

## A organização do museu de arte: uma abordagem a partir dos princípios estéticos de Hegel

*The organization of the art museum: an approach from the aesthetic principles of Hegel*

Vanessa Lucia de Assis Rebesco\*  
Giulia Crippa\*\*

**Resumo:** No decorrer da história, o museu foi transformando-se: de um início com coleções privadas e público restrito, passou a compartilhar a cultura de forma pública e, mesmo após estabelecer-se como uma instituição aberta ao público, continuou a sofrer mudanças. Desse modo, inferimos que a ideia de museu de arte - tipologia de museu estudada, especificamente, nessa pesquisa - modifica-se de acordo com o contexto social, econômico e político que o rodeia, pois a maneira como se molda o pensamento de uma época influencia as formas de organização, classificação e legitimação do que deve ou não ser exposto no museu. Em certos momentos, considera-se determinada obra como arte e, em outros momentos, a mesma obra é desqualificada para assumir tal papel. Assim, cada período artístico teve um “fim” da sua arte, para uma “nova” surgir. Nesse sentido, este trabalho procura analisar as implicações das várias conceitualizações da arte em épocas distintas e sua recorrente determinação sobre a organização museológica, especialmente, do sistema hegeliano da arte em relação ao Museu Antigo de Berlim.

Palavras-chave: Organização; Museu de Arte; Arte; Estética hegeliana; Fim da arte.

**Abstract:** Throughout history, the museum has changed, beginning with a limited public and private collections, came to share the culture in public and, even after establishing itself as an institution open to the public, continued to undergo changes. Thus, we infer that the idea of art museum - a museum typology studied specifically in this research - is modified according to the social, economic and political environment that surrounds it, because the way it shapes the thinking of a time influence the forms of organization, classification and legitimation of what should or should not be exposed in the museum. At certain times, it is determined as art work and other times the same work is disqualified to assume such a role. Thus, each artistic period had an "end" of its art to a new arise. In this sense, this work attempts to analyze the implications of several conceptualizations of art in different times and their recurrent determination about the organization museum, especially of the Hegelian system of art in relation to the Old Museum in Berlin.

Key-words: Organization; Museum of Art; Art; Hegelian Aesthetics; End of Art.

---

\* Graduada em Ciências da Informação e da Documentação. Mestranda Artes Visuais/Universidade Estadual de Campinas.

\*\* Doutora em História Social. Universidade de São Paulo/Campus de Ribeirão Preto.

## 1 Introdução

O colecionismo encontra-se na origem do processo de formação do Museu. Coletar objetos é um hábito tão antigo quanto a noção de propriedade individual e tem sido fomentado por todas as culturas e instituições. Ao longo dos séculos, o colecionismo foi consolidando-se até que, em 1683, houve a criação do primeiro museu organizado como Instituição Pública, o Ashmolean Museum de Oxford, que teve sua origem baseada na coleção privada da família Tradescant durante duas gerações (ZUBIAUR CARREÑO, 2004).

Entretanto, somente no final do século XVIII, surge o movimento definitivo que converterá em museus públicos as grandes coleções das monarquias e dos príncipes, visto que, anteriormente, a cultura e a arte estavam reservadas, principalmente, à nobreza e ao clero (HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, 1998). Palácios e igrejas guardavam a quase totalidade do patrimônio histórico artístico da humanidade. É só com a ruptura social produzida pela Revolução Francesa (1789), e ao longo do século XIX, que o museu se configura como instituição aberta ao público, democrática, voltada para a memória do passado e para construção do futuro (GONÇALVES, 2004).

No caso do museu de arte, especificamente, ele narra histórias particulares através de seus objetos e essas narrativas são influenciadas pelos curadores. Por exemplo, as pinturas que são mostradas juntas em uma sala ou em uma parede, interferem no modo de interpretá-las. Cada relato é construído dentro do museu por um determinado contexto, com seleção e arranjos próprios. Nesse sentido, esses museus influenciam como a arte é vista: através de sua arquitetura e suas coleções, constroem narrativas que oferecem aos visitantes uma visão sem neutralidade sobre determinado assunto. Por isso, a concepção de museu de arte deve levar em conta os papéis de colecionadores, arquitetos, curadores, museólogos, visto que eles exercem um papel fundamental na disseminação de saberes legítimos (CARRIER, 2006).

Desse modo, refletir sobre o conceito de arte é necessário quando estudamos o museu de arte, na medida em que as concepções artísticas determinam o modo de ser do último nas diferentes épocas e vice-versa. Entretanto, o conceito de arte vive em um constante processo de mudança. Por exemplo, Hegel, no século XIX, desenvolve uma filosofia da arte em sua obra *Cursos de Estética*. A estética hegeliana tinha uma ideia definida da arte que afetou a estruturação dos museus de arte daquele século, principalmente, o Museu Antigo de Berlim. Este museu compartilha com a filosofia de Hegel as mesmas concepções artísticas. O Museu Antigo, através de sua arquitetura e exposições, configura-se de maneira bem diferente do museu de arte contemporânea, pois as concepções artísticas do século XIX não são as mesmas da atualidade.

Com a invenção da fotografia, a partir da segunda metade do século XIX, a concepção de arte mudou significativamente, logo, as instituições atreladas à arte sofreram modificações, sobretudo com o início da arte moderna. Esse campo de conhecimento, originado no século XVI, especialmente através de Giorgio Vasari, em sua obra “Vida dos mais excelentes pintores, escultores e arquitetos” (publicada em 1550, com a 2ª edição em 1568) e do qual Hegel, no século XIX, ainda compartilhava, foram suplantados por outra concepção artística (CRIMP, 2005).

Nesse sentido, notamos que a negação de um estilo artístico e a sucessiva afirmação de outro, ou a retomada de conceitos e estilos utilizados no passado, são constantes na história da arte. O historiador alemão Hans Belting (2006), afirma que a entrada na modernidade do século XX não fez a arte acabar, pelo contrário, mudou o caminho percorrido até então por ela e a fez trilhar outra direção. A arte moderna rompe com os antigos gêneros acadêmicos e perde seu ideal artístico.

Desse modo, segundo Arthur C. Danto, retomando a teoria do fim da arte de Hegel, o museu é parte da infraestrutura da arte que, em algum momento, terá de lidar com o fim da arte e isso se repetirá incontavelmente. Assim, para o autor, “o artista, a galeria, as práticas de história da arte e a disciplina de estética filosófica devem todos, de um modo ou de outro, ceder espaço ou se tornar diferentes, talvez muitos diferentes do que foram até agora” (DANTO, 2006, p. 21).

Com base nessas reflexões iniciais, propomos o desenvolvimento de um artigo que pense sobre as relações de poder e as formas de organização do museu de arte a partir das concepções artísticas de épocas distintas e que, especificamente, analise o sistema hegeliano da arte e sua relação com o Museu Antigo de Berlim.

## **2 Relações de Poder no Museu**

O museu adapta-se constantemente às necessidades de uma sociedade em rápida mutação, todavia, a memória constituída a partir de objetos selecionados, segundo critérios de valor de cada período, não ocorre de maneira neutra, pelo contrário, está comprometida com o poder hegemônico, com as ideias e o com o contexto da época em que ocorre. “O conceito de valor não é absoluto e varia em cada cultura e ao longo da história da humanidade, e cada coleção traz a assinatura de sua época e de seus patrocinadores” (LARA FILHO, 2006, p. 8).

Segundo Douglas Crimp (2005), o museu, ao tirar os objetos de seus contextos históricos originais, não o faz como um ato de celebração política, pelo contrário, o faz com o objetivo de criar a ilusão do conhecimento universal. Nesse sentido, uma história cultural é construída pelo museu, pois ele trata seus objetos independentemente das condições materiais do presente e da própria época dos objetos.

Além das coleções não serem formadas neutramente, pois, obviamente, elas são escolhidas ou não por motivos específicos, existe o “problema” de como trabalha-se com elas, ou seja, a classificação e a exposição. Francisco Zubiaur Carreño (2004) afirma que, segundo muitas opiniões, as exposições são a razão de ser do museu. Assim, o estilo da apresentação e da comunicação, como por exemplo, os recursos utilizados (mecanismos audiovisuais...), linguagem utilizada, contribuem para imagem geral do museu. Através do projeto é que as exposições alcançam uma comunicação adequada e, para realizar esse projeto, necessita de um profissional bem preparado.

Nessa perspectiva, Eileen Hooper-Greenhill (2003), em seu livro *Museums and the shaping of knowledge*, coloca que as relações de poder dentro de museus e galerias pendem para o sujeito que faz coleta de decisões em relação ao tempo, espaço e visibilidade, em outras palavras, quanto ao que pode ser visto, como deve ser visto e quando isso é possível. Os curadores que entendem como estas práticas os colocam em posição de poder e que desejam reduzir este poder pessoal encontram maneiras de oferecer mais oportunidades aos outros para construir suas próprias interpretações. Ou seja, isso geralmente significa que as práticas de curadoria que foram projetadas para manter objetos fora da vista do público, têm que ser completamente reformuladas.

Hooper-Greenhill questiona a não existência de uma racionalidade e ausência de lógica em taxonomias aparentemente estranhas, assim, ela propõe uma “expansão da mente” para que novas possibilidades de classificar o museu sejam pensadas. A autora afirma que se aceita como “verdadeira” um determinado tipo de classificação, diferente do habitual, o trabalho de curadoria na identificação, controle, classificação e exibição de suas coleções teria que ser inicializado novamente. Além disso, há configurações de organização e classificação diferentes para períodos distintos e também para culturas particulares. Desse modo, ao interpretarmos os objetos devemos estar conscientes que seus significados são variáveis, frágeis e, frequentemente, passam a ter novas funções em novos contextos. Na medida em que isso se dá, inúmeras interpretações, relevâncias, regras, códigos, podem ser escritos e assim o museu sempre imporá algumas coisas em detrimento de outras, silenciando verdades e acontecimentos (HOOPER-GREENHILL, 2003).

Por trás de cada forma de organizar obras, objetos ou livros, há uma motivação de seu agrupamento, isto é, a configuração que é dada a uma exposição, sua sequência, como se distribui as peças “revelam aspectos da matriz cultural de uma época, já que as formas de organização estão profundamente vinculadas a *epistème*” (LARA FILHO, 2006, p. 9).

Desse modo, os processos de seleção e ordenação dos museus raramente são entendidos como históricos, geograficamente específicos e dentro da episteme de seu tempo, exceto em um nível muito pequeno. As decisões em museus e galerias sobre como posicionar os objetos são determinadas por uma série de fatores, incluindo as divisões existentes entre os objetos, as práticas particulares curatoriais de cada instituição, a condição física do objeto material e os interesses, entusiasmo e experiência do curador em questão. Assim, a significação da identidade das coleções e museus, nem sempre pode ser dada como certa, visto que há pouca ideia de que os objetos podem ser compreendidos em uma infinidade de maneiras diferentes, que muitos significados podem ser lidos a partir de outras possibilidades e que este significado pode ser manipulado conforme a necessidade (HOOPER-GREENHILL, 2003).

Portanto, torna-se nítido que a maneira como se molda o pensamento de uma época está muito atrelado com as formas de organização, classificação e legitimação do que deve ou não ser exposto. E, dentro disso, a questão do museu como um espaço não neutro aparece principalmente em relação à aquisição, classificação e exibição dos objetos. Desta forma, nos próximos tópicos estudaremos o museu de arte do século XIX a fim de analisarmos de que maneira a “visão de mundo” daquela época o afetou. Para isso, a princípio, algumas definições do conceito de arte serão apresentadas.

### **3 O que é arte?**

O instrumento primeiro e mais frequente numa tentativa de construir uma concepção definitiva sobre a arte, é o das categorias de classificações estilísticas. “A ideia de estilo repousa sobre o princípio de uma inter-relação de constantes formais no interior da obra de arte” (COLI, 1995, p. 24). Porém, Jorge Coli afirma que este sistema é simplificado, uma vez que a obra de arte não se reduz ao estilo, além das classificações estilísticas não possuírem a pureza formal que se evoca. Por isso, devemos olhar para a noção de estilo criticamente, enxergando suas limitações e utilidades.

Robin Collingwood (1938) apresenta outra possibilidade na busca de uma concepção de arte. Segundo este autor, dar atenção à história da palavra “arte” é importante na tentativa de eliminar suas ambiguidades. *Ars* em latim antigo, como *τεχνη* em grego, significa um ofício ou tipo especializado de competência. Para os gregos e romanos, o que damos o nome de “arte” era visto apenas como um grupo de ofícios, como por exemplo, o ofício da poesia, vista por eles como a carpintaria e as demais atividades. Já no latim medieval, *Ars* significava qualquer maneira especial de saber livresco (gramática ou a lógica, a magia ou a astrologia). No entanto, na renascença há um retorno do significado antigo, e os artistas renascentistas, igualmente aos do mundo antigo, viam-se como artífices. Somente no século XVII que se inicia a separação dos problemas e concepções do estético dos do técnico, ou da filosofia do ofício. Assim, a separação entre a arte e o ofício tornou-se completa, apenas em termos teóricos, pois o novo uso da palavra “arte” não prova que ela foi definida com clareza e muito menos que há consenso em sua utilização. Cada campo do saber traçou e está a traçar suas concepções e percepções sobre a arte.

Ernst Gombrich, por exemplo, em seu livro *A história da Arte*, afirma: “Nada existe realmente a que se possa dar o nome de Arte. Existem somente artistas” (GOMBRICH, 1999, p. 3). Para esse autor, antigamente o artista tinha uma maneira de realizar seu trabalho, com materiais e técnicas particulares; hoje, esse processo acontece de forma diferente, o que não impede de considerarmos todas essas atividades como arte.

Nesse sentido, Coli (1995) afirma que quem confere estatuto de arte a um objeto é o discurso do crítico, perito, conservador de museu, historiador de arte. A crítica tem o poder não só de atribuir o estatuto de arte a um objeto, mas de classificá-lo numa ordem de excelências, segundo critérios próprios. Além disso, existem locais específicos que dão estatuto de arte a um objeto, como por exemplo, um museu, uma galeria. Assim, fica nítido que a nossa cultura possui meios para decidir o que é ou não arte.

No início de século XIX, por exemplo, tomada pela “inclinação romântica” a arte alienou-se da realidade social e o museu institucionalizou essa situação,

a concepção idealista da arte, o sistema de catalogação imposto a ela e a construção de uma história cultural que a contivesse – todos esses aspectos foram assegurados pelo museu enquanto se desenvolvia durante o século. Essa “supervalorização” institucional da arte teve um efeito secundário que Benjamin chamou de “desintegração da cultura em mercadorias”, e ao que Broodthaers se referiu como transformação da arte em mercadoria (CRIMP, 2005, p.188).

Desse modo, Crimp acredita que as raízes do dilema da arte contemporânea, no final da década de 1960, de tentar escapar das imposições do museu e do mercado e envolver-se das lutas políticas de seu tempo, encontram-se no século XIX.

Assim, percebemos que, em momentos específicos, arte é aquilo que o museu expõe, aquilo que foi institucionalizado e em outros momentos é o artista quem atribui à sua própria obra o estatuto de obra de arte, ou os críticos, filósofos da arte. As transformações no modo de se pensar o conceito de arte resultaram em novos movimentos artísticos em cada período histórico. Quando se negava um estilo, outro surgia. Além de que, a retomada de estilos e conceitos passados, como uma forma de reinventar a arte, é fatídica. Isto ocorre, pois não existe uma única forma de definição para a arte, visto que este conceito está sujeito a mutações, influências temporais e culturais e até mesmo de poder.

### **3.1 O sistema hegeliano da arte**

O classicismo caracteriza bem a filosofia da arte de Hegel. Dentro do classicismo, por exemplo, toda arte tem um “período de florescimento para a formação plena como arte” e é nesse tempo que ela deve mostrar para que está realmente capacitada como arte. Entretanto, o classicismo não faz parte de um ciclo que repete-se com frequência, pelo contrário, é impossível de repetir-se, pois liga-se o tempo todo a um desenvolvimento do espírito e da cultura. Já realizado o classicismo, e fixado de modo definitivo no passado, ele torna-se inimitável e intocável. “No futuro, a cisão entre sujeito e mundo tematizada por Hegel não é mais superada na arte, mas somente na filosofia” (BELTING, 2006, p.191). Desta forma, na perspectiva de mundo vislumbrada por Hegel, a arte, como “revelação sensível do espírito”, exerceu um papel já histórico que só pode ser esclarecido, segundo Beltig, retrospectivamente, por uma historiografia da arte universal.

Nesse sentido, Hegel desenvolve uma filosofia da arte muito abrangente, entretanto, o objetivo deste tópico não é examinar detalhadamente o estatuto da arte nas diversas obras de Hegel e sim apenas fornecer um panorama breve e geral de como o autor hierarquizou as artes em sua obra *Cursos de Estética*.

A obra *Cursos de Estética* é uma compilação realizada em 1831, por Heinrich Gustav Hotho, aluno de Hegel. A compilação foi desenvolvida após a morte de Hegel e baseou-se em anotações feitas por Heinrich e alguns colegas, tendo os cadernos pessoais de Hegel e as aulas ministradas por ele como base.

Visto que o “tema” do livro de Hegel é a estética, cabe aqui ressaltar que a palavra “estética” vem do grego *aisthesis*, e significa “sensação”. Baumgarten foi quem a utilizou pela primeira vez e, em 1750, publicou-a como título de uma obra. A estética nasceu na Alemanha, com a escola Christian Wolff. Naquele período, as obras de arte deveriam provocar sensações como medo, espanto, alegria, admiração para serem consideradas (COSTA, 2009).

Na obra *Cursos de Estética*, Hegel afirma que a arte, religião e filosofia são os três momentos do espírito absoluto<sup>1</sup>, ou seja, as três formas visam apreender o absoluto. Além disso, elas têm Deus como conteúdo comum e o permanente culto ao mesmo a serviço da verdade (HÖSLE, 2007). Desse modo, segundo R. P. Costa (2009), a diferença entre esses três saberes encontra-se, apenas, na forma em que esses momentos trazem consciência ao objeto Absoluto. “Na arte o absoluto seria intuído, na religião representado e na filosofia pensado” (HÖSLE, 2007, p. 665).

A primeira parte da obra de Hegel é dedicada ao conceito do belo. O autor sugere uma hierarquização entre dois tipos de belo: O Belo Artístico e o Belo Natural. Segundo Hegel, o Belo Artístico é superior à natureza, pois ele nasce do próprio Espírito, ou seja, é um produto do Espírito. Já o Belo Natural é um reflexo do Espírito, dessa maneira, é entendido como um Espírito imperfeito ou mesmo subordinado a ele. É somente no homem que o espírito tem plena consciência de si, pois na natureza essa consciência não existe. Assim, quando se fala em ideias/pensamentos, ocasiões onde há espiritualidade e liberdade, existe também supremacia em relação à qualquer produto natural (HEGEL, 2001).

Depois de dedicar-se ao conceito do belo na primeira parte do *Cursos de Estética*, Hegel, na segunda e terceira parte, sistematiza a arte em três grandes períodos: o simbólico, o clássico e o romântico. Estas formas de arte são, para Hegel, os modos pelos quais a ideia é representada, isto é, as inúmeras relações de conteúdo e configuração e essas relações procedem da ideia e por este meio dão o motivo da divisão dessa esfera. Simbólico, clássico e romântico são cada uma das três épocas fundamentais da arte oriental, arte greco-romana e arte cristã (HÖSLE, 2007).

---

<sup>1</sup>O espírito é a consciência de si. “A mais elevada definição do absoluto é que o absoluto não é simplesmente em geral o espírito, mas sim o espírito completamente manifesto de si mesmo, o espírito consciente-de-si, infinitamente criador” (HEGEL, 1995, p. 28).

A arte simbólica (Oriente antigo) tem na arquitetura sua principal representação; a arte clássica (a Grécia) possui como melhor representante a escultura; e, por último, a arte romântica (engloba a arte cristã, a arte moderna, e o romantismo propriamente dito) apresenta subdivisões: a pintura, a música e a poesia (CROCE, 1943). Essas três formas de arte são, no pensamento de Hegel, os principais passos alcançados pela mente, o caminho para a passagem do simbolismo ao classicismo levando até o romantismo (GOULIANE, 1970).

O início da arte é tido com a arte simbólica, pois esta forma de arte, de acordo com a hierarquia conceitual e histórica que o autor construiu, encontra-se em um estágio menos desenvolvido, pois sua forma é mais rudimentar e seu conteúdo é extraído dos significados naturais e das personificações humanas. A arte simbólica *procura* o conteúdo consumado entre o significado interior e a forma exterior que, por sua vez, já foi *encontrado* pela arte clássica na exposição da individualidade substancial para a percepção sensível e que foi ultrapassado pela arte romântica em sua espiritualidade acentuada. As configurações artísticas não possuem, enquanto simbólicas, uma forma verdadeiramente que adequa-se ao espírito, portanto, o espírito aqui não é em si mesmo claro e, assim, ele não é livre (HEGEL, 2000).

Deste modo, o exemplo mais perfeito de arte simbólica é a arte egípcia, tanto no seu conteúdo peculiar quanto segundo sua forma. Suas obras de arte permanecem enigmáticas, mudas e paralizadas, visto que o espírito ainda não achou sua encarnação verdadeira e desconhece a língua do espírito claramente. No Egito, o espiritual ainda não atingiu sua plena liberdade, pois o simbolismo inconsciente é um intuir não livre para o espiritual, tanto em sua forma quanto em seu conteúdo (HEGEL, 2000).

Segundo Antonio V. da Silva Filho, para Hegel, o fastígio da concretização histórica da arte clássica encontra-se no período clássico grego. É na Grécia que ocorre pela primeira vez a apresentação da dialética particular e universal, da subjetividade e da objetividade, do conteúdo e da forma de acordo com o conceito (SILVA FILHO, 2006).

Apesar de a arte clássica ser somente o começo do processo de idealização que resultará no pensamento, visto que ela não é vista por Hegel como o momento em que o espírito atinge o mais alto grau de liberdade e independência, é nessa arte que o espírito, mesmo preso e dependente da forma sensível, alcança sua melhor expressão. “A Forma de arte clássica, de fato, alcançou o ponto mais alto que a sensibilização da arte foi capaz de alcançar, e se nela há algo de deficiente, tal coisa

reside na arte mesma e na limitação da esfera artística” (HEGEL, 2001, p. 94). Para o autor, algo mais belo não pode haver e não haverá mais, pois esta arte foi a exposição do ideal mais adequado ao conceito, a completude do reino da beleza. Além disso, Hegel vê no período clássico a epopeia, a escultura, a mitologia e a tragédia como períodos fundamentais. É deste modo que o mundo grego marca o momento da perfeição estética, ou seja, o ideal de beleza torna-se realidade. Entretanto, para Hegel, arte não é apenas sinônimo de beleza, espiritualidade, harmonia, mas também de conflito, discordância, mundanidade, por isso, é necessário ressaltar que à medida que perde a beleza estática da estátua de mármore e vai para o movimento da poesia dramática, a arte evolui (GONÇALVES, 2001).

A última forma particular de arte é a romântica. Nesta arte, o espírito volta-se para si e em nele mesmo sua objetividade é encontrada, logo, ela é a arte em que a espiritualidade atinge seu máximo. Hegel (2000) dividiu a arte romântica em três momentos para que houvesse uma consideração mais precisa e desenvolvida desse domínio artístico: o primeiro é o religioso, onde a história da vida, da morte e da redenção de Cristo tornam-se o centro; o segundo sai da elevação do divino e entra na mundanidade, “aqui é inicialmente o sujeito enquanto tal que se torna para si mesmo afirmativo e que possui para a substância de sua consciência, bem como para o interesse de sua existência...o amor, a fidelidade, e a coragem...” (HEGEL, 2000, p. 262); o terceiro pode ser chamado de “autonomia formal do caráter”, nesse caso, o mundo do particular, do existente em geral, que torna-se livre para si, coloca-se sobre seus próprios pés e se move de maneira autônoma em seu próprio campo.

Vittorio Hösle (2007) afirma que o caráter tricotômico da filosofia hegeliana da arte é o que existe de propriamente novo se comparado com as reflexões anteriores sobre a arte antiga e a moderna. À forma de arte clássica e à romântica, Hegel acrescenta a simbólica. Além disso, Hegel, em sua sistematização da arte, elege uma arte que mais se destaca em um período determinado e que, conseqüentemente, o representou melhor, para que fosse facilitado o entendimento da sua própria teoria (COSTA, 2009).

#### **4 Hegel e o Museu Antigo de Berlim**

A filosofia da arte de Hegel marca uma grande mudança na visão da arte e da nova história da arte. A inovação da estética hegeliana, dentro do campo estudado por esse autor, se dá ao fornecer uma fundamentação filosófica para que a história da arte

desenvolva-se e é a arte de forma universal, ou seja, de todos os tempos e todos os povos. Assim, a arte “convida-nos” a conhecer o que realmente ela é. Logo, fala aqui o fundador de uma nova “ciência do espírito”, que enxerga na arte um produto cultural unido a um estágio passado que foi da história do espírito (BELTING, 2006).

O filósofo Hegel criou um sistema de arte sem, necessariamente, pensar na classificação e organização museológica, mas suas ideias repercutiram e definiram as estruturas e os princípios estéticos do século XIX. Hegel, por exemplo, presenciou e apoiou a fundação do Museu Antigo de Berlim. Este filósofo criou uma justificativa metafísica para o museu de arte recentemente nascido, apesar de, se tratando de aspectos práticos, pouco saber (BELTING, 2006).

O Altes Museum (Museu Antigo) é o primeiro museu público de Berlim e foi construído entre 1823 e 1830 pelo arquiteto Karl Friedrich Schinkel. Seu edifício é considerado um dos mais importantes do neoclassicismo<sup>2</sup>. Após a criação deste museu, Friedrich Wilhelm IV instituiu a área correspondente à atual Ilha dos Museus, para as demais construções representativas para os campos da ciência e das artes. O Museu Antigo também está localizado nesta Ilha dos Museus, considerada Patrimônio Cultural da humanidade pela UNESCO desde 1999. Esta ilha localiza-se entre as duas margens do rio Spree e nela se encontram cinco museus: Altes Museum (Museu Antigo); Neues Museum (Museu Novo); Pergamonmuseum (Museu de Pergamon); Alte Nationalgalerie (Antiga Galeria Nacional); Bode-Museum (nome dado em homenagem ao seu criador, Wilhelm von Bode).

Segundo o site oficial<sup>3</sup> do Museu Antigo, a ordem monumental das 18 colunas jônicas caneladas, o *hall* de grande extensão e a rotunda, são uma referência explícita ao Pantheon Romano e, juntamente com a imensa escadaria, formam uma arquitetura muito imponente. Além disso, o Museu Antigo foi organizado ao redor da rotunda para produzir uma experiência estética. O projeto foi criado em torno dos pontos de estética que não se relacionam diretamente com a função, em um sentido estrito, de exibir as obras de arte. A coleção tinha como chave para o propósito do museu a qualidade estética e não necessariamente a integridade histórica.

Essa qualidade estética do edifício e as obras dentro dele estão ligadas ao objetivo de influenciar o público, além de possuírem um papel pedagógico. Desse modo, o arquiteto do Museu Antigo deu ênfase às exigências da construção artística e ao espectador de arte, pois acreditou que certo estado de espírito era necessário para

<sup>2</sup> Disponível em: <http://www.smb.museum/smb/standorte/index.php?p=2&objID=24&n=2>.

<sup>3</sup> <http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/altes-museum/home.html>

apreciar as coleções. Este museu não era apenas para servir aos historiadores da arte, mas também para levar o público em geral a entrar em contato com o edifício e com as obras de arte (MOYANO, 1990).

Em 1828, no Museu Antigo, a elevação emocional e o cultivo transmitido através da transparência, tornou-se o critério de seleção das coleções. A Grécia Antiga ofereceu padrões para a arquitetura, escultura e artes aplicadas, com a Alta Renascença fornecendo a medida para a pintura. Transparência como uma ferramenta pedagógica e uma marca de superioridade estética foi uma das razões para favorecer esses períodos. Já os critérios de seleção, realizados em 1830, enfatizaram padrões estéticos e aquisição de vários trabalhos de artistas preferidos. Por exemplo, no primeiro catálogo de 1830, a hierarquia de valor estético, ao que parece, foi a razão única para organizar as pinturas em duas séries divergentes e colocar as que eram vistas como “inferiores” em salas separadas, independentemente da sua data e proveniência. O arranjo das galerias de escultura no primeiro andar não era problemático, porque a qualidade estética da escultura antiga foi reconhecido por todas as partes (MOYANO, 1990).

Desse modo, a coleção deste museu, no início de sua inauguração, era em sua maioria de peças gregas e romanas, além de algumas medievais, com uma seção de pinturas européias. O museu possui uma coleção de Antiguidade Clássica que contempla esculturas, vasos, arquitetura, mosaicos, bronze. Em 1831, um grupo de 442 vasos foi adquirido de Dorow-Magnus e o arqueólogo Eduard Gerhard doou as obras de sua coleção, tornando a seção de vasos a mais importante do mundo.

O museu, enfatizando a qualidade estética proposta por Waagen Schinkel, forneceu exemplares para a prática artística. Altenstein invocou grandes períodos artísticos do passado. Nesse sentido e segundo, ainda, Steven Moyano, a “função” deste museu era a de promover a arte, divulgar gosto e transmitir satisfação estética.

Hegel teve uma proximidade com a fundação do Museu Antigo, como foi dito anteriormente. Por isso, notamos que a arte exposta nesse museu está muito atrelada às três formas de arte apresentadas pelo autor: a Simbólica, a Clássica e a Romântica. No Museu Antigo, não há algum tipo de arte que não se encontre dentro de uma dessas artes particulares, justamente pelo fato deste museu compartilhar com Hegel as mesmas concepções estéticas e artísticas.

Portanto, inferimos que a ideia de museu de arte está ligada às concepções estéticas de cada período histórico. Por exemplo, no século XIX, como foi mostrado acima, temos uma filosofia da arte desenvolvida por Hegel e temos um museu que expõe obras de arte que partilham os mesmos valores dessa estética. Logo, a arte era um conceito definido, tínhamos uma ideia de museu de arte também determinada e, de acordo com as concepções estéticas vigentes, uma obra de arte era ou não legitimada e exposta em um museu. Assim, com o passar dos anos, a concepção de arte foi transformando-se - cada período artístico teve um “fim” da sua arte para uma “nova” arte surgir - e o museu modificou-se para poder incluir essas outras possibilidades artísticas em seus acervos.

### 5 O fim da arte ou uma nova arte e um novo museu?

Em sua obra *Cursos de Estética*, Hegel traça o caminho percorrido pela arte durante a história. Os períodos Simbólico, Clássico e Romântico delineiam o trajeto que a arte realiza e, a partir dele, torna-se “possível entender que o próprio desenvolvimento dialético da arte no mundo já apontava para o fim dela mesma”. Em outras palavras, a maneira de cada período artístico desenvolver-se, indica “a superação da representação sensível para outra forma mais adequada” (COSTA, 2009, p. 92).

No século XIX, esta obra de Hegel teve um lugar essencial na discussão sobre a morte da arte. Entretanto, quando Hegel fala sobre a morte da arte, devemos entender que a morte referida por ele era de uma arte bela e não da arte de modo geral. Ou seja, é uma morte da arte não generalizada, pois para além da arte bela há uma arte que não morreu (TIBURI, [2010?]).

O fim da arte não significa, porém, que a arte alcançou um término, somente que deixou de suprir, na época moderna, os interesses mais elevados do espírito. Por outro lado, este fim é um longo fim que já vem se manifestando desde o fim da forma de arte clássica (HEGEL, 2000, p. 263).

Nesse sentido, para Hegel, a arte, a partir de certo momento, perde uma espécie de “*tarefa* originária da intuição estética enquanto lugar de plenitude ou de satisfação plena do espírito”. Logo, quem morre é o deus que constitui o conteúdo originário da obra de arte e não a arte, sendo assim, não há exatamente um instante em que a arte morre ou deixa de ser arte. O que ocorre é uma admissão, por parte da arte, de “mundos” antes não aceitáveis. A arte passa a acolher dentro dela o mundo prosaico, “perdendo cada vez mais a sua poesia originariamente mítica para dar lugar a uma prosa dessacralizada” (GONÇALVEZ, 2004, p. 55).

Do mesmo modo, Costa (2009) afirma que, ao enunciar o fim da arte, Hegel enfatiza uma nova função e significação para a arte. Visto que outrora era a serviço da religião que a arte sempre esteve, agora, afirma a autora, ela dá lugar a diferentes coisas, como por exemplo, a um conteúdo subjetivo, prosaico, humano. Este conteúdo subjetivo, ao emergir-se, faz com que uma reflexão aconteça tanto para explicar a arte, quanto na busca para entender o que é exposto. Assim, o homem moderno não contenta-se somente com a contemplação estética imediata como forma satisfatória de ter acesso a verdade.

Danto (2006) - autor contemporâneo que pode contemplar todo o percurso da arte após o decreto de Hegel e que concorda com a tese hegeliana sobre o fim da arte – declara, em sua obra *Após o fim da arte*, que tanto Belting quanto ele próprio não pretendiam dizer que não haveria mais arte, mas defendem que a arte que fosse continuar seria realizada em prol da narrativa legitimadora, na qual fosse vislumbrada como a próxima fase apropriada da história. “O que havia chegado a um fim era a narrativa, e não o fim da narrativa”. Ou seja, a ideia que Danto e Belting compartilhavam, era de que determinados processos de práticas haviam dado lugar a um novo processo, mesmo que este fosse impreciso.

Isso aconteceu com a arte no século XIX. Neste período, havia uma forma de definir a arte, mas, ela chegou ao fim e deu lugar para novas formas de conceitualizá-la e de se fazer a arte, exemplo disso é o modernismo. Este período era compreendido por Danto (2006, p. 33) como a “Era dos Manifestos”. O modernismo propunha, em cada manifesto, um esforço de definição da arte que contrariava totalmente as concepções da arte do passado. Esses manifestos da arte moderna caracterizavam-se pela necessidade de justificar a arte por eles criada como sendo a arte verdadeira, única e como se através dela tivesse descoberto a verdade filosófica do que a arte essencialmente é.

O poeta e escritor Paul Valéry, em seu texto publicado pela primeira vez em 1931, chamado *O problema dos museus*, revela seu sentimento ambíguo em relação à modernidade e demonstra certo “desgosto” relacionado aos museus:

a Pintura e a Escultura, me diz o demônio da Explicação, são filhos abandonados. A mãe deles está morta, a mãe Arquitetura. Enquanto ela era viva, garantia-lhes um lugar, um uso, suas obrigações. A liberdade de errar lhes era recusada. Eles tinham seu espaço, sua luz bem definida, seus temas, suas alianças... Enquanto ela vivia, eles sabiam o que queriam... (VALÉRY, 1960, p. 33).

Valéry afirma que, ao deixar o museu, sente um mal-estar, sua cabeça transtornada e as pernas moles. Ao buscar a causa dessas sensações, o autor afirma não conhecer a relação entre a confusão que o persegue e o estado atormentado das artes na modernidade, desse modo, infligem-se suplícios à arte do passado.

O museu moderno, nesse sentido, não é mais o local da conservação do passado, mas ele mostra-se como o lugar da exposição conclamadora, instrutiva e, com isto, vinculadora do planejado. Isto não é simplesmente planejado e realizado em partes e passos particulares, em posições diversas, mas sim de antemão, de acordo com a essência do planejamento; ele é planejado a partir do todo, e esse planejado se torna anteriormente e ao mesmo tempo acessível e é exposto – manifestação do poder, marcha dos números, extensão de comprimento, largura e altura. “A exposição significa: aquilo que é mostrado já é fixado no essencial” (HEIDEGGER, 2010, p. 33-34).

Há, por parte do modernismo, um desejo de morte dessa arte do passado, por outro lado, a arte contemporânea não é contra ela. Não existe, na contemporaneidade, nenhum sentimento de oposição a esse tipo de arte, ou um dever de liberta-se dela, como geralmente acontece com a arte moderna. Na arte contemporânea, é bem vista a possibilidade de usufruir do passado disponível para usá-lo da maneira que os artistas tiverem vontade. No entanto, o espírito em que a arte foi realizada no passado não está disponível. Dentro dessa perspectiva sobre a arte do passado, os artistas contemporâneos não veem os museus como inundados de arte morta, mas, pelo contrário, os veem com inúmeras possibilidades artísticas vivas. Assim, o museu está disponível para constantes reorganizações: “o museu é causa efeito e materialização das atitudes e práticas que definem o momento pós-histórico da arte” (DANTO, 2006, p. 7).

Nesse sentido, como já mencionado anteriormente, temos distintas épocas históricas com diferentes concepções sobre a arte. Quando uma determinada arte é canonizada e outra não, o museu de arte, como instituição receptora e guardadora desses produtos artísticos, delinea-se de acordo com esse processo. Entendemos aqui que “os cânones artísticos são os produtos da atividade classificatória das instituições artísticas atuantes num dado contexto social e a formação do gosto, isto é, da estrutura de legitimação dos cânones artísticos e estéticos, é de natureza institucional” (TOTA, 2000, p. 52). Desse modo, a canonização artística causa sempre exclusão e censura, visto que quando define-se que apenas algumas obras são relevantes, todas as demais que não se enquadram nessa categorização relegam-se ao esquecimento institucional.

Por isso, devemos pensar nas transformações do conceito de arte como um campo intensificado de disputa pela hegemonia artística que, em grande parte, está atrelada com a ideia de museu de arte que se legitimou ao longo dos distintos períodos da arte. Apesar da arte ser uma atividade ideológica e, ao mesmo tempo, um produto da ideologia, é preciso considerá-la na sua natureza de esfera autônoma. As condições da produção artística compreendem técnicas pictóricas, expressivas, poéticas e também “as respectivas relações sociais de produção, isto é, as relações sociais de produção artística baseadas naquelas técnicas e no conjunto das instituições vigentes” (TOTA, 2000, p. 64).

Nessa perspectiva é que, durante o século XIX, a arte conduziu-se a uma autoconsciência filosófica e isso foi implicitamente compreendido como um dever para que os artistas produzissem uma arte que incorporasse a essência filosófica dela mesma. Em contrapartida, hoje verificamos que isto era uma “compreensão equivocada da arte, e com um entendimento mais claro chega-se ao reconhecimento de que não há mais outra direção que a história da arte possa tomar. Ela poderá ser qualquer coisa que artistas e benfeitores queiram que seja” (DANTO, 2006, p. 41). Isso porque as concepções estéticas e artísticas são sempre transitórias, novas ideias surgem, novas relações sociais e de poder se estabelecem. Ou seja, uma *narrativa* chega ao fim para que outra se inicie.

Por exemplo, Danto estabelece o fim da modernidade quando, diante da Brillo Box de Andy Warhol, tem sua experiência com a pop art. Após esse momento, uma forma especial de manifestação para arte não existe mais. “Até o século XX acreditava-se tacitamente que as obras de arte poderiam sempre ser identificadas como tais” (DANTO, 2006, p. 40). Mas, como no caso da Brillo Box, o problema da filosofia era explicar por que elas são obras de arte, visto que não há uma forma especial que necessariamente uma obra de arte deva ter. Desse modo, a arte perde a responsabilidade de uma definição filosófica. Além de que “não há uma aparência específica a ser assumida pelas obras de arte, uma vez que a definição filosófica da arte deve ser compatível com todo e qualquer tipo e regra de arte” (DANTO, 2006, p. 40, 41).

Nesse sentido, Gombrich afirma que não é somente o aspecto exterior de inúmeros museus que se transformou, mas também e, principalmente, as peças expostas, justamente porque estas são a materialização das concepções artísticas de cada período que, como apresentado acima, sofreram inúmeras mutações com o passar do tempo. “Há pouco tempo, todas as formas de arte do século XIX contra as quais o Movimento Moderno se rebelou foram condenadas ao esquecimento público” (GOMBRICH, 1999, p. 493).

## 6 Considerações Finais

No século XIX, existia uma ideia que pressupunha o ser do museu de arte e esta ideia era instituída como verdadeira. Havia uma seleção e o que era tido como arte estava definido. Essa questão ficou muito evidente através da análise da estética hegeliana e do Museu Antigo de Berlim. Por outro lado, na atualidade, os curadores não seguem, necessariamente, os modelos de classificação dos filósofos e, do mesmo modo que existe uma “liberdade” para a criação dos espaços no museu, a noção de arte também está mais “livre”, chegando até ser imprecisa.

Na pós-modernidade, pensar em arte e em museu de arte exige um esforço reflexivo que abarque não apenas o campo das definições artísticas – isso inclui a mudança da arte para efêmera, fluida e feia, deixando para trás a arte bela e estável - e sua repercussão dentro do museu de arte, mas, também, que compreenda a existência de uma indústria cultural, de um mercado das artes e de um campo artístico muito mais ampliado, onde a linha que separa a cultura da mercadoria é muito tênue.

A criação de cânones dá voz a uma forma de cultura e saber e, ao mesmo tempo, relega as demais a um esquecimento institucional. Entretanto, nunca uma instituição poderá representar todos os desdobramentos de uma cultura, porque a completude é uma ideia utópica, então, haverá escolhas, seleções, classificações e hierarquizações, mas há maneiras de agir que não silencie, propositalmente, e assim, antidemocraticamente, os outros dizeres.

## Referências

- BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- CARRIER, David. *Museum skepticism: a history of the display of art in public galleries*. Durham: Duke University Press, 2006.
- CASTRO, Ana Lucia Siaines de. *O museu do sagrado ao segredo*. Rio de Janeiro: Revan, 2009.
- COLI, Jorge. *O que é arte*. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- COLLINGWOOD, Robin George. *Os princípios da arte*. Oxford: Clarendon Press, 1938. Disponível em: <<http://criticanarede.com/principiosdaarte.html>>. Acesso em: 07 jun. 2011.
- COSTA, R. P. *O fim da arte na filosofia hegeliana*. 2009. 101f. Dissertação (Mestrado em Filosofia)–UFPR/Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Florianópolis, UFPR, 2009.
- CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

- CROCE, Benedetto. *Lo vivo y lo muerto de la filosofía de Hegel*. Buenos Aires: Imán, 1943.
- DANTO, Arthur C. *Após o fim da arte: a arte contemporânea e os limites da história*. São Paulo: Odysseus, 2006.
- GOMBRICH, Ernst Hans Josef. *A história da arte*. Rio de Janeiro: LTC, 1999.
- GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. *Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX*. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2004.
- GONÇALVES, Marcia C. F. *O belo e o destino: uma introdução à filosofia de Hegel*. São Paulo: Loyola, 2001.
- GOULIANE, C. I. *Hegel ou la philosophie de la crise*. Paris: Payot, 1970.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. *Cursos de estética*. Vol. 1. 2. ed. São Paulo: EDUSP, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Cursos de estética*. Vol. 2. São Paulo: EDUSP, 2000.
- \_\_\_\_\_. *A filosofia do espírito*. São Paulo: Loyola, 1995. (Enciclopédia das Ciências Filosóficas em Compêndio (1830), v. 3).
- HEIDEGGER, Martin. *Meditação*. Petrópolis: Vozes, 2010.
- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. *Manual de museologia*. Madrid: Síntesis, 1998.
- HOOPER-GREENHILL, Eileen. *Museums and the shaping of knowledge*. London: Routledge, 2003.
- HÖSLE, Vittorio. *O sistema de Hegel: o idealismo da subjetividade e o problema da intersubjetividade*. São Paulo: Loyola, 2007.
- LARA FILHO, Durval. *Museu: de espelho do mundo a espaço relacional*. 2006. 139f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação)- Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.
- MOYANO, Steven. *Quality vs. history: schinkel's altes museum and prussian arts policy*. *The Art Bulletin*, v. 72, n. 4, p. 585-608, Dec. 1990. Disponível em: [http://www.yumpu.com/en/document/view/3832818/quality-vs-history-schinkels-altes-museum-and-prussian-arts->](http://www.yumpu.com/en/document/view/3832818/quality-vs-history-schinkels-altes-museum-and-prussian-arts-). Acesso em: 5 set. 2011.
- SILVA FILHO, Antonio Vieira da. *O estado universal do mundo: a autonomia "poética" do herói e a vida prosaica no estado da estética de Hegel*. São Paulo: USP, 2006.
- TIBURI, Marcia A. O luto da arte. *Revista Cult Disponível*, 145 ed., [2010?]. Disponível em: <http://revistacult.uol.com.br/home/2010/04/o-luto-da-arte/>. Acesso em: 10 set. 2011.
- TOTA, Ana Lisa. *A sociologia da arte: do museu tradicional à arte multimídia*. Lisboa: Estampa, 2000.
- VALÉRY, Paul. Le problème des musées. In: HYTIER, Jean (Ed.). *Paul Valéry: oeuvres II*. Paris: Gallimard, 1960, p. 31-34.
- ZUBIAUR CARREÑO, Francisco Javier. *Curso de museología*. Gijón: Trea, 2004.

---

Submetido em 14.04.2013

Aceito em 17.07.2013