

museus em
REDESenvolvimento

Desenredo

Olira Saraiva Rodrigues



Olira Saraiva Rodrigues

Professora e pesquisadora do Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias da Universidade Estadual de Goiás (UEG). Pós-doutorado pelo Departamento de Ciências da Comunicação e da Informação da Faculdade de Letras da Universidade do Porto em Portugal (FLUP). Pós-doutorado em Estudos Culturais pela Faculdade de Letras (UFRJ). Doutorado em Arte e Cultura Visual (UFG). Mestrado em Educação (PUC-Goiás). Graduação em Letras (UEG).

museus em
REDESenvolvimento
Desenredo

Olira Saraiva Rodrigues

U.PORTO
FLUP FACULDADE DE LETRAS
UNIVERSIDADE DO PORTO

PORTO | FLUP | 2022

Copyright © 2022 by Olira Rodrigues

Capa: Carina Ochi Flexor
Projeto Gráfico: Adriana Almeida
Revisão final: Olira Saraiva Rodrigues

Comitê Editorial

António Machuco Rosa Universidade do Porto/Portugal
Fernanda Ribeiro Universidade do Porto/Portugal
Maria Elisa Cerveira Universidade do Porto/Portugal
Vasco Ribeiro Universidade do Porto/Portugal

Catálogo na Fonte
Universidade Estadual de Goiás
Biblioteca do Câmpus Central – Sede: Anápolis – CET

-
- R696d Rodrigues, Olira Saraiva.
Desenredo / Olira Saraiva Rodrigues. – Porto: Universidade do Porto Faculdade de Letras da Universidade do Porto (FLUP), 2022.
101 p. - (Trilogia: Museus em REDEsenvolvimento; v. 3)
E-book (PDF) e Impresso.
Publicado com a colaboração da Universidade Estadual de Goiás e Universidade Federal de Goiás.
DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-9082-23-6/des>
E-ISBN 978-989-9082-23-6 (digital)
ISBN 978-989-9082-22-9 (físico)
1. Museus contemporâneos 2. Museus – Espaço socialização do conhecimento 3. Museus – Arte e Cultura Visual 4. Museus – Experiência sensível I. Rodrigues, Olira Saraiva II. Título

CDU: 069.1

Elaborado por Sandra Alves Barbosa – CRB 1 / 2659

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS — É proibida a reprodução total ou parcial da obra, de qualquer forma ou por qualquer meio sem a autorização prévia e por escrito do autor. A violação dos Direitos Autorais (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal Brasileiro.

Sumário

Prefácio	7
Apresentação	
Museus em REDE Senvolvimento	11
Apresentação Desenredo	17
Diálogo: Cultura Visual	23
Cultura e Experiência Sensível	35
Confluências Disciplinares	45
Tramas epistêmicas	57
Redes e sistemas museais	73
Pensamentos em percurso	87

Prefácio

A cor quente, a mais intensa dentre todas, parece não ser apenas identificada por nossa visão, mas também por nossas sinapses. A trilogia Reconto, Entremeio e Desenredo, cujo acrônimo remete ao vermelho, é de intensidade similar à autora que os subscreve.

Para perscrutar e atravessar a cultura, Olira Rodrigues revira, remexe e cutuca, provoca reviravoltas ao defender suas leituras acerca de um tempo, do zeitgeist contemporâneo, vinculado ao museu, objeto ao redor do qual os três livros orbitam. Museus em REDESenvolvimento, a trilogia,

apresenta-se com o fôlego de um épico, o épico de uma tese desenvolvida junto ao Programa de Pós-graduação em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás.

Ao inquirir, pelo seu olhar atento, os museus, suas configurações e reconfigurações, a autora se desloca no tempo, em observações diacrônicas e sincrônicas, com especial atenção à tecnologia. Ao fazê-lo, distancia-se de uma mera relação de causalidade e singulariza seu discurso, instaurando a polifonia das vozes do tempo, dos espaços e de seus objetos, emaranhados em redes, enredados em amarrações e liberdades.

Mais que uma leitura sobre modos de recontar, entremear e desenredar, a trilogia se curva sobre o curso da cultura, suas motivações nada óbvias, adensamentos e pulsares.

O primeiro volume, **Reconto: Museu em evolução**, guarda para si uma acurada costura sobre a história, pontuando motivações, conceituações e configurações de museus, a partir dos modelos Louvre e Smithsonian, até os conceitos mais hodiernos de Atlas, aquele que suporta o peso

do mundo. Antes de ganhar o tempo, o volume escrutina o espaço instituição em sua formação, em suas ações formais. Dessa tessitura, resulta uma composição da diacronia que catapulta o leitor para o volume seguinte, **Entremeio: Redes**.

O segundo volume convida o leitor para uma trama, um amálgama de redes, sistemas e rizomas, cujos fluxos, refluxos e reflexos sugerem vínculos emergentes, tecnológicos, entre humanos e não humanos. Os meios têm como princípio chegar ao fim. Embora este vagueie, entremeado de presentes e passados, vetores que desenham tortos o imaginado deslumbro do futuro.

E o fim, ao menos da trilogia, vem com o volume III, **Desenredo: REDESenho museal**. Aqui, a problematização se forma com maior corpo, alimentando-se dos volumes anteriores para analisar a anatomia do presente museal, sua biometria e sua fisiologia cinética. Espaços e tempos poderiam resumir essa incursão, embora não se possa pensar em resumos de tempos e espaços. O volume provoca, como uma tempestade que revolve a floresta, novas abordagens sobre museus, redesenhando cantos, cantares e ex passos,

vestígios de um futuro que teimamos em querer
construir, e a que chamamos Cultura.

Cleomar Rocha

Apresentação

Museus em REDESEnvolvimento

As relações entre o museu e o mundo sempre afetaram a sensibilidade humana, na contemporaneidade, essa afetação se intensificou. Enquanto o futuro é imaginação, o passado desliza em nossas memórias, e seguimos tentando preencher nossas narrativas passadas, tornando-as inabaláveis no decorrer da passagem do tempo. Os museus contribuem enquanto guardiões do passado social e seguem na contramão das marcas e consequências do curso temporal. E, enquanto sujeitos nesse processo, somos afetados por esse enredo

temporal, apropriando-se de um espaço neste mundo, diante de todas as fases temporais.

A trilogia **Museus em REDESenvolvimento**, que surge a partir de uma pesquisa de tese, inclina-se sobre as potencialidades de ambientes culturais, com a especificidade em museus, após a instauração da modernidade, decorrência dos avanços científico-tecnológicos no contexto social. O museu, como terreno fértil para se estudar a evolução social e cultural, desliza em limites moventes com a inserção da tecnologia de modo informacional, expondo poéticas e estéticas – ora materializadas, ora projetadas nas subjetividades – os dissabores e gostos da sociedade.

Cabe elucidar que, nesta trilogia, o museu é, em um sentido mais amplo, considerado como um espaço de socialização do conhecimento, onde se descobre, se aprende, se amplia o conhecimento, se aprofunda a consciência da identidade; e em um sentido mais específico, um território de interação, diante de sensações, ideias e imagens irradiadas por objetos e referenciais.

Assim, o substantivo "museu" se identifica como um espaço de interação com possibilidade de socializar saberes e subjetividades. A caracterização do estudo de museus, adquirida na expressão "em contextos contemporâneos" – ou podendo ser substituída pelas locuções adverbiais temporais "na atualidade" ou "do século XXI" – indica o recorte temporal do objeto de estudo, o período proposto para análise, o que qualifica uma possibilidade de ações que perpassam estudos de formatação, conectividade, cultura e linguagem, determinados em uma mudança sociocomunicacional de fluxos de informação e interação.

O título da trilogia, **Museus em REDESenvolvimento**, possibilita uma leitura polissêmica, por meio de vários prismas: museus em rede, bem como o envolvimento dos museus com a formatação em rede e, até mesmo, os museus em reiterado desenvolvimento, em conformidade com as mudanças provenientes dos aspectos da modernidade. Trata-se de um escrito que indica que há um desenvolvimento de museus nesse sentido, diante de inúmeros indicativos pontuais. De certa forma, a investigação possibilita, em sua evolução, a formação de uma contextura semântica

que conduz a pluricaminhos interpretativos, como a própria concepção de rede.

A formatação em rede para os museus, formalizadamente, é um indicativo do contexto contemporâneo. As instituições culturais museológicas têm reformulado seus modos de comunicação, com novas linguagens e formas de interação – que incitam, às vezes, estranhamento – além de buscar se adaptar frente a essa contemporaneidade cultural, atualizando suas configurações com modos aglutinantes. Assim, os fluxos e as relações são basilares para esse traçar de museus em rede.

A trilogia é composta com o volume inicial, **Reconto: Museu em evolução**, que descreve um percurso histórico das instituições museológicas. O segundo volume, **Entremeio: Redes**, com a proposta de um estudo de configurações museológicas em rede, traz no percurso da escrita a estruturação de museus por núcleos – independente da categoria de área, que vão desde museus de arte, a museus de ciência, de morfologia, de antropologia, de história natural, enfim, museus de temáticas científicas, dentre tantas outras. Embora haja um

espaço de discussão, quanto à evolução, em que os museus de arte se evidenciam, a trilogia em questão não se restringe ao estudo de constituição em rede de museus de arte, abrangendo, assim, todas as demais espécies. Por fim, o volume **Desenredo: REDESenho museal**, concentra-se em apontamentos de um distanciamento da teoria e prática, constatando-se um hiato existente entre a intenção e a ação.

Os três volumes – **Reconto**, **Entremeio** e **Desenredo** – formam o acróstico RED, vermelho em inglês, no sentido aqui de paixão pelo objeto da pesquisa, em toda sua construção, simbolicamente com sacrifício epistêmico (sangue), pelo seu exercício de debruçar arduamente (fogo) em análises e reflexões.

Esse exercício de interpretação de sentidos fez com que me sentisse não somente pesquisadora, mas artista dessa teia que a obra emaranhou artesanalmente, diante de minha formação em Cultura, Educação, Linguagem e Tecnologia.

Olira Rodrigues

Apresentação

Desenredo

O volume **Desenredo: REDESenho museal**, como um alinhavo da trilogia **Museus em REDESenvolvimento**, reconhece o contexto situacional como essencial para se refletir sobre o binômio museu e contemporaneidade. A contemporaneidade tem feito uma série de alterações que agora, finalmente, aflora para uma atualização, e esse volume se debruça em compreender tais alterações em museus, que passam por uma revisão de função e estruturação, enquanto instituição. Por meio desse contexto, é possível tanto uma perspectiva histórico-política

quanto sócio-cultural, o que proporciona uma dimensão pontual na relação tempo/espço.

Os museus, enquanto instituições em crise de identidade na atualidade, pela presença de um passado que se projeta para um futuro, têm se lançado a novas perspectivas funcionais, repensando os fundamentos e as funções, na tríade passado, presente e futuro, o que propõe um exercício importante para se verificar o vetor de desenvolvimento.

Atualmente, os museus se incumbem de tarefas simultâneas em interlocução com o passado, com a preservação da história e em interlocução com o futuro, dedicando-se a determinados elementos intangíveis e atemporais. A partir desses aspectos, a discussão se forma, em uma pesquisa interdisciplinar que está incorporada a entrecruzamentos intelectivos.

Inclusive, autores contemporâneos¹, estudiosos da arte e da cultura, têm discutido questões do museu do século XXI, surgindo uma reinterpretação

1 Priscila Arantes (2015); Giselle Beiguelman (2014); Manuelina Maria Duarte Cândido (2014); Manuel Castells (2015); Diana Domingues (2009); Hal Foster (2015); dentre tantos outros.

de abordagens que envolvem espaço, tempo, cultura, memória e, ainda mais, por processos de distribuição, interação e tecnologia.

Essa instituição, diante dessas perspectivas de reestruturação, abre possibilidades de desdobramentos com o intuito de novas configurações museais neste século XXI. Vivencia-se uma era de processo de mudanças nos museus, seja pela inserção tecnológica, pela escolha temática, que por vezes foge do passado e mesmo por meio de modos de vinculação em núcleos e sistemas.

Desse modo, a trilogia é tecida por uma investigação com temáticas entrelaçadas, como: museus, redes, sistemas, comunicação, informação, educação, cultura visual, tecnologias, experiências, em meio a planos, programas, projetos e ações. Uma pesquisa que abarca teorias, conceitos, práticas, rupturas, características, fenômenos, diálogos, análises, posicionamentos, correntes filosóficas, complexidades, dentre tantos outros recursos que fundamentam uma investigação.

Com o tema delimitado de pesquisa, a articulação dos museus que estão formatados em rede,

este volume se constrói tomando como eixo de investigação a estrutura em rede, o que impulsiona para um estudo teórico-conceitual e metodológico de um tipo de formatação em núcleos, que vicejou na modernidade.

A obra faz interferência dos contextos social, político, cultural e econômico na reorganização de constituição em rede das instituições museológicas. Propõe-se, outrossim, uma comunicação com a Cultura Visual, enquanto teoria, para refletir sobre as mudanças nas formas como o museu vem sendo pensado e praticado a partir dessas novas formações em rede e configurações tecnológicas e simbólicas presentes na atualidade.

Desse modo, inclina-se na discussão do conceito de transdisciplinaridade, enquanto modelo disciplinar proposto para o museu do século XXI, por meio de novas estruturas operacionais e sistemas de interação de áreas de conhecimento.

A formatação em rede para os museus, formalizadamente, é um indicativo do contexto contemporâneo. As instituições culturais museológicas têm reformulado seus modos de

comunicação, com novas linguagens e formas de interação - que incitam, às vezes, estranhamento - além de buscar se adaptar frente a essa contemporaneidade cultural, atualizando suas configurações com modos aglutinantes. Assim, os fluxos e as relações são basilares para esse tracejar de museus em rede.

Por essa perspectiva, é importante considerar que a cultura é um campo pujante para a construção de experiências estéticas, não se limitando ao domínio da arte, podendo ocorrer em todo e qualquer aspecto de nosso dia a dia, quando capturamos e criamos novas correlações de vida que distinguem do nosso modo de pensamento.

Desta sorte, uma reflexão sobre Cultura Visual se faz pertinente, neste estudo, por se considerar que a experiência humana está cada vez mais exposta a processos visíveis e invisíveis, aglutinantes na cultura contemporânea, e interpretá-los torna o ser humano mais envolvido de critério em processos de pesquisa.

Diálogo: Cultura Visual

Espaços não formais de educação, como museus por exemplo, em contextos contemporâneos, têm se preocupado com os reflexos na Cultura Visual. Tais espaços têm sido mediados como interface público-arte como culminância de processos de produção e exposição de trabalhos, tratando de questões relativas à imagem como lugares de experiência, no campo da Cultura Visual.

A Cultura Visual apresenta divergências conceituais em seu conceito. De acordo com Meneses (2003), a partir da década de 1980, o campo da visualidade se amplia numa dimensão cultural da

contemporaneidade, a difusão da comunicação eletrônica e a popularização da mídia visual obrigam à procura de novos parâmetros. Em outras palavras, há um deslocamento no interesse dos historiadores, da iconografia/iconologia simplesmente para uma dimensão de vida e processos sociais.

Para Monteiro (2008), a imagem, no contexto da Cultura Visual, contribui para um entendimento de processos de mudança social, pois se refere a questões culturais e políticas fundamentais. Por meio de sua análise, é possível compreender as mudanças e transformações que passaram os diferentes grupos sociais. Knauss (2006), em seus textos *O desafio de fazer História com imagens: arte e cultura visual* e *Aproximações disciplinares: história arte e imagem*, aponta uma série de definições para o conceito de Cultura Visual.

Há duas raízes conceituais para a Cultura Visual: uma restrita, que corresponde à cultura ocidental, marcada pela hegemonia do pensamento científico (Chris Jenks); ou a cultura dos tempos recentes, sob o domínio da tecnologia, marcados pela mídia visual, em um campo híbrido e multidisciplinar de domínios artísticos, científicos e tecnológicos

(Nicolas Mirzoeff) e outra abrangente, corroborada por inúmeros autores, que considera a Cultura Visual para pensar diferentes experiências visuais ao longo da história em diversos tempos e sociedades.

Não há mais fronteiras no sentido de barreiras e limites, mas espaços de trânsito, enquanto mudanças e deslocamentos nas formas de exibição, produção e recepção de imagens. A relação com a tecnologia, os espaços de exibição, as convergências de formatos e as estratégias de criação são alguns exemplos para tais alterações. Preliminarmente, Cultura Visual não se limita a artes visuais ou plásticas. De acordo com Campos (2012), há uma compreensão abrangente de que,

(...) a cultura visual de uma comunidade ou povo, seria constituída não apenas pelas suas criações pictóricas e gráficas mas, igualmente, pelas gramáticas visuais e suas formas de comunicação, bem como, pelas relações sociais, culturais e simbólicas que se estabelecem no âmbito da fabricação e partilha dos bens visuais (CAMPOS, 2012, p. 21-22).

A Cultura Visual engloba imagens de registro, de propaganda, de design, científicas, dentre tantas outras. Uma área que acolhe artistas a pesquisadores em todos os campos de saber.

Essa análise da Cultura Visual, que amplia bases teórico-metodológicas, expande a própria história da visualidade em conexão com outras teorias e metodologias. Mitchell (2002) questiona as fronteiras da Cultura Visual ou Estudos Visuais, por um aspecto burocrático, provocando uma "ossificação do pensamento"¹. De acordo com Mitchell (2002):

O que é cultura visual ou estudos visuais? É uma disciplina emergente, uma passagem momentânea de turbulência interdisciplinar, um tópico de pesquisa, um campo ou subcampo dos estudos culturais, estudos de mídia, retórica e comunicação, história da arte, ou estética? Terá um objeto específico de investigação ou será um apanhado de problemas estabelecidos como disciplina? Se for um campo de estudos, quais serão os seus limites e suas definições? Deveria ser institucionalizado por um departamento como estrutura acadêmica, recebendo para isto seu estatuto programático, com todo o direito a currículos, livros didáticos, pré-requisitos, exigências e graus? Como deve ser ensinado? O que significaria ensinar a cultura visual de uma forma que seja mais do que improvisação (MITCHELL, 2002, p. 231)?

1 Termo cunhado por Marquard Smith, no texto *Visual Studies, or the ossification of thought*. In: *Journal of Visual Culture*, Vol 4(2): 237-256, 2005.

Adiante, Mitchell (2002) apresenta a abrangência do campo de investigação, definindo o conceito de Cultura Visual como uma abertura de diálogo com outras disciplinas.

O que, afinal, compõem o domínio dos estudos visuais? Não apenas a história da arte e da estética, mas a imagem científica e técnica, o cinema, a televisão e a mídia digital; bem como investigações filosóficas em epistemologia da visão, estudos semióticos de imagens e de sinais visuais, investigação psicanalítica da pulsão escópica; estudos fenomenológicos, fisiológicos e cognitivos do processo visual; estudos sociológicos do espectador e visualização, antropologia visual, física óptica e visão animal e assim por diante. Se o objeto dos estudos de visuais é o que Hal Foster (1987) chama de visualidade, terá uma capacidade de abrangência tão grande será impossível delimitá-lo de forma sistemática (MITCHELL, 2002, p. 233).

Dessa forma, a Cultura Visual considera a perspectiva de ação em outras áreas de conhecimento, que não se restringem às artes. Ela encontra-se, apropriadamente, em um posicionamento estratégico da combinação da cultura, imagem e linguagem.

Campos (2012) entende a Cultura Visual "como um sistema em que os modos de olhar e representar

visualmente o que nos rodeia são, histórica e culturalmente, modelados" (p. 23). À vista disso, visual é compreendido como tudo o que sendo produzido possa ser visto e interpretado de acordo com a intenção comunicacional, funcional ou estética do tempo em ação.

Deste modo, não abrange unicamente os processos de produção de artefactos visuais e de comunicação visual mas, igualmente, a forma particular como as relações estabelecidas no âmbito do visível se processam. Quem olha o quê e de que modo, são indagações centrais para entender a cultura visual de um determinado período histórico ou recorte social (CAMPOS, 2012, p. 23).

A imagem tem um lugar significativo no contexto social, enquanto entrecruzamento dos tempos passado, presente e futuro, entrementes um lugar de questionamento. O autor avança no conceito de Cultura Visual a partir de três pilares:

Em suma, a cultura visual, pode ser entendida, *em primeiro lugar*, como um repositório visual associado a contextos colectivos particulares, onde determinadas linguagens e signos visuais são elaborados e trocados; *em segundo lugar*, como um modo de apreender e descodificar (sic) visualmente a realidade, tendo em consideração a natureza cultural e psico-social da percepção e

cognição; e, *em terceiro lugar*, como um sistema composto por um aparato tecnológico, político, simbólico e econômico, enquadrado num horizonte sociocultural e histórico mais amplo com o qual convive, que ajuda a moldar, tal como é por este configurado (CAMPOS, 2012, p. 24, grifo nosso).

O intuito desta abordagem é dialogar com a Cultura Visual, enquanto teoria, e refletir sobre as mudanças nas formas como o museu vem sendo pensado e praticado a partir dessas novas formatações em rede e configurações tecnológicas e simbólicas presentes na atualidade. A proposta é, realmente, ponderar como a configuração em rede vem modificando as instituições museológicas em espaços que interagem com seus usuários. Espaços, às vezes, tidos como puro ambiente educacional, mas muito mais do que isto, como cultura, diversão, entretenimento, apreciação e, além disso, como envolvimento, por dialogar com o público/usuário.

Quando o museu expõe imagens do seu acervo, há uma extrapolação da arte e as imagens não requerem o conceito de aura de Walter Benjamin. Destarte, os museus que não são classificados em museus de arte, comunicam com imagens que não

lidam com objetos de arte, são objetos repertoriais extensos que não se restringem ao campo das artes. Diante de tal premissa, a abordagem encontra uma visão transdisciplinar, com desdobramentos na arte e na cultura em vários setores, principalmente na linguagem e na comunicação. Um estudo de imagens e visualidades, com seus processos de recepção e produção de sentido.

O foco da Cultura Visual é o cotidiano e o cotidiano é dinâmico. Isto é, a Cultura Visual não é estática, é uma área de conhecimento em constante transição. O processo de revisão das crenças, segundo Flores (2012), é crucial no estudo da Cultura Visual, justificando que a crença e a interpretação se confundem. Quanto às crenças, o autor, em seu texto *As crenças na visão*, traça um paralelo com os processos de crer, rever e desfixar, sendo o primeiro a segurança; o segundo a dúvida e o mal estar ao que já está posto; e o último o ato de nos despirmos de nossos hábitos, de toda segurança que a crença provoca.

O autor revela a necessidade de uma atenção precisa às crenças visuais, como modo de desmistificar o seu universalismo e naturalidade,

efetivado no exercício de desfixação e geração de dissensos.

Na frequentemente designada <<era das imagens>> tem-se consolidado a necessidade de aprender a <<ler>> imagens, de apreender os saberes e as culturas das quais emergem, assim como as crenças visuais para as quais são programadas. Tal vem sendo assinalado pela maior consolidação de disciplinas como a semiologia visual, os estudos visuais e a teoria da imagem que muito têm contribuído para desmistificar o seu universalismo e naturalidade, assim como para despertar a consciência sobre o modo como o significado da imagem é construído pelos seus equipamentos, pelas suas mediações e pela sua recepção (FLORES, 2012, p. 48).

O modo pelo qual o autor retrata um despertar de consciência diante do aprendizado à leitura de imagens, no processo de revisão das crenças, coaduna com a asserção de uma visão emancipadora, visto que o espectador passa a apresentar poder comunitário de intérprete ativo.

O filósofo Jacques Rancière (2012), em sua obra *A partilha do sensível: Estética e política*, propôs elaborar um sentido para o termo estética, como sendo:

Um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento (RANCIÈRE, 2012, p. 13).

Para ele, produzir une tanto o ato de fabricar, quanto o ato de tornar visível. Diante desse processo, define uma nova relação entre o fazer e o ver, por uma pedagogia da experiência com um espectador emancipado.

A partilha do sensível apresenta este espectador emancipado, que não aceita qualquer "quinhão", que não aceita passivamente tudo o que chega a ele, que passa a ter consciência do processo de informação e conhecimento, enquanto regimes de controle, e adota uma postura dialógica, além de provocar dissensos, crucial, inclusive, na pesquisa. Nesse modelo, a percepção nunca é passiva, mas interpretada, cujo conhecimento sempre se constrói, reafirmando, de maneira dialógica.

O espectador emancipado surge a partir desta visão emancipadora, em uma nova proposta de olhar e de ruir com o discurso de uma cultura hegemônica

por meio da interpretação crítica, que trata a arte e a imagem como narrativas socioculturais – Virada Narrativa – no contexto de diversas práticas sociais. O ato de interpretar passa ser tão autoral quanto o de produtor, contudo não se trata de negligenciar o contexto da produção das imagens.

Com referência às imagens, quando as próprias alcançam um repertório social, passa ser denominada visualidade. Isto significa que há uma legitimação social, uma vez que a visualidade é contextual e está interligada à relação de tempo e espaço.

Dito de outra forma, as imagens, no recorte sensível comum da comunidade, as formas de sua visibilidade e até mesmo sua disposição, se encontram na relação entre a estética e a política. Uma estética estereotipada e formatada por instituições, diante de critérios standardizados, em que para o sensível se tornar visível é necessário que seja legitimado.

Verificadamente, as formas de partilhar se ampliaram com o “bum” da modernidade. Nesse caso, há uma subversão, criam-se espaços, criam-

se modalidades com novas sensibilidades. As formatações em rede em instituições museais, como uma nova modalidade, têm utilizado dos espaços para provocação de novas experiências.

Cultura e Experiência Sensível

Sob a óptica de alguns autores, pode-se intentar para os pontos de congruência que este estudo aborda. Destarte, foi pretendida, no desenvolver do enfoque, uma compreensão crítica sobre o processo de percepção de visualidades, a interação, a reação do receptor com as imagens e os processos de significação no contexto da cultura visual e midiática.

Em primeira instância, a cultura é compreendida como espaços de trânsito, espaço fluido que pode compatibilizar, estabelecendo relações entre poder e emancipação. Já não há fronteiras fixas,

as fronteiras se deslocam e surgem novas formas de reflexão com a arte, novas formas de teoria e experimentação.

A experiência para Dewey era a interação ou transação entre organismo e ambiente. Essa interação se dá por procedimentos de experimentação e familiarização, tornando o organismo apto para enfrentar as demandas e as pressões que está submetido (FOGLIANO, 2017).

A experiência, quando sensível, abrange tanto a percepção do mundo quanto a interpretação dos produtos da percepção. Há, de certa forma, a necessidade de um processo de revisão das crenças, para desfixação ao que já está posto e para geração de dissensos, em uma estética do fluxo proposta por Arantes (2007).

A percepção não é passiva, nesse processo, e o ato de interpretar passa ser tão meritório quanto o de produtor. Reformulando, vive-se em uma era de deslocamentos de experiências sensíveis cotidianas e a visualidade, aliada à modernidade, cria novas experiências pessoais e intersubjetivas, na formação de novos espaços de sensibilização.

As mídias visuais apresentam uma imagem potencializada, que cria novos espaços de sensibilização com uma faceta lúdica e artística da linguagem. Sujeitos partícipes são convocados, os mesmos sujeitos agenciadores de Machado (2002b), espectadores (re)criadores, apresentando um papel de coautoria.

A tecnologia compõe a Cultura Visual com intenção emancipatória, diante da produção/uso e da criação/recepção da arte, no exercício de produção de sentidos. Nesse desiderato, cria-se uma proposta que rompa com uma visão reprodutora e embrutecedora e que gere cenários de dissenso, numa "perspectiva emancipadora" (AGUIRRE, 2011, p. 70).

Os novos espaços, como museus, por exemplo, passaram por um processo histórico de evolução, como enfrentamento neste contexto contemporâneo, na formação de espectadores sensíveis e críticos, que refletem a emancipação e a capacitação de geração de dissensos, em uma função transformadora e libertadora ante um mundo em construção.

A cultura digital, pertencente à cultura contemporânea, alastra-se sob o impacto das tecnologias digitais e da conexão em rede nesses ambientes museológicos, que estão enfrentando um elenco de novas indefinições, exibindo uma formidável diversidade, na conjuntura de um mundo de realidade aumentada, recursos de mídias móveis, distribuição e compartilhamento.

A arte atualmente transborda todos os limites. Atributos computacionais expandem a arte contemporânea e os artistas se lançam à frente de seu tempo. O binômio, visualidade e modernidade, se estreita e conflui em práticas artísticas criativas de realidades mistas. Dois exemplos clássicos, um do artista Eduardo Kac e outro do artista Jeffrey Shaw, demonstram exercícios engenhosos e inovadores na arte contemporânea, propondo novas formas de visualidade.

Eduardo Kac apresenta uma coelha¹ fluorescente com a obra *GFP Bunny (Green Fluorescent Protein)*, que redefine critérios estéticos para além das fronteiras de nossas categorias, emitindo luz

1 A coelha Alba nunca saiu do laboratório, portanto nunca foi vista publicamente.

verde sob a luz azul. Diante de sua visibilidade e invisibilidade, Kac propõe novas visualidades como uma nova forma de arte moderna, inovadora e incomum, decorrente do uso de engenharia genética, havendo implicações conceituais na ciência, tecnologia e estética.

A obra *The Golden Calf*, de Jeffrey Shaw, é uma analogia ao bezerro de ouro bíblico. Na obra contemporânea, o bezerro², em realidade virtual, é o novo ídolo dos tempos modernos. *The Golden Calf* é uma obra invisível, por cima do pedestal há um vazio, apenas uma tela encontra-se ao lado de sua ausência. Por intermédio de uma nulidade material e uma versão digitalizada do bezerro, instaura-se o processo de visualidade da obra. A alusão ao bezerro de ouro bíblico, adorado enquanto um deus pelos israelitas, é atualizada na obra, revestida de tecnologia, ídolo desse período atual.

Santaella (2017), em seu texto *Ignições das artes contemporâneas na virada especulativa*, apresenta alguns exemplos de arte contemporânea, iniciando pela obra *Timeless Alex* de Eduardo Navarro (2015). “Enquanto rastejava, carregando sobre todo o

2 A tecnologia é o novo bezerro de ouro.

dorso essa carapaça, o artista tentava habitar a consciência do réptil imitado, numa espécie de autohipnose" (SANTAELLA, 2017, p. 78).

A obra do artista argentino, enquanto arte contemporânea, traz à consciência o conceito atemporal dos animais, que se movem através do mundo sem uma demarcação temporal.

Inquestionavelmente, a imersão também é uma experiência, e, enquanto experiência nos instiga à presença, ligada a um espaço. A proposta de abordagem de estudo de processos imersivos, toma como premissa o sentido de imersão, bem designado por Janet Murray (2003), em sua obra *Hamlet no holodeck: o futuro da narrativa no ciberespaço*, que conceitua como:

Um termo metafórico derivado da experiência física de estar submerso na água (...): a sensação de estarmos envolvidos por uma realidade completamente estranha, tão diferente quanto a água e o ar, que se apodera de toda a nossa atenção, de todo o nosso sistema sensorial (MURRAY, 2003, p. 102).

O conceito de imersivo, de acordo com Murray (2003), diante da metáfora do mergulho e o conceito de líquido de acordo com Bauman (2003) sob a

ideia de fluidez, a ponto de escorrer e deslizar se complementam, em contraposição à sociedade sólida dita pelo autor, que não tem resiliência e não se adapta às novas formas. Arantes (2007) trata dessa estética do fluxo, das linguagens líquidas, dos fluxos de signos, das situações fluidas, numa ruptura com formas fixas da referida sociedade sólida, acarretando um novo modo de viver, seja na aprendizagem, nas ações, no sentimento, na afetividade, dentre outros.

Nesse sentido, imersão, não necessariamente é experienciada em espaços imersivos, mas em tudo que, de certa forma, nos envolve por completo, em foco e profundidade, explorando todos os nossos órgãos dos sentidos. Um simples ato de apreciar uma música, um momento de leitura, de estudos específicos, de tarefas atentas no trabalho ou não, é caracterizado imersão.

No entanto, a imersão, com auxílio da tecnologia, é possível no ambiente imersivo em um padrão narrativo e tecnológico e apresenta novas formas narrativas com sistemas de visualização e imersão em 3D. Uma forma de capturar a atenção do

receptor, dando lugar a uma nova comunicação com a linguagem e a estética digital.

A CAVE (Cave Automatic Virtual Environment), como exemplo de espaço imersivo, é um ambiente virtual interativo, projetado por gráficos em três dimensões. O termo Cave é uma alusão à Caverna de Platão, relacionando-se, com o fato de que a realidade visual é outra em relação à apresentada.

Machado (2002b) retrata "o sujeito agenciador, um sujeito que dialoga, que interage com as imagens" (p. 15). Para ele, o agenciamento é a experiência a um evento enquanto sujeito agente e os regimes de imersão em espaços específicos possibilitam a criação de uma tensão muito rica entre distintos graus de envolvimento do espectador, na incorporação de um olhar já presente e previsto na imagem, assumido ao penetrar no sistema.

Considera-se, portanto, que o objeto artístico permite novas configurações e incorpora novos significados, tanto no momento da produção quanto na fruição. Dessa forma, as formas de representações imagéticas na Cultura Visual

merecem ser pensadas em relação à tecnologia, receptor e formas narrativas.

Para Grau (2009), "a imersão é, sem dúvida, a chave para qualquer compreensão do desenvolvimento da mídia" (p. 30). Nas mídias interativas, o produtor e/ou receptor partilham um tipo de uma construção sensível. São novas sensibilidades diante de novas modalidades de experiência.

Há uma interação entre os regimes de prazer e de saber nestes novos espaços não formais de educação, cuja função nos permita, inclusive, educar na contemporaneidade, como um dissenso, não enquanto conflito de ideias ou sentimentos, mas como um conflito de muitos regimes de sensorialidade. A experiência sensível resulta, nesse enfoque, a uma experiência de dissidência, que se opõe à adaptação mimética ou ética da arte com fins sociais.

Os espaços imersivos dão um novo significado, reduzindo aquilo que é representado diante de seu envolvimento emocional. Entende-se, à vista disso, a experiência sensível como afetação, uma experiência adquirida pela sensibilidade, ou seja,

que se aprende a perceber a partir dos órgãos sensoriais.

Nesses ambientes, ainda mais, o público passa a fazer parte efetiva do processo artístico. Pois, de acordo com Machado (2002a), "nos meios digitais nós nos defrontamos o tempo todo com um mundo que é dinamicamente alterado pela nossa participação" (p. 1).

Os museus contemporâneos propõem inúmeros desafios, como o fortalecimento dessa instituição, via articulação; bem como com experiências sensíveis e formatação de ações adequadas para potencializar o diálogo, o conhecimento e a interação.

Confluências Disciplinares Cultura Visual e Fenomenologia

A definição de disciplina é importante para introduzir o conceito de multi, inter e transdisciplinaridade. Previamente, o termo disciplina pertence à mesma família lexical do termo discípulo, que exprime aquele que segue, o estudante, o aprendiz. Consequentemente, o conceito de disciplina está associado ao ensino, à instrução, culminando no processo de produção de conhecimento.

Há inúmeras possibilidades de articulação entre as disciplinas, em oposição ao modelo monodisciplinar. Na metade do século XX, a ponte entre as diferentes disciplinas surgiu e, em 1979, Jean Piaget

propôs a distinção entre multidisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade.

A primeira perspectiva pressupõe o nível mais básico de interação disciplinar. Compartilha-se um problema de pesquisa sem que haja mudanças internas nas disciplinas envolvidas. Na segunda opção, produzem-se processos de reciprocidade, havendo interações e enriquecimentos científicos entre as disciplinas. Finalmente, no terceiro caso, criam-se estruturas operativas e sistemas que permitem uma autêntica transformação disciplinar (PABLOS, 2006, p. 68).

Indubitavelmente, todas as estruturas supracitadas ultrapassam as disciplinas em distintos processos. De acordo com Pablos (2006), "a noção de transdisciplinaridade surgiu para proporcionar o trânsito entre os diferentes compartimentos do saber contemporâneo, possibilitando um conhecimento mais abrangente, por ser mais interativo" (p. 68). Instaura-se a globalização intelectual, consistente na abertura da sociedade acadêmica para o conhecimento integrado. Este novo campo trouxe, por sua vez, novas metodologias e desafios, redefinindo sistemas rígidos de conhecimento.

Etimologicamente, o termo trans enquanto prefixo, remete ao que está entre, através e além. Com

a junção do termo lexical primitivo disciplinar, transdisciplinar significa algo que atravessa e ultrapassa as disciplinas. Há um entrecruzamento de fronteiras disciplinares, alterando o termo fronteiras que é fixo, por balizas, que se movimentam de acordo com a dinâmica processual de diálogo de saberes, na integração de conhecimentos em uma racionalidade aberta.

A transdisciplinaridade não procura o domínio sobre as várias outras disciplinas, mas a abertura de todas elas àquilo que as atravessa e as ultrapassa. O ponto de sustentação da transdisciplinaridade reside na unificação semântica e operativa das acepções através e além das disciplinas (FREITAS et al., 1994, p. 2).

O transdisciplinar, dessa forma, revela uma amplitude de percepção. O conceito amplia o caminho de evolução, uma ação libertadora de dogmas e preceitos. Há, desse modo, uma percepção interpretada, não passiva, cujo conhecimento sempre se constrói, reafirmando, de maneira dialógica, em um cenário subversivo, na medida em que o ato de ultrapassar a integração e articulação das disciplinas possa ocasionar geração de dissensos.

Coexistem áreas consideradas problemáticas que, indiscutivelmente, se beneficiam com este arquétipo de fluxo de disciplinas. Assim, a configuração de equipes multidisciplinares favorece a abordagem de conteúdos e objetos de estudo e, principalmente, o trânsito no entremeio das áreas disciplinares. Dessa junção de ciências e concepções, impelem ideias, afloram diálogos, dados que se articulam entre si, diante de uma visada coletiva, propondo uma investigação pormenorizada sobre o conhecimento.

A inovação, no que concerne à integração e à articulação, ocorre no modelo transdisciplinar. Rocha et al. (2013) expõe que “ao consultarmos a literatura, observamos que o termo inovação é utilizado na área de educação desde os anos 70 do século XX e associa-se à ideia de melhoria das condições das situações” (p. 211). Embora o termo seja utilizado desde a década de 70, não há histórico de renovo, melhoria, avanços, novas possibilidades, enfim, de reformulação de métodos, o que permanece é o modelo monodisciplinar. Quando sutilmente eram apresentadas, eram autolimitadas, longe de um ideário de acesso aos saberes pelas múltiplas áreas, compreendendo a diversidade e o pluralismo teórico.

O conhecimento parte da informação, pois apresenta uma dinâmica cognitiva em ambientes de constante fluxo informacional. "Ambientes por onde transita o leitor enredado num conhecimento em rede, apontando para uma direção em que as teorias e conceitos estão interconectados" (GOUDART; GUIMARÃES, 2015, p. 176). Ambientes pujantes no quesito multidisciplinar, interdisciplinar e transdisciplinar, cujas experiências conectivas estabelecem o trânsito de dados informacionais, promovendo o diálogo baseado no coletivo e na colaboração.

A transdisciplinaridade, modelo proposto para o museu do século XXI, proporciona diálogos neste arquétipo de fluxo de áreas de conhecimento, o que gera o conhecimento integrado, por meio de novas estruturas operacionais e sistemas de interação.

O museu do século XXI integra um sistema de relações. A comunicação, por conseguinte, é de suma importância nesse processo de interação integrador. Uma linguagem comum em que haja um intercâmbio de informações, habilidades, competências, conhecimentos e responsabilidades, em suas dimensões físicas e sócio-culturais, que

permitem parâmetros de comparação entre diferentes experiências de distintos contextos. Dessarte, de acordo com a abordagem multi, inter e transdisciplinar, a intenção de compartilhar saberes não intenta em rechaçá-los parcialmente, mas em agregar percepções cognitivas, num movimento de pesquisa disciplinar não antagônica, mas complementar.

Confluências Disciplinares, de modo algum, suscita a indisciplina, mas as possibilidades de influências que exercem uma disciplina sobre as demais, por meio da dialogicidade. A Cultura Visual trabalha com linguagens muitas vezes abstratas, incorpóreas e imateriais. Como examinar a consciência dos fenômenos intangíveis e impalpáveis?

A Fenomenologia relacionada com a Cultura Visual pode formar uma base teórico-metodológica para ser utilizada nas pesquisas em redes, diante de uma atitude rigorosa do fenômeno estudado de redes, propiciando o surgimento de uma escrita significativa. Essa relação é uma maneira distinta de ver e entender o mundo. A percepção do mundo se dá pela percepção do outro e a atitude fenomenológica suscita sensibilidade para

se perceber o que está elíptico na descrição de fatos e resultados.

A proposta da Fenomenologia de Edmund Husserl implica na compreensão mais aproximada e menos automatizada desses fenômenos. O objeto de conhecimento, na Fenomenologia, é, exatamente, o mundo vivido pelo sujeito que revela a noção de intencionalidade e a noção de consciência. Para tanto, para se compreender um fenômeno, é necessária a descrição da experiência do sujeito que a vivenciou, assim, a compreensão de mundo parte da experiência.

A minuciosidade, o pormenor e a particularidade é que manifestam o intrínseco da investigação, seu enredamento, sempre em um processo de desautomatização da linguagem, no que se apresenta nítido e óbvio. Compete à postura fenomenológica, a perquirição pela essência, na exploração do sentido mais profundo e oculto, por não se limitar à descrição de constatações, a descrições óbvias e rasas. O grande desafio é descrever de forma interpretativa e consciente toda a complexidade dos fenômenos do mundo vivenciado.

Toda a complexidade no processo de perquisição apresenta uma certa limitação, por nenhuma descrição, por mais detalhada que seja, se aproximar da própria experiência vivida. A investigação vai se incorporando a partir dessa incompletude, a partir do lugar de respiro, por meio das lacunas e das entrelinhas à proporção que alcança micronarrativas quase incompreensíveis nessas brechas existentes. Essa lacunosidade é que torna a pesquisa única e singular.

A imprevisibilidade é que faz com que a investigação não seja determinada e encarcerada. A imprevisibilidade torna a pesquisa não estigmatizada, e não programável. Dessa maneira, o final da pesquisa não é projetável e cristalizado, mas sempre natural e dinâmico.

Mitchell (2002) oferece um conjunto de contra-teses após a exposição de falácias do campo de investigação da Cultura Visual. Dentre as oito contra-teses descritas pelo autor, seguem as três primeiras:

- 1 – Cultura visual estimula reflexões sobre as diferenças entre arte e não-arte, sinais visuais e verbais; e as relações entre os diferentes modos sensorial e semiótico.

2 – Cultura visual implica numa meditação sobre a cegueira, o invisível, o oculto, o não se pode ver, o negligenciado; também sobre a surdez e a linguagem visível dos gestos, como também sobre o tátil, auditivo, o não visual e o fenômeno da sinestesia.

3 – Cultura visual não se limita ao estudo das imagens ou mídias, mas estende-se a práticas cotidianas do ver e mostrar, especialmente aquelas que tornamos por instantâneas ou mediadas. Ela está menos preocupada com o significado das imagens do que com suas vidas e amores (MITCHELL, 2002, p. 236).

Mitchell não limita a Cultura Visual ao fenômeno do ver, mas amplia para o fenômeno do não visual e mais ainda para o fenômeno da sinestesia. O autor expõe que uma das funções fundamentais da Cultura Visual é atribuir sentido à infinidade de realidades exteriores em suas práticas cotidianas.

Conforme Smith (2011), "a tarefa política da cultura visual é a crítica" (p. 60), em uma reflexão sobre as práticas cotidianas visuais, não visuais e sinestésicas. Assim, a Cultura Visual resulta em um campo cheio de fricção, dialógico e analítico, criando significação na área de interação entre a mente e o mundo. Dessarte, as experiências

sensórias na vida cotidiana conquistam espaço na dinâmica tanto da vida quanto da pesquisa.

Merleau-Ponty, em uma concepção de mundo que provoca o pensamento, declara que “o mundo não é o que penso, mas o modo como vivo o mundo. Estou aberto para o mundo, não tenho dúvida de que estou em comunicação com o mundo, mas não o possuo; o mundo é inesgotável” (2006, XVI-XVII).

Nesse seguimento, Merleau-Ponty nos instiga à criação de novos significados neste mundo inexaurível, como um mundo híbrido com a possibilidade de uma multiplicidade de experiências que assoberbam nosso cotidiano. A Cultura Visual participa desse fervilhar de fenômenos da percepção, unindo sensibilidade e entendimento. Cabe à Fenomenologia a apreensão de toda a complexidade, na profunda dimensão do que fibrila em silêncio e no subentendido, fazendo intuir a compreensão dos fenômenos.

Trazer as contribuições da prática fenomenológica para a Cultura Visual - no sujeito que vê, sente, percebe - permite a possibilidade de compreensão

das muitas outras visualidades, num processo de sinergias sensoriais, que compõem o mundo contemporâneo.

Tramas epistêmicas

O método (pós)-Fenomenológico no estudo de redes

Assumindo uma pesquisa investigativa frente ao fenômeno do processo de constituição das redes e guiada pelos princípios da Fenomenologia e da Pós-fenomenologia, o estudo intenta produzir uma escrita que possa servir, não de descrição de fatos, causas, consequências e resultados, mas de reflexão às práticas relativas aos fenômenos de modos de vinculação nas redes. A investigação, por esse método, apresenta um grau de sensibilidade e zelo do pesquisador para que se permita perceber as tonalidades e entretons que compõem os

comportamentos dos sujeitos envolvidos na experiência vivida.

As redes funcionam como um verdadeiro laboratório de fluxo e interação. Esse fenômeno de passagem e transição, que constitui o vínculo entre elementos constituintes da rede, se estabelece por meio de um funcionamento de um complexo sistema.

Latour (2013) questiona onde os fenômenos são estudados na rede, provavelmente, por muitos entenderem que os elementos obtenham maior importância do que o espaço de trânsito.

Onde se encontram os fenômenos?, perguntar-se-á. "Fora na extremidade das redes que os representam fielmente", dirão uns. "Dentro, ficção regulada pela estrutura própria do universo dos signos", dirão outros. Tanto os realistas como os construtivistas, tanto os epistemólogos como os leitores de Borges, todos gostariam de dispensar o conjunto traçado pelas redes e pelos centros, e se contentar seja com o mundo, seja com os signos. Infelizmente, *os fenômenos circulam através do conjunto*, e é unicamente a sua circulação que permite verificá-los, assegurá-los, validá-los (LATOUR, 2013, p. 56, grifo nosso).

Assim, pode-se perceber que o fenômeno da rede se encontra, justamente, na circulação dos fluxos.

As entrevistas constituem esse espaço de trânsito, constituem onde o fenômeno da rede se encontra. Latour (2013) aponta onde o fenômeno da rede se instaura. E, partindo dessa explanação pertinente do autor, o estudo é tracejado. Nesse espaço de trânsito, através do conjunto, na vinculação dos elementos é que o fenômeno da rede se manifesta.

Tal caminho estabelecerá um elo entre ambas e a Cultura Visual; esta conduz a novas possibilidades de articulação da realidade como uma rede de significados, procurando desvendar outros caminhos possíveis para o conceito de rede, em um processo pelo qual o significado é desvelado para além do que é manifesto.

O fenômeno reconhece esse engendramento ontológico entre a percepção e o objeto percebido, entendendo a experiência perceptiva como constituinte do sujeito, como “um campo de presença, no sentido amplo, que se estende segundo duas dimensões: aqui-ali e passado-presente-futuro” (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 357). Nessa abordagem, a dita verdade é compreendida como uma evidência da essência (uma visão clara e sem “pré-conceitos” da realidade) ou intuição

essencial, com ênfase na circulação desses entremeios.

O pensamento da complexidade é trazido à tona para examinar, também, o binômio autonomia e dependência que estão presentes na formatação de museus polinucleados estabelecidos em rede.

No caso desse paradigma, inclinar um olhar sobre a capacidade de identificar os pontos cegos de outras teorias e métodos utilizados, para análise do específico objeto dessa pesquisa, pode ser uma tentativa de um avanço na investigação, atentando-se para as fissuras epistemológicas que se formam no transcurso da pesquisa. Com a compreensão dessa lógica no curso da análise, cria-se um aporte para o reconhecimento de que a pesquisa conduz, como que com vida, seu próprio alinhavo.

Entrecruzam-se caminhos epistemológicos e percebe-se que os limites são fluentes e interpostos, pois os contextos são complexos e vão além das teorias e métodos de análise tradicionais. Afinal, a complexidade, enquanto teoria, não aspira à compreensão e à delimitação das balizas conceituais. Entende-se que, na verdade, o que

existem são fronteiras porosas e fluidas, por meio de uma relação dialógica.

A conexão entre as distintas visões epistemológicas estudadas na trilogia permite a observação de que há uma correlação que interfere expressivamente na compreensão do estudo. Analogicamente, pode-se relacionar o funcionamento dessa rede semântica em que a trilogia se tece com o funcionamento do relógio, que só trabalha com perfeição se cada peça estiver devidamente posicionada e em minucioso estado de usabilidade. Curiosamente, o relógio é um objeto que faz alusão histórica pela demarcação de tempo, enquanto um sistema programado que determina com exatidão a passagem do tempo em horas, minutos, segundos e até milésimos de segundo.

Em um mesmo tempo, há distintos registros horários pelos diferentes locais no planeta, para tanto, o relógio também se remete a uma alusão geográfica. Os fusos horários designam mudanças de marcações temporais em demarcações espaciais. As *time zones* se estabeleceram, exatamente, para se adequar a um sistema, o Sistema Solar.

A rede museológica, de igual modo, necessita que cada ramificação esteja desempenhando seu papel pelos seus distintos núcleos (espaços). Os avanços científico-tecnológicos no decorrer da história (passagem de tempo), de certa forma, impulsionaram o museu para uma busca de uma nova reestruturação integrativa.

Entremear o conceito de redes com conceitos espaço-temporais traz uma complexidade de diálogo que atinge a incompletude. O tempo na partitura musical, por exemplo, é demarcado e o intervalo é o tempo em que deve haver silêncio, pausa, exatamente entre uma nota e outra. A Fenomenologia encontra-se, devidamente, nesse intervalo, consideradas no aspecto inacabado do texto, das inúmeras possibilidades de leituras interpretativas de um mundo percebido.

Se por reflexão encontro em mim mesmo, com o sujeito que percebe, um sujeito pré-pessoal dado a si mesmo, se minhas percepções permanecem excêntricas em relação a mim mesmo enquanto centro de iniciativas e de juízo, se o mundo percebido permanece em um estado de neutralidade, nem objeto verificado, nem sonho reconhecido como tal, então tudo aquilo que aparece no mundo não está no mesmo instante exposto diante de mim, e o comportamento de

outrem pode figurar ali (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 472).

A experiência, desse modo, é interpretada e individual, na medida em que cada experiência em si evidencia os seus próprios traços vividos, a sua atualização no tempo e no espaço, a sua incontornável diferença atual. Partindo desta lógica, um pensamento que se diga complexo não pode ser considerado um pensamento completo, mas sim um pensamento que assuma a incompletude e a incerteza.

Assim, de acordo com o pensamento complexo, cientificamente, somente pode-se compreender o raciocínio fenomenológico e pós-fenomenológico por meio de um conhecimento que também seja complexo, que se preocupe com as relações e as correlações. Após debruçar em estudos pelas bases epistemológicas escolhidas e no curso do avanço da escrita, o título da trilogia firmou-se em *Museus em REDE&envolvimento*, proporcionando uma relação interpretativa de questionamento ao apresentado, com a averiguação dos moldes das estruturas organizacionais constituídas em rede.

Desse modo, propusemo-nos concretizar um estudo que envolvesse o entendimento da problemática de uma organização em rede museológica. Para tanto, revelou-se necessário delinear alguns recortes da história dos museus, no primeiro volume, para adentrar nos museus contemporâneos, estruturados em rede, no segundo volume, cujas temáticas não se limitam a museus de arte, mas a todas as demais, inclusive as científicas.

Nesse desiderato, a investigação oportunizou um estudo que desenvolvesse uma consciência crítica quanto aos vários espaços museais de não serem considerados somente acervo, mas espaços de trânsito e articulação.

Quanto ao fio condutor da escrita, comecei por abordar a ideia e o mecanismo da evolução das instituições museológicas, por meio de um recorte, que foi um sutil contorno tracejado desde a criação aos traços da modernidade, no primeiro volume; depois, no segundo volume, o estudo avançou em discussões e parâmetros conceituais entre as teorias de redes e sistemas em diálogo com a Cultura Visual, já que a visualidade, aliada à modernidade, cria novas experiências pessoais e

intersubjetivas, na formação de novos espaços de sensibilização. Finalmente, este volume, aponta o percurso de alguns caminhos de investigação de uma realidade de museu concatenado em rede.

Os sistemas linguístico e matemático foram representações escolhidas que recriaram imagens bem apropriadas para a significação quanto ao funcionamento de redes e sistemas. O interesse pela escrita do sistema linguístico, por meio do entendimento de que o vínculo social é linguístico e não é tecido por um só fio, trouxe à tona o entendimento de que cada indivíduo pode recorrer a um conjunto de códigos e partindo de um movimento de linguagem, faz com que surjam os laços comunicativos.

Sobre a matemática dos sistemas, a abrangência da teoria matemática em todos os modelos sistemáticos, em suas inúmeras facetas, faz com que seja reconhecido o modelo de racionalidade, apoiada a uma visão geométrica do mundo, tanto por ser uma linguagem universal, quanto por transcender o tempo e o espaço. Atribuir tais conceitos às instituições museais diante da dicotomia de abertura e rigidez no modelo

organizativo favorecem a circunscrição do que é ou não é, de acordo com as idiossincrasias de redes e sistemas.

A composição - seja da rede, seja do sistema - é um famigerado exercício de conexão. E, as vicissitudes e configurações da rede possibilitam problematizar as relações entre os núcleos museológicos para decodificar a complexidade desse modo organizativo. No entanto, não há um rigor estreitado quanto à determinação de redes e sistemas e, efetivamente, é estabelecido um entrecruzamento conceitual. Embora a rede seja caracterizada como uma estrutura mais aberta, há sistemas que carregam uma abertura em sua estrutura, semelhantemente, há redes mais verticalizadas também. Enfim, a dinâmica do funcionamento em modos de articulação que designa sob qual estrutura organizacional o complexo está submetido.

Todo o estudo é um grande tecer em rede semântica. O material de pesquisa teórico-metodológico, considerados produções significativas e necessárias para o aporte proposto, foi importante no desenvolvimento de dimensões

cognitivas. Pela tessitura textual, são estabelecidas conexões, articulações, concatenando as ideias para culminar no âmago da trilogia. Afinal, a rede semântica de um trabalho de investigação é tecida pela relação de teorias, métodos e análises.

A tarefa de desvelar e formular uma interpretação especulativa do que toda a trajetória teórica proporcionou é complexa, no entanto tal exercício propôs a possibilidade de revelar as microestruturas semânticas reproduzidas em distintas vertentes e áreas de conhecimento. A obra dialogou com disciplinas de caráter filosófico, linguístico, cultural e tecnológico, apresentando uma sinergia conceitual da nova configuração de museus em rede.

A falta "de vontade" de articulação, associada a uma prática brasileira de os diretores serem o centro da realidade museal, sem que haja um projeto metodológico de planejamento e processo para a continuidade dos projetos articuladores, são considerados grandes impeditivos para o estabelecimento da formatação em rede nos museus. Um sistema, que deveria funcionar como rede, não resiste a comandos políticos, pois o lastro público político baseia-se em descontinuidade.

A partir de um desvelar no que contempla um plano de ação meramente político, aponta fragilidades desse modo de configuração, traduzidas em inoperâncias do que fora proposto. Numa ótica sob rede e sistema, não se desenvolvem em modos articulados. Há uma distância da proposta com a funcionalidade real. Isso indica, de certo modo, que na prática é preciso mais que um plano estratégico ou uma proposta de formato funcional, seja em nível de políticas públicas ou não.

Sem os complexos museológicos configurados em rede movimentarem-se por meio de uma articulação entre núcleos para que haja intermediação e acessibilidade, enquanto características propulsoras para um ambiente de diálogo e gestão partilhada, não se estabelece uma possibilidade de modos de articulação.

Um desafio dos museus na contemporaneidade é a noção estática estar sendo substituída pela ideia de movimento nas práticas institucionais museológicas. A estrutura em rede é deslizante, com arquiteturas móveis, efêmeras, dinâmicas e interativas. No entanto, essa estrutura ainda se encontra no plano teórico.

Em um importante setor da nossa cultura, há uma mutação na sensibilidade, que não atingiu as práticas e as formações discursivas. A maioria dos museus concentra-se na perspectiva de somente voltarem-se para a manutenção da cultura, a partir de seus objetos, e que inclui pesquisa e preservação, e não avança em direção a novas perspectivas de abordagem desses objetos, voltando aos projetos museográficos de instruções que direcionam a experiências singulares.

Para além disso, tornarem-se ambientes que trazem a história à tona, a partir dos acervos e coleções, convocando o público frequentador à observação de objetos e registros mantidos por gerações sucessivas que retratem a própria dimensão da cultura viva, ainda pulsante. O tempo se desloca no afã de construir conceitos e relações, estas últimas tidas como aspecto de relevância na contemporaneidade. Um exercício construído, não dado, um exercício não só de interpretação, mas também de relação, de conexões entre o presente e o pretérito, ainda que imperfeito.

Neste processo de evolução contínua, os museus, que poderiam ser considerados extensão da

nossa memória na sociedade histórica, vem sendo potencializados. A memória pode ser registrada não somente por documentos, mas por inumeráveis suportes tecnológicos, cada vez mais compactos e com maior capacidade de armazenamento.

A ideia de fluxo, manifestada nos ideais de museus em rede, propõe mecanismos de funcionamento interativo e transdisciplinar, o que possibilita interagir com sua própria estrutura em núcleos e, simultaneamente, fora de sua estrutura. O grau de conexão é resultado da união de um conjunto de atores, em uma interação com pessoas, objetos, contextos culturais, aspectos históricos, práticas artísticas, espaços, tecnologias, projetos e experiências.

Embora os museus armazenem os ares de um passado, ao serem interpretados, os museus são atualizados com um respirar no presente. Há, portanto, um exercício de atualização constante, na medida em que a leitura é contextual. No exercício típico da respiração contínua, os museus deveriam manter sua faceta de reinvenção, adaptando-se ao contexto exposto e alinhando-se aos conceitos

hodiernos de redes, de distribuição e da sociedade contemporânea, pulmão do seu fazer.

A atualização, via interpretação no presente, constitui-se, necessariamente, por não vermos o mundo como realmente é, mas como nós somos. Eis o lastro fenomenológico, que estuda a consciência que temos do fenômeno e não o próprio fenômeno. Nesse desígnio, o presente é tão somente nossa realidade pessoal, com toda carga semântica subjetiva impregnada. Enquanto isso, o real segue esfíngico em sua completude compreensiva.

Redes e sistemas museais Complexidades

A experiência postulada por Dewey é desenvolvida a partir de uma relação pragmática, onde se debruça não apenas no sentido, mas nas lógicas, contextos e atores, obtendo uma complexidade bem maior, como um processo de desautomatizar a linguagem

O propósito, por meio da aplicação do método fenomenológico, é desvelar as articulações que formam a base do sistema e da rede, se de fato existirem. Assim sendo, a próxima etapa busca evidenciar o processo estratificado de análise, contido no movimento de unidade da peça, depois

de várias peças, depois das peças instaladas em uma mostra, depois na mostra publicizada e finalmente nas mostras articuladas, sendo criados 5 (cinco) estratos para análise.

Estrato Verbivocovisual: um estrato das unidades de significação e das objetividades representadas, buscando a lógica unitária das peças e sua forma de alcançar nossos sentidos, inclusive acervo, por meio da observação das peças expostas; Estrato Curadoria: um estrato das relações de sentido, por meio de mecanismos de comunicação e articulação de sentido entre as peças, formando temas de exposição, com observação de processos curatoriais e de montagem das exposições; Estrato Mostra: estrato das relações instaladas, articuladas entre o recorte curatorial e o espaço expositivo, incluindo a expografia, validando percursos e diálogos possíveis, em um conjunto materializado de exibição de enunciados, que alcança a análise do material de organização da mostra, como mobiliário, iluminação, conservação, dentre outros; Estrato Publicidade: enquanto estrato do mundo articulado, por intermédio da mostra que se abre ao público, com a inclusão de sinalização, folder, catálogo, documentação, monitoria, eixo

educativo, ademais, alcançando base tecnológica e modelização de público; e o Estrato Funcionamento em rede: um estrato das lógicas de rede, enquanto articulações entre os espaços, verificados em períodos de mostras, comunicação, troca de peças e demais exemplos, abarcando base administrativa, comunicacional, salvaguarda e demais níveis operacionais que indiquem a existência efetiva de rede ou sistema.

Saindo de lógicas centradas em cada peça, o exercício deve vislumbrar um trajeto em expansão da peça para a rede, naquele movimento de interdependência, de modo que se saia de um determinado plano de detalhe para um macro.

No entanto, a análise dos dados para se verificar o nível de articulação entre os núcleos museológicos, seguida dessa tentativa de uma análise estratificada por meio do método fenomenológico, possibilita ter acesso a um levantamento de questões que contribuem para resultados, às vezes, distintos da análise documental, por ser apenas um órgão público agregador de instituições museológicas, sem o compromisso de qualquer nível de articulação entre elas.

A escolha pela Epistemologia da Complexidade para arrematar essa trilogia é que tal teoria entremeia outras teorias, métodos e pensamentos científicos que fundamentaram este estudo, como a Teoria Ator Rede (TAR); Teoria Geral dos Sistemas; Cultura Visual; Fenomenologia e a Multi, Inter e Transdisciplinaridade. A Epistemologia da Complexidade é uma teoria não excludente, cujos pensamentos teóricos fluem de vários direcionamentos e se encontram numa realidade complexa.

Esse pensamento da complexidade de fenômenos, defendido por Morin, permite o alcance de uma nova visão de mundo, com efeitos concretos que precisam ser considerados pela ciência, em seu processo de produção de conhecimento. E, de acordo com Oliveira e Hildebrand (2017):

Hoje, notamos a existência dos fenômenos complexos que sempre existiram e, com as tecnologias emergentes e a crescente produção do conhecimento, observamos que cresce exponencialmente o nível de complexidade de nossas representações pelas quais se organizam a linguagem e o conhecimento (p. 178).

Oposto ao reducionismo, tal epistemologia implica no reconhecimento de todas as matizes e nuances dos fenômenos que singularizam a pesquisa. Portanto, o pensamento complexo não é holístico, por não se compreender a totalidade, atentando para as lacunas de, inclusive, toda e qualquer teoria. Desse modo, a complexidade é precisamente o oposto, enquanto uma incompletude que ocasiona a incerteza do conhecimento.

Em meio à complexidade dos fenômenos estudados, o desenvolvimento da pesquisa suscitou essa nova visão de mundo, com a inserção do ser humano em sua contextualidade, pois, de acordo com a teoria, há uma relação entre os humanos e o contexto sócio-linguístico-cultural. Para Morin (2006), o que importa na Epistemologia da Complexidade são as conexões, as inter-relações, as mediações, diante da possibilidade de se chegar mais próximo ao real.

O ser humano é permeado pela sua complexidade social, cultural, histórica e política. Nessa proposição, o indivíduo está circundado por um contexto espaço-temporal, tornando-se totalmente contaminado, sendo esse o termo mais adequado. Segundo o autor, a estrutura contextual inscrita nos seres

humanos é que comandam inconscientemente seu modo de pensar e agir.

A Epistemologia da Complexidade estuda as conexões e, de acordo com o objeto de estudo desta pesquisa, o ideário de complexidade de museus em rede reflete na idealização de personalidade administrativa. Para tanto, implica em reconhecermos todos os possíveis traços singulares dos fenômenos, sem ligá-los a leis gerais.

Há, na verdade, um hiato entre a Epistemologia da Complexidade de museus em rede e a prática. Embora os modelos sejam bem estruturados teoricamente, não há um real envolvimento dos partícipes e a cultura de personalização na gestão acaba minando essa real estruturação.

Complexidade não é o mesmo que complicação, Morin (2002) denomina essa epistemologia como a "ordem dentro da desordem" ou a "certeza da incerteza", e é justamente por este motivo que se chama complexidade. A complexidade se constitui diante de uma combinação dialógica. Essa relação entre o homem e o mundo também se aproxima da *Actor Network Theory* - *ANT*, que tem influenciado

direta ou indiretamente análises em diversas áreas do conhecimento e, conforme Latour, é comparada a uma sociologia das associações, tanto humanas quanto não humanas.

Esse hibridismo entre humanos e não humanos, traduzido por interação por entidades, de acordo com a *ANT*, é o desempenho do papel mais ressaltado na teoria. Entidades, neste estudo, podem ser conduzidas ao entendimento de instituições museais. Como bem disse o autor, são associações e, complementando, associações complexas, não lineares. Como reconhece Latour (2001):

[...] o jogo não consiste em estender a subjetividade às coisas, tratar humanos como objetos, tomar máquinas por atores sociais e sim "evitar a todo custo o emprego" da distinção sujeito-objeto ao discorrer sobre o entrelaçamento de humanos e não humanos. O que o novo quadro procura capturar são os movimentos pelos quais um dado coletivo "estende" seu tecido social a "outras" entidades (p. 222, 223, grifo do autor).

Latour (2001) não aceita os termos em distinção enquanto sujeitos e objetos, pois há uma infinidade de interesses, conhecimentos, culturas, ciências, histórias, artefatos tecnológicos, pessoas, entre

tantos outros elementos possíveis de serem percebidos na relação associativa. E, também, não considera que nesse processo relacional haja uma situação na qual a soma dos elementos isolados seja equiparada à soma das partes quando estas são associadas. Nessa segunda negativa, a *ANT* assemelha-se harmoniosamente ao entendimento das relações das partes com o todo com a Epistemologia da Complexidade.

O desafio que se coloca diante dos estudos organizacionais e administrativos como um todo não é simples. No contexto da análise do fenômeno da organização e da administração em museus em rede, a *ANT* passa a ser percebida como um complexo sistema de valores, interesses, limites e possibilidades.

A Teoria dos Sistemas é um dos três princípios da Epistemologia da Complexidade, juntamente com a Teoria da Informação e a Cibernética. No entanto, conforme Morin, é um sistema aparentemente caótico, que se distancia do convencional, regulamentado e organizado.

Para Morin (2006), a dicotomia autonomia e dependência encontra-se pungente no sistema enquanto conceitos complementares e antagônicos. Os modelos organizacionais fazem com que tais conceitos deslizem a partir de escolhas configurativas. De algum modo, os modelos organizacionais museológicos têm trilhado formatações que ora vislumbram autonomia em horizontalidade, ora vislumbram dependência em verticalidade. Talvez, essa tensão possa ser o caminho para uma possível compreensão de determinados contextos de complexidade que envolvem o princípio sistêmico, por uma apregoada pseudoautonomia, que não gere necessariamente dependência, mas gere controle, já que atualmente caminhamos a passos largos para um mundo estrutural e cientificamente controlado em sua totalidade, cujos avanços tecnológicos têm feito com que o totalitarismo moderno chegue a mais alta eficácia.

O totalitarismo, enquanto uma característica e resultância do controle, é holístico e abrangente, o que difere da concepção de Morin (2006) para sistemas, uma vez que o campo científico-tecnológico tem defrontado com dificuldade em

preservar com organização e controle muitos fenômenos estudados.

Há, portanto, um fenômeno, que requer atenção para a pesquisa científica pela sua natureza complexa. Os museus, enquanto instituições que integram o tecido social, têm procurado se adequar a novos desafios que regem os padrões sociais. A instituição museal é reflexo da sociedade, com as constantes mudanças sociais, científicas e tecnológicas, e isso implica uma fundamental reorientação do pensamento científico, diante de conceitos que se aproximem da realidade atual na pesquisa acadêmico-contemporânea.

Pela Teoria dos Sistemas, Bertalanffy (2013) define o sistema a partir de um complexo de elementos relacionados e integrados, mesmo porque há diferenças comportamentais entre elementos analisados isoladamente e elementos em interação com o sistema. Analogamente, em outra perspectiva, Morin (2006) compreende equitativamente tais efeitos organizacionais, em que, por um lado, o todo é mais que a soma de suas partes, também é menos que a soma das partes. O menos refere-se, justamente, às restrições

e inibições, consequência do impacto retroativo organizacional do todo por suas partes.

Ainda por meio da dialogicidade, a Epistemologia da Complexidade é contrária a se pensar disciplinarmente. Essa epistemologia tem como eixo o envolvimento da multidisciplinaridade, interdisciplinaridade e transdisciplinaridade e, nessa pesquisa, tais questões estão imbricadas com a configuração de museus em rede.

O pensamento complexo se estabelece como requisito para o exercício da multi, inter e transdisciplinaridade. A complexidade, enquanto epistemologia, se engendra nas possibilidades de influências que exerce uma disciplina sobre as demais, sendo que o inesperado é que perfaz o complexo. Os sistemas de interação geram diálogos, dados que se articulam entre si, diante de uma visada multi, inter e transdisciplinar.

O pensamento complexo, nessas perspectivas disciplinares, aspira ao conhecimento multidimensional, mas entende que o conhecimento completo é inatingível. Esta forma de pensar comporta o reconhecimento de um

princípio de não completude e de incertezas. Tais estruturas disciplinares presentes na Epistemologia da Complexidade permitem ingressar na busca de distintos paradigmas, possibilitando condições para a elaboração de um pensamento rigorosamente científico.

Os princípios da complexidade condizem com os avanços científicos e tecnológicos - discutidos nesta trilogia por processos de rupturas epistemológicas, por meio de um exercício histórico-social contínuo -, essencialmente em um ambiente sistêmico. Tais rupturas, de certa maneira, incitaram o surgimento e desenvolvimento do pensamento complexo.

O paradigma da Complexidade, no viés da Cultura Visual e das disciplinas, permite a possibilidade de compreensão de muitas outras visualidades, num processo de sinergias sensoriais, que compõem o mundo da ciência e da tecnologia.

Tal epistemologia possibilita a incorporação de outras teorias, a partir de sua natureza de incompletude. As brechas de incompreensão, traduzidas pela incompletude, faz com que a investigação seja **sui generis**, totalmente ímpar e

inteiramente imprevisível, por sua dinamicidade em movimentar, aglutinar e associar os vários saberes compartilhados nos mais diversos segmentos do conhecimento, sem se desfazer da essência e das peculiaridades de cada fenômeno.

Com a Epistemologia da Complexidade, há a sobrevivência de uma nova perspectiva sobre o conhecimento, envolvendo as inter-relações e inter(ações) entre conhecimentos e todas as condições e questões que os circunda, que vai desde o ser humano às circunstâncias sociais, biológicas, políticas, econômicas, históricas, filosóficas, culturais, dentre tantas outras.

Concernente aos princípios de Morin (2006), tanto a Epistemologia da Complexidade, como a Fenomenologia e a Pós-fenomenologia não demonstram a ingenuidade na pretensão de captar-se uma realidade objetiva, de maneira imparcial à percepção e aos propósitos do pesquisador, pois o ser humano é complexo e cognoscente, que pensa, reflete, analisa e dialoga de maneira aberta, incerta e criativa, com as inúmeras formas de conhecimento.

Dessa forma, o pensamento da complexidade visa uma associação, sem fusão, com todos os conhecimentos científicos e não científicos, tracejando um percurso que se estabelece no seu próprio transcurso, no seu próprio realizar e refletir-se ininterruptamente.

Nessa concepção, fica clara que a inclinação desta trilogia para o estudo de museus a respeito de sua configuração em rede - com análise dos mecanismos de formação de ações integradas e verificação de falhas implícitas nessas ações -, na prática, por vezes não se estabelece, constatando-se um hiato existente entre a intenção e a ação.

Esta trilogia, com o auxílio do termo complexo, assume a existência de gaps, traduzidos por entraves e oscilações, na constituição de museus em rede com ações integradas que estimulem, organizem e comuniquem, e não simplesmente ações que ordenem e manipulem.

Pensamentos em percurso

Com conceitos teóricos e metodológicos, seguidos de análises, foram evidenciados alguns problemas inerentes à pragmática da constituição em rede museológica, sendo descritos em seus pormenores para servir de parâmetro para o que não se deva seguir.

A obra tece uma discussão das funções dessas instituições na contemporaneidade, delineando rastros e elementos específicos para a estruturação de museus em rede e de como se organizam administrativamente em uma abordagem pragmática. Nesse sentido, seguem os pontos

falhos que podem se estabelecer nas tentativas de se criar um envolvimento em rede de museus.

As ações realizadas, em sua maioria, não vislumbram, praticamente, nenhuma operação articulada entre esses espaços que constituem os núcleos museológicos. Falta um espaço de reflexão, um espaço catalizador de troca de experiências, fomentando e fortalecendo as discussões sobre articulação em rede, por meio de experiências realizadas em outros contextos, inclusive, internacionais, possibilitando a criação de parcerias entre museus no Brasil.

Inexiste, também, um plano estratégico totalmente ajustável que se comprometa com uma organização funcional dinâmica, aberta na promoção de programas de articulação, enquanto política cultural, consolidando, assim, uma série de mecanismos de diálogo, com espírito de sociabilidade.

A ausência de incentivo e respaldo, em diversos aspectos, para a articulação entre os museus -, como reuniões regulares com perspectivas de ações conjuntas; o auxílio na divulgação e popularização dessas ações; e a elaboração de

documentos orientadores para as instituições, pautados nas diretrizes de implantação do sistema - constituem fatores agravantes nesse cenário.

Normalmente, há uma escassez de autonomia administrativa dos núcleos, na criação de um poder deliberativo para tomadas de decisões e, por conseguinte, desentrupe das ações.

O não comparecimento de um planejamento com avaliação continuada dos resultados, realizando periodicamente a análise dos processos para cada ação articulada desenvolvida, revisando o que fora bem sucedido e o que fora frustração ao planejado, sem deixar de atualizar frequentemente todos os dados obtidos, contribui para o fracasso da rede operatória museológica, com estímulo de adesão e continuidade para as ações em articulação, possibilitando, assim, condições para a atuação em rede dos museus.

O distanciamento de uma dinâmica organizativa dos museus, em termos de recursos¹, de estrutura funcional e de ações a desenvolver, no desempenho cabal daquilo que, hoje, lhes é pedido,

1 Humanos, financeiros e técnicos.

conscientizando os espaços para o trabalho em rede por adesão, enquanto um exercício mais sincero, diante de determinadas articulações iniciadas em duetos, trios, e assim sucessivamente, concorre para o não estabelecimento de rede, como consequência de um exercício colaborativo.

Assim, em meio aos trajetos que a pesquisa percorreu, não encerro a temática, afinal essa trama, constituída de conceitos, teorias, metodologias e análises, não se finda. A obra que analisa a formatação em rede museológica, aquiesce o que estas experiências apresentam de positivo e rechaça o que não se constitui enquanto boas práticas.

O esforço desta trilogia ressalta a importância de pequenas, mas importantes contribuições que possam ser úteis àqueles que não se conformam com o aparente e buscam orientar suas pesquisas por abordagens que se colocam em uma posição crítica em relação ao que está posto, ilusoriamente consolidado, completo e definido. Pois, ao desemaranhar o imbróglio do pensamento da complexidade, podemos nos reconhecer como sujeitos complexos, incorporando

mais facilmente os princípios da complexidade nos estudos científico-acadêmicos, assumindo toda a potencialidade complexa que circunda todas as pesquisas (pós)fenomenológicas.

Esta trilogia objetivou diagnosticar prospectivas de articulação dos museus em rede, investigando a existência de modos de vinculação, já que as instituições museológicas têm pretendido potencializar o processo de musealização por meio de esforços coletivos e simultâneos.

O ideário de um novo museu, articulado em sistemas ou redes, carece de iniciativas exitosas, para que não haja pontos nevrálgicos para o insucesso. A pesquisa segue lançando novas hipóteses e elementos para a discussão, contribuindo para o avanço do estado-da-arte da pesquisa, nesse campo.

Mais ainda, ao abordar o tema a partir de referenciais externos aos estudos clássicos da museologia, desvelou-se o entrecruzamento de áreas, alcançando a complexidade da matéria, que perpassa não apenas pelo campo da Cultura Visual, mas igualmente o faz pela

gestão, pela comunicação, pelas experiências estéticas e tantas outras disciplinas que, juntas, estabelecem práticas sociais transdisciplinares. Essa perspectiva cria indícios para novas pesquisas, em demandas emergentes para a pragmática social contemporânea.

Referências

AGUIRRE, Imanol. Cultura Visual, Política da Estética e Educação Emancipadora. In: MARTINS, Raimundo e TOURINHO, Irene (Orgs.). **Educação da Cultura Visual: conceitos e contextos**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2011, p. 69-111.

ARANTES, Priscila. **Tudo que é sólido, derrete**: da estética da forma à estética do fluxo. In: XVI Encontro da Compós, na UTP, em Curitiba, PR, em jun. de 2007.

ARANTES, Priscila. **Reescrituras da arte contemporânea**: história, arquivo e mídia. Porto Alegre: Sulina, 2015.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

BEIGUELMAN, Giselle. Reinventar a memória é preciso. In: BEIGUELMAN, Giselle & MAGALHÃES, Ana Gonçalves(org.). **Futuros possíveis**: arte, museus e arquivos digitais =

Possible futures: art, museums and digital archives. 1ª Edição. São Paulo: Peirópolis: Edusp, 2014.

BERTALANFFY, Ludwig von. **Teoria Geral dos Sistemas**: fundamentos, desenvolvimento e aplicações / Ludwig von Bertalanffy; tradução de Francisco M. Guimarães. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.

CAMPOS, Ricardo. **A cultura visual e o olhar antropológico**. In: VISUALIDADES, Goiânia v.10 n.1 p. 17-37, jan-jun 2012.

CÂNDIDO, Manuelina Maria Duarte. **Gestão de museus, um desafio contemporâneo**: diagnóstico museológico e planejamento. 2ª Ed. – Porto Alegre: Medianiz, 2014.

CASTELLS, Manuel. Os museus na era da informação: conectores culturais de tempo e espaço. In: **Museus sem lugar**: ensaios, manifestos e diálogos em rede. Universidade Nova de Lisboa. Lisboa: 2015.

DOMINGUES, Diana. Redefinindo fronteiras da arte contemporânea: passado, presente e desafios da arte, ciência e tecnologia na História da Arte. In: Domingues, D. (org.). **Arte, ciência e tecnologia**. Passado, presente e desafios. SP: Ed. Unesp, 2009, p. 25-67.

EKAC ORG. **GFP Bunny, Transgenic artwork**. 2000. Disponível em: <http://www.ekac.org/gfpbunny.html#gfpbunnyanchor>. Acesso em: 15 out. 2021.

FLORES, Victor. 2. A crença. In: FLORES, Victor. **A Imagem Técnica e as suas Crenças** – A Confiança Visual na Era Digital. Lisboa: Nova Veja, 2012. p. 37-74.

FOGLIANO, Fernando. Da experiência estética à teoria dos afetos. In: ROCHA, Cleomar; SANTAELLA, Lúcia. (orgs.). **Ignições**. Goiânia: Gráfica UFG, 2017.

FOSTER, Hal. **Museus sem fim**: Não param de surgir instituições de arte mundo afora. Mas para quê? In: Revista Piauí. Edição 105. Junho de 2015.

FREITAS, Lima; MORIN, Edgar; NICOLESCU, Basarab. **Carta da Transdisciplinaridade**. (Primeiro Congresso Mundial de Transdisciplinaridade Convento de Arrábida, Portugal, 2-6 novembro, 1994). Disponível em: <http://cetrams.com.br/wp-content/uploads/2014/09/CARTA-DA-TRANSDISCIPLINARIDADE1.pdf>. Acesso em: 4 fev. 2021.

GOUDART, Izabel; GUIMARÃES, Mariana. Presença, vínculos e redes: uma pedagogia da conectividade. In: ROCHA, Cleomar; SANTAELLA, Lúcia. **A onipresença dos jovens nas redes**. Goiânia, GO: FUNAPE: MEDIA LAB / CIAR UFG / GRÁFICA UFG, 2015. pp. 171-190.

GRAU, Oliver. Lembrem a fantasmagoria! Política da ilusão do Século XVIII e sua vida após a morte multimídia. In DOMINGUES, Diana (org.). **Arte, Ciência e Tecnologia**: passado, presente e desafios. São Paulo: UNESP, 2009. pp. 239 – 260.

JEFFREY SHAW COMPENDIUM. **Golden Calf**. Linz, Áustria. 1994. Disponível em: <http://www.jeffreyshawcompendium.com/portfolio/golden-calf/>. Acesso em: 15 out. 2021.

JENKS, Chris. **Visual Culture**. New York. Routledge. 1995.

KNAUSS, Paulo. **O desafio de fazer história com imagens**: arte e cultura visual. In: Artcultura, Uberlândia. v. 8. n. 12. p. 97-115. jan. - jun., 2006.

LATOUR, Bruno. **A esperança de Pandora**: ensaios sobre a realidade dos estudos científicos. Bauro, SP: Edusc, 2001.

LATOUR, Bruno. (colaboração de Èmilie Hermandt). Redes que a razão desconhece: laboratórios, bibliotecas, coleções. In: PARENTE, André (org.). **Tramas da rede**: novas

dimensões filosóficas, estéticas e políticas da comunicação. Porto Alegre: Sulina, 2013.

MACHADO, Arlindo. Repensando Flusser e as imagens técnicas. In: LEÃO, Lucia (org.). **Interlab: labirintos do pensamento contemporâneo**. São Paulo: Iluminuras/Fapesp, 2002a.

MACHADO, Arlindo. **Regimes de imersão e modos de agenciamento**. Trabalho apresentado no NP07 – Núcleo de Pesquisa Comunicação Audiovisual, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05/setembro/2002b. Disponível em: <http://comunidadesvirtuais.pro.br/hipertexto/home/lmersao%20e%20Agenciamento%20-%20Machadotexto5.pdf>. Acesso em: 10 mai. 2021.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra de. **Fontes visuais, cultura visual, História visual**. Balanço provisório, propostas cautelares. In: Rev. Bras. Hist. vol.23 no.45. São Paulo, julho/2003. Versão digital. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-01882003000100002&script=sci_arttext. Acesso em: 10 jan. 2021.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 2006 (1ª edição 1945).

MIRZOEFF, Nicolas. **Una introducción a la Cultura Visual**. Barcelona: Paidós, 2003.

MITCHELL, William John Thomas. Showing seeing: a critique of visual culture. **Journal of Visual Culture**, Vol 1(2). 2002. Tradução: Luciana Marcelino.

MONTEIRO, Rosana Hório. **Cultura Visual: definições, escopo, debates**. Domínios da Imagem, Londrina, Ano I, n. 2, p. 129-134, maio, 2008.

Imagem e produção de conhecimento texto 1 (p.13-29) e texto 2 (p.30-41).

MORIN, Edgar. **A ciência com consciência**. 6. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre: Sulina; 2006.

MURRAY, Janet H. **Hamlet no holodeck**: o futuro da narrativa no ciberespaço. Tradução: Elissa Khoury Daher, Marcelo Fernandez Cuzziol. São Paulo: Itaú Cultural: Unesp, 2003.

NEW MUSEUM. **Timeless Alex** (2015). Disponível em: <http://www.newmuseum.org/calendar/view/464/eduardo-navarro-1>. Acesso em: 10 nov. 2021.

OLIVEIRA, Andréia Machado; HILDEBRAND, Hermes Renato. Ignições – modos operacionais dinamizando o processo criativo. In: In: ROCHA, Cleomar; SANTAELLA, Lúcia. (orgs.). **Ignições**. Goiânia: Gráfica UFG, 2017.

PABLOS, Juan de. A visão disciplinar no espaço das Tecnologias da Informação e Comunicação. In: SANCHO, Juana María; HERNÁNDEZ, Fernando (orgs.). **Tecnologias para transformar a educação**. Tradução Valério Campos. Porto Alegre: Artmed, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível** – Estética e política. São Paulo: Editora 34, 2012.

ROCHA, Damião; PINTO, Ivone Maciel; PINHO, Maria José de. Inovações Curriculares na Educação Brasileira: avanços, retrocessos, ou nada disso! In: SUANNO, Marilza Vanessa Rosa; DITTRICH, Maria Glória; MAURA, Maria Antònia Pujol (orgs.). **Resiliência, Criatividade e Inovação: potencialidades transdisciplinares na educação**. Goiânia: UEG/Ed. América, 2013.

SANTAELLA, Lucia. Ignições das artes contemporâneas na virada especulativa. In: ROCHA, Cleomar; SANTAELLA, Lúcia. (orgs.). **Ignições**. Goiânia: Gráfica UFG, 2017.

SMITH, Marquard. **Estudos visuais, ou a ossificação do pensamento**. Tradução: Juliana Gisi. Revista Porto Alegre: Porto Alegre. v. 18. n. 30. Maio, 2011.

SOBRE O LIVRO

Formato: 14 x 21 cm

Tipologia: Raleawy

Número de Páginas: 101

Suporte do livro: E-book

Todos os direitos reservados.

2022

Impresso no Brasil / Printed in Brazil

Volume 1

Reconto: Museu em evolução

Volume 2

Entremeio: Redes

Volume 3

Desenredo: REDESenho museal

museus em
REDESenvolvimento
Trilogia

ISBN 978-989-9082-23-6

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-9082-23-6/des>

Parceria

MEDIA
LAB/UFG



Apoio

PPG
ielt

