM on Museology matters, edited by Vinoš Sofka, between 1980 and 1981. The second issue, published in 1981, handled the subject of "Museology and interdisciplinarity". *DoTraM – Documents de Travail sur la muséologie*, n. 1, *La muséologie – science ou seulement travail pratique du musée ?* Stockholm, Suède, 1980. / *MuWoP – Museological Working Papers*, n. 2, *L'interdisciplinarité en muséologie*. Stockholm, Suède, 1981.
- 64 ICOFOM Study Series - ISS 1. *Méthodologie de la muséologie et la formation professionnelle*, London, 1983.
- 65 ICOFOM Study Series - ISS 2. *Musée – territoire – société*, London, 1983.
- 66 "ICOM's international Committee for museology (ICOFOM) decided to dedicate its annual meeting of September, 1987 in Espoo, Finland, to the study of museum-institution in a wider new perspective, but equally as contribution to development of museological interest field in general" (Our translation). MENSCH, Peter Van. *Muséologie et musées*. *Nouvelles de l'ICOM*, vol. 41, n. 3, 1988. Source gallica.bnf.fr/ICOM (Conseil international des musées). p.5.
- 67 "Waves: an anthology of New Museology", in English. DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une antologie de la Nouvelle muséologie*. 2v. Collection *Museologia*. Savigny-le-Temple : Éditions W.M.N.E.S., 1992.

- 68 DAVALLON, Jean, GRANDMONT, Gerald & SCHIELLE, Bernard. L'environnement entre au Musée. Collection Muséologies. Lyon: Presses Universitaires de Lyon, 1992.
- 69 JEUDY, Henri Pierre (dir.). Patrimoines en folie. Paris: Éd. De la Maison des sciences de l'homme, 1990.
- 70 DEBARY, Octave. La fin du Creusot ou L'art d'accommoder les restes. Paris: CTHS, 2002.
- 71 CHAUMIER, Serge. Écomusées: entre culture populaire et culture savante. POUR. Dossier Mémoires partagées, mémoires vivante, n.181, mar. 2004. p.65-70.
- 72 TORNATORE, Jean-Louis et PAUL, Sébastien, « Publics ou populations? La démocratie culturelle en question, de l'utopie écomuséale aux «espaces intermédiaires» ». In : DONNAT, Olivier et TOLILA, Paul (dir.). Le(s) publie(s) de la culture, Politiques publiques et équipements culturels. Paris, Presses de Sciences Po, vol. II (cédérom), 2003, p.299-308.
- 73 DECAROLIS, Nelly. « Presentación ». In : DECAROLIS, Nelly (org.). El pensamiento museológico latinoamericano. Los documentos del ICOFOM LAM. Córdoba : ICOFOM LAM, 2006. p.3.
- 74 DESVALLÉES, André. Présentation. In : DESVALLÉES, André ; DE BARRY, Marie Odile & WASSERMAN, Françoise (coord.). *Vagues, Une antologie de la Nouvelle muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple : Éditions W-M.N.E.S., 1992. p.22-23.
- 75 Id. Muséologie nouvelle 1985. pp.65-69. Nouvelles muséologiques, n. 8, septembre, 1985, Bulletin semestriel du comité international de l'ICOM pour la muséologie. Stockholm, 1985. p.69.
- 76 BOURDIEU, Pierre. "Le champ scientifique". Actes de la recherché en sciences sociales, vol. 2, n. 2-3, juin 1976. p.89.
- 77 Ibidem, p.95.

Este volume dos *Anais do Museu Histórico Nacional*, de número 47, foi composto na cidade de Florianópolis e impresso na cidade do Rio de Janeiro, em agosto de 2016, 516^º do Descobrimento do Brasil, 194^º da Independência, 127^º da Proclamação da República, 94^º da criação do Museu Histórico Nacional e 76^º do lançamento do Volume 1 dos *Anais do Museu Histórico Nacional*.

ORIENTAÇÃO AOS COLABORADORES

Os Anais do MHN são editados anualmente e o MHN recebe trabalhos para publicação de forma contínua. Para que o artigo seja submetido à publicação no ano corrente, é necessário que seja enviado até o dia 30 de maio para os emails [mhn.pesquisa@museus.gov.br](mailto:pesquisa@museus.gov.br) e/ou anaismhn@gmail.com. Os que forem encaminhados posteriormente ficam automaticamente a serem avaliados para a publicação do ano seguinte.

Estrutura dos Artigos

1. O texto do artigo deve ser em português, sendo aceitos também artigos em espanhol, inglês e francês que serão publicados na versão original e na versão traduzida para o português. Neste caso, a correção gramatical dos artigos em língua estrangeira é de responsabilidade dos autores. Em caso de citações em línguas estrangeiras, o autor deverá colocar a tradução para o português em nota de final de texto. A coerência da tradução é de responsabilidade do autor, porém a equipe editorial poderá fazer sugestões ou solicitar alterações na tradução, caso seja verificada alguma incoerência.

2. O texto do artigo deve ser digitado em Word, ter no mínimo 10 (dez) e no máximo 25 (vinte e cinco) laudas, com entrelinhas dupla, espaçamento 0 pt, fonte Times New Roman, tamanho 12 e configuração da página padrão.

3. As notas deverão estar ao final do texto, constando todas as informações editoriais, uma vez que, no formato da publicação, não cabem “Bibliografia” ou “Referências bibliográficas”. Não serão aceitos trabalhos com as notas padronizadas no formato (autor, data), nem com os primeiros nomes do autor abreviados. Também não serão aceitos trabalhos com notas inseridas de forma manual. Seguir Normas ABNT (NBR 6023).

4. O texto deverá ter um resumo com, no máximo, 150 palavras na língua original do texto, e um abstract, assim como cinco palavras-chave e keywords.

5. Caso haja imagens, estas deverão conter resolução de, pelo menos, 300 DPIs, e ser enviadas em arquivos JPEG, separadas do arquivo de texto, e deverão estar acompanhadas dos créditos, legendas e autorização de uso, caso necessário. Recomenda-se que as imagens NÃO deverão ter caráter meramente ilustrativo, ou seja, seu uso é aconselhado somente quando forem imprescindíveis ao entendimento do trabalho. Caso contrário, os editores poderão optar pela não publicação das imagens.

6. Para mais informações os colaboradores deverão acessar a página do MHN na internet: <http://www.museuhistoriconacional.com.br>.

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

MUSEU
HISTÓRICO
NACIONAL

ibram
Instituto Brasileiro de Museus

Ministério da
Cultura

GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PÁTRIA EDUCADORA