



O MUSEU E O ENSINO DA HISTÓRIA DA ARTE A PARTIR DAS TECNOLOGIAS CONTEMPORÂNEAS

Silvana Boone¹ - Universidade de Caxias do Sul – UCS
PPGAVI/UFRGS

RESUMO

Este estudo pretende refletir sobre a importância do acesso aos acervos dos museus de arte e a utilização dos meios tecnológicos contemporâneos no ensino da história da arte junto aos cursos de graduação. Cada vez mais, a internet é responsável pelo acesso do estudante aos espaços institucionalizados da arte, como museus e galerias de arte contemporânea, aproximando o público de obras que, até então, eram inacessíveis à maioria das pessoas. O estudo parte da origem do museu de arte, discorre sobre as mudanças de recepção que ocorreram no tempo e chega à realidade de hoje, com o acesso aos acervos virtuais e a aproximação do público com os principais museus no mundo, acentuando a importância das tecnologias como instrumento para o estudo da história da arte.

Palavras-chave: Museu, história da arte, ensino, recepção, tecnologias.

Introdução

Uma das motivações para o ensino da história da arte hoje junto aos cursos de graduação é o acesso à informação, tornado rápido e facilitado pelos recursos tecnológicos contemporâneos. A disseminação de informação imediata na internet e o acesso virtual aos acervos dos museus, galerias e outros espaços expositivos tem aproximado os estudantes de obras e exposições que, até alguns anos atrás só era possível serem “visitados” *in loco*, ou pelo contato indireto às obras através de livros, catálogos ou ainda, navegando em cd-roms(hoje, quase obsoletos) produzidos por editoras ou mesmo pelos museus, caracterizados

¹ Professora de História da Arte na Universidade de Caxias do Sul e Doutoranda em Artes Visuais(História, Teoria e Crítica) pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

por um certo caráter enciclopédico que visava aproximar o público dessas instituições, até então inacessíveis para grande parte da comunidade escolar e acadêmica.

Torna-se cada vez mais necessário e imprescindível o uso das tecnologias na formação estética e no ensino da história da arte. Presume-se que o estudante que ingressa num curso de graduação já tenha uma formação básica em arte e, portanto, uma motivação conceitual para a investigação acadêmica. Os mecanismos de pesquisa encontrados na internet envolvem o aluno na promoção do processo educativo de forma autônoma, interagindo diretamente com o objeto de estudo que, até então, tinha obrigatoriamente a mediação do professor.

Cada vez mais, os sites contam com dispositivos interativos para que o usuário se aproxime da vivência real, simulando visualmente o próprio local: passeios virtuais pelos museus (salas, galerias, corredores) com visualização 3D do espaço arquitetônico, localização das obras conforme o espaço real, acesso às informações da obra e artista, contextualização temporal, bem como a orientação sobre os movimentos e períodos históricos, entre outros que, enfim, tornam uma realidade distante em algo muito próximo, presentificado na tela do computador.

Assim, este estudo propõe refletir sobre a importância do acesso à informação visual e textual disponibilizada virtualmente pelos museus e a aproximação do professor e do aluno junto aos contextos originais dos acervos da história da arte. Com essas novas possibilidades, muda também a experiência estética em relação à obra, que já não se limita ao espaço da sala de aula e à visualização de imagens, mas, amplia-se em processos interativos que promovem a construção do conhecimento.

Museus geograficamente distantes – aproximação virtual

Infelizmente, no contexto brasileiro (e, especificamente em Caxias do Sul) vive-se uma realidade de formação artística aquém daquela idealizada enquanto ensino da arte na escola, já que o ensino fundamental e médio ainda passam por grandes problemas no que diz respeito não só ao conteúdo ensinado, mas, principalmente na forma como se dá o processo de ensino-aprendizagem da arte, sendo que, na maioria das vezes, o aluno não é estimulado à vivência de experiências estéticas em espaços de arte, por questões geográficas ou mesmo burocráticas do meio escolar, ficando restrito ao espaço da sala de aula ou da escola.

Tratando-se do contexto do ensino superior, algumas deficiências advindas da escola regular podem ser supridas através dos novos mecanismos tecnológicos, fazendo com que o estudante que não teve uma prática de visitação a museus e galerias, aprenda a buscar nesses recursos as fontes de referência que podem ampliar o conhecimento da história da arte.

Muitas cidades² dispõem de museus com caráter histórico, popular ou ligados aos hábitos e costumes locais, ou ainda, possuem galerias que não necessariamente exibem arte contemporânea, mas arte produzida hoje, o que, de certa forma, delimita o acesso à arte apenas às manifestações regionais, produções imediatas e na maioria das vezes, sem qualquer ligação com a história da arte. Grandes exposições de arte acontecem nos museus das capitais (neste caso, em Porto Alegre³), pois já possuem uma estrutura organizada para dar conta de questões que, normalmente, não cabem em instituições do interior. Assim, como aproximar os alunos da vivência estética de uma obra reconhecida e inserida no contexto da história da arte que, num primeiro momento está muito distante, num museu em outra cidade, outro país? Quais os recursos possíveis para aproximar o universo da história da arte, indo além das imagens impressas e projetadas em sala de aula?

A formação artística dos estudantes hoje pode ser mediada pelas tecnologias contemporâneas, através de imagens digitais, de recursos computacionais, softwares de visualização e manipulação de imagens, tendo a internet como a grande ferramenta de aproximação entre o olhar distante e as obras destacadas na história da arte. Através dos sites dos museus, do contato com as redes sociais, da notícia em tempo real, tudo passa a ser absorvido de uma forma nova, diferente do processo educativo restrito à sala de aula.

Começando pela história do museu de arte

O conceito de museu reconhecido hoje, de caráter público, ligado às idéias de coleção, resgate de memória e patrimônio, permanência e conservação da história da arte tem seu início no século XIX, mas, a ação de conservar e apresentar objetos existe desde o Renascimento quando as famílias nobres e o clero guardavam suas coleções, cujo acesso era restrito à aristocracia e aos membros religiosos que detinham o saber e a cultura. A *Galleria Degli Uffizi*, em Florença, Itália, idealizada por Giorgio Vasari e construída em 1581 pela

² A cidade de Caxias do Sul se enquadra na referida situação.

³ O Museu de Arte do Rio Grande do SUL-MARGS), o Santander Cultural e a Fundação Iberê Camargo são instituições que mantêm um calendário de exposições de caráter regional, nacional e internacional, favorecendo o acesso a grandes artistas e obras situadas na arte contemporânea, bem como na história da arte.

Família Médici foi originalmente criada com outras finalidades, mas resultou nesse mesmo ano, em um espaço privado de exposições em arte. Em 1620 surge o *Ashmolean* Museu de Arte e Arqueologia, hoje pertencente à Universidade de Oxford, na Inglaterra, que abrigava curiosidades diversas e valiosas coleções de moedas e medalhas e, a partir de 1683, também torna-se museu de arte. A prática de preservação de objetos e coleções privadas juntamente com obras de arte permaneceu até o século XVIII.

O conceito de museu geralmente estava associado aos gabinetes de curiosidades, mostruários e coleções que muitas vezes se constituíam como depósitos de objetos exóticos e de diferentes espécies. As coleções particulares, pertencentes às famílias ricas e poderosas em diferentes partes do mundo eram inacessíveis à maioria das pessoas e representavam o contrário do conceito de museu que temos hoje, cujo acesso é democrático e público. Inicialmente, os acervos se formavam com tudo o que fosse interessante de ser guardado e mostrado, curioso ou diferenciado como objetos de decoração, porcelana, tecidos, etc. A Igreja enquanto instituição por sua vez, desde a Idade Média, cumpria o seu papel social de preservar a arte e a cultura, apresentando publicamente as obras que se encontravam expostas nas igrejas, no espaço de circulação dos fiéis, o que resultou nas grandes coleções do Vaticano e das principais igrejas católicas no mundo.

O século XIX constitui um período de importantes acontecimentos para a arte e inicia a chamada “era dos museus”. A França abre suas coleções privadas durante a Revolução Francesa no final do século XVIII, mas é no século XIX que se origina a idéia de museu como lugar de guardar a história coletiva do homem e do conhecimento que se tem dele, a partir dos objetos e da arte produzida em diferentes épocas. O Louvre é inaugurado em 1793 como o primeiro museu público francês. A constituição das coleções de arte a partir de então será fundamental para o conceito de museu que será instaurado no século XX e que vai abrigar os acervos da arte moderna, sendo um dos mais significativos acontecimentos da arte e da sua preservação. Além da preocupação com a conservação, classificação de objetos e o registro das obras, é no século XIX que vai ocorrer a diferenciação entre museus de arte e outros artefatos. O museu passa a ser visto como um espaço de destaque daquilo que é aceito pela sociedade enquanto representação do seu tempo e do registro histórico institucionalizado.

A cena panorâmica da parede do Museu do Louvre pintada por Samuel Morse, em 1833 (figura 1), mostra de que forma o espectador era tomado pela exposição, caracterizada muito mais pela amostragem, do que pela relação do público com as obras ou a observação

individualizada dos quadros. Não havia a preocupação com o olhar do espectador e sua percepção em relação a cada uma das obras individualmente, mas à quantidade de quadros expostos, o que de certa forma, valorizava o evento.

A Galeria de Exposição no Louvre (1833), de Samuel F. B. Morse é perturbadora para o olhar moderno: obras-primas como se fossem papel de parede, cada qual ainda separada e isolada no recinto, como um trono. Contrariando a (para nós) horrorosa concatenação de períodos e estilos, as exigências impostas ao visitante pela disposição estão além da nossa compreensão. (O'DOHERTY, 2002, p. 5).

Segundo Brian O'Doherty, “a mentalidade do século XIX era taxonômica, e o olhar do século XIX reconhecia as hierarquias de gênero e o prestígio da moldura” (ibidem, p.6). Assim, a exposição cumpria sua função e as paredes do museu abarrotadas de obras já apresentavam uma organização interna por grau de importância, de artista e de gênero. Nas palavras do autor,

Pode-se vislumbrar o público do século XIX caminhando, espichando-se, enfiando o rosto em quadros e agrupando-se a boa distância com rostos interrogativos, apontando com uma bengala, perambulando de novo, indo embora da exposição de quadro em quadro. As pinturas maiores vão para o topo (mais fáceis de ver à distância) e são às vezes distanciadas da parede para manter o plano do observador; os melhores quadros ficam na zona central; quadros pequenos caem bem embaixo. O trabalho perfeito de pendurar quadros resulta num mosaico engenhoso de molduras sem que se veja uma nesga de parede desperdiçada. (ibidem, p.6)



Figura 1: Samuel F. B Morse, *Galeria de Exposição no Louvre*, 1832-33. *Terra Museum of American Art*, Evanston, Illinois.

Essa forma de exposição é questionada de forma irreverente por Gustave Courbet, em 1855, paralelamente à Exposição Universal, quando apresenta o “Pavilhão do Realismo”, sua **obra/instalação/manifesto**⁴ diferenciando-se da organização museológica na época. Conforme O’Doherty,

De Courbet em diante, as convenções do ato de pendurar quadros foram esquecidas. O modo de pendurar quadros encerra suposições sobre o que se quer apresentar. A colocação interfere nas questões de interpretação e de valor e sofre uma influência inconsciente do gosto e da moda. Esse procedimento revela-se ao público por insinuações subliminares. Deve ser possível correlacionar a história das pinturas em si com a história externa de como elas eram penduradas. Podemos iniciar a pesquisa não por um modo de exposição aprovado socialmente (como o Salão), mas pelas excentricidades pessoais – com aqueles quadros de colecionadores dos séculos XVII e XVIII dispostos elegantemente em meio a seu patrimônio. A primeira ocasião recente, suponho, em que um artista radical abriu um recinto próprio e pendurou seus quadros foi *A Mostra Individual do Salon de Refusés*, de Courbet, ao lado da Exposição de 1855. Como os quadros foram pendurados? Como Courbet determinou sua sequência, a relação de uns com os outros, o intervalo entre eles? Imagino que não tenha feito nada surpreendente; ainda assim foi a primeira vez que um artista moderno (por acaso, o primeiro artista moderno) teve de criar o contexto de sua obra e, portanto, interferir no seu valor. (2002, p.16-17).

Courbet, engajado no pensamento realista da época, não desafia apenas a estrutura do museu, mas, principalmente os conceitos da arte e da representação, tornando-se um ícone do seu inconformismo em confronto com a forma de exposição e o contexto da arte vigente. A atitude de Courbet vai além da posição de artista – ele torna-se curador da própria obra e pré-anuncia conceitos que estarão inseridos na prática curatorial do século seguinte.

E no início do século XX, as vanguardas artísticas propiciaram múltiplas exposições de arte moderna, quando surgem as galerias de arte apresentando os artistas e suas produções contextualizadas na época. As diferenças entre museu e galeria tornam evidente a arte que já foi institucionalizada. O museu tem a característica de guardar, armazenar, conservar as obras e as referências históricas da arte, enquanto a galeria, naquele momento, se apresenta como um espaço aberto à recente produção moderna. Conforme Canclini,

Os museus colocam não apenas a sociedade em relação com sua origem, mas criam na produção cultural relações de filiação e de réplica com as práticas e as imagens anteriores. A operação de ruptura que foi construir a modernidade artística européia forjou-se refletindo sobre as fontes. Se o modernismo pictórico se inicia nas obras que Manet faz em 1860, sua novidade não abandona a lógica plástica anterior. *Olympia*, por exemplo, é uma modificação da *Vênus de Urbino* de Tiziano. Foucault

⁴ Grifo da autora, destacando o caráter conceitual do espaço inovador criado por Courbet, enfrentando e contrariando as convenções da arte vigentes na época.

diz, por isso, que essa obra e *Dejeuner sur l'herbe* foram as primeiras pinturas de museu, no sentido de que respondiam ao acumulado por Giorgione, Rafael e Velázquez, tornavam-se reconhecíveis e legíveis porque falavam de um imaginário compartilhado e guardado. Como Flaubert com a biblioteca, Manet pinta do ponto de vista da história na qual se assume. (2003, p. 141-142).

Assim, o museu moderno torna-se, gradativamente, um espaço de legitimação da obra de arte que, estando exposta e aceita pela instituição passa também a ser aceita pelo público e, ao mesmo tempo em que preserva a obra, avaliza e confere a ela o status de integrante de uma história da arte recortada por um acervo. O teórico francês Thierry de Duve defende a ideia de que a arte que subverte as convenções em um dado momento, com o tempo, acaba sendo aceita pelo público e pelas instituições e torna-se então, tradição(2007, p. 212). Percebe-se isso ao verificarmos a obra de Marcel Duchamp, que no início do século XX transgredia os conceitos da arte convencional com seus *ready mades* e décadas depois, essas mesmas obras viraram peças de museu, ocupando, ironicamente, aqueles espaços sagrados criticados pelo artista e referência incontornável para a produção contemporânea.

e cuja discussão se amplia no livro

Conforme Walter Zanini, “o museu de arte moderna caracterizou-se de certo modo, até data recente como um órgão/organizador de natureza retrospectiva”(2010, p.59) ou seja, um espaço destinado a preservar o que ficou registrado na história. Apesar da ideia de que o museu deve guardar, conservar o antigo e ao mesmo tempo apresentar o que é novo (quando se trata de arte contemporânea) sua estrutura deve acompanhar o tempo presente.

O pensamento em torno do museu não pode ficar velho em relação à recepção daquilo que ele guarda. Portanto, a ação de organizar torna-se mais abrangente com as tecnologias que são utilizadas na disseminação do conhecimento guardado nas instituições e, de certa forma, na aproximação do público com o acesso indireto aos acervos “sagrados”, por vezes, inacessíveis.

Ao contrário da forma como se constituíam os museus no século XIX e da ação contemplativa motivada pelos museus de arte moderna no século XX, o museu do século XXI deixa de ser um mostruário de elementos a serem observados, já que se sustenta em novas estruturas de espaço, pensamento e tecnologias para que ocorra a interação do espectador com a obra, o que gera uma nova realidade para o espaço museológico.

O museu e a interação no século XXI

A recepção da arte através de tecnologias como a internet, exige do museu conviver com novos e diferentes suportes no espaço real e virtual. As tecnologias apontam para novas formas de apresentação e representação em consonância aos apelos do novo século. O cotidiano dos estudantes hoje é mediado, quase que obrigatoriamente por diferentes tecnologias como celulares, *note books*, *tablets*, todos contando com a possibilidade de estarem conectados ao ciberespaço vinte e quatro horas por dia. O termo ciberespaço surgiu pela primeira vez em 1984 no livro ficcional *Neuromancer*, de William Gibson(2003) e disseminado por Pierre Levy a partir do livro “Cibercultura”, definido pelo autor como o “espaço de comunicação aberto pela interconexão mundial dos computadores e das memórias dos computadores” e enfatiza a questão da codificação digital e o caráter fluido e virtual da informação no ciberespaço”(2008, p.92). A relação de espaço e tempo ganham uma nova potencialidade. Esse espaço imaterial de dados e informação virtual acontece através de interfaces como o teclado e outros dispositivos responsáveis pelo acesso à obra e que influencia diretamente os conceitos ligados à exposição e ao contexto de museu.

Os recursos oferecidos pelas tecnologias digitais redimensionam as possibilidades de recepção e fruição estética e conferem à arte e à educação novos desafios. Conforme Douglas Crimp, o museu produz “uma *relação* social específica entre a obra de arte e o espectador”(2005, p. 27-28) e assim, de que forma essa relação se dá através da recepção da obra via rede?

Uma nova realidade se apresenta quando o espaço real é substituído pelo espaço virtual. Conforme Belting,

O museu coloca-se como um símbolo de um lugar inalterável e do tempo suspenso, contrário a todos os desejos atuais que estão articulados na prática contemporânea de exposição com seu caráter efêmero. Numa sociedade que, em vez de um tesouro de objetos, reverencia um banco de dados com informações, é exigida uma nova direção de museu, a fim de desespacializar e temporalizar também o museu. O evento ocupa o lugar da obra. (2006, p. 141)

Assim, interessa analisar que a internet é uma via de acesso para um grande público atingir os museus e as instituições de arte em diversas partes do mundo. Podemos perguntar se existe um lugar e um não-lugar da arte ao propor uma discussão e análise sobre as novas relações no sistema da arte que envolvem as tecnologias e qual a relevância para os museus em tornar seus acervos conhecidos antes mesmo da visitação. É preciso analisar primeiramente o que leva o público para dentro dos museus. As mudanças de padrões sociais deverão determinar também a necessidade do museu acompanhar o desenvolvimento das

tecnologias, pois cada vez mais, o público quer estar próximo (senão dentro) de tudo o que surge de novo. O final do século XX foi marcado pela substituição da cultura de massa pela cultura das mídias, um caminho sem volta inclusive para a arte, portanto, a manutenção do público vai depender dos espaços estarem em consonância com os acontecimentos contemporâneos. A arte, em todas as suas formas, desde o clássico ao contemporâneo sempre terá seu público fiel, porém, as transformações sociais, muitas delas ocasionadas pelas tecnologias avançadas, deverão determinar outros interesses para o público e também, um novo padrão para o acesso às obras.

O museu como espaço de conservação e preservação da arte ao longo da história costumava legitimar as produções artísticas que já haviam ganhado a aceitação do público, da crítica e por vezes, do mercado. Por outro lado, o fato de uma obra pertencer ao museu, independentemente do público, promovia o reconhecimento junto ao espaço consagrado e legitimado da arte. Essa mesma arte, apresentada e reapresentada pelos museus hoje ganha uma nova notoriedade ao ser contemplada de outras formas, à distância e ao mesmo tempo instantânea na tela do computador, através dos sites dos museus, nos inúmeros *posts* nas redes sociais, enfim, nas múltiplas e variadas formas de acesso via internet e outros dispositivos de comunicação.

O museu on-line – Museu do Louvre, Paris, França

A partir das práticas em sala de aula, da investigação em sites de alguns dos maiores museus de arte do mundo e como objeto para o presente estudo, são apresentadas algumas ferramentas destacadas no acesso ao Museu do Louvre, em Paris, um dos pioneiros em tornar a arte pública, cujo site fornece elementos significativos para um processo investigativo que amplia o conhecimento da história da arte na sala de aula, bem como, complementa discussões ou mesmo aproxima o aluno - que aqui será chamado de usuário - do contexto visual da obra e de outras ligadas ao contexto.

O Museu do Louvre, através do site <http://www.louvre.fr/> (figura 2) tem um acesso dinâmico, apresentado diretamente em quatro línguas e disponibiliza o mapa e todas as informações essenciais do museu em quatorze línguas, inclusive a Língua Portuguesa, facilitando assim, a compreensão da estrutura espacial real, tal qual o mapa recebido em visita local e a orientação para o usuário se localizar no espaço virtual do museu.

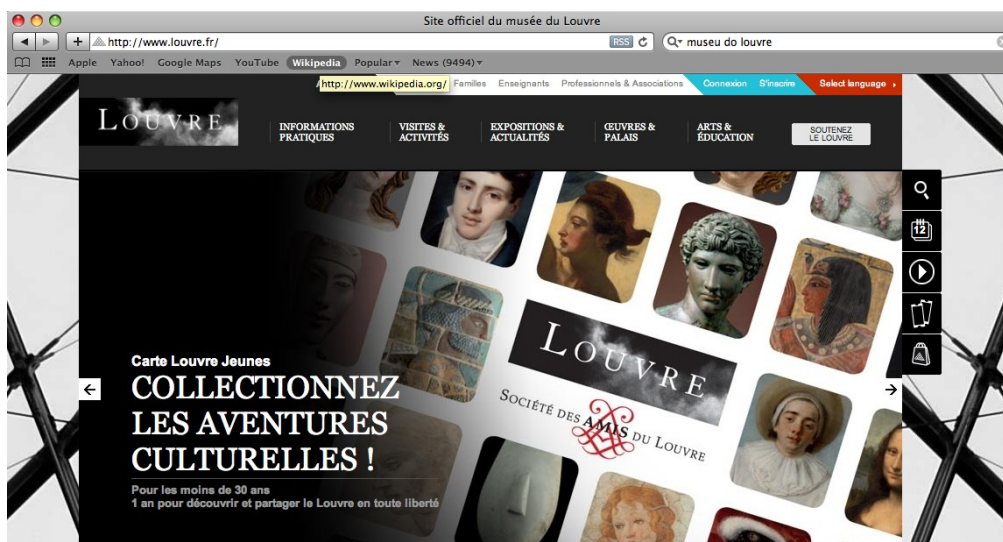


Figura 2: Página inicial do site do Museu do Louvre, Paris. <http://www.louvre.fr/> acessado em 12/03/2012

Ao entrar no site, o usuário pode se identificar dentro de um perfil oferecido (abaixo de trinta anos, família, professor ou profissional e outras associações) o que já diferencia o percurso, dado o interesse de cada perfil. São disponibilizadas as informações sobre o museu, local e história, as exposições temporárias, atividades oferecidas pelo museu, ações educativas e, entre outras, principalmente o acervo permanente, que geralmente é o mais visitado, já que dispõe de alguns dos maiores ícones da história da arte, além das informações práticas de agenda, loja virtual, bilheteria, tipo de mídias colecionadas e sistema de busca.

A partir de todas as ferramentas do site, o usuário pode encontrar obras, artistas e coleções que estão disponíveis através de inúmeras opções de busca, o que, para um estudante ou investigador de arte, oferece resultados significativos, sem perda de tempo, a partir do interesse específico da pesquisa. O acesso às imagens é um dos principais recursos que o usuário se beneficia (figura 3), já que, a partir do nome (artista ou obra), a busca acontece imediatamente, sendo possível copiar, salvar ou mesmo, obter as informações textuais.

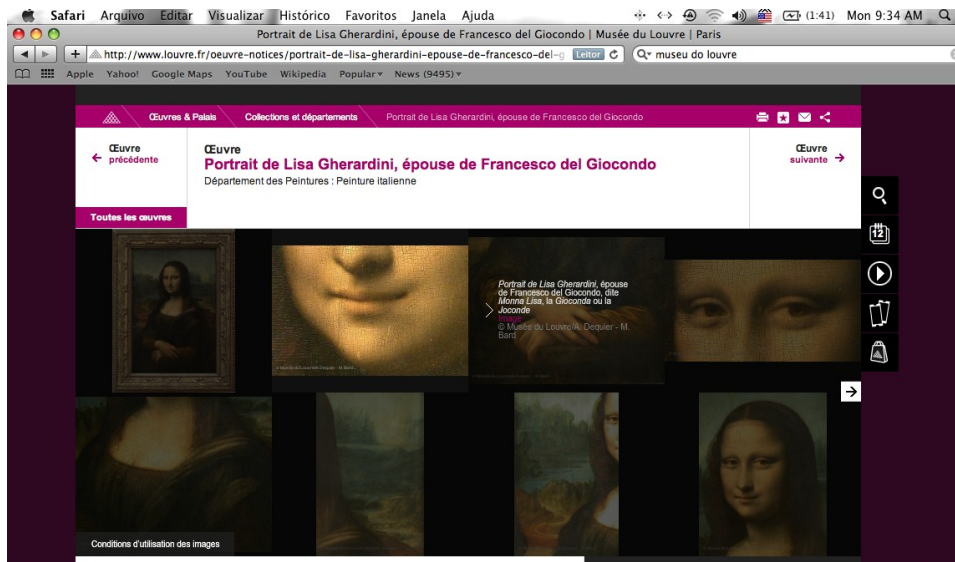


Figura 3: Página de acesso à obra de Leonardo da Vinci, “Portrait de Lisa Gherardini” ou “Monalisa”, no site do Museu do Louvre. <http://www.louvre.fr/> acessado em 12/03/2012

Dessa forma, a pintura de Samuel Morse, apresentada na figura 1, se comparada à página inicial do site do museu na figura 2, registra a quantidade de informação visual disposta na parede do museu, o que implicava na obrigatoriedade da presença real diante das obras, e agora, através das tecnologias, o acesso às mesmas obras acontece de qualquer lugar do mundo, diante da tela de um computador, como no exato momento em que este texto está sendo escrito.

Conclusões

A mudança de pensamento sobre o acesso ao museu no estudo da história da arte a partir das tecnologias, em relação à recepção da obra transpõe os limites espaciais e temporais, bem como, transgride à matéria e o status que durante muito tempo foi imposto pelo mercado e pelo sistema da arte.

Os processos de comunicação em rede iniciados ao final do século XX, adequados ao contexto museológico e de disseminação do conhecimento da história da arte têm sido pensados para estender o campo da arte e conseqüentemente, expandir o espaço do museu, abrindo outras possibilidades que se concretizaram com as novas tecnologias. As ações

promovidas enquanto disseminação de conceitos e divulgação dos acervos somam-se às metodologias anteriores e configura-se como uma proposta mais democrática, visto que não há qualquer forma de restrição ao acesso, ampliando a esfera de exposição, dentro e fora do museu, real ou virtual. O espaço do museu é um espaço para ser vivido, e através das tecnologias, é possível criar novos mecanismos de apresentação e recepção.

É fato que as tecnologias computacionais invadiram o cotidiano do homem contemporâneo de forma intensa pela rapidez com que o mercado evolui, e torna indispensável o aparato tecnológico na sua convivência, seja através do computador, das redes sociais via internet (cada vez mais invasivas), dos dispositivos de comunicação instantâneos via telefone celular, entre inúmeros outros mecanismos tecnológicos que formam uma lista impossível de ser ignorada. Se as mídias estão mais próximas do público do que outras formas de arte, é fundamental associar tais mecanismos à prática educacional da história da arte e é importante que os professores e as instituições educacionais pensem o estudo da arte dentro do contexto contemporâneo, visando o futuro do conhecimento sobre a arte, talvez imaterial, dadas as circunstâncias e o direcionamento que se tem hoje, mas que deverá manter a arte próxima do público, a partir de novos suportes, mesmo que distante.

Assim, é fundamental pensar o ensino da história da arte no contexto atual com as ferramentas contemporâneas que estão a serviço do desenvolvimento educativo, potencializando o tempo e encurtando as distâncias, promovendo o aprofundamento do conhecimento que, em outras épocas, era impensável. Cabe ao docente de história da arte manter uma postura investigativa de campo, a fim de manter-se atualizado em relação aos avanços tecnológicos e, aliado a todas as transformações sociais, estar atento ao que realmente faz a diferença na promoção do conhecimento e do estudo da história da arte, cada dia mais facilitado e renovado através das tecnologias.

REFERÊNCIAS

BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Trad. Rodnei Nascimento. São Paulo: CosacNaify, 2006.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP, 2003.

DE DUVE, Thierry. *Sintoma e intuição*. Entrevista concedida a Afonso Luz, Thais Rivitti, Tiago Mesquita e Tina Montenegro in *Novos Estudos do SEBRAPE*, nº 79, Novembro 2007.

GIBSON, William. *Neuromancer*. Trad. Alex Nunes. São Paulo: Aleph, 2003.

LÉVY, Pierre. *Cibercultura*. São Paulo: Ed. 34, 2ª ed.2000, 7ª reimpressão, 2008.

O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

.ANINI, Walter. *Novo comportamento do Museu de Arte Contemporânea*. In RAMOS, Alexandre Dias(org). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010.