

Museusicologia: o lugar da música no museu de arte

Giles Teixeira

Resumo

Este artigo visa aferir qual o lugar e o papel hoje da música nos museus de arte. O objectivo principal é compreender e analisar porquê, de que modo e até que ponto é que a música influencia ou interfere na experiência museológica de arte do público. A introdução da música no espaço expositivo cria novos enquadramentos interpretativos, o que permite que diferentes públicos questionem e estabeleçam diversas relações e negociações de sentido com a arte. Sendo uma poderosa e expressiva ferramenta de interpretação da arte, a música pode contribuir assim para uma experiência museológica mais enriquecedora, seja ela de natureza emocional, educativa, recreativa ou mesmo social. A sua implementação deve por isso ser estimulada, e acolhida como um investimento sonante nos museus de arte do século XXI.

This article examines and (re)considers music's place in today's art galleries. To try and understand in what way, why and to what extent, music may influence and have an impact on visitors' art experience is the main focus of the research. Its potential as an interpretative tool will be weighed and its overall value, permissiveness and acceptance in art galleries examined. It is concluded that music embraces a multitude of roles which provide different layers of experience. Its greatest value resides in being a powerful meaningful art interpretative tool as it enhances the art experience in different levels. Its execution should therefore be encouraged, pursued and welcomed as a sound investment in art and XXI century art galleries.

Palavras-chave – Key Words:

Museus de arte, Música

Art Galleries, Music, *White Cube*

Museusicologia: o lugar da música no museu de arte⁹⁰

Giles Teixeira⁹¹

1. Sinestesia entre a música e a arte

“All art constantly aspires towards the condition of music.”⁹²

A história da arte da nossa cultura ocidental mostra-nos que a música e a arte⁹³ têm vindo a estar artística, intelectual e espiritualmente interligadas desde o nascimento da civilização grega.⁹⁴ Contudo, ao longo da Antiguidade e da Idade Média, a música ocupou um lugar proeminente na vida quotidiana cultural e religiosa das sociedades. Na Grécia, por exemplo, a música, considerada uma actividade criativa mais digna, tinha como musa inspiradora *Euterpe*, ao contrário da pintura e da escultura que na época eram consideradas ofícios ou artes menores.⁹⁵ Só a partir do séc. XVI, aquando do nascimento das primeiras academias de arte em Itália, é que a pintura e a escultura foram instituídas e glorificadas como artes maiores. Mais tarde, no séc. XVIII, devido sobretudo à Enciclopédia de Diderot e D’Alembert, a música, a pintura, a escultura, a arquitectura e a poesia foram rotuladas como “Belas-Artes”.

Independentemente da evolução ao longo da história dos diferentes sistemas de classificação das disciplinas artísticas, a verdade é que sempre partilharam o mesmo contexto sócio-cultural, inspirando-se mutuamente e partilhando teorias estéticas, ideias conceptuais e terminologia. No Renascimento, por exemplo, havia a crença de que um músico poderia encontrar na sua própria arte, o equivalente para quase todos os aspectos significativos da pintura. Nicolas Poussin, pintor do século XVII, utilizou teoria e terminologia musical por forma a encontrar uma linguagem adequada que traduzisse a

⁹⁰ Este artigo que tem por base a dissertação de Mestrado em *Museum Studies* intitulada: “*Is there place for music in art galleries?*” realizada pelo autor em 2006 na Universidade de Leicester em Inglaterra.

⁹¹ gilesteixeira@gmail.com

⁹² Cit. por MATRAVERS, Derek - *Art and Emotion*. p.185.

⁹³ A *Arte* é entendida neste contexto como artes plásticas ou visuais, dependendo da sua classificação, incluindo necessariamente as disciplinas da pintura e da escultura.

⁹⁴ Sobre este ponto, consultar: WOLD, Milo *et al.* - *Music and Art in the Western World*. United States: Brown & Benchmark Publishers, 1996; VERGO, Peter - *That Divine Order, Music and the Visual Arts from Antiquity to the Eighteenth Century*. London: Phaidon Press Limited, 2005; VERGO, Peter - *The Music of Painting: Music, Modernism, and the Visual Arts from the Romantics to John Cage*. London: Phaidon, 2010.

⁹⁵ SHAER R. - *L'invention des musées*. p.14.

natureza especificamente visual do seu trabalho. As analogias existentes entre estas duas linguagens artísticas resultam do facto de elas partilharem não só as mesmas características intrínsecas, tais como composição, ritmo e harmonia, como inclusive, terem ambas uma dimensão simbólica, sensorial e espiritual. O pintor impressionista George Seurat, que imprimia ao seu trabalho um rigor rítmico e harmonioso através da técnica pontilhista, acreditava que a arte poderia ser ensinada tal como a música, onde o ponto, a linha e a cor seriam o equivalente visual da notação musical.

Como é sabido, existe ainda uma tradição bem estabelecida de músicos que usaram quadros como ponto de partida para as suas composições musicais, nomeadamente Mussorgsky, Debussy e Schoenberg. Inversamente, célebres pintores inspiraram-se no universo musical, dos quais se destaca Kandinsky. É conhecida a influência da música enquanto linguagem abstracta no trilhar do caminho da pura abstracção da arte deste pintor. Associando o tom ao timbre, o matiz à altura e a saturação à intensidade, Kandinsky aspirava a que as suas obras tivessem o mesmo poder emocional de uma composição musical.⁹⁶ A influência é inclusive patente nos títulos de algumas das suas obras: *Impressões*, *Improvisos* e *Composições*.

Muitos outros exemplos poderiam ser citados para demonstrar como no passado e presentemente, a arte e a música fortemente se influenciam e se inspiram mutuamente. Apesar disso, ainda hoje, para muitos artistas, curadores, visitantes e arquitectos, introduzir música no espaço expositivo de um museu de arte permanece como uma “não questão”, como uma temática tabu. Aprofundar os elos de ligação entre a música e a arte seria extremamente interessante, embora isso fosse além do âmbito e do propósito deste trabalho. No entanto, como enquadramento mental, é necessário ter-se consciência desta realidade transdisciplinar, deste cruzamento de linguagens, para se começar a aferir qual o lugar da música nos museus⁹⁷ de arte.

⁹⁶ GOMES, Filipa - *A música na obra de Kandinsky*. p.3.

⁹⁷ Neste presente artigo, a análise incidirá sobre a implementação da música no espaço expositivo de um museu de arte e não em outros espaços igualmente pertencentes ao Museu que podem acomodar performances musicais, tais como auditórios, salas de conferência e espaços polivalentes. Neste sentido o termo *Museu* ou *Museu de arte* será utilizado permutavelmente.

2. A natureza visual do museu de arte

“When I saw the collection for the first time at the Beyeler gallery, the keyword for the project became silence.”⁹⁸

No primeiro decénio do séc. XXI, *silêncio* é uma palavra que surge ainda demasiadas vezes na nossa mente quando pensamos ou nos referimos a um museu de arte. A razão pela qual, para muitas pessoas, o conceito de haver música num museu de arte possa parecer tão ortodoxo e inadmissível, prende-se com o facto de a música ainda não ter encontrado um lugar sólido e um eco positivo no interior do Museu. A história social da museologia mostra-nos que os museus de arte surgiram ao longo dos séculos XVIII e XIX. Tendo evoluído de edifícios que continham colecções privadas e reais, os museus não foram originalmente constituídos para acolher música ou outro género de performances. A sua finalidade era mostrar as colecções no cenário considerado mais adequado para se apreciar arte, impedindo que nada ou ninguém perturbasse *“the silent contemplation of the works of art.”⁹⁹* Apesar de no passado a música ter feito aparições e incursões esporádicas em espaços expositivos, especialmente através de performances ao vivo e instalações musicais, o facto é que em função da falta de tradição, tem havido uma generalizada relutância em abraçar e experimentar esta linguagem sonora num espaço que é predominantemente visual. A realidade é que os museus ainda mal começaram a ter consciência do real valor e potencial da música. Os que já a implementaram no seio do seu museu, só agora começam a entender que a música, ao assumir diferentes papéis, pode ser utilizada para ir ao encontro de diferentes objectivos, sejam estes de ordem curatorial, educacional ou de marketing.

A par da escassa tradição e experiência, outros motivos contribuem igualmente para o facto de os museus de arte ainda hoje serem maioritariamente lugares visuais, silenciosos e não-musicais. O primeiro motivo diz respeito à nossa dominante cultura visual e o segundo à natureza da própria arte, sendo que a mais importante e derradeira razão prende-se com a subjacente natureza conceptual que os museus herdaram até aos dias de hoje. A nossa sociedade ocidental está cada vez mais imersa numa cultura visual. A internet, um meio essencialmente visual, tem contribuído muito para justificar e alimentar essa situação, já que provavelmente nunca tantas imagens foram criadas,

⁹⁸ Cit. de Renzo Piano in WINDHÖFEL, Lutz - ‘Creating Silence’. p. 33.

⁹⁹ HUDSON, K. - *A Social History of Museums*. p.4.

partilhadas e vistas num igual período de tempo na história. No entanto, culturalmente falando, a supremacia visual está longe de ser novidade, pois no passado, “*certain cultures or ages have been «ocularcentric» or «dominated» by vision*”¹⁰⁰. Dito isto, será então possível que a conjuntura da nossa cultura predominantemente visual tenha desempenhado um papel significativo no moldar da própria natureza visual dos museus de arte? Embora um exemplo não possa ser representativo da realidade, é interessante ressaltar que no séc. XIX, quando já um número considerável de museus tinham aberto as suas portas, “*they assumed that its visitors would participate only with their eyes.*”¹⁰¹

Para além desta enraizada influência visual que não pode ser descurada, pode-se ainda argumentar que a razão pela qual o sentido da visão tem sido privilegiado em detrimento de outros é porque os museus de arte têm simplesmente vindo a reforçar a natureza do objecto para o qual foram primordialmente concebidos para expor: arte visual. Neste contexto temporal, esta categoria de arte incluiria sobretudo a pintura, a escultura e o desenho, e excluiria as artes performativas. Assim, é possível argumentar que o museu de arte continua a ser um espaço predominantemente visual uma vez que a arte que ele contém é sobretudo visual. É então razoável assumir que, de certa forma, a sua natureza visual advém das características intrínsecas dos objectos artísticos que expõe. No entanto, a questão que se coloca é a seguinte: como pode a arte (in)voluntariamente exercer uma influência de tal ordem que ao ponto de determinar a forma como ela deva ser exposta e apreciada? Pode a arte definir as *leis* como deve ser interpretada? É a arte responsável pela ausência de música no espaço expositivo? Em certa medida podemos dizer que sim dado que, a sustentar e a legitimar o seu poder, existe uma subestrutura conceptual, isto é, uma ideologia subjacente que permeia e define a natureza deste tipo de Museu: o *White Cube*. O modo através do qual a arte exerce o seu poder é transmitindo e reforçando uma ideologia museológica já existente. Segundo O'Doherty, “*the object introduced into the gallery «frames» the gallery and its laws.*”¹⁰² Por outro lado, contudo, sendo a arte a *raison d'être* dos museus de arte e tendo características formais, funcionais e conceptuais específicas, também ela pode fortemente influenciar a ideologia e respectivas premissas.

Podemos concluir que a principal razão pela qual os museus não têm, *grosso modo*, acolhido a música, é devido à sua natureza conceptual. Mais importante do que

¹⁰⁰ JAY, M. - *Downcast Eyes*. p.3.

¹⁰¹ HUDSON, K. - *A Social History of Museums*. p.77-78.

¹⁰² O'DOHERTY, B. - *Inside the White Cube*. p.15.

reconhecer este facto é, talvez, tentar compreender como é que surgiu esta ideologia que ainda hoje está tão firmemente enraizada. Quando e com que propósito e fundamento é que foi definido o que seria permissível nos museus de arte? Somente após se ter uma consciência sobre o que ainda molda a definição e a essência do que um museu de arte é ou é expectável que seja, podemos continuar a descortinar o lugar da música no espaço expositivo.

3. O *White cube*: a ideologia subjacente

*“Seeing the site in Riehen, I thought, it’s so beautiful and the artworks are so profound, one needs to be very quiet. Only silence can allow one to become fully aware of the unfathomable depths of these works of art. The building became what it had to be: almost discreet.”*¹⁰³

A ideologia dominante que permeia os museus de arte tem a sua base no que é conhecido como o *white cube*. Ninguém melhor o definiu e sintetizou do que Brian O’Doherty ao escrever, em 1976, três seminais e provocantes ensaios sobre a sua ideologia. Originalmente publicados na revista *Artforum*, estes ensaios foram os primeiros a enfrentar e a criticar explicitamente a sua natureza, sendo hoje considerados como um marco na história conceptual do Museu de Arte.

Nascido no seio da agitação e florescimento das vanguardas artísticas e do movimento modernista, o *white cube* foi uma resposta às invocações e clamores das novas expressões e valores desses inúmeros movimentos vanguardistas (Expressionismo, Futurismo, Cubismo, Dadaísmo, Surrealismo, Abstraccionismo, Minimalismo, etc.) que surgiram e proliferaram a partir do início do séc. XX. Ansiosas por se afastarem tanto quanto possível do passado, as vanguardas questionavam a instituição *Museu* enquanto lugar legítimo e adequado para a sua arte moderna, bem como reivindicavam um novo espaço que representasse uma ruptura com a maneira tradicional e académica de se expor arte. “No «Manifesto Futurista» de 1909, Filippo Marinetti chamava os museus e bibliotecas de «cemitérios» e exigia que fossem destruídos”.¹⁰⁴ Mergulhado numa profunda crise, o museu académico como instituição deveria desaparecer ou transformar-se completamente. Foi então em função da busca de uma nova concepção de espaço expositivo que o *white cube* surgiu. Enquanto produto e expressão do Modernismo, foi especificamente concebido para acolher as obras de *Arte*

¹⁰³ Cit. de Renzo Piano in WINDHÖFEL, Lutz - ‘Creating Silence’. p.33.

¹⁰⁴ MONTANER, J. M. - *Museus para o século XXI*. p.9.

Moderna. Contudo, o impacto revolucionário da sua natureza progressista foi de tal ordem que rapidamente se tornou a linguagem internacionalmente aceite para se expor arte. O primeiro evento que constituiu um marco na história deste novo conceito museológico foi a inauguração em 1939 do Museu de Arte Moderna (MOMA), em Nova Iorque. Enquanto museu embaixador da nova ideologia, “*the non-style of the alternative space rapidly became an official style, over and over.*”¹⁰⁵

A premissa subjacente do *white cube*, é a de que o espaço expositivo deve ser simplesmente um meio para expor arte, sem nunca se impor ou ser parte integrante do significado intrínseco da arte. Argumentava-se na época que a arte deveria ser livre e uma vez dentro do espaço expositivo, ela deveria ser “*isolated from everything that would detract from its own evaluation of itself.*”¹⁰⁶ Foi para ir ao encontro destes princípios estéticos, que o museu de arte foi concebido para se tornar num espaço neutro que subtrai da arte “*all cues that interfere with the fact that it is «art»*”¹⁰⁷. Este conceito de neutralidade é a quintessência do *white cube*. Ademais, o que é importante compreender e destacar é que é esta *neutralidade* – que permanece como o fulcro desta ideologia – que é a chave para se explicar por que razão os museus são principalmente lugares visuais, silenciosos e não-musicais.

É esta pretensa neutralidade que ainda hoje desempenha um papel crucial na definição e transmissão do que deve ser permitido no espaço expositivo. De modo a conferir, manter e reforçar esta sua característica, o *white cube* teve por base duas estratégias: ter um espaço projectado sob medida e utilizar formas específicas de exposição e de interpretação da arte. De facto, as suas características espaciais e arquitectónicas estão intimamente ligadas à sua natureza conceptual. Como o próprio nome indicia, é um espaço branco e geometricamente simples. Nas palavras de O’Doherty: “*unshadowed, white, clean, artificial - the space is devoted to the technology of aesthetics.*”¹⁰⁸ Como foi expresso, estas características não são inocentes, mas concebidas para que a arquitectura, ao ser o mais sóbria e imparcial possível, não fosse lida como uma *extra layer* interpretativa, interferindo assim o menos possível com o acto de visionamento da arte. Ao se acreditar que as características arquitectónicas proeminentes pudessem distrair a cuidada atenção dos visitantes, todos os detalhes

¹⁰⁵ DAVIS, D. - *The Museum Transformed*. p.177.

¹⁰⁶ O’DOHERTY, B. - *Inside the White Cube*. p.14.

¹⁰⁷ *idem, ibidem*. p.14.

¹⁰⁸ O’DOHERTY, B. - *Inside the White Cube*. p.15.

supérfluos meramente decorativos que caracterizavam os anteriores tradicionais museus de arte foram removidos. O resultado foi um espaço minimalista, depurado e harmonioso onde se procurou acima de tudo, a ausência de mediação entre o espaço e a obra a ser exposta, ou seja, um espaço neutro onde só pudesse ser ouvida a ressonância da própria arte.

O sucesso e a longevidade do *white cube* deveu-se à sua capacidade de se reinventar, isto é, em conseguir manter as suas principais premissas, quer em diferentes contextos culturais, quer em diversos espaços arquitectónicos. A sua ideologia subsiste porque a diversidade de modelos de museus de arte é aparente, uma ilusão camuflada pela variedade de estilos arquitectónicos existentes. De uma forma geral, independentemente do invólucro arquitectónico e até da sua organização espacial interna, a forma como a arte é apresentada permanece idêntica, isto é, fiel à ideologia do *white cube*. Ademais, o seu êxito deveu-se também ao potencial que este teve em conseguir adaptar-se espacialmente de forma a resolver programas museológicos cada vez mais exigentes. Segundo Josep Montaner, ao se adoptar a primordial concepção arquitectónica do Museu - o *container* - “*eram perseguidas as formas de transparência, a planta livre e flexível, a máxima acessibilidade, o predomínio dos elementos de circulação, a luz natural no espaço moderno e universal, a extrema funcionalidade, a capacidade de crescimento.*”¹⁰⁹

A segunda estratégia levada a cabo para reforçar a sua neutralidade passou pela adopção de princípios e técnicas específicas de se expor e interpretar a arte. O'Doherty alegou que estas novas técnicas foram uma consequência natural da forma como a representação da arte evoluiu radicalmente na transição para o séc. XX. À medida que os movimentos vanguardistas exploravam novas fronteiras pictóricas e visuais que superavam os limites da própria tela, a moldura tornou-se um parêntesis e “*the separation of paintings along a wall, through a kind of magnetic repulsion, became inevitable.*”¹¹⁰ Somente isolando cada obra, preservando a sua aura e deixá-la respirar é que seria não só possível impedir quaisquer sobreposições visuais entre estas, mas sobretudo garantir que transmitissem por si só os seus significados. Sendo este considerado o princípio e método expositivo mais apropriado, o museu de arte necessitava assim de uma “*well-thought-out presentation which used a quiet but neutral*

¹⁰⁹ MONTANER, J. M. - *Museus para o século XXI*. p.29.

¹¹⁰ O'DOHERTY, B. - *Inside the White Cube*. p.19.

background to do justice to a limited number of objects of artistic value, arranged in the most effective way possible.”¹¹¹

Tendo em conta as premissas e os intentos do *white cube* que têm sido descritos até agora, torna-se evidente que o princípio de interpretação que tem pautado a sua ideologia é: “não-interpretar”, ou seja, interferir o menos possível com as obras de arte. Em última análise, o *white cube* não interpretaria a arte mas apenas a exporia para ser vista. Não seria consentido nada que pudesse perturbar a experiência visual estética, e consequentemente, questionar ou desafiar o conceito de neutralidade. Em função disso, o *silêncio* torna-se uma política e uma forma usual e respeitada de se estar no museu de arte, um lugar sobretudo de reflexão e contemplação: “*any hint of noise or ruffling of any of the senses had been banished.*”¹¹² Tal era a ênfase no acto *sagrado* de ver, que se criara um ambiente cerimonial que anulava tudo sob a sua presença. Devido ao seu carácter solene, os museus de arte têm sido encarados como espaços rituais e comparadas a monumentos religiosos, pois ver uma exposição é como um caminhar pelo mosteiro.¹¹³ Em última instância, “*the Eye and the Spectator are all that is left...by entering into the white cube.*”¹¹⁴

É assim desta forma que o *white cube*, concebido no início do séc. XX, surgiu e permaneceu até aos nossos dias, como a ideologia dominante dos museus de arte, museus sobretudo visuais e definitivamente não-musicais. Segundo O’Doherty esta é, de facto, “*the single major convention through which art is passed. What keeps it stable is the lack of alternatives.*”¹¹⁵ A ser verdade, não haverá realmente nenhuma alternativa, nenhum substituto ideológico? Não poderá a música fazer parte de uma alternativa e ser uma força motriz de mudança? A resposta poderá ser afirmativa, mas a verdadeira questão é como implementá-la em primeiro lugar, como violar esta ideologia aparentemente inexpugnável. A solução é desafiar o *white cube* onde este é mais vulnerável, ou seja, atacar o coração da ideologia. Assim, é necessário primeiro desafiar a sua base conceptual: o conceito de neutralidade.

¹¹¹ HUDSON, K. - *A Social History of Museums*. p.74.

¹¹² CELANT, G. - ‘A Visual Machine’ p.382.

¹¹³ DUNCAN, C. - *Civilizing Rituals*. p.7.

¹¹⁴ O’DOHERTY, B. - *ibidem*. p.9.

¹¹⁵ O’DOHERTY, B. - *Inside the White Cube*. p.80.

4. O mito da neutralidade: uma esperança para a música

“With postmodernism, the gallery space is no longer neutral”¹¹⁶

O *white cube*, apesar de dominante, não tem sido imune a críticas. Artistas, profissionais de museus, acadêmicos, público e outros têm desafiado o seu idealismo. Movimentos artísticos como o Dadaísmo e o Surrealismo foram fortemente anti-racionalistas e deploravam tanto o seu espaço séptico e hermético como a sua natureza unicamente visual. *“They wanted to encourage the senses and the imagination, and they valued interference from the outside world.”¹¹⁷* O argumento comum entre os detractores era o de que o espaço, em vez de encorajar uma plena experiência estética e aproximar as pessoas da arte, estava de facto a aliená-las.

O mais importante discurso crítico proveio do seio da disciplina da museologia. Até por volta de 1980 os museus foram tradicionalmente estáticos, virados para si e resistentes a processos de mudança no que diz respeito ao alargamento dos seus horizontes. Contudo, à medida que uma nova conjuntura económica, política e social se formava, o tema da responsabilidade social tornou-se uma preocupação fundamental para os museus. Questões como a inclusão social e a acessibilidade tornaram-se cada vez mais importantes, ao ponto de já não mais poderem ser ignoradas. Os próprios públicos reclamavam por um maior grau de envolvimento e uma variedade de experiências em museus.¹¹⁸ De forma a se tornarem mais democráticos e mais sensíveis aos interesses e exigências de um vasto público, os museus esforçaram-se por ter um carácter mais comunicativo, explorando conseqüentemente, novas e variadas formas de expor e interpretar a arte. Dado que a prática e a teoria andam sempre a par, foi necessário recorrer a teorias pós-modernas para enquadrar e legitimar essas novas abordagens expositivas. Entre estas teorias, destacam-se o paradigma culturalista (enquanto teoria da comunicação inerente à escola semiótica) e o construtivismo (enquanto teoria inerente ao processo de aprendizagem). São as mais significativas pela sua capacidade não só de questionar as premissas do *white cube*, como também de desafiar e minar o propósito da sua existência. Pode realmente haver um espaço expositivo tão puro e neutro que não interfira com a nossa percepção e entendimento da

¹¹⁶ O'DOHERTY, B. - *Inside the White Cube*. p.79.

¹¹⁷ CELANT, G. - 'A Visual Machine'. p.382.

¹¹⁸ AMBROSE, T.; PAINE, C. - *Museum Basics*. p.16.

arte? Pode um objecto de arte ter um significado intrínseco e imutável? Se sim, como é transmitido e assimilado pelo observador? Ao colocar estas questões, estas teorias não só põem em causa o conceito de neutralidade mas, mais importante ainda, questionam o princípio estético-interpretativo que legitima a própria existência do *white cube*.

Na base da ideologia do *white cube* está um modelo linear de comunicação. Hooper-Greenhill considera que a “*transmission approach assumes that the communicator defines the content of the message, and that this is received without modification by the receiver, who is, in the process is cognitively passive.*”¹¹⁹ Neste modelo, a tarefa da comunicação é transmitir mensagens, levando-as de (A) para (B), onde o significado da mensagem se encontra imbuído na própria mensagem. Desta forma, no universo do *white cube*, os objectos artísticos (A), considerados como exclusivos comunicadores nesse espaço, transmitem as suas mensagens, que ao *viajar* num espaço neutro, conseguem preservar o seu intrínseco e original significado aquando da sua recepção pelos passivos observadores (B).

A teoria da comunicação alternativa que tem sido proposta e adoptada é conhecida como o paradigma culturalista. Aliada à escola semiótica, não vê a comunicação como um simples fluxo e transmissão de informação baseado num conceito de estímulo-resposta, mas, mais interessante que isso, aborda a comunicação como um sistema estruturado de signos e códigos, como uma produção e troca de significados. O significado da mensagem deixa de ser determinado apenas pelo emissor para passar também a sê-lo pelo receptor, que é agora considerado como um elemento activo e essencial no processo comunicativo. Noutras palavras, esta teoria “*is concerned with the negotiated production, rather than the imposition of meaning.*”¹²⁰ Como podemos constatar, o paradigma culturalista para a comunicação é sustentado por uma nova e estimulante forma de abordar a aprendizagem: o construtivismo. Segundo Hein, esta teoria pedagógica argumenta que o conhecimento é construído pelo aprendiz e, portanto, “*both knowledge and the way it is obtain are on the mind of the learner.*”¹²¹ O argumento subjacente que permeia estas duas teorias enunciadas é que o significado e subsequente conhecimento é algo que é sempre construído entre o emissor e o receptor, que se condicionam reciprocamente. No universo museológico, é o resultado da negociação e da interacção entre o objecto artístico e o visitante.

¹¹⁹ HOOPER-GREENHILL - ‘Changing Values in the Art Museum’. p.12.

¹²⁰ HOOPER-GREENHILL - ‘Museum learners as active post-modernists’. p.3.

¹²¹ HEIN, G. ‘The constructivist museum’. p.75.

Estudos recentes têm inclusive demonstrado que no processo de construção de significado, partilhado entre um observador e um objecto, as características específicas de ambos os elementos interferem e são determinantes na produção e na negociação desse mesmo significado. Tal como Falk e Dierking salientaram, cada espectador ou visitante é uma pessoa singular e distinta que tem o seu próprio contexto pessoal. Cada contexto “*incorporates a variety of experiences in and knowledge of the content and design of the museum. The personal context also includes visitor’s interests, motivations, and concerns. Such characteristics help to mould what an individual enjoys and appreciates.*”¹²² Para além disso, também o contexto social e cultural de cada visitante influencia fortemente a sua experiência e a sua interpretação, dado que esse contexto desempenha um papel significativo na formação do seu carácter. Dessa forma, quando um visitante interpreta, não só está a fazê-lo como indivíduo, mas também como membro de uma comunidade mais ampla que interpreta socialmente, ou seja, como membro de uma comunidade interpretativa. Por fim, Falk e Dierking argumentam que existe ainda outro contexto que também interfere activamente e que pode fortemente influenciar a experiência museológica de cada pessoa: o contexto físico, isto é, o próprio espaço expositivo que, segundo os autores, inclui a arquitectura e a sensação que este transmite.¹²³ Este contexto físico pode assim agir como um instrumento interpretativo e tornar-se um espaço repleto de sentido em si mesmo. Esta opinião é também partilhada por Fergus, que afirmou: “*the system of exhibition organizes its representation to best utilize everything, from its architecture which is always political, to its wall colourings which are always psychologically meaningful.*”¹²⁴

Nesta perspectiva, acredita-se que existe uma forte interacção e diálogo entre o espaço e o visitante. Assim, em vez da parede branca do *white cube* actuar, como se alegava, como um meio neutro, ela torna-se parte da mensagem, como mais um elemento da equação interpretativa que interfere com a nossa percepção e entendimento da arte. Rothko foi um dos artistas que compreendeu que “*once the wall became an aesthetic force, it modified anything shown on it.*”¹²⁵ Em função disso, este começou a impor condições sobre como o seu trabalho seria apresentado ou exibido. As paredes coloridas, quentes e envolventes da sala Rothko na Tate Modern são um exemplo

¹²² FALK, J.; DIERKING L. - The Museum Experience. p.2.

¹²³ *idem, ibidem.* p.3.

¹²⁴ FERGUS, B.W - ‘Exhibition Rhetorics’. p.178.

¹²⁵ O’DOHERTY, B. - Inside the White Cube. p.29.

paradigmático de como um espaço expositivo pode ser qualquer coisa, excepto neutro.

Como podemos aferir, no âmbito de uma experiência museológica, os contextos pessoal, sócio-cultural e físico são elementos mediadores determinantes que interferem no processo de construção de significado pois “*meanings do not reside within the objects and they cannot speak by themselves.*”¹²⁶ A produção e a negociação de significado não podem desta forma ser independentes de qualquer contexto, é algo que deriva de uma relação estrutural entre vários referentes. Tal como Hooper-Greenhill afirma, “*different systems of intelligibility, different frames of reference and different interpretative repertoires are used to construct diverse meanings.*”¹²⁷ Podemos concluir que estas teorias pós-modernas põem em causa as premissas da neutralidade e da estética subjacentes ao *white cube*, questionando assim pertinentemente, não só a legitimidade e o propósito da sua existência, como também a influência e o domínio que ainda hoje exerce no universo de arte museológico.

4. A música no museu de arte: casos práticos

A ideologia do *white cube* ainda hoje persiste em grande medida. O seu legado permanece não só patente ao nível da sua natureza formal ou espacial, como também latente nas suas premissas estéticas e conceptuais. No entanto, as teorias pós-modernas têm desafiado a ideologia do *white cube* onde esta é mais vulnerável, tendo vindo a desvalorizar a sua importância e a invocar o despropósito da sua existência. Subjacente a este intenso escrutínio e crítica está uma mudança museológica significativa. Os museus têm vindo a distanciar-se cada vez mais dos princípios do Modernismo para lentamente assimilarem e consolidarem as ideias pós-modernistas. A adopção desta nova postura e respectivas teorias têm vindo a ser apropriadas para aumentar e diversificar a forma como a arte pode ser exibida e experienciada através de novos enquadramentos interpretativos. Consequentemente, os museus têm vindo progressivamente a explorar o cruzamento entre as artes, tornando-se assim mais multi-disciplinares.

Com base nesta realidade, chegou o momento de a música ser implementada dentro do espaço expositivo. No entanto, não se poderá supor, apenas com base em teorias, que a música será muito bem vinda e aceite. O seu lugar não está garantido. Por

¹²⁶ COXALL, H. - ‘Issues of Museum Text’. p.208.

¹²⁷ HOOPER-GREENHILL, E. - *Museums and the Interpretation of Visual Culture*. p.123.

forma a apurar e justificar a sua aceitação, permissividade e potencial, é extremamente necessário recorrermos e basearmo-nos nas opiniões e experiências de pessoas que tenham estado directamente envolvidos em projectos de música em museus de arte. Assim, foram seleccionados dois projectos londrinos como estudos de caso: o *Tate Tracks*, projecto da Tate Gallery e o *Belle Schenkman Music Programme* da National Gallery.

Estes projectos específicos foram escolhidos não apenas porque são exemplos recentes de como a música está a ser implementada nos museus, mas sobretudo porque a finalidade e a forma como cada museu aborda e utiliza a música é diferente. Como tal, a música assume diferentes papéis e desempenha funções distintas em diferentes espaços museológicos. O objectivo principal desta investigação foi compreender e analisar porquê, de que modo e até que ponto é que a música poderia influenciar e ter um impacto na experiência museológica do público. Esclarecer se a música perturbaria ou melhoraria esta experiência foi fundamental para se poder concluir se haveria lugar para a música nos museus de arte.

5.1 Estudo de Caso nº1: *Belle Schenkman Music Programme* da National Gallery

O *Belle Shenkman Music Programme* consiste numa série de concertos realizados semanalmente por estudantes do *Royal College of Music* que têm lugar dentro das salas da National Gallery. Este projecto foi concebido pelo *College* e financiado pelos filhos de *Belle Shenkman*, cujo entusiasmo pelas artes durante muitos anos contribuiu significativamente para a vida cultural de Londres. Surpreendentemente, embora seja o Serviço Educativo a coordenar o projecto, este não tem uma deliberada finalidade educativa. Segundo Lee Riley, Coordenadora do Serviço Educativo da National Gallery, os seus objectivos não estão claramente definidos.¹²⁸ O facto de o projecto de música não ter tido origem no seio do museu e envolver três entidades distintas contribui grandemente para uma ideia confusa dos seus objectivos.

No que diz à música diz respeito, Riley considera que a sua utilização no espaço do museu não teve “uma subjacente intenção curatorial”¹²⁹ de modo a proporcionar aos visitantes uma nova experiência artística. A sua implementação serviu sobretudo um objectivo de marketing, enquanto estratégia de cativação de mais públicos para o museu. Desta forma, quaisquer novas experiências de foro pedagógico, emocional e

¹²⁸ Extracto da entrevista com Lee Riley, 2006.

¹²⁹ *idem, ibidem.*

lúdico que a música tenha estimulado nos visitantes não foram premeditados, pelo que são considerados como um bónus ou uma mais-valia para o projecto. Podemos então concluir que, dado que a música não foi deliberadamente implementada como uma ferramenta interpretativa, permitindo assim que diferentes públicos experienciassem e estabelecessem diversas relações e negociações de sentido com a arte, o museu simplesmente actuou como pano de fundo para a música, como um mero palco de concertos.

A ideia de que não houve uma intenção consciente de unir arte e música em torno de um objectivo pedagógico comum foi também reforçado pelo facto de não ter havido uma correlação evidente entre a música tocada e as obras de arte expostas. As peças de música e os quadros eram, na sua maior parte, de diferentes períodos históricos. Ficou então evidente que não houve qualquer intenção em tentar contextualizar as obras de arte: seja tocando música da época das pinturas para recriar uma atmosfera que remetesse o espectador para esse período temporal, à semelhança do que faz a história oral; seja ainda, por exemplo, reproduzindo os sons dos instrumentos representados em certos quadros.

No âmbito deste projecto musical, dois outros factores interligados reforçam o argumento de que a National Gallery funciona apenas como um espaço para os concertos terem lugar. Numa das salas, a *Barry Rooms*, o museu disponibilizou cerca de 100 cadeiras, expostas em torno dos músicos, o que, como pistas explícitas, convidava as pessoas a sentarem-se para ouvir música. O facto de o cenário físico se ter modificado, transformou a percepção que as pessoas tinham desse mesmo espaço e subsequentemente, do seu propósito e comportamento social. Imóveis, olhos postos nos músicos, em absoluto silêncio e silenciando outros incautos visitantes que tentavam em vão expressar-se perante tamanhas obras de arte, este não era o momento para se apreciar pintura, mas sim para se ouvir música. O museu já não era só museu, mas por breves instantes, uma belíssima sala de concertos.

Lee Riley acredita que o público que assiste ao concerto também acaba por se envolver com as obras: “*besides watching the musicians, their eyes also deviate and take in what is happening on the walls and the architecture, because music brings the space alive.*”¹³⁰ Não obstante a veracidade desta afirmação, o *Belle Shenkman Music Programme* permanece como exemplo de como o valor e o potencial que a música pode

¹³⁰ Extracto da entrevista com Lee Riley, 2006.

ter no alargamento da forma como a arte pode ser interpretada e experienciada ainda não foi inteiramente reconhecida ou explorada. Até que as duas formas artísticas - arte e música - não sejam trabalhadas em conjunto por forma a transmitir uma mensagem artística unida, a National Gallery continuará a actuar como simples pano de fundo para a música.

5.2 Estudo de Caso nº2: *Tate Tracks*, projecto da *Tate Modern*.

O *Tate Tracks* consistiu num projecto musical inovador no qual foram convidados músicos para compor uma faixa sonora com base numa obra de arte à sua escolha no seio da colecção do museu, mais especificamente, na ala da *UBS Openings: Tate Modern Collection*. Uma vez composta, cada faixa era anexada à obra, através da sua reprodução num posto de escuta colocado ao lado da obra que inspirou a sua criação. Este projecto musical foi concebido pelo departamento de marketing da *Tate Modern* em colaboração com uma agência de publicidade, tendo surgido numa altura em que o museu estava preocupado com a sua imagem e com a sua capacidade de atrair jovens e comunidades que não fazem da ida ao museu um hábito frequente. Segundo Caroline Priest, Directora de Marketing da Tate Gallery, “*the main premise behind it is to use music as a hook to attract the attention of people, mainly 15 to 24 year olds, that wouldn’t think about going to an art gallery.*”¹³¹ Dessa forma, enquanto porta-vozes credíveis do público-alvo, os músicos foram propositadamente escolhidos para que representassem diferentes géneros musicais e atingissem diferentes faixas etárias. Por outro lado, Will Gompertz, director da Tate Media, exprimiu que “*the point of the exercise was to show that you don’t have to have an art history degree to come and enjoy the collection at Tate, you can just come in and take the emotional, the visceral experience away with you.*”¹³² Tendo em conta estas duas ideias, parece que a música assume um duplo papel e serve um duplo propósito: por um lado, ao cumprir uma função de marketing ajuda a cativar novos públicos; por outro lado, serve um objectivo educativo ao contribuir para a desmistificação da ideia de que os museus de arte são apenas para uma classe culta e instruída ou para especialistas na matéria.

À imagem do caso de estudo da National Gallery, não só o projecto de música não foi pensado pelo departamento curatorial, como a música também não foi

¹³¹ Extracto da entrevista com Caroline Priest, 2006.

¹³² *About Tate, Press Office: Press Releases*, [on-line]. 21 de Setembro de 2006. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/about/pressoffice/pressreleases/2006/7331.htm>>

intencionalmente implementada no espaço expositivo como ferramenta interpretativa da arte. Como Caroline Priest afirma: “*it wasn't generated specifically as a way of adding an extra layer of interpretation to the art works. However, as a by-product, that has also happen as well, I would say.*”¹³³ Assim, todas as novas experiências que a música estimulou e permitiu que os visitantes tivessem, foram não só bem vindas mas essenciais para o cumprimento dos objectivos enunciados do projecto: trazer mais pessoas ao museu e persuadi-las a regressar.

A faixa de música seleccionada para efeitos de investigação¹³⁴ foi composta pelo duo electrónico *The Chemical Brothers* e intitulada *The Rock Drill*. Esta composição foi inspirada pela escultura de Jacob Epstein, *Torso in Metal from The Rock Drill* (ver imagem e legenda abaixo).



Sir Jacob Epstein

“*Torso in Metal from The Rock Drill*”

1913-14

Bronze

705 x 584 x 445 mm

Escultura

A análise dos resultados obtidos (ver nota 43) mostrou que não existiram correlações evidentes entre os diferentes interesses, expectativas e conhecimentos de cada indivíduo, e a sua experiência particular. Não obstante as diferenças dos perfis dos entrevistados, todos eles reconheceram o papel e o potencial da música em melhorar a experiência interpretativa da arte. Dois outros factores foram constantes: que a música não era algo que esperariam encontrar num espaço expositivo de um museu de arte; e que estavam a testemunhar e a vivenciar uma experiência singular, que unanimemente

¹³³ Extracto da entrevista com Caroline Priest, 2006.

¹³⁴ De forma a reunir informação detalhada sobre a experiência musical, foram efectuadas entrevistas aprofundadas a um grupo representativo de pessoas que se voluntariaram para visitar o museu, tomar contacto com o projecto e relatar *a posteriori* a sua experiência. Cada pessoa do grupo foi ainda inquirida *a priori* sobre hábitos e frequência de visita a museus, qual o seu conhecimento sobre o *Tate Tracks* e, sobretudo, quais as suas expectativas e que tipo de experiência procuravam ter com este projecto.

apreciaram, aprovaram e incentivaram para o futuro. Embora globalmente a música tenha engrandecido a sua experiência, houve opiniões divergentes quanto ao alcance, ao modo e à razão por que ela ocorreu. Seguidamente são apresentados alguns exemplos de comentários dos entrevistados:

- *“Music added a new meaning. It gave the object a new meaning. The perception I had of the object changed. What was ugly became alive and more appealing. Music added a new dimension, it altered the artworks’ interpretation.”*
- *“It completely enhanced my experience looking at the sculpture. It kind of changed the way I looked at it and added more imagery in my mind and it made me think about the stories and interpret it more.”*
- *“I think music enhanced the experience. It enhanced the object’s message. The music didn’t add anything new. It simply intensified the meaning, the interpretation I had made of the object.”*
- *“It totally added other meanings. I read the label first and it talked about how Epstein was making a commentary on the world war and how it was dehumanizing. I thought the music really brought that context to life.”*
- *“The music added something to the object. I felt something different, it gave more pleasure and it was fun.”*

Partindo da leitura destes comentários, no que diz respeito ao ponto de vista do espectador, é notório que o projecto musical *Tate Tracks* representou uma nova e emocionante experiência museológica. As suas vivências e testemunhos mostram-nos o potencial que a música tem de proporcionar diferentes níveis de experiência. Ao criar novos enquadramentos interpretativos, ela permite que os visitantes tenham uma interacção diferente com os objectos artísticos, descortinando novas sensações e significados na arte. A música pode contribuir assim para uma experiência museológica mais enriquecedora e melhorar, de modo variável e em diferentes graus, a forma como a arte pode ser vista, sentida, apreciada e compreendida.

A questão final que se colocou referiu-se ao próprio conceito de existir ou não música no espaço expositivo. Haveria então um lugar para a música? A ideia global transmitida foi a de que a música é bem-vinda e encorajada, mas apenas excepcionalmente e não como uma regra. A sua inserção terá que fazer sentido dentro de uma lógica contextual e/ou sensorial pertinente, dado que nem todas as colecções e

exposições são potenciadas e engrandecidas com música e vice-versa. De qualquer forma, para ser adoptada enquanto prática habitual, foi proposto que esta teria de ser implementada de uma forma que proporcionasse às pessoas a opção de ser ou não ouvida, respeitando assim a vontade e a sensibilidade de cada visitante. A solução comum apresentada para se resolver esta questão passaria por se poder difundir música apenas através de *head-phones*, à semelhança do funcionamento dos áudio-guias dos museus, nos quais existe uma correspondência numérica entre a obra e o respectivo conteúdo auditivo. Assim, mediante um *click*, a música não perturbaria, seria portátil, pessoal, e muito mais importante: facultativa.

Os dois estudos de caso que foram aqui apresentados para análise e discussão variaram na sua abordagem musical. Como fora atestado anteriormente, os projectos da National Gallery e da Tate Modern tinham subjacentes objectivos nucleares similares: aumentar o número de visitantes e cativar novos públicos. Em ambos os casos, a ideia de ter música inserida no espaço expositivo não foi pensada e desenvolvida pela equipa curatorial. Como tal, em ambos os casos, a sua implementação não foi especificamente concebida como forma de adicionar uma *extra layer* de enquadramento e interpretação às obras de arte. Pelo contrário, a forma como a National Gallery e a Tate Modern abordaram, utilizaram e permitiram que a música assumisse papéis diversos, diferiu substancialmente. No que concerne à tentativa de criar uma experiência singular que fundisse a arte e música, o projecto *Tate Tracks* esteve um passo à frente, uma vez que conseguiu agregar essas duas formas artísticas e transmitir uma mensagem una.

Consequentemente, a relação que se estabeleceu entre o Museu e a música também foi contrastante: a National Gallery foi entendida como um cenário, um palco para a música; na Tate Modern, a música foi apreendida como uma expressiva ferramenta de interpretação da arte.

6. A música recomenda-se?

Uma última reflexão torna-se premente para que o debate sobre o lugar da música nos museus de arte possa futuramente ser alimentado e para que o campo da *Museusicologia*¹³⁵ possa ser investigado e aprofundado. Numa visão pós-modernista, não existe nenhuma maneira neutra, certa ou errada para se expor e apreciar arte. Como argumentado, um objecto artístico ou mesmo uma exposição podem ser interpretadas

¹³⁵ Termo formulado pelo autor para tentar designar uma disciplina que se centrasse no estudo da música no seio da museologia.

diferentemente por diversas pessoas pois estas construções mentais são “*filtered through the personal context, mediated by the social context, and embedded within the physical context.*”¹³⁶ Nesse sentido, ao influenciar diferentemente a percepção de cada um, podemos então extrapolar que também as exposições são “*carefully created artificially constructed, repositories; they are negotiated realities.*”¹³⁷ Sendo realidades construídas, as exposições não detêm a verdade, só podendo expressar uma visão particular ou interpretada - precisamente a do curador e/ou a do museu. Não havendo uma fórmula para se exibir arte, então os curadores são *livres* para criar variados e novos enquadramentos interpretativos, possibilitando perspectivas variadas da arte.

Sobretudo, são livres para extravasar o *status quo* e explorar múltiplos significados na arte através de diversos meios, como por exemplo a música. Tal como Csikszentmihályi afirma: “*if the goal is to establish a connection between viewers and the objects displayed, an effective environment may be one that tries to accommodate different attentional styles, rather than one informed by a single vision no matter how exalted it is.*”¹³⁸ Se os museus desejam cativar o maior número de pessoas possível, têm que ir ao encontro das diversas necessidades, interesses e motivações desses públicos.

Ademais, os museus devem desenvolver diferentes abordagens, permitir múltiplas leituras e experiências e estimular todas as dimensões sensoriais do Homem.

De facto, a maneira como uma exposição de arte cheira, soa ou se sente, pode ser tão importante como o que ela quer dizer e a forma como se mostra. Se, através da música, um leque diferente de público fosse cativado, o *argumento* da visita ao museu de arte poderia ser reescrito. Ao desafiar ideais e costumes pré-estabelecidos, a música atenuaria o ambiente silencioso e solene habitualmente presente, modificando a natureza elitista dos museus.

Existe lugar para a música no museu de arte? Está em curso um processo de mudança no universo museológico, que ao se alicerçar e enquadrar nas teorias pós-modernistas, alimenta um terreno fértil perfeito para que a música possa vir a ser aceite e implementada frequentemente no seio do espaço expositivo. Ao contribuir para uma experiência museológica mais enriquecedora e holística, seja ela de natureza emocional, educativa, recreativa ou mesmo social, a música deve ser assim estimulada e acolhida como um investimento sonante nos museus de arte do séc. XXI.

¹³⁶ FALK, John; DIERKING, Lynn - The Museum Experience. p.4.

¹³⁷ Cit. de Cannizzo in COXALL, H. - ‘Issues of Museum Text’. p.209.

¹³⁸ CSIKSZENTMIHÁLYI, M; ROBINSON, R. - *The art of Seeing*. p.143.

Bibliografia

Monografias

- AMBROSE, Timothy; PAINE, Crispin - *Museum Basics*. London: Routledge, 1993.
- CSIKSZENTMIHÁLYI, Mihály; ROBINSON, R. - *The art of Seeing: An interpretation of the Aesthetic Encounter*. Santa Monica: J.Paul Getty Museum, 1990.
- DAVIS, D. - *The Museum Transformed: Design and Culture in the post-Pompidou age*. New York: Abbeville Press, 1993.
- DUNCAN, Carol - *Civilizing Rituals: inside public art museums*. London: Routledge, 1995.
- FALK, John; DIERKING, Lynn - *The Museum Experience*. Washington, D.C.: Whalesback Books, 1992.
- HOOPER-GREENHILL, E. - *Museums and the interpretation of Visual Culture*. Routledge: London & New York, 2000.
- HUDSON, Kenneth - *A Social History of Museums, what the visitors thought*. London: The Macmillan Press LTD, 1975.
- JAY, Martin - *Downcast Eyes, The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Los Angeles, California: University of California Press, 1994.
- MATRAVERS, Derek - *Art and Emotion*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- MONTANER, Josep Maria - *Museus para o seculo XXI*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, SA, 2003.
- O'DOHERTY, Brian - *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1999.
- SHAER, Roland - *L'invention des musées*. France: Gallimard, Reunion des Musées Nationaux Histoire, 1993.

Capítulos de monografias

- COXALL, Helen - 'Issues of Museum Text'. In DURBIN, Gail ed. lit. *Developing museum exhibitions for life-long learning*, London: The Stationary Office, 1996. p. 204-202, 209.
- CELANT, G. - 'A Visual Machine: art installation and its modern archetypes'. In GREENBERG, R. et al. eds. lit *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, 1996. p. 371-386.
- FERGUS, B.W., - 'Exhibition Rhetorics: Material speech and utterance' In GREENBERG, R. et al. eds. lit *Thinking about Exhibitions*. London: Routledge, 1996. p. 175-200
- HEIN, George - 'The constructivist museum'. In HOOPER-GREENHILL, E, ed. lit. *The Educational Role of the Museum*. London: Routledge, 1996. p.73-79.
- WINDHÖFEL, L. - Creating Silence - A Conversation with Renzo Piano. In *Renzo Piano - Fondation Beyeler - a Home for Art*. Basel: Birkhäuser- Publishers for Architecture, 2001. p.31-46.

Artigos

- HOOPER-GREENHILL, E. - Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning. *International Journal of Heritage Studies*. N.º6/1, London: Routledge. (2000) p.9-31.
- HOOPER-GREENHILL, E. - Museum learners as active post-modernists: contextualising constructivism. *Journal of education in museums*. N.º18, Gillingham: GEM. (1997) p.1-4.

Documentos electrónicos

- GOMES, Filipa - A música na obra de Kandinsky. In *Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras* [on-line]. 2003 [citado a 10 de Setembro de 2006]. Disponível em: <<http://www.arte.com.pt/text/filipag/musicakandinsky.pdf>>.
- About Tate, Press Office: Press Releases. In *About Tate* [on-line]. 2006 [citado a 21 de Setembro de 2006]. Disponível em: <<http://www.tate.org.uk/about/pressoffice/pressreleases/2006/7331.htm>>

Entrevistas

Lee Riley, Coordenadora do Serviço Educativo da National Gallery,
Realizada na National Gallery, Londres.

25 de Setembro de 2006.

Caroline Priest, Directora de Marketing da Tate Modern,
Realizada na Tate Modern, Londres.

26 de Setembro de 2006.

Visitantes-voluntários do projecto Tate Tracks da Tate Modern,
Realizadas na Tate Modern, Londres.

15 a 30 Setembro de 2006.