

DISCURSOS E REFLEXIVIDADE

UM ESTUDO SOBRE A
MUSEALIZAÇÃO DA
ARTE CONTEMPORÂNEA

ELISA NORONHA

DISCURSOS
E REFLEXIVIDADE
UM ESTUDO SOBRE
A MUSEALIZAÇÃO DA
ARTE CONTEMPORÂNEA

ELISA NORONHA

Título: *Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea*

Autor: Elisa Noronha

Fotografia da capa: Shunk-Kender © J. Paul Getty Trust. The Getty Research Institute, Los Angeles. (2014.R.20). Gift of the Roy Lichtenstein Foundation in memory of Harry Shunk and Janos Kender.

Design gráfico: Helena Lobo Design | www.hldesign.pt

Co-edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória»

Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto | www.citcem.org | citcem@letras.up.pt

Edições Afrontamento, Lda. | Rua Costa Cabral, 859 | 4200-225 Porto

www.edicoesafrontamento.pt | geral@edicoesafrontamento.pt

Colecção: Teses universitárias, n.º 7

N.º edição: 1692

ISBN: 978-972-36-1473-2 (Edições Afrontamento)

ISBN: 978-989-8351-42-5 (CITCEM)

Depósito legal: 403279/15

Impressão e acabamento: Rainho & Neves Lda. | Santa Maria da Feira
geral@rainhoeneves.pt

Distribuição: Companhia das Artes – Livros e Distribuição, Lda.
comercial@companhiadasartes.pt

Trabalho cofinanciado pelo Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) através do COMPETE 2020 – Programa Operacional Competitividade e Internacionalização (POCI) e por fundos nacionais através da FCT, no âmbito do projeto POCI-01-0145-FEDER-007460.

Para Zé, meu companheiro nesta incrível viagem...

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1. Contextos e Questões	19
1.1. Do que se fala quando se fala em musealização	38
1.1.1. Fala-se de um processo cultural produtor de significados partilhados, o que diz respeito a sensibilidades e desejos presentes	38
1.1.2. Fala-se de contexto museológico e dos efeitos e registos que o particulariza e o especifica	45
1.1.3. Fala-se de <i>discursos</i> e <i>reflexividade</i> , de envolvimento crítico e agência	52
1.2. Um percurso pelo pensamento crítico museológico	59
1.2.1. Sobre a emancipação da Museologia	60
1.2.2. Sobre as quatro correntes de pensamento crítico museológico	65
1.3. Estratégias e Desafios Metodológicos	75
PARTE I	83
2. Museus de arte contemporânea: uma proposta de abordagem	85
2.1. Esfera I: Museu de arte contemporânea: modelos paradigmáticos ou casos inspiradores	85
2.1.1. Musée des Artistes Vivants	87
2.1.2. Museum of Modern Art	92
2.2. Esfera II: Museu de arte contemporânea em suspensão	100
2.3. Esfera III: Diálogos entre o museu e o artista	104
PARTE II	109
3. Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea	111
3.1. Contextualizações	111
3.2. Processos	127
4. Museu de Arte Contemporânea de Serralves	163
4.1. Contextualizações	163
4.2. Processos	177
5. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo	203
5.1. Contextualizações	203
5.2. Processos	223

CONSIDERAÇÕES FINAIS	243
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	251
CRÉDITOS DAS IMAGENS	271

SIGLAS E ABREVIATURAS

AAM = American Association of Museums
AAMAC = Associação de Amigos do Museu de Arte Contemporânea da USP
CAC = Centro de Arte Contemporânea
CAM = Centro de Arte Moderna Dr. José de Azeredo Perdigão
II COMNAM = II Comissão Organizadora do Museu Nacional de Arte Moderna
CPEF = Companhia Paulista de Estrada de Ferro
DGPC = Direcção-Geral do Património Cultural
DDCI = Divisões de Documentação, Comunicação e Informática
DRCLVT = Direcção Regional de Cultura de Lisboa e Vale do Tejo
FAPESP = Fundação de Ampara à Pesquisa do Estado de São Paulo
FBAUP = Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
FIESP = Federação das Indústrias do Estado de São Paulo
GAM = Global Art and the Museum
IAC = Instituto de Arte Contemporânea
ICIC = International Committee on Intellectual Cooperation
ICOFOM = International Committee for Museology
ICOM = International Council of Museums
IGESPAR= Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico, I.P
INCAA = International Network for Conservation of Contemporary Art
IMC = Instituto dos Museus e da Conservação, I.P.
IMMA = Irish Museum of Modern Art
IPM = Instituto Português de Museus
JAC = Jovem Arte Contemporânea
JDN = Jovem Desenho Nacional
JGN = Jovem Gravura Nacional
IVAM = Instituto Valenciano de Arte Moderna
LON = League of Nations
MA = Museums Association
MACS = Museu de Arte Contemporânea de Serralves
MAC-USP = Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
MAM-SP = Museu de Arte Moderna de São Paulo
MCA = Museum of Contemporary Art of Chicago
MFTPJ = Museu Francisco Tavares Proença Júnior
MNAA= Museu Nacional de Arte Antiga
MNAC = Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea
MNAM = Museu Nacional de Arte Moderna
MNSR = Museu Nacional Soares dos Reis
MINOM = Movement Internationale pour la Muséologie Nouvelle
MNES = Association Muséologie Nouvelle et Experimentation Sociale
MoMA = Museum of Modern Art of New York

OECD = Organisation for Economic Co-operation and Development

OIM = L'Office International des Musées

SAM = Seattle Art Museum

SESI = Serviço Social da Indústria

UNESCO = United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

USP = Universidade de São Paulo

ZKM = Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe

PREFÁCIO

Escrever a apresentação de um livro é sempre motivo de alegria pois cada livro representa um longo caminho de pequenas vitórias. Neste caso, tratando-se de Elisa Noronha – minha cúmplice primeira nestas andanças de orientação –, mais será ainda. Este livro publica o texto principal da sua tese de doutoramento em Museologia na Faculdade de Letras da Universidade do Porto que tanta persistência lhe exigiu e em que tanto se empenhou. As provas tiveram como arguentes principais Maria Bolaños e Raquel Henriques da Silva. Em substância é, pois, esta tese que se apresenta agora sobre a forma de livro. Os desafios e as questões que a sua investigação rigorosa nos ia trazendo à medida que ia desenvolvendo o seu estudo foram sempre compreendidos como momentos partilhados de reflexão e discussão produtiva. Penso que a imaginação e a inquietação fazem, também, parte deste espaço que construímos. Selecionar caminhos e colocar questões relevantes constitui o primeiro e indispensável passo para pensar, e as perguntas que foi desenhando revelaram-se férteis e consequentes. Os caminhos fáceis nem sempre foram, porém, os que mais interesse suscitaram e o que se adivinhava acessível revelou-se difícil, mas a Elisa em tudo revela profundidade e serenidade interior e o estudo final que nos apresenta mostra bem este equilíbrio.

Produto de um longo e amadurecido trabalho, a sua investigação tencionou ir além da superfície dos textos, partindo de problemas, levando o museu de arte contemporânea a confrontar-se com a sua própria genealogia, com seus próprios limites e representações. Este trabalho constitui-se como um contributo inestimável para o estudo dos museus de arte contemporânea, cuja importância é reconhecida, mas que merece ser destacada com base em trabalhos sérios, solidamente ancorados na vasta documentação existente. Para além disso, integra-se no movimento de investigação em museologia que tem apoiado a renovação e o desenvolvimento do conhecimento sobre museus, tratando um amplo conjunto de problemáticas, procedimentos e políticas que, direta ou indiretamente, influíram nos processos discursivos e reflexivos de (auto)afirmação e reinvenção do museu. Os objetivos e contributo da tese situam-se precisamente nesta perspetiva: assinalando dimensões que ajudam a definir quadros analíticos e interpretativos, suscitando novos modos de olhar e interrogar este artefacto social. É neste campo alargado que o trabalho de Elisa Noronha se inscreve, no questionar dos processos construídos em diálogo entre o museu e o seu próprio objeto, nos espaços fraturados e fraturantes das suas missões e funções. No âmbito específico da museologia, a diversificação de dinâmicas e processos de estruturação e organização de museus é aqui, também, uma constante, com particular impacto nos processos de musealização da arte contemporânea. É neste enquadramento complexo que Elisa Noronha desenvolve a sua análise, seja no plano da política museológica incipiente, seja

nas prioridades de investimento público na cultura, seja no quadro da reformulação das regras fundamentais do próprio sistema museológico.

Alice Semedo

Professora Auxiliar e atual Diretora do Doutorado em
Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos quantos, de algum modo, contribuíram para a realização desta publicação:

Alexandra Encarnação, Alice Semedo, Ana Anacleto, Ana Maria Zanini, Ana Pérez-Quiroga, Cristina Ribeiro, Daniel Fernandes, David Santos, Ernani Coimbra, Fabiana Wielewicz e Guy Amado, Família Lacerda, Família Noronha Nascimento, German Lorca, Fred Lorca e J. Henrique Lorca, Guilherme Coelho Costa, Hugo Massaki Segawa, Ivanir Ferreira Lopes, João Ribas, Jorge Maruta, José António Lourenço Martins Baptista, Julião Sarmiento, Letícia Cardoso, Manuel Quinaz, Marcos Santos, Maria Cristina Cunha, Marília Bovo Lopes, Marlene Cruz, Rejane Cintrão, Rui Ferreira da Silva, Silvana Karpinski, Sónia Oliveira, Susana Pomba, Tânia Olim, Tarsi e Martin Leon, e Xana.

Agradeço ainda o apoio do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», da Direção-Geral do Património Cultural, do Museu de Arte Contemporânea da USP, do Museu de Serralves, do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado, da Roy Lichtenstein Foundation e da Universidade de São Paulo.

INTRODUÇÃO

1. CONTEXTOS E QUESTÕES

Esta investigação apresenta-se como um estudo sobre museus de arte contemporânea, mais especificamente sobre a musealização da arte contemporânea como um processo de atualização, adesão, rutura, afirmação, reorientação de discursos e práticas institucionais. Neste sentido, tem como principal objetivo explorar como os museus ao musealizarem a arte contemporânea realizam os paradigmas, as discussões, as funções que os justificam e os fundamentam; e quais são as transformações por eles sofridas ao longo deste processo. Essencialmente, é uma discussão que diz respeito à constituição da identidade dos museus e que procura compreender e refletir criticamente acerca das ideias atuais, do conceito implícito do que vem a ser um museu de arte contemporânea quando uma determinada instituição se manifesta como tal.

O marco contextual deste estudo é a convergência de três fenómenos que assinalam as últimas cinco décadas do *mundo dos museus*¹: o que pode ser definido como a *reinvenção do museu*; o *boom* de museus de arte contemporânea; e a própria arte contemporânea. Ou seja, são as reflexões e problemáticas que surgem do encontro entre esses três contextos que constituem o pano de fundo desta investigação e a animam.

A *reinvenção do museu* diz respeito às adaptações, às respostas, às soluções do museu frente às exigências de uma nova realidade política, social e cultural. Esta nova realidade é identificada por alguns autores como *pós-moderna* e caracterizada, por exemplo, pelo fim das metanarrativas ou narrativas totalizantes², por um consumo generalizado de imagens e de informação, pela passagem de uma ordem social produtiva para uma reprodutiva³, dominada pelo capital fictício, pela aceitação do efémero, do fragmentário, do descontínuo e do caótico⁴; como uma *modernidade líquida* que se olha à distância e não de dentro, fazendo um inventário completo de ganhos e perdas⁵; ou ainda como *modernidade tardia* ou *radicalizada* caracterizada pela reflexividade indiscriminada⁶. De qualquer maneira, é analisada como um período de mudança paradigmática afetando as estruturas sociais, os relacionamentos e os valores.

Fala-se, então da imaterialização e estetização da vida cotidiana e do conjunto das transações, incluindo as económicas; da morte de uma sociedade baseada em classes sociais; [...]; do fim da ideia de originalidade e de vanguarda [...]; do culto ao corpo, das sensações, do prazer e do irracional; [...]; da emergência do glocal, expressão de uma geografia imaginária de cruzamento

¹ Faz-se aqui uma aproximação ao conceito *the artworld* de Danto (1964), referindo-se assim à história do museu, ao pensamento ou teoria museológica e à importância de ambos para o estudo e compreensão do museu enquanto tal.

² LYOTARD, 1989.

³ BAUDRILLARD, 1991.

⁴ HARVEY, 1993.

⁵ BAUMAN, 2000.

⁶ GIDDENS, 1991.

*do global e do local; da negação da história [...]; do colapso do público e do privado; da compressão do passado e do futuro num presente contínuo [...]; de uma reorientação da produção para o consumo*⁷.

Frente a essa nova realidade os museus mudaram rapidamente e radicalmente e são constantemente desafiados a justificar a sua existência: que papéis podem desempenhar na vida económica da sociedade? Como podem contribuir para a geração de receita local; na geração de empregos, na educação? Como podem atenuar os problemas sociais? Os museus são desafiados a procurar um maior esclarecimento sobre seus valores culturais, sobre suas responsabilidades, assim como, sobre os impactos que suas ações provocam na sociedade como um todo; e não apenas desempenham funções mas também declaram e procuram cumprir missões.

Por conseguinte, museus são desafiados a desenvolver novas práticas, a reimaginar o seu futuro. Segundo Hooper-Greenhill⁸, duas questões orientam fundamentalmente esse processo e projetam a identidade de um *pós-museu* – ou de um *museu líquido*⁹, *tardio* ou *radicalizado*. A primeira diz respeito às *narrativas* e às *vozes*, ou *o que é dito* e *quem diz*; a segunda diz respeito à compreensão, à interpretação e à construção de significados, ou *quem ouve*. Por outras palavras, tal processo é orientado pela reconceptualização da relação entre o museu e o seu público, onde a reflexão sobre os modos de construção do conhecimento se apresenta como um aspeto vital. A identidade do *pós-museu* projeta-se, assim, com a *política cultural* em que está engajado, o que implica em possibilidade de agenda, de ação, de exame crítico do seu património e na procura por novas formas de adaptar suas práticas de longa data às novas circunstâncias. O *pós-museu* é consciente de quem, com quem e como está falando; é um facilitador e convida o seu público a negociar e construir significados através do emprego de seu próprio repertório, produzindo, assim, novos conhecimentos.

Porém, esta nova realidade desafiadora é também «tensa e contraditória, composta por ritmos espaço-temporais desiguais»¹⁰. Entende-se, portanto, que a *reinvenção do museu* é um processo variado e anacrónico ou que existe enquanto *potência* própria de nossa época, sendo parte essencial dessa *reinvenção* as diversas sensibilidades sociais e culturais que se dão no mundo. Isso implica que os museus *reinventam-se* seguindo objetivos e práticas distintas, definidos através de uma maior participação e protagonismo de seus interlocutores, em seus contextos de interação.

⁷ LOPES, 2000: 340-341.

⁸ HOOPER-GREENHILL, 2001a.

⁹ O conceito de *museu líquido* é entendido como um modelo de museu alternativo que se ajustaria melhor a sociedade contemporânea por operar um esmaecimento das fronteiras entre *coleções* e *audiência*, abordando-as de uma maneira integral e circular (OOST, 2012).

¹⁰ LOPES, 2000: 342.

O *boom* de museus de arte contemporânea é entendido, primeiramente, como manifestação daquilo que Fyfe denominou *the museum phenomenon*, i.e., o extraordinário crescimento do número e da variedade de museus em todo o mundo, vinculado às «transformações das economias regionais», ao «desenvolvimento de uma sociedade de consumidores» e à «violação dos limites estabelecidos entre cultura cultivada e cultura popular»¹¹; motivações ou preocupações estas que conduziram, por um lado, à proliferação de *museus de vizinhança*, muitas vezes concentrados na cultura da vida cotidiana e no património local e, por outro lado, à proliferação de *museus superstar* relacionados com a construção ou representação de identidades – e aqui se refere às cidades e seus incentivos à promoção e competição global por prestígio e por uma parcela do mercado do turismo cultural – mas também com «questões do espetáculo», do «tráfego global de símbolos», do «fluxo de capital»¹².

Ao mesmo tempo, o *museum phenomenon* foi acompanhado por transformações sociais nem sempre positivas e, conseqüentemente, por reformas políticas e económicas que visaram recuperar e promover a confiança social, a cooperação e o bem-estar comunitário. Frente a tal situação, em muitos países os museus foram (e ainda são) reconhecidos governamentalmente como ferramentas eficazes para a redução da exclusão social, para a melhoria da autoestima dos indivíduos, contribuindo para a saúde da sociedade. E se, por um lado, este reconhecimento pode ser percebido como uma oportunidade para o desenvolvimento de novas competências, por outro, o envolvimento do museu com uma agenda política mais alargada significou muitas vezes a redefinição de suas prioridades, a justificação de seu valor e sua existência em termos dos objetivos especificados pelos organismos de financiamento governamentais¹³.

Por conseguinte, o *boom* de museus de arte contemporânea diz respeito, para além do extraordinário crescimento do número de instituições dessa natureza, à presença de tais instituições em cidades de qualquer tamanho, deixando de ser privilégio apenas das grandes metrópoles¹⁴. Diz respeito a certo valor utilitarista que considera os museus de arte contemporânea «peças motoras» dos projetos urbanísticos de reabilitação de áreas históricas ou degradadas, atribuindo a tais instituições a capacidade de reestruturação do tecido urbano, socioeconómico e simbólico; e que as torna, por um lado, excelentes instrumentos para a projeção de uma «imagem monumental e expressiva do poder das cidades e seus

¹¹ FYFE, 2006: 40.

¹² MACDONALD, 2006: 5.

¹³ SCOTT (2009) cita, por exemplo, as reformas económicas e estruturais propostas pela *Organisation for Economic Co-operation and Development* (OECD) tendo como objetivo a modernização governamental, o que exige uma maior responsabilidade na utilização das verbas públicas pelos órgãos do setor público ou pelos órgãos financiados pelos governos; responsabilidade esta medida através de indicadores de eficiência económica e eficácia na produção de resultados que cumpram com objetivos económicos e sociais gerais (SCOTT, 2003; SCOTT, 2007; SCOTT, 2009).

¹⁴ LORENTE, 2008.

governantes»¹⁵ e, por outro, objetos de intenso escrutínio: acadêmico, empresarial, governamental, jornalístico¹⁶.

Sendo assim, o *museum phenomenon* e, conseqüentemente, o *boom* de museus de arte contemporânea são acompanhados também pelo aumento do número de livros, periódicos, cursos e eventos dedicados ao universo museológico, bem como, de teóricos interessados em assumir o museu como um instigante local a explorar e aplicar suas teorias e questões. Provenientes de diversas disciplinas – sociologia, psicologia, antropologia, história da arte, história, filosofia –, esses teóricos atribuíram ao museu uma diversidade de significados e contribuíram para o reconhecimento da multiplicidade e complexidade do mesmo; instauraram uma nova maneira de compreender o museu a partir de perspectivas e abordagens multifacetadas provendo uma crescente e robusta base empírica de pesquisa e reflexão¹⁷. Este cenário é acompanhado ainda por uma crescente complexidade do trabalho no museu, o que inclui desde a profissionalização de tal trabalho – o estabelecimento de códigos de condutas e a criação de organizações profissionais – até a expansão e natureza da formação profissional¹⁸.

O terceiro contexto ou fenômeno evocado é a própria arte contemporânea. Apesar de ser uma expressão que se impõe sobretudo a partir dos anos de 1980¹⁹, a categoria *arte contemporânea* não é nova e pode-se dizer que durante muito tempo referiu-se simplesmente à *arte moderna que se está fazendo agora* ou a *arte produzida por nossos contemporâneos*, i.e., o *contemporâneo* no seu sentido mais evidente²⁰. No entanto, a partir dos anos de 1950 começa a emergir uma distinção entre o *moderno* e o *contemporâneo*, e assim como o *moderno* foi definido como algo mais que um conceito temporal e a designar não apenas uma arte *mais recente*, adquirindo um significado estilístico, «uma noção de estratégia, estilo e ação»²¹, o *contemporâneo* passou a designar algo mais que a *arte do momento presente*, «a arte contemporânea passou a significar arte produzida com uma determinada estrutura de produção nunca vista antes, [...], em toda a história da arte»²².

Segundo Millet²³, tal necessidade de distinção emerge primeiramente no *mundo dos museus* quando os seus conservadores foram confrontados com um problema muito concreto: quando aqueles que pertenciam às instituições mais importantes, já largamente providas de obras do início do século XX e cujas coleções continuaram a ser enriquecidas, tive-

¹⁵ LAYUNO ROSAS, 2008: 09.

¹⁶ PRIOR, 2002.

¹⁷ MACDONALD, 2006.

¹⁸ BOYLAN, 2006.

¹⁹ MILLET, 1997a.

²⁰ DANTO, 1999.

²¹ DANTO, 1999: 30.

²² DANTO, 1999: 32.

²³ MILLET, 1997a.

ram de apreender a classificação dessas coleções; e quando aqueles que contribuíam para o arranque de novas instituições inteiramente dedicadas à arte contemporânea, tiveram que definir o seu campo de competência relativamente a museus que seguiam a evolução da arte moderna. Para ambos a questão a ser respondida era: «Onde termina a arte moderna e onde começa a arte contemporânea?»²⁴.

No final da década de 1990, Millet²⁵ realiza um inquérito com a finalidade de perceber como esta questão vinha sendo respondida e sobretudo investigar do que se fala quando se fala de arte contemporânea. Este inquérito foi realizado através do envio de um questionário para algumas dezenas de museus de arte moderna e de arte contemporânea, principalmente da Europa e dos Estados Unidos da América²⁶. Uma das conclusões a que chegou é que para a maioria das instituições interrogadas a rutura entre a arte moderna e contemporânea acontece em torno dos anos de 1960, quando se impuseram a *Pop Art*, o Novo Realismo, a *op art* e a arte cinética, a *minimal art* e o *color-field painting*, os *happenings*, a arte conceitual, a arte *poverta*, a *land art*, a *body art*, o *Support-Surface* e outras inúmeras formas de arte e processos que recorreram a todo tipo de material, ao próprio corpo do artista, à participação do público.

«Como um museu de arte contemporânea cujas coleções começam com obras dos anos 1960, estamos em uma relação direta com a arte do nosso tempo» (Frankfurt) «Minha impressão “pessoal” sobre isso é que nos anos 1960 a linha divisória move-se muito em função do contexto (estético, político, etc.), e se desloca entre os anos de 1960 e 1968» (Paris) [...] «o trabalho mais antigo no Fórum de Ludwig em termos de arte contemporânea é uma pintura de Jasper Johns de 1958» (Ludwig Forum) «Para o ICA, inserido no contexto americano, vemos o surgimento da *Pop Art* e seus problemas associados como o início do contemporâneo» (Philadelpia)²⁷.

²⁴ MILLET, 1997a: 15.

²⁵ MILLET, 1997a.

²⁶ *Contemporary Arts Center*, Cincinnati (EUA); *Moderna Museet*, Stockholm (Suécia); *Iwaki City Art Museum* (Japão); *National Museum of Modern Art*, Kyoto (Japão); *Museum für Gegenwartskunst*, Basel (Suíça); *Museen Haus Lange e Museen Haus Esters*, Krefeld (Alemanha); *Museum Morsbroich*, Leverkusen (Alemanha); *Museum Ludwig*, Köln (Alemanha); *Staatsgalerie Stuttgart* (Alemanha); *Musée d'Art moderne de Céret* (França); *Musée d'Art Contemporain de Lyon* (França); *Musée Départemental d'Art Ancien et Contemporain d'Épinal* (França); *Musée d'Art Moderne et d'Art Contemporain de Nice* (França); *Kunstmuseum*, Düsseldorf (Alemanha); *National Gallery of Art*, Washington (EUA); *Tate Gallery*, London (UK); *Städtisches Museum Abteiberg*, Mönchengladbach (Alemanha); *Contemporary Arts Museum*, Huston (EUA); *Institut of Contemporary Arts of Philadelphia* (EUA); *Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea* (Itália); *Museum of Contemporary Art Australia*, Sydney (Austrália); *Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci*, Prato (Itália); *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris* (França); *San Francisco Museum of Modern Art* (EUA); *Musée d'Art Contemporain de Montréal* (Canadá); *Musée d'Art Moderne de Villeneuve d'Ascq* (França); *Ludwig Forum für Internationale Kunst*, Aachen (Alemanha); *Museum für Moderne Kunst*, Frankfurt (Alemanha); *Museum of Modern Art of New York* (EUA); *Centre Georges-Pompidou*, Paris (França).

²⁷ *Apud* MILLET, 1997b: 22.

Por outro lado, alguns museus não hesitaram em responder que a arte contemporânea é a arte dos «artistas vivos» (Washington; Düsseldorf) embora isso dependa do «espírito do trabalho» (Düsseldorf), do «espírito com que essa arte é realizada» (Montreal); espírito este responsável por produzir «uma singular forma de arte» (Céret). Neste sentido, a definição de arte contemporânea torna-se, ao mesmo tempo, exclusiva e extensiva, torna-se mais «uma questão de atitudes do que de datas» (Epinal)²⁸. Contudo, a ideia dominante surgida com o inquérito foi de que a arte contemporânea, ou melhor, a arte que os conservadores dos museus designam como contemporânea é definida não tanto em termos temporais ou estéticos e sim em termos materiais; mais precisamente «é a arte que, pela natureza de seus materiais e processos, os obriga a modificar profundamente o seu papel ou seu modo de trabalho»²⁹.

«O aumento do número de guardas é muitas vezes necessário. As obras contemporâneas exigem grandes espaços ou alteração da arquitetura para serem apresentadas adequadamente. Exemplos incluem pinturas de Anselm Kiefer [...] e escultura de Robert Gober» (San Francisco) «Para apresentar os 'nossos' Boltanski temos de chamar um electricista, um restaurador, um bazar de caridade e artistas, etc» (Paris) [...] «Cada exposição é um mundo que você tem que inventar. O paradoxo da arte contemporânea é que ela é universalista em seu significado e situacional em sua forma, e isso é verdadeiro mesmo para a pintura de cavalete» (Nice)³⁰.

Doze anos após a publicação do resultado do inquérito realizado por Millet, os editores da revista eletrónica *e-flux*, confrontados com a dificuldade em estruturar o índice de um *wiki* sobre arte contemporânea, convidam críticos, curadores, artistas de várias partes do mundo a refletirem e responderem a partir de suas próprias experiências profissionais à questão «o que é arte contemporânea?»³¹. O panorama introdutório traçado pelos editores sobre o estado da discussão de tal questão reflete a complexidade e o certo paradoxo que a subjaz: se por um lado a hesitação inicial em desenvolver qualquer tipo de estratégia abrangente para a compreensão da arte contemporânea foi compreensível e justificável dado que a mesma se encontrava em sua fase emergente, por outro lado, o trabalho desenvolvido até então pelos museus, pela academia e pelo mercado de arte formou um contexto concreto para a produção artística com parâmetros que são de certa forma assumidos como adquiridos, mas que não são declarados como tal.

O uso generalizado do termo “contemporâneo” parece tão óbvio que continuar a exigir uma definição de “arte contemporânea” pode ser considerado um exercício anacrônico de catalogação

²⁸ Apud MILLET, 1997b: 23 e 24.

²⁹ MILLET, 1997a: 17.

³⁰ Apud MILLET, 1997b: 25.

³¹ ARANDA *et al.*, 2009; ARANDA *et al.*, 2010.

*ou de autodefinição. Ao mesmo tempo, não é por acaso que este seja normalmente o teor das tais grandes questões evasivas: é precisamente por meio de sua aparente obviedade que deixam de ser problemáticas e começam a exercer sua influência de maneira oculta; e seu paradoxo, sua incon-testabilidade começa a constituir uma condição própria, um lugar de trabalho*³².

As respostas foram publicadas em duas edições da revista *e-flux*³³. Partindo de histórias e experiências geográficas distintas, os seus colaboradores ao falarem de arte contemporânea falaram de «pluralidade de narrativas» e de «produção de corpos de conhecimento locais»³⁴; da «manifestação do próprio presente em nossa experiência cotidiana» e de «dúvida, hesitação, incerteza, indecisão»³⁵; da hegemonia do eclético e do heterogêneo³⁶; da «reconstrução da relação com a vida»³⁷; de um «sistema de valor internacional», de «identidade política» e «multiplicidade cultural»³⁸; da relação da arte com um sistema cultural afirmativo³⁹; de uma «dupla recepção», *i.e.*, da arte contemporânea como parte da cultura geral e de um discurso teórico sofisticado; da procura por «diferentes tipos de agência cultural»⁴⁰; de «pluralidade de temporalidades através do espaço»; da negociação entre o passado e o futuro de maneira «ativa e dinâmica» em vez de «nostálgica ou melancólica»⁴¹; de «uma sensação de simultaneidade de modos diferentes de viver e fazer as coisas»⁴²; de arte política ou (pós)crítica em relação às realidades geopolíticas⁴³; da criação de um espaço do público, de um espaço da memória, da discussão, do riso, do choro⁴⁴.

No mesmo ano de publicação das primeiras respostas pela *e-flux*, a edição de outono da revista *October* apresenta o resultado de outro inquérito sobre a contemporaneidade da arte, realizado desta vez por Hal Foster através de um questionário enviado para aproximadamente setenta artistas, críticos e curadores dos Estados Unidos da América e da Europa⁴⁵.

³² ARANDA *et al.*, 2010.

³³ Journal #11, de dezembro de 2009 e Journal#12, de janeiro de 2010.

³⁴ BADOVINAC, 2009.

³⁵ GROYS, 2009.

³⁶ HEISER, 2009.

³⁷ FANG, 2009.

³⁸ YINGHUA LU, 2009.

³⁹ ROELSTRAETE, 2009.

⁴⁰ MEDINA, 2010.

⁴¹ OBRIST, 2010.

⁴² RAQS MEDIA COLLECTIVE, 2010.

⁴³ ROSLER, 2010.

⁴⁴ VERWOERT, 2010.

⁴⁵ FOSTER (2010) apresentou excertos de algumas das repostas que recebeu a seu inquérito no Journal #12 da revista *e-flux*. Responderam ao seu questionário: Julia Bryan-Wilson (*University of California, Irvine*), Grant Kester (*University of California, San Diego*), James Elkins (*Art Institute of Chicago*), Miwon Kwon (*University of California, Los Angeles*), Joshua Shannon (*University of Maryland*), Richard Meyer (*University of Southern California*), Johanna Burton (*Whitney Museum Independent Study Program*), Pamela M. Lee (*Stanford University*), Michelle Kuo (*Harvard University*), Mark Godfrey (*Tate Modern*), Okwui Enwezor (*Haus der Kunst, Munich*), Anton Vidokle (*e-flux*), Chika Okeke-Agulu (*Princeton University*), Terry Smith

De certa maneira, as questões propostas por Foster tinham como fundamento a mesma situação paradoxal pontuada pela *e-flux*: por um lado, a sensação de que a prática artística atual flutua livre «de determinação histórica, de definição conceitual e juízo crítico» e, por outro lado, a transformação da arte contemporânea em «um objeto institucional em si», com investigadores e programas acadêmicos dedicados ao seu estudo, assim como, museus e outras instituições mundiais⁴⁶.

*Esta flutuação livre é real ou imaginada? É uma percepção meramente local? É um simples efeito do fim das grandes narrativas? Se for real, como podemos especificar algumas de suas principais causas, ou seja, para além da referência geral ao “mercado” e à “globalização”? Ou é de facto uma consequência direta de uma economia neoliberal que, aliás, está em crise? Quais são suas consequências mais marcantes para os artistas, críticos, curadores e historiadores – para suas formações e práticas? Existem efeitos colaterais em outros campos da história da arte? Existem analogias instrutivas a tirar da situação nas outras artes e disciplinas? Finalmente, existem benefícios para esta aparente leveza do ser?*⁴⁷

No entanto, as questões formuladas por Foster incitaram não apenas o relativismo implícito à constatação da *pluralidade de momentos* e da diversidade de práticas que caracterizam a contemporaneidade da arte, mas principalmente um posicionamento reflexivo em relação à maneira como a arte contemporânea vem sendo apresentada, estudada, discutida pelos historiadores da arte, pelos críticos, pelos museus. Desta forma, destacam-se as reflexões de Kester sobre a subversão do «monopólio hermenêutico» do historiador de arte por uma autoridade interpretativa múltipla, protagonizada juntamente com o artista vivo e com o próprio público como coautor de práticas artísticas mobilizadoras de «afeto intersubjetivo, identificação e agência»⁴⁸; de Kwon⁴⁹ sobre a necessidade da história da arte contemporânea reconhecer que seu trabalho está muito mais em sintonia com a prática artística do que com a própria história da arte; de Lee sobre a «síndrome do alvo em movimento» e a natureza prematura da história da arte contemporânea em seu «perpétuo estado de

(University of Pittsburgh), Alexander Alberro (Barnard College; Columbia University), Tim Griffin (Artforum), Yates McKee (Ohio University), James Meyer (Emory University), Vered Maimon (Northeastern University), T. J. Demos (University College London), Christopher P. Heuer (Princeton University), Matthew Jesse Jackson (University of Chicago), Andrew Perchuk (Getty Research Institute), Blake Stimson (University of California, Davis), Kelly Baum (Princeton University Art Museum), Rachel Haidu (University of Rochester), Juliane Rebentisch (Johann Wolfgang Goethe University, Frankfurt am Main), Jaleh Mansoor (Ohio University), Siona Wilson (City University of New York), Judith Rodenbeck (Sarah Lawrence College), Helen Molesworth (Harvard Art Museum), Suzanne Hudson (University of Illinois), Isabelle Graw (Hochschule für Bildende Künste Städelschule, Frankfurt am Main), Tom McDonough (Binghamton University).

⁴⁶ FOSTER, 2009: 3.

⁴⁷ FOSTER, 2009: 3.

⁴⁸ FOSTER, 2009: 9.

⁴⁹ KWON, 2009.

devir»⁵⁰; de McKee sobre as múltiplas institucionalizações da arte contemporânea – econômica, política, cultural – o que implica «novos modos de filiação, possibilidade e cumplicidade para as atividades artística, crítica e pedagógica»⁵¹; de McDonough sobre a urgência de se pensar as «ligações transversais entre a prática estética e o terreno disputado das relações sociais», e de nos perguntarmos onde nos encontramos em relação aos mesmos⁵².

Neste âmbito, observa-se que as investigações desenvolvidas por Millet, pela revista *e-flux* e por Foster trazem à tona para além da diversidade de intenções e realizações da arte contemporânea, a impossibilidade de capturá-la em uma única dimensão, seja estética, social, cultural, histórica, econômica ou política. De tal modo que, segundo Smith⁵³, por mais de duas décadas não se articulou qualquer generalização de sucesso sobre a arte contemporânea. No entanto, pode-se dizer que duas grandes definições ou tendências despontaram nos principais centros mundiais de distribuição de arte: a arte contemporânea como o *novo moderno* e a arte contemporânea como *trânsito entre culturas*⁵⁴. A arte contemporânea como o *novo moderno* diz respeito a sua forma mais institucionalizada e a uma certa globalização estética, *i.e.*, a arte contemporânea como um movimento artístico – estilos e práticas –, como a última fase da história da arte moderna na Europa, nos Estados Unidos da América e em suas «colônias culturais», «como a continuação da linhagem modernista» e, conseqüentemente, sua renovação ativa, como «o elevado estilo cultural de seu tempo»⁵⁵; em síntese, diz respeito a uma arte que «continua a perseguir os principais motores da arte modernista: a reflexividade e o experimentalismo vanguardista»⁵⁶. Por sua vez, a arte contemporânea como *trânsito entre culturas* diz respeito à arte que emerge ideologicamente no cruzamento dialético com a cultura de um mundo «pós-colonial, pós-guerra fria, pós-ideológico, transnacional, desterritorializado, diaspórico, global»⁵⁷; cruzamento este estabelecido materialmente e simbolicamente através de procedimentos de «tradução, interpretação, subversão, hibridação, criouliização, deslocamento e remontagem»⁵⁸. A arte contemporânea como *trânsito entre culturas* diz respeito à «arte do Sul Global»⁵⁹.

De acordo com Smith⁶⁰, uma terceira resposta seria possível ainda: a arte contemporânea como a *arte da contemporaneidade*; contemporaneidade esta «que consiste precisamente na experiência constante de disjunções radicais de percepção, em modos discrepan-

⁵⁰ LEE, 2009: 26.

⁵¹ McKEE, 2009: 65.

⁵² McDONOUGH, 2009: 124.

⁵³ SMITH, 2006.

⁵⁴ SMITH, 2006.

⁵⁵ SMITH, 2006: 688.

⁵⁶ SMITH, 2009a: 50.

⁵⁷ SMITH, 2006: 693.

⁵⁸ SMITH, 2006: 694.

⁵⁹ SMITH, 2009a: 52.

⁶⁰ SMITH, 2006; SMITH, 2009a; SMITH, 2009b.

tes de ver e valorizar o mundo, na coincidência real de realidades assíncronas, nos eventuais embates das várias multiplicidades culturais e sociais, enredadas de forma a ressaltar as crescentes desigualdades entre as mesmas»⁶¹.

A arte contemporânea como a *arte da contemporaneidade* diz respeito às preocupações e estratégias de uma geração de artistas herdeiros dos êxitos e deficiências das disputas políticas dos anos 1960 e 1970 – do anticolonialismo ao feminismo –, interessados por elementos que caracterizam as duas primeiras tendências, porém menos atenciosos às suas respectivas estruturas «de poder, de desvanecimento e estilos de luta». Diz respeito a uma geração de artistas mais preocupados com as potencialidades interativas dos diversos meios e materiais, com a compreensão da «natureza mutável do tempo, do lugar, dos meios de comunicação, e do humor do presente», e que procuram «fluxos sustentáveis e sobrevivência, cooperação e crescimento» em um mundo complexo e antagônico⁶². Diz respeito a uma arte mais pessoal, de menor escala e modesta, em contraste com a escala monumental e espetacular que caracteriza a arte contemporânea como o *novo moderno*, e em contraste com o testemunho conflituoso que continua a ser o objetivo da maior parte da arte como *trânsito entre culturas*⁶³.

Apreendidas em conjunto, essas três respostas ou tendências caracterizariam a arte contemporânea do final do século XX e início do século XXI. E a particularidade das mesmas está, segundo Smith⁶⁴, no facto de abarcarem não apenas a própria obra de arte mas também de se constituírem como uma interrogação dentro da própria ontologia do presente ao questionarem «o que é isso de existir em condições de contemporaneidade?»⁶⁵. Enfim, a questão de maior relevância nessa discussão é o reconhecimento de que houve a partir da segunda metade do século XX uma mudança significativa nos modos de produção, interpretação e distribuição da arte em todo o mundo. No entanto, esta mudança tem ocorrido de maneiras distintas em cada região, nação ou cidade, dependendo sobretudo do histórico artístico, cultural e político local, o que vem exigindo uma grande variedade de abordagens críticas, atentas aos limites e potencialidades de cada contexto e às conexões possíveis entre a arte de lugares distintos e distantes⁶⁶.



A década de 1960 pode ser considerada um divisor de águas no *mundo dos museus*. Não somente pelos desafios suscitados pelas novas realidades políticas, governamentais,

⁶¹ SMITH, 2006: 703.

⁶² SMITH, 2009b: 8.

⁶³ SMITH, 2009a.

⁶⁴ SMITH, 2009b.

⁶⁵ SMITH, 2009a: 54.

⁶⁶ SMITH, 2010.

sociais, artísticas e culturais que se consolidaram a partir de então, como também por uma crescente atitude crítica do museu sobre si mesmo, por um crescente (auto)questionamento sobre os seus limites, papéis, públicos e objetos, o que contribuiu para gerar uma certa crise *existencial*. No início dos anos de 1970, o diagnóstico traçado por Cameron assinalava um cenário dramático:

Nossos museus precisam desesperadamente de psicoterapia. Existe abundante evidência de uma crise de identidade em algumas das principais instituições, enquanto outras estão em estado avançado de esquizofrenia. Estas, evidentemente, são doenças de museus relativamente novos, [...], mas a crise no momento, colocado em termos mais simples possíveis, é que nossos museus e galerias de arte parecem não saber quem ou o que eles são. Nossas instituições são incapazes de resolverem seus problemas de definição de função⁶⁷.

No entanto, a *reinvenção do museu* indica que tais instituições não são tão incapazes assim. E a crise *existencial* implícita a todo este processo vem produzindo efeitos positivos na medida em que instiga o desenvolvimento de identidades reflexivas o que pressupõe, ao mesmo tempo, atualizações e reafirmações de práticas acertadas. Dito de outra maneira, por mais *pós-moderno* – *líquido*, *tardio* ou *radicalizado* – que tenha se tornado, o museu continua a ser o fruto da democracia, da educação universal, da consciência histórica, da nostalgia, do luto, do imperialismo, da amnésia, da pedagogia⁶⁸. Porém, o que tem se tornado cada vez mais evidente é que os museus não se constituem como efeitos passivos de conjunturas externas nem como manifestações estáveis de essências e verdades internas⁶⁹. Em vez disso, os museus constituem-se como arenas de encontros, como lugares atravessados por ideias, desejos, saberes, objetivos e interesses múltiplos e muitas vezes conflituosos; como lugares de confronto, tensão e clivagem⁷⁰. Assim, a sua identidade é construída pela *práxis* cotidiana de diferentes agentes – públicos, artistas, conservadores, curadores, seguranças, gestores, museólogos, governantes –, pelas trocas e negociações diárias, pelos posicionamentos, conhecimentos e significados resultantes de todo este processo de interação. A crise *existencial* do museu seria, portanto, o sintoma de uma identidade multiplamente construída ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou serem antagônicos, de uma identidade constantemente em processo de mudança e transformação⁷¹.

Circunscrevendo essa discussão em torno do museu de arte contemporânea e de uma maneira mais abrangente em torno de sua matriz, o museu de arte, a sua crise *existencial* ou identitária vem sendo manifestada e muitas vezes incitada por uma série de estudos

⁶⁷ CAMERON, 1971: 11.

⁶⁸ POLLOCK & ZEMANS, 2007.

⁶⁹ FYFE, 1996.

⁷⁰ ZOLBERG, 1981.

⁷¹ HALL, 2008.

teórico-práticos preocupados, por um lado, em deslindar as suas assunções e determinações institucionais e, por outro, em desenvolver e apresentar estratégias de (auto)reflexão. Entre esta produção destacam-se os estudos de Hooper-Greenhill⁷² sobre a origem moderna do museu de arte público, caracterizando-o como um instrumento científico de conservação, classificação e exibição dos testemunhos do saber e da criação humana, como um instrumento de aprendizagem e de exaltação dos valores históricos nacionais, consolidando-se internacionalmente durante o século XIX e XX como uma entidade de função pública e social e como um aparelho *disciplinar* classificando e controlando o espaço, as coisas, moldando o corpo e o conhecimento; de Crimp⁷³ sobre o museu de arte como um espaço de exclusões e confinamentos e o seu papel na determinação da produção e da recepção da arte na cultura do modernismo; de Duncan⁷⁴ e Duncan e Wallach⁷⁵, que apresentam o museu como um complexo fenómeno arquitetónico e ideológico, como um espaço separado, como uma zona *liminar* de espaço e tempo ritualístico no qual os visitantes, retirados das atribuições de suas vidas práticas diárias, abrem-se a uma qualidade diferente de experiência e atuação interiorizando os valores e as crenças inscritos no *script* arquitetónico e expositivo do museu; de Preziosi⁷⁶ sobre o museu como o principal instrumento moderno de construção e transformação da identidade de indivíduos e nações, como uma tecnologia epistemológica para a produção de conhecimento e fabricação de mundos.

Destacam-se, igualmente, os estudos reunidos em *Contemporary Cultures of Display*⁷⁷ que discutem as principais mudanças sofridas pelos museus de arte no último quarto do século XX em torno de questões sobre as exposições temporárias e a sua influência na definição destas instituições, assim como, sobre a descentralização da arte por meio da criação de instituições fora dos grandes centros, ressaltando a regeneração de espaços urbanos e a valorização do património e da identidade cultural como resultados da criação de novos museus; e os estudos reunidos em *Thinking About Exhibitions*⁷⁸ que assinalam a emergência e consolidação de um novo pensar sobre as exposições de arte, trazendo à tona uma série de questões patentes na produção e recepção das mesmas – tendências históricas e atuais, deslocamento de papéis, estratégias de poder e acesso –, e em suas contextualizações nos museus – como elemento de articulação discursiva, de consumo cultural, de institucionalização da contestação –, conjugando a preocupação teórica com a prática institucional e artística contemporânea.

Fazem parte ainda desta produção uma série de encontros e plataformas de discussão

⁷² HOOPER-GREENHILL, 2001b.

⁷³ CRIMP, 2005.

⁷⁴ DUNCAN, 1995.

⁷⁵ DUNCAN & WALLACH, 2014.

⁷⁶ PREZIOSI, 2006a; PREZIOSI, 2006b.

⁷⁷ BARKER, 1999.

⁷⁸ GREENBERG *et al.*, 1996.

organizadas nas últimas décadas e que se desdobraram em outros tipos de suportes ou meios de reflexão. Em *L'Avenir des Musées*, atas de um colóquio realizado em 2000 no *Musée du Louvre* e publicadas sob a direção de Jean Galard⁷⁹, as incertezas, contradições e ambivalências na definição identitária dos museus de arte foram discutidas por profissionais e estudiosos de museus da Europa e dos Estados Unidos da América, que relataram e apresentaram propostas para os desafios enfrentados pelos museus de arte no novo século, como os impactos das novas tecnologias de informação, o difícil equilíbrio entre o trabalho de investigação e a produção de eventos para o aumento do número de público, os imperativos económicos e a necessidade de diferentes modelos de funcionamento e gestão. Em *Museum21*, uma plataforma virtual composta por arquivos de quatro simpósios internacionais realizados entre 2003 e 2008 pelo *Irish Museum of Modern Art* (IMMA), o debate em torno da redefinição dos museus de artes tem também como mote os desafios enfrentados por estas instituições neste novo século, entretanto, com o objetivo de investigar especificamente as novas fricções e possibilidades para os museus de arte moderna e contemporânea. Explorando uma noção mais ampla do museu como instituição de ideia e de prática, estes simpósios reuniram críticos, artistas, historiadores, curadores de vários países do mundo, os quais apresentaram uma vasta gama de perspetivas para as políticas de coleções, para as práticas curatoriais, para o acesso do público à arte contemporânea e aos artistas contemporâneos⁸⁰.

Como uma instituição de ideia e de prática o museu configura-se como um espaço de experimentação da nossa cultura, da arte e de nós mesmos. Este é o pressuposto de *Museums After Modernism. Strategies of Engagement*, volume editado por Griselda Pollock e Joyce Zemans⁸¹, consequente a uma colaboração entre pesquisadores do Reino Unido e do Canadá e que reúne uma série de ensaios acerca de temas gerais como curadoria, exposição, acessibilidade, público, comunidade, e que abordam especificamente o museu como um lugar para o pensamento discursivo, como um lugar público e responsável por estimular e abrigar o pensamento crítico em e através da arte. Esta colaboração originou também um simpósio internacional realizado pela *York University* em 2002, em Toronto, inspirado pela agenda teórico-prática proposta pelo trabalho e pensamento de Judith Mastai (1945-2001), baseada na firme convicção de que a arte é uma forma profundamente importante de pensamento e de provocação ao pensamento⁸².

Neste âmbito de discussão nota-se que muitos dos estudos sobre a identidade do museu de arte realizados a partir da década de 1980 foram particularmente influenciados pelas ideias e estudos de Foucault⁸³ (1926-1984), abordando-o, sobretudo, como local de

⁷⁹ GALARD, 2001.

⁸⁰ Disponível em: <<http://www.imma.ie/museum21/index.html>> [Consulta realizada em setembro de 2012].

⁸¹ POLLOCK & ZEMANS, 2007.

⁸² É possível ainda acessar o registo completo das palestras, painéis e debates realizados no simpósio através do seguinte endereço eletrónico: <<http://www.yorku.ca/mam/>> [Consulta realizada em setembro de 2012].

⁸³ Os estudos de Foucault sobre as relações entre o poder e o conhecimento, sobre o estatuto de verdade, sobre as *formações*

autoridade envolvido na formação e desenvolvimento de sistemas de regulação social, de legitimação política, onde tecnologias disciplinares são ativas e forças governamentais estão localizadas, e objetivando revelar as estruturas de valor – cultura, gosto, educação, disciplina, poder – expostas ou subjacentes à organização e controle da experiência museal⁸⁴. Por outro lado, estes estudos contribuíram especialmente na formação de perspectivas mais complexas e institucionalmente sensíveis, situando os museus em contextos socioculturais específicos, privilegiando suas diferenças, rupturas e descontinuidades⁸⁵, ou seja, mesmo considerando que os museus de arte são sempre governados por forças extrainstitucionais, tais estudos contribuíram para o reconhecimento da atuação dos museus na produção, distribuição e circulação de seus próprios significados e conhecimentos, na geração de seus próprios questionamentos, valores, práticas e identidades⁸⁶.

Em diálogo com tais estudos, as questões que aqui se colocam são: numa época marcada pelo *boom* de museus de arte contemporânea e, conseqüentemente, por uma diversidade de subjetividades institucionais – prioridades, agentes, estratégias de envolvimento, problemas, contingências – como os museus de arte contemporânea se *reinventam*? Como contextualizam os discursos e práticas que os identificam e os particularizam? Que discursos e práticas são estes? Que novos discursos são criados, que novas maneiras de colecionar, de expor, de conservar, de comunicar são desenvolvidas? Que museus de arte contemporânea?

É importante salientar que o museu de arte contemporânea como uma tipologia de museu é uma invenção de quase duzentos anos⁸⁷ e, a princípio, poderia ser entendido como um gênero de museu caracterizado pela natureza de sua coleção, *i.e.*, caracterizado por colecionar arte contemporânea mas também por conservá-la, categorizá-la, investigá-la, torná-la inteligível. Porém, quando a própria arte contemporânea, seja pelas características de seus materiais e processos, seja pela sua pluralidade de momentos e práticas tensiona e problematiza funções e conceitos sistematicamente estabelecidos ao longo dos últimos dois séculos – arte, artista, público, originalidade, autoria, autenticidade, permanência, visibilidade, etc. –, qualquer noção segura de como musealizá-la é também suspensa. Conforme observa Belting:

Durante muito tempo, os museus de arte pareciam ter nascido com uma identidade segura, salvaguardada pela sua designação de exibir arte e até de provê-la com o ritual necessário de visi-

discursivas e suas ferramentas metodológicas como a abordagem «efetiva» da história e a análise da *episteme* têm sido particularmente influentes para o pensamento museológico a partir das últimas décadas do século XX (MASON, 2006).

⁸⁴ TRODD, 2003.

⁸⁵ WITCOMB, 2003.

⁸⁶ TRODD, 2003.

⁸⁷ O primeiro museu de arte contemporânea do ocidente, oficialmente chamado de *Musée des Artistes Vivants*, abriu ao público em 24 de abril de 1818, no *Palais du Luxembourg* em Paris (LORENTE, 1998).

*bilidade. No entanto, agora, à medida que entramos na era global, parecem enfrentar um novo desafio. Resta saber se o museu de arte, enquanto instituição, com uma história de pelo menos duzentos anos no ocidente, está preparado para a era da globalização. Não existe uma noção comum da arte que necessariamente possa ser aplicada a todas sociedades no mundo inteiro. A Arte Contemporânea, [...], levanta questões novas e difíceis. Por um lado, a produção de arte enquanto prática contemporânea está se expandindo no mundo inteiro. Por outro, precisamente, esta recente explosão parece ameaçar a sobrevivência de qualquer noção segura de arte, se é que ainda existe alguma, mesmo no ocidente. Os novos museus de arte vêm se estabelecendo em muitas partes do mundo, porém, será que a instituição sobreviverá a esta expansão?*⁸⁸

Assume-se, portanto, a musealização como o meio de atuação e *reinvenção* do museu; assume-se que através das negociações, escolhas e decisões implícitas às interpretações e representações consequentes ao ato de colecionar, conservar, expor, comunicar e tornar acessíveis seus objetos o museu constrói, questiona e afirma sua identidade. A musealização é analisada, assim, como um processo *discursivo*, o que envolve a reiteração de normas, de convenções, de práticas significativas historicamente e culturalmente localizadas; mas também com um processo *reflexivo*, o que envolve agência e disrupção crítica no fluxo do pensamento e da ação. A partir desta perspectiva, para além de ser uma instituição que realiza a musealização – ao transformar objetos em testemunhos autênticos de uma determinada realidade –, o museu é ele próprio realizado ou performado pela articulação dos diferentes elementos que constituem este processo: seus espaços físicos, objetos, práticas, agentes, conceitos, determinações, objetivos, valores. Neste sentido, a questão que aqui se coloca é: como os museus de arte contemporânea são performados através do comprometimento que estabelecem com o seu próprio objeto, *i.e.*, com a arte contemporânea?

De uma certa maneira, esta perspectiva atribui à problemática da musealização uma dimensão pouco explorada pelos estudos críticos museológicos (pelo menos nestes termos): o foco desloca-se dos efeitos da musealização sobre o objeto musealizado – mudanças de estatuto, de valor e de interpretações⁸⁹ – para as implicações deste processo para a constituição do próprio museu⁹⁰. Todavia, aproxima este estudo das discussões sobre a (tensa) relação entre o museu e a arte contemporânea presentes nos diferentes domínios que constituem tal processo. Incluem-se aqui, por exemplo, os estudos sobre a coleção e conservação da arte

⁸⁸ BELTING, 2007: 16.

⁸⁹ O que envolve questões sobre políticas de representação cultural e social.

⁹⁰ Este deslocamento de foco foi abordado, por exemplo, no colóquio *Museus Discursos e Representações*, realizado em novembro de 2004 na cidade do Porto e organizado pelos Departamentos de Ciências e Técnicas do Património e de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Partindo da convicção de que o museu é um artefato social que habita contextos e que se transforma a cada dia, este colóquio propunha refletir sobre as diversas narrativas museológicas, centrando-se nos pressupostos em que se alicerçam os argumentos implícitos aos discursos e as representações museológicas; e sobre os efeitos e consequências destes argumentos na construção do objeto museológico e, sobretudo, na construção da política museológica e nas suas missões (SEMEDO & LOPES, 2006).

contemporânea reunidos em *Collecting the New: museums and contemporary art*, volume editado por Bruce Altshuler⁹¹ com a proposta de investigar, através da análise de casos específicos, os desafios e questões práticas que surgem com o colecionismo da arte contemporânea e que dizem respeito ao encontro entre a concepção tradicional do museu de arte e as características conceituais, materiais e contextuais da arte contemporânea; e as discussões desenvolvidas no âmbito do projeto *Global Art and the Museum* (GAM)⁹² iniciado por Peter Wiebel (n. 1944) e Hans Belting (n. 1935) em 2006, no *Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe* (ZKM), com o objetivo de documentar e contestar as fronteiras do mundo da arte hoje, lançando um debate sobre as consequências do processo de globalização para a arte contemporânea e suas instituições. Este projeto tem organizado uma série de encontros, palestras, conferências, exposições e publicações, destacando-se entre estas últimas *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, volume editado por Peter Weibel e Andrea Buddensieg⁹³ e dedicado à discussão do impacto recíproco entre a arte contemporânea não ocidental e os museus locais e nacionais em todo o mundo⁹⁴.

Incluem-se ainda nesta discussão os estudos sobre a relação de dupla implicação entre museus e artistas que, a partir da apropriação e aplicação de princípios museísticos e da reflexão teórica, criam estratégias questionadoras do marco interpretativo dos museus, como Hans Haacke (n. 1936), Fred Wilson (n. 1954), Michael Asher (1943-2012), Mark Dion (n. 1961), Andrea Fraser (n. 1965), Allan Kaprow (1927-2006), Daniel Buren (n. 1938), Robert Smithson (1938-1973) e Brian O'Doherty (n. 1928)⁹⁵.

Porém, apesar deste estudo centrar-se nos modos como os museus se afirmam e se *reinventam* ao musealizarem a arte contemporânea, não se pressupõe aqui que a sua identidade esteja apenas relacionada com os tipos de relações que estabelecem com os seus objetos – crítica, discursiva, reflexiva, ritualista – e nem que estas sejam as únicas relações estabelecidas. Pelo contrário, assume-se que a sua *reinvenção* situa-se, principalmente, na realização de uma política de conversação cultural entre muitos participantes e através da

⁹¹ ALTSHULER, 2005.

⁹² Disponível em: <<http://www.globalartmuseum.de/site/home>> [Consulta realizada em setembro de 2012].

⁹³ WEIBEL & BUDDENSIEG, 2007.

⁹⁴ Impactos nas estratégias e no funcionamento museológico, e problemas práticos e éticos para os museus que resultam do seu encontro com a arte contemporânea foram abordados, por exemplo, no Seminário *Redefining The Museum For Contemporary Art*, realizado na cidade do Porto, em abril de 2007, e promovido pela Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto; no Encontro *A Arte Efêmera e a Conservação. O Paradigma da Arte Contemporânea e dos Bens Etnográficos*, ocorrido em Lisboa, em novembro de 2008, e organizado pela Universidade Nova de Lisboa (Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas e Departamento de Conservação Restaura da Faculdade de Ciências e Tecnologia), pelo IMC, pelo Museu Coleção Berardo e pelo Museu do Oriente; e no Encontro *Conservar para Não Restaurar*, realizado em São Paulo, em agosto de 2000, como uma ação conjunta entre o Itaú Cultural e o *Centre de Recherche et de Restauration des Musées de France*, todavia visando especificamente fornecer subsídios à preservação de obras de arte contemporânea e referências para o trabalho de restauro.

⁹⁵ BOLAÑOS, 2002; BUSKIRK, 2003; PUTNAM, 2001.

promoção de espaços para onde confluem uma série de dilemas, contradições e tensões em relação aos processos de seleção e produção de conhecimento⁹⁶. O que se propõe aqui é que a musealização da arte contemporânea constitui-se como um destes espaços.



Animado pelos contextos e questões aqui expostos, e através de uma análise das determinações, das estratégias e das transformações empregadas e desenvolvidas para a musealização da arte contemporânea, pretende-se abordar a constituição dos museus de arte contemporânea centrando-se nos modos como os mesmos se organizam e identificam enquanto instituições desta natureza. Este estudo não se configura, portanto, como uma tentativa de definição normativa do museu de arte contemporânea e nem como uma análise categórica que permite valorar os processos de transformações institucionais. Pelo contrário, este estudo desenvolve-se com o propósito de problematizar a identidade dos museus de arte contemporânea priorizando as suas diversas possibilidades institucionais.

Para tanto, realizaram-se três estudos de caso implicitamente comparativos; e seguindo critérios ao mesmo tempo teóricos, políticos, práticos e subjetivos – e que, pontualmente, serão esclarecidos – foram selecionados para esta análise três museus: o Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea (MNAC), em Lisboa (Portugal), o Museu de Arte Contemporânea de Serralves (MACS), no Porto (Portugal), e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), em São Paulo (Brasil).

A investigação se deu em dois momentos distintos e sucessivos. Inicialmente, desenvolveu-se de maneira exploratória com o objetivo de obter dados necessários à construção de um quadro de discussão para a posterior análise dos estudos de caso. Este processo de natureza heurística foi realizado através de uma revisão da literatura sobre museus de arte contemporânea perspetivando identificar problemáticas que, uma vez articuladas, pudessem fundamentar ou operar como uma estratégia de abordagem e entendimento dos museus desta natureza. Seguiu-se uma revisão da bibliografia sobre os museus investigados e uma leitura exploratória dos seus registos de práticas e processos – atas, memorandos, textos de catálogos e exposições, vídeos, fotografias – com a intenção de identificar as problemáticas compartilhadas pelos mesmos e que pudessem ser, portanto, adotadas para a análise destes casos específicos. O quadro de discussão é formado, assim, como resultado do confronto entre estes estudos preliminares.

Assumindo durante o desenvolvimento dos estudos de caso contornos essencialmente qualitativos, a segunda fase da investigação objetivou perceber como o MNAC, o MACS e o MAC-USP recontextualizam as problemáticas e os discursos que, de uma certa maneira,

⁹⁶ PADRÓ, 2003.

os identificam e fundamentam ao musealizarem a arte contemporânea: como se definem historicamente enquanto museus de arte contemporânea? Como se enquadram nesta tipologia de museu? Quais são seus modelos referenciais de museus e de práticas? Como definem sua dimensão física/arquitetónica? Qual o período abrangido pelas suas coleções? Como suas coleções são expostas? Que conceitos ou pressupostos definem as características de seus espaços arquitetónicos e expositivos? Como definem a arte contemporânea e seus critérios de catalogação e documentação? Como organizam suas reservas? Como os artistas contemporâneos são envolvidos e participam nos processos museológicos? Enfim, que novas estratégias surgem com este envolvimento? Para a realização dos estudos de caso somaram-se aos instrumentos de recolha de dados utilizados na fase exploratória da investigação entrevistas semiestruturadas com os responsáveis por diversas práticas ou setores dos museus investigados.

Seguindo o desenho do trabalho investigativo, para além desta secção introdutória e da secção destinada às considerações finais do estudo, este livro está organizado sistematicamente em duas partes: a Parte I reservada à construção do quadro de discussão para a análise dos estudos de caso e a Parte II, aos estudos de caso. A secção introdutória, por sua vez, tem como objetivo apresentar os elementos que alicerçam este estudo – os contextos, questões, conceitos, o marco epistemológico, as estratégias metodológicas – e está subdividida em três subsecções, para além desta secção onde são enunciados os contextos e questões gerais da investigação. A subsecção 1.1., «Do que se fala quando se fala em musealização?», é constituída por uma reflexão sobre o termo/conceito de *musealização* operacionalizado neste estudo e sobre alguns de seus desdobramentos quando associado ao objeto artístico. Fundamentada por diferentes perspetivas, esta reflexão desenvolve-se em torno da possibilidade de se considerar a musealização como o meio de (auto)afirmação e *reinvenção* do museu. A subsecção 1.2., «Um percurso pelo pensamento crítico museológico», é dedicada a uma breve reflexão sobre o campo discursivo em que a investigação está inserida, a Museologia, e sobre o pensamento crítico museológico, *i.e.*, a perspetiva orientadora deste estudo. E a subsecção 1.3, «Estratégias e Desafios Metodológicos», é reservada à pormenorização da estratégia metodológica adotada para a realização dos estudos de caso e os desafios enfrentados durante o desenvolvimento dos mesmos.

A Parte I, constituída pelo primeiro capítulo deste livro, é reservada ao estabelecimento de três esferas de discussão que uma vez articuladas operam como uma proposta de abordagem ou entendimento dos museus de arte contemporânea, constituindo o quadro de análise dos estudos de caso. No subcapítulo 2.1., o «Museu de arte contemporânea: modelos paradigmáticos ou casos inspiradores», são referidos dois modelos institucionais de museus de arte contemporânea repetidos ou emulados durante o século XIX e XX, e de certo modo paradigmáticos para os casos estudados: o *Musée des Artistes Vivants*, em Paris, e o *Museum of Modern Art* de New York. No subcapítulo 2.2., «Museu de arte contemporânea em suspensão», relata-se brevemente uma experiência expositiva realizada por um dos

casos estudados, o MAC-USP, a qual se tornou paradigmática para esta investigação, mais especificamente para a abordagem de questões e problemáticas que surgem com a coleção, conservação e exposição da arte contemporânea. O subcapítulo 2.3., «Diálogos entre o museu e o artista», constitui-se como uma breve reflexão ou sistematização sobre a relação entre o museu e o artista contemporâneo ao longo da história desta instituição.

A Parte II é constituída por três capítulos, cada um deles dedicado a um estudo de caso, sendo o Capítulo 3 dedicado ao MNAC, o Capítulo 4 ao MACS, e o Capítulo 5 ao MAC-USP. Cada capítulo, por sua vez, é dividido em duas partes. Na primeira parte, «Contextualizações», são explorados os contextos de criação de cada museu em diálogo com a primeira esfera do quadro de análise; e na segunda parte, «Processos», desenvolve-se uma análise das atualizações, adesões, ruturas, afirmações, reorientações de discursos e práticas institucionais de cada caso durante o processo de musealização da arte contemporânea. Nesta segunda parte o estudo é desenvolvido em diálogo com a segunda e terceira esferas do quadro de análise. No final de cada caso são traçadas breves considerações que serão retomadas em conjunto nas Considerações Finais para uma leitura comparativa dos casos.



Conforme explicitado, este estudo é marcado por um conjunto de circunstâncias que assinalam as últimas cinco décadas do *mundo dos museus*. Considera-se, portanto, a década de 1960 como o início deste período e, conseqüentemente, do recorte temporal desta investigação. Nesta mesma década, mais precisamente no inverno de 1969, Christo (n. 1935) e Jeanne-Claude (1935-2009) *embrulharam* o *Museum of Contemporary Art* de Chicago (MCA). Considerado pela dupla de artistas como um edifício perfeito para ser *embrulhado*, devido a sua característica arquitetônica banal – o que lhe conferia uma certa anonimidade –, o MCA havia sido fundado dois anos antes e afirmava-se como um museu de atuação muito próxima das práticas artísticas contemporâneas⁹⁷. Os *embrulhamentos* de Christo e Jeanne-Claude aconteciam em lugares públicos, acessados ou compartilhados por milhares de pessoas e, através das perturbações que provocavam em seus ambientes, desafiavam a construção de novas experiências e percepções dos edifícios, das paisagens e monumentos *embrulhados*. Uma imagem de tal obra de Christo e Jeanne-Claude acompanha esta investigação desde seu início como o símbolo do museu de arte contemporânea *embrulhado*, perturbando continuamente o seu entendimento, mas abrindo a possibilidade de diferentes abordagens e interpretações. Este livro apresenta-se como uma entre muitas possíveis abordagens e interpretações sobre os museus de arte contemporânea; e é centrando na dimensão processual destas instituições que pretende contribuir para o entendimento das mesmas.

⁹⁷ Foi no MCA de Chicago, por exemplo, que Dan Flavin (1933-1996) fez sua primeira exposição individual.

1.1. Do que se fala quando se fala em musealização?

Os museus não se caracterizam apenas por musealizar objetos, *i.e.*, por colecioná-los, conservá-los, investigá-los, expô-los, porém as suas natureza e missão estão intimamente relacionadas com estas práticas. Por outro lado, musealizar não diz respeito apenas a objetos mas também a valores que animam esta operação política, científica e estética. E neste sentido, a musealização não diz respeito apenas a museus, mas a sensibilidades históricas, sociais e culturais. Todavia, os objetos ao serem musealizados são inseridos num contexto institucional específico e adquirem, assim, significados e funções consoantes à natureza conceitual e simbólica desta instituição: o museu. Ao mesmo tempo, a musealização não é um fim em si mesmo e os seus efeitos ultrapassam as fronteiras do próprio museu, como também provocam novos posicionamentos institucionais.

Esta subsecção é constituída por três considerações sobre a musealização, cada uma priorizando perspetivas distintas, porém, não excludentes entre si e que fundamentam o entendimento da musealização como um meio de (auto)afirmação e *reinvenção* do museu. Sendo assim, não se pretende aqui definir um conceito objetivo de *musealização* e sim refletir sobre questões ou princípios que a caracteriza como um processo cultural, construtor de significados e representações; mas, sobretudo, que a caracteriza como um espaço e momento de envolvimento crítico do museu, o que envolve *discursos* e *reflexividade*.

1.1.1. Fala-se de um processo cultural produtor de significados partilhados, o que diz respeito a sensibilidades e desejos presentes

Segundo Mensch⁹⁸, surge no final da década de 1980 um grupo de teóricos alemães, formado por Wolfgang Ernst (n. 1959), Gottfried Korff (n. 1942), Gottfried Fliedl (n. 19-), Eva Sturm (n. 1962), Wolfgang Zacharias (n. 1941) e Klaus Weschenfelder (n. 1952), que adotam o termo *musealização* como conceito chave de sua teoria museológica. Influenciados por Walter Benjamin (1892-1840), Jean Baudrillard (1929-2007), Henri Pierre Jeudy (n. 1945) e Hermann Lübbe (n. 1926), a musealização foi por eles definida como um processo que já não estava somente ligado ao museu, mas infiltrado em todos os âmbitos da vida cotidiana. Esta definição, em certa medida, reflete um dos fenómenos culturais e políticos mais surpreendentes dos últimos anos: o surgimento da memória como uma preocupação central da cultura e da política das sociedades ocidentais⁹⁹ e, conseqüentemente, da musealização como uma tentativa de assegurar «alguma forma de continuidade no tempo, de prover alguma extensão do espaço vivido» dentro do qual poderíamos «nos mover e respirar» mais tranquilamente¹⁰⁰.

⁹⁸ MENSCH, 1992.

⁹⁹ Para HUYSSSEN (2000), uma consequência do processo de descolonização e dos novos movimentos sociais interessados em historiografias alternativas e revisionistas.

¹⁰⁰ HUYSSSEN, 2000: 24.

Tal fenómeno manifesta-se, por exemplo, através do restauro historicista de antigos centros urbanos; dos diversos empreendimentos para proteger o património e o acervo cultural herdado; da onda de novos edifícios para museus; do *boom* da moda e do design *retro*; do marketing massivo da nostalgia; do registo de memórias e confissões; do auge da autobiografia e do aumento dos documentários históricos televisivos. Porém, manifesta-se também pelo lado *traumático* da *cultura da memória*, através das obras históricas e atuais em relação aos genocídios, às guerras coloniais e à escravatura; das polémicas públicas cada vez mais frequentes sobre comemorações e monumentos¹⁰¹.

Surgem também na década 1980, segundo Huyssen¹⁰², três modelos teóricos distintos e parcialmente rivais entre si que propunham um entendimento sobre a musealização e sobre a *cultura da memória*: em primeiro lugar, o modelo da *cultura-como-compensação*, articulado por dois filósofos alemães de tendência conservadora – Hermann Lübbe e Odo Marquard (n. 1928); em segundo, a teoria pós-estruturalista e secretamente apocalíptica da musealização como câncer terminal do *fin de siècle*; e em terceiro lugar, o modelo mais sociologicamente orientado, imbuído pelo espírito teórico crítico e que sustentaria o nascimento de uma nova etapa do capitalismo consumista no Ocidente, chamada de *Kulturgesellschaft*¹⁰³.

Lübbe¹⁰⁴ descreveu a musealização como um aspeto central da cambiante sensibilidade temporal moderna, já que defendia que a modernização própria de nosso tempo vinha acompanhada por uma atrofia das tradições válidas, por uma perda de racionalidade e por um fenómeno de entropia das experiências de vida estáveis e duradouras. Cada vez mais objetos novos e brevemente obsoletos são gerados pela velocidade cada vez maior do desenvolvimento das inovações técnicas, científicas e culturais. O modelo da *cultura-como-compensação* considera que o museu, através da musealização, compensa a perda de estabilidade originada por todo esse processo por oferecer formas tradicionais de identidade cultural a um sujeito desestabilizado e fragmentado¹⁰⁵.

A procura por resíduos de culturas ancestrais e de tradições locais, e o desejo de preservar deve ser entendido, segundo a *cultura-como-compensação*, como uma reação ao ritmo acelerado da modernização, como uma tentativa de escaparmos do turbulento espaço vazio do presente cotidiano¹⁰⁶. Por outro lado, para Odo Marquard¹⁰⁷, os transtornos inevitáveis da modernização foram sempre compensados, de uma forma ou de outra: a tecnificação

¹⁰¹ HUYSSSEN, 2000.

¹⁰² HUYSSSEN, 1995.

¹⁰³ Huyssen considera o termo *Kulturgesellschaft* intraduzível. No entanto, pondera-se que o seu entendimento pode se dar no sentido de uma *associalização cultural*.

¹⁰⁴ LÜBBE, n.d. *apud* HUYSSSEN, 1994.

¹⁰⁵ HUYSSSEN, 1995.

¹⁰⁶ HUYSSSEN, 2000.

¹⁰⁷ MARQUARD, n.d. *apud* HUYSSSEN, 1994.

pela historização, a homogeneização pelo pluralismo, o predomínio da ciência e uma visão totalizadora da história pelos relatos com perspectivas múltiplas das humanidades¹⁰⁸.

Porém, segundo a *cultura-como-compensação*, o museu e o mundo *real/presente* permanecem separados, sendo o museu indicado como um lugar de ócio, calma e meditação; lugar para recuperarmos o fôlego e enfrentarmos os estragos da aceleração do mundo para além de suas paredes. Para o modelo da *cultura-como-compensação*, *compensação* significa cultura como oásis, como afirmadora e não como questionadora do *deserto exterior*¹⁰⁹. A crença conservadora de que a musealização cultural pode se tornar uma compensação para os estragos causados pela modernização acelerada é, ao mesmo tempo, segundo Huyssen, o princípio e o aspeto mais falho desse modelo. «Esse pressuposto não consegue reconhecer que qualquer tipo de segurança que possa oferecer o passado está sendo desestabilizado pela nossa indústria cultural musealizadora e pelas mídias que protagonizam essa obra edificante em torno da memória. A musealização é impulsionada pelo mesmo redemoinho que gera a circulação cada vez mais veloz de imagens, espetáculos, eventos; e, portanto, corre sempre o risco de perder a sua capacidade de garantir a estabilidade cultural ao longo do tempo»¹¹⁰.

O modelo da *cultura-como-compensação* é apresentado por Huyssen¹¹¹ como diametralmente oposto ao modelo pós-estruturalista e secretamente apocalíptico da musealização como catástrofe, como câncer terminal do *fin de siècle*. Desenvolvido pelos teóricos franceses Jean Baudrillard e Henri Pierre Jeudy, o modelo pós-estruturalista define o museu como nada mais que uma máquina de *simulação*¹¹². Mas apesar de serem apresentados como absolutamente opostos, ambos modelos partem de um mesmo ponto: da observação da expansão aparentemente ilimitada do *museal* no mundo atual. Jeudy¹¹³ fala da musealização de regiões industriais inteiras, do sonho de dotar cada indivíduo com o seu próprio museu através da constituição de coleções. Baudrillard, por sua vez, analisa algumas estratégias de musealização, por exemplo, o «congelamento» etnográfico de uma comunidade – usando como exemplo os *Tasaday*, nas Filipinas – e a construção do *duplo* de um espaço *museal* original – as cavernas de *Lascaux*¹¹⁴.

A musealização em suas muitas formas foi para Baudrillard o intento patológico da cultura atual de preservar, controlar, dominar o real a fim de ocultar o facto de que o mesmo está agonizando devido à propagação da *simulação*. A musealização simula o real e assim contribui para a agonia do real. Segundo Huyssen¹¹⁵, para o modelo pós-estruturalista

¹⁰⁸ HUYSSSEN, 1995.

¹⁰⁹ HUYSSSEN, 2000.

¹¹⁰ HUYSSSEN, 2000: 24.

¹¹¹ HUYSSSEN, 1995.

¹¹² Simulação gerada «pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real» (BAUDRILLARD, 1991: 8).

¹¹³ JEUDY, n.d. *apud* HUYSSSEN, 1994.

¹¹⁴ BAUDRILLARD, n.d. *apud* HUYSSSEN, 1995: 30.

¹¹⁵ HUYSSSEN, 1994.

lista de Baudrillard e Jeudy, a musealização aparece como um sintoma de uma era glacial terminal, como o último passo de um movimento que vai da autopreservação, via dominação do *eu* e do *outro*, até um totalitarismo da memória morta coletiva, mais além de que todo *eu* e de qualquer forma de vida. E apesar de Jeudy¹¹⁶ sugerir que seria um engano acreditarmos que o museu poderia neutralizar nossos temores, o modelo apocalíptico da musealização não reconheceu os intentos vitais do museu em criar formas de desvelar os passados reprimidos ou marginalizados.

O terceiro modelo apresentado por Huyssen parte de uma relação entre o museu e o consumo mediático, mas principalmente do conceito de *Kulturgesellschaft*¹¹⁷: sociedade na qual a atividade cultural funciona cada vez mais como fator socializador, comparável com a nação, com a família, com a profissão, com o Estado e muitas vezes contrária a todos eles. O crescimento e proliferação da atividade cultural são interpretados por esse modelo como «um agente de modernização, como representante de uma nova etapa da sociedade de consumo ocidental»¹¹⁸. Ou seja, em vez do museu estar separado da modernização – como propõe o modelo da *cultura-come-compensação* –, funciona como o agente cultural privilegiado da mesma.

O conceito de *Kulturgesellschaft* dirige-se também ao problema da indústria cultural quando sugere que os *mass medias* criam um desejo insaciável de experiências e acontecimentos de autenticidade e identidade incapazes de satisfazer. O museu é então colocado em posição de oferecer algo que não se pode ter, por exemplo, com a televisão. Mas que algo é esse? O *real*, a objetividade do objeto exposto? A experiência de um extracotidiano? A participação, o entrosamento público e coletivo?

O que Huyssen¹¹⁹ observa é que subjacente a esses três modelos explicativos para a *cultura da memória* está a crise da crença no progresso, na modernização, na superioridade do moderno sobre o «pré-moderno» ou «primitivo», no *novo* como utopia «como radicalmente e irredutivelmente outro»¹²⁰; mais especificamente, a crise da crença na estrutura temporal moderna, veloz, contínua e linear. Implícito a esses três modelos explicativos está, portanto, uma tentativa de reorganização e estruturação de uma outra temporalidade, de uma outra sensibilidade temporal onde o museu é entendido em seus vários níveis – físico, experiencial, vivido, lembrado, institucional, organizacional e enquanto consciência, sensibilidade¹²¹ – como expressão estética, histórica e espacial da memória, do passado.

O interesse, ou melhor, a preocupação com a memória que marca a nossa época pode

¹¹⁶ JEUDY, n.d. *apud* HUYSEN, 1994.

¹¹⁷ Segundo HUYSEN (1995), conceito que orbita a revista cultural berlinense *Ästhetik und Kommunikation*.

¹¹⁸ HUYSEN, 1995: 32.

¹¹⁹ HUYSEN, 1995.

¹²⁰ HUYSEN, 1995: 6.

¹²¹ CRANE, 2000.

ser também percebida, segundo Nora¹²², como consequente à consciência de ruptura com o nosso próprio passado. Para Nora, a sensibilidade temporal que surge com a *cultura da memória* é precisamente a *aceleração da história*: um deslizamento cada vez mais rápido do presente em direção a um passado que não existe mais. Nora apresenta como efeitos dessa sensibilidade temporal a diferenciação intrincada entre *memória* e *história* e a exaltação dos *lieux de mémoire*.

A diferenciação intrincada entre *memória* e *história* é descrita por Nora¹²³ como a distância criada entre a *memória* como viva, sempre em evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, vulnerável a todos os usos e manipulações, como um fenômeno sempre atual; e a *história* como a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais, como uma representação do passado, como uma operação intelectual que demanda análise e discurso crítico. «No coração da história está um discurso crítico que é a antítese de memória espontânea. A história é perpetuamente desconfiada da memória, e sua verdadeira missão é a de suprimi-la e destruí-la»¹²⁴.

Quando a memória passa a sobreviver apenas como um objeto construído sob o olhar da história, surgem os *lieux de mémoire*¹²⁵: museus, arquivos, cemitérios, tratados, depoimentos, monumentos, santuários. Lugares onde a memória se cristaliza e se refugia. Lugares que nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, de que não há meios adequados – *milieux de mémoire* – de ela existir. Lugares paradoxais: que preservam, comemoram, reverenciam, revelam memórias que provavelmente a história apagaría, mas que se não estivessem ameaçadas não precisariam de vigilância, proteção. «Se a história não cercar a memória, deformando-a e transformando-a, invadindo-a e petrificando-a, não existiriam os *lieux de mémoire*»¹²⁶.

Segundo Nora¹²⁷, tudo o que é chamado hoje de memória não é, portanto, memória, mas já história¹²⁸. E toda a nossa procura – ou obsessão – por memória é na verdade a procura por história, por uma constituição gigantesca e vertiginosa de um estoque material – e imaterial – daquilo que nos é impossível lembrar e daquilo que precisaríamos lembrar. Uma procura que, para além de provocar a *aceleração da história*, tem exigido que cada grupo social, que cada indivíduo redefina a sua identidade, redescubra as suas origens através da revitalização de sua própria história; tarefa esta que repousa sobre a relação pessoal de cada grupo, de cada indivíduo com o seu próprio passado. Entretanto, um passado que

¹²² NORA, 1989.

¹²³ NORA, 1989.

¹²⁴ NORA, 1989: 9.

¹²⁵ NORA, 1989.

¹²⁶ NORA, 1989: 12.

¹²⁷ NORA, 1989.

¹²⁸ É importante notar que Nora faz uma distinção entre dois tipos de memória. *Memória verdadeira*, abrigada nos gestos e no hábito, no autoconhecimento do corpo; e *memória transformada* por sua transformação em história (NORA, 1989).

não é percebido como continuidade e sim como descontinuidade, como rompimento. Um passado radicalmente outro do qual estamos desligados para sempre. Trata-se da revitalização de uma história não mais procurada na continuidade de uma memória, mas de uma memória que se projeta na descontinuidade da história.

Para Huyssen¹²⁹, a musealização de Lübbe e os *lieux de mémoire* de Nora compartilham uma mesma sensibilidade compensatória que reconhece a perda de uma identidade nacional ou comunitária, mas confia na capacidade de compensação do indivíduo, dos grupos sociais. Da mesma maneira que os *lieux de mémoire* de Nora compensam a perda dos *milieux de mémoire*, a musealização de Lübbe dedica-se a reparar a perda de uma tradição viva.

A reconstrução do passado, da memória. Essa talvez seja uma das mais controversas implicações do processo de musealização. Ou seja, o que é visto como evidência de um passado foi manipulada e produzida pelo processo de musealização. Manipulada segundo condições culturais, políticas, sociais e económicas. Mas não se pode esquecer que ser musealizado significa ser valorizado e lembrado socialmente e culturalmente; e que por mais que a musealização almeje solidificar os sentidos da memória, a memória não é estática e nem passiva: evoca emoções e vontade de lembrar ou de esquecer¹³⁰. A reconstrução do passado, da memória é, assim, muito menos o conjunto de acontecimentos ocorridos no espaço e no tempo do que a realidade reinstaurada por aqueles que narram os factos¹³¹.

*O mundo está a musealizar-se e todos nós desempenhamos algum papel neste processo*¹³².

Para Huyssen¹³³ a *cultura da memória* e a temporalidade por ela instaurada produzem também um outro efeito, uma mudança de foco: a passagem de *futuros presentes* para *pré-terítos presentes*, ou seja, se a sensibilidade temporal moderna procurava assegurar o futuro, a sensibilidade temporal dos finais do século XX assume a responsabilidade de assegurar o passado. Entretanto, um passado articulado como memória/história no presente, pois, apesar da memória depender de eventos ou experiências passadas, o estatuto temporal de qualquer ato de memória – ou de construção de história enquanto um constructo abstrato – é sempre o presente. Para Huyssen¹³⁴, é precisamente a ténue fissura entre o passado e o presente que para além de constituir a memória torna-a potencialmente viva, transitória, pouco confiável, em poucas palavras: humana e social.

¹²⁹ HUYSSSEN, 2000.

¹³⁰ CRANE, 2000.

¹³¹ LYOTARD, 1989.

¹³² HUYSSSEN, 2000: 16.

¹³³ HUYSSSEN, 2000.

¹³⁴ HUYSSSEN, 1995; HUYSSSEN, 2000.

Uma outra temporalidade é ainda evocada, ou melhor, um outro *espaço* é criado quando se aproximam a problemática da construção da história e a musealização da arte contemporânea, aqui entendida como arte do presente: o *passado do futuro*¹³⁵. Passado este que é a história da arte do presente. Segundo Altshuler¹³⁶, a criação desse *espaço* diz respeito a um dos principais pontos de tensão conceitual do envolvimento do museu com a arte contemporânea: o conflito com a noção tradicional do museu de arte como uma instituição que preserva obras que resistiram ao *teste do tempo* e que as contextualiza em uma narrativa histórica da arte na qual «obras novas» não poderiam ter lugar definitivo. O museu está associado ao *teste do tempo* e, por consequência, ao julgamento da qualidade artística. E apesar dessa tradicional associação ser atualmente contestada, continua sensivelmente subjacente às práticas museológicas e ao mercado da arte. Assim, a arte atual ao ser incorporada à coleção de um museu – ou em menor medida, ao ser exposta em um museu – seria valorizada *em projeção*, situando-se em uma história antecipada da arte. O conflito surge quando, para além de¹³⁷ um geral ceticismo relativo ao julgamento estético do *novo*, as próprias práticas artísticas e outras narrativas extrapolam os limites das definições tradicionais da obra de arte e da história da arte, pondo em causa a construção de relatos definitivos que situam as *novas aquisições* em termos de importância e do seu lugar histórico. Segundo Preziosi:

*História da Arte e museologia são tecnologias epistemológicas para moldar o presente e determinar o futuro através da transformação do passado em uma imagem daquilo a partir do qual gostaríamos de descender, projetado em um horizonte de realização futura. O presente é configurado como o produto ou o efeito do passado, de modo que podemos reivindicar a compreensão do passado para entendermos a nós mesmos e nossas circunstâncias no presente. Museus existem em um tenso e hesitante espaço-tempo entre duas ausências – o passado e o futuro; entre o que está ausente porque já não existe, e o que está ausente porque não existe ainda. Um museu é, então, uma máquina coreográfica para transformar o passado no futuro. Como é o mecanismo retórico da história da arte*¹³⁸.

Enfim, a ténue fissura entre o passado e o presente imprime uma outra direção à problemática da *cultura da memória* e a sua temporalidade e que não está fundada em um *discurso da perda* – compensada –, e sim no facto de que uma vez reconhecida, esta ténue fissura nos incita a reconhecer também que qualquer ato de memória – ou de construção de história – é uma possibilidade e não a única possibilidade de representação, interpretação do passado; é uma expressão – testemunho – de um presente não somente global, mas

¹³⁵ FISHER, 1991.

¹³⁶ ALTSHULER, 2005.

¹³⁷ ALTSHULER, 2005.

¹³⁸ PREZIOSI, 2003a: 10.

regional, não somente coletivo, mas individual. Ou seja, implícito ao processo de musealização estão não apenas a construção e preservação de um passado – seus objetos, factos, circunstâncias – mas também a construção e preservação de um presente – com seus critérios e valores –, da relação que temos hoje com as coisas que atualmente acreditamos nos constituir enquanto seres humanos, indivíduos sociais, históricos e culturais. Neste sentido, um estudo sobre o processo de musealização pode revelar muito mais sobre o presente conhecido e próximo do que sobre o passado estranho e longínquo.

1.1.2. Fala-se de contexto museológico e dos efeitos e registos que o particulariza e o especifica

Partindo de um ponto de vista científico e social, a musealização¹³⁹ pode ser entendida como um conjunto de procedimentos que possibilita que uma coisa se torne testemunho material (ou imaterial) do homem e de seu entorno e, conseqüentemente, objeto de preservação, estudo e exposição; como um processo através do qual uma coisa é selecionada, extraída de seu meio de origem natural ou cultural e imbuída de um estatuto *museal*¹⁴⁰ ao ser inserida num contexto particularmente conceitual e simbólico materializado num modelo institucional específico: o museu por excelência¹⁴¹. Como um processo através do qual uma coisa, para além de ser simplesmente transportada para um museu, é transformada em objeto de museu¹⁴² assumindo funções e significados consoantes à natureza da própria instituição. Natureza essa complexa e cambiante¹⁴³ o suficiente para caracterizar o museu, por exemplo, como uma instituição moderna intrinsecamente relacionada com o desenvolvimento industrial, com as revoluções políticas e com a formação dos estados-nação¹⁴⁴; como uma instituição social cuja função primária é ideológica¹⁴⁵; como um teatro, palco, espaço onde uma versão particular da história e de identidades são apresentadas/encenadas¹⁴⁶; como uma zona de contato, um espaço de encontro onde diferentes culturas e comunidades se cruzam, interagem e são mutuamente influenciadas por esse encontro¹⁴⁷; como um lugar de memória, um lugar físico de construção da memória, um lugar cuja função é fazer memória e um lugar simbólico da memória institucional¹⁴⁸. Neste sentido, o entendimento da musealização não se desenvolve propriamente através de uma

¹³⁹ Inglês: *musealisation*; francês: *muséalisation*; alemão: *Musealisierung*; italiano: *musealizzazione*; espanhol: *musealización* (MAIRESSE *et al.*, 2009: 109).

¹⁴⁰ MAIRESSE *et al.*, 2009.

¹⁴¹ MENSCH, 1992.

¹⁴² PREZIOSI, 2006a: 50.

¹⁴³ MACDONALD, 1996.

¹⁴⁴ FYFE, 2006: 33.

¹⁴⁵ DUNCAN & WALLACH, 2004.

¹⁴⁶ PREZIOSI, 2003b.

¹⁴⁷ CLIFFORD, 1997.

¹⁴⁸ NORA, 1989.

abordagem ontológica e sim no horizonte de seus resultados, na perspectiva de suas consequências.

Sucintamente, o processo de musealização consiste em alterar o estatuto de um objeto, transformá-lo em um *objeto de museu* através de uma operação *política* – orientada por critérios e valores culturais, sociais, económicos –, *operação científica* – a conservação dos objetos –, e de uma operação *estética* – a elaboração de sistemas de construção de significados¹⁴⁹. A princípio, tais operações implicam inúmeras distorções, deturpações e reestruturações do objeto musealizado. No campo dos estudos e das práticas museológicas, «a desnaturalização e mutilação de objetos nos museus»¹⁵⁰ tornou-se uma batalha a ser enfrentada e uma das questões fundamentais da *nova museologia*¹⁵¹.

Entre as possíveis implicações do processo de musealização para o objeto musealizado está, por exemplo, a sua *descontextualização*. Sistemáticamente, pode-se entender a *descontextualização* do objeto – a ser musealizado – em duas dimensões interconectadas: uma dimensão física e outra dimensão conceitual. Descontextualizar um objeto pressupõe: 1. a retirada do mesmo de um *contexto primário* e real no qual é parte de uma rede de relações e dotado de determinados valores de uso, económico, etc.; 2. a integração do mesmo em um *contexto museológico*. Este procedimento produz efeitos como a *desfuncionalização* do objeto e a sua *alienação* ou *secularização*, ou seja, o isolamento do objeto de seu contexto original e a sua *resignificação* em detrimento de uma valorização seja documental, representacional ou contemplativa¹⁵².

Ao refletir sobre a representação da cultura material no museu, Alpers¹⁵³ identifica um outro efeito implícito à *descontextualização* do objeto, denominado de *museum effect*, i.e., um *modo de ver* sob o qual os objetos são expostos no museu e que os transforma em objetos visualmente interessantes, influenciando nas estratégias de interpretação dos visitantes: as legendas, os textos, a iluminação, etc. O que Alpers¹⁵⁴ observa é que se por um lado, o *museum effect* torna-se preocupante na medida em que estabelece determinados parâmetros de interesse visual – transformando, por exemplo, objetos da cultura material em objetos de arte –, por outro lado, pode encorajar *modos de ver* mais construtivos:

Museus convertem a cultura material em objetos de arte. Os produtos de outras culturas são transformados em coisas que podemos olhar. É para nós mesmos, então, que estamos representando as coisas nos museus. Porém, o museu oferece um lugar onde nossos olhos são exercitados e onde nós somos convidados a encontrar objetos trabalhados, esperados e inesperados, visualmente

¹⁴⁹ SHANKS & TILLEY, 1993.

¹⁵⁰ HUCHARD, 1986: 149.

¹⁵¹ MENSCH, 1992.

¹⁵² MENSCH, 1992.

¹⁵³ ALPERS, 1991.

¹⁵⁴ ALPERS, 1991.

*interessantes para nós. A mistura de distância com um sentido de afinidade humana e capacidades comuns faz parte da experiência de olhar tanto uma pintura de paisagem holandesa do século XVII, como de olhar uma polia de tear entalhada baulê, do século XX. Este é, parece-me, um modo de ver que o museu pode encorajar*¹⁵⁵.

Por sua vez, o próprio objeto artístico estaria também sob a pressão do *museum effect*, e aqui Alpers¹⁵⁶ refere-se, por exemplo, a maneira como as obras são situadas e iluminadas. O efeito sofrido seria, portanto, de *distinção visual* e não necessariamente de significância cultural. Malraux¹⁵⁷ também fala de um *modo de ver*, de uma *metamorfose do olhar*, implícito à musealização da obra de arte e que não pertenceria ao domínio da visão, mas da atenção e de uma espécie de projeção sobre a obra; metamorfose esta inseparável da criação de toda grande obra e que seria levada ao museu pelo olhar dos artistas ao afirmarem que, antes de ser qualquer coisa, um quadro é uma superfície de cores reunidas numa certa ordem.

*O século XIX viveu dos museus; ainda vivemos deles, e esquecemos que impuseram ao espectador uma relação totalmente nova com a obra de arte. Contribuíram para libertar da sua função as obras de arte que reuniam, para transformar em quadros até mesmo os retratos. Se o busto de César, a estátua equestre de Carlos Quinto, ainda são César e Carlos Quinto, o duque de Olivares é simplesmente Velázquez. Que nos importa a identidade do Homem do Capacete, ou do Homem da Luva? Chama-se Rembrandt e Ticiano. O retrato começa por deixar de ser o retrato de alguém. Até o século XIX, todas as obras de arte eram a imagem de algo que existia, antes de serem obras de arte. Só aos olhos do pintor a pintura era pintura; e, muitas vezes, era também poesia. E o museu suprime de quase todos os retratos (mesmo sendo ele de um sonho), quase todos os modelos, ao mesmo tempo que extirpa a função às obras de arte: não reconhece Paládio, nem santo, nem Cristo, nem objeto de veneração, de semelhança, de imaginação, de decoração, de posse; mas apenas imagens de coisas, diferentes das próprias coisas, e retirando desta diferença específica a sua razão de ser*¹⁵⁸.

O museu tornar-se-ia, através desta metamorfose, meio e prolongamento da própria obra¹⁵⁹. Contudo, «o museu é um confronto de metamorfoses»¹⁶⁰ e outra transformação estaria implícita à *descontextualização* do objeto artístico e a sua *recontextualização* no museu de arte; metamorfose esta entendida, segundo Carrier¹⁶¹, como uma metáfora para

¹⁵⁵ ALPERS, 1991: 31-32.

¹⁵⁶ ALPERS, 1991.

¹⁵⁷ MALRAUX, 1965.

¹⁵⁸ MALRAUX, 1965: 11-12.

¹⁵⁹ DELOCHE, 2002.

¹⁶⁰ MALRAUX, 1965.

¹⁶¹ CARRIER, 2006.

a interpretação da obra de arte. Para explicá-la Carrier, seguindo a teoria de Richard Wollheim (1923-2003), evoca a natureza dual da obra de arte, *i.e.*, a unificação do objeto físico com *algo a mais*. Para Wollheim¹⁶², a obra de arte visual estaria intrinsecamente ligada com o que denominou de *envelope*, e a Estética caracterizar-se-ia como uma tentativa de perceber esse *envelope*. Ao entrar no museu, a arte seria envolvida por um *envelope* específico, *i.e.*, a maneira do museu pensar, teorizar sobre as obras de arte. E neste sentido, a metamorfose sofrida pelo objeto artístico seria a sua preservação e interpretação feitas pelo museu.

Segundo Carrier¹⁶³, dois pensamentos dominam a literatura sobre o museu de arte e dizem respeito, de certa maneira, à *descontextualização* do objeto artístico e a sua *recontextualização* no museu: um, de que a arte ao entrar no museu manteria plenamente a sua identidade prévia, *i.e.*, ao «olhar para uma pintura, não é preciso examinar o contexto, tudo o que importa para a compreensão de suas qualidades artísticas é o que se vê dentro da moldura»¹⁶⁴; o outro, que a arte, mais especificamente a arte antiga, não sobreviria a tal metamorfose. Esse último pensamento é denominado por Carrier de *museum skepticism*.

O *museum skepticism* é um argumento abstrato e a maneira que Carrier¹⁶⁵ encontrou para analisá-lo foi historicamente. Sendo assim, o *museum skepticism* surge como uma resposta ao primeiro museu público de arte, o Musée du Louvre, inaugurado em 1793 e constituído basicamente pelas coleções eclesiásticas, aristocráticas e reais desapropriadas e nacionalizadas, e por uma grande quantidade de troféus de guerra ganhos/apropriados com as conquistas napoleônicas. Entretanto, faz-se necessário ressaltar que outros museus já haviam tornado públicas coleções de arte como a Galleria degli Uffizi (Florença) inaugurada em 1582, o Öffentliche Kunstsammlung (Basel), em 1661, o Ashmolean Museum (Oxford) inaugurado em 1677, o British Museum (Londres), em 1753, o Musei Vaticani (Vaticano), em 1784, e o Peale Museum (Filadélfia), em 1786. Porém, ao vincular a origem do museu público com a Revolução Francesa, Carrier¹⁶⁶ chama a atenção para a relação do fenómeno museu público com a formação da cultura democrática moderna.

Um dos primeiros representantes do *museum skepticism* foi Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849). Durante a implementação do Musée du Louvre, de Quincy argumentava que a transferência da arte de seu sítio original para um museu quebraria às ligações que sempre existiram entre arte e costumes, arte e religião, arte e vida¹⁶⁷. Por outras palavras, o museu destruiria a obra ao retirá-la de seu contexto. Sua argumentação referia-se especificamente à transferência da arte italiana para Paris. Segundo de

¹⁶² WOLLHEIM, 1968 *apud* CARRIER, 2006.

¹⁶³ CARRIER, 2006.

¹⁶⁴ CARRIER, 2006: 7.

¹⁶⁵ CARRIER, 2006.

¹⁶⁶ CARRIER, 2006.

¹⁶⁷ QUINCY *apud* CARRIER, 2006.

Quincy¹⁶⁸, o verdadeiro museu romano era composto não somente pelo património móvel mas também pelas montanhas, pedreiras, ruas antigas, pelas cidades em ruínas, pela interconexão entre diferentes objetos, pelas memórias. Sendo assim, não considerava que a arte italiana pudesse *sobreviver* em Paris, já que para se preservar uma obra de arte seria necessário não apenas salvar o objeto mas também salvaguardar o seu contexto original. Em síntese, a ideia subjacente ao pensamento de Quatremère de Quincy era que, exibindo «objetos que perderam a sua função, transformando esculturas, tapetes e pintura em coisas que apreciamos esteticamente», o museu preservaria apenas meros artefatos físicos¹⁶⁹. O que Malraux¹⁷⁰ identificou como liberdade, o *museum skepticism* identifica como destruição e morte.

Em 1798, compartilhando o mesmo pensamento, Goethe¹⁷¹ dirá que se fosse possível fazer um levantamento poder-se-ia demonstrar o quanto já se havia perdido ao arranjar tantas partes daquela «imensa e antiga totalidade»¹⁷². Contudo, a destruição implícita à transferência da arte de seu sítio original para um museu não estaria restrita à *recontextualização* da arte italiana no *Musée du Louvre*. Em 1861, Théophile Thoré (1807-1869) escreve: «Museus não são mais do que cemitérios de arte, catacumbas em que os restos do que uma vez foram seres vivos são organizados em promiscuidade sepulcral»¹⁷³ – a arte morta que, no entanto, poderia ser trazida novamente a vida através do olhar do espectador.

Com a alma preparada para todas as penas, avanço em direção à pintura. Diante de mim se desenvolve, no silêncio, uma estranha desordem organizada. Sou tomado de um horror sagrado. Meu passo torna-se piedoso. Minha voz muda e se faz um pouco mais alta que na Igreja, mas soa um pouco menos forte que na vida comum. Não tarda para que eu não saiba mais o que vim fazer nessas solidões céreas, que se assemelham à do templo e do salão, do cemitério e da escola.

[...]

Civilização alguma, voluptuosa ou razoável, poderia sozinha ter edificado essa casa da incoerência. Algo de insensato resulta dessa vizinhança de visões mortas. Elas se enciumam umas das outras e disputam entre si o olhar que lhes aporta a existência. Elas solicitam de toda parte a minha indivisível atenção; elas enlouquecem o ponto vivo que arrebatava toda a máquina do corpo na direção daquilo que o atrai»¹⁷⁴.

¹⁶⁸ QUINCY *apud* CARRIER, 2006.

¹⁶⁹ CARRIER, 2006: 58.

¹⁷⁰ MALRAUX, 1965.

¹⁷¹ GOETHE, 1978 *apud* CARRIER, 2006: 53.

¹⁷² Segundo CARRIER (2006), posteriormente Goethe tornar-se-á mais otimista: «um novo ou “ideal corpo de arte” pode talvez ser construído, um *musée imaginaire* onde os remanescentes físicos da antiguidade, espalhados pelo mundo, podem ser reunidos mentalmente e ganharem vida novamente» (GOETHE, 1978 *apud* CARRIER, 2006: 54).

¹⁷³ THORÉ *apud* CARRIER, 2006: 58.

¹⁷⁴ VALÉRY, 1923: 32-33.

Segundo Carrier¹⁷⁵, tanto Adorno¹⁷⁶ quanto Blanchot¹⁷⁷ e Heidegger¹⁷⁸ teriam igualmente uma visão cética em relação ao museu incorporada em suas intrincadas estruturas filosóficas. E se por um lado o *museum skepticism* poderia ser inicialmente identificado com um pensamento conservador, por se configurar como uma resposta transtornada pela *transformação*, por outro lado, sua manifestação mais recente evocaria uma aliança académica esquerdista ligada ao feminismo, às políticas de género, ao multiculturalismo. Carrier¹⁷⁹ cita como representantes recentes do *museum skepticism* Coles¹⁸⁰, Bourdieu¹⁸¹, Duncan¹⁸², Pearce¹⁸³, Hooper-Greenhill¹⁸⁴, Preziosi¹⁸⁵ e Crimp¹⁸⁶. Neste sentido, o problema não seria tanto a *descontextualização* do objeto artístico, mas os limites sociais e as bases políticas do museu implícitos ao processo de musealização.

*O museu ... é o resultado de um projeto Iluminista. Mas este é um projeto que tem sido cumprido precisamente através de sua negação: isto é, a partir do momento em que os objetos didaticamente reunidos tornam-se também veículos de sentimentos e testemunhos de perda. Não é possível para o museu emancipar-se dessa dupla identidade*¹⁸⁷.

Em suma, Carrier argumenta que desde o final do século XVIII o museu de arte tem sido um elemento essencial do *envelope* em que a arte normalmente surge; e que para compreender plenamente uma obra de arte precisaríamos entender a história do museu em que a mesma foi exibida. Mas que, no entanto, esse entendimento deveria se dar entre uma história da arte ortodoxa e o *museum skepticism*: «Quando o envelope do museu muda, vemos o seu conteúdo de forma diferente. Mas porque podemos ver ou imaginar ver a arte em outro contexto, somos capazes de subtrair, por assim dizer, a configuração interpretativa»¹⁸⁸.

Contudo, se a história inicial dos museus e da musealização da arte foi marcada pela *descontextualização* de objetos feitos para fins radicalmente diferentes do que a contempla-

¹⁷⁵ CARRIER, 2006.

¹⁷⁶ ADORNO, 1967.

¹⁷⁷ BLANCHOT, 1997.

¹⁷⁸ HEIDEGGER, n.d. *apud* MALEUVRE, 1999.

¹⁷⁹ CARRIER, 2006.

¹⁸⁰ COLES, 1975.

¹⁸¹ BOURDIEU, 1984.

¹⁸² DUNCAN, 1995.

¹⁸³ PEARCE, 1995.

¹⁸⁴ HOOPER-GREENHILL, 2000.

¹⁸⁵ PREZIOSI, 2003b.

¹⁸⁶ CRIMP, 2005.

¹⁸⁷ BANN, 1998 *apud* CARRIER, 2006: 63.

¹⁸⁸ CARRIER, 2006: 7.

ção desinteressada, por outro lado, tal problemática é posta em questão quando o museu se torna o próprio *contexto primário* da arte, repleto de obras que assumem seus efeitos, «suas condições de visualização e de propriedade como um pressuposto subjacente»¹⁸⁹. Ou seja, a partir do momento em que a concepção do objeto artístico, ou melhor, da obra de arte, seus formatos e técnicas, suas estratégias de difusão, passam a assumir o museu como destino, *i.e.*, a partir do *modernismo*. Segundo de Duve¹⁹⁰, Manet inaugura o *modernismo* ao pintar para o museu. Por outras palavras:

*[...] a arte moderna tornou-se consciente de si mesma, tomou consciência de sua rutura com o passado artístico, de sua diferença específica, somente quando os artistas foram capazes de «ver» o passado, de atravessar a história em algumas centenas de metros, ao percorrer as galerias de um museu. Desde então, o horizonte artístico do pintor moderno será esse domínio do saber constituído que estabelece um nexo primordial entre a criação do museu como espaço público, o estatuto da história da arte como disciplina e a condição moderna da obra de arte. Ao fim e ao cabo, não se deve esquecer que o museu é uma instituição da Revolução Francesa. Historicamente, então, o seu destino e da arte moderna são indissociáveis. Esse facto adquire uma dimensão ontológica: o museu é, para seu pesar, o berço da arte moderna*¹⁹¹.

Pesar porque o museu de arte dos finais do século XIX, o templo sagrado da arte, mostrava-se avesso às inovações ou experimentalismos do pintor moderno, permanecendo assim até as primeiras décadas do século XX¹⁹². E de uma certa maneira, tal dimensão ontológica torna-se paradoxal não apenas pelo museu excluir inicialmente a arte moderna, mas por ter sido os artistas modernistas, mais precisamente a vanguarda histórica – *futurismo, dadá, surrealismo* – quem posteriormente combateu o museu de maneira mais radical e implacável, proclamando a eliminação do passado e uma celebração eufórica do futuro. O museu é para a vanguarda «um sintoma de ossificação cultural», «lugar de uma conservação elitista, um bastião da tradição e alta cultura», um «bode expiatório»¹⁹³. No entanto, o debate sobre a vanguarda está intimamente ligado ao debate sobre o museu, «o vanguardismo é inconcebível sem o seu temor patológico do museu»¹⁹⁴; e o fim dos movimentos de vanguarda no museu se por um lado pode ser entendido como a *morte* da vanguarda ou a *vitória* do museu, por outro lado, pode ser entendido como a *vitória* da vanguarda convertendo-se na expressão cultural capital do século XX, ou como um sintoma de transformação do museu¹⁹⁵.

¹⁸⁹ BUSKIRK, 2012: 5.

¹⁹⁰ DE DUVE, 1996.

¹⁹¹ BOLAÑOS, 2008: 207-208.

¹⁹² Essa foi a tônica geral em toda a Europa (BOLAÑOS, 2008).

¹⁹³ HUYSSSEN, 1994: 151-152 e 156.

¹⁹⁴ HUYSSSEN, 1994: 159.

¹⁹⁵ HUYSSSEN, 1988; HUYSSSEN, 1994.

A discussão sobre os efeitos da musealização toma ainda outros contornos quando a *descontextualização* e mais especificamente a *recontextualização* de um objeto no museu é convertida em elemento chave da obra de arte. E aqui o *readymade* torna-se paradigmático. O ato de selecionar um objeto anônimo, banal e industrializado somado com o ato de enunciá-lo como obra de arte, bem como de designar a sua autoria e a sua posterior *recontextualização* no museu, provocou efeitos de outra ordem: a transformação em causa foi a da própria instituição, dos próprios limites do museu, das suas categorias, do seu público, da própria arte. «Produzir um *readymade* é mostrá-lo, transmitir um *readymade* é fazê-lo mudar de contexto, fruir de um *readymade* é perguntar o que ele está fazendo no museu»¹⁹⁶.

Em relação ao museu, o *readymade*, para além de abrir suas portas para uma variedade quase ilimitada de manifestações, tornou-o um contexto presumido para a prática artística, tanto como um espaço físico, como um conjunto de convenções institucionais¹⁹⁷. Por outras palavras, quando Duchamp (1882-1968) traz a *Fountain* (1917) para dentro do *mundo da arte* não é somente o estatuto do objeto de arte que é tensionado mas também o museu como um *site*, um lugar específico¹⁹⁸. No início da década de 1970, Buren dirá:

*Se o lugar onde o trabalho é mostrado imprime e marca esse trabalho, seja ele qual for, ou se o trabalho em si é diretamente – conscientemente ou não – produzido para o museu, qualquer trabalho apresentado nessa estrutura, se não examinar explicitamente a influência dessa estrutura sobre si mesmo, cai na ilusão de autosuficiência – ou idealismo*¹⁹⁹.

De uma certa maneira, o *readymade* abriu a possibilidade para que o museu se tornasse um princípio inerente à própria obra de arte. E enfim, segundo Danto, a percepção básica do espírito contemporâneo se formou sobre o princípio de um museu onde toda a arte teria o seu próprio lugar; de um museu não cheio de arte morta, senão cheio de opções artísticas vivas. O museu tornou-se «um campo disponível para uma reordenação constante, [...] em certo sentido o museu é causa, efeito e encarnação das atitudes e práticas que definem o momento pós-histórico da arte»²⁰⁰.

1.1.3. Fala-se de envolvimento crítico e agência, de discursos e reflexividade

Segundo Mensch²⁰¹, o termo *interpretação*²⁰² foi introduzido na terminologia museológica durante a década de 1950 como uma alternativa para o termo *educação e comunica-*

¹⁹⁶ DE DUVE, 1996: 418.

¹⁹⁷ BUSKIRK, 2012.

¹⁹⁸ LASH, 2006.

¹⁹⁹ BUREN, 1973 *apud* KWON, 2002: 88.

²⁰⁰ DANTO, 1999: 28.

²⁰¹ MENSCH, 1992.

²⁰² Interpretação aqui entendida como a relação entre os objetos e os conceitos (mentais) utilizados para defini-los, analisá-los, explicá-los (LORD, 2006).

ção, ou seja, seu emprego surge atrelado à problemática da construção de significados e representações nos museus. Do ponto de vista do museu²⁰³, esta discussão vem sendo desenvolvida pelo pensamento crítico museológico através de reflexões centradas nos pressupostos culturais e institucionais, na agenda ou nas motivações políticas implícitas às práticas museológicas o que, por sua vez, diz respeito a questões sobre ética, moralidade, a questões sociológicas de exclusão e inclusão, vantagem e desvantagem²⁰⁴. Por outras palavras, tal reflexão vem sendo desenvolvida através de discussões sobre o próprio marco interpretativo do museu, *i.e.*, sobre seus mecanismos de construção de práticas e saberes, seus códigos, convenções e linguagens, em síntese, sobre os seus mecanismos de construção de discursos e representações²⁰⁵.

Representação é sem dúvida um conceito caro ao universo museológico. É discutido com maior fôlego a partir das mudanças de perspectivas apresentadas por Peter Vergo²⁰⁶, em *The New Museology*²⁰⁷, e a partir do contacto entre o universo museológico e as diferentes disciplinas que desde as últimas décadas do século XX vieram contribuir para os estudos do mesmo, como a Antropologia, a Sociologia e os Estudos Culturais²⁰⁸. Partindo de uma definição bastante simples, representação é o processo por meio do qual membros de uma mesma cultura utilizam uma linguagem para produzirem significados; linguagem como um meio privilegiado através do qual ideias, conceitos, sentimentos são organizados e comunicados; como uma prática significante, como um sistema de representação. Essa definição é acompanhada de duas premissas importantes: que as coisas do mundo – objetos, pessoas, eventos, – não têm nelas próprias qualquer significado fixo, final ou verdadeiro, já que os seus significados são culturalmente e socialmente construídos; e que qualquer prática que utilize signos e símbolos – sons, palavras, gestos, objetos – para representar ideias, conceitos e sentimentos são práticas significantes, são sistemas de representação²⁰⁹.

²⁰³ Segundo HOOPER-GREENHILL (2000), tal problemática pode ser considerada a partir de dois pontos de vista: do ponto de vista do visitante e do ponto de vista do museu. Do ponto de vista do visitante esta problemática é marcada por uma mais concreta e individualizada caracterização das audiências, *i.e.*, pela necessidade de considerar a relação entre os significados pessoais e sociais, as estratégias interpretativas utilizadas pelos visitantes dos museus, sob forte influência da teoria construtivista do aprendizado e do conhecimento (FALK & DIERKING, 1992; FALK & DIERKING, 2000; HEIN, 1998; HEIN, 2001; HOOPER-GREENHILL, 2000).

²⁰⁴ KARP & LEVINE, 1991; KARP, *et al.*, 1992; GREENBERG, *et al.*, 1996; CLIFFORD, 1997; WEIL, 1999; HOOPER-GREENHILL, 2000.

²⁰⁵ SHERMAN & ROGOFF, 1994; DUNCAN, 1995; HOOPER-GREENHILL, 2001b; PADRÓ, 2003; SEMEDO & LOPES, 2006; POLLOCK & ZEMANS, 2007; WHITEHEAD, 2009.

²⁰⁶ VERGO, 1989.

²⁰⁷ Que os significados dos objetos museológicos são contingentes e contextuais e não inerentes; a possibilidade da museologia refletir sobre assuntos considerados *a priori* fora de sua área de competência como o consumo, o entretenimento; que os museus e as suas exposições podem ser percebidos de formas variadas, especialmente por aqueles que os visitam (MACDONALD, 2006).

²⁰⁸ MACDONALD, 2006.

²⁰⁹ HALL, 2003.

Duas abordagens mais complexas da representação são apresentadas por Hall²¹⁰: a *abordagem semiótica*, influenciada pelos estudos dos signos desenvolvidos por Ferdinand Saussure²¹¹ e interessada na forma da representação, ou melhor, em como a linguagem produz significados – o que vem sendo chamado de *poética* da representação; e a *abordagem discursiva*, influenciada pelos estudos sobre os *discursos* e as *práticas discursivas* de Michel Foucault²¹² e interessada nos efeitos e consequências da representação – suas *políticas*.

Sucintamente, a *abordagem discursiva* da representação propõe dois preceitos que a diferencia da *abordagem semiótica*: o pressuposto de que os sistemas de representação não constroem somente significados mas também conhecimentos; e o estudo, conforme Foucault, do *discurso* – e não da linguagem – enquanto sistema de representação, *i.e.* são os *discursos* e não a linguagem que definem as diferentes formas de organizar, agrupar, arranjar, classificar conceitos e de estabelecer complexas relações entre eles²¹³.

Segundo Foucault²¹⁴, *discurso* é um conjunto de afirmações que habilita uma linguagem – uma prática significativa – a falar sobre um tema específico – ou a construir uma forma de representar o conhecimento sobre um tema específico – num dado momento histórico. O *discurso* constrói o *tópico*, define e produz os objetos de conhecimento; determina não apenas o que pode ser dito em específicas condições sociais e culturais mas também quem pode falar, quando e onde; influencia o modo como as ideias são postas em prática e utilizadas para regularem condutas.

Suponho, mas sem estar muito certo disso, que não há nenhuma sociedade onde não existam narrativas maiores, que se contam, se repetem, e que se vão mudando; fórmulas, textos, coleções ritualizadas de discursos, que se recitam em circunstâncias determinadas; coisas ditas uma vez e que são preservadas, porque suspeitamos que nelas haja algo como um segredo ou uma riqueza. Em suma, pode suspeitar-se que há nas sociedades, de um modo muito regular, uma espécie de desnível entre os discursos: os discursos que "se dizem" ao correr dos dias e das relações, discursos que se esquecem no próprio ato que lhes deu origem; e os discursos que estão na origem de um certo número de novos atos de fala, atos que os retomam, os transformam ou falam deles, numa palavra, os discursos que, indefinidamente e para além da sua formulação, são ditos, ficam ditos, e estão ainda por dizer. Sabemos da sua existência no nosso sistema de cultura: são os textos religiosos ou jurídicos, são também esses textos curiosos, quando pensamos no seu estatuto, a que se chama "literários"; e numa certa medida também, os textos científicos.

Está bem que este desnível não é estável, não é constante, não é absoluto. Não há, por um lado, a categoria dos discursos fundamentais ou criadores, dada de uma vez para sempre; e não há,

²¹⁰ HALL, 2003.

²¹¹ SAUSSURE, 1978.

²¹² FOUCAULT, 2000; FOUCAULT, 2005.

²¹³ HALL, 2003.

²¹⁴ FOUCAULT, 2000; FOUCAULT, 2005.

por outro lado, a massa dos outros que repetem, glosam e comentam. Há muitos textos maiores que se dispersam e desaparecem, e há comentários que por vezes vêm ocupar o lugar primordial. Mas se é verdade que os seus pontos de aplicação podem mudar, a função permanece; e o princípio de um desnível é incessantemente acionado²¹⁵.

Sempre que eventos se referirem ao mesmo objeto, compartilharem o mesmo estilo e apoiarem uma mesma estratégia, um mesmo padrão e inclinação institucional, administrativa ou política, pertencerão, segundo Foucault, à mesma *formação discursiva*²¹⁶. Interessava a Foucault analisar as *formações discursivas* de diferentes períodos históricos e, também, analisar como o conhecimento produzido pelo *discurso* conectava-se ao poder, regulava condutas, construía identidades e definia a forma como certas coisas eram representadas, pensadas, praticadas, estudadas e tornavam-se verdades²¹⁷. Contudo, Foucault não define o poder como uma força constrangedora centralizada, ao contrário, disperso por todos os níveis de uma formação social, o poder é generativo, isto é, produtivo das identidades e das relações sociais²¹⁸.

Foucault dedicar-se-á ainda à investigação da produção do *sujeito* e de seu lugar no *discurso* – *sujeito* como figura que personifica uma particular forma de conhecimento produzido pelo *discurso*, que possui determinados atributos e um lugar onde o seu conhecimento e sentido particular produzem mais efeitos²¹⁹; e à análise dos modos como o conhecimento relacionado ao poder trabalhava dentro do que chamou de *apparatus* institucional e suas *technologies*: instituições, regulamentos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, planos/disposições arquitetônicas, enfim, «[...] estratégias de relações de forças a suportar e suportadas por tipos de conhecimento»²²⁰.

Partindo de uma abordagem foucaultiana, refletir sobre os discursos e representações construídos pelos museus pressupõe analisar como os conhecimentos e significados são produzidos no âmbito de *práticas discursivas* historicamente e culturalmente localizadas, resultantes de um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, capazes de regular condutas, de produzir subjetividades, de definir a forma como certas coisas são representadas, pensadas, praticadas e estudadas²²¹; práticas estas que são metaforicamente designadas de *poéticas* e *políticas* museológicas²²². *Poética* refere-se à produção de significados através da ordenação interna e da conjugação de diferentes,

²¹⁵ FOUCAULT, 2005: 19.

²¹⁶ HALL, 2003.

²¹⁷ HALL, 2003.

²¹⁸ BARKER, 2000.

²¹⁹ HALL, 2003.

²²⁰ FOUCAULT, 1980: 196.

²²¹ FOUCAULT, 2005; HALL, 2003.

²²² CARBONELL, 2004; KARP, 1992; KARP & LAVINE, 1991; LIDCHI, 2003; MACDONALD, 1998; WITCOMB, 2003; WHITEHEAD, 2009.

embora relacionados elementos em uma exposição²²³, por exemplo, as características do espaço arquitetônico, a seleção e ordenação dos objetos no espaço, os conteúdos dos painéis de textos, etiquetas e outros materiais interpretativos²²⁴. *Política* refere-se ao papel dos museus na produção de conhecimento social²²⁵, através das escolhas inerentes à constituição de sua coleção, à categorização e à documentação dos objetos, de sua agenda curatorial e de pesquisa, e da regulação do acesso ao conhecimento. Segundo Mason²²⁶, em uma abordagem discursiva, a distinção entre *poéticas* e *políticas* museológicas constitui-se como uma maneira de subdividir a análise do museu em componentes gerenciáveis, sublinhando, no entanto, as suas interligações.

Entretanto, o museu é também um espaço heterogêneo atravessado por diferentes discursos; é um espaço socioculturalmente construído e *existe* ou é conhecido em diferentes níveis por aquilo que o particulariza e o especifica numa interação sociocultural: como espaço físico – arquitetônico, expositivo, de encontro –; em suas versões portáteis, os catálogos; como experiência vivida e relembada de incontáveis números e gerações de visitantes; como um princípio organizacional da identidade cultural e do conhecimento científico; como uma sensibilidade, consciência compartilhada, uma *consciência museal* da importância do colecionar, ordenar, representar e preservar informação²²⁷. Como tal, seus significados e representações resultam também dos diálogos e negociações entre diversas vozes, temporalidades e espacialidades, de um movimento contínuo e *reflexivo* de construção de conhecimentos ativos, circulares e dialógicos.

Reflexivo aqui diz respeito a *reflexividade*, àquilo que Giddens²²⁸ identificou como uma das fontes de dinamismo da modernidade, *i.e.*, a ordenação e reordenação «das relações sociais à luz das contínuas entradas (inputs) de conhecimento afetando as ações de indivíduos e grupos»²²⁹. No entanto, segundo Giddens²³⁰, o que outrora foi um processo que envolvia os indivíduos agora é antes de tudo uma questão de instituições, de *reflexividade institucional*²³¹. A *reflexividade* introduzida no próprio tecido das instituições pressupõe, portanto, uma constante (auto)reinvenção, uma (auto)revisão crônica das práticas sociais e culturais das mesmas, uma (auto)crítica ativa. A abertura experimental ou a democracia dialógica são consequências dessa *reflexividade institucional*, assim como, a

²²³ LIDCHI, 2003.

²²⁴ WHITEHEAD, 2009.

²²⁵ LIDCHI, 2003.

²²⁶ MASON, 2006.

²²⁷ CRANE, 2000.

²²⁸ GIDDENS, 1991.

²²⁹ GIDDENS, 1991: 21.

²³⁰ GIDDENS, 1991.

²³¹ Giddens observa que a *reflexividade* não é uma «invenção» da modernidade, mas assume um caráter diferente com o advento da modernidade: é introduzida na própria base da reprodução do sistema, de forma que o pensamento e a ação estão constantemente refratados entre si.

contestação e o consenso dos valores culturais, das categorias classificatórias que fundamentam a construção social da realidade. Partindo desta perspectiva, o museu ao desenvolver e incorporar a *reflexividade* é inserido em um terreno de questionamentos, ensaios e alterações que, segundo Pearce²³², são fundamentais para (re)contextualizá-lo num período de mudança paradigmática: a pós-modernidade ou a modernidade *líquida*, *tardia* ou *radicalizada*.

O museu pós-moderno – *líquido*, *tardio* ou *radicalizado* – situa-se, assim, em uma confluência entre discursos e envolvimento crítico, reflexivo, problematizando de modo radical a sua própria genealogia, seus próprios limites, seus pressupostos culturais e institucionais. Neste sentido, acentua-se ao mesmo tempo a natureza discursiva e reflexiva de suas práticas e processos, o que envolve reiteração de normas, de convenções mas também agência. A interpretação, a construção de conhecimentos e significados é analisada, assim, como um «momento reflexivo de atenção que ganha existência no próprio discurso»²³³, como um momento de possibilidade de (auto)afirmação e *reinvenção*.

Circunscrevendo essa discussão em torno dos museus de arte, e mais especificamente em torno dos contextos e questões deste estudo, este envolvimento crítico, reflexivo vem sendo construído à medida que o museu dialoga com ações, proposições, agentes que tensionam e revisam as práticas e os pressupostos que os justificam e fundamentam; situando-se neste extremo do diálogo o seu próprio objeto, *i.e.*, a arte contemporânea, ao desafiá-lo a desenvolver novas formas de expor, de colecionar, de conservar, a criar novos conceitos e categorias, a estabelecer outros tipos de mediações, de contato com o seu público e com outras instituições, enfim, ao desafiar o museu a confrontar-se com seus próprios discursos e representações.

Crimp²³⁴ discorre, por exemplo, sobre como as obras de Robert Rauschenberg (1925-2008), do início da década de 1960, ameaçavam a ordem do discurso do museu pela introdução da fotografia na superfície pictórica; ação esta que significava a extinção de um modo tradicional de produção e que questionava as pretensões de autenticidade sob as quais o museu determinava o seu conjunto de objetos e o seu campo de conhecimento. Segundo o autor, quando «os agentes determinantes de uma área do discurso começam a ruir, abre-se para o conhecimento toda uma gama de novas possibilidades, as quais não poderiam ter sido vislumbradas do lado de dentro do antigo campo»²³⁵ Crimp refere-se à ruína da moderna epistemologia da arte²³⁶ e, conseqüentemente, da coerência epistemológica do museu quando o mesmo permitiu que a fotografia entrasse em seus espaços, porém

²³² PEARCE, 1992.

²³³ GIDDENS, 2000: 14.

²³⁴ CRIMP, 2005.

²³⁵ CRIMP, 2005: 122.

²³⁶ «Onde a arte é apresentada como autónoma, alienada, algo à parte, submetendo-se apenas à própria história e dinâmicas internas» (CRIMP, 2005: 14).

não sendo o museu capaz de explicar através de seu sistema discursivo as novas atividades estéticas que surgiram com o seu «desmoronamento».

Por outro lado, a partir da década de 1960 e mais sistematicamente a partir da década de 1980, muitos museus irão desenvolver estratégias críticas e reflexivas de envolvimento, convidando artistas a repensarem o seu sistema discursivo. O *Kabinett der Abstrakten* de El Lissitzky (1890-1941), instalado em 1927 no *Landesmuseum* de Hannover, a convite de seu diretor Alexander Dorner (1893-1957), para expor obras de artistas modernos como Mondrian (1872-1944) e Malevich (1878-1935) é um dos exemplos precursores desta prática; assim como *Raid the Icebox*, uma exposição realizada em 1969 com a coleção do *Museum of Art – Rhode Island School of Design* e curadoria de Andy Warhol (1928-1987), objetivando expor alguns dos «tesouros desconhecidos [...] mofando nos porões do museu, inacessíveis para o público em geral»²³⁷. Exemplo mais recente é a intervenção *The Museum: Mixed Metaphors* de Fred Wilson, realizada no *Seattle Art Museum* (SAM), em 1993, onde Wilson questionou as categorias de classificação e distinção cultural operadas pelo discurso expositivo do Museu, reorganizando os espaços das galerias destinadas à arte Europeia, Asiática, Egípcia, Nativa Americana e Africana, reescrevendo os textos, adicionando ou subtraindo peças, trazendo à luz informações normalmente ignoradas pelos métodos expositivos tradicionais.

As estratégias críticas e reflexivas foram e vêm sendo construídas também através do diálogo estabelecido entre museus e artistas que, através de diferentes propostas, questionam os sistemas estabelecidos de poder atrelados às práticas museológicas, denunciam os sistemas rígidos de interpretação, revelam a existência de narrativas múltiplas desafiando a história das instituições²³⁸. Refere-se aqui à abertura do museu aos artistas associados à *crítica institucional*. Identificada inicialmente como a prática artística politizada dos finais dos anos 60 e começo dos anos 70²³⁹, e manifestando-se de muitas formas a partir de então – obras e intervenções artísticas, escritos críticos ou ativismo artístico político – a *crítica institucional* é definida de uma maneira geral como uma crítica exercida por artistas e dirigida contra as instituições artísticas – principalmente o museu de arte –, contra as suas funções sociais, ideológicas e de representação²⁴⁰. Todavia, Andrea Fraser, artista associada a esta prática – assim como, Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren e Hans Haacke –, observa que apesar de realmente agitar e corroer os alicerces do museu provocando significativas transformações, a *crítica institucional*:

Não é uma questão de ser contra a instituição: Nós somos a instituição. É uma questão de que tipo de instituição é que somos, que tipo de valores institucionalizamos, que formas de práticas

²³⁷ BOURDON, n.d. *apud* PUTNAM, 2001: 18.

²³⁸ PUTNAM, 2001.

²³⁹ RAMSDEN, 1975.

²⁴⁰ ALBERRO, 2009.

*remuneramos, e que tipo de recompensas aspiramos. Por ser a instituição da arte internalizada, incorporada, e representada por indivíduos, estas são as questões que a crítica institucional demanda que perguntemos, sobretudo, a nós mesmos*²⁴¹.

Tais exemplos fazem com que seja quase automático considerarmos positivo o envolvimento crítico e reflexivo do museu. Ainda mais tendo em conta que a *reflexividade* está imediatamente relacionada com a difusão extensiva das instituições modernas, universalizadas por meio dos processos de globalização²⁴². Neste contexto, um museu reflexivo em sintonia com a sensibilidade local é o que realmente se espera. Por outro lado, a questão que aqui se coloca é: será que os museus estão realmente preparados e dispostos a enfrentar as perturbações e instabilidades implícitas à *reflexividade*? A abertura experimental ou a democracia dialógica pressupõe, por exemplo, a redefinição de papéis e o tensionamento das relações de confiança, autoridade e responsabilidade entre os agentes responsáveis pela produção de conhecimento; conhecimento este em relação ao qual as práticas museológicas são organizadas e que num processo ativo, circular e dialógico não se apresenta apenas como o resultado da percepção, aprendizado e raciocínio mas também e principalmente como o processo da percepção, aprendizado e raciocínio com a produção de um resultado específico²⁴³. E um resultado possível desse processo – enquanto potência – é a *reinvenção* do próprio museu.

1.2. Um percurso pelo pensamento crítico museológico

Embora este estudo tenha dialogado com distintas áreas de conhecimento, como os Estudos Artísticos e os Estudos Culturais, a sua realização se dá no campo discursivo da Museologia. Por esta razão, esta subsecção é dedicada a um sucinto e esquemático percurso por algumas tendências ou modelos de conhecimento museológico que surgem a partir da segunda metade do século XX, mas, principalmente, a uma reflexão sobre algumas questões e problemáticas instauradas pelo pensamento crítico museológico; pensamento este que foi assumido como programa de entendimento, como perspectiva orientadora das questões e da estratégia metodológica desenvolvidas durante a investigação²⁴⁴.

²⁴¹ FRASER, 2005: 283.

²⁴² No entanto, nem a radicalização da modernidade nem a globalização da vida social são processos que estão, em algum sentido, completos. Muitos tipos de respostas são possíveis, dada a diversidade cultural do mundo como um todo. Porém, as suas implicações são sentidas em toda parte (GIDDENS, 1991).

²⁴³ WHITEHEAD, 2009.

²⁴⁴ Faz-se necessário aqui referenciar a importância que teve para esta reflexão sobre a Museologia e para este estudo as visitas a diferentes instituições museológicas realizadas no âmbito desta investigação, constituindo-se como um *espaço* e o *momento* de confronto reflexivo com o pensamento em construção.

1.2.1. Sobre a emancipação da Museologia

Segundo Stránský²⁴⁵, a Museologia é um fenómeno histórico e que teve e tem uma certa missão e propósito; desenvolveu-se no passado, existe no presente e terá direito a um futuro enquanto atender às necessidades e requisitos concretos da sociedade. Embora intimamente relacionada com a história do museu e com o processo de profissionalização do trabalho museístico, o qual tem sido representado por uma série de revoluções²⁴⁶, a Museologia tem a sua própria história de desenvolvimento²⁴⁷. Esta história é descrita como um processo de emancipação constituído sistematicamente por três fases e caracterizado pela separação da Museologia de outras disciplinas relacionadas com as coleções dos museus e suas respetivas utilizações, por exemplo, a História da Arte, a Antropologia e a História Natural, referidas como *subject-matter disciplines*²⁴⁸: a primeira fase é denominada de *pré-científica*, a segunda fase de *empírico-descritiva*, e a terceira fase de *teórico-sintética*²⁴⁹.

A introdução dos termos *museologia* e *museografia* nos primeiros manuais de trabalho museístico, entre os finais do século XVIII e início do século XIX²⁵⁰, assinala a fase *pré-científica*, de formação ou *pré-paradigmática* da Museologia. Segundo Mensch²⁵¹, a emergência desses dois termos refletia o sentimento de que os problemas relativos às técnicas de colecionar, aos métodos de conservar, de registar, de armazenar e de expor, exigiam soluções não oferecidas automaticamente pelas metodologias das *subject-matter disciplines*. Esse sentimento, somado com o desenvolvimento de investigações e métodos sobre determinados aspetos museísticos²⁵² preparou o momento de consagração do museu moderno, após a Revolução Francesa.

²⁴⁵ STRÁNSKÝ, 1989 *apud* MENSCH, 1992.

²⁴⁶ O termo *revolução* é utilizado por Mensch para enfatizar as radicais mudanças acontecidas no contexto museístico, num curto período de tempo (MENSCH, 1992).

²⁴⁷ TEATHER, 1984.

²⁴⁸ MENSCH, 1992.

²⁴⁹ STRÁNSKÝ, 1980 *apud* MENSCH, 1992.

²⁵⁰ O primeiro registo do uso do termo *museografia* foi encontrado no primeiro tratado conhecido sobre essa matéria, escrito em latim por Caspar Friedrich Neickel, publicado em 1727 e intitulado *Museographie oder Anleitung zum rechten Begriff und nützlicher Anlegung der Museorum oder Raritätenkammern*. Neste tratado, Neickel apresenta uma série de conselhos muito práticos sobre a escolha dos sítios mais adequados para acolher os objetos provenientes da natureza, da ciência e das artes, e a melhor maneira de classificá-los e conservá-los (ALONSO FERNÁNDEZ, 2006). Já o primeiro registo do uso do termo *museologia* foi encontrado no livro *Praxis der Naturgeschichte*, editado por Philipp Leopold Martin, em 1869. Segundo Mensch (1992), na segunda parte desse livro, intitulada *Dermoplastik und Museologia*, o termo *museologia* é definido como a *exposição e preservação de acervos de naturalia*.

²⁵¹ MENSCH, 1992.

²⁵² Um exemplo é a teoria de *dupla articulação do museu*, proposta por Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) em um artigo de *Kunst und Altertum*, publicado em 1821. Preocupado com a disposição e apresentação das obras, Goethe propõe agrupar as coleções dos museus em duas zonas, uma sintética e específica para o público em geral, e outra mais desenvolvida ou aprofundada para os já iniciados ou expertos. Essa teoria foi posteriormente defendida por outros escritores e conservadores de museus – como John Ruskin (1819-1900), Charles Lock Eastlake (1793-1865) e Wilhelm von Bode (1845-1929) –; aplicada parcialmente no *Natural History Museum of London*, em 1886; e integralmente, entre 1920 e 1928, no *Bayerische Nationalmuseum*, em Munique, e no *Museum of Fine Arts*, em Boston (ALONSO FERNÁNDEZ, 2006).

Já a fase *empírico-descritiva* ou a etapa de unificação e sintetização ocorre entre as duas últimas décadas do século XIX e as primeiras duas décadas do século XX, coincidindo com a *primeira revolução museística – the first museum revolution*²⁵³ – referida como *movimento de modernização museística – museum modernization movement*²⁵⁴. Surgido primeiramente na Inglaterra e posteriormente nos Estados Unidos da América, esse movimento aspirava redefinir o museu orientando-o para um público mais generalizado, tornando suas coleções mais acessíveis – apresentando-as de maneira mais sintética –, publicando guias e catálogos, fazendo com que a visita ao museu fosse mais agradável tanto através de um cuidado maior com a iluminação do espaço expositivo, quanto com o planejamento da circulação do visitante e do desenho das exposições. O *movimento de modernização museística* desencadeou uma série de atividades, como a publicação de manuais, a criação de cursos de formação, a fundação de associações e revistas especializadas²⁵⁵, propiciando a constituição de um paradigma compartilhado²⁵⁶.

Há que se enfatizar, entretanto, as contribuições originárias da Alemanha para a fase *empírico-descritiva* da Museologia. Segundo Alonso Fernández (2006), foi na Alemanha do século XIX onde se estudaram de forma racional os problemas instaurados pela organização dos museus e sua situação na sociedade. Realizaram-se numerosos trabalhos e investigações orientados para o estabelecimento dos princípios de uma ciência museológica, principalmente em torno de Gustav Waagen (1794-1868), diretor da biblioteca de Berlim, e seu continuador, Wilhelm von Bode (1845-1929), diretor de museus da Prússia, entre 1897 e 1920. Em relação ao *movimento de modernização do museu*, faz-se necessário ressaltar o importante trabalho e as publicações realizadas pelo *L'Office International des Musées* (OIM)²⁵⁷ que contribuíram significativamente para estabelecer as bases do posterior desenvolvimento teórico-metodológico da Museologia: a revista *Museion*, publicada entre 1929 e 1946, e os dois volumes de *Muséographie: architecture et aménagement des musées d'art*, resultantes da *Conférence internationale d'experts pour l'étude des problèmes de muséographie général*, realizada em Madri, em 1934.

A Museologia alcançará seu estatuto científico ou sua emancipação das disciplinas das quais até então estava subordinada somente após a Segunda Guerra Mundial. A sinergia gerada para consolidar a emancipação da Museologia culminou em sua fase *teórico-sinté-*

²⁵³ MENSCH, 1992.

²⁵⁴ CARLE & METZENER, 1991.

²⁵⁵ A primeira associação de museus – *Museums Association* (MA) – foi fundada em 1889, no Reino Unido, seguida pela *American Association of Museums* (AAM), fundada em 1906, nos Estados Unidos da América. Em 1901, a MA iniciou seu *Museums Journal*, a primeira revista nacional dedicada ao campo museístico. Em 1908, surge nos EUA o primeiro programa de formação para conservadores de museus, oferecido pelo *Pennsylvania Museum*, na Filadélfia (MENSCH, 1992).

²⁵⁶ MENSCH, 1992.

²⁵⁷ Criado em 1926, com sede em Paris, e vinculado ao *International Committee on Intellectual Cooperation* (ICIC), organismo consultivo da *League of Nations* (LON) fundado em 1922 e dissolvido em 1946.

tica ou de maturidade, coincidindo com a *segunda revolução museística*, entre as décadas de 60 e 80 do século XX, tendo como força motriz o desenvolvimento do papel social e educativo dos museus e suas políticas institucionais²⁵⁸; e a melhoria das práticas museológicas através de uma maior profissionalização, o que desencadeou ampla variedade de disciplinas ou especialidades dentro do trabalho museístico, como a conservação/restauro, a educação, a documentação, o desenho de exposições, a gestão²⁵⁹. Por outro lado, para que a Museologia alcançasse sua maturidade foi necessário o trabalho de um grupo de pessoas preocupadas com o desenvolvimento de uma «teoria do museu» e em atribuir-lhe um «sentido epistemológico»; trabalho este realizado substancialmente pela UNESCO-ICOM – sobretudo pelos membros que participavam da *escola* liderada pelo museólogo francês Georges Henri Rivière (1897-1985) –, por museólogos da Europa Oriental – entre eles, Jiří Neustupný (1905-1981), Zbyněk Stránský (n. 1926), Tomislav Šola (n. 1948) – e por centros universitários, como o *Department of Museum Studies* da *University of Leicester*²⁶⁰.

A partir das duas últimas décadas do século XX, a Museologia entra em uma nova fase coincidindo com o que pode ser definido como a *terceira revolução museística*, motivada pelas novas realidades consequentes aos avanços das tecnologias de informação, comunicação e gestão, à intensificação dos diálogos transfronteiriços de profissionais e estudiosos dos museus, ao crescimento do número e da variedade de museus em todo mundo, assim como, da oferta de programas de formação e estudos museológicos pelos museus e, sobretudo, pelas universidades²⁶¹. Por outro lado, essa nova fase da Museologia pode ser caracterizada por uma reflexão sistemática, profunda e multidisciplinar sobre as suas próprias bases, «não para renegar o passado, senão para assumi-lo e renová-lo procurando descobrir onde se encontra a razão última de seu ser e analisar aquelas estratégias que têm sido utilizadas na investigação e discussão dos problemas, descobrindo novas perspectivas que fundamentam o seu caráter científico e epistemológico»²⁶².

A Museologia reinventa-se de forma reflexiva; torna-se *nova, pós-moderna* ou *crítica*, menos referencial (sacralizante), mais heterogênea e dialógica; um *lugar* para o debate cultural e político²⁶³. Reinventa-se questionando o museu, interpretando-o desde diferentes perspectivas que vão além dos objetos, das exposições e das coleções. Questiona-o como espaço público onde as definições de cultura e seus valores podem ser ativamente contestados e debatidos²⁶⁴, como um espaço para a troca de ideias sobre o mundo social²⁶⁵. E ques-

²⁵⁸ MENSCH, 1992.

²⁵⁹ MARÍN TORRES, 2003.

²⁶⁰ TEATHER, 1984.

²⁶¹ MARÍN TORRES, 2003.

²⁶² HERNANDEZ, 2006: 201.

²⁶³ PRIOR, 2002.

²⁶⁴ MASON, 2006.

²⁶⁵ FYFE, 2006.

tiona o próprio processo de revolução do museu: os museus estão mudando? Os museus são capazes de mudar? Ou sempre estiveram em processo de mudança²⁶⁶?

Segundo Teather²⁶⁷, a emancipação da Museologia fundamenta-se no desenvolvimento de uma realidade racional, objetiva e científica, a realidade do museu na sociedade, e embora existam diferentes definições e interpretações teóricas, a Museologia qualifica-se como uma tentativa de racionalizar o fenómeno *museu*; tentativa esta alicerçada em uma série de questões ou problemáticas que se constituem como *modelos de conhecimento*. Sem a pretensão de definir uma lista completa de problemáticas, Teather²⁶⁸ apresenta quatro discursos que estariam na base da prática, do estudo e do ensino museológico:

1. *O que é uma Coleção, ideias ou objetos? Ou objetos contra ideias?* Preceitos subjacentes: Tangibilidade vs. Intangibilidade do Património²⁶⁹; Real vs. Autêntico; Informação vs. Coisas;
2. *Museus: O que é um Museu?* Preceitos subjacentes: Multiplicidade de tipos de museus e suas interrelações – Uma comunidade de museus; Coleção física vs. Museus como fenómeno – Ideia, Ritual ou Comportamento; Multiplicidade das funções do museu – Museus como coleções vs. Comunicação; Pesquisa vs. Educação vs. Entretenimento;
3. *De quem é o Museu / Museus para quem?* Preceitos subjacentes: Políticas de Inclusão vs. Exclusão; Demolição da barreira dentro/fora; Igualdade de Vozes; Multivocalidade / Parcerias; Museus como diálogos;
4. *A quem pertence o Museu – Ecomuseologia?* Preceitos subjacentes: A Comercialização dos museus; Sustentabilidade e viabilidade financeira; Estruturas Económicas e Museus; Processos Económicos, Uniformização Cultural e Museus.

Mensch²⁷⁰, por outro lado, identifica sistematicamente três tendências de orientação cognitiva da Museologia²⁷¹ e três abordagens, ou melhor, três propostas de entendimento museológico – não excludentes entre si – que estariam na base das diferentes tendências. As tendências de orientação cognitiva são descritas pelo autor como:

²⁶⁶ MARSTINE, 2006.

²⁶⁷ TEATHER, 1984.

²⁶⁸ TEATHER, 1991.

²⁶⁹ Teather (1991) não utiliza o termo *património* e sim *aspetos de nosso passado cultural e natural*.

²⁷⁰ MENSCH, 1992.

²⁷¹ Segundo MENSCH (1992), a partir dos anos 60 do século passado houve uma proliferação de pontos de vista sobre o conteúdo da Museologia. Por essa razão, e de acordo com STRÁNSKÝ (1983), Mensch esboça as diversas orientações cognitivas da Museologia em termos de *tendência de conhecimento* e não de *objeto de conhecimento*. Muitos autores tentaram sistematizar essa variedade de tendências, como STRÁNSKÝ, (1966 e 1986), RAZGON, 1978, BENES, 1981, GLUZINSKI, 1983, HOFMANN, 1983 e SCHREINER, 1986.

1. *Museologia orientada para os objetos/coleção do museu*, conectada ou com o reconhecimento da interpretação de tais objetos como característica central e mais marcante do trabalho museístico, ou com o valor documental e cultural atribuído aos mesmos;
2. *Museologia orientada para as atividades ou funções do museu*, abarcando todo o complexo de leis e normas específicas que regem os processos de preservação e comunicação no contexto museístico, bem como a origem e o funcionamento dos museus;
3. *Museologia orientada para o museu*, preocupada com as propostas e com os sistemas específicos de investigação, conservação e organização dos museus, assim como, com o papel do museu na sociedade, e com a classificação dos diferentes tipos de museus.

Por sua vez, as três propostas de entendimento museológico são descritas por Mensch como: abordagem *empírico-teórica*, abordagem *praxeológica* e abordagem *filosófico-crítica*. A abordagem *empírico-teórica* visa a *racionalidade substancial*, *i.e.*, a capacidade de perceber relações significativas entre os diferentes fenômenos da realidade; tenta entender os fenômenos museológicos em seus contextos históricos e sócio-culturais e o seu objetivo é essencialmente descritivo e a sua utilidade é essencialmente heurística. A abordagem *praxeológica* centra-se na *racionalidade funcional*, *i.e.*, a capacidade de desenvolver meios adequados – métodos, técnicas, procedimentos – para realizar fins que foram previamente definidos. Seu objetivo é aplicabilidade. E por fim, a abordagem *filosófico-crítica* objetiva o desenvolvimento de uma crítica socialmente orientada – no sentido de um *programa de orientação* e não de uma *orientação cognitiva*²⁷² – sobre os museus, sobre os profissionais dos museus e sobre a teoria museológica.

A abordagem *filosófico-crítica* surge a partir da segunda metade do século XX e o seu desenvolvimento está diretamente relacionado com a nova realidade política, social e cultural do mundo pós II Guerra Mundial. Mensch²⁷³ destaca três principais *escolas* que fazem parte dessa abordagem: a *Museologia marxista-leninista*²⁷⁴ – representada entre outros por Razgon²⁷⁵ e Schreiner²⁷⁶, fortemente normativa, fundamentada no materialismo dialético e histórico, e assumindo como tarefa ajudar os museus a participarem da criação e desenvolvimento de uma cultura e sociedade socialistas; a *Nova Museologia* e a *Museologia Crítica* –

²⁷² STRÁNSKÝ, 1988 *apud* MENSCH, 1992.

²⁷³ MENSCH, 1992.

²⁷⁴ Segundo Mensch, a existência de uma Museologia marxista-leninista uniforme foi sugerida por Stránský em seu artigo *Museologische terminologie*, publicado em 1988 na revista *Neue Museumskunde* (MENSCH, 1992).

²⁷⁵ RAZGON, 1977.

²⁷⁶ SCHREINER, 1985.

ambas evocando uma atitude ou posicionamento em vez de uma normatividade ou aplicabilidade de regras.

Contudo, partindo de uma abordagem mais holística, as últimas décadas do século XX são marcadas pelo surgimento de quatro correntes de pensamento crítico museológico, caracterizadas pela interdisciplinaridade e por uma mudança nos modos de pensar o museu, consolidadas através da enfática e constante necessidade de refletir sobre o seu papel como uma instituição representativa e identitária de culturas, grupos e/ou comunidades, abrindo ao campo da Museologia novas perspectivas de pesquisa e ação: a *Nova Museologia francesa*²⁷⁷, a *crítica representacional*, a *museologia crítica*²⁷⁸ e a *crítica pós-colonial*²⁷⁹.

1.2.2. Sobre as quatro correntes de pensamento crítico museológico

Segundo Preziosi²⁸⁰, vivemos hoje num mundo profundamente museológico, num mundo que é ele próprio e não em menor medida produto e efeito de pouco mais de dois séculos de meditações museológicas, uma vez que os museus se transformaram num dos principais responsáveis pela produção e manutenção de nossa modernidade – museus não são apenas tecnologias de representação, são instituições pró-ativas na construção das realidades sociais; são produtos e agentes de mudanças sociais e políticas²⁸¹. No entanto, é somente a partir da segunda metade do século XX que museus começaram a crescer exponencialmente em número, tamanho e variedade²⁸²; e se, por um lado, museus são tão naturais e onipresentes que para nós hoje se torna um esforço considerável pensarmos o mundo sem essa «invenção extraordinária», sem essa «tecnologia social verdadeiramente fantástica»²⁸³, por outro lado, o fenómeno de crescimento dos museus foi acompanhado e impulsionado por uma inevitável crise identitária e por uma consequente crítica institucional.

Inevitável porque, apesar do museu moderno ter passado por uma intensa revisão e recondicionamento durante a primeira metade do século XX – a gradativa especialização de seus conteúdos, as melhorias arquitetónicas e técnicas que acompanhavam tanto a conservação, como a investigação e exposição das coleções²⁸⁴ –, as normas e valores que geraram as condições de sua própria reprodução ou institucionalização tornaram-no demasiadamente inerte perante as mudanças socioculturais e políticas da Europa pós-

²⁷⁷ Que coincide com a *Nova Museologia* da abordagem *filosófico-crítica* de Mensch (1992).

²⁷⁸ Que coincide com a *Museologia Crítica* da abordagem *filosófico-crítica* de Mensch (1992).

²⁷⁹ SHELTON, 2006.

²⁸⁰ PREZIOSI, 1996 *apud* MARSTINE, 2006.

²⁸¹ KAPLAN, 1994 *apud* SHELTON, 2006.

²⁸² Segundo Lowenthal, noventa e cinco por cento dos museus existentes no final da década de 1990 eram posteriores à Segunda Guerra Mundial (LOWENTHAL, 2003).

²⁸³ PREZIOSI, 1996 *apud* MARSTINE, 2006: 1.

²⁸⁴ ALONSO FERNÁNDEZ, 2006.

-guerra, as diferenças socioculturais existentes entre os diversos países não europeus para os quais o museu foi *exportado*, ao crescimento de seu público e ao crescimento de nossas expectativas em relação aos mesmos, incluindo um maior comprometimento, sensibilidade e abertura²⁸⁵.

De uma certa maneira, é possível relacionar a inércia da instituição museológica com o facto do ato de colecionar – juntamente com a necessidade de conservar, classificar, interpretar e expor o conjunto de objetos que essa ação origina – ter sido considerado responsável não somente pela fundação como também pela justificação universalista dos museus, até muito recentemente²⁸⁶. Baseada numa visão genealógica da história, essa perspectiva naturalizou o museu por meio de um discurso essencialmente legitimatório ao situar a sua origem dentro de um grupo de atividades motivadas pela presumida propensão unicamente humana por colecionar, por fruir/gozar o belo ou a raridade, pela procura do conhecimento; atividades dotadas, assim, de uma importância transcendental. Consequentemente, o valor e relevância da constituição de coleções museológicas foram circunscritos, em última análise, nos domínios *trans-sociais* a que se referem, estabelecendo-se por um longo período um *acordo* sobre as características essenciais do museu. Shelton²⁸⁷ exemplifica a vigência deste *acordo* ao citar Pearce: «Os museus são por natureza instituições que conservam a evidência material, os objetos e espécimes da história humana e natural de nosso planeta»²⁸⁸; Kaplan: museus colecionam, conservam e exibem «as ‘coisas’ da cultura, pertencentes ao mundo material [...] e espécimes ou fenômenos do mundo natural»²⁸⁹; e Wilson: «o dever primeiro dos museus [...] não é didático» mas relacionado com a conservação, coleção e exposição de cultura material²⁹⁰. Ou seja, colecionar, conservar e expor foram definidas, maioritariamente, como as três funções primordiais do museu até as últimas décadas do século XX²⁹¹; mas se tais ações se tornaram responsáveis pela inércia museológica foi por terem sido consideradas suficientes em si mesmas.

Contudo, a partir das últimas três décadas do século XX tal *acordo* – que forneceu também as bases para a organização prática dos museus – começou a perder muito de sua convicção legitimatória. Segundo Shelton²⁹², em 1970, a assembleia geral anual da AAM foi marcada por sucessivas manifestações de seus participantes que exigiam dos museus o abandono de suas prerrogativas tradicionais e o redirecionamento de seus recursos para ações que procurassem eliminar as injustiças sociais. Na assembleia geral de 1974, através

²⁸⁵ MARSTINE, 2006.

²⁸⁶ SHELTON, 2006.

²⁸⁷ SHELTON, 2006.

²⁸⁸ PEARCE, 1992 *apud* SHELTON, 2006: 482.

²⁸⁹ KAPLAN, 1994 *apud* SHELTON, 2006: 482.

²⁹⁰ WILSON, 1984 *apud* SHELTON, 2006: 483.

²⁹¹ SHELTON, 2006.

²⁹² SHELTON, 2006.

de seu novo estatuto, o ICOM reconheceu a mudança de orientação institucional ao enfatizar o papel social do museu, definindo-o como uma instituição «a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento»²⁹³. Mas apesar de nenhum programa efetivamente prático de reforma museológica ter sido concebido até o início dos anos 1970, segundo Shelton²⁹⁴, pelo menos quatro diferentes correntes de pensamento crítico museológico foram formuladas a partir de então, mudando radicalmente os pressupostos que justificam os fins e as funções do museu, a demarcação de suas fronteiras institucionais e os papéis dos sujeitos participantes desse novo empreendimento.

A primeira corrente, a *Nova Museologia* francesa, surge como uma resposta frente à crise institucional museológica, sobretudo, dos profissionais dos museus ligados a *Association Muséologie Nouvelle et Experimentation Sociale* (MNES), fundada em 1982, e ao *Movement Internationale pour la Muséologie Nouvelle* (MINOM), fundado em 1985; e como uma nova teoria e prática centrada, resumidamente, não tanto no objeto como fazia a museologia tradicional e sim na comunidade, possibilitando o nascimento de um novo conceito de museu – um instrumento formativo a serviço de uma nova sociedade²⁹⁵.

Segundo Mensch²⁹⁶, o termo *nova museologia* é introduzido na literatura museológica em pelo menos três diferentes contextos, no entanto, sempre conectado com a exaltação do papel educativo do museu, com a reflexão sobre o seu papel na sociedade, com críticas às vigentes práticas museológicas – consideradas obsoletas – e aos próprios profissionais dos museus, convidando-os a uma renovação na perspectiva de um novo compromisso social. Assim, o termo *nova museologia* é introduzido: 1. na América do Norte por Mills e Grove, no *5th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences*, realizado em Filadélfia, em 1956, onde apresentam a comunicação *The New Museology: A Call to Order*, publicada posteriormente por Borhegyi em seu livro *The modern museum and the community*, em 1958; e por Benoist²⁹⁷, em conexão com o movimento de modernização dos museus de arte no início do século XX, exemplificado pela seleção criteriosa das obras a serem expostas de maneira espaçada e neutra; 2. na França, por Desvallées em seu artigo *Nouvelle muséologie*, publicado na *Enciclopedia Universalis*, em 1980; 3. na Grã-Bretanha, por Vergo, com a publicação de seu livro *The new museology*, em 1989. Porém, é a *nouvelle muséologie* francesa que gradualmente tornou-se reconhecida como uma das principais correntes do pensamento crítico museológico, sendo o termo «monopolizado» pela MNES e pelo MINOM²⁹⁸.

²⁹³ PRIMO, 1999.

²⁹⁴ SHELTON, 2006.

²⁹⁵ GÓMEZ MARTÍNEZ, 2006.

²⁹⁶ MENSCH, 1992.

²⁹⁷ BENOIST, 1971.

²⁹⁸ (MENSCH, 1992). Gómez Martínez (2006) ao analisar as diferenças e contactos entre a museologia anglo-saxónica (britânica e norte americana) e a mediterrânea (capitalizada pela França) comenta de forma crítica a resposta de Desvallées à

Considera-se central para o desenvolvimento da *Nova Museologia* francesa os estudos e trabalhos de Georges H. Rivière (1897-1985) e Hugues de Varine-Bohane (n. 1935) dedicados aos *ecomuseus*: um novo tipo de museu mais participativo, criado a partir da união entre a ecologia e a etnologia regional, onde a comunidade local assume o protagonismo e torna-se capaz e responsável pela sua gestão²⁹⁹; um instrumento que o poder político e a população concebem, fabricam e exploram conjuntamente³⁰⁰. No entanto, a renovação proposta pela *Nova Museologia* francesa não se trata tanto de criar novos museus, nem somente em modernizá-los através de novos métodos de investigação, documentação, gestão, animação, etc., e sim em renovar objetivos, iniciativas, em criar novos mecanismos que facilitem o compromisso da comunidade com o respectivo património que possui³⁰¹; este considerado um recurso a ser estimado e desenvolvido dentro do contexto de melhorias da própria comunidade, reforçando seu senso de identidade cultural. «A reapropriação do território, do património, para o autodesenvolvimento individual e coletivo» é, segundo Mensch³⁰², o conceito-chave da *Nova Museologia*.

Todavia, a *Nova Museologia* francesa foi estimulada também por uma série de circunstâncias de caráter técnico e museográfico, e por uma evolução na abertura da mentalidade dos museólogos: uma maior investigação científica e suas consequentes aplicações tecnológicas sobre a conservação do património material; o esforço por conseguir uma nova tipologia viva e participativa para a comunidade³⁰³.

Segundo Maure³⁰⁴, a *nova museologia* é um fenómeno histórico, um sistema de valores, uma *museologia de ação*, esquematicamente definida pelos seguintes parâmetros: pela *democracia cultural*, onde não há a valorização de uma cultura dominante em detrimento de outras existentes em um determinado território nacional; por *um novo e triplo para-*

publicação do *The new museology*, de Vergo: «Os anglófonos nos acostumaram a seu enorme desprezo por aquilo que não se faz em sua língua e não tem a ver com suas tradições. Nosso chauvinismo republicano opera de forma semelhante, é certo, mas não a ponto de ignorar a verdade histórica» (DESVALLÉES, 1992 *apud* GÓMEZ MARTÍNEZ, 2006: 274). Como forma de enfatizar a origem exclusivamente francesa de «sua» nova museologia, Desvallées publica uma série de volumes dedicados a reunir os textos fundamentais da mesma. No entanto, segundo Gómez Martínez (GÓMEZ MARTÍNEZ, 2006), é importante ter em conta que a museologia mediterrânea é influenciada por uma série de circunstâncias originalmente anglo-saxónicas.

Entretanto, em *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*, Desvallés (1992) ao enumerar os possíveis marcos de origem da *nova museologia* cita, entre outros: o *Seminar on Neighborhood Museums*, realizado em Nova York, em 1969, onde participaram Emily Dennis-Harvey, animadora do Brooklyn Children's Museum e John Kinard, fundador do *Neighborhood Museum of Anacostia*, em Washington, em 1967; e o livro de Freeman Tilden, *Interpreting our Heritage*, publicado em 1957.

²⁹⁹ HERNANDEZ, 2006.

³⁰⁰ RIVIÈRE, 1985 *apud* HERNANDEZ, 2006.

³⁰¹ HERNANDEZ, 2006.

³⁰² MENSCH, 1992.

³⁰³ ALONSO FERNÁNDEZ, 2006.

³⁰⁴ MAURE, 1995.

digma, i.e., da monodisciplinaridade à pluridisciplinaridade, do público à comunidade, do edifício ao território; pela *conscientização* da comunidade sobre a existência e valor de sua própria cultura; por *um sistema aberto e interativo*, um novo trabalho de modelo museístico em que o processo linear de colecionar, preservar e comunicar se transforma em circular e aberto, tendo por objeto o património doado pela comunidade; e pelo *diálogo dos sujeitos*, com a participação ativa dos membros da comunidade e com o museólogo enquanto «catalisador» a serviço das necessidades da mesma³⁰⁵.

Em 2009, Mairesse, Desvallées e Deloche publicam *Documento Provocativo – conceitos fundamentais da Museologia*, consequente de um projeto desenvolvido pelo *International Committee for Museology (ICOFOM)*, iniciado em 1993 e coordenado por Desvallées: a elaboração do *Dicionário Enciclopédico de Museologia* que visa estabelecer um conjunto de ideias museológicas de base, assente numa visão internacional do museu e nutrida a partir de múltiplos intercâmbios. Em suma, nesse *Documento Provocativo*, a *nova museologia* é definida como uma corrente de pensamento formada por um certo número de teóricos franceses – desde o começo dos anos 1980 – e outros internacionais – a partir de 1984³⁰⁶ –, que influenciou amplamente a museologia dos anos 1980 e que acentua, ao mesmo tempo, a vocação social do museu, o seu carácter interdisciplinar e as suas renovadas formas de expressão e comunicação. «O interesse da *nova museologia* dirige-se, sobretudo, aos novos tipos de museus, concebidos em oposição ao modelo clássico e à posição central que ocupam as coleções nesses últimos. Trata-se dos *ecomuseus*, dos *museus de sociedade*, dos centros de cultura científica e técnica e, de maneira geral, da maior parte das novas propostas que tendem a utilizar o património a favor do desenvolvimento local»³⁰⁷. E para esclarecer a dúvida em relação à origem francesa desta corrente de pensamento, o termo em inglês *new museology* é descrito como surgido no fim dos anos 1980, como um discurso crítico acerca do papel social e político do museu «provocando uma certa confusão à difusão do vocábulo francês (pouco conhecido pelo público anglo-saxónico)»³⁰⁸.

A segunda corrente de pensamento crítico museológico não se apresenta de forma tão «explícita» como a *Nova Museologia* francesa. Segundo Shelton, esta corrente desenvolve-se globalmente³⁰⁹, sobretudo, por antropólogos mas também por arqueólogos, filósofos, especialistas em arte vinculados a faculdades, a departamentos ou a institutos de antropologia, interessados no realinhamento institucional e académico do museu, desafiando a relevância

³⁰⁵ ALONSO FERNÁNDEZ, 2006.

³⁰⁶ Ano da publicação da *Declaração de Quebec – Princípios de Base de uma Nova Museologia*, considerado um dos documentos mais importantes da museologia contemporânea pelo facto de legitimar o Movimento da Nova Museologia, adotado pelo I Atelier Internacional Ecomuseus/Nova Museologia (PRIMO, 1999).

³⁰⁷ MAIRESSE *et al.*, 2009.

³⁰⁸ MAIRESSE *et al.*, 2009.

³⁰⁹ SHELTON (2006) cita, por exemplo, na América do Norte Weil (1983, 1990), Ames (1992), MacDonald (1992); no continente Africano Eyo (1988), Munjeri (1991); no Pacífico Kaeppler (1994), Moser (1995); e na Ásia Appadurai e Breckenridge (1992).

social do mesmo e convocando novas direções para a museologia. Trata-se de um movimento de reaproximação entre a antropologia e o museu³¹⁰ após um período de distanciamento criado, até certo ponto, pelo aparelho conceptual e metodológico emergente na antropologia dos anos 20/30, e consolidado nas décadas seguintes: o trabalho de campo com observação participante³¹¹.

Incitada pelas alterações socioculturais provocadas pelo fim do colonialismo político europeu e por reformulações internas tanto da antropologia, quanto do universo museológico, esta corrente centra suas discussões em torno do museu enquanto instituição socio-cultural, questionando os aspetos ideológicos e políticos implicados em seus modos de representação – construídos por meio de suas práticas culturais: o colecionar, o conservar, o expor –; e em torno das mudanças do estatuto, do valor e das interpretações dos objetos ao serem musealizados. Desta forma, insere-se num contexto mais amplo de crítica, denominado por Macdonald³¹² de *crítica representacional* que, se por um lado, incide sobre a marginalização ou a exclusão das vozes de certos grupos da esfera pública, ou de produtos culturais como as coleções e exposições museológicas, por outro lado, exige uma maior reflexividade dos próprios estudiosos e profissionais dos museus, uma maior atenção ao processo pelo qual o conhecimento é produzido e disseminado, e aos modos pelos quais esse processo acaba por muitas vezes reproduzir diferenças e desigualdades – de etnia, género, classe, orientação sexual.

De uma maneira mais objetiva, esta corrente reanima o interesse pelos estudos da cultura material, articulados a quadros teóricos complexos – estruturalismo, pós-estruturalismo, hermenêutica, fenomenologia –, e orientados para o estudo dos artefatos culturais e os seus significados, seus contextos históricos, geográficos e sociais³¹³, estabelecendo enquadramentos para a discussão sobre a inserção/interpretação desses artefatos nos/pelos museus, assim como, sobre a relação entre as coleções museológicas e suas comunidades³¹⁴. Esses estudos irão despende também uma atenção especial às exposições museológicas, no que diz respeito à autoridade do museu no processo de construção de *identidades políticas*³¹⁵, partindo do pressuposto de que museus são instituições de reconhecimento e identificação *par excellence*; ao selecionarem certos artefatos culturais para oficialmente expô-los publicamente, reconhecem e afirmam algumas identidades em detrimento de

³¹⁰ Reaproximação porque a institucionalização da antropologia como disciplina, em alguns países, está diretamente relacionada ao estudo dos objetos etnográficos das *sociedades primitivas* e dos relatos de viagens a terras *exóticas* pertencentes a coleções dos museus, durante o século XIX.

³¹¹ BOUQUET, 2001.

³¹² MACDONALD, 2006.

³¹³ HOOPER-GREENHILL, 2000.

³¹⁴ HARRISON (1993) cita, por exemplo, COLE, 1985; STOCKING, 1985; APPADURAI, 1986; MCCracken, 1988; MILLER, 1991; THOMAS, 1991; TILLEY, 1991 (1993).

³¹⁵ Harrison cita, por exemplo, AMES, 1989; TRIGGER, 1989; LIVINGSTON & BEARDSLEY, 1991; SCHILDKROUT, 1991.

outras³¹⁶. Expor é um ato político. «Curadoria é um ato político. Trabalhar em museu é um ato político»³¹⁷.

No entanto, é importante salientar que esta corrente e as discussões por ela suscitadas não estão restritas aos museus de antropologia ou de etnologia. Todos os museus independentemente de suas especificidades, de uma maneira ou de outra, desenvolvem estratégias de representação, seja ela *poética e/ou política*³¹⁸. E, apesar destas estratégias serem exploradas de modo mais enfático no contexto expositivo, respetivamente, procurando identificar os padrões narrativos/estéticos subjacentes às exposições e as circunstâncias sociais em que as exposições são organizadas, apresentadas e entendidas³¹⁹, o que está em questão é a instituição museológica como um todo e as estratégias de representação presentes em todas as suas práticas.

A terceira corrente de pensamento crítico museológico surgiu, segundo Shelton³²⁰, na Grã-Bretanha e manifestou-se, primeiramente, como resposta a uma realidade peculiar que precisava ser corrigida e atualizada: a situação dos museus britânicos que haviam desenvolvido consideravelmente seu «corpo», mas não o seu «cérebro»³²¹. Com o intuito de contribuir para reverter esse cenário, Peter Vergo publica *The New Museology*, uma seleção de nove ensaios de distintos autores, apaixonados pelos diferentes temas que, em suma, traziam à tona³²²: a discussão em torno dos objetos museológicos e a variabilidade histórica-contextual de seus significados; a relação entre museu, mercado e entretenimento implícita nas grandes exposições e parques temáticos; a contingência e contextualidade do próprio museu e das suas exposições.

Conforme o próprio título da publicação sugere, a principal contribuição de *The New Museology* foi que, ao levantar questões controversas e pouco discutidas no contexto museológico britânico, suscitou uma reflexão sobre a própria museologia. Para Vergo o termo *new museology* indicava um estado de insatisfação generalizada com a *old museology*, ou seja, com uma museologia muito mais preocupada com métodos e técnicas, com o *como fazer* em matéria de administração, educação ou conservação do que em explorar os fundamentos conceituais e pressupostos que estabeleciam tais matérias como contextualmente significativas³²³. Segundo Shelton³²⁴, *The New Museology* ampliou a discussão sobre as limitações de uma museologia não-reflexiva, essencialmente metodológica, prática e «insular»,

³¹⁶ MACDONALD, 2006.

³¹⁷ AMES, 1991: 13.

³¹⁸ KARP & LAVINE, 1991.

³¹⁹ WEIL, 2004.

³²⁰ SHELTON, 2006.

³²¹ GÓMEZ MARTÍNEZ, 2006.

³²² VERGO, 1989.

³²³ MACDONALD, 2006.

³²⁴ SHELTON, 2006.

despreocupada teoricamente com as relações entre o museu e a sociedade em geral; instituindo uma nova museologia mais teórica e humanista³²⁵.

Neste mesmo sentido, ou seja, de uma reflexão sobre a disciplina museológica, Shelton publica uma série de artigos³²⁶ que se constituem como uma extensiva crítica à museologia «operacional» e como defesa pela sua substituição por aquilo que chamou de *museologia crítica*, participando, assim, da consolidação dessa terceira corrente de pensamento crítico museológico. Segundo Shelton³²⁷, a *museologia crítica* desenvolve-se a partir da *new museology* de Vergo³²⁸, todavia, representa muito mais do que uma mudança de preocupação – dos métodos e técnicas para os propósitos do museu. Manifesta-se como uma implacável incredibilidade frente às meta-narrativas das profissões/declarações institucionalizadas, uma vez que desafia as bases epistemológicas que permitem o privilégio de seus discursos em detrimento de outros; e tem como proposta democratizar museus e galerias introduzindo uma pluralidade de práticas e desenvolvendo novos gêneros de exposições multidisciplinares.

Segundo Lorente³²⁹, duas explicações simplistas, mas normalmente com fins didáticos, desenvolvem-se em torno do termo *museologia crítica*: primeiro, a sua «perspetiva exógena», uma vez que os seus estudos são realizados por museólogos académicos, *outsiders* dos museus; e em segundo, a definição da *museologia crítica* como uma resposta anglo-saxónica ao desenvolvimento da *nova museologia* francesa no mundo francófono e em sua área de influência cultural. Embora a maioria dos profissionais identificados com a *museologia crítica* estejam ligados à docência e à investigação, isso não exclui a afiliação dos profissionais ligados a uma função/trabalho em museus, contudo não é estatisticamente uma situação habitual; e apesar de a *critical museology* se desenvolver principalmente no Reino Unido, Estados Unidos da América e no Canadá anglófono, diferencia-se «politicamente» da *nouvelle muséologie* por não se organizar em torno de princípios doutrinários, de hierarquias e «monopólios». Além do mais, segundo Teather³³⁰, o termo *museologia crítica* é

³²⁵ VERGO, 1989.

³²⁶ SHELTON, 1990; SHELTON, 1992a; SHELTON, 1992b; SHELTON, 1997; SHELTON, 2000; SHELTON, 2001a; SHELTON, 2001b.

³²⁷ SHELTON, 2001a; SHELTON, 2006.

³²⁸ Segundo Macdonald, *The New Museology* representa a *first wave* de um novo trabalho museológico que, posteriormente, terá seu escopo ampliado, sua abordagem metodológica expandida e sua base empírica aprofundada por muitos estudos que questionarão algumas das novas ortodoxias «implementadas» na prática museológica contemporânea – incluindo a supremacia do visitante. Alguns desses estudos são apresentados em seu *A Companion to Museum Studies*, publicado em 2006, por refletirem sobre questões consideradas centrais para um expansivo e vibrante estudo dos museus: o discurso crítico museológico emergente, a maneira pelas quais o museu tem sido representado como repositório cultural da história e do património, as formas de sua materialidade ou de sua organização arquitetónica e expositiva, a natureza da instituição museológica e o seu papel em relação às suas coleções e aos seus públicos, a educação e a aprendizagem, os dilemas éticos e legais, a globalização e as políticas de identidade, o «museu do futuro» (MACDONALD, 2006).

³²⁹ LORENTE, 2006.

³³⁰ TEATHER, 1984.

empregado primeiramente pela *Reinwardt Academie* – a seção de museologia da *Amsterdam School of the Arts* –, em 1979, para caracterizar a abordagem museológica de suas atividades acadêmicas.

Assim como Teather³³¹, Mensch³³² apresenta a *museologia crítica* como uma corrente renovadora da museologia tradicional – tal qual a *Nova Museologia* francesa; Hernandez³³³, como uma corrente que concebe os museus como lugares onde é possível suscitar dúvidas, perguntas e uma discussão em clima de democracia cultural, como espaços de liberdade que possibilitam o diálogo entre todos os que estão interessados na vida dos mesmos; e Gómez Martínez³³⁴, como uma museologia revisionista, de perfil mais aberto, que questiona o marco interpretativo dos museus. Em suma, «a exacerbação da subjetividade e da incitação ao pensamento crítico contra toda a doutrina dominante são as principais características dessa corrente, que não tem deixado de fazer sua a defesa, através do museu, da igualdade de direitos e oportunidades entre diferentes raças, sexos (ou orientações sexuais), classes sociais, ou de origem, própria a qualquer museólogo socialmente consciente»³³⁵.

As mudanças de perspectivas inauguradas por *The New Museology* e pela *museologia crítica* foram ainda acompanhadas, segundo Shelton³³⁶, por um movimento «anti-intelectual», promovido por Hooper-Greenhill³³⁷, que rejeita, frequentemente, o paradigma empirista dominante validado pela instituição museológica. Considerado uma força desafiadora, o movimento «anti-intelectual» abrange, no entanto, duas tradições contraditórias de pensamento. Por um lado, apresenta-se não tanto como uma oposição ao *intelectualismo*, ou ao *empirismo*; mas como a promoção da voz do *Outro*. Neste sentido, é potencialmente um movimento de oposição à ideologia dominante do mundo ocidental – uma ideologia fundamentada no senso empirista de verdade articulada pelo homem (sexo masculino), cristão, capitalista – e de promoção de um *intelectualismo antiocidental*, mais abrangente e reflexivo das múltiplas realidades do mundo. Porém, por outro lado, o movimento «anti-intelectual» apresenta-se também como a voz dos *Filisteus*; esta essencialmente conservadora, opositora e desafiadora de qualquer esforço institucional de reinterpretação da história, e contrária a qualquer atitude museológica que desestruture a ideologia dominante. O *anti-intelectualismo* é, assim, potencialmente um movimento de afirmação dos mitos e entendimentos eurocêntricos³³⁸.

³³¹ TEATHER, 1984.

³³² MENSCH, 1992.

³³³ HERNANDEZ, 2006.

³³⁴ GÓMEZ MARTÍNEZ, 2006.

³³⁵ LORENTE, 2006: 30.

³³⁶ SHELTON, 2006.

³³⁷ Apesar de não ter adotado o termo *museologia crítica* em seus estudos, Hooper-Greenhill – assim como Susan Pearce e Tony Bennett (1995) – é considerada por Teather uma referência capital para tal pensamento museológico (LORENTE, 2006). HOOPER-GREENHILL, 1998.

³³⁸ HARRISON, 1993.

Hooper-Greenhill³³⁹ atribuiu às históricas atitudes e práticas curatoriais museológicas a responsabilidade pelo distanciamento entre os museus e os seus públicos. Para ela, a solução para acabar com esse distanciamento estaria no estabelecimento de um diálogo construtivo, de negociações, de intercâmbios entre os mesmos; no uso genuíno e efetivo do museu e de suas coleções. Mas apesar do apoio que Hooper-Greenhill deu para o desenvolvimento de uma «cliente focada» museologia, a relação entre os museus e seus públicos tem se mostrado muito mais complexa do que se supunha e vem exigindo muito mais atenção do que foi dedicada a mesma até agora³⁴⁰.

Finalmente, a quarta corrente de pensamento crítico museológico é definida por Shelton como uma explícita *crítica pós-colonial*, surgida entre artistas e teóricos como Rasheed Araeen (n. 1935), Sarat Maharaj (n. 1951), Paul Gilroy (n. 1956), Hommi Bhaba (n. 1949), associados à revista *Third Text*, que se opuseram à objetificação, à essencialização e à marginalização das expressões culturais não europeias pelos mais importantes museus e galerias do mundo.

Partindo do paradigma do museu enquanto um espaço colonizador, a *crítica pós-colonial* examina os modos como estruturas imperialistas e patriarcais moldaram e continuam moldando as diferentes culturas, e identifica estratégias de mudanças nesta perspectiva³⁴¹. Segundo Kreps³⁴², a *crítica pós-colonial* diz respeito aos discursos da museologia ocidental; esta, repousada quase que exclusivamente em um único sistema de conhecimento, nomeadamente o conhecimento moderno ocidental que tem ditado o porquê e como a cultura material não-ocidental deve ser colecionada, bem como percebida, classificada e representada. A partir desse sistema de conhecimento particular, objetos não-ocidentais têm sido sistematicamente organizados e reconfigurados para serem inseridos nos constructos ocidentais de *cultura, arte, história e patrimônio*.

«Museus constroem os “outros” construindo e justificando a si próprios. Ao formar coleções pela apropriação – [...] – de objetos de culturas não-ocidentais, museus revelam mais sobre o sistema de valores do colonizador do que sobre os colonizados»³⁴³. Assim, um dos objetivos da *crítica pós-colonial* é «libertar» a cultura não-ocidental – sua preservação, interpretação e representação – da museologia de perspectiva eurocêntrica, permitindo o surgimento de um novo discurso museológico que inclui múltiplas vozes e que represente uma ampla variedade de perspectivas e corpos de conhecimento historicamente negligenciados³⁴⁴.

Em síntese, as quatro correntes de pensamento crítico museológico identificadas por

³³⁹ HOOPER-GREENHILL, 1998.

³⁴⁰ SHELTON, 2006.

³⁴¹ MARSTINE, 2006.

³⁴² KREPS, 2006.

³⁴³ MARSTINE, 2006.

³⁴⁴ KREPS, 2006.

Shelton³⁴⁵ instauraram uma nova maneira de compreender o museu a partir de abordagens multifacetadas, consolidando, desse modo, um novo campo de estudo, uma nova perspectiva museológica; e se, por um lado, estas quatro correntes ampliaram e problematizam os compromissos, a vocação social e as possibilidades de ação dos museus – novos públicos, novos desafios, novas parcerias –, por outro lado, inauguram uma série de questões e caminhos a serem explorados pelo campo discursivo da Museologia, entre estes: a análise das narrativas fundantes subjacentes às instituições; o maior foco em suas *políticas* e estratégias de representação cultural; as relações entre mercado, museus e as *guerras culturais* travadas dentro da própria instituição; o reconhecimento, descrição e interpretação das diferenças no processo de institucionalização da cultura material, de um país para outro; o estudo mais aprofundado dos diferentes modelos de organização administrativa e da distribuição do poder e a sua relação com o controle e implantação de saberes³⁴⁶.

1.3. Estratégias e Desafios Metodológicos

Esta investigação assume o pensamento crítico museológico como perspectiva orientadora, como programa de entendimento da realidade museal. E de uma certa maneira, identifica-se com os estudos que orbitam a *museologia crítica* na medida em que se caracteriza como uma tentativa de abarcamento de tal realidade com o propósito de analisar e supervisionar todas aquelas aderências que, com o passar do tempo, impedem o seu crescimento e revitalização³⁴⁷ desde uma postura interdisciplinar, circunstancial, política, reflexiva e emancipadora³⁴⁸. Assim sendo, procurou-se construir um entendimento sobre os museus de arte contemporânea centrando-se nos movimentos de recontextualização dos pressupostos, dos discursos, das práticas que os identificam e fundamentam. Para tanto, desenvolveu-se uma estratégia metodológica híbrida³⁴⁹ assente na metodologia dos Estudos de Caso, implicitamente comparativos e em diferentes métodos de recolha e análise de dados, com o intuito de compreender como os mesmos se organizam e se identificam enquanto museus desta natureza, problematizando, assim, as aderências e as ideias subjacentes do que vem a ser um museu de arte contemporânea quando uma determinada instituição se manifesta como tal.

Seguindo critérios ao mesmo tempo teóricos, políticos, práticos e subjetivos, e orientando-se pelo princípio de semelhança – como uma pré-condição para uma abordagem comparativa –, selecionaram-se para esta análise três museus: o Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, situado em Lisboa (Portugal), o Museu de Arte

³⁴⁵ SHELTON, 2006.

³⁴⁶ SHELTON, 2006.

³⁴⁷ HERNANDEZ, 2006.

³⁴⁸ PADRÓ, 2003.

³⁴⁹ «Caracterizada pela utilização pragmática de princípios metodológicos e como forma de fugir à filiação restritiva a um discurso metodológico específico» (FLICK, 2009: 33).

Contemporânea de Serralves, no Porto (Portugal), e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em São Paulo (Brasil). Entre tais critérios estava a condição de que fossem museus designados enquanto *museu de arte contemporânea* – designação esta que define ou manifesta a sua especialização institucional –; e de que fossem museus ibero-americanos, especialmente, museus de Portugal e do Brasil, objetivando afastar-se um pouco do eixo geográfico dominante dos estudos museológicos sobre os museus de arte contemporânea, possibilitando o confronto destes estudos com realidades que muito raramente são contempladas pelos mesmos, o que contribui para a construção de um pensamento mais crítico e reflexivo sobre tais instituições. Deveriam ser, ainda, museus cuja importância histórica, cultural e artística de suas coleções fossem reconhecidas nacionalmente; e que suscitassem o interesse ou a curiosidade em investigar e conhecer suas práticas e processos.

Uma vez selecionados os museus, a investigação iniciou-se de maneira exploratória e heurística, visando desenvolver um quadro de discussão para a análise dos estudos de caso. Para tanto, através de uma revisão da literatura sobre museus de arte contemporânea, procuraram-se identificar discussões, paradigmas, questões, pressupostos que uma vez articulados pudessem fundamentar ou operar como uma abordagem ou entendimento de tais instituições. Sem a pretensão de identificar uma totalidade de discursos, definiram-se sistematicamente quatro problemáticas que estariam na base dos processos e estudos dos museus de arte contemporânea (quadro 1). Estas problemáticas orientaram o primeiro contacto com cada um dos casos, funcionando como linhas ou domínios de investigação.

Quadro 1: Problemáticas que estariam na base da prática e do estudo dos museus de arte contemporânea

1. O museu de arte contemporânea e a sua história: a origem histórico-objetiva do museu de arte contemporânea, apresentada como exemplo e resultado de um processo de consecutiva especialização e fragmentação que atingiram os museus a partir do século XIX, como conseqüente à subdivisão do museu de arte e complementar ao museu de arte antiga; a utilização do termo contemporâneo como maneira de definir a especialização de um museu; os valores e funções subjacentes à sua consolidação ao longo dos seus quase duzentos anos de existência; os modelos paradigmáticos; as novas perspectivas, papéis, agentes e desafios que surgem a partir das últimas décadas do século XX.
 2. O museu de arte contemporânea e a sua dimensão espacial/arquitetônica: os modelos arquitetônicos referenciais; o museu de arte contemporânea como espaço de encenação espetacular; seu protagonismo nos projetos de reabilitação urbanística e na projeção do poder (económico, cultural, turístico) das cidades e dos seus governantes.
 3. O museu de arte contemporânea e suas poéticas e políticas museológicas: as narrativas e os discursos expositivos; o dilema entre exposição permanente vs. exposições temporárias; a revisão histórica dos modos de expor a arte contemporânea; o museu como espaço de experimentação, interpretação, entretenimento e produção de conhecimento; o museu e seus agentes i.e., seus públicos, profissionais, parceiros, mecenas e patronos; as agendas curatoriais e de pesquisa; as políticas de gestão das coleções; os desafios e as estratégias de conservação da arte contemporânea.
 4. O museu de arte contemporânea e o artista: a crítica institucional; o envolvimento dos artistas na criação de estruturas institucionais; os diálogos entre o artista, o museu e o público.
-

Este primeiro contacto foi realizado através de uma revisão da bibliografia sobre os casos e de uma leitura exploratória dos seus registos de práticas e processos – atas, memorandos, textos de catálogos e exposições, vídeos, fotografias. O objetivo foi perceber quais das quatro problemáticas definidas eram compartilhadas e referidas pelos relatos e estudos sobre os processos de formação institucional do MNAC, do MAC-USP e do MACS, e, por conseguinte, definir quais seriam assumidas como contextos ou esferas de discussão na análise do processo de construção da identidade de cada museu ao musealizarem a arte contemporânea. A partir deste confronto foi possível redefinir o quadro de discussão para que o mesmo respeitasse a integridade e as particularidades de cada caso, e permitisse ao mesmo tempo estabelecer comparações possíveis entre eles. Tornando-o consentâneo com as questões e objetivos desta investigação, este quadro passou a ser constituído por três esferas de discussão (quadro 2) que orientaram a recolha e análise dos dados no segundo momento da investigação, *i.e.*, durante o desenvolvimento dos estudos de caso.

Quadro 2: Três esferas de discussão para a análise dos estudos de caso

1. Museu de arte contemporânea: modelos paradigmáticos e casos inspiradores, *i.e.*, a consolidação do museu de arte contemporânea através da reprodução ou emulação de paradigmas institucionais.
2. Museu de arte contemporânea em suspensão, *i.e.*, o museu de arte contemporânea entendido como uma tipologia de museu que coleciona, conserva e expõe a arte contemporânea e que é tensionado e problematizado pelas características materiais e conceituais do seu próprio objeto.
3. Diálogos entre o museu e o artista, *i.e.*, as estratégias de envolvimento crítico e reflexivo que surgem da relação entre o museu de arte contemporânea e o artista.

De uma maneira geral, a recolha dos dados durante o desenvolvimento dos estudos de caso foi realizada pela triangulação entre métodos³⁵⁰, combinando pesquisa bibliográfica – e aqui se refere à literatura científica, teórica e jornalística sobre os casos –, pesquisa documental – tendo como fonte os registos de práticas e processos institucionais de cada caso – e entrevistas semiestruturadas, de estilo conversacional³⁵¹ com os responsáveis por diversas práticas ou setores dos museus investigados, *i.e.*, entrevistas orientadas por um roteiro de perguntas previamente elaborado, mas com um certo grau de abertura no que diz respeito à sequência das perguntas e à admissão de questões emergentes durante a realização das mesmas. Há que se relatar, entretanto, alguns desafios metodológicos enfrentados durante a recolha de dados e que foram resolvidos somente mediante a flexibilização da estratégia metodológica da investigação, resultando em abordagens adaptadas a cada caso estudado, todavia com diferentes graus de informação e, conseqüentemente, de complexidade e desenvolvimento.

³⁵⁰ DENZIN & LINCOLN, 2005.

³⁵¹ COHEN *et al.*, 2007.

Apesar da definição dos critérios de seleção dos casos ter sido orientada pelo princípio de semelhança, os museus analisados possuem características *a priori* muito diversas. Refere-se aqui especificamente às suas respectivas épocas de criação e tutelas. O MNAC, instituição pertencente ao Estado português foi fundado por decreto da República em 26 de maio de 1911³⁵² e é tutelado pela recém criada Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC)³⁵³. O MACS, inaugurado em 6 de junho de 1999, é tutelado pela Fundação de Serpentes, por sua vez criada em 1989³⁵⁴, constituída por uma participação significativa de capital privado, associada à presença do Estado português, assinalando uma parceria inovadora, na altura, entre o Estado e a sociedade civil. E, por fim, o MAC-USP, criado em 8 de abril de 1963³⁵⁵, é tutelado pela Universidade de São Paulo, uma universidade pública, mantida pelo Estado de São Paulo e ligada à Secretaria de Estado de Desenvolvimento Económico, Ciência e Tecnologia.

Conforme explicitado na primeira secção deste livro onde foram enunciados os contextos e questões gerais da investigação, este estudo é marcado por um conjunto de circunstâncias que assinalam as últimas cinco décadas do *mundo dos museus*. Considera-se, portanto, a década de 1960 como o início deste período e, conseqüentemente, do recorte temporal desta investigação. O MAC-USP e o MACS surgem respetivamente durante e após a década de 1960 e, portanto, o recorte temporal pré-estabelecido é mantido. Porém, a data de fundação do MNAC fez com que o seu estudo recuasse no tempo não se limitando às suas últimas cinco décadas de existência.

Por outro lado, e seguindo as normas estabelecidas pelas suas respetivas tutelas, o MNAC, MACS e o MAC-USP fixam prazos de acesso distintos para a consulta de determinados tipos de documentos, nomeadamente dos documentos de teor administrativos como os planos e relatórios de atividades anuais, manuais de gestão, os projetos desenvolvidos para a solicitação de recursos e reestruturações; documentos estes produzidos com finalidades práticas e instrumentais específicas, mas que se tornam materiais extremamente férteis para uma investigação sobre os processos, a constituição ou genealogia das instituições.

Entre os museus estudados, o MAC-USP é o único que possui um arquivo implementado de acesso aberto, composto por documentos textuais e iconográficos. No entanto, seguindo as normas do Sistema de Arquivos da Universidade de São Paulo, o Arquivo MAC-USP fixa os prazos de acesso para consulta em seis anos após a geração dos documentos. Sendo assim, e de acordo com o cronograma da investigação, foi possível consultar

³⁵² Pelo Decreto n.º 1, publicado em 29 de maio de 1911, no *Diário do Governo*, n.º 124, pp. 2245-2247.

³⁵³ Organismo criado pelo Decreto-Lei n.º 115/2012 e resultante da fusão do Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico, I.P. (IGESPAR), Instituto dos Museus e da Conservação, I.P. (IMC) e Direcção Regional de Cultura de Lisboa e Vale do Tejo (DRCLVT).

³⁵⁴ Pelo Decreto-Lei 240-A/89.

³⁵⁵ Sendo sua criação juridicamente definida pela Portaria GR n.º 342 de 22 de março de 1967.

somente documentos produzidos até o ano de 2004. Ao mesmo tempo, apesar de seu acervo poder ser acessado e pesquisado através de um banco de dados, o mesmo não pode ser consultado por terceiros, ou seja, em certa medida a construção do *corpus* de documento a ser analisado é feita pela coordenação do arquivo mediante as informações fornecidas sobre os objetivos da pesquisa que se pretende realizar.

O MNAC, apesar de não ter um arquivo aberto, possui um arquivo documental sobre vários aspetos, nomeadamente relativos à administração do Museu desde a sua fundação até finais da década de 1980. Existe também a documentação administrativa posterior a esta data, mas cuja organização é meramente cronológica e de carácter de gestão institucional e financeira do Museu. Mesmo não sendo explicitada a norma que regulamenta o acesso para a consulta dos documentos administrativos, foi permitido o acesso apenas aos documentos gerados até 1987. Os planos e relatórios de atividades e outros documentos administrativos de 1994 a 2011 foram considerados pela Direção do Museu de teor interno entre o MNAC e a sua tutela, não sendo de consulta pública em qualquer situação. Alguns dados indicativos do MNAC durante este período – as aquisições, doações e depósitos, as atividades realizadas, números de visitantes – foram encontrados no *Relatório de Actividades* dos anos de 1999, 2001, 2004, 2005 e 2006 do anterior Instituto Português de Museus (IPM), mediante solicitação à Direcção de Serviços de Comunicação do então IMC³⁵⁶, e no *Relatório Público de Actividades* deste mesmo instituto, dos anos de 2007 a 2010, publicados em seu *website*³⁵⁷.

Por sua vez, o MACS publica os seus planos e relatórios de atividades anuais abertamente, assim, foi possível ter acesso a tais documentos através de uma pesquisa no *website* da Fundação de Serralves³⁵⁸. Entretanto, o acesso a outros tipos de documentos administrativos é restrito, sendo o seu acesso facultado mediante a autorização da Direcção Geral da Fundação de Serralves, sem que exista uma norma explícita que defina quais documentos podem ser acessados e nem os prazos de acesso para a consulta dos mesmos. Desta forma foi preciso especificar de antemão quais documentos se pretendia consultar, utilizando como referência as pistas encontradas durante a leitura exploratória de outros tipos de registos de práticas e processos. Porém, o acesso a regulamentos internos não é facultado, nomeadamente o Regulamento Interno do Museu.

Por outro lado, os três museus possuem bibliotecas especializadas³⁵⁹ onde foi possível acessar outros tipos de documentos importantes, como catálogos das exposições realizadas, boletins informativos, registos audiovisuais de seminários e de encontros com artistas,

³⁵⁶ Os relatórios de atividades dos outros anos não foram facultados e consultados por não terem sido encontrados.

³⁵⁷ Disponível em: <http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/o_imc/imc_inf_gestao/inf_gestao_relatorios/ContentDetail.aspx> [Consulta realizada em outubro de 2012].

³⁵⁸ Disponível em: <<http://www.serralves.pt/gca/index.php?id=45>> [Consulta realizada em outubro de 2012].

³⁵⁹ No caso do MACS, a biblioteca é da Fundação de Serralves, estando integrada ao Museu e à serviço da investigação necessária à programação e às atividades desenvolvidas pela Direcção do Museu e pela Direcção do Parque de Serralves.

entre outros; no entanto, também com normas distintas de acesso. A biblioteca do MACS é aberta a um público preferencial no qual estão incluídos os investigadores, sendo que uma parte do acervo é de livre acesso e outra mediante requisição. A biblioteca do MAC-USP é aberta ao público, e a biblioteca do MNAC pode ser consultada apenas sob marcação prévia. Porém, nestas duas últimas o acesso ao acervo é feito somente mediante requisição, ou seja, a escolha do documento ou livro a consultar é feita através do catálogo do acervo. Portanto, não foi possível explorar as estantes destas duas bibliotecas, *i.e.*, não foi possível a descoberta reveladora e apaixonante de documentos cuja existência não se suspeitava e que, todavia, poderiam se revelar extremamente importantes para os estudos de caso³⁶⁰, como muitas vezes se deu na biblioteca do MACS e em outras bibliotecas consultadas durante a investigação. Em relação à biblioteca do MNAC, o acesso foi ainda mais restritivo na medida em que não existiam técnicos exclusivamente responsáveis pela biblioteca, sendo a assistência às consultas efetuadas pelas conservadoras do Museu, e de acordo com a disponibilidade de serviço. Por esta razão, foi preciso apresentar à conservadora do Museu um plano de investigação indicando os documentos específicos que se pretendia ter acesso como uma condição prévia para agendar a consulta, não sendo facultado durante a mesma, ou *in loco*, o acesso ao catálogo do acervo.

Perante estes desafios, outros reajustes para a recolha dos dados foram realizados, para além do recuo temporal na análise do MNAC. Enquanto que no caso do MAC-USP o fulcro do estudo foi a pesquisa documental de teor administrativo, no caso do MNAC e do MACS foi a pesquisa dos seus registos de práticas e processos, nomeadamente seus catálogos. Ao passo que no caso do MAC-USP as entrevistas guiadas assumiram contornos mais heurísticos, no caso do MACS e do MNAC foram um importante instrumento para aprofundar o entendimento das questões surgidas durante o estudo. Por outro lado, no caso do MNAC tornou-se fundamental não restringir as entrevistas aos membros da atual equipa do Museu, sendo entrevistados também os ex-diretores que estiveram à frente do MNAC entre os anos de 1993 e 2009.

Em relação às entrevistas, surgiram também algumas disparidades, mas antes de relatá-las é preciso explicitar o porquê se adotou este instrumento de recolha de dados. Essencialmente por três razões: primeiramente porque através delas ter-se-ia um contacto mais próximo com os contextos estudados, ou melhor, com os agentes, os atores responsáveis pelos museus; em segundo porque seria um importante meio de conseguir novos dados e de conhecer perspectivas diversas, o que contribuiria para a complexidade e enriquecimento dos estudos de caso; e em terceiro, porque seria um meio de abordar questões suscitadas durante a pesquisa bibliográfica ou documental e que precisariam ser mais bem exploradas. Sendo assim, os critérios pré-estabelecidos eram os de que as entrevistas deveriam ser: 1. presenciais; 2. realizadas somente depois de um estudo mais aprofundado de

³⁶⁰ ECO, 1994.

cada caso, estudo este que serviria de referência tanto para a escolha dos entrevistados como para a definição das questões; 3. gravadas – em áudio – para que se conseguisse manter um estilo conversacional, aumentando a possibilidade de diálogos e questões emergentes.

Foram realizadas ao todo quinze entrevistas (quadro 3): seis no âmbito do estudo do MAC-USP; quatro no âmbito do estudo do MACS, sendo que uma foi realizada com dois membros da equipa do Museu em simultâneo – a pedido dos entrevistados; e cinco, do MNAC. Todavia, nem todas as entrevistas puderam ser presenciais – por razões diversas –, algumas foram realizadas por telefone e outras por *email*. Alguns entrevistados solicitaram o acesso prévio ao guião da entrevista. Nem todas puderam ser gravadas, ou gravadas integralmente – por solicitação dos entrevistados. Algumas entrevistas foram realizadas no local de trabalho dos entrevistados, outras em salas de reuniões e outras em ambientes ruidosos como as cafetarias dos museus. Contudo, de uma maneira geral, conseguiu-se um bom nível de colaboração com os entrevistados durante a realização das entrevistas e, em alguns casos, quando foi preciso contactá-los novamente para esclarecer outras dúvidas que surgiram durante o processo de análise do material recolhido.

Quadro 3: Entrevistas	
MNAC	
Direção	Diretora: Professora Doutora Helena Barranha
Conservação e Gestão de Coleções – 1940 à atualidade	Conservadora: Adelaide Ginga
Educação	Coordenadora do Serviço Educativo: Catarina Moura
Ex Diretores	De 1993 a 1997: Professora Doutora Raquel Henriques da Silva De 1998 a 2009: Pedro Lapa
MAC-USP	
Diretoria	Diretor: Professor Doutor Tadeu Chiarelli Vice Diretora: Professora Doutora Cristina Freire
Divisão de Pesquisa em Arte – Teoria e Crítica	Docente e Pesquisa: Professora Doutora Ana Magalhães
Divisão Técnico-Científica de Acervo	Documentação: Cristina Cabral Conservação e Restauro Pintura e Escultura: Ariane Lavezzo
Projeto Museográfico	Arquiteto Gabriel Borba
MACS	
Direção do Museu	Diretor: João Fernandes
Serviço Educativo	Coordenadora do Serviço Educativo: Margarida Saraiva Consultora do Serviço Educativo: Elvira Leite
Serviço de Artes Plásticas	Coordenadora do Serviço de Artes Plásticas: Marta Almeida Registrar da Coleção: Daniela Oliveira

Partindo do paradigma sócio-construtivista e, portanto, assumindo uma ontologia relativista e uma epistemologia subjetiva e transacional³⁶¹, a análise discursivo-interpretativa dos dados aconteceu concomitante a recolha dos mesmos. Desta forma foi possível proceder através de questões de natureza analítica – suscitadas pelo quadro de análise e pelos próprios dados que se colhiam –, mais orientadas para processos e significados do que para causas ou efeitos; e planificar as sessões de recolhas de dados no sentido de responder às questões emergentes e às que permaneciam em aberto³⁶². Este trabalho foi acompanhado pela produção informal e periódica de notas, comentários, relações entre dados como uma técnica de estímulo ao pensamento crítico sobre os casos, e de estímulo ao pensamento reflexivo sobre o próprio percurso investigativo.

Por fim, optou-se por redigir os estudos de caso numa perspetiva diacrónica, baseando-se em certo modo na metáfora da montagem cinematográfica para a sua estruturação, *i.e.*, segundo Denzin e Lincoln³⁶³, construindo-o através da edição e associação de diferentes *textos/imagens* ou realidades, através de diferentes perspetivas ou múltiplas vozes, tornado-o complexo e dialógico na medida em que pressupõe que esta construção interpretativa não termina com a sua montagem e sim que se completa com a sua leitura. Neste sentido, decidiu-se trazer ao texto, para além das diversas perspetivas colhidas na pesquisa bibliográfica e documental, a *voz* dos atores entrevistados, preterindo apresentar por escrito e integralmente as entrevistas neste livro³⁶⁴. Para tanto, utiliza-se o estilo itálico como um recurso para distingui-la em relação aos materiais colhidos de outras fontes. Em síntese, esta investigação foi sendo delineada como essencialmente qualitativa, com uma estratégia metodológica flexível, construída simultaneamente ao desenvolvimento dos estudos de caso, procurando responder à sua complexidade e multiplicidade de sentidos.

³⁶¹ DENZIN & LINCOLN, 2005.

³⁶² BOGDAN & BILKEN, 1994.

³⁶³ DENZIN E LINCOLN, 2005.

³⁶⁴ O que está de acordo também com as razões pelas quais se adotaram as entrevistas como instrumento de recolha de dados.

PARTE I

2. MUSEUS DE ARTE CONTEMPORÂNEA: UMA PROPOSTA DE ABORDAGEM

2.1. Esfera I: Museu de arte contemporânea: modelos paradigmáticos ou casos inspiradores

Museus podem ser percebidos e enunciados de diferentes maneiras, pois «enquanto objetos históricos estão sujeitos a variações no tempo, estando a sua significação, na medida em que se acha ligada ao porvir, em suspenso ela própria, em tempo de dilação, expectante e, deste modo, relativamente indeterminada»³⁶⁵. Museus são localizados socialmente e historicamente, trazem inevitavelmente as marcas das relações sociais para além dos seus muros e para além do presente³⁶⁶. Por conseguinte, museus não são entidades produzidas da mesma maneira em todos os tempos e não têm uma única e fixa forma de operar. Contudo, segundo Hooper-Greenhill³⁶⁷, até o início dos anos noventa a escrita da história do museu consistia primordialmente em selecionar relações existentes entre museus hoje e localizá-las em um tempo mais distante possível, visando identificar o desenvolvimento progressivo e cronológico dessas relações³⁶⁸. Assim, museus de outros períodos históricos eram vistos como «ancestrais diretos» de museus existentes no tempo presente³⁶⁹. O problema apontado por Hooper-Greenhill é que a história do museu escrita desta maneira se constituía como uma compreensão empobrecida do passado, já que tinha dificuldade em conciliar a diversidade de formas, a variedade de coleções, de regras administrativas, a pluralidade e especificidade histórica de cada museu. Contida na história do museu escrita de tal maneira estava também a incapacidade de compreender a possibilidade de mudança das instituições museológicas, de suas práticas e a inflexibilidade de entender o seu presente. Problemas em trabalhar e acomodar novos elementos – objetos, profissionais, público –, em procurar novas formas de *ser* museu seriam consequências disso. A potencialidade de o museu se tornar um lugar de reflexão crítica sobre sua própria história seria desse modo perdida.

Uma maneira distinta de escrever e entender a história do museu, mais especificamente do museu tal como se conhece hoje é proposta por Hooper-Greenhill³⁷⁰. Para tanto, parte de um estudo sobre a obra de Foucault³⁷¹, assinalando algumas questões e ferramen-

³⁶⁵ BOURDIEU, 1989: 140.

³⁶⁶ MACDONALD, 1996.

³⁶⁷ HOOPER-GREENHILL, 2001b.

³⁶⁸ Hooper-Greenhill cita, por exemplo MURRAY, 1904; TAYLOR, 1948; BAZIN, 1967; VAN HOLST, 1967; ALEXANDER, 1979 e destaca as narrativas focadas nas histórias de colecionadores individuais (EDWARDS, 1870; ALEXANDER, 1983) e narrativas focadas nas histórias de determinadas instituições (BAZIN, 1959; KLESSMANN, 1971; CAYGILL, 1981; MACGREGOR, 1983).

³⁶⁹ TAYLOR, 1987 *apud* HOOPER-GREENHILL, 2001b: 8.

³⁷⁰ HOOPER-GREENHILL, 2001.

³⁷¹ FOUCAULT, 1979; FOUCAULT, 1997; FOUCAULT, 2000; FOUCAULT, 2008.

tas que considera interessantes para o desenvolvimento da escrita e compreensão da história do museu presente. Entre estas, Hooper-Greenhill³⁷² distingue a história *efetiva*, i.e., uma abordagem do passado onde a descontinuidade, ruptura e dispersão são enfatizadas em alternativa à noção do contínuo, progressivo, totalizante desenvolvimento da história.

A história "efetiva" se distingue daquela dos historiadores pelo fato de que ela não se apóia em nenhuma constância: nada no homem – nem mesmo seu corpo – é bastante fixo para compreender outros homens e se reconhecer neles. Tudo em que o homem se apóia para se voltar em direção à história e apreendê-la em sua totalidade, tudo o que permite retraçá-la como um paciente movimento contínuo: trata-se de destruir sistematicamente tudo isto. É preciso despedaçar o que permitia o jogo consolante dos reconhecimentos. Saber, mesmo na ordem histórica, não significa "reencontrar" e sobretudo não significa "reencontrar-nos". A história será "efetiva" na medida em que ela reintroduzir o descontínuo em nosso próprio ser...o mundo tal qual nós o conhecemos não é essa figura simples onde todos os acontecimentos se apagaram para que se mostrem, pouco a pouco, as características essenciais, o sentido final, o valor primeiro e último; é ao contrário uma miríade de acontecimentos entrelaçados; ele nos parece hoje "maravilhosamente colorido e confuso, profundo, repleto de sentido" (...) cremos que nosso presente se apóia em intenções profundas, necessidades estáveis; exigimos dos historiadores que nos convençam disto. Mas o verdadeiro sentido histórico reconhece que nós vivemos sem referências ou sem coordenadas originárias, em miríades de acontecimentos perdidos³⁷³.

A base da história *efetiva* seria a oposição à busca da origem fundadora das coisas, a rejeição de uma abordagem que impõe uma cronologia, um fluxo de desenvolvimento do passado ao presente. A história *efetiva* explora as diferenças entre as coisas e não os vínculos, as ligações; não pergunta como as coisas permanecem iguais e sim como estão diferentes, como mudaram e o porquê³⁷⁴. Escrever a história do museu sob o ponto de vista da história *efetiva* consistiria, portanto, em revelar novas relações e articulações, investigar como e quando os museus mudaram no passado e de que maneira e por que práticas habituais como colecionar, conservar, classificar se tornaram diversas, foram rompidas e abandonadas, e, assim, fornecer um contexto para as aparentes repentinas mudanças culturais de hoje³⁷⁵.

Partindo desta perspectiva, Lorente³⁷⁶ abordará a história do museu de arte contemporânea articulando-a em torno de dois *pontos nodais* ou de dois pontos discursivos privilegiados³⁷⁷, o *Musée des Artistes Vivants*, considerado o primeiro museu de arte contemporânea do ocidente, criado em 1818, em Paris, e o *Museum of Modern Art* (MoMA), fundado

³⁷² HOOPER-GREENHILL, 2001b.

³⁷³ FOUCAULT, 1979: 18.

³⁷⁴ HOOPER-GREENHILL, 2001b.

³⁷⁵ HOOPER-GREENHILL, 2001b.

³⁷⁶ LORENTE, 2008.

³⁷⁷ LACLAU & MOUFFE, 1985.

em 1929 em New York³⁷⁸. Ou seja, ao refletir sobre as circunstâncias que influenciaram o surgimento dessas duas instituições e suas características mais significativas, Lorente as apresentará como modelos de museus dedicados à arte contemporânea respectivamente do século XIX e do século XX, e que foram emulados, questionados, contestados por outros museus com o mesmo desígnio, surgidos paralelamente em países com tradições históricas distintas como na Rússia, na Itália, na Alemanha, na Inglaterra e na Espanha.

Uma vez observadas, durante a realização dos estudos de caso que compõem este livro referências ao *Musée des Artistes Vivants* e ao MoMA – de maneira e em graus distintos, conforme explicitado do desenvolvimento de cada caso –, a abordagem de Lorente³⁷⁹ orienta esta discussão sobre estes dois museus de arte contemporânea paradigmáticos ou inspiradores.

2.1.1. *Musée des Artistes Vivants*

O primeiro museu de arte contemporânea do ocidente nasceu como um autêntico museu moderno: oficialmente chamado de *Musée des Artistes Vivants*, abriu ao público em 24 de abril de 1818, no *Palais du Luxembourg* em Paris. Impulsionado principalmente por questões políticas, por ideais nacionalistas e por ideais pedagógicos³⁸⁰, surgiu como exemplo da incrível especialização que atingiram os museus no século XIX e simultaneamente ao desenvolvimento do que Habermas³⁸¹ designou de a *esfera pública burguesa*, i.e., um novo universo de associação voluntária criado pela burguesia da época que oferecia um meio alternativo de expressão, de opinião e de reivindicação política e cultural por parte da sociedade civil; universo este constituído por novos cenários para o estabelecimento das relações sociais, como os cafés, as livrarias, clubes, editoras, imprensa, bibliotecas e os museus.

Criado para abrigar exclusivamente obras de arte de artistas franceses vivos e condecorar com uma aura de modernidade seus fundadores e patronos, o *Musée des Artistes Vivants* é considerado um museu paradigmático não só por ter sido o primeiro museu de arte contemporânea do ocidente, mas por ter apresentado algumas das características que fundamentaram a criação de outros museus com o mesmo desígnio – como pressupostos a serem assumidos ou contestados – e a consolidação desta tipologia de museu durante o século XIX. Entre estas características destaca-se a sua relação de complementaridade com um museu dedicado à arte antiga, o *Musée du Louvre*, fundado em 10 de agosto de 1793 – característica esta determinada mais por condicionalismos políticos do que por uma política museológica ou cultural.

Segundo Lorente, há que se notar que, ironicamente, «a iniciativa de abrir o primeiro

³⁷⁸ LORENTE, 2008.

³⁷⁹ LORENTE, 2008.

³⁸⁰ LORENTE, 1998.

³⁸¹ HABERMAS, 1984.

museu de arte contemporânea do mundo surgira sob a Restauração, uma era de regresso a um conservadorismo radical na França», onde para a monarquia restaurada «nada parecia mais eficaz como justificação de qualquer iniciativa política do que apresentá-la como uma continuidade de algo anterior à era republicana». Sendo assim, ao instalar o *Musée des Artistes Vivants* no *Palais du Luxembourg* buscava-se, «sobretudo, uma conexão histórica com a política cultural do *Ancien Régime*», pois aquele mesmo palácio havia abrigado, entre 1750 e 1779, a primeira galeria régia de arte aberta ao público na França, uma galeria de quadros de mestres antigos «cuja existência sobrevivia na memória dos parisienses»³⁸². Por outro lado, antes da criação do *Musée des Artistes Vivants* e durante a Revolução Francesa, o *Palais du Luxembourg* havia sido nacionalizado e, em 1799, transformado em sede do Senado. Em lembrança ao facto do *Palais du Luxembourg* ter abrigado o primeiro museu de arte aberto ao público na França, o Senado decide reabrir ao público parte do edifício como museu, e em 1802 inaugura o *Musée de la Cambre de Paris*, uma «atração complementar à visita do Louvre, sendo que a galeria do Senado oferecia “mais do mesmo”: uma galeria de grandes mestres antigos»³⁸³. Em 1815, com o *Tratado de Paris*, a França é obrigada a devolver os *troféus de guerra* pilhados com as conquistas napoleónicas aos seus países de origem, e o museu mais beneficiado por este espólio, o *Musée du Louvre*, foi também o mais prejudicado. Contudo, as galerias do Louvre não poderiam ficar vazias³⁸⁴ e a solução encontrada foi voltar a preenchê-las, completá-las com os antigos mestres do *Musée de la Cambre de Paris*, que por sua vez não havia sido afetado pelo *Tratado de Paris*. «Complementar e completar o Louvre seria, doravante, seu duplo destino»³⁸⁵.

Ao mesmo tempo, a opção em reabrir as galerias esvaziadas do *Palais du Luxembourg* com a arte contemporânea francesa era uma oportunidade para «mostrar certa supremacia francesa», «para levantar o orgulho patriótico»³⁸⁶; mas também para mostrar que a monarquia não era contrária à modernidade. Assim, o *Musée des Artistes Vivants* é inaugurado em 1818 com uma coleção constituída por empréstimos de indivíduos e de algumas instituições, e por obras da rica coleção de arte contemporânea francesa do então Rei Louis XVIII, tornando-se «um símbolo de modernidade – o primeiro museu do mundo dedicado somente aos artistas vivos», e ao mesmo tempo «radicalmente patriótico – só a arte francesa estava representada ali»³⁸⁷.

³⁸² LORENTE, 2008: 25. Sobre esta galeria ver MCCLELLAN, 1999.

³⁸³ LORENTE, 2008: 36.

³⁸⁴ Por muitas razões, entre estas, por as coleções ali expostas terem sido declaradas «propriedade publica do povo soberano» francês, por a sua localização, o *Palais du Louvre*, ser «um símbolo de grande parte do passado histórico da França», por sua arquitetura «simbolizar o triunfo dos artistas franceses sobre os italianos, pois no século XVII os projetos de Bernini para as fachadas do Louvre haviam sido negados em favor dos apresentados por um arquiteto francês, Charles Perrault» (LORENTE, 2008: 33).

³⁸⁵ LORENTE, 2008: 38.

³⁸⁶ LORENTE, 2008: 38.

³⁸⁷ LORENTE, 2008: 44.

Todavia, a relação de complementaridade entre o *Musée des Artistes Vivants* e o *Musée du Louvre* acontecia ainda de uma outra maneira. Refere-se aqui ao facto do *Musée des Artistes Vivants* ter sido fundado como um *musée de passage*, o que concretamente significava que as obras de sua coleção eram destinadas a outras instituições algum tempo depois da morte de seus autores. Teoricamente, depois de dez anos após a morte dos artistas e dependendo do seu prestígio e da qualidade de sua obra, a mesma poderia ser enviada ao Louvre ou ser condenada a decorar as paredes de um ministério, ou ainda ser transferida para um museu provincial. A consequência mais imediata foi que, inicialmente, o *Musée des Artistes Vivants* não possuía uma coleção permanente. Por outras palavras, o Museu era percebido como uma sala de espera para as obras beneméritas que aguardavam o último julgamento, o do tempo, para a sua final consagração ou ruína: um *musée purgatoire*, como popularmente chamado³⁸⁸. No entanto, «por mais que não fosse um espaço de consagração definitiva como o Louvre, era sim um grande museu nacional, com todas as conotações de excelência artística associadas a ele»³⁸⁹; e, como um grande museu nacional, era suposto que o *Musée des Artistes Vivants* apresentasse as obras dos melhores mestres contemporâneos que, dotadas de um valor didático, eram convertidas em exemplos a seguir pelos demais artistas e estudantes de arte mas também para a formação do gosto do público³⁹⁰.

A maior parte das obras incorporadas ao acervo do *Musée des Artistes Vivants* eram obras premiadas em salões ou em feiras internacionais adquiridas e doadas para o Museu pelo Rei e, depois de 1848, pelo Estado. Assim, segundo Lorente³⁹¹, para serem expostas no Museu as obras tinham que passar por um triplo júri: o júri de seleção dos salões e feiras, o júri de premiação e, finalmente, o júri que escolhia as obras que seriam compradas e doadas ao Museu. Até a nacionalização do Museu em 1848, este último júri era composto exclusivamente por membros da Academia de Belas-Artes, «pessoas com uma idade avançada cujo gosto tinham sido formados nos derradeiros anos da sua juventude, e isso resultava na falta de conhecimento dos jovens artistas, coroando as paredes do museu predominantemente com artistas que haviam florescido há muito tempo»³⁹². É apenas em 1873 que os conservadores do *Musée des Artistes Vivants* adquirem a prerrogativa de aceitar ou recusar as obras oferecidas pelo Estado e somente em 1929 uma comissão é criada para decidir quais obras seriam qualificadas a entrar no Museu.

³⁸⁸ LORENTE, 1998.

³⁸⁹ Prova disso é que 50% das pinturas inventariadas em seus catálogos no século XIX apareceriam depois nos catálogos do Louvre, sendo a proporção mais favorável para o caso das esculturas (LORENTE, 2008: 69).

³⁹⁰ Nota-se que nos primeiros anos de funcionamento do *Musée des Artistes Vivants* o público em geral somente era admitido nos domingos e feriados, enquanto que os artistas e visitantes estrangeiros eram admitidos nos outros dias da semana (LORENTE, 2008).

³⁹¹ LORENTE, 1998.

³⁹² LORENTE, 1998: 82.

A questão é que se por um lado este sistema de seleções consecutivas garantia supostamente um alto nível de qualidade das obras que faziam parte do seu acervo, por outro, as obras não acadêmicas ou obras dos artistas modernos dificilmente eram expostas em suas galerias. Apenas em 1896, com a doação de 69 obras feita em testamento pelo pintor Gustave Caillebotte (1848-1894) ao Estado – sob a condição de que as mesmas deveriam ser expostas no *Musée des Artistes Vivants* ou no *Musée du Louvre* – é que os artistas impressionistas, como Degas (1834-1917), Manet (1832-1883), Monet (1840-1926), Renoir (1841-1919), Cézanne (1839-1906) puderam entrar no *Musée des Artistes Vivants*³⁹³. No entanto, como observado por Lorente³⁹⁴, antes da I Guerra Mundial nem os impressionistas nem os pós-impressionistas tinham sido adequadamente representados e esse foi o principal motivo pelo qual o Museu atraiu a antipatia por parte de muitos artistas.

Após a doação de Caillebotte, o próprio Estado começou a adquirir obras modernas e consequentemente ao caráter cosmopolita assumido por Paris, no final do século XIX, o *Musée des Artistes Vivants* começou a adquirir obras de artistas estrangeiros. Em apenas trinta anos, de 1892 a 1922, o catálogo do museu registava 1.175 novas aquisições, porém os artistas continuavam insatisfeitos e uma das principais razões era o espaço limitado para a exposição de suas obras. Isto porque apesar de ter sido fundado como um *musée de passage*, o Museu foi abandonando pouco a pouco esta sua peculiar característica. Assim, apesar de sua política inicial e do interesse dos artistas, o *Musée des Artistes Vivants* renunciou ser um museu incentivador apenas dos artistas vivos para ser também um museu dedicado a um período mais extenso da história da arte. Por outras palavras, o Museu se convertia em um museu de arte contemporânea «no sentido menos radical da expressão», já que aspirava colecionar «a arte de um amplo período da Idade Contemporânea» no lugar de continuar a ser um espaço apenas das últimas tendências artísticas³⁹⁵. A alteração do estatuto do *Musée des Artistes Vivants* é reforçada em 1892 quando Léonce Bénédite (1856-1925) torna-se seu conservador e cessa a transferência das obras para outros museus ou instituições – com exceção àquelas reclamadas pelo Louvre.

Qualquer trabalho pode e deve permanecer aqui tanto tempo quanto o necessário para instruir sobre o período da história contemporânea apresentada neste museu (...) Isso quer dizer que o Luxembourg, em vez de ser um lugar de passagem, uma instituição sempre instável e continua-

³⁹³ Por um acordo entre o Governo e os responsáveis pelo testamento de Caillebotte, e sob pressão tanto da Academia de Belas-Artes, quanto da opinião pública conservadora, foram oferecidas ao Estado apenas algumas obras doadas por Caillebotte, para que pelo menos em teoria fosse possível afirmar que o Estado havia aceitado integralmente a doação. Segundo Lorente (1998), o que aconteceu na prática foi que 29 obras foram recusadas e é assim que posteriormente seria lembrado o *escândalo do Affaire Caillebotte*, embora a perspectiva contemporânea ao *escândalo* tenha sido o contrário: o escandaloso era que 40 obras de supostamente má qualidade tinham sido admitidas.

³⁹⁴ LORENTE, 1998.

³⁹⁵ LORENTE, 2008: 67 e 68.

mente destruída, começa a ter uma coleção definitiva (...), e dessa forma o Louvre será poupado da inundação que a atual invasão de obras modernas está ameaçando produzir em breve³⁹⁶.

De acordo com Lorente³⁹⁷, o facto de deixar de ser empregado o seu nome oficial para ser utilizado até mesmo em seus catálogos a sua denominação metonímica, *Musée du Luxembourg*, é significativo e revelador da crise de identidade que passava a instituição com a mudança de seu estatuto. Contudo, a falta de espaço para a apresentação das obras dos artistas modernos não era consequência apenas do crescimento de sua coleção. Desde 1886 que o Museu havia sido transferido provisoriamente para um laranjal adaptado para recebê-lo. Além de pequeno, o espaço originalmente desenhado para abrigar as laranjeiras do jardim de *Luxembourg* era húmido e não oferecia condições adequadas para a conservação das obras. Para conseguir resolver o problema da falta de espaço e de má adequação às obras, em seus últimos anos de existência o *Musée du Luxembourg* voltou a ser um *musée de passage*, porém, os procedimentos de transferência passaram a basear-se na data de nascimento do artista: a obra ficava no Museu até o octogésimo aniversário do artista, não importando se ele estivesse vivo ou morto. Ao mesmo tempo, a coleção de obras de artistas estrangeiros foi transferida, em 1922, para outro pequeno edifício, o *Jeu de Paume* que em 1932 se tornou uma instituição independente: o *Musée des écoles étrangères contemporaines*. A secção devotada à série *Nymphéas* de Monet e ao legado de Caillebotte for transferida para um outro espaço em frente ao *Jeu de Paume*, para a *Orangerie du Jardin des Tuileries* que em 1926 é inaugurado com o nome de *Musée de l'Impressionnisme*. E finalmente em 1938 o Museu é fechado e o restante de sua coleção é transferido para um dos pavilhões da Exposição Internacional de 1937, o *Palais de Tokyo*, em teoria desenhado desde o princípio com vistas a sua posterior utilização como *Musée des Artistes Vivants*. Depois de dez anos fechado para obras e por razão da II Guerra Mundial, inaugura-se oficialmente em 1947, no *Palais de Tokyo* o *Musée National d'Art Moderne*, sob a direção de Jean Cassou (1897-1986), com suas coleções iniciando com Signac (1863-1935) e com os sintetistas do final do século XIX, passando pelo fauvismo, cubismo e demais vanguardas do século XX; rompendo com o seu antecedente, o *Musée des Artistes Vivants*, não só no que diz respeito à sua arquitetura e localização, como também à sua denominação, entretanto «já vigente na Espanha e Itália, e que estaria muito na moda ao longo do século XX com um novo significado»³⁹⁸.

Enfim, ainda que o *Musée des Artistes Vivants* seja considerado o paradigma de museu da arte contemporânea do século XIX, nota-se que ele nunca produziu clones idênticos, de facto ele raramente foi emulado em suas características mais peculiares, ser um *musée de*

³⁹⁶ BÉNÉDITE, n.d., *apud* LORENTE 1998: 86.

³⁹⁷ LORENTE, 2008.

³⁹⁸ LORENTE, 2008: 114.

passage e um museu de artistas vivos. Porém, a relação de complementaridade com um museu de arte antiga será um importante elemento catalisador na fundação dos primeiros museus especializados na arte recente. Fora da França este complemento será feito de outra maneira, *i.e.*, delimitava-se mesmo que de um modo não muito preciso uma fronteira entre os «mestres antigos» e a «arte moderna», e que se situava entre a última década do século XVIII e as três primeiras do século XIX. Segundo Lorente³⁹⁹, esta fronteira teria sido proposta primeiramente aquando a criação da *Neue Pinakothek de Munique*, em 1853, como complemento da *Alte Pinakothek* (1836), assumindo-se o ano de 1780 como a data de divisão das coleções de Ludwig I da Baviera. Muitos museus de arte contemporânea seguirão esta política, porém, não necessariamente a mesma data. Lorente⁴⁰⁰ cita, por exemplo, o acordo de complementaridade assumido em Londres entre a *National Gallery* (1838) e a *Tate Gallery* (1897), adotando-se a data do nascimento de Turner (1775-1851) como o divisor de águas de suas coleções; e em Madri, onde Goya (1746-1828) *dividirá* a coleção do Prado (1819) e do *Museo de Arte Moderno*⁴⁰¹ (1895). De certa maneira, este elemento catalisador continuará vigente até hoje, onde se observa a probabilidade maior de criação de museus dedicados à arte recente em zonas onde já exista previamente uma oferta museística dedicada à arte de épocas anteriores⁴⁰².

2.1.2. *Museum of Modern Art*

Sob a influência direta das experiências museísticas e artísticas contemporâneas europeias, e num contexto favorável pela emergência dos Estados Unidos da América como potência económica e política no cenário internacional, o MoMA foi criado por «três ricas senhoras» de Nova York⁴⁰³, que atentas à necessidade de se enfrentar a política conservadora dos museus tradicionais americanos, resolveram instituí-lo como um museu exclusivamente dedicado à arte moderna: Lillie P. Bliss (1864-1931), filha de um rico industrial e comerciante, muito próxima dos pintores organizadores da *International Exhibition of Modern Art – Armory Show* –, em 1913, onde havia descoberto os artistas impressionistas cujas obras passou a colecionar; Mary Quinn (1877-1939), casada com o conceituado advogado Cornelius Sullivan; e Abby Aldrich (1874-1948), filha de um influente senador e

³⁹⁹ LORENTE, 1998.

⁴⁰⁰ LORENTE, 2008.

⁴⁰¹ Este museu havia sido criado em 1894 inicialmente com o nome de *Museo de Arte Contemporáneo*. Segundo LORENTE (2008), em 1931 são retirados do mesmo quase todas as obras do século XIX. Em 1951 suas coleções são divididas em dois museus denominados de *Museo de Arte Moderno* e *Museo de Arte Contemporáneo*. Em 1971, o museu moderno (com as obras do século XIX) foi instalado no *Casón del Buen Retiro*, convertendo-se em uma sessão do *Museo del Prado*. O de arte contemporânea, converteu-se em 1975 no *Museo Español de Arte Contemporáneo* e originou o presente *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*.

⁴⁰² LORENTE, 1998.

⁴⁰³ Com a colaboração dos membros do primeiro conselho de administração do Museu formado por A. Conger Goodyear (1877-1964), Paul Sachs (1878-1965), Frank Crowninshield (1872-1947) e Josephine Boardman (1873-1972).

casada com o milionário John D. Rockefeller Jr.⁴⁰⁴. Porém, o MoMA não seria fundado como um museu de arte moderna tal como esse enunciado era entendido no século XIX, e sim como um museu da arte *programaticamente moderna*⁴⁰⁵, instaurando uma nova subdivisão ou especialização estilístico-cronológica para o museu de arte: do pós-impressionismo em diante. A instauração desta nova tipologia de museu fundamentado na concepção de arte moderna assumida pelo MoMA e proposta pelo seu primeiro diretor, Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), configura-se como um dos principais aspetos que o caracteriza como o paradigma de museu de arte contemporânea de boa parte do século XX.

Localizado inicialmente no décimo segundo piso do *Heckscher Building*, o MoMA é aberto ao público pela primeira vez em 7 de novembro de 1929. A sua inauguração é precedida pela distribuição de um eloquente manifesto intitulado *A New Art Museum: An Institution in New York Which Will Devote Itself Solely to the Masters of Modern Art*, através do qual seus fundadores apresentavam a política institucional a ser desenvolvida, delimitando o papel do MoMA no cenário cultural nova-iorquino⁴⁰⁶. Neste manifesto, seus fundadores chamavam atenção para o crescente interesse em todo o mundo pelo «movimento moderno», expresso «não só em coleções privadas mas também na formação de excelentes galerias públicas com o propósito específico de expor permanentemente ou temporariamente coleções de arte moderna»; e para o «extraordinário anacronismo» que consistia o facto de Nova York, uma «metrópole notavelmente moderna», não ter uma galeria como estas. Citam como exemplos as coleções públicas de Londres, Paris, Berlim, Munique, Moscou e Tóquio, identificando ao mesmo tempo estas cidades como fontes de inspiração para resolverem o problema «delicado e difícil» que Nova York enfrentava: a «política razoável e provavelmente sábia» do *Metropolitan Museum of Art*, fundado em 1820, «um grande museu histórico», de não incorporar em suas coleções as «obras dos modernistas»; e a necessidade de não esperar o tempo eliminar a «probabilidade de erro» e nem a generosidade de colecionadores e galeristas para se perceber a arte contemporânea. Estas cidades são citadas como exemplos por terem estabelecido uma relação de complementaridade entre museus «devotados especificamente para a exposição de arte moderna» e museus com políticas similares a do *Metropolitan*, como a relação «do Luxembourg com o Louvre»; relação esta que o MoMa propunha estabelecer com o *Metropolitan*. Todavia, segundo este manifesto, o museu de Nova York seria «muito superior» ao modelo parisiense e teria «muitas funções»: antes de tudo, constituir uma coleção dos «ancestrais imediatos ao movimento modernista», *i.e.*, Van Gogh (1853-1890), Seurat (1859-1891), Gauguin (1848-1903) Toulouse-Lautrec (1864-1901), Henri Rousseau (1844-1910); segundo, constituir e expor permanentemente coleções dos «mestres vivos mais importantes, especialmente da França e

⁴⁰⁴ LORENTE, 2008: 172.

⁴⁰⁵ ARGAN, 1987.

⁴⁰⁶ LORENTE, 2008.

dos Estados Unidos», e eventualmente de grupos representativos da Inglaterra, Alemanha, Itália, México e outros países; terceiro, expandir com o tempo as suas fronteiras para além da pintura e da escultura criando departamentos devotados ao desenho, à gravura, fotografia, tipografia, e arquitetura, ao desenho industrial e às artes decorativas; e quarto, constituir uma «filмотeca», *i.e.*, «uma biblioteca de filmes com uma sala de projeção» onde os filmes pudessem ser, ao mesmo tempo, mostrados e preservados. Desta forma, «dentro de dez anos» Nova York «com a sua vasta riqueza», com as suas «magníficas coleções particulares e o seu entusiasmo» poderia ter o «melhor museu moderno do mundo». Porém, seria necessário ainda um «grande edifício», uma «equipa treinada» e um plano de ação gradual: durante os seus dois primeiros anos, o MoMA deveria funcionar como uma galeria para receber exposições temporárias, tempo necessário para se descobrir se Nova York estaria realmente disposta a «construir e apoiar» um permanente Museu de Arte Moderna⁴⁰⁷.

Assim, o MoMA é fundado como um *musée de passage* e com uma coleção a construir, porém o seu ponto de partida não seria a arte do século XVIII e sim alguns artistas do final do século XIX; e o seu ponto de chegada ficaria em aberto, ou seja, a coleção do Museu era pensada graficamente «como um torpedo em movimento através do tempo» sendo o seu nariz «o presente que sempre avança» e a sua cauda «o passado que sempre recua» em cinquenta a cem anos de distância⁴⁰⁸. Segundo Lorente, em 1931 Alfred Barr define uma política de aquisições com o intuito de impor condições à aceitação de obras doadas e uma dimensão audaciosa às compras a realizar, pois se «a missão de alguns museus era conservar obras mestras já consagradas pelo tempo», a do MoMA deveria ser um laboratório de experimentação «ocupado em fazer novos descobrimentos»⁴⁰⁹. Todavia, a sua relação de complementaridade com o *Metropolitan* não chegou a acontecer de forma sistemática, ou melhor, apesar de se ter estabelecido um acordo para tanto em 1947⁴¹⁰, e que foi rompido em 1953⁴¹¹, apenas algumas obras da coleção do MoMA foram vendidas para o *Metropolitan*, mais precisamente a coleção de *folk art* americana e 26 obras de «clássicos modernos» incluindo obras de *Cézanne* (1839-1906) e *Picasso* (1881-1973)⁴¹². Por outro lado, a coleção seguiu crescendo, sobretudo com doações e legados, não necessariamente seguindo a política de aquisições traçada previamente por Alfred Barr, terminando que o gosto e a generosidade «dos anciões nova-iorquinos ao morrer iam definindo o crescimento da coleção, muito mais que as prioridades apontadas pelo jovem diretor»⁴¹³.

Ultrapassando o prazo de dois anos inicialmente estipulado no seu manifesto de fun-

⁴⁰⁷ Segundo o manuscrito do manifesto de fundação do MoMA (<http://www.moma.org/docs/press_archives/2/releases/MOMA_1929-31_0002_1929-08.pdf?2010>). [Consulta realizada em julho de 2010].

⁴⁰⁸ BARR, n.d. *apud* KANTOR, 2003: 366.

⁴⁰⁹ LORENTE, 2008: 176.

⁴¹⁰ Chamado *Three Museum Agreement*, envolvendo também o *Whitney Museum of American Art*, fundado em 1930.

⁴¹¹ LORENTE, 2008.

⁴¹² LORENTE, 2008: 176.

dação, o MoMA funcionaria durante as suas três primeiras décadas de atividade como um espaço de exposições temporárias, assumindo como influência uma outra tipologia expositiva que não o museu de arte contemporânea francês e seus êmulos e sim as *Kunsthallen* da região central da Europa. Segundo Lorente⁴¹³, estes pavilhões ou salões de arte foram criados já no século XIX⁴¹⁴ por círculos de artistas locais e aficionados, surgidos primeiramente na Suíça e nos estados alemães e posteriormente em muitos outros países, interessados em promover a arte contemporânea ainda que isto não fosse uma especialização declarada. «De facto, expunham coisas de todos os tipos, incluindo material arqueológico, científico e tecnológico» e, apesar de se dedicarem basicamente a exposições temporárias, «algumas delas, com o tempo, chegaram a ter uma importante coleção própria e permanente»⁴¹⁵. No entanto, Alfred Barr considerava que para o MoMA ser digno do seu nome deveria apresentar uma exposição antológica semipermanente de arte moderna, o que seria positivo também para os seus fins educativos e para atrair mais doativos de obras e ajudas económicas. Mas isso iria acontecer pela primeira vez somente em 1958 quando inaugura a instalação permanente da sua coleção histórica de pintura e escultura, nas salas do segundo piso da sua terceira sede⁴¹⁶, pois se inicialmente a escolha pelas exposições temporárias se justificava pelo número reduzido de obras da sua coleção, até finais da década de 1950 justificava-se como «a via de êxito mais segura»⁴¹⁷.

Segundo Grunenberg (1999), a identidade pública do MoMA seria consolidada com a arquitetura de sua terceira e definitiva sede inaugurada em 10 de maio de 1939, projetada pela dupla de arquitetos americanos Philip L. Goodwin (1885-1958) e Edward Durell Stone (1902-1978), por manifestar arquitetonicamente os seus princípios modernistas, cumprindo com os preceitos do *estilo internacional*: ênfase no volume em oposição à sugestão de massa e solidez; espaços definidos por planos muito leves; regularidade prevalecendo sobre a simetria; perfeição técnica em lugar da ornamentação; flexibilidade de planta e esmero nas proporções. A terceira sede do MoMA seria inaugurada com a exposição *Art in Our Time: 10th Anniversary Exhibition*, caracterizada como uma concatenação histórica da arte moderna das primeiras décadas do século XX⁴¹⁸, e organizada com o intuito de oferecer ao visitante um percurso cronológico por esta mesma história. Para tanto, Alfred Barr subdividiu o espaço expositivo em uma série de galerias e, em vez de dedicar cada galeria a uma determinada escola nacional – arte moderna francesa, arte moderna italiana, etc. –, apre-

⁴¹³ LORENTE, 2008.

⁴¹⁴ Por exemplo, a *Kunsthalle* da Basileia, em 1839; de Bremen, em 1849; de Hamburger, em 1869.

⁴¹⁵ LORENTE, 2008: 60.

⁴¹⁶ Em 1932, o Museu havia sido transferido do *Heckscher Building* para a sua segunda sede, uma casa na 11 West 53 Street que pertencia a John D. Rockefeller (pai). Em 1939, foi transferido para a sua terceira e definitiva sede, em um edifício construído de raiz, nesta mesma rua.

⁴¹⁷ LORENTE, 2008: 193.

⁴¹⁸ LORENTE, 2008.

sentou em cada uma delas um movimento artístico modernista – cubismo, surrealismo, futurismo. Ao mesmo tempo, definiu um percurso linear a ser percorrido pelo visitante através das galerias, «seguindo o sentido de desenvolvimento da arte moderna em uma clara e lógica sequência»⁴¹⁹. Por outro lado, em *Art in Our Time*, Alfred Barr consolidaria o seu formalismo estético expositivo⁴²⁰: para além da construção de um percurso cronológico, organizou as pinturas em linhas axiais longitudinais, suspensas em alturas padronizadas, e, principalmente, procurou caracterizar o espaço expositivo como um ambiente neutro para a contemplação da arte, um espaço museologicamente e ideologicamente neutro, ideal, *atemporal*, consagrado à tecnologia da estética e à arte moderna. O espaço expositivo como uma atmosfera de intimidade entre espectador e obra, sem nada mais para desviar a atenção do mesmo dentro do seu campo visual. Características estas que se tornaram paradigmáticas durante todo o século XX, e que constituíram o modelo de espaço expositivo moderno por excelência: *o cubo branco*⁴²¹.

Há que se assinalar a influência das experiências museológicas europeias para a constituição do espaço expositivo moderno do MoMA, conhecidas por Alfred Barr na sua viagem de estudo pela Europa, entre 1927 e 1928. Refere-se aqui às experiências desenvolvidas por Hans Posse (1879-1942), diretor da *Gemäldegalerie* de Dresden entre 1910 e 1942, e, principalmente, por Alexander Dorner (1893-1957), diretor do *Hanover Landesmuseum* entre 1922 e 1936. Hans Posse foi o responsável pelo projeto de requalificação museológica da *Gemäldegalerie*, inaugurada em 1855 e construída de raiz como um *museu-palácio*. O projeto de requalificação de Hans Posse foi desenvolvido entre 1910 e 1914 sob a influência do *movimento de reforma museística alemã*; movimento este caracterizado como uma mudança de entendimento sobre a finalidade do museu público, o qual passava a ser considerado fonte de instrução e prazer, acessível a todos, contribuindo para o desenvolvimento civilizacional e para a unificação da sociedade. Esta mudança pressupunha a requalificação museológica das instituições, e no caso da *Gemäldegalerie*, esta requalificação aconteceu, fundamentalmente, através da reavaliação dos critérios de seleção das obras de arte a serem expostas e do modo de apresentação da coleção, com o objetivo de possibilitar uma nova percepção estética sobre as obras de arte, já que, segundo o *movimento reformista*, o gosto puramente estético era a única coisa compartilhada pelo público tão extenso e socialmente diversificado dos museus de arte⁴²². Hans Posse propõe uma nova maneira de apresentar as pinturas: ao invés de cobrir completamente as paredes com três ou quatro fileiras de quadros muito próximos entre si, decide apresentar um número reduzido de pinturas, distribuindo-as espaçosamente sobre as paredes sem nunca formar mais do que duas

⁴¹⁹ BARR, n.d. *apud* GRUNENBERG, 1999: 36.

⁴²⁰ STANISZEWSKI, 1998.

⁴²¹ O'DOHERTY, 2002.

⁴²² JOACHIMIDES, 2006.

fileiras paralelas de quadros. As obras de arte expostas eram aquelas consideradas as mais importantes por constituírem o núcleo da coleção e que, ao mesmo tempo, alcançavam um alto grau de qualidade estética. Hans Posse propõe também a criação de um novo espaço/núcleo, a Coleção de Estudo, que, apesar de não ter sido instituído⁴²³, justificou a distinção e seleção de obras que seriam expostas para o público em geral e para os especialistas em história da arte. Contudo, segundo Joachimides⁴²⁴, um dos aspetos mais distintivo do novo modo de expor proposto por Hans Posse foi a importância dada à cor das paredes sobre as quais se apresentavam os quadros, já que com o número mais reduzido de quadros, a cor das paredes se tornava muito mais proeminente, produzindo um efeito significativo sobre as pinturas. Hans Posse escolheu cores contrastantes, sendo cada galeria pintada com a cor predominante da paleta das obras nelas expostas.

No início da década de 1930, Hans Posse foi responsável por requalificar um outro edifício para receber o Departamento Moderno da *Gemäldegalerie*, composto por obras de arte do século XIX e XX, e inaugurado em 1931 como a *Galerie Neue Meister*. Porém, desta vez, seguiria como princípio a revisão do próprio *movimento de reforma museística alemã*: frente «a deslegitimação da intenção original de utilizar o museu para a educação do gosto», propunha-se construir um espaço neutro, uma espécie de recriação «fantasmagórica» do estúdio do artista, ao contrário de se investir na experiência estética do visitante ao colorir as paredes das galerias realçando as obras de arte⁴²⁵. Sendo assim, e sob a orientação de Hans Posse, a *Galerie Neue Meister* era constituída por paredes brancas e uniformes, já que se esperava que a cor branca fosse capaz de recriar a sensação de objetividade típica de um estúdio artístico. Apesar de inicialmente ser exposto neste espaço apenas pinturas do século XIX, segundo Joachimides⁴²⁶, o modelo expositivo proposto por Hans Posse para a *Galerie Neue Meister* foi provavelmente o primeiro exemplo de *culo branco* em uma instalação permanente de um museu; e tornou-se determinante para a requalificação dos museus alemães durante a década de 1930.

Alexander Dorner, por sua vez, foi o responsável pelo projeto de modernização do *Hanover Landesmuseum*, um museu criado no início do século XX e, a princípio, dedicado à arte do século XI ao século XIX. Para desenvolver seu projeto, Alexander Dorner fundamentava-se no princípio de que um museu de arte expressava em todos os seus aspetos uma filosofia da arte, ou melhor, que o modo particular como uma coleção era organizada e apresentada, que o modo como o programa de exposições temporárias era estabelecido e que as aquisições e outras atividades didáticas eram realizadas, enunciava uma filosofia e uma história da arte. Para além de ampliar o arco cronológico da coleção do *Hanover Lan-*

⁴²³ As obras que constituíam este espaço/núcleo ficaram em uma reserva (JOACHIMIDES, 2006).

⁴²⁴ JOACHIMIDES, 2006.

⁴²⁵ JOACHIMIDES, 2006: 263.

⁴²⁶ JOACHIMIDES, 2006.

desmuseum incorporando ao seu acervo, por um lado, arte da antiguidade clássica, e por outro, obras de arte representativas das vanguardas modernistas como o expressionismo, o surrealismo e a arte abstrata, o projeto de Alexander Dorner consistiu concretamente em subdividir o espaço expositivo em diferentes *atmosphere rooms*, i.e., 46 galerias construídas com um desenho específico tendo atenção à iluminação, ao mobiliário, aos sistemas expositivos e à circulação do visitante. Ao mesmo tempo, as *atmosphere rooms* caracterizavam-se como galerias dedicadas a diferentes épocas da história da arte, estruturadas em ordem cronológica, cada uma evocando a atmosfera distinta de cada período/estilo artístico representado. A intenção de Alexander Dorner era a de que o visitante imergisse no espírito de cada época, de cada cultura e que com o decorrer do percurso percebesse que o presente fazia parte de um processo contínuo de transformação e criação. Para Alexander Dorner a função do museu de arte seria a de proporcionar a compreensão das conquistas do passado, interligando-as com as conquistas do presente. Sendo assim, questionava a separação entre o museu de arte antiga e o museu de arte moderna, considerando esta separação responsável por uma superficial abordagem do processo de criação artística. O museu de arte deveria ser, para Alexander Dorner, um espaço de encontro entre o passado e o presente ou entre a arte e a vida; deveria ser comprometido com o seu tempo; deveria ser um espaço em transformação, um laboratório, um espaço relativo e não absoluto⁴²⁷.

Seguindo a ordem cronológica da história da arte⁴²⁸, o percurso expositivo de Alexander Dorner terminava em uma *atmosphere room* dedicada à arte moderna. Para conceber esta galeria, Alexander Dorner convidou o artista construtivista russo El Lissitzky que, por sua vez, concebeu o *Kabinett der Abstrakten*, em 1927. Sucintamente, a proposta desta *atmosphere room* era a de promover uma participação mais ativa e menos contemplativa do visitante. Partindo do pressuposto de que as paredes não eram apenas um suporte para as obras e sim um «fundo ótico», El Lissitzky empregou uma série de estratégias *ilusionistas* para que o espaço se transformasse com o movimento do visitante, ou melhor, com o ponto de vista escolhido pelo visitante para observar a obra. Uma delas foi revestir perpendicularmente as paredes pintadas de cor cinza com frisos dispostos em intervalos regulares, pintados, por sua vez, de branco – a extremidade esquerda – e de preto – a extremidade direita. Assim, dependendo do ponto de vista do visitante, os quadros eram vistos sobre um fundo branco, preto ou cinza, «adquirindo uma tripla vivacidade»⁴²⁹. El Lissitzky desenvolveu também um sistema para a exposição de pinturas: nos cantos das paredes foram embutidos caixilhos cobertos parcialmente por uma superfície corrediça; algumas pinturas eram dispostas no interior desses caixilhos e tornavam-se visíveis ou não conforme a posição da superfície corrediça,

⁴²⁷ CAUMAN, 1958.

⁴²⁸ Alexander Dorner orientava-se e propunha uma revisão da filosofia/história da arte proposta por Alois Riegl (1858-1905) (CAUMAN, 1958).

⁴²⁹ EL LISSITZKY, 1927 *apud* BOLAÑOS, 2002: 124.

manipulada pelo visitante. Alexander Dorner convidou também o artista húngaro Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) para desenvolver uma segunda *atmosphere room* dedicada à arte moderna, à arte do presente, a *Raum der Gegenwart* traduzida para o inglês como *Room of Our Own Time*, porém, com o objetivo de expor a cultura visual moderna: fotografias, filmes, projetos arquitetônicos, técnicas teatrais e o design industrial; e composta essencialmente por imagens que eram acedidas pelo visitante ao ativar os dispositivos de projeção das mesmas. Nota-se que sob a direção de Alexander Dorner, o *Hanover Landesmuseum* será o primeiro museu a mostrar filmes continuamente no espaço expositivo. Contudo, esta *atmosphere room* que começou a ser construída em 1930 não chegou a ser concluída⁴³⁰.

Em síntese, após sua viagem pela Europa, Alfred Barr considerava as experiências museológicas alemãs – e também russas – uma das principais inspirações para os museus de seu tempo⁴³¹; e na exposição *Art in Our Time*, Alfred Barr apresentou aquilo que tinha apreendido com estas experiências. Mas também apresentou aquilo que é considerado uma das maiores originalidades do MoMA⁴³²: a arte moderna era representada não apenas pela pintura e pela escultura, senão também pelo desenho, gravura, arquitetura, pelo desenho industrial, cinema e fotografia, já que contava com departamentos específicos para cada uma destas práticas artísticas; o que poderia ser considerado uma herança da Bauhaus, também visitada por Alfred Barr, se percebida como a reivindicação conjunta de todas as artes, frente à primazia tradicional da pintura⁴³³.

O MoMA seria ainda pioneiro ao assumir um comprometimento ativo com a função didática do museu de arte moderna, criando em 1937 o Departamento de Educação, responsável inicialmente pela realização de visitas guiadas para estudantes; mas também desenvolvendo tabelas explicativas para cada obra, textos de parede para cada galeria e para a introdução geral de cada exposição; e de diagramas explicativos sobre as filiações histórico-artísticas concebidos pelo próprio Alfred Barr. Em 1939, é criada uma unidade didática especial, a *Young People's Art Center*, uma galeria para os mais jovens onde artistas e estudantes que trabalhavam nesta unidade ministravam aulas de iniciação à arte para crianças⁴³⁴.

Enfim, ainda que o MoMA tenha sido criado como um *musée de passage*, e que tenha assumido para a constituição de sua identidade uma série de experimentações já vigentes nos museus europeus, torna-se o modelo de museu de arte contemporânea do século XX por associar todas as suas dimensões – sua coleção, seu edifício, seu espaço expositivo, a relação que estabelece com o seu público – em torno de uma ideia de modernidade, identificada com a

⁴³⁰ CAUMAN, 1958.

⁴³¹ KANTOR, 2003.

⁴³² LORENTE, 2008.

⁴³³ LORENTE, 2008.

⁴³⁴ LORENTE, 2008.

tradição do novo. Contudo, segundo Lorente⁴³⁵, é difícil precisar se o MoMA impôs o seu conceito de modernidade nos Estados Unidos da América e ao resto do mundo ou se foi o triunfo da modernidade artística que consagrou o MoMa como um paradigma mundial; em todo caso, a sua visão de arte moderna converteu-se em meados do século XX no novo cânone internacionalmente imitado, e se durante o século XIX as denominações *museu de artistas vivos*, *museu de arte contemporânea* e *museu de arte moderna* poderiam ser empregadas como sinónimos, a partir do MoMA e da sua associação com a modernidade artística, tais termos serão muitas vezes utilizados para designar instituições com tipologias diferentes.

2.2. Esfera II: Museu de arte contemporânea em suspensão

Esta esfera constitui-se como um parêntesis na *narrativa* deste livro e assume a natureza de um relato.

Durante a realização da investigação, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), um dos casos estudados, inaugurou a exposição *MAC em Obras* na sua sede no Parque do Ibirapuera, a qual pude visitar e acompanhar as suas atividades por alguns dias durante o mês de janeiro de 2012. Aberta ao público em 27 de maio de 2011 e inserida num programa mais amplo de revisão do seu acervo, num momento em que o Museu se preparava para ser transferido para uma nova sede e para comemorar o seu meio século de existência, a exposição *MAC em Obras* surgiu com o principal objetivo de solucionar problemas específicos de conservação e restauro de algumas das obras que constituem a coleção do Museu. Para tanto, o MAC-USP propôs com esta exposição *suspender* o seu espaço expositivo e transformá-lo em um laboratório de conservação e restauro aberto ao público. Por outras palavras, o Museu apresentou no seu espaço expositivo vinte obras que precisavam ser restauradas ou que requeriam o desenvolvimento de novas estratégias de conservação. Neste mesmo espaço expositivo realizou encontros com os artistas – autores das obras – e com conservadores e pesquisadores de outras instituições para que, através de discussões e reflexões, novas metodologias e práticas pudessem ser pensadas e aplicadas na conservação e restauro das obras; discussões e reflexões estas que também podiam ser acompanhadas pelo público.

MAC em Obras foi apresentada também como um trabalho coletivo e experimental da equipa do MAC-USP, na medida em que procurou instaurar novas formas de relacionamento, propondo uma maior aproximação entre a Divisão de Pesquisa⁴³⁶ e os conservadores e restauradores do Museu; atitude esta declaradamente influenciada pelas reflexões que surgiram com a participação de alguns membros da equipa do MAC-USP nos encontros e

⁴³⁵ LORENTE, 2008.

⁴³⁶ A *Divisão de Pesquisa em Arte – Teoria e Crítica da Arte* pesquisa e estuda o acervo e os rumos da Arte Moderna e Contemporânea em todas as suas dimensões; organiza curadorias das exposições do acervo e exposições temporárias; produz catálogo

atividades promovidas pelo *International Network for Conservation of Contemporary Art* (INCAA)⁴³⁷. Foi também sob influência das reflexões promovidas pelo INCAA que se definiu a realização de entrevistas com os artistas como ponto de partida da metodologia de trabalho desenvolvida para o *MAC em Obras*. Ou seja, o artista foi considerado fonte primária de informação para o trabalho de conservação e restauro de suas obras.

De uma maneira geral, as entrevistas com os artistas realizadas durante o *MAC em Obras* foram divididas em duas partes: a primeira onde foram exploradas questões mais amplas sobre a trajetória e o processo artístico do artista; e a segunda, onde foram exploradas as questões mais específicas sobre técnicas e materiais utilizados, intenções dos artistas relativamente às suas obras, e sobre restrições em relação às possíveis intervenções de restauro. Estas entrevistas foram gravadas em suporte audiovisual e, posteriormente, apresentadas no próprio espaço expositivo do *MAC em Obras*. Para além de servirem como documento para o trabalho de conservação e restauro das obras, estas entrevistas foram integradas no acervo audiovisual do Museu e disponibilizadas ao público na sua biblioteca; e apresentaram-se como o início de um trabalho mais sistemático de recolha deste tipo de informação primária que é a voz do artista.

Por outro lado, as obras que fizeram parte da exposição, ou mais precisamente, as questões e problemáticas que suas características conceituais ou físicas suscitaram ao Museu orientaram a estruturação do espaço expositivo e a organização dos encontros em quatro grandes áreas de discussão: documentar|exibir; preservar|exibir; restaurar|preservar; reproduzir|exibir; áreas estas constituídas com o intuito de revisar as práticas museológicas tradicionais.

1. Documentar/exibir: dizia respeito à tradicional função de coletar, organizar e disponibilizar informações sobre as obras; e esta grande área apresentou como questão chave a ser debatida, os desafios impostos às funções tradicionais do museu «pelos preposições artísticas que surgem a partir da década de 1960», por exemplo, as instalações, «que embora possam assumir configurações diversas têm em comum a relação intrínseca que estabelecem com o lugar no qual são exibidas, a transitoriedade de sua presença e os novos modos de fruição que propõem ao público», tornando extremamente complexo a tarefa de documentar/exibir a arte contemporânea⁴³⁸.

2. Preservar/exibir: apresentou como questão chave a ser discutida a relação entre arte

gos, livros, cd-roms e outras formas de distribuição de informação sistematizada sobre a coleção, sobre o Museu e sobre a arte atual, além de desenvolver a programação anual das atividades da Divisão e elaborar o relatório anual dos trabalhos executados (<http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/institucional/institucional_dptca.asp>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

⁴³⁷ Uma rede internacional de partilha de investigações, práticas desenvolvidas para a conservação da arte contemporânea, criada em 1999, e que reúne diversos profissionais, sobretudo de instituições museológicas da Europa, Estados Unidos da América e América Latina.

⁴³⁸ COSTA, 2011: n.p.

e tecnologia como um dos desafios para a preservação da arte contemporânea. Partiu do pressuposto de que «se toda obra de arte, em última instância, produz-se no embate do artista com os materiais e as técnicas disponíveis no seu tempo, a partir das vanguardas históricas entram em cena diferentes dispositivos eletromecânicos, inéditos até então no terreno da arte. Assim, o conceito de preservar na arte contemporânea ocupa um território expandido». Neste contexto, alguns problemas que se colocam para a coleção, conservação e exposição das obras são, «desde a descontinuidade da produção de peças e equipamentos utilizados pelo artista, como lâmpadas e motores, até à impossibilidade de reconstruir certos modos de funcionamento da obra»⁴³⁹.

3. Restaurar/preservar: dizia respeito ao embate entre a ideia de arte permanente e a utilização de materiais e processos efémeros pelos artistas contemporâneos. Considerou como questão chave o facto de que, com «as práticas inauguradas pelos artistas contemporâneos, restaurar e preservar ganham outros sentidos, que vão além da manutenção física do objeto produzido pelas mãos dos artistas (...), e necessariamente implica no trabalho de análise da ideia do artista e de qual papel a materialidade de sua obra tem na veiculação de sua proposição»⁴⁴⁰.

4. Reproduzir/exibir: dizia respeito à utilização de técnicas de reprodução pelos artistas, como a fotocópia e a heliografia facilmente acessíveis para a realização e circulação dos seus trabalhos, normalmente fora do mercado de arte ou do circuito museológico. Porém, quando «tais trabalhos são expostos e, portanto, legitimados no espaço do museu, outro valor se agrega à obra reproduzível», e surgem questões sobre a relação entre original e cópia, e a reprodução da obra de arte para a sua preservação⁴⁴¹.

Segundo Macedo, a «preocupação com a especificidade da conservação de arte contemporânea é relativamente recente, tendo surgido grandes desenvolvimentos no final da década de 1990. Os profissionais da arte e da conservação começam a debater intensamente as questões que envolvem a dificuldade da tomada de decisões na preservação da arte contemporânea em conferências e encontros internacionais de que são exemplos significativos, *From Marble to Chocolate*, organizado pela *Tate Gallery* em Londres, em 1995; *Modern Art: Who Cares?* (1997), lançado pelo *Netherlands Institute for Cultural Heritage*; *Mortality/Immortality*, promovido pelo *Getty Conservation Institute* (1998) e, mais tarde, *Preserving the Immaterial e Permanence Through Change* (2003), nos EUA, até ao mais recente *Modern Art, New Museums*, que teve lugar no Guggenheim de Bilbau, em setembro de 2004, coordenado pelo *International Institute for Conservation*». Nestas iniciativas, inventariaram-se problemas, definiram-se prioridades e procuraram estabelecer-se métodos «que pudessem fazer face à diversidade e às dificuldades que a preservação da arte contemporânea suscita»⁴⁴².

⁴³⁹ FREIRE, 2011a: n.p.

⁴⁴⁰ MAGALHÃES, 2011b: n.p.

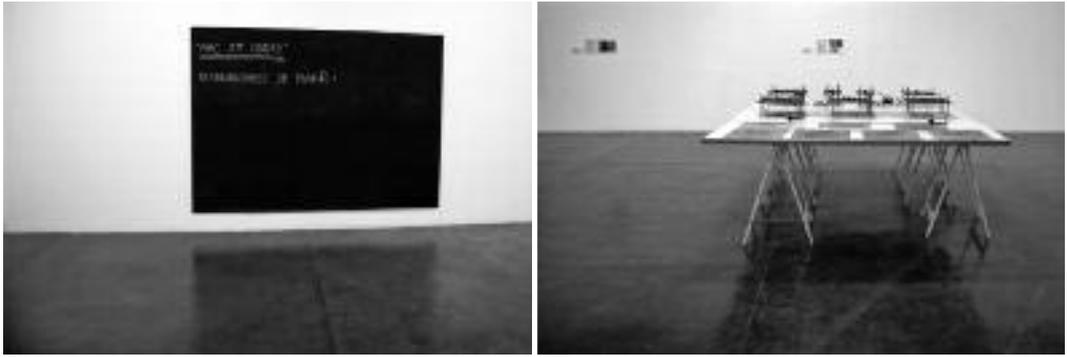
⁴⁴¹ FREIRE, 2011b: n.p.

⁴⁴² MACEDO, 2008: 39.

MAC em Obras poderia ser incluída nesta lista de iniciativas significativas dedicadas ao debate sobre a conservação mas também sobre o colecionar e o expor a arte contemporânea. A peculiaridade de *MAC em Obras* é a sua metodologia de trabalho, trazendo para o espaço expositivo do Museu uma discussão que normalmente é realizada nos seus bastidores; e apresentando, a par das obras, as suas dúvidas e hesitações ao se confrontar com a sua coleção e mais especificamente, ao se confrontar com a arte contemporânea, *i.e.*, *suspendendo* temporariamente as premissas tomadas como certas e que orientam o desenvolvimento de suas funções. *MAC em Obras* tornou-se uma experiência paradigmática para esta investigação.



Figuras: 01, 02, 03, 04, 05 e 06. Vistas da exposição *MAC em Obras*, 2012.



Figuras: 07 e 08. Vistas da exposição *MAC em Obras*, 2012.

2.3. Esfera III: Diálogos entre o museu e o artista

Ainda que o número de museus de arte contemporânea tenha crescido vertiginosamente durante a última metade do século XX, há que se assinalar que a consolidação deste tipo de museu foi e tem sido acompanhada por uma grande agitação crítica, convertendo-o em alvo de duras análises, implacáveis ataques e também de apaixonadas defesas. De uma certa maneira, considera-se que esta agitação que acompanha os quase duzentos anos de existência do museu de arte contemporânea deve-se, em parte, à sua natureza paradoxal. Como conseqüente à subdivisão do museu de arte e complementar ao museu de arte antiga, o museu de arte contemporânea carrega em seu *DNA*, ao mesmo tempo, o fardo do passado e o comprometimento com o presente em constante transformação. E é precisamente o seu modo de manejar o embate entre esses dois tempos, passado e presente (o futuro, uma conseqüência!?), que provocará tantas reações desde os primeiros anos da sua história.

Entre as inúmeras reações destacam-se as dos artistas vivos, que apesar de não serem considerados os responsáveis pelo surgimento dessas instituições⁴⁴³, podem ser considera-

⁴⁴³ Bazin (1967) apresenta os *Salões de Arte* de Paris como os principais responsáveis pelo nascimento do *Musée des Artistes Vivants* e o surgimento das galerias de arte moderna da Alemanha, como conseqüência do animado movimento romântico alemão. No entanto, Lorente (1998: 33) refuta essa hipótese ao observar que Roma também foi uma importante capital cultural na época e que a realização de exposições de arte contemporânea era uma tradição anterior à realização do primeiro *Salão de Paris*. O romantismo, por sua vez, não foi um movimento artístico exclusivo da Alemanha. A Grã-Bretanha, por exemplo, teve grandes representantes como Turner, Blake e Lawrence. Segundo as explicações da Bazin, a Itália e o Reino Unido deveriam ter sido uns dos primeiros países a construir galerias nacionais de arte moderna, ao passo que, de acordo com Lorente, eles estiveram entre os últimos. Ainda segundo Lorente (1998), o Estado – por meio de seu patrocínio e de suas políticas governamentais e culturais – e a elite social – encorajada a ser benfeitora e consumidora cultural pelas lições recebidas do Iluminismo – foram os principais responsáveis pela criação do *Musée des Artistes Vivants*. Hoje em dia, segundo o autor (Lorente, 2008), museus de arte contemporânea não são criados onde existam necessariamente muitos e bons artistas contemporâneos: são implantados em cidades e bairros decadentes, onde se pretenda desencadear um processo de revitalização urbana que, em torno da nova instituição, geram-se retornos econômicos e uma progressiva reabilitação física.

dos responsáveis por desestabilizar a inércia própria das mesmas⁴⁴⁴. Tais reações, distinguidas predominantemente como verbais (cartas, entrevistas, manifestos, declarações) e como propostas artísticas, embora assumam características distintas nesses quase duzentos anos, são aqui sistematicamente divididas como reações a dois períodos/fases do museu de arte contemporânea.

A primeira fase, que compreende os primeiros cento e cinquenta anos do museu, está marcada pelo seu processo de institucionalização, ou seja, de reprodução e emulação de um conjunto de conquistas históricas, práticas e valores que tendiam a gerar as condições da sua própria consolidação⁴⁴⁵. Impulsionado por ideais nacionalistas e pedagógicos, o museu de arte contemporânea é considerado, inicialmente, o mais prestigioso espaço de exposição para a arte atual. Segundo Bolaños, «era evidente que a irrupção do museu na realidade do artista representava a emergência de uma nova complexidade, que alterava por completo a sua ideia de criação e o seu modo de trabalhar»; porque, para além de democratizar um património até então zelosamente protegido por seus proprietários/colecionadores, o museu «alterava a relação do artista com a sua própria obra, com a História da Arte e com a História», *i.e.*, a concepção da obra, as maneiras de apresentá-las, os seus formatos e técnicas, as suas estratégias de difusão estarão destinadas ao museu⁴⁴⁶; independentemente de qual divergência artística da época o artista estava *filiado*: tanto aos *académicos* como aos *modernos*.

As primeiras reações contestatárias serão incitadas pela predileção do museu às obras académicas, dotando-as de valor didático, e pela sua aversão às inovações propostas pelos artistas modernos do século XIX; assumindo o museu, por um lado, um academicismo indolente e provido de uma considerável autoridade sobre a opinião pública, e os artistas modernos, por outro, a promoção de uma revolução artística cada vez mais experimental e transgressora⁴⁴⁷. Exemplos dessas reações seriam as exposições organizadas pelos próprios artistas frente à exclusão de suas obras dos *salões*, exposições universais e coleções nacionais, como Courbet (1819-1877) e Manet (1832-1883), dirigindo-se diretamente ao juízo da sociedade, sem intermediários, o que «representava uma tomada de consciência moral sobre o que passava a significar para um pintor a apresentação pública da sua própria obra»⁴⁴⁸.

A aversão do museu à inovação e ao experimentalismo artístico intensifica-se com a irrupção dos movimentos vanguardistas no início do século XX, a par das reações contestatárias dos artistas pertencentes a estes movimentos. Por outras palavras, com os movimentos modernistas e com a defesa de que a arte deveria «refletir as características e as exi-

⁴⁴⁴ BOLAÑOS, 2002.

⁴⁴⁵ BOURDIEU, 1989.

⁴⁴⁶ BOLAÑOS, 2008: 198.

⁴⁴⁷ BOLAÑOS, 2008.

⁴⁴⁸ BOLAÑOS, 2008: 203.

gências de uma cultura conscientemente preocupada com o próprio progresso, deseja de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas»⁴⁴⁹, um ódio feroz contra o museu se propaga por manifestos artísticos, acusando-o de estar escondido por detrás de uma falsa fachada de modernidade e emaranhado pela tradição e por uma nauseante preguiça mental.

Museus: cemitérios!... Idênticos, na verdade, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Museus: dormitórios públicos em que se descansa para sempre junto a seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos matadouros de pintores e escultores, que se vão trucidando ferozmente a golpes de cores e linhas, ao longo das paredes disputadas!.. Desviem o curso dos canais, para inundar os museus!... Oh! a alegria de ver boiar à deriva, laceradas e desbotadas sobre aquelas águas, as velhas telas gloriosas⁴⁵⁰!

No entanto, as reações dos artistas modernistas não estavam restritas à contestação do museu. Chama-se atenção às reações colaborativas, como por exemplo, a construção do *Kabinett der Abstrakten* do *Hanover Landesmuseum*, projetado por El Lissitzky; que em certa medida pode ser considerado também exemplo de uma das principais características do museu de arte contemporânea durante a sua fase de institucionalização, *i.e.*, a sua transformação ou comprometimento com a atualidade e renovação se dará inicialmente no seu espaço expositivo, procurando estabelecer uma estreita relação entre este espaço e a obra de arte⁴⁵¹. Contudo, o modelo de museu que predomina é o museu conservacionista, que privilegia a conservação dos objetos expostos para a sua contemplação, onde a exposição será concebida como um produto final, adequada para transmitir leis universais a um público indiferenciado.

Consolidada a mística da conservação, que se materializou em recursos e técnicas cada vez mais sofisticados para evitar a degradação dos objetos, a partir da segunda metade do século XX o museu começa a se questionar sobre o destinatário último de todo esse processo: deveria abrir-se ao exterior, atrair o público, seduzi-lo, buscar a sua cumplicidade e articular com ele um espaço de participação e protagonismo compartilhado. Paralelamente, intensificam-se os questionamentos sobre a capacidade do museu se fazer compreender, sobre a sua finalidade social e a sua projeção pública; o seu funcionamento interno e a sua legitimidade histórica, a sua autenticidade até a necessidade mesma da sua existência. Por outras palavras, uma «segunda onda de vanguardismo» colocará em questão o papel e funcionamento dos museus «com formas e argumentos de um radicalismo sem precedentes», acusando-os de «lugares de domesticação e censura da criação», de «idealizar a história, de legitimar hierarquias tradicionais, de sancionar interpretações interessadas de saber, de

⁴⁴⁹ ARGAN, 1987: 49.

⁴⁵⁰ MARINETTI *apud* HARRISON & WOOD, 1992: 148.

⁴⁵¹ ALONSO FERNÁNDEZ, 2006: 118.

ignorar a realidade do espectador»⁴⁵². Em resumo, qualquer lugar poderia ser o lugar da arte, qualquer lugar menos o museu!

A segunda fase do museu de arte contemporânea seria, assim, marcada por um processo de *reflexividade*, ou seja, por transformações que terão como origem o pôr em causa de modo radical as suas próprias práticas e os seus próprios instrumentos de consolidação, abrindo-se a ações que tensionam o lugar privilegiado que o seu discurso ocupa no contexto político e sócio-cultural em que se insere. E muitas dessas ações serão propostas pelos próprios artistas, os quais contribuirão para que o museu se torne, para além de contestável, um espaço de contestação, mesmo que gradativamente «a guerra contra o museu» tenha perdido a «sua virulência»⁴⁵³.

Considera-se que há uma linha de continuidade entre os questionamentos empreendidos pelos artistas modernistas do início do século XX e a crítica e os questionamentos empreendidos pelos artistas a partir dos anos 60⁴⁵⁴. O que entretanto é percebido como reação distinta, própria dessa segunda fase do museu de arte contemporânea, são as estratégias que muitos artistas encontraram/encontram de problematizar as estruturas e os discursos museológicos. Sublinham-se aqui duas dessas estratégias: a apropriação da linguagem museológica – o colecionar, catalogar, inventariar, expor – e o desvelar das estruturas discursivas como poéticas artísticas. Dentre os muitos artistas possíveis de serem citados⁴⁵⁵ estão Hans Haacke e as suas investigações sobre as conexões entre o mercado, os museus e a política; Fred Wilson, preocupado por revelar relatos ocultos e vozes silenciadas; e Mark Dion e a sua releitura dos museus de história natural como espaços civilizatórios⁴⁵⁶. Neste contexto, duas exposições se destacam: a 5ª *Documenta de Kassel*, realizada em 1972, e comissariada por Harald Szeemann (1933-2005), onde pela primeira vez Szeemann utilizará o termo *museu de artistas*, referindo-se à relação entre a criação artística e o princípio de administração museística, apresentando modelos e ficções de museus como o *Mouse Museum* (1965-1977), de Claes Oldenburg (n. 1929), a *Bôite-en-valise* (1935-1941), de Marcel Duchamp, e o *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1971), de Marcel Broodthaers (1924-1976); e a exposição *The Museum as Muse: Artists Reflect*, organizada por Kynaston McShine (n. 1935), no Museu de Arte Moderna de New York, em 1999, onde mais de 200 obras apresentavam diferentes graus de envolvimento com a ideia de museu.

Por outro lado, o que é também percebido como reação distinta, própria desta segunda fase do museu de arte contemporânea são as estratégias desenvolvidas por direto-

⁴⁵² BOLAÑOS, 2008: 211.

⁴⁵³ BOLAÑOS, 2008.

⁴⁵⁴ PUTNAM, 2001.

⁴⁵⁵ PUTNAM, (2001) propõe uma interessante sistematização dessas estratégias artísticas apresentando um grande número de propostas.

⁴⁵⁶ PADRÓ, 2003.

res ou curadores dos museus que problematizaram/problematizam o papel da instituição, propondo transformar o espaço expositivo em espaço de produção ou local de trabalho dos artistas. Neste contexto, destaca-se a atuação de Harald Szeemann enquanto diretor da *Kunsthalle Bern*, onde organizou em 1969 a pioneira exposição *Live In Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*, onde mais de oitenta artistas internacionais, representantes das novas tendências artísticas da época como a arte póvera, a *land art* e a arte conceitual realizaram no próprio espaço expositivo ou durante o período da exposição as suas propostas artísticas, ocupando o espaço/tempo destinado à apresentação das suas obras com a sua presença e seu processo de criação; e Pontus Hulten (1924-2006), que enquanto primeiro diretor do *Musée National d'Art Moderne* de Paris, após a sua transferência do *Palais de Tokyo* para o *Centre Georges Pompidou* – inaugurado em 1977 –, propõe transformá-lo num *museu aberto*, num lugar de contacto natural entre os artistas e o público para o «desenvolvimento dos elementos mais contemporâneos da criatividade», por outras palavras, num «museu que não fosse apenas um lugar para conservar trabalhos que já perderam completamente a sua função individual, social, religiosa ou pública, mas um lugar onde os artistas encontram o seu público e onde o público se torna o criador»⁴⁵⁷.

Considera-se que nesta segunda fase do museu de arte contemporânea, o seu comprometimento com a atualidade e renovação situa-se na realização de um papel político por meio de uma conversação cultural entre muitos participantes. Trata-se de um investimento e exploração de estratégias de desenvolvimento de práticas críticas, de negociações de significados que permitem tanto o museu, quanto o artista intensificarem os diálogos com os seus públicos e contextos. Em síntese, reações contestatárias ou colaborativas⁴⁵⁸, toda essa agitação constitui uma dimensão identitária do museu de arte contemporânea e, portanto, um contraponto a ser considerado numa reflexão sobre estas instituições.

⁴⁵⁷ SEROTA, 1996: 14.

⁴⁵⁸ Ambas coexistem assim como podem coexistir as distintas fases dos museus de arte contemporânea sistematicamente apresentadas aqui em épocas distintas.

PARTE II

3. MUSEU DO CHIADO – MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA

3.1. Contextualizações

Fundado no contexto da Revolução Republicana pelo Decreto n.º I de 26 de maio de 1911, e criado a par do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), o Museu Nacional de Arte Contemporânea surge como resultado da divisão da coleção do antigo Museu de Belas-Artes e Arqueologia criado, por sua vez, em 1883. Inserindo-se num programa de modernidade, *i.e.*, «o projecto de livre esclarecimento dos cidadãos», o MNAC caracterizar-se-ia como um instrumento necessário «à salvaguarda e revelação da produção artística nacional, entendida como manifestação da individualidade e da identidade portuguesa», e capaz «de garantir a conservação de um património em risco de deterioração e dispersão»⁴⁵⁹. Ou seja, o MNAC surge como uma instituição originalmente moderna, como resultado de uma especialização disciplinar e como um instrumento de aprendizagem e de exaltação dos valores nacionais. Hoje, o MNAC é uma instituição com cem anos de história marcada pelas transformações políticas, sociais, culturais e artísticas de Portugal do século XX mas também pela «fatídica noite de 25 de Agosto de 1988, quando o *Chiado* começava a arder»⁴⁶⁰. Refere-se aqui ao incêndio que acometeu o bairro do Chiado «o coração emotivo de Lisboa»⁴⁶¹ onde desde a sua criação o Museu se encontrava instalado e, naquela altura, fechado por um conjunto de circunstâncias que se manifestavam no mal estado de conservação das suas instalações e coleções. Mesmo não sendo atingido pelo fogo, são retiradas do seu edifício por uma medida cautelar as espécies mais frágeis da sua coleção, 2000 pinturas e desenhos (fig. 09 e 10). Com apoio do Estado francês funda-se a *Association pour le renouveau du Chiado* que financeiramente suportou o projeto de renovação do Museu, de autoria de Jean Michel Wilmotte (n. 1948), executado pela então Secretaria do Estado da Cultura com o apoio de fundos comunitários⁴⁶². Seis anos após o incêndio e oitenta e três anos após a sua fundação o MNAC renasceria «como espaço museal moderno e com o novo nome de Museu do Chiado»⁴⁶³, e decidido (temporariamente) de que não era um museu de arte contemporânea. O incêndio do Chiado divide, aqui, a história do MNAC em duas fases.

⁴⁵⁹ LAPA, 2010: XVII.

⁴⁶⁰ SILVA, 1996a: 11.

⁴⁶¹ SILVA, 2012: 72.

⁴⁶² SILVA, 2012: 72.

⁴⁶³ SILVA, 1994: 21.



Figuras: 09 e 10. Incêndio do Chiado. Museu Nacional de Arte Contemporânea.

A história do MNAC vem sendo contada essencialmente nas suas próprias publicações⁴⁶⁴ e dois catálogos publicados pelo Museu orientam este estudo: *Museu do Chiado: arte portuguesa, 1850-1950*, editado em razão da reabertura do Museu em 1994 e como resultado de uma investigação original sobre a sua história e sobre as suas coleções, de autoria de Raquel Henriques da Silva (n. 1952), Pedro Lapa (n. 1960) e Maria de Aires Silveira (n. 1957), respetivamente diretora e conservadores do Museu aquando da sua reinauguração; e *Obraçom, Museu do Chiado: Histórias vistas e contadas*, editado em 1996 e coordenado por Raquel Henriques da Silva, constituído por fotografias de Mariano Piçarra (n. 1960) feitas durante a fase final das obras de requalificação arquitetónica do MNAC, e principalmente por três textos que relatam: o processo de refundição do Museu no ex-convento de S. Francisco da Cidade, de Raquel Henriques da Silva; a história da ocupação deste edifício, com ênfase na história do atual *hall* de acolhimento do Museu e da *Sala dos Fornos*, de Joana Sousa Monteiro; e a Memória Descritiva do Museu do Chiado feita por Jean Michel Wilmotte. Juntam-se a estas publicações dois catálogos editados pelo Museu Francisco Tavares Proença Júnior, em Castelo Branco, em razão de duas exposições organizadas em colaboração com o MNAC, com obras da sua coleção: *1960-1980 Anos de normalização artística nas coleções do Museu do Chiado*, editado em 2003, e *1980-2004 anos de actualização artística nas coleções do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado*. De autoria respetivamente de María Jesús Ávila (n. 19-) e Emília Tavares (n. 1964), conservadoras do MNAC, estes catálogos apresentam um panorama do contexto artístico português dos últimos cinquenta anos a partir do estudo das obras da sua coleção.

⁴⁶⁴ Mais recentemente o MNAC vem sendo objeto de pesquisas académicas, e aqui se distingue o trabalho desenvolvido pela linha de investigação *museum studies* do Instituto de História da Arte, unidade de investigação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL), financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), com o intuito de responder a «quase inexistência de estudos de referência, nomeadamente de uma História dos Museus de Arte em Portugal» e a «urgência de analisar e salvaguardar documentação primária ligada ao percurso histórico dos museus portugueses», entre estes o MNAC.

Na primeira fase da sua história, o MNAC teve seis direções. O seu primeiro diretor foi o pintor Carlos Reis (1863-1940), professor da Escola de Belas-Artes e ex-diretor do Museu de Belas-Artes e Arqueologia. Considerado um diretor *efêmero*⁴⁶⁵ pelo seu curto período de direção, de 1911 a 1913, Carlos Reis foi responsável pela organização do novo Museu, assumindo a função de assegurar a transferência das obras modernas do antigo Museu de Belas-Artes e Arqueologia para o ex-convento de S. Francisco da Cidade, onde o MNAC fora instalado *provisoriamente*, encontrando-se neste mesmo lugar até hoje embora com as instalações profundamente renovadas. As obras transferidas provinham de coleções régias, de aquisições feitas com a aplicação do *Legado Valmor* – resultante do testamento do Visconde do mesmo título –, sobretudo, nos últimos salões anuais do Grémio Artístico e posteriormente, da Sociedade Nacional de Belas Artes; ou ainda que eram enviadas pelos pensionistas/bolseiros no estrangeiro para a Academia de Belas-Artes de Lisboa como provas do seu aperfeiçoamento⁴⁶⁶. O Museu foi inaugurado em 28 de junho de 1914 apresentando o seu acervo em quatro salas, abrindo ao público todos os domingos e quintas-feiras, das 11 às 16 horas, com entrada gratuita e feita através da Escola de Belas-Artes⁴⁶⁷. Nota-se que o MNAC seria criado «na dependência total, em termos orçamentais, de representação e de iniciativa, da Academia de Belas-Artes que funcionava no mesmo edifício. As obras de arte recebidas para a nova instalação provinham de artistas que, muito deles, haviam sido ou eram ainda seus professores prestigiados. O Museu, para lá das suas funções gerais de serviço público, destinava-se a um sector especializado, os estudantes da mesma Academia, que, por exigência escolar, deviam copiar sistematicamente os ‘grandes mestres’»⁴⁶⁸.

O segundo diretor do MNAC foi o pintor Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) que ficou à frente do Museu entre 1914 e 1929. Com o seu prestígio como pintor e professor da Escola de Belas Artes – e como figura republicana – conseguiu realizar algumas intervenções no edifício do MNAC, fechando-o até a sua (re)inauguração oficial em 4 de abril de 1916 quando apresenta as obras do acervo do Museu em melhor «disposição e iluminação» que, embora «se acumulassem nas paredes ao modo oitocentista, haviam sido mais selecionadas e por isso valoradas»⁴⁶⁹ (fig. 11). Durante a direção de Columbano o MNAC passaria por outra fase de intervenções aumentando para cinco o número de salas do Museu e adequando três antigas e pequenas arrecadações para a exposição de desenhos, aguarelas e gravuras. Neste período foi construída uma grande sala para a exposição de esculturas num dos pátios do ex-convento⁴⁷⁰. Columbano foi responsável pelo primeiro regulamento do

⁴⁶⁵ SILVA, 1994.

⁴⁶⁶ SILVA, 1994.

⁴⁶⁷ BARRANHA, 2008.

⁴⁶⁸ SILVA, 1994: 14.

⁴⁶⁹ SILVA, 1994: 15.

⁴⁷⁰ LAPA, 2010.

MNAC, publicado em 14 de março de 1917, onde se definia entre o quadro de pessoal, as atribuições do diretor e disciplina do Museu, o arco cronológico da sua coleção, *i.e.*, obras posteriores a 1850.



Figura: 11. Aspecto do Museu. MNAC, Século XX.

Columbano foi sucedido pelo pintor Adriano de Sousa Lopes (1879-1944). Este, na qualidade de terceiro diretor do MNAC, entre 1929 e 1944 viria a dar algum dinamismo para um Museu que se caracterizava até então como excessivamente conservador, um lugar «soturno e respeitador da memória» e fechado «às incertezas do novo século»; incertezas estas representadas pelos artistas modernistas que entre as atividades da revista *Orpheu e Portugal Futurista* criaram «uma espécie de ‘museu alternativo’» no café *Brasileira* do Chiado, «com prolongamento no Bristol Club, o mais célebre *cabaret* lisboeta do mesmo período»⁴⁷¹, expondo, entre outras, obras de Almada Negreiros (1892-1951), Bernardo Marques (1898-1962) e Jorge Barradas (1894-1971), e exigindo «através de manifestos de Pacheco [1885-1934]» a criação «do ‘verdadeiro’ Museu de Arte Moderna ou a entrada dos novos no velho»⁴⁷². O dinamismo dado por Sousa Lopes ao Museu manifestou-se através de novas intervenções no edifício do Museu que continuou a contar com as salas dedicadas à aquarela, ao pastel e à escultura, e com seis salas de pintura, sendo uma delas dedicada à

⁴⁷¹ SILVA, 2002: 79.

⁴⁷² SILVA, 1994: 15.

arte modernista que o MNAC começara a adquirir, a *Sala dos Novos*⁴⁷³, ao lado da sala dedicada à obra de Columbano, a *Sala Columbano*, instalada no antigo atelier do artista⁴⁷⁴.

O quarto diretor do MNAC foi o escultor, crítico e historiador de arte Diogo de Macedo (1889-1959) que entre 1944 a 1959 desenvolveu um amplo projeto de modernização do Museu, dos seus espaços, da sua programação e, em menor radicalidade, da sua coleção. Sobre a modernização dos espaços do Museu, Diogo de Macedo diria:

*A minha principal preocupação foi introduzir-lhe higiene, dando-lhe ar, condicionando-o à luz do sol, limpando as suas paredes, alegrando os aspectos, descobrindo perspectivas, valorizando as obras expostas, simplificando tudo por selecção e disposição expositiva e, muito especialmente, dando-lhe uma autonomia de actividade por meio de uma independência total [...] fechando a sua antiga entrada que dependia de vontades estranhas à direcção do museu e se fazia por corredores tortuosos e escuros, arrastando os visitantes a desagradáveis impressões quando desciam para nele penetrar, passando a dar-lhe uma entrada airosa, pitoresca e saudável pela Rua de Serpa Pinto, através dum pátio ajardinado e arborizado [...] com estátuas ao ar livre [...] e uma escadaria de três lanços que dá a um telheiro alpendrado, por onde se entra na primeira sala interna do museu, que ontem era exactamente a última [...] Como se vê, a reforma foi radical e intencional, sobe-se e não se desce para o museu, vai-se da luz para a arte, e não da sombra para uma catacumba*⁴⁷⁵. (figs. 12 e 13)



Figura: 12. Aspecto do Museu. MNAC, Sala VI, 1945.

⁴⁷³ PEREZ, 2012.

⁴⁷⁴ SILVA, 1994: 16.

⁴⁷⁵ MACEDO, 1945.



Figura: 13. Aspecto do Museu. MNAC, Sala III, 1945.

Entre as iniciativas de Diogo de Macedo estão uma sala para exposições temporárias e a organização de eventos de caráter social, visitas guiadas para crianças e adultos, e a aquisição de obras de jovens artistas como *Vespeira* (1925-2002), Fernando Azevedo (1923-2002), Júlio Resende (1917-2011) e Júlio Pomar (n. 1926)⁴⁷⁶.

O pintor Eduardo Malta (1900-1967), «figura intelectualmente sinistra e socialmente cativante» e a sua esposa Dulce Malta (n. 19-), que o sucedeu por *herança familiar*⁴⁷⁷, constituíram a quinta direção do MNAC entre 1959 e 1970, com o projeto de excluir do Museu qualquer rastro de modernidade deixado pelo seu antecessor. Os «modernistas foram irradicados, as portas fecharam-se a qualquer investigação histórica que exigisse o estudo das coleções e, naturalmente, foi criada uma sala Eduardo Malta, centralizada pelo retrato de sua mulher que, prestimosamente, doara ao Museu»⁴⁷⁸. A direção do casal Malta caracterizou-se como um sério revés na história do MNAC paradoxalmente em uma época de mudanças na arte portuguesa.

⁴⁷⁶ MATOS, 2008.

⁴⁷⁷ SILVA, 1994: 19.

⁴⁷⁸ SILVA, 1994: 19.

Maria de Lourdes Bártholo (1921-2002), com formação no curso de conservador de museu do MNAA, foi entre 1970 e 1987 a sexta diretora do MNAC e última antes do incêndio do Chiado. Durante a sua direção o Museu encerrará para obras entre 1974 e 1978, abrindo parcialmente em 1979 e por completo em 1980. Embora Bártholo tentasse promover uma atualização da coleção do MNAC com a aquisição de algumas obras representativas da produção contemporânea, não conseguiu resgatar o Museu do imobilismo e obsolescência instaurados por Eduardo e Dulce Malta⁴⁷⁹. Durante a sua direção é comprado o edifício anexo ao Museu, que seria futuramente reabilitado para a inauguração do renovado Museu do Chiado e onde Jean Michel Wilmotte instalaria a sua nova entrada, o seu *hall* de acolhimento e uma sala de exposições temporária, a *Sala dos Fornos*. Porém, mesmo com um projeto de adaptação museológica deste edifício feito por Bártholo, o mesmo permaneceria sem utilização⁴⁸⁰ e em estado de degradação progressiva. Em 1987, o MNAC é encerrado «pelo estado degradante das suas coleções, particularmente das suas reservas»⁴⁸¹.

Ainda que não se tenha encontrado qualquer documento que prove historicamente a adoção, reprodução ou emulação de modelos de museus dedicados à arte contemporânea surgidos na Europa durante o século XIX e início do XX para a criação do MNAC, algumas contextualizações são identificadas. Há que se lembrar, primeiramente, que o MNAC é fundado em um contexto mais amplo de transformações políticas, a implantação do regime republicano, onde dos museus era esperado o cumprimento da sua função iluminista: a formação social, ética e política dos cidadãos para a modernização do estado-nação⁴⁸²; e por segundo, que o MNAC é fundado quase cem anos após a criação do *Musée des Artistes Vivants* e pouco menos de duas décadas antes da criação do MoMA, ou seja, em uma época de revisão do modelo de museu oitocentista e de experiências museológicas e artísticas que fomentariam o surgimento de um novo paradigma de museu dedicado à arte contemporânea.

Observa-se que diferentemente do modelo oitocentista, o MNAC não surgiria como antítese e/ou complemento de uma instituição existente⁴⁸³. Como fruto da política cultural e educacional do Governo Provisório Republicano, o Museu Nacional de Arte Contemporânea é fundado simultaneamente ao Museu Nacional de Arte Antiga, ambos resultantes da divisão da coleção do antigo Museu Nacional de Belas Arte e Arqueologia; e juntos constituirão um novo tecido museológico na companhia de outros museus instituídos pelo mesmo decreto: o Museu Etnológico Português e o Museu Nacional dos Coches, em Lisboa, o Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto, e o Museu Nacional de Machado de Castro, em Coimbra.

⁴⁷⁹ ÁVILA, 2003.

⁴⁸⁰ Com exceção ao rés do chão que serviu de arrecadação.

⁴⁸¹ SILVA, 1994: 20.

⁴⁸² PREZIOSI, 2003c: 281.

⁴⁸³ Refere-se aqui a relação de complementaridade entre o *Musée des Artistes Vivants* e outras instituições, principalmente o *Musée du Louvre*.

Entretanto, nota-se que o *Musée des Artistes Vivants* não havia surgido da divisão de um museu e sim eram as obras da sua coleção que passariam a constituir futuramente a coleção de outras instituições. E esta era a sua característica mais peculiar, *i.e.*, a sua institucionalização como um *musée de passage* que, pelo menos em teoria, não constituiria uma coleção permanente. O MNAC, por sua vez, não foi fundado como um *musée de passage*, ou melhor, apesar de ser estipulado em seu primeiro regulamento a data inicial do recorte temporal da sua coleção, obras a partir de 1850, não se definiu qualquer data ou regra para a não permanência das mesmas. Porém, encontrou-se na documentação consultada três referências que atestam que a transferência de obras da coleção do MNAC para o MNAA era uma ideia considerada. A primeira delas no *I Catálogo-guia* do MNAC, publicado em 1945, mais especificamente na apresentação do programa de exposição para a *Sala VII* do Museu:

*Aqui se expõem algumas obras dos artistas Românticos portugueses, a par de outros mais modernos, em escolha intencional de distinção, da melhor parte das coleções do Museu. Êste núcleo de obras de artistas consagrados, ainda que incompleto, será em breve tempo acrescentado, antes da passagem dos Românticos para o Museu Nacional de Arte Antiga, quando êstes deixarem de poder ser considerados Artistas Contemporâneos*⁴⁸⁴.

A segunda, no Decreto-Lei n.º 46758 de 18 de Dezembro de 1965 que publicou o Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia. No parágrafo único do artigo 9 do capítulo II lê-se: «A transferência das obras guardadas no Museu Nacional de Arte Contemporânea para o Museu Nacional de Arte Antiga realizar-se-á à medida que a Direcção-Geral, ouvidos os dois directores dos dois estabelecimentos, o propuser». A terceira, em *Museu Nacional de Arte Contemporânea: um século de pintura e escultura portuguesas*, catálogo do Museu publicado em 1965, porém apreendido pela *Censura* por ser «escandalosamente reaccionário, de facto abertamente nazi»⁴⁸⁵: «Já há cinquenta e quatro anos o nome do Museu não se adaptava bem às obras nele contida. Encontram-se expostas algumas, embora poucas, de artistas nascidos no século XVIII. A obra destes deveria deslocar-se naturalmente para o Museu de Arte Antiga, às Janelas Verdes. Mas mesmo que se realizasse essa mudança ainda ficavam muitos artistas distantes e dos melhores, de uma arte que já não podia chamar-se contemporânea em 1911»⁴⁸⁶. Contudo, apesar destas três referências, segundo Raquel Henriques da Silva⁴⁸⁷, a transferência de obras do MNAC para o MNAA nunca aconteceu.

⁴⁸⁴ MNAC, 1945: 5.

⁴⁸⁵ SILVA, 1994: 20.

⁴⁸⁶ MALTA, 1965: 7.

⁴⁸⁷ Depoimento de Raquel Henriques da Silva, em entrevista presencial realizada em 29 de maio de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.

Todavia, em 1911 o próprio *Musée des Artistes Vivants* já havia revisto o seu estatuto, alicerçando-se nas novas alternativas institucionais que surgiram em outras capitais culturais europeias, e no final do século XIX cessa as transferências das obras para outros museus ou instituições – com exceção daquelas reclamadas pelo *Musée Louvre* –; por outras palavras, «começa a ter uma coleção definitiva assim como os semelhantes museus, no estrangeiro»⁴⁸⁸. Entre as alternativas institucionais surgidas estava a *Neue Pinakothek* de Munique, fundada por Ludwig I da Baviera, em 1853. Segundo Lorente, no contexto internacional «esta instituição representou um novo passo de enorme transcendência na história dos museus»⁴⁸⁹ por duas razões: por ser o primeiro museu de arte contemporânea a ter uma coleção permanente e por apresentá-la não em um palácio histórico reutilizado, senão em um edifício construído de raiz em uma zona nova da cidade.

O que torna a *Neue Pinakothek* interessante para a análise e compreensão da contextualização do MNAC na história dos museus de arte contemporânea é a primeira destas características, o caráter permanente da coleção e, mais especificamente, o critério utilizado para defini-la, *i.e.*, decidiu-se por adotar, pela primeira vez, uma divisão histórica nos museus de arte. Mais concretamente, decidiu-se que a *Alte Pinakothek*, fundada alguns anos antes, em 1836, abrigaria quadros anteriores a (*circa*) 1780 e a *Neue Pinakothek*, os posteriores, separando, assim, as antigas obras mestras das pinturas da nova era histórica⁴⁹⁰. Nota-se que, se por um lado, a *Neue Pinakothek* «nunca chegou a ser tão conhecida e comentada mundialmente» como o parisiense *Musée du Luxembourg*, por outro, «a maioria dos museus de arte contemporânea criados no século XIX colecionaram arte de um arco cronológico que começava mais ou menos no mesmo ponto fixado» para a *Neue Pinakothek*⁴⁹¹. Sendo assim, mesmo adotando um ponto fixo de começo distinto, o ano de 1850, no que diz respeito ao modelo adotado para a sua criação, o MNAC estaria mais próximo da *Neue Pinakothek* do que do *Musée des Artistes Vivants*; ainda mais considerando que nem todos os artistas representados na sua coleção estavam vivos aquando a sua criação⁴⁹².

Em relação à escolha dos anos de 1850 como o divisor de águas entre o MNAC e o MNAA, nota-se que o que se definia concretamente era que a coleção do MNAC seria constituída por obras «das sucessivas gerações de artistas, que dos românticos aos naturalistas» haviam sido alunos da Academia de Belas Artes e que representavam, à época, «o gosto mais moderno em Portugal»⁴⁹³. Por outras palavras, as primeiras coleções do MNAC foram

⁴⁸⁸ (BÉNÉDITE, n.d. *apud*, LORENTE, 1998: 86). Em seus últimos anos de existência o *Musée des Artistes Vivants* voltou a ser um *musée de passage*, porém, não por uma outra mudança de estatuto, mas para conseguir resolver o problema da falta de espaço (LORENTE, 1998).

⁴⁸⁹ LORENTE, 2008: 64.

⁴⁹⁰ LORENTE, 2008.

⁴⁹¹ LORENTE, 2008: 64.

⁴⁹² Por exemplo, Tomás de Anunciação (1818-1879) e Cristino da Silva (1829-1877).

⁴⁹³ SILVA, 2012: 69.

constituídas por obras da *escola moderna* que começara em Portugal em meados do século XIX⁴⁹⁴ e que em 1911 tinha o naturalismo como o seu único representante. Não se fazia, portanto, uma distinção entre contemporâneo e moderno. Os artistas para os quais o MNAC foi criado «eram os contemporâneos e simultaneamente os modernos»⁴⁹⁵. Entretanto, a par da criação do Museu começa-se a afirmar a primeira geração de artistas modernistas⁴⁹⁶ e para estes «que desprezavam o ensino oficial, substituindo-o por uma aprendizagem em exercício obtida em míticas estadas em Paris, o MNAC fechava-se naturalmente»⁴⁹⁷. Ou seja, muito rapidamente evidencia-se que os contemporâneos não eram apenas os modernos naturalistas, eram também os modernistas, e que o MNAC não poderia ser verdadeiramente considerado um museu de arte contemporânea se não se abrisse também para estes últimos. Sendo assim, apesar de não ter sido uma questão relevante aquando a fundação do MNAC, a distinção entre arte contemporânea, arte moderna e arte modernista torna-se conseqüentemente uma questão presente na primeira fase da sua história⁴⁹⁸ e decisiva na sua fase de reorganização após o incêndio do Chiado, levando o Museu a abdicar (temporariamente) do seu original desígnio.

Por outro lado, a resistência do MNAC aos «sonhos e reptos das sucessivas gerações de artistas modernistas»⁴⁹⁹, para além de uma tendência da época, pode ser entendida como consequência do princípio orientador que o Museu assumiu nos seus primeiros anos, *i.e.*, menos científico, menos histórico e mais artístico. Nota-se que em França, país com grande influência na formação do campo artístico português, a política museística do final do século XIX já havia de certa forma resolvido a querela entre académicos e modernistas decidindo que «todas as tendências que fizeram história tinham que estar representadas» em seus museus⁵⁰⁰. E esta mudança é assinalada com a entrada, conturbada embora, dos impressionistas no *Musée des Artistes Vivants* com a doação feita em testamento pelo pintor Gustave Caillebotte ao Estado, em 1896. Porém, o fim desta querela não é entendido como consequência (somente) da vitória dos modernistas, mas principalmente da «profissionalização e do avanço da história da arte como princípio governador dos museus»⁵⁰¹.

⁴⁹⁴ «Com a prática rebelde de Tomás de Anunciação e dos seus amigos de geração e da Academia de Belas Artes» (SILVA, 1994: 13).

⁴⁹⁵ Depoimento de Raquel Henriques da Silva, *op. cit.*

⁴⁹⁶ FRANÇA, 1980a.

⁴⁹⁷ SILVA, 1994: 15.

⁴⁹⁸ Considera-se como exemplo emblemático a palestra proferida por Sousa Lopes sobre a arte de seu tempo em uma reunião do *Rotary Club* de Lisboa, no Hotel Palace, em 23 de julho de 1929, ou seja, pouco após ter assumido a direção do MNAC, onde propunha explicar a distinção entre o movimento moderno e o movimento modernista. Ver manuscrito e transcrição desta palestra in PEREZ, F. (2012) – Adriano de Sousa Lopes, *Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: entre a Continuidade e a Mudança*. Lisboa: FCSH. Dissertação de Mestrado.

⁴⁹⁹ SILVA, 2012: 70.

⁵⁰⁰ LORENTE, 2008: 128.

⁵⁰¹ LORENTE, 2008: 129.

Em 1915, José de Figueiredo (1871-1937), o primeiro diretor do MNAA, ao escrever sobre o MNAC dirá:

O problema que representa a organização de um museu de arte contemporanea é de difficilima resolução.

As preocupações de ordem scientifica são sem dúvida muito menores do que as que oferecem os museus de arte antiga e, mais desembaraçado dessa peia, o seu organizador, sem pensar em seriações de épocas, pode encarar a resolver o caso quási exclusivamente sob o ponto de vista do artístico. Mas aí os escolhos são infinitos. As telas, sem a patina do tempo, brigam o mais das vezes, ainda quando a dentro da mesma orientação ou escola, e como estas são infinitas o dispôr e arrumar convenientemente um museu dèsses representa um esforço verdadeiramente sobreumano. Depois, e como estão ainda vivos em grande parte os artistas que realizaram as obras a expôr, o escolho é ainda mais insuportável, tão certo é que ao menor pretexto êles reagirão clamando contra a disposição que fôr dada aos seus trabalhos⁵⁰².

Ou seja, o MNAC era o lugar de (re)conhecimento da arte do presente, porém, (re)conhecimento este que não se fundamentava no *teste do tempo*, ou na representatividade histórica das obras, e sim nos princípios estéticos de seu diretor, *i.e.* «um naturalismo» e «um academismo ahistórico que não aceitava os reptos da modernidade»⁵⁰³. E aqui se refere principalmente aos treze primeiros anos em que Columbano esteve à frente do MNAC. Torna-se interessante observar ainda no comentário de José de Figueiredo a relação que se fazia entre o *sucesso* do Museu com o «gôsto de mestre incontestado»⁵⁰⁴ de Columbano:

O grande artista e individualissimo pintor que, sem prejuízo da verdade, que serve com maior e mais alto escrúpulo, se revela sempre em todos os seus trabalhos um decorador perfeito, compondo com amoroso cuidado os pormenores ainda os mais secundarios das suas obras, afirma aí mais uma vez o requinte do seu gôsto nobre e equilibrado⁵⁰⁵.

Ou igualmente no depoimento de António Patrício (1878-1930), diplomata português: «Columbano, bruxo da côr, cuja paleta é stradivarius, deu às suas salas uma unidade musical, uma atmospha de sonho e de bom gosto»⁵⁰⁶; do escritor Justino de Montalvão (1972-1949): «todos os que sabem sentir estheticamente tinham já, há muito, a devoção do genio de Columbano, que através da sua vasta obra de pintor se tem afirmado n'uma evolução tão riosamente ascendente. Cumpre agora exaltar a obra do mentor perfeito, do

⁵⁰² FIGUEIREDO, 1915: 657.

⁵⁰³ SILVA, 1994: 15.

⁵⁰⁴ FIGUEIREDO, 1915: 660.

⁵⁰⁵ FIGUEIREDO, 1915: 658-659.

⁵⁰⁶ PATRÍCIO, 1919 *apud* MACEDO, 1957: 34.

organizador emérito, que assignala o seu alto espírito de selecção e a sua magnifica acção educadora n'este Museu de Arte Contemporanea»⁵⁰⁷; e de João de Barros (1881-1960): «[...] E é com enternecido reconhecimento que se deve agradecer a Columbano o ter roubado algumas horas à sua vida monacal de artista absorto no seu amor à perfeição, e o ter esquecido o seu pessoalismo de homem de genio, para dar a Portugal, com a organização do Museu de Arte Contemporanea, a consciencia exata do que se vale e significa, e a certeza nitida da gloria que d'ella irradia para todos nós»⁵⁰⁸.

Esta relação *simbiótica* tornava-se mais intensa pelo facto de Columbano ter direito a atelier no próprio Museu, por ser professor titular de Pintura da Escola de Belas-Artes, «transitando no comum espaço do velho convento, entre as funções docentes, as de director e, sobretudo, as de artista em actividade»⁵⁰⁹. E num certo sentido esta relação caracterizaria o *MNAC de Columbano* como um peculiar *museu de autor*⁵¹⁰, esta «categoria especial» de museus, normalmente criados por filantropos privados – e aqui reside a peculiaridade do caso do MNAC, pois é um museu público – onde «mesmo encontrando entre as peças expostas obras dos maiores artistas, o nome que verdadeiramente destaca em uma visita a essas instituições é o de seu idealizador»⁵¹¹; museus estes que muitas vezes se constituirão «como monumentos em eterna memória de seus respectivos fundadores, cuja personalidade se manterá de forma quase indelével na coleção e em sua montagem»⁵¹². A inauguração da *Sala Columbano*, instalada no antigo atelier do artista, durante a direcção de Sousa Lopes e que continuaria existindo enquanto tal até à década de 1970 (figs. 14 e 15), e as sucessivas homenagens que Columbano recebe durante toda a história do MNAC⁵¹³ manifestam o quanto «o grande retratista fim de século marcou indelevelmente a imagem do Museu»⁵¹⁴.

⁵⁰⁷ MACEDO, 1957: 35.

⁵⁰⁸ MACEDO, 1957: 35.

⁵⁰⁹ SILVA, 1994: 14.

⁵¹⁰ Faz-se aqui uma aproximação com a noção de *film d'auteur* evocada pelos críticos da *Cahiers du Cinéma* e representantes da *Nouvelle Vague* (François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Eric Rohmer e Jacques Rivette), no que diz respeito ao protagonismo e liberdade criativa e estética do director/autor na produção do filme.

⁵¹¹ LORENTE, 2008: 119.

⁵¹² Alguns exemplos são a *Wallace Collection* em Londres, a *Frick Collection* em New York e o *Museo Lázaro Galdiano* em Madrid (LORENTE, 2008).

⁵¹³ Mesmo depois de ter-se reformado por limite de idade, em 1927, Columbano conservará o título de director honorário do MNAC até à sua morte (em 6 de novembro de 1929); durante a direcção de Maria de Lourdes Bártholo, o MNAC reabre depois de estar encerrado para obras (de 1974 a 1978) com a exposição *Columbano – cinquentenário da sua morte* (in *Ofício 50/31/1984*, de Maria de Lourdes Bártholo ao Presidente do Instituto Português do Património Cultural, de 07 de março de 1984, Livro de Ofícios n.º ? MNAC, 1984); ao reabrir em 1994, o Museu do Chiado destina uma de suas salas às obras de Columbano; em 2007, Pedro Lapa organiza uma exposição em homenagem ao centésimo quinquagésimo aniversário do nascimento do artista, *Columbano Bordalo Pinheiro, 1874-1900*, acompanhada da publicação de um catálogo; e em final de 2010, durante a direcção de Helena Barranha, o MNAC apresenta a exposição *Columbano*, igualmente acompanhada da publicação de um catálogo, assinalando o encerramento das comemorações do Centenário da República e o início das comemorações do centésimo aniversário do Museu.

⁵¹⁴ SILVA, 1994: 14.



Figura: 14. Aspecto do Museu (Direcção Sousa Lopes). *Sala Columbano*, circa 1940.



Figura: 15. Aspecto do Museu. *Sala Columbano*, 1970.

Uma relativa abertura aos modernistas começa acontecer no final da década de 1920, com a direção de Sousa Lopes «que, não sendo um amigo próximo dos modernistas, não era também um defensor do tardo-naturalismo, antes uma figura de equilíbrio»⁵¹⁵. Porém, entende-se que é com a direção de Diogo de Macedo que esta abertura possa ser considerada consequência de uma política museológica. Ou seja, entende-se que é em sua direção que a abertura aos modernistas seria orientada menos por um princípio estético e mais por um princípio científico, por um princípio histórico. E isto pode ser observado na conceção do espaço expositivo – ao organizar a coleção em núcleos⁵¹⁶, já que o «pequeno espaço» das salas do Museu não permitia que as obras fossem «expostas por ordem cronológica como convinha para a explícita ilucidação dos visitantes»⁵¹⁷; nas aquisições feitas durante a sua direção – «contra o seu próprio gosto de formação romântica e só guiado por uma confiança na verdade do tempo»⁵¹⁸ –; e nos estudos publicados sistematicamente nos *Cadernos do Museu*, pequenas monografias sobre as obras dos principais artista românticos e naturalistas da coleção do Museu. Nota-se que «na sua breve prática artística», Diogo de Macedo «fora um dos renovadores da escultura primo-novecentista»⁵¹⁹, um «escultor timidamente modernista»⁵²⁰ mas também simpatizante e apoiador dos modernos das sucessivas gerações⁵²¹, sendo assim, a sua direção assinalava, politicamente, «a substituição da preponderância da Escola de Belas-Artes e a passagem de testemunho para os modernistas»⁵²².

Há que se lembrar que Diogo de Macedo assume a direção do MNAC em 1944, cinco anos após a inauguração da sede definitiva do MoMA e, conseqüentemente, da consagração das vanguardas do século XX. Não foi possível precisar em que medida esta instituição norte-americana teria sido diretamente uma influência para as reformas museológicas e museográficas empreendidas por Macedo. Porém, entre as criações mais influentes e *internacionalizadas* do MoMA estava a criação do seu jardim de esculturas como expansão das galerias interiores do museu, desenhado por John McAndrew (1904-1978)⁵²³. Ao reabrir em 14 de abril de 1945, após quase um ano encerrado para obras, a nova entrada do MNAC conduzia ao seu jardim transformado em pequeno jardim de esculturas, em «galeria de escultura ao ar-livre», a «primeira que em Portugal se organiza como parte integrante dum Museu»⁵²⁴.

⁵¹⁵ SILVA, 2002: 79.

⁵¹⁶ Por exemplo, de pintores do último quartel do século XIX – na Sala III –, do primeiro quartel do século do século XX – Sala I –, dos artistas *Românticos* – Sala VII (MNAC, 1945).

⁵¹⁷ MNAC, 1945: 3.

⁵¹⁸ FRANÇA, n.d. *apud* MATOS, 2008: 46.

⁵¹⁹ SILVA, 1994: 17.

⁵²⁰ SILVA, 2002: 83.

⁵²¹ SILVA, 2012: 70.

⁵²² SILVA, 1994: 17.

⁵²³ CASTRO, 2010.

⁵²⁴ MNAC, 1945: s.p.

Por outro lado, nota-se que desde o início do século XX e, sobretudo, durante as duas primeiras décadas do Estado Novo, entre 1930 e 1950, o modelo dinamizador da atividade museológica em Portugal foi o Museu Nacional de Arte Antiga; e que através dos seus dois primeiros diretores, José de Figueiredo e João Couto (1892-1968), manteve-se permanentemente atualizado em relação aos avanços da museografia e museologia internacional. Exemplo disso é a redução do número de pinturas expostas e a sua disposição «em filas únicas e em séries espaçadas»; a construção de uma biblioteca, de um auditório e de uma galeria de exposições temporárias; a importância dada ao estudo, inventariação e classificação da coleção do Museu; a criação do Grupo dos Amigos do MNAA «para estimular a aquisição de obras de arte»; e a criação dos primeiros Serviços Educativos que existiram em Portugal⁵²⁵; iniciativas estas, em parte, implementadas também por Diogo de Macedo no MNAC.

Com a direção de Eduardo Malta, «homem de convicções fascistas»⁵²⁶, um outro princípio passa a orientar o MNAC, menos artístico, menos histórico, mais reacionário. O Museu é isolado não só da arte que «abria-se finalmente para a contemporaneidade», graças à emigração de artistas e «ao apoio mecenático da recente Fundação Calouste Gulbenkian», fundada em 1956, com o seu programa de bolsas⁵²⁷ mas também da «História da Arte Contemporânea» que «adquiria importante estatuto disciplinar»⁵²⁸. É isolado também de uma positiva alteração da situação museológica portuguesa no decurso da década de 1960, marcada por um conjunto significativo de factos, entre estes o projeto do Museu Calouste Gulbenkian, inaugurado em 1969 e «dotado de meios absolutamente inéditos para a escala nacional», e o já citado Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia que reivindicava «que os museus não fossem “uma instituição com finalidade conservadora”, “verdadeira necrópole”, empenhando-se num trabalho “com o público em geral e a juventude em particular” para se tornarem “um organismo cultural ao serviço da comunidade”»⁵²⁹. Este isolamento do Museu foi tão profundo que mesmo com a tentativa de reanimá-lo empreendida pela direção de Maria de Lourdes Bártholo – através da aquisição de obras significativas da produção contemporânea e os sucessivos pedidos de requalificação do edifício anexo ao Museu⁵³⁰ – foi impossível evitar o seu encerramento compulsivo em 1987.

⁵²⁵ SILVA, 2002: 82.

⁵²⁶ SILVA, 2012: 71.

⁵²⁷ SILVA, 1994: 20.

⁵²⁸ SILVA, 2002: 90.

⁵²⁹ SILVA, 2002: 88. A nomeação de Eduardo Malta, vinda da própria determinação de Oliveira Salazar (1889-1970) e que afastava do cargo de direção do MNAC o conservador Carlos Azevedo (1918-1995) – indicado por Diogo de Macedo –, é considerada «a mais grave ingerência da ditadura nos museus portugueses» (SILVA, 2002: 91).

⁵³⁰ Conforme se nota nos *Relatórios Anuais* do MNAC de 1981 a 1985, transcritos no *Projecto de Adaptação Museológica do Edifício Anexo ao Museu Nacional de Arte Contemporânea* [s.d].

Por conseguinte, no período em que «uma nova geração de artistas se autonomizava das pesadas heranças de um frouxo modernismo»⁵³¹, e em que não só «se registou um aumento do número de artistas e de movimentos ou atitudes artísticas, como também um maior e mais informado diálogo com as linhas axiais que a contemporaneidade internacional então experimentava»⁵³², qualquer possibilidade de contato entre o Museu e as transformações plásticas surgidas e impulsionadas por esse contexto foi denegada pelas circunstâncias que caracterizaram o fim da primeira fase da história do MNAC. Por outras palavras, no período em que o *contemporâneo* passou a designar algo mais que a *arte do momento presente*, tornou-se evidente que o MNAC não adaptara da mesma maneira o seu desígnio.

Sendo assim, orientado por um princípio histórico e estético, na sua reinauguração em 1994 – ano em que a cidade de Lisboa é a Capital Europeia da Cultura – o MNAC assume que não era de facto um museu de arte contemporânea e sim um museu comprometido historicamente e simbolicamente com a arte oitocentista e com os artistas modernos, com a então Faculdade de Belas Artes e com o renascimento de uma zona urbana sinistrada, o Chiado, desejando contribuir para dignificá-lo, para qualificá-lo como um lugar «de cultura e de memória activamente envolvida com o presente»⁵³³. Contribuição esta que se daria através da requalificação arquitetónica do Museu, da consagração do modernismo português e da abertura inicialmente tímida à arte contemporânea portuguesa; tímida, porém, não mais por um conservadorismo estético e sim por uma nova política museológica, ao mesmo tempo reflexiva e conservadora.

Seria, portanto, só a partir de 1994 que o MNAC passaria a confrontar-se com as transformações plásticas, conceituais, políticas que caracterizavam a arte contemporânea nacional e internacional desde a década de 1960, ou seja, em uma época em que a arte contemporânea – e suas imprevisibilidades – já havia sido absorvida pelos museus, pela história da arte e pelo mercado e se transformado, segundo Foster, em «um objeto institucional em si»⁵³⁴. Nota-se que a década de 1990 assinala em Portugal a abertura de um número significativo de «instituições exclusiva ou parcialmente dedicadas à preservação e divulgação da arte moderna e contemporânea»⁵³⁵. Para além do Centro de Arte Moderna Dr. José de Azeredo Perdigão (CAM), inaugurado em 1983, a arte contemporânea portuguesa passa a contar – em maior ou menor grau –, por exemplo, com a Fundação de Serralves, inaugurada em 1989, porém, com o trabalho consolidado durante os anos 1990 culminando na inauguração do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, em 1999; com a criação do Centro Cultural de Belém e da Culturgest, ambas em 1993. É igualmente na década de 1990 que a ex-Secretaria de Estado da Cultura é promovida a Ministério; é nesta década também

⁵³¹ SILVA, 2002: 90.

⁵³² LAPA, 2003: 7.

⁵³³ SILVA, 1994: 21.

⁵³⁴ FOSTER, 2009: 3.

⁵³⁵ PÉREZ, 1999: 325.

que será criado o Instituto de Arte Contemporânea (IAC)⁵³⁶ dedicado ao apoio, divulgação e constituição de uma coleção de arte contemporânea internacional e estatal.

Todavia, é somente a partir de 1998 que este confronto, ou melhor, que a musealização da arte contemporânea seria assumida como um dos objetivos do MNAC, porém, com um estatuto político de (re)posicionamento institucional. Isto é, considera-se que este confronto estaria inserido, de certa maneira, em uma dinâmica mais afirmativa do que reflexiva. Ao mesmo tempo, considera-se que as transformações empreendidas a partir de então pelo MNAC manifestam o entendimento de que, implícito ao objetivo de se consolidar como um museu de arte contemporânea, estava a necessidade de construir um posicionamento frente aos novos objetos que passariam a integrar as suas coleções. Pois, se por um lado «*havia todos os meios para poder fazer isso em termo das qualidades dos recursos humanos*»⁵³⁷, em termos processuais era algo que precisava ser criado.

3.2. Processos

1. Apesar de reinaugurar em 1994 com vocação reorientada para «obras de arte representativas da produção artística da segunda metade do século XIX e do início do século XX», e enquadrado «na realidade histórica e cultural da zona do Chiado»⁵³⁸, durante a segunda fase de sua história o então Museu do Chiado assumiria como um de seus objetivos restituir a propriedade de sua original designação. E ainda que se decida somente quatro anos após a sua reabertura – com a direção de Pedro Lapa (1998-2009) – «*que o Museu tinha que ser finalmente um museu da arte contemporânea*»⁵³⁹, observa-se que este processo inicia-se já com a linha direcional de trabalho assumida em 1989 pela equipa constituída para a reorganização do MNAC e coordenada por sua primeira diretora após o incêndio, Raquel Henriques da Silva; continuando após a sua reinauguração através de posicionamentos, de ações pontuais que, no entanto, foram fundamentais para tornar a *volta* do Museu Nacional de Arte Contemporânea uma realidade possível.

Assumindo uma perspectiva paradoxal, considera-se como o início deste processo a definição do limite temporal das coleções do renovado Museu do Chiado, *i.e.*, o período de 1850⁵⁴⁰ a 1950. Isto porque tal definição contrapunha-se a uma outra proposta para aquele Museu que se tivesse sido levada adiante tornaria mais difícil ou quase improvável o seu atual destino. Refere-se aqui à proposta de José-Augusto França (n. 1922), «o mais qualificado estudioso do século XIX português», que «logo em 1968» propunha que o Museu «se

⁵³⁶ Em 1995 e extinto em 2003, sucedendo-lhe o Instituto das Artes – atualmente Direção-Geral das Artes.

⁵³⁷ Depoimento de Pedro Lapa, em entrevista presencial realizada em 30 de maio de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.

⁵³⁸ Conforme o Decreto-Lei n.º 112/94, de 02 de maio de 1994.

⁵³⁹ Depoimento de Raquel Henriques da Silva, *op. cit.*

⁵⁴⁰ Conforme o seu 1º Regulamento de 14 de março de 1917.

tornasse plenamente no que era de facto: um museu do século XIX que teria função histórica a desempenhar em termos de representação icónica da cultura oitocentista nacional»⁵⁴¹. Contudo, segundo Raquel Henriques da Silva, em finais da década de 1980 o Museu Nacional de Arte Contemporânea não se caracterizava apenas como um museu do século XIX, era também um museu do século XX e que, apesar de algumas falhas, «ligadas a acidentes biográficos», tinha para além do «*melhor do naturalismo*», o «*melhor do modernismo*»⁵⁴² português, sobretudo obras antológicas do primeiro modernismo adquiridas, «de modo conturbado embora»⁵⁴³, pelas suas sucessivas direcções passadas⁵⁴⁴.

Sendo assim, a linha direcional de trabalho assumida pela equipa constituída para a reorganização do MNAC «foi apesar de tudo provar pela coleção que, dentro das circunstâncias da produção plástica portuguesa que até 1950 é frágil», o Museu «*tinha sido sempre um museu da arte contemporânea*»⁵⁴⁵ – contemporâneo aqui no sentido romano do termo. Tanto que para torná-lo plenamente um museu do século XIX seria necessário «desanexar dele a importante colecção modernista» a qual, por sua vez, serviria de arranque para um futuro museu nacional de arte moderna; proposta esta que no final da década de 1980 «ganhou consistência e adeptos, chegando a ser oficialmente anunciada» com a institucionalização da Fundação de Serralves, tendo como principal finalidade a criação de um museu de arte moderna no Porto⁵⁴⁶.

Por outro lado, assumia-se que em finais da década de 1980 o MNAC não era «de facto um Museu de Arte Contemporânea»⁵⁴⁷ e que por insuficiência de espaço e, principalmente, por «inultrapassáveis lacunas das suas colecções»⁵⁴⁸, não seria possível desenvolver «*um discurso com uma preocupação didáctica e representativa*»⁵⁴⁹ da arte portuguesa pós década de 1950. O Museu é, portanto, renovado fazendo justiça «para com as direcções passadas» e «particularmente, em relação às potencialidades da colecção», composta essencialmente por pinturas mas também por esculturas e desenhos, a qual permitiu percorrer em sua exposição inaugural um século de arte portuguesa, «dando a ver, com peculiar eficácia didáctica, o difícil processo da modernidade plástica em Portugal»⁵⁵⁰.

Por conseguinte, o Museu do Chiado assumiria como principal objetivo de seu pro-

⁵⁴¹ SILVA, 1994: 21.

⁵⁴² Depoimento de Raquel Henriques da Silva, *op. cit.*

⁵⁴³ SILVA, 1994: 21.

⁵⁴⁴ Destacando-se «os núcleos consistentes de Eduardo Viana [1881-1967], Mário Eloy [1900-1951] e Francisco Franco [1885-1955] e peças excepcionais de Amadeo [1887-1918], Almada [1893-1970], Canto da Maya [1890-1981], Botelho [1899-1982], Soares [1894-1978] ou Dordio [1890-1976]» (SILVA, 1994: 21).

⁵⁴⁵ Depoimento de Raquel Henriques da Silva, *op. cit.*

⁵⁴⁶ SILVA, 1994: 21.

⁵⁴⁷ SILVA, 1994: 21.

⁵⁴⁸ SILVA, 1994: 21.

⁵⁴⁹ Depoimento de Raquel Henriques da Silva, *op. cit.*

⁵⁵⁰ SILVA, 1994: 21.

grama museológico «mostrar a [sua] coleção»⁵⁵¹; objetivo este que fundamenta a renovação arquitetónica do Museu. Nota-se que a «refundição» do Museu do Chiado no ex-convento de S.Francisco da Cidade foi uma opção, uma «atitude deliberada, com fundamentos históricos e patrimoniais», porque «se acreditou que aquela coleção tinha uma história que só ali tinha sentido», no sítio onde «Columbano viveu largamente no espaço cerrado que se construiu a si mesmo, deambulando entre o ensino, a direcção do Museu e a prática de cavalete, onde Diogo de Macedo chegou a entusiasmar-se [...] para a possibilidade de transformar aquele lugar soturno numa verdadeira casa de artistas»⁵⁵². História esta que seria representada em arquitetura com o projeto de Jean Michel Wilmotte ao «integrar os tempos artísticos sucessivos que o Museu comporta», entre estes «memórias de Columbano e Sousa Lopes no agenciamento das salas de exposições permanente» (figs. 16, 17 e 18) e «a intervenção de Diogo de Macedo no jardim das esculturas com os respectivos acessos para o exterior e interior»⁵⁵³ (fig. 19); assim como, na única construção de raiz no quadro de renovação do Museu: a *Sala Módulo*, «uma caixa paralelepipedica em estrutura metálica, sem janelas para o exterior e com iluminação zenital»⁵⁵⁴, implantada sobre o pátio adjacente à Academia e à Faculdade de Belas Artes onde outrora existiu um «velho anexo», mandado construir por Columbano para albergar esculturas⁵⁵⁵ (figs. 20 e 21).



Figura: 16. Planta reorientada do MNAC, circa 1936.

⁵⁵¹ Depoimento de Raquel Henriques da Silva, *op. cit.*

⁵⁵² Silva faz uma alusão a um destino alternativo para o Museu, o Centro Cultural de Belém cujos trabalhos em 1989 estavam em fase inicial. (SILVA, 1996a: 12).

⁵⁵³ SILVA, 1996a: 15.

⁵⁵⁴ BARRANHA, 2008: 182.

⁵⁵⁵ SILVA, 1996a: 12.

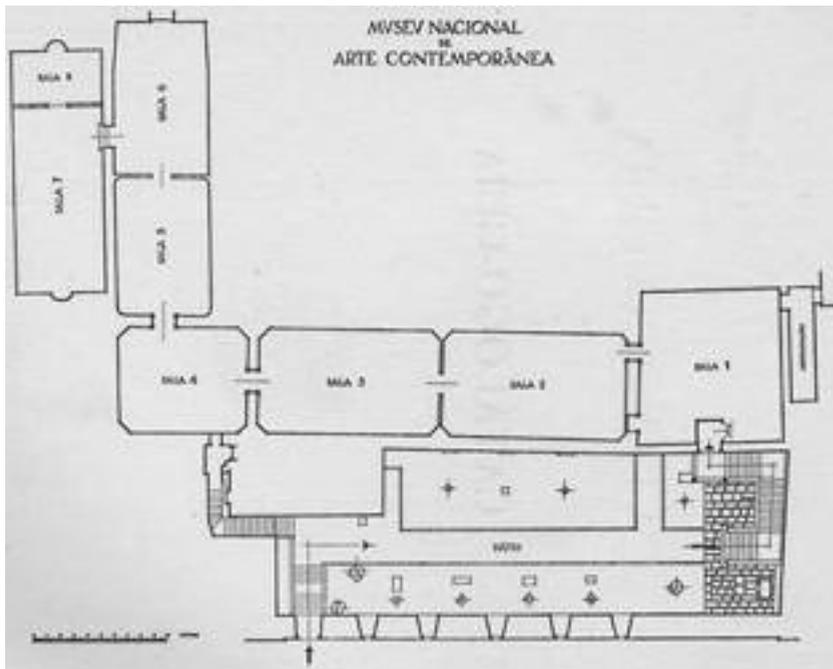


Figura: 17. Planta do MNAC, 1945.

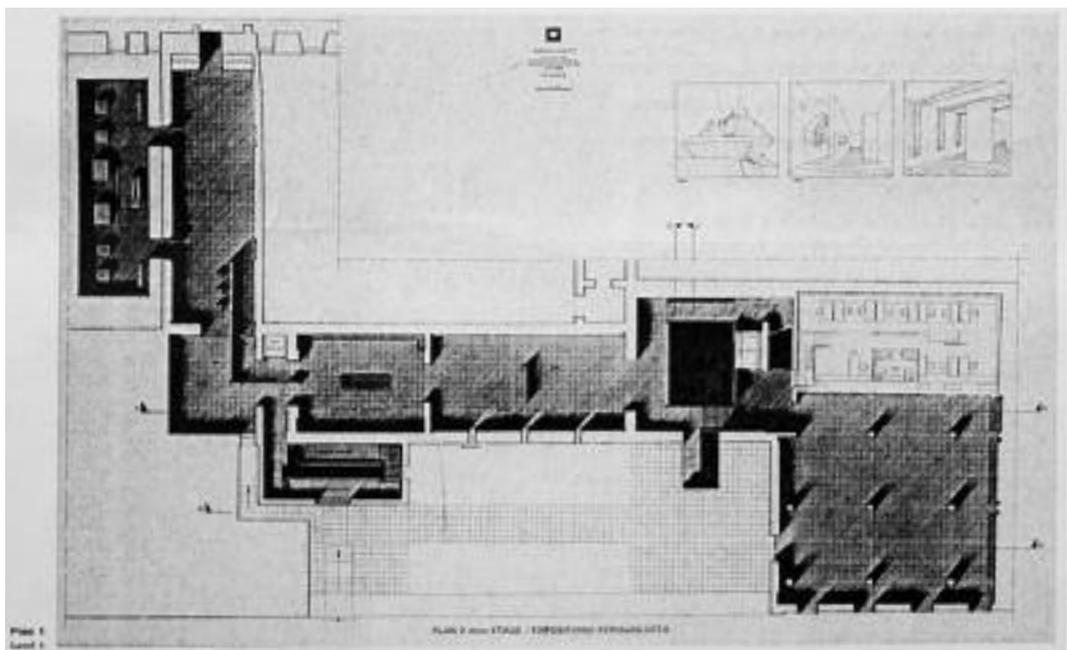


Figura: 18. Planta do MNAC, 1996.



Figura: 19. Aspeto do Museu – jardim. *Circa* 1945.



Figura: 20. Aspeto do Museu. Sala de Escultura, *circa* 1970.



Figura: 21. *Sala Módulo*, 2002.

Para além da missão de reabilitação do Museu, coube a Wilmotte organizar a sua museografia. E com o intuito de «responder à diversidade das obras ali apresentadas»⁵⁵⁶, três tipos de ambientes distintos foram criados: 1. Espaços destinados à exposição de esculturas: a *Sala das Abóbadas* ou o *hall* da recepção do Museu; a sala/átrio superior e subsequente ao *hall*; e o jardim de esculturas. 2. Espaços vocacionados à exposição de pintura e desenhos: as galerias do segundo piso. 3. Espaços dedicados à exposições temporárias: a *Sala dos Fornos* e a *Sala Polivalente*⁵⁵⁷. O percurso expositivo proposto por Wilmotte iniciava-se, assim, no *hall* da recepção «onde uma série de esculturas antigas estão encenadas sob as abóbadas seculares e os passadiços do século XX» e terminava «na travessia do jardim de esculturas»⁵⁵⁸, conduzindo o visitante a percorrer sequencialmente os espaços do Museu e conhecer cronologicamente a sua coleção (fig. 22)⁵⁵⁹. O projeto inclui ainda um Gabinete

⁵⁵⁶ WILMOTTE, 1996: 36.

⁵⁵⁷ Sobre a história do atual *hall* de acolhimento do Museu e *Sala dos Fornos*, e sobre todas as transformações sofridas pela envolvimento do convento na sequência da programação pombalina para área, destaca-se o estudo-síntese de Joana Sousa Monteiro In *Obraçom, Museu do Chiado: Histórias vistas e contadas* (1996), pp. 27-35.

⁵⁵⁸ WILMOTTE, 1996.

⁵⁵⁹ Descrição do edifício e do percurso expositivo, conforme apresentado no *website* do MNAC (<<http://www.museudo-chiado-ipmuseus.pt>>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

de Desenhos e um possível espaço para exposições temporárias que na reabertura do Museu se designou como *Galeria do Bar*, situado na cafetaria do Museu⁵⁶⁰.

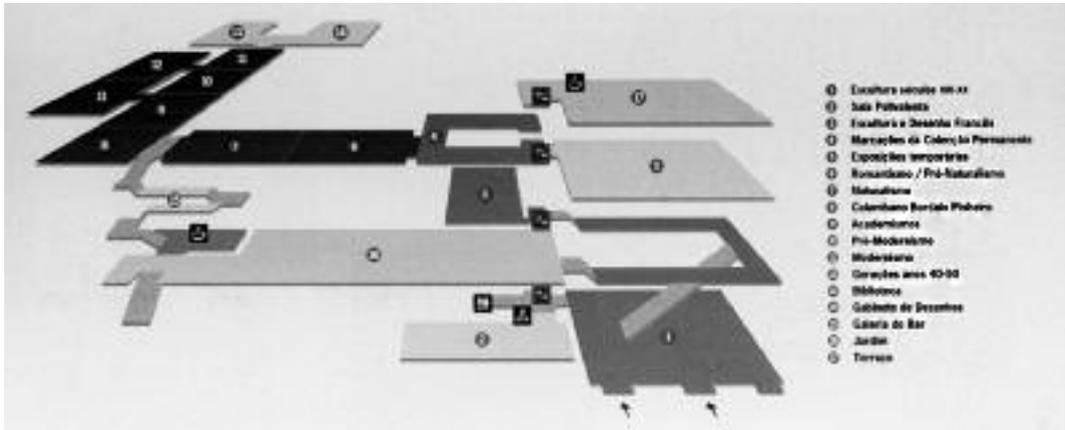


Figura: 22. Planta do Museu do Chiado, 1994. Discurso museográfico inicial.

O Museu do Chiado é reinaugurado em 12 de Julho de 1994 com três exposições: *Arte Portuguesa 1850-1950*, pensada e apresentada como a exposição de carácter permanente do Museu e que ocupava quase que a totalidade do seu espaço expositivo; *Frederick William Flower* (1815-1889), exposição temporária apresentada na *Sala dos Fornos* e dedicada à obra deste fotógrafo escocês e que viveu em Portugal parte de sua vida; e *A Ceia*, exposição temporária do artista contemporâneo Rui Serra (n. 1970), realizada na *Galeria do Bar*. Por outras palavras, o Museu do Chiado reinaugura «com o programa, fundamentado nas máximas potencialidades das suas colecções, de exhibir as artes plásticas portuguesas entre 1850-1950, numa actividade voltada para a memória das heranças mas aberta ao futuro, através de exposições temporárias»⁵⁶¹. Há que se enfatizar, entretanto, que a reabertura do Museu do Chiado implicou, para além de uma renovação arquitetónica, um profundo estudo de suas colecções o qual fundamentou o trabalho de atualização ou de requalificação das mesmas, visando prioritariamente «colmatar as profundas falhas acumuladas ao longo de décadas de denegação da arte moderna»⁵⁶². Porém, sinalizando «*que a coleção tinha um futuro*»⁵⁶³, uma continuidade, «*duas aquisições fundamentais*»⁵⁶⁴ foram feitas em 1994: as obras *Gadanheiro* (1945) de Julio Pomar (n. 1926) e *O2-44* (1943-44) de Fernando Lanhas

⁵⁶⁰ O projeto incluía também um segundo bar, ao nível do terraço, junto ao gabinete da direção do Museu, contudo, para colmatar o déficit de espaços administrativos, o último piso foi posteriormente adaptado a gabinetes da direção do museu (BAR-RANHA, 2008).

⁵⁶¹ SILVA, 2002: 99.

⁵⁶² SILVA, 2012: 71.

⁵⁶³ Depoimento de Raquel Henriques da Silva, *op. cit.*

⁵⁶⁴ Depoimento de Pedro Lapa, *op. cit.*

(1923-2012), obras chave do Neorrealismo e Abstracionismo português e que atestam «o nascimento de uma outra era na arte portuguesa»⁵⁶⁵.

Entre as três exposições apresentadas na sua reinauguração, interessa aqui especificamente a de Rui Serra por assinalar o início de um programa de exposições temporárias realizado na cafeteria do Museu entre 1994 e 1996. Este programa tinha como ponto de partida o convite a artistas contemporâneos, «*jovens, emergentes*»⁵⁶⁶, para produzirem obras inéditas a partir de interpretações ou diálogos com as obras que faziam parte das coleções do Museu. Sendo assim, mais do que um espaço expositivo, a *Galeria do Bar* foi um programa onde o Museu assumia «a capacidade de integrar os discursos estéticos contemporâneos na leitura das suas colecções e em interação com as mesmas, ao mesmo tempo que disponibilizava um espaço de exposição aos artistas emergentes»⁵⁶⁷.

Em seus dois anos de atividades, a *Galeria do Bar* apresentou seis exposições: *A Ceia* (1994) de Rui Serra, a partir do diálogo com *O Grupo do Leão* (1885) de Columbano Bordalo Pinheiro; uma série de pinturas monocromáticas de Carlos Figueiredo (n. 1962), realizada em 1994 e que propunha um diálogo não com uma obra específica, mas com aspetos da coleção de pintura modernista do Museu; *Jogos de Damas* (1995) de Patrícia Garrido (n. 1963), a partir do diálogo com diversas obras como *Jogos de Damas* (1927) de Abel Manta (1888-1982), *Mártir do Fanatismo* (1895) de José do Brito (1855-1946) e *O Malmequer* (1872) de José Simões de Almeida (1884-1926); *Uma Escala, uma Sequência, o Engenho da Deriva e um Filme Retardado* (1995) de Ângela Ferreira (n. 1958) que, tal qual Carlos Figueiredo, propunha um diálogo com aspetos da coleção do Museu, mais especificamente com o seu período de tempo e, por outro lado, com a sua arquitetura envolvente; *I'm Here Now* (1996) de Paula Soares (n. 1964), em diálogo com *O vitelo* (1873) de Tomás de Anunciação (1818-1879); *Honni Soit Qui Mal Y Pense* (1996) de Rosa Almeida (n. 1966) que, diferentemente das outras propostas não partia de um diálogo com a coleção e sim com a relação estabelecida pelo público com o espaço museográfico, com as obras do Museu; e, finalmente, *Retratos de Mário Eloy* (1996) de Miguel Ângelo Rocha (n. 1964) em diálogo com os autorretratos daquele pintor⁵⁶⁸.

Por outro lado, ainda que estas exposições tenham acontecido num espaço de certa forma marginal, sendo que a *Galeria do Bar* ocupava uma passagem, «*uma escada*»⁵⁶⁹ que liga as galerias do segundo piso à cafeteria do Museu, não fazendo parte de seu percurso expositivo *oficial*⁵⁷⁰, tal programa expositivo permitiu a aquisição de algumas das obras

⁵⁶⁵ LAPA, 1994a: 26.

⁵⁶⁶ Depoimento de Pedro Lapa, *op. cit*

⁵⁶⁷ TAVARES, 2004: 28.

⁵⁶⁸ LAPA, 1994b; LAPA, 1994 c; LAPA, 1995a; LAPA, 1995b; LAPA, 1996a; LAPA, 1996b; LAPA, 1996c.

⁵⁶⁹ Depoimento de Pedro Lapa, *op.cit*.

⁵⁷⁰ O qual inclui a *hall* da recepção, a sala/átrio, a *Sala dos Fornos* e as galerias do segundo piso, segundo descrição no *website* do Museu (<<http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/3>>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

produzidas para as exposições⁵⁷¹ iniciando, assim, uma atualização da coleção do Museu relativamente à contemporaneidade. É importante ainda assinalar que todas as exposições que fizeram parte deste programa foram acompanhadas de material impresso com texto escrito por Pedro Lapa, conservador do Museu e que viria a ser o seu segundo diretor, e imagens das obras, contribuindo, assim, para a divulgação e reconhecimento daquela geração de artistas.

Durante a direção de Raquel Henriques da Silva, entre 1993 e 1997, outras duas ações são consideradas significativas por introduzirem «questões ou percursos da contemporaneidade, tomada em sentido amplo, na vivência de um Museu que, recorde-se, nasceu em 1911 como *Museu Nacional de Arte Contemporânea* mas que foi perdendo, por condicionamentos sobejamente conhecidos, os tempos úteis para cumprir tal desiderato»⁵⁷². Refere-se aqui ao programa de exposições apresentado na *Sala Polivalente*, e à exposição *memória involuntária* de Pedro Calapez (1953), realizada em 1996/97, na *Sala dos Fornos*.

Pensada como um espaço para abrigar exposições temporárias, a *Sala Polivalente* será ativada em 1996 com a instalação *O jardim Pintado: três montanhas e cinco montes*, de Manuel Casimiro (n. 1941), e principalmente com um programa voltado para a apresentação de exposições individuais de artistas contemporâneos. Exposições estas que no entanto não assumiam a «intenção retrospectiva com aura de consagração»⁵⁷³ que caracterizaria grande parte das exposições individuais realizadas nas galerias do segundo piso do Museu, como as exposições dedicadas à Jorge Vieira (1922-1998), à Níkiás Skapinakis (n. 1931) e à Joaquim Rodrigo (1912-1997); e sim que assumiam a intenção de interação com um tempo/espaço presente. Para além da instalação de Manuel Casimiro, foram apresentadas na *Sala Polivalente*, entre 1996 e 1997, a instalação *Donde vivimos? O que somos? Para onde vamos?* (1996), de Manuel Valente Alves (n. 1953), e a exposição *Viagem à Índia e Outros Percursos* (1997), de Ana Hatherly (n. 1929). E apesar de ser conduzida por programas expositivos distintos durante as direções subsequentes, o que se considera significativo para esta análise é que a partir de 1996 a *Sala Polivalente* continuaria de um modo geral a abrigar exposições temporárias e individuais de artistas contemporâneos, algumas destas exposições com obras produzidas especificamente para este espaço à convite do Museu, sendo

⁵⁷¹ Segundo registos encontrados no *Matriz: A Ceia*, de Rui Serra (adquirida pelo Estado); *Jogo de Damas, O Malmequer e O Caçador de Águias* de Patrícia Garrido (adquirida pelo Estado); *Retrato de Mário Eloy I, II e III* de Miguel Ângelo Rocha (doadas pelo artista) (<<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&BaseDados=17&IdAutor=36279>>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

(<<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&BaseDados=17&IdAutor=36282>>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

(<<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&BaseDados=17&IdAutor=36284>>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

⁵⁷² SILVA, 1996b: 14.

⁵⁷³ SILVA, 1996b: 14.

percebida, enfim, como um espaço «*mais flexível*»⁵⁷⁴, e fundamentalmente como um espaço para um trabalho mais próximo com os artistas.

Por sua vez, *memória involuntária* apresentou-se como o «ponto de chegada» de um projeto proposto por Pedro Calapez ao Museu do Chiado e com ele relacionado através do confronto «com um espaço particularmente pregnante – a *Sala dos Fornos*» e com «um dos mais qualificados conjuntos da Coleção, representado no *Catálogo do Museu do Chiado*», mas que nunca havia sido exposto «por falta de espaço adequado à sua fragilidade matérica: onze desenhos a pastel de José Júlio de Sousa Pinto [1856-1939]»⁵⁷⁵. Sendo assim, a exposição *memória involuntária* torna-se aqui significativa por assinalar a abertura de um dos espaços pertencentes ao percurso expositivo *oficial* do Museu, a *Sala dos Fornos*, à exposição temporária e individual de um artista contemporâneo – não «um jovem artista», mas «um pintor em plena maturidade»⁵⁷⁶ – que, dentro das linhas programáticas das atividades, situava-se na continuidade das instalações apresentadas na *Sala Polivalente* – por não ser uma exposição retrospectiva –, e em proximidade com a programação da *Galeria do Bar* – por partir de um diálogo com a coleção do Museu⁵⁷⁷. Nota-se que a *Sala Polivalente*, apesar de ter abrigado anteriormente a exposição de um artista contemporâneo, localiza-se no *Piso 0* do Museu, ao lado da recepção, constituindo-se como um espaço independente, de acesso discreto, não articulado fisicamente com o restante do percurso expositivo; ou seja, mesmo não sendo declarado, observa-se que o programa expositivo traçava uma certa diferenciação entre os espaços, atribuindo às galerias do segundo piso, incluindo a *Sala dos Fornos*, a tarefa de construir um discurso expositivo (historicamente, esteticamente) raramente articulado com a *Sala Polivalente*. Fazia-se uma diferenciação crítica dos espaços, destinando o segundo piso à arte consagrada (pelo tempo, pela história), e à *Sala Polivalente*, a arte do presente. Torna-se interessante notar também que o facto de *memória involuntária* ter sido realizada na *Sala dos Fornos* possibilitou que a obra confrontada – neste caso, os desenhos de Sousa Pinto – fosse igualmente exposta, ao contrário do que aconteceu com as exposições da *Galeria do Bar*⁵⁷⁸.

A opção por não reduzir o Museu do Chiado a museu circunscrito de arte oitocentista; as aquisições que permitiriam dar continuidade cronológica ao trabalho de requalificação da coleção; as exposições de jovens artistas; a ativação da *Sala Polivalente* com exposições

⁵⁷⁴ Depoimento de Helena Barranha, em entrevista por telefone em 09 de julho de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.

⁵⁷⁵ SILVA, 1996b: 14 e 15.

⁵⁷⁶ SILVA, 1996b: 14.

⁵⁷⁷ Segundo registos encontrados no *Matriz*, onze desenhos realizados por Calapez a partir dos desenhos de Sousa Pinto, rastos do processo de *memória involuntária*, foram doados pelo autor ao MNAC (<<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/Matriz-Net/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&BaseDados=17&IdAutor=37806>>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

⁵⁷⁸ Exceção é a exposição de Miguel Ângelo Rocha que aconteceu paralelamente à retrospectiva dedicada à Mário Eloy realizada nas galerias do segundo piso do Museu.

individuais sem intenção retrospectiva; a abertura do espaço expositivo *oficial* para a exposição individual de um artista contemporâneo – não «enredada na História», mas enquanto «*projecto em movimento*»⁵⁷⁹ – são considerados, portanto, indícios de que o Museu não havia prescindido de continuar, conforme seu original desígnio, a representar a arte da contemporaneidade. Todavia, é somente com a direção de Pedro Lapa, entre 1998 e 2009, que a consolidação do Museu do Chiado como um museu nacional de arte contemporânea se torna novamente um objetivo, e entre as estratégias desenvolvidas para cumpri-lo estão: o resgate do antigo nome do Museu; o prolongamento de sua coleção; o estabelecimento de um diálogo mais sistemático e próximo com os artistas contemporâneos nacionais e internacionais; e a adequação necessária do Museu frente aos desafios implícitos ao colecionismo da arte contemporânea, entre estes, a sua conservação.

2. Simplificado por um problema burocrático, *i.e.*, a não alteração da designação do Museu em termos administrativos, o resgate do seu antigo nome aconteceu paulatinamente, sendo possível encontrar nas suas publicações, materiais impressos e *website*, a partir de 2000, variações entre «Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea» e «Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado»⁵⁸⁰. De qualquer forma, este resgate veio reafirmar o seu posicionamento, a sua vocação para obras de arte representativas da produção artística da atualidade. Na «qualidade de depositário da mais completa e representativa coleção estatal de arte portuguesa moderna e contemporânea», os objetivos que constituem a missão do MNAC, declarada em 2009, atestam tal vocação, entre estes: o estímulo ao «aprofundamento do conhecimento e a fruição da arte moderna e contemporânea pelos diferentes públicos a que se destina»; a «constituição de acervos de arte contemporânea no contexto nacional, enquanto legítimo mandatário de uma política nacional neste domínio»; e a promoção da investigação científica e a produção de conhecimento «sobre os diferentes contextos da produção artística contemporânea».

Com intuito de dar continuidade ao trabalho de requalificação das coleções desenvolvido na direção anterior, e igualmente através de «uma acção multifacetada», a qual englobou «aquisições, doações e depósitos»⁵⁸¹, o MNAC assume a «legitimidade em tornar representativo, no conjunto da coleção, as manifestações contemporâneas, acompanhando-as, incentivando a sua criação, e reflectindo sobre os seus contextos de produção»⁵⁸². Para tanto, desenvolve-se um programa museológico que assume, por um lado, a responsabilidade de realizar o acompanhamento patrimonial da contemporaneidade em Portugal e, por outro, de expor o «desenvolvimento e as complexidades próprias do panorama artístico

⁵⁷⁹ SILVA, 1996b: 14.

⁵⁸⁰ Ou ainda «MNAC – Museu do Chiado» e «Museu do Chiado – MNAC».

⁵⁸¹ TAVARES, 2004: 9.

⁵⁸² Conforme o Regulamento do MNAC de março de 2009.

nacional»⁵⁸³; programa este que foi dinamizado essencialmente pela realização de exposições temporárias.

Há, entretanto, que se fazer um parêntesis. Apesar do MNAC ser reinaugurado com a exposição permanente de parte de sua coleção, a insuficiência de espaço condicionou que a mesma tivesse que ser gradativamente desmontada logo após os primeiros meses de funcionamento do Museu, dando lugar às exposições temporárias programadas e que se constituíam como um importante instrumento para reflexão, investigação e contextualização de suas próprias coleções. Sendo assim, a solução encontrada durante os primeiros anos após a reinauguração do MANC foi, em vez de se manter uma exposição estável, permanente da coleção, expor a coleção *em permanência* através de exposições temporárias. De uma certa maneira, esta solução foi seguida pelas últimas três direções do Museu, de 1994 a 2012. Todavia, nem sempre a coleção esteve exposta *em permanência*, sendo preterida por exposições temporárias de outras coleções, de individuais de artistas, por exposições coproduzidas com e por outras instituições. Tal situação gerou alguns conflitos, entre estes a dificuldade em conciliar a efemeridade de cada exposição da coleção ou a sua não exposição com trabalhos fundamentados em práticas continuadas com a própria coleção, como o trabalho do serviço educativo. Segundo Catarina Moura, coordenadora deste sector no MNAC desde a sua reinauguração, «o espírito pedagógico que orienta o trabalho do Serviço Educativo tem por conceito máximo a relação assente numa prática de continuidade, de formação, das aprendizagens (formal, não formal, informal), entre outros aspetos mais lúdicos», sendo de extrema importância a construção de significados através da criação de narrativas e de relações com os conteúdos expositivos. A questão que se coloca é se realmente as exposições temporárias constroem «ferramentas de trabalho» e servem «objetivos de relação ou aprendizagem»⁵⁸⁴. Por outro lado, o trabalho realizado com a arte contemporânea, mesmo através das exposições temporárias tem se caracterizado como uma «grande oportunidade de criar momentos de pensamento, formas de debate, crítica e discussão»⁵⁸⁵.

Ao mesmo tempo, conforme observa Pedro Lapa⁵⁸⁶, no que diz respeito ao trabalho de requalificação das coleções relativamente à contemporaneidade, as exposições temporárias tiveram um papel importante neste processo desde a reinauguração do Museu, sendo que muitas das obras nacionais apresentadas nessas exposições foram adquiridas pelo Estado ou doadas pelos próprios artistas ou por mecenato. Assim, para além da constituição de um núcleo da década de 1960 através da aquisição de obras de artistas como Lourdes Castro (n. 1930), René Bertholo (n. 1935-2005), José Escada (1934-1980), Jorge Pinheiro (n. 1931), Alberto Carneiro (n. 1937) e Helena Almeida (n. 1934), «que, entre outros,

⁵⁸³ LAPA, 2008: 193.

⁵⁸⁴ Depoimento de Catarina Moura, em entrevista presencial realizada em 27 de junho de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.

⁵⁸⁵ Depoimento de Catarina Moura, *op. cit.*

⁵⁸⁶ LAPA, 2008a.

deram início a uma profunda alteração no panorama artístico» de Portugal «pondo-o em diálogo e participação com movimentos internacionais»⁵⁸⁷, na sequência das exposições temporárias realizadas foi possível «proceder à aquisição de trabalhos de um conjunto de artistas que protagonizou parte significativa da produção» da década de 1990 «e que afirma um presente para a arte portuguesa de modo internacionalmente reconhecido»⁵⁸⁸. João Tabarra (n. 1966), Miguel Palma (n. 1964), Ângela Ferreira (n. 1958), Alexandre Estrela (n. 1971), João Onofre (n. 1976). Em 2001, as obras até então incorporadas à coleção do Museu foram apresentadas na exposição *Novas Aquisições e Doações 2000-2001*. Porém, ciente das lacunas que ainda existiam, a apresentação conjunta de tais obras não propunha «um pretense ponto de vista específico sobre um período da história da arte portuguesa, pois que para tal exercício muitos outros trabalhos faltariam»; tratava-se, sobretudo «de apresentar um balanço sobre o trabalho de reorganização e desenvolvimento da coleção de um museu nacional»⁵⁸⁹.

Por conseguinte, se por um lado as exposições temporárias facultaram a constituição de um núcleo de arte contemporânea, por outro, a possibilidade de integrar tais obras no Museu através do trabalho de requalificação das coleções permitiu, «mais do que colmatar lacunas», «seguir novas metodologias na análise e estudo da arte portuguesa, ultrapassando uma abordagem meramente cronológica ou geracional, inserindo antes uma reflexão através de conceitos»⁵⁹⁰. Segundo Emília Tavares⁵⁹¹, conservadora do Museu, exemplo desta reflexão foi a exposição *Diferença e Conflito. O Século XX nas Coleções do Museu do Chiado*, realizada em 2002 e com a proposta de apresentar a coleção seguindo pela primeira vez, no MNAC, uma organização não cronológica. Por outras palavras, apesar de iniciar o seu discurso expositivo com o Naturalismo português e terminá-lo com obras contemporâneas não desprezando, portanto, «*algum fluir do tempo*», *Diferença e Conflito* foi organizada em dezesseis núcleos⁵⁹² estruturados em torno de conceitos que permitiam «*encontrar nas obras*» que compunham estes núcleos «*algo um pouco diferente daquilo que são as categorias mais tradicionais da história da arte*», e que, ao mesmo tempo, permitiam destacar na aproximação de obras de períodos, artistas, movimentos distintos «*alguma singularidade*»⁵⁹³. Durante a direção de Pedro Lapa, outras três exposições da coleção foram igualmente realizadas propondo uma relação não cronológica entre as obras e sim «privilegiando a dife-

⁵⁸⁷ LAPA, 2002a: n.p.

⁵⁸⁸ LAPA, 2002a: n.p.

⁵⁸⁹ LAPA, 2002a: n.p.

⁵⁹⁰ TAVARES, 2004: 9.

⁵⁹¹ TAVARES, 2004.

⁵⁹² 1. *Brandos costumes*; 2. *Modernos na Ordem*; 3. *A expressão em busca de uma rima para a Revolução*; 4. *A ficção do retrato*; 5. *O desejo operativo*; 6. *Redução*; 7. *Da melancolia*; 8. *Uma escrita contra a forma*; 9. *Arte, objecto de uma proposição*; 10 *Da luz*; 11. *A imagem heterotópica*; 12. *Uma imagem-tempo*; 13. *A natureza da cultura*; e três núcleos dedicados a artistas específicos: 14. *Amadeo de Souza-Cardoso, 1913*; 15. *Joaquim Rodrigo, painting of a political decade*; 16. *Helena Almeida*.

⁵⁹³ Depoimento de Pedro Lapa, *op. cit.*

rença e especificidade» que cada uma propunha «à rede discursiva do núcleo»⁵⁹⁴ onde se inseria: *Meio Século de Arte Portuguesa. 1944-2004*, realizada em 2004⁵⁹⁵; *Múltiplas Direções. Arte Portuguesa de 1850 até à actualidade*, realizada em 2008⁵⁹⁶; e *Outras ficções*, realizada em 2008-2009⁵⁹⁷ a partir de uma reorganização de *Múltiplas Direções* integrando, no entanto, outras obras.

Por outro lado, observa-se que estas exposições organizadas em torno de conceitos e não fundamentadas «em estruturas convencionadas da história da arte – periodológicas, de estilos, de movimento –»⁵⁹⁸, implicaram, por sua vez, no desenvolvimento de novas metodologias de mediação, por exemplo, o desenvolvimento em profundidade de textos analíticos de parede e tabelas que versavam os conceitos estruturais dos núcleos e os contextos de produção das obras, e que eram apresentados como «pistas» para os visitantes «fazerem a leitura das obras e a partir daí encontrarem por si outras questões»⁵⁹⁹.

Entre estas quatro exposições temporárias da coleção do MNAC destaca-se *Meio Século de Arte Portuguesa. 1944-2004*, organizada em comemoração aos dez anos de reinauguração do Museu, apresentando algumas das obras que durante este período passaram a constituir o seu acervo. *Meio Século de Arte Portuguesa* ao apresentar o núcleo contemporâneo da coleção do Museu vinha confirmar a recuperação da propriedade do nome do MNAC e reforçar a necessidade de ampliação de seu edifício; necessidade esta que o acompanha desde sua fundação, em 1911. Entretanto, esta exposição apresenta-se também como exemplo de mais uma reflexão que emergia paralelamente à abertura do Museu às obras da contemporaneidade; obras estas que, segundo Helena Barranha, solicitavam «condições de apresentação substancialmente distintas das previstas para a coleção de arte portuguesa de 1850 a 1950, composta essencialmente por pintura, escultura e desenho que correspondia, aquando da renovação do Museu, ao essencial em termos de conteúdo expositivo»⁶⁰⁰. Neste sentido, tais obras colocaram ao MNAC «novos desafios do ponto de vista espaço-funcional»⁶⁰¹. Para *enfrentá-los*, algumas alterações foram feitas. Os painéis suspensos amovíveis desenhados por Wilmotte destinados à apresentação de pintura e que subdividiam as galerias do segundo piso deixam pouco a pouco de serem utilizados; na *Sala dos Fornos*, destinada a exposições temporárias e estruturalmente apta a remodelações espaciais, privilegia-se a construção de um percurso expositivo contínuo, não comparti-

⁵⁹⁴ Segundo Pedro Lapa em textos publicados no *website* do Museu: <http://www.museudochiado-ipmuseum.pt/pt/node/201>; <http://www.museudochiado-ipmuseum.pt/pt/outras_ficcoes> [Consulta realizada em setembro de 2012].

⁵⁹⁵ Organizada em torno dos seguintes núcleos: *Forma & Ideia; Pulsão & Sonho; Linguagem & Alegoria; Imagem & Tempo*.

⁵⁹⁶ Organizados em torno de quatro conceitos: *Percepção, Reversibilidade, Rebaixamento, Acontecimento*.

⁵⁹⁷ Organizados em torno dos seguintes conceitos: *Lugar, Reversibilidade, Rebaixamento, Acontecimento*.

⁵⁹⁸ Depoimento de Pedro Lapa, *op. cit.*

⁵⁹⁹ Depoimento de Pedro Lapa, *op. cit.*

⁶⁰⁰ BARRANHA, 2008: 187.

⁶⁰¹ BARRANHA, 2008: 187.

mentado; as barreiras de metal que delimitavam a distância entre os visitantes e as obras são retiradas; a cor branca predomina nas paredes das galerias, nos plintos e nas vitrines; as galerias tornam-se, assim, espaços amplos, sem obstáculos, com o intuito de abrigar outras tipologias de obras que começaram a fazer parte da coleção do Museu, como a fotografia, o vídeo e a instalação. *Meio Século de Arte Portuguesa* é destacada por ser a primeira exposição do núcleo contemporâneo da coleção nesta nova conceção espaço-funcional. É interessante observar algumas destas alterações através de uma comparação entre os registos fotográficos desta exposição e a exposição *Diferença e Conflito* que havia sido realizada dois anos antes (figs. 23 a 30).



Figuras: 23 e 24. Sala 2A. Vistas da exposição *Diferença e Conflito*. *O Século XX nas Coleções do Museu do Chiado* (esquerda) e *Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004* (direita).



Figuras: 25 e 26. Sala dos Fornos. Vistas da exposição *Diferença e Conflito*. *O Século XX nas Coleções do Museu do Chiado* (esquerda) e *Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004* (direita).



Figuras: 27 e 28. Sala 2. Vistas da exposição *Diferença e Conflito. O Século XX nas Coleções do Museu do Chiado* (esquerda) e *Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004* (direita).



Figuras: 29 e 30. Plinto com obra *Três seixos pintados P1-49* (1949), *P3-49* (1949), *P13-66* (1966), de Fernando Lanhas. Vistas da exposição *Diferença e Conflito. O Século XX nas Coleções do Museu do Chiado* (esquerda) e *Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004* (direita).

Para além da requalificação das coleções e das novas possibilidades associadas à constituição de um núcleo de arte contemporânea – novas metodologias de análise e representação da arte portuguesa, requalificação espaço-funcional do Museu – o programa de exposições temporárias desenvolvido entre 1998 e 2009 permitiria também ao MNAC realizar outros dois objetivos declarados em sua missão: o confronto do seu acervo com a produção artística internacional e a coprodução de obras de arte⁶⁰².

Faz-se aqui, entretanto, um outro parêntesis. Apesar do decreto fundador do MNAC incluir a possibilidade de incorporação de obras estrangeiras em seu acervo, o trabalho de investigação das coleções do Museu realizado para a sua reinauguração atestou a inviabilidade de torná-lo um museu internacional. Isto porque, apesar de ter adquirido obras de

⁶⁰² Conforme o Regulamento do MNAC de março de 2009.

artistas internacionais durante a primeira fase de sua história – de maneira esporádica, embora – o MNAC não conseguiu constituir «um núcleo internacional de obras de primeiro plano, periodologicamente afins» de sua coleção⁶⁰³. Exceção seria um núcleo de esculturas e desenhos franceses apresentado como o «mais qualificado e coerente»⁶⁰⁴ conjunto de obras internacionais que o Museu possui. Por outro lado, ainda que o MNAC não ostentasse em sua reinauguração o *nacionalismo* em seu nome – e sim a «sua ligação histórica e simbólica a um ‘sítio’ prestigiado da cidade onde as tertúlias da modernidade, e antes delas as gerações naturalistas do café *Leão d’Ouro*, viveram ou sobreviveram»⁶⁰⁵ –, é recriado como um Museu «*cuja coleção é essencialmente uma coleção portuguesa*», não prevendo em seu regulamento a constituição ou requalificação do acervo de arte estrangeira. Ou seja, o MNAC consolidar-se-ia durante a segunda fase de sua história como um espaço, uma coleção onde é possível «*rever o que foi contemporâneo em 1850 até a atualidade em Portugal*»⁶⁰⁶.

Entretanto, este condicionalismo não excluía o «*facto de se poder mostrar obras, movimentos artísticos deste período ocorridos noutros contextos culturais e geográficos*»⁶⁰⁷, visando estabelecer um confronto crítico com as suas coleções e promover a «*integração do museu numa rede de museus internacionais do mesmo âmbito disciplinar – arte contemporânea e moderna*»⁶⁰⁸. Assim, a partir de 1994, algumas exposições internacionais são realizadas nas galerias do segundo piso, por exemplo: *De Picasso a Dalí. As Raízes da Vanguarda Espanhola, 1907-1936* (1998), organizada em colaboração com Juan Manuel Bonet, então diretor do *Instituto Valenciano de Arte Moderno* (IVAM); *Furor Dada. Coleção Ernst Schwitters* (1999), com curadoria de Markus Heinzemann, Lola Schwitters e Bengt Schwitters; *Man Ray* (2001), retrospectiva do artista com curadoria de Giorgio Marconi e Pedro Lapa; *Live in your head. Conceito e experimentação na Grã-Gretanha 1965-75* (2001), produzida pela *The Whitechapel* de Londres; e *Gerhard Richter. Uma coleção privada* (2004), com curadoria de Jürgen Schilling.

Por outro lado, o MNAC assumia também a posição de que era «*um Museu que fazia arte contemporânea*»⁶⁰⁹ e, para tanto, realiza entre 1998 e 2002 um programa expositivo designado *Interferências* que partia de um convite a artistas nacionais e internacionais para realizarem uma obra nova para um espaço específico, a *Sala Polivalente*. Durante os seus quatro anos de atividade, o programa *Interferências* apresentou treze obras, sendo sete de artistas nacionais e seis de artistas internacionais, grande parte instalação e vídeo. Participaram deste programa Pedro Moitinho (n. 19-), Entertainment & Co – João Tabarra e João

⁶⁰³ LAPA, 1994d: 360.

⁶⁰⁴ LAPA, 1994d: 360.

⁶⁰⁵ SILVA, 1994: 21.

⁶⁰⁶ Depoimento de Pedro Lapa, *op. cit.*

⁶⁰⁷ Depoimento de Pedro Lapa, *op. cit.*

⁶⁰⁸ IMC, 2008: 309.

⁶⁰⁹ Depoimento de Pedro Lapa, *op. cit.*

Louro (n. 1963) –, Jimmie Durham (n. 1940), Susanne Thémlytz (n. 1968), Henrik Plenge Jakobsen (n. 1967), João Tabarra, Miguel Palma, Stan Douglas (n. 1960), Alexandre Estrela, Gillian Wearing (n. 1963), Rosângela Rennó (n. 1962), Augusto Alves da Silva (n. 1963) e Nedko Solakov (n. 1957).

Com o programa *Interferência* «pretendia-se fazer algo completamente diferente, mais perspectivo, dar conta do que se está a passar no presente e proporcionar ao contexto português obras vistas em primeira mão»⁶¹⁰; obras estas que posteriormente entrariam no circuito artístico, contribuindo para promover a «afirmação institucional do Museu no tecido cultural nacional»⁶¹¹ e internacional. Ao mesmo tempo, pretendia-se também por «um museu português a trabalhar com estes artistas», «a produzir como acontece com todos os outros [museus de arte contemporânea]»⁶¹². Outro aspeto deste programa foi a publicação de um material impresso onde se propunha apresentar um «profundo desenvolvimento científico e ensaístico» sobre as obras produzidas⁶¹³; e no caso dos artistas portugueses, estas exposições permitiram ao Museu adquirir algumas das obras apresentadas.⁶¹⁴ Nota-se que após o encerramento do programa *Interferências*, a *Sala Polivalente* continuou a abrigar, durante a direção de Pedro Lapa, exposições individuais de artistas nacionais e internacionais, e em alguns casos foi articulada com as outras galerias do Museu sendo incorporada no discurso expositivo, como aconteceu na exposição *Colecção Centro Pompidou no Museu do Chiado*, em 2007/2008.

Porém, é somente em 2002 que as galerias do segundo piso se abrem para a exposição individual de artistas portugueses do último quartel do século XX. A primeira delas, uma exposição antológica de Julião Sarmento (n. 1948), de suas fotografias, filmes e instalações da década de 1970, ou mais especificamente «montagens fotográficas, encenações de textos, salas de vídeo, colagens de materiais heteróclitos; corpos femininos estáticos ou em acção, imagens próprias ou recicladas de outros média, citações literárias e textos originais, instalações sonoras» que preencheram «o espaço (radicalmente) modificado do Museu do Chiado»⁶¹⁵ (figs. 31 e 32). Exposição esta que foi acompanhada por um «vasto, precioso e

⁶¹⁰ Depoimento de Pedro Lapa, *op. cit.*

⁶¹¹ Conforme objetivo declarado em seu Regulamento, de março de 2009.

⁶¹² Depoimento de Pedro Lapa, *op. cit.*

⁶¹³ Conforme informações no *website* do Museu (<http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/15>).

⁶¹⁴ Segundo registos encontrados no *Matriz*, cinco fotografias e um vídeo apresentados na exposição *No Pain No Gain*, de João Tabarra (*Lake + Fool e True Lies and Alibis – Marche Solitaire* doadas por mercenato; *This is not a drill e No Pain No Gain* adquiridas pelo Estado; *Les revolutionnaires et la strip' teaseuse e Please set the clock*, doadas pelo artista); uma obra apresentada na *Exposição de Ocasão* de Miguel Palma (*Mil contos de publicidade*, doada pelo artista); e três vídeos da exposição *Cross Sharing* de Alexandre Estrela (*Cross Sharing, Hi8 e Turquoise Hexagon Sun* doadas por mercenato) (<<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&IdAutor=36318>>), (<<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosConsultar.aspx?IdReg=204153&EntSep=4#gotoPosition>>), (<<http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objetos/ObjetosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&IdAutor=37294>>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

⁶¹⁵ PINHARANDA, 2002.

exaustivo trabalho de documentação»⁶¹⁶ das obras expostas, algumas delas perdidas no incêndio que acometeu o atelier do artista, em 1981, e *refeitas*⁶¹⁷ no âmbito da exposição.



Figuras: 31 e 32. Vistas da exposição *Julião Sarmento. Trabalho dos anos 70*, 2002.

E aqui se faz um outro parêntesis. Ao reinaugar em 1994, o MNAC assumia como objetivo, para além de mostrar a sua coleção, tornar-se uma instituição «com uma dimensão de investigação forte», ou seja, que implícito à realização de suas exposições estaria uma profunda construção, «discussão e partilha de conhecimento»⁶¹⁸; objetivo este que acompanhou, por exemplo, as exposições dedicadas aos «grandes nomes construtores da modernidade em Portugal»⁶¹⁹ como Mario Eloy (1900-1951) e Jorge Vieira, durante a direção de Raquel Henriques da Silva, e que se desdobraram em catálogos referências sobre a obra destes artistas; a realização da exposição e do catálogo *raisonné* de Joaquim Rodrigo (1912-1997) organizado por Pedro Lapa; ou a realização de outros catálogos produzidos pelo Museu apresentados como «documentos fundamentais para o estudo de determinados artistas e movimentos»⁶²⁰, como é o caso ainda do catálogo publicado em razão da exposição retrospectiva sobre o Surrealismo em Portugal, *Surrealismo em Portugal 1934-1952*, em 2001, e o publicado em razão da exposição de Julião Sarmento, *Julião Sarmento. Trabalho dos anos 70*.

Neste sentido, a exposição de Julião Sarmento, para além de marcar a abertura completa do Museu à arte contemporânea⁶²¹, torna-se significativa pelo trabalho de investigação e documentação que a acompanhou; trabalho este que seria apresentado no catálogo

⁶¹⁶ LAPA, 2002b, s.p.

⁶¹⁷ Refere-se aqui às novas impressões de algumas das suas fotografias.

⁶¹⁸ LAPA, 2009, s.p.

⁶¹⁹ Depoimento de Pedro Lapa, *op. cit.*

⁶²⁰ LAPA, 2009: s.p.

⁶²¹ Que havia iniciado com a *Galeria do Bar* e na *Sala dos Fornos* – com uma situação muito pontual como foi a exposição de Pedro Calapez –, e de maneira mais sistemática com a programação da *Sala Polivalente*.

da exposição. *Julião Sarmiento. Trabalho dos anos 70*. Este catálogo está subdividido em três partes: a primeira parte composta por dois textos que analisam criticamente a obra do artista e a contextualizam no panorama artístico nacional e internacional – de Pedro Lapa e Bartolomeu Marí –; a segunda parte, o catálogo propriamente dito, composta por imagens e informações das obras que compunham a exposição; e a terceira parte composta pelas listagens da filmografia, exposições e bibliografia do e sobre o artista. Destaca-se aqui a segunda parte desta publicação, organizada por María Jesús Ávila, então conservadora do Museu que, para além de informações triviais sobre as obras – como o título, técnica, dimensão –, traz conteúdos desenvolvidos no âmbito da documentação das mesmas. Exemplos destes conteúdos são as observações sobre os sinistros sofridos pelas obras – como a perda no incêndio – e a data e âmbito das novas *feituuras*; a descrição do modo de produção dos filmes – câmara fixa, cortes – e a sua sinopse; a descrição detalhada das instalações (fig. 33), e a transcrição para o português de textos escritos originalmente em inglês que compunha algumas das obras. Ou seja, conteúdos que compartilham um conhecimento construído sobre a obra de Sarmiento durante o processo de produção da exposição e que se constituem como novas e importantes informações sobre o seu processo artístico.

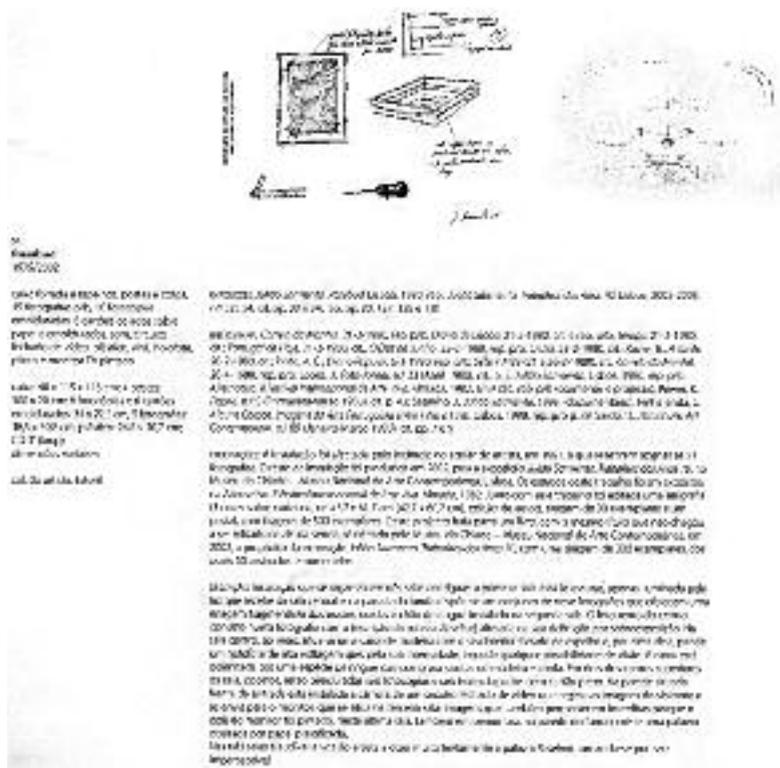


Figura: 33. Catálogo da exposição *Julião Sarmiento. Trabalho dos anos 70*.

Entre 2002 e 2009, o MNAC inclui em sua programação de exposições outros artistas do último quartel do século XX como João Onofre, Ângela Ferreira, Pedro Paiva (n. 1977) e João Maria Gusmão (n. 1979), Alexandre Estrela, e João Paulo Feliciano (n. 1963). Exposições não restritas à *Sala Polivalente*, que manifestavam o seu comprometimento com a produção artística contemporânea nacional e a convicção de que, se por um lado o Museu reabriu em 1994 «assumindo o peso de uma história quase centenária, expressa em coleções conservadoras (reunindo, no entanto, a maioria das obras-primas da pintura oitocentista portuguesa) mas onde o modernismo dos anos 20 e 30 estava também brilhantemente representado»⁶²², por outro, o Museu «em 2009 não [era] o mesmo que em 1994», pois ainda «que em 1994 se pudesse equacionar crescer [ou não] num sentido contemporâneo, isso em 2009 [era] um dado adquirido»⁶²³.

A par de toda a movimentação provocada pelas exposições temporárias e, principalmente, pela abertura dos espaços e coleção do Museu à arte contemporânea, outro comprometimento, outra responsabilidade seria assumida pelo MNAC. Este comprometimento é traduzido mais concretamente como uma reflexão sobre a atitude dos conservadores frente aos desafios implícitos ao trabalho com as coleções de tal natureza. Reflexão esta que é evocada e apresentada por María Jesús Ávila, conservadora do MNAC entre 1994 e 2007, em texto publicado no n.º 5 da revista eletrónica *@pha.Boletim*, da Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, onde relata como o Museu desenvolvia e/ou planeava este trabalho.

Partindo de sua experiência com a coleção do MNAC, a questão inicial colocada por María Jesús Ávila⁶²⁴ é que, se por um lado, se tornou evidente a radicalização da produção artística a partir da década de 1960, desembocando na introdução da própria arte em uma dimensão propositiva e conceitual, por outro lado, a sensibilização dos diferentes agentes culturais – historiadores da arte, críticos, colecionadores, museus – para «as necessidade e problemáticas específicas que a sua conservação preventiva ou curativa demandava não aconteceu no mesmo ritmo»; sensibilidade esta que, segundo María Jesús Ávila, no caso da arte portuguesa e do meio artístico português é ainda mais recente, principalmente por duas razões: a ausência de uma vanguarda decididamente experimental até os anos sessenta, e o atraso na normalização das infraestruturas de produção, exposição, investigação e mercado que sustentam a criação artística⁶²⁵.

⁶²² SILVA, 2012: 71.

⁶²³ LAPA, 2009: s.p.

⁶²⁴ ÁVILA 2007.

⁶²⁵ Em relação à ausência de experimentalismo vanguardista, María Jesús Ávila aponta como exceções do primeiro terço do século XX, por exemplo, as «breves experimentações com a encaústica que Eduardo Viana realizou por volta de 1915-1916» e a obra de Amadeo de Souza-Cardoso, «cuja pintura processa-se com um rico jogo de experimentação de técnicas que mistura a pintura e a colagem com a introdução na matéria pictórica de agregantes não convencionais (como areias)» e de objetos como papel, metal espelhos (ÁVILA, 2007: 1). E, a partir dos anos sessenta, em «uma maior sintonia com as práticas internacionais», a pintura «mesmo que dentro dos seus limites oficiais tradicionais» de Paula Rego (n. 1935), Sá Nogueira (1921-2002), Joaquim Rodrigo, com a inserção de matérias e técnicas diversas opostas como a colagem ou o uso de camadas de tin-

Sendo assim, segundo María Jesús Ávila, é essencialmente a partir dos anos sessenta que uma alteração fundamental acontece, *i.e.*, quando «começam a entrar em jogo os termos conceptual e desmaterialização», quando uma série de propostas artísticas fazem a sua aparição baseando-se «na duração natural dos elementos procedentes da natureza», «na fotografia, vídeo ou filme como rasto documental de uma intervenção artística, na obra como *work in progress*, como ritual efémero ou bem como documentação que contém instruções para as suas sucessivas apresentações públicas». «Julião Sarmento, Alberto Carneiro, Helena Almeida serão alguns dos artistas que abrem a arte portuguesa a estas experiências»⁶²⁶.

Em relação à normalização das infraestruturas para a produção e circulação da criação artística, María Jesús Ávila pondera que é somente a partir de meados da década de 1990 «que se cria uma rede de espaços públicos orientados para a colecção e exposição da arte moderna e contemporânea»; e que é apenas quando isto acontece que se «começam a detectar a exígua longevidade das obras de arte e os seus problemas de conservação, assim como o efeito de intervenções de restauro não reflectidas, inadequadas ou contrárias à natureza da obra»⁶²⁷.

Diante deste cenário, María Jesús Ávila discorre sobre alguns dos problemas que a conservação da arte contemporânea colocara até então ao MNAC. Entre estes problemas, «os mais imediatos»: «a entrada de novos materiais e técnicas» que «obrigam a pensar não só na obra como objecto mas também como processo, sendo obrigatório colocar questões noutra época inexistentes como o significado que adquire o acto de escolha de um material pelo artista, que funde em si razões derivadas das suas qualidades ópticas, estéticas e iconológicas»⁶²⁸; a quase inexistente preocupação por parte dos artistas pela longevidade dos seus trabalhos e a «convivência» de componentes de natureza muito diversas e por vezes opostas entre si em uma única obra obrigando o conservador a procurar «condições medio-ambientais de compromisso, quer em exposição, quer em reserva»⁶²⁹. Somam-se a estes problemas os custos inerentes a cada nova montagem/exposição e a necessidade cada vez maior de espaço para armazenamento das colecções; a difícil conciliação das temperaturas e humidades relativas que cada material requer e o carácter perecível dos suportes e *medium* das obras «baseadas em novas tecnologias e no princípio da reprodutibilidade técnica»; e

tas «que reagem negativamente ao contacto entre si» (ÁVILA, 2007: 2). Destaca ainda a introdução de materiais industriais na pintura ou na pintura-objeto dos membros do grupo KWY – René Bertholo, Lourdes de Castro (1930), Costa Pinheiro (n. 1932), José Escada (1934-1980), João Vieira (1934-2009) –, sendo que a maior mudança teria sido produzida pela própria atitude dos artistas que a partir de então olham «para as questões técnicas sem o desejo de perenidade que a pintura tradicional priorizava» (ÁVILA, 2007: 2).

⁶²⁶ ÁVILA, 2007:2.

⁶²⁷ ÁVILA, 2007: 2.

⁶²⁸ ÁVILA, 2007: 3.

⁶²⁹ ÁVILA, 2007: 4.

por último, porém não menos importante, as questões deontológicas e que passam «pelo respeito à obra como documento original, a sua autenticidade matérica e a sua identidade formal e estética mas também o respeito ao projecto do artista, à sua intencionalidade estética e conceptual, chegando a um compromisso entre a conservação do objecto material como documento histórico e a manutenção da sua forma original e aparência física»⁶³⁰.

Segundo María Jesús Ávila, todos estes problemas demandaram novas atitudes e redireccionaram as linhas de trabalho de conservação no MNAC. Sucintamente, decidiu-se apostar em duas linhas de atuação consideradas fulcrais em termos de conservação preventiva e de intervenção propriamente dita: a documentação e a instauração de um esquema de trabalho baseado na experiência, reflexão e análise de equipas pluridisciplinares.

*Até agora a nossa responsabilidade centrava-se, por um lado, na documentação de obras e autores com fins de investigação e, por outro, na prática de cuidados preventivos estandardizados para o armazenamento, exposição, manuseamento e transporte das obras em função dos seus materiais constituintes. A partir de determinado momento ultrapassamos a consideração de um restauro ou consolidação como acção isolada, propondo a documentação como uma parte do processo de conservação ou intervenção, resultando a primeira imprescindível para que os resultados da segunda sejam satisfatórios do triplo ponto de vista: formal, estético e ideológico*⁶³¹.

Por *documentação* María Jesús Ávila refere-se à reunião do maior número de informações possíveis sobre a obra incluindo os pormenores de composição dos materiais; as indicações de apresentação ou instalação da mesma; as indicações para a prevenção de intervenções futuras; o registo do sentido, conceito e significado da obra, de modo a salvaguardar que a sua apresentação coincida «não só tecnicamente mas também positivamente com o projecto do artista»⁶³²; informações sobre as suas apresentações no passado; o registo do estado de conservação da peça à sua entrada no museu; os aspetos relacionados com os direitos de autor, de exibição e reprodução. Ou seja, trata-se de um trabalho que «se antes a falta de experiência justificava a sua inexistência, hoje constitui uma prática incontornável para qualquer museu»⁶³³.

Porém, no caso do MNAC, este trabalho esbarrava em um outro problema: seguindo as orientações de sua tutela, o Museu utilizava um sistema de inventário/documentação/gestão de sua coleção baseado no *software Matriz* que, embora «abrangente e diversificado nos itens que reúne no seu modelo de ficha» de inventário, tinha-se «verificado incompleto para a arte contemporânea» não guardando, por exemplo, um lugar «para descrições técnicas dos novos media, para os pormenores de composição dos materiais,

⁶³⁰ ÁVILA, 2007: 5.

⁶³¹ ÁVILA, 2007: 3.

⁶³² ÁVILA, 2007: 6.

⁶³³ ÁVILA, 2007: 6.

para as indicações de apresentação ou para a preservação de intervenções futuras»⁶³⁴. María Jesús Ávila cita alguns casos que na altura em que era conservadora do Museu não poderiam ser registados convenientemente no *Matriz*: obras que se apresentam como projeto e constituem-se como um conjunto de instruções para a sua apresentação; instalações que precisam ser registadas com a maior exaustividade – suas características físicas, técnicas, o ambiente ou atmosfera a ser evocado – para que possam ser expostas em espaços com características muito diversas; obras reconstruídas pelos próprios artistas em épocas diferentes; obras constituídas de elementos substituíveis ou naturais e que requerem um planeamento de aquisição ou produção dos mesmos.

Perante a impossibilidade de criar um inventário próprio, o MNAC começou a desenvolver uma nova ficha como uma solução provisória e que poderia resultar numa adequação do *Matriz* «às necessidades da arte contemporânea ou ao fornecimento dos recursos materiais e humanos para desenvolver um sistema com modelos e registos e documentação acordos com a coleção que o Museu custodia». Naquela altura, todas as novas aquisições, doações e depósitos, para além de registadas no *Matriz*, eram-na também registadas neste novo modelo⁶³⁵.

Paralelamente a este trabalho, percebia-se a importância de acrescentar no processo de documentação da arte contemporânea os depoimentos dos artistas, colhidos através de entrevistas para que ficassem explicados todos os aspetos relacionados com as suas obras, seja físico, intencional, expositivo ou indicativo quanto a possibilidade ou não de intervenção para a sua conservação e as maneiras de realizá-la. Neste sentido, em 2007, um dos projetos a iniciar pelo MNAC era o trabalho junto dos artistas portugueses para filmar, documentar, entrevistar «e fazer um levantamento exaustivo relativo a todos os aspetos que de uma maneira ou doutra possam ter uma relação com a conservação e restauro das obras, integrando as experiências prévias e soluções já experimentadas, destinado a promover o intercâmbio de informação para possíveis problemas de conservação gerais e sobre artistas e obras em particular»⁶³⁶.

E em relação ao desenvolvimento de um esquema de trabalho baseado em equipas pluridisciplinares – à segunda linha de atuação considerada fulcral –, teria lugar num momento posterior, quando o estado de deterioração da obra determinava a necessidade de uma intervenção. Essencialmente, este trabalho consistia no estudo da obra a partir de análises de carácter científico, histórico-crítico, técnico feitas por profissionais dos museus, historiadores de arte, artistas, críticos e restauradores, etc.; estudo este que resultaria em um ou vários métodos de intervenção. Para este trabalho o MNAC tinha estabelecido um programa de colaboração com o Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de

⁶³⁴ ÁVILA, 2007: 7.

⁶³⁵ ÁVILA, 2007: 7.

⁶³⁶ ÁVILA, 2007: 8.

Ciências e Técnicas da Universidade Nova de Lisboa, e três restauros realizados no âmbito desta colaboração foram também apresentados no n.º 5 da revista eletrónica *@pha.Boletim*.

Enfim, de acordo com María Jesús Ávila, as duas linhas de atuação traçadas pelo MNAC para a conservação de suas coleções de arte contemporânea partiam das seguintes constatações:

*[...] de que não existe ainda uma distância histórica suficiente, de que trabalhamos sobre o acontecimento e que nos encontramos imersos numa área da conservação muito recente que cada dia nos coloca novos desafios no que se refere ao restauro e à conservação preventiva, mas também ao seu uso museológico nas vertentes expositivas, de armazenamento e documentais. Uma actividade para a qual, embora se possam definir umas directrizes gerais, temos de estar conscientes de que a singularidade de cada objecto e de cada projecto artístico demanda decisões e modo de actuação diferentes para cada obra, mesmo que pertençam ao mesmo autor. Técnicas, materiais e conceito mudam de obra para obra e exigem uma abordagem individual sem as generalizações que até agora se aplicavam à arte tradicional, relativizando teorias aceites para esta, como a da mínima intervenção, se queremos respeitar a intencionalidade estética e conceptual do artista*⁶³⁷.

3. A partir de 2009, e dando continuidade a «algumas linhas programáticas que o MNAC vinha desenvolvendo desde 1994», Helena Barranha (n. 1971) assume a direção do Museu com o objetivo principal de afirmá-lo «como um espaço de referência para o estudo, conservação e divulgação da arte portuguesa desde 1850 até a atualidade», e de promover o «cruzamento entre a arte portuguesa e os movimentos e artistas internacionais» utilizando, sobretudo, «a coleção como uma espinha dorsal, um fio condutor para a programação»⁶³⁸; objetivos estes a serem alcançados principalmente com um programa de exposições temporárias, uma opção alicerçada não apenas por constrangimentos espaciais. Ou seja, se por um lado o protagonismo das exposições temporárias nas atividades do MNAC seria justificado novamente pela escassez de espaço e pela abrangência temporal de sua coleção⁶³⁹, por outro lado, havia o entendimento de que este protagonismo caracterizar-se-ia como uma tendência de funcionamento dos museus «independentemente de sua escala ou da sua localização», própria de uma época marcada pelo «desenvolvimento do turismo cultural e das chamadas indústrias do lazer». Neste contexto, o protagonismo das exposições temporárias assinalaria uma «progressiva abertura programática» dos museus «ultrapassando as tradicionais funções de conservação, estudo e apresentação das coleções para integrarem um conjunto de práticas de natureza mais efémera»⁶⁴⁰. E no caso específico dos museus de

⁶³⁷ ÁVILA, 2007: 6.

⁶³⁸ Depoimento de Helena Barranha, *op. cit.*

⁶³⁹ O Museu contava, em 2012, com cerca de com cerca de cinco mil obras e 900m² de área expositiva, conforme depoimento de Helena Barranha, *op. cit.*

⁶⁴⁰ BARRANHA, 2010: 14.

arte contemporânea, tal protagonismo estaria «intimamente ligado ao processo de construção de uma identidade que não se esgota nas colecções», deixando o museu «de ser uma instituição orientada principalmente para a conservação, para assumir um papel interventivo na cultura de seu tempo»⁶⁴¹.

Entre 2009 e início de 2012, as exposições temporárias realizadas pelo MNAC foram estruturadas de uma maneira geral em torno de três categorias: exposições da coleção, exposições antológicas e exposições de artistas contemporâneos. Entre estas, destacam-se aqui a exposição da coleção *Arte Portuguesa do Século XX – 1960-2010* e as exposições inseridas no programa *Outros Olhares. Novos Projectos*.

Arte Portuguesa do Século XX – 1960-2010 (figs. 34 a 37), realizada em 2012 nas galerias do segundo piso do Museu, encerrou um ciclo de exposições da coleção do MNAC programado para a comemoração dos seus 100 anos de existência⁶⁴². Diferentemente da exposição dedicada especificamente à coleção da segunda metade do século XX mencionada anteriormente⁶⁴³, esta exposição agrupou as obras não em núcleos conceituais ou temáticos e sim em três núcleos cronológicos: *Exílio e Revolução*, com obras entre 1960 a 1979; *Retornos e Novas Expectativas*, com obras entre 1980 a 1999; e *De Volta ao Futuro*, com obras entre 2000 a 2010, incluindo neste uma sessão de vídeos com programação rotativa. Segundo Helena Barranha⁶⁴⁴, ao percorrer o último meio século da história da arte portuguesa, esta exposição revelaria «as vicissitudes de funcionamento do próprio Museu, alternando momentos de proximidade e de alheamento relativamente ao pensamento e à construção estética da contemporaneidade», em uma clara referência às duas décadas de isolamento do MNAC que antecederam o seu encerramento em 1987. Porém, o que torna esta exposição significativa para este estudo é o facto de o MNAC apresentar pela primeira vez em suas galerias uma proposta de sistematização historiográfica da arte contemporânea portuguesa; e para tanto, parte da contextualização de sua coleção em uma trama de acontecimentos históricos, «de mudanças sociais, de aspetos económicos e de mercado», assim como, em relação «às mudanças ou permanências de problemáticas puramente plásticas, ao acompanhamento ou não da parte crítica e às transformações no tecido expositivo»⁶⁴⁵. Nota-se, entretanto, que esta proposta já havia sido apresentada anteriormente em razão de um ciclo de exposições desenvolvido pelo e no Museu Francisco Tavares Proença Júnior (MFTPJ), em parceria com o MNAC, constituindo-se como uma revisão da arte portuguesa do século XX através da coleção deste. A diferença entre estas duas apresentações foi que, para além

⁶⁴¹ BARRANHA, 2010: 15.

⁶⁴² Sendo a primeira exposição deste ciclo *Arte Portuguesa do Século XIX – 1850-1910*, e a segunda, *Arte Portuguesa do Século XX – 1910-1960*, ambas realizadas em 2011.

⁶⁴³ *Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004*.

⁶⁴⁴ No texto de apresentação da exposição (<<http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/1224>>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

⁶⁴⁵ ÁVILA, 2003: 9

de estabelecer como limite temporal o ano de 2004, no ciclo realizado no MFTPJ a produção artística pós década de 1960 foi dividida em duas partes: *1960-1980 Anos de normalização artística nas coleções do Museu do Chiado*, realizada em 2003, e *1980-2004 Anos de actualização artística nas coleções do Museu do Chiado-MNAC*, em 2004⁶⁴⁶. No entanto, expressivamente ambas assumem a década de 1960 como o início de um período particular na história da arte contemporânea portuguesa.



Figuras: 34 a 37. Vistas da exposição *Arte Portuguesa do Século XX – 1960-2010*. Em sentido horário: *Sala dos Fornos* (exterior); *Sala dos Fornos* (interior); Piso 2; Piso 2A.

Outra exposição da coleção do MNAC manifesta este ponto de vista: *Anos 60, Momentos Transformadores Séculos XIX e XX, Coleção do MNAC-MC*, realizada em 2007 e com o objetivo de reunir «dois períodos afastados por um século e que poucas relações estéticas têm entre si», mas que «correspondem a dois momentos de transformação profunda das práticas artísticas nacionais», *i.e.*, os anos 1860, marcados pela «ruptura com os convencionalismos estéticos neoclássicos» empreendida pelo Romantismo nas artes

⁶⁴⁶ O ciclo foi constituído por mais três exposições: *1900-1940 Modernismo e Vanguarda nas Coleções do Museu do Chiado* e *1900-1940 Desenho e Modernismo nas Coleções do Museu do Chiado*, em 2001; e *1940-1960 Figuração e Abstracção nas Coleções do Museu do Chiado*, em 2002.

visuais, e os anos 1960, marcados por uma generalização da modernidade «nas práticas artísticas portuguesas»⁶⁴⁷.

Todavia, é interessante notar que, se por um lado, em sua sistematização historio-gráfica da arte contemporânea portuguesa – manifestada no discurso expositivo de sua coleção –, o Museu vem propondo a década de 1960 como um momento de mudança, de contestação em vários planos – «a redefinição do estatuto do artista e do próprio objecto artístico; o questionamento das disciplinas tradicionais, indagando diversos modos de interdisciplinaridade; a instauração de novas formas de relação do artista com o meio, baseadas no conceito de colectividade [...], na demanda de um papel activo para o espectador e no entendimento da arte como festa ou ritual, pesquisando, enfim, sobre todas as possíveis relações arte-vida»⁶⁴⁸ –, por outro, o critério utilizado para a gestão de sua coleção tem sido diferente. Partindo da «*necessidade de especialização dentro do território bastante vasto do acervo do Museu*», e de «*uma organização funcional do trabalho*»⁶⁴⁹ museológico – principalmente a conservação e a investigação –, a gestão das coleções do MNAC em 2012, era organizada em três domínios⁶⁵⁰: obras do período de 1850 a 1940, obras do período de 1940 até a atualidade; e fotografia e novos media. Ou seja, assume-se, ao mesmo tempo, um critério temporal e estético, sendo a década de 1940 – «*data que indica o início da terceira geração do modernismo [português]*»⁶⁵¹ – o divisor de águas de mais de cento e cinquenta anos de arte; e um critério tipológico atemporal – fotografia e novos media de qualquer época. Sendo assim, a classificação de suas coleções não é orientada pela delimitação do fim da arte moderna e início da arte contemporânea portuguesa; delimitação esta que vem sendo ensaiada no discurso expositivo da coleção.

Durante a direção de Helena Barranha o programa de exposições definiria uma outra dinâmica para a utilização dos espaços expositivos (fig. 38). A *Sala Polivalente*, continuaria a ser utilizada «*como um espaço mais flexível do que as outras galerias do Museu que tem um outro tipo de proposta, mais estável e também mais ambiciosa, do ponto de vista da escala, do ponto de vista temático, do ponto de vista da produção complementar de publicações*», e apresentaria «*um conjunto de exposições com uma rotatividade mais acelerada, numa base mensal*»⁶⁵². Porém, grande parte destas exposições seria produzida em parceria com outras instituições ou iniciativas como o *Festival Temps d'Images*⁶⁵³ – parceria esta já realizada em

⁶⁴⁷ Conforme Pedro Lapa no texto de apresentação da exposição (<http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/198>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

⁶⁴⁸ ÁVILA, 2003: 12.

⁶⁴⁹ Depoimento de Helena Barranha, *op. cit.*

⁶⁵⁰ Organização esta delineada durante a direção de Pedro Lapa.

⁶⁵¹ Depoimento de Adelaide Ginga, em entrevista por telefone realizada em 25 de julho de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.

⁶⁵² Depoimento de Helena Barranha, *op. cit.*

⁶⁵³ Criado pelo canal *ARTE France e La Ferme du Buisson, Scène Nationale de Marne-la-vallée*, com o objectivo de estimular o diálogo e a prática artística entre as Artes Performativas e a Imagem em movimento.

anos anteriores –, com a Fundação Calouste Gulbenkian, com a Faculdade de Belas-Artes, com o *Fuso – Anual de Vídeo Arte Internacional de Lisboa*, e com o Instituto Goethe. Ou seja, a *Sala Polivalente* caracterizar-se-ia como um espaço cuja proposta curatorial seria concebida também em grande parte entre o MNAC e estas instituições.

Dando continuidade à tendência desenvolvida durante as direções anteriores, a *Sala dos Fornos* seria integrada nas exposições realizadas no segundo piso, deixando de se configurar como uma galeria de relativa independência face aos restantes espaços expositivos⁶⁵⁴. O espaço destinado para o diálogo entre o MNAC e os artistas contemporâneos seria a galeria do piso 1 destinada originalmente para a coleção de escultura e desenho francês e que, no entanto, vinha sendo integrada em algumas exposições. Nota-se que as exposições realizadas na *Sala Polivalente* apresentavam propostas de artistas contemporâneos, porém, o diálogo tal qual estabelecido na *Galeria do Bar* e no programa *Interferências* aconteceria na galeria do piso 1 do Museu e com um programa designado de *Outros Olhares. Novos Projectos*.

Outros Olhares. Novos Projectos nasceu como desdobramento de um programa de exposições realizado pelo MNAC em 2010 intitulado de *Outros Olhares*, e que tinha como objetivo «promover uma reflexão alargada sobre a coleção»⁶⁵⁵. Este programa consistia

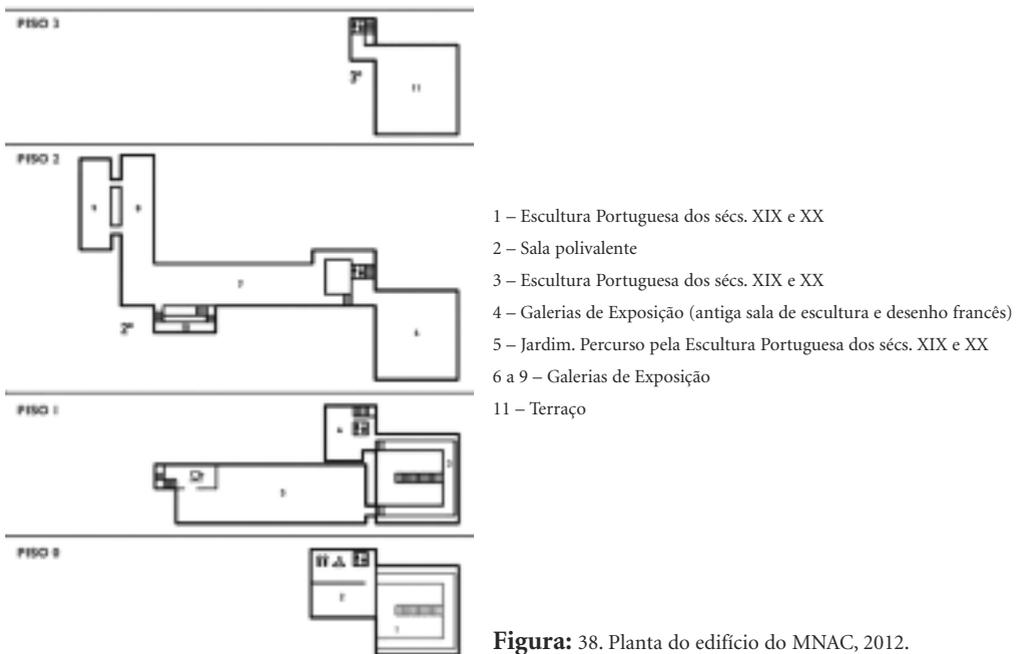


Figura: 38. Planta do edifício do MNAC, 2012.

⁶⁵⁴ Exceção será a exposição *Adelino Lyon de Castro. O fardo das imagens* realizada paralelamente à exposição *Arte Portuguesa do Século XIX – 1850-1910*, em 2011.

⁶⁵⁵ Conforme Helena Barranha em texto de apresentação do projeto (<<http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/760?image=3>>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

concretamente na exposição de uma obra da coleção de maneira destacada e do desenvolvimento de algumas atividades em torno da mesma. A exposição partia de um «convite endereçado a historiadores de arte, curadores e críticos portugueses, pedindo-se a cada personalidade» que selecionasse uma obra representativa de uma década específica. A obra era apresentada na galeria de exposição do piso 1, acompanhada por um pequeno texto e de um debate informal com o convidado que a selecionou. Entre 2010 e 2011 foram realizadas 13 edições de *Outros Olhares*, e entre os convidados⁶⁵⁶ três artistas, Ângela Ferreira, Fernanda Fragateiro (n. 1962) e Rui Serra que, segundo Helena Barranha, deram «pistas» de como o programa poderia adquirir «um sentido mais interventivo»⁶⁵⁷. Helena Barranha refere-se mais enfaticamente à proposta de Ângela Ferreira, inserida num contexto expositivo mais amplo que foi a exposição *Quando a Arte fala Arquitectura. Construir, desconstruir, habitar*, realizada em 2010 como evento integrante da *Trienal de Arquitectura de Lisboa*. Neste contexto, Ângela Ferreira propõe um *outro olhar* sobre a obra de *C19* de Joaquim Rodrigo, a partir do diálogo que é estabelecido com *Random Walk*, obra sua realizada em 2005 e remontada para esta ocasião (fig. 39) intervindo, ao mesmo tempo, no espaço expositivo do Museu.



Figura: 39. Vista de *Outros Olhares*. *Random Walk* (2005) de Ângela Ferreira e *C19* (1955) de Joaquim Rodrigo.

⁶⁵⁶ José Augusto França, Alexandre Melo (n.1958), Raquel Henriques da Silva, João Pinharanda (n.1957), David Santos (n.1971), Fernando Rosa Dias (n.1964), Rui Mário Gonçalves (n. 1934), Rui Afonso Santos (n.1963), Maria de Aires Silveira, e Emília Tavares.

⁶⁵⁷ Depoimento de Helena Barranha, *op. cit.*

Em 2011, no âmbito das comemorações dos seus 100 anos e com o intuito de continuar a promover a reflexão crítica sobre a sua coleção, o MNAC lança o repto de *Outros Olhares* especificamente a artistas e os convida a realizarem trabalhos inéditos «a partir de um olhar ‘de fora para dentro’ do museu»⁶⁵⁸, alterando a designação do programa para *Outros Olhares. Novos Projectos*. Ao longo do segundo semestre de 2011, a galeria do piso 1 acolheu sucessivamente quatro projetos: *the brain is deeper than the sea*, de Ana Vidigal (n. 1960), em diálogo com a obra *Praia das Maças* (c.1913-18), de José Malhoa (1855-1933); *A primeira pedra (e todas as outras mais)*, de Rodrigo Oliveira (n. 1978), em diálogo com uma série de seixos pintados, nomeadamente *P 13-66* (1966), *P 27-72* (1972), *P 89-85* (1985), de Fernando Lanhas; *This window is blocking my windows*, de António Olaio (n. 1963), em diálogo com a obra *A Viúva* (1893), de António Teixeira Lopes (1866-1942); e *NOVA ASSEMBLEIA e algumas PRÓTESES*, de Xana (n. 1959) em diálogo com um grupo de pinturas escolhidas de forma intuitiva num conjunto de obras que percorriam o início da coleção até à data do nascimento do artista⁶⁵⁹ (figs. 40 e 41). *Outros Olhares. Novos Projectos* encontrava-se assim na intersecção entre a *Galeria do Bar* e o programa *Interferências* pela relação que os artistas estabeleciam com a coleção⁶⁶⁰ e com um espaço específico do Museu, e pelo envolvimento do MNAC na produção das obras dos artistas. Um aspeto



Figuras: 40 e 41. Vistas de *NOVA ASSEMBLEIA e algumas PRÓTESES*, de Xana, 2011.

⁶⁵⁸ Conforme Helena Barranha em texto de apresentação sobre o projeto (<<http://www.museudochiado-ipmuseum.pt/pt/node/1040>>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

⁶⁵⁹ Segundo depoimento do artista (<<http://www.museudochiado-ipmuseum.pt/pt/node/1040?page=2>>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

⁶⁶⁰ Segundo registo encontrado no *Matriz*, na sequência do projeto *the brain is deeper than the sea*, Ana Vidigal doou uma das obras que faziam parte de sua instalação (<<http://www.matriznet.ipmuseum.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1050264>>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

peculiar deste projeto foi que para cada proposta se fez acompanhar um pequeno texto dos próprios artistas disponibilizados sob a forma de texto de sala, em português e inglês, trazendo «outras perspectivas de relacionamento com o Museu e o seu acervo, impulsionando noutras direcções a reflexão que tem vindo a ser promovida»⁶⁶¹; reflexão esta que se procurou também estabelecer nas sessões de conversa com os artistas e o público organizadas pelo Museu, uma prática raramente adotada pelo MNAC desde sua reinauguração mesmo sendo considerada uma interação importante⁶⁶².

Ainda sobre os espaços criados para o diálogo entre o MNAC e os artistas, faz-se aqui referência a duas situações. A primeira delas consiste apenas em uma observação sobre a caracterização do piso 1 como um espaço para intervenções. No final de 2009, durante a direção de Pedro Lapa, o espaço já havia sido ocupado com uma instalação de João Pedro Vale (n. 1976), porém, diferentemente de *Outros Olhares. Novos Projectos*, esta intervenção não partia de um diálogo com as coleções do Museu e nem a obra fora produzida pela instituição. A segunda situação diz respeito a uma intervenção num espaço *inusitado* do MNAC e num período muito curto de tempo, apenas uma semana, factos estes que talvez justifiquem a inexistência desta intervenção na lista de exposições realizadas pelo Museu. Refere-se aqui à obra *Breviário do Quotidiano #2*, de Ana Pérez-Quiroga (n. 1960), realizada na loja do MNAC, em 1999 (figs. 42 e 43). Apresentado enquanto projeto em desenvolvimento desde 1998⁶⁶³, *Breviário do Quotidiano #2* consistia na exposição de objetos furtados pela artista em locais e datas diversos, num contexto museológico e cultural, sendo o pró-



Figuras: 42 e 43. Vistas de *Breviário do Quotidiano #2*, de Ana Pérez-Quiroga, 1999.

⁶⁶¹ Conforme Helena Barranha em texto de apresentação do projeto (<<http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/1040>>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

⁶⁶² Segundo depoimento de Catarina Moura, *op. cit.*

⁶⁶³ Desde a exposição no MNAC, *Breviário do Quotidiano #2* já foi apresentado em outros três museus: Museu da Fábrica da Pólvora, em Barcarena; Museu Nogueira da Silva, em Braga; e Museu do Neo-Realismo, em Vila Franca de Xira. É composto atualmente por 209 objetos.

prio MNAC também alvo de furto de um dos objetos em exposição, através da legitimação dada por este. A apresentação deste projeto no MNAC partiu de uma proposta da artista ao Museu sendo a loja escolhida «*por uma serie de requisitos, tais como, vitrinas, expositores com luz, e uma dimensão dúbia na leitura destes objectos*»⁶⁶⁴.

Se por um lado, com o programa de exposições desenvolvido pela direção de Helena Barranha procurou-se dar continuidade às linhas programáticas que o Museu vinha desenvolvendo desde 1994, por outro, com o trabalho de conservação da coleção de arte contemporânea não se observa a mesma orientação. No primeiro semestre de 2012 o MNAC, seguindo a orientação de sua tutela, continuava a usar o *software Matriz* o qual, por sua vez, continuava inadequado à catalogação de muitas obras que, para serem inseridas no banco de dados passavam por uma espécie de *adequação*, sendo catalogadas por aquilo «*que no fundo [era] mais determinante*» na sua constituição⁶⁶⁵. O trabalho de recolha de depoimentos dos artistas através de entrevistas não era realizado, ou melhor, não era assumido como um objetivo direto, sendo feito à medida que se tornava necessário, porém, sem equipamentos de registos de áudio ou audiovisual. No momento não existiam programas de colaboração ativos com qualquer instituição ou com equipas pluridisciplinares para o restauro da obras. No entanto, a documentação das mesmas continuava a ser assumida como uma prática sistemática *de acordo com a consciência do conservador, daquilo que é necessário à peça*⁶⁶⁶. Não se considera, entretanto, que esta situação de certa descontinuidade com o trabalho de conservação da coleção de arte contemporânea configura-se com uma revisão das linhas de trabalhos traçadas anteriormente. Configura-se antes como um reflexo de condicionalismos administrativos e orçamentários enfrentados pelo MNAC – uma constante em sua história – mas também como um reflexo de uma política de prioridades entre as funções tradicionais do Museu e práticas de natureza mais efémera.

Neste sentido, observa-se que, implícito à adoção de um programa museológico dinamizado por exposições temporárias, está a consciência do aumento da complexidade das atividades do Museu «*porque obriga a cada três ou quatro meses encontrar uma nova solução para expor a coleção de uma forma que seja consistente, que seja adequada também às expectativas dos diferentes públicos*»⁶⁶⁷ com os quais se trabalham; mas que, ao mesmo tempo, o ambiente de diálogo e crítica proporcionado pela abertura a novos interlocutores, a novos projetos, a diferentes proposições artísticas consequentes a esta dinâmica incitam à reflexão e à reestruturação dos processos museológicos. Por exemplo, repensa-se de que maneira o espaço pode ser mais bem aproveitado, de que maneira a organização da equipa e dos

⁶⁶⁴ No caso uma fechadura da porta do wc/senhora o que, segundo a artista, trouxe algum aborrecimento ao próprio Museu por uma visitante ter registado uma reclamação no Livro de Reclamações disponibilizado pelo MNAC (Ana Pérez-Quiroga em depoimento concedido por e-mail no dia 18 de novembro de 2012).

⁶⁶⁵ O que poderia acarretar, por exemplo, uma instalação ser catalogada como pintura.

⁶⁶⁶ Depoimento de Adelaide Ginga, *op. cit.*

⁶⁶⁷ Depoimento de Helena Barranha, *op. cit.*

recursos que se dispõem pode se tornar mais eficaz. Porém, «*dadas as atuais contingências orçamentais e espaciais do Museu a margem de reorganização é muito pequena porque o investimento público não cobre essa reorganização*»⁶⁶⁸.

No que diz respeito às contingências espaciais, abre-se aqui um último parêntesis. Em 2004, ano que o Museu completou 10 anos após a sua reinauguração, o Programa do Governo na área da cultura elegia como uma de suas medidas prioritárias a ampliação do MNAC, por forma «a assegurar indispensáveis espaços de exposição» possibilitando «a fruição pública, de forma continuada, das colecções de arte moderna e contemporânea deste Museu Nacional»; a evitar «o desfasamento e a ausência de diálogo dos criadores e públicos nacionais através de uma dimensão do presente mais alargada»; a «contribuir para a revitalização de uma importante zona histórica de Lisboa» e para a «requalificação de espaços nobres do antigo Convento de São Francisco», assegurando uma «funcional repartição das áreas ocupadas naquele imóvel pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, pela Academia Nacional de Belas-Artes e pelo Governo Civil de Lisboa»⁶⁶⁹. Esta *prioridade* que desde 2004 vem atravessando várias reestruturações governamentais foi durante a direção de Helena Barranha e no âmbito das comemorações do centenário do MNAC novamente anunciada. A expectativa era que esta ampliação estaria concretizada em 2011, porém no último semestre de 2012 continuava a ser um projeto prioritário e esperado.



Alicerçando-se nos contextos e questões que animam este estudo, pode-se dizer que o MNAC, apesar de ter completado 100 anos, é um museu de arte contemporânea com menos de duas décadas de existência, já que é somente a partir da segunda metade dos anos 1990 que assume como a sua prioridade a musealização da arte contemporânea. Para tanto adota entre 1994 e início de 2012 novos procedimentos que, a princípio, o identificarão *poeticamente* e *politicamente* como um museu desta natureza, e que manifestam o entendimento de que contido no objetivo de se consolidar como tal estava a necessidade de rever não apenas o período de abrangência de sua coleção como também o seu comprometimento com a arte e com os artistas contemporâneos; comprometimento este que é estabelecido com o desenvolvimento de novas metodologias de análise e representação de sua coleção; com a diminuição de *ruídos visuais* no espaço expositivo; com a co-produção de obras de arte e de um trabalho mais próximo com os artistas; com a abertura do espaço expositivo para a criação/intervenção artística; com a proposta de revisão das linhas de ação do trabalho de conservação; com a reflexão, investigação e sistematização da história

⁶⁶⁸ Depoimento de Helena Barranha, *op. cit.*

⁶⁶⁹ Conforme Despacho conjunto n.º 187/2004 dos Ministérios das Finanças, da Administração Interna, da Ciência e do Ensino Superior e da Cultura, publicado em 30 de março de 2004.

da arte contemporânea portuguesa. Ou seja, ao programa museológico estabelecido em sua reinauguração são acrescidos outras práticas e processos, outros discursos, outra organização espaço-funcional, consentâneos ao seu atual designo. Acrescidos porque o MNAC não abriu mão de ser também o Museu da arte oitocentista e moderna portuguesa, e consequentemente de todas as funções museológicas que asseguram esta sua propriedade.

Por outro lado, o MNAC é de facto uma instituição centenária que sempre teve como desígnio representar a arte de seu tempo. Ao assumir novamente o seu comprometimento com a arte e com os artistas contemporâneos, a maneira como este desígnio foi sendo cumprido (ou não) durante a sua história torna-se o contexto institucional que orienta a sua atuação hoje. Sendo assim, considera-se que implícito às práticas e processos instaurados pelo MNAC nestas duas últimas décadas, está o desafio de ultrapassar anos de distanciamento político da produção e do cenário artístico contemporâneo português, o que tem acontecido apesar de todos os seu constrangimentos espaciais e orçamentários. Enfim, considera-se que ao se abrir para a arte contemporânea, para além de revisar o seu programa, estrutura, discurso museológico, o MNAC se confronta com a sua própria história; e que é a maneira como vem administrando em simultâneo estes dois desafios o que (re)constrói a sua identidade.

4. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES

4.1 Contextualizações

Respondendo a lacunas próprias de um certo isolamento do contexto artístico português face ao panorama artístico internacional, o primeiro museu em Portugal especificamente dedicado à arte contemporânea, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, surge na cidade do Porto e não na capital do país, refletindo uma política mais ampla de descentralização cultural. Com o seu edifício desenhado por Álvaro Siza Vieira (n. 1933) e instalado naquele que é considerado um dos mais belos parques da cidade e uma referência singular no património da paisagem em Portugal, o MACS em seus dez anos de existência tornou-se um dos museus portugueses mais visitados ao longo da última década.



Figura: 44. Parque de Serralves, 2012.

Como resultado de uma parceria entre o Estado e a sociedade civil, o MACS é gerido pela Fundação de Serralves⁶⁷⁰, uma instituição cultural de âmbito europeu ao serviço da comunidade nacional, cuja missão é «sensibilizar o público para a arte contemporânea e o ambiente» através do seu Museu – como centro pluridisciplinar –, do seu Parque – como património natural vocacionado para a educação e animação ambientais – e do seu Auditório – como centro de reflexão e debate sobre a sociedade contemporânea; e cujo objetivo estratégico é se tornar «um pólo ativo e dinamizador de intervenção, promovendo a criatividade e a inovação como fatores determinantes de um novo modelo de desenvolvimento económico e social, contribuindo para a criação de uma nova imagem de Portugal no mundo». Para tanto, e de uma maneira esquemática, a Fundação de Serralves propõe desenvolver a sua atividade em torno de cinco eixos estratégicos: *criação artística; sensibilização e formação de públicos; ambiente; reflexão crítica sobre a sociedade contemporânea; e indústrias criativas*⁶⁷¹. Neste sentido, o MACS constitui-se «enquanto um elemento nuclear do projeto Serralves que nele, porém, se não esgota»⁶⁷².

Ao mesmo tempo, o MACS é uma instituição sem personalidade jurídica, sendo representado segundo o organograma da Fundação pela Direção do Museu a par da Direção do Parque, da Direção de Marketing e Desenvolvimento, da Direção de Recursos e Projetos Especiais, e da Direção Administrativo Financeira de Serralves, todavia, com um grau superior de responsabilidade e autonomia. Estas direções respondem perante a Direção-Geral, com competências executivas, e que por sua vez responde perante o Conselho de Administração da Fundação. Sob a dependência da Direção do Museu estão os serviços de Artes Plásticas, de Edições, de Artes Performativas, o Serviço Educativo e de Documentação/Biblioteca, sendo estes dois últimos dependentes também da Direção do Parque. Porém, com exceção do Serviço de Artes Plásticas, todos os outros serviços, para além de complementarem o programa de atividades delineado pela Direção do Museu, desenvolvem uma programação paralela e de certa forma autónoma, mas consoantes à missão e os objetivos da Fundação de Serralves. Ou seja, apesar da liberdade *artística* que a Direção do Museu possui para a definição das linhas programáticas da coleção e das exposições, a identidade do MACS está complexamente intrincada com a vasta programação cultural da Fundação de Serralves⁶⁷³ e de certo modo subalternizada aos objetivos estratégicos da mesma. Neste sentido, «assente em duas vertentes, que são a criação de uma importante coleção de arte contemporânea nacional e internacional e uma programação expositiva de dimensão

⁶⁷⁰ Criada pelo Decreto-Lei 240/89 de 27 de julho de 1989.

⁶⁷¹ Segundo informações no *website* da Fundação de Serralves (<http://www.serralves.pt/>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

⁶⁷² PINHO, 2004: 7.

⁶⁷³ O MACS possui um Regulamento Interno redigido pela Direção do Museu sob a coordenação da Direção Geral, porém, conforme o explicitado na primeira parte deste livro, na subsecção dedicada às Estratégias e Desafios Metodológicos, o acesso a este documento não é público e não foi facultado pela Direção Geral para sua análise.

internacional», o projeto museológico do MACS «visa afirmar a imagem de Portugal através da promoção e internacionalização da arte contemporânea», consolidando-se deste modo como um «agente fundamental para o desenvolvimento da cultura portuguesa» e como uma «instituição activa e saliente no seio da comunidade artística internacional»⁶⁷⁴. Seus objetivos incluem ainda «a organização de programas pedagógicos que ampliem os públicos interessados na arte contemporânea e suscitem uma relação com a comunidade local»; e o desenvolvimento de «projetos com jovens artistas que permitam a afirmação das suas obras e o desenvolvimento das suas pesquisas»⁶⁷⁵.

Observa-se com estas considerações iniciais que, nas suas manifestações públicas, o MACS representa-se expressamente através da sua coleção, do seu edifício e do seu programa de exposições que é complementado por atividades realizadas pelo Serviço Educativo, pelo Serviço de Edições, pelo Serviço de Artes Performativas e de Documentação/Biblioteca. Por conseguinte, este estudo centra-se nestas manifestações, mais precisamente em algumas questões e discursos que caracterizam estes processos através dos quais o MACS se identifica. Para tanto, quatro publicações do Serviço de Edições da Fundação de Serralves orientam este estudo: *Circa 1968*, o catálogo que acompanhou a exposição inaugural do MACS, onde são apresentados a filosofia de sua coleção e o seu projeto museológico; *Anos 80: uma topologia*, catálogo que acompanhou a exposição de mesmo nome e que tinha como objetivo, por um lado, construir um ponto de vista sobre a produção artística do período em questão e, por outro, continuar o trabalho realizado em termos da coleção e do projeto museológico apresentado em *Circa 1968*; *Serralves 2009: a Coleção*, catálogo que acompanhou a primeira exposição alargada da coleção de Serralves, organizada pela ocasião do 20º aniversário da Fundação de Serralves e do 10º aniversário do MACS; e *Serralves: 20 Anos e outras histórias*, volume onde a história da Fundação de Serralves é contada por Sérgio de Andrade e relatada por alguns dos autores que fizeram parte da mesma. Junta-se a estas publicações duas pesquisas académicas que adotaram o MACS como objeto de estudo: *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*, tese de doutoramento de Nuno Grande (2009), caracterizada como uma análise sobre o recente protagonismo dos grandes equipamentos culturais na afirmação política, cultural e social das cidades e da sua arquitetura, principalmente no quadro da cultura urbana portuguesa, utilizando para tanto quatro estudos de caso, entre estes o MACS; e *Os Antecedentes do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves*, dissertação de mestrado de Leonor de Oliveira (2008), onde procede a uma análise sobre o processo de constituição do MACS centrado-se nos principais

⁶⁷⁴ Segundo informações no *website* da Fundação de Serralves (<http://www.serralves.pt/gca/?id=63>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

⁶⁷⁵ Segundo informações no *website* da Fundação de Serralves (<http://www.serralves.pt/gca/?id=61>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

episódios que promoveram a criação deste por parte do Estado, considerando como o seu antecedente mais significativo o Centro de Arte Contemporânea (CAC), instalado no Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR), nos finais da década de 1970, e dirigido por Fernando Pernes (1935-2010), o primeiro diretor artístico da Fundação de Serralves.

De acordo com este ponto de vista, apesar de inaugurado no final de década de 1990, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves apresenta-se como resultado de pelo menos duas décadas de projetos, programas, estudos e discussões entre críticos e historiadores de arte, artistas, arquitetos e o poder público. Por outras palavras, apesar de inaugurar em 1999, a história de sua fundação inicia-se na metade da década de 1970 com a criação do Centro de Arte Contemporânea no Porto, considerado o principal antecedente ou o elemento desencadeador do MACS⁶⁷⁶. Neste sentido, a história do MACS será também dívida aqui em duas fases, sendo a primeira delimitada inicialmente pela criação do CAC, culminando em 1996 com a substituição da direção artística de Fernando Pernes frente à Fundação de Serralves pela de Vicente Todolí (n. 1958), posteriormente o primeiro diretor do MACS, o que marcaria o início da segunda fase de sua história.

Dirigido por Fernando Pernes e instalado no MNSR⁶⁷⁷ o CAC, por sua vez, caracterizava-se como resultado da estruturação da vida cultural portuense ao longo dos anos 60 e 70, a qual assistia finalmente à criação e consolidação de «espaços independentes e alternativos tais como o Teatro Experimental do Porto [1953], o Cineclube do Porto [1947], a Galeria Alvarez [1954], a Livraria e Galeria Divulgação [1958] e a Cooperativa Árvore [1963]», após «toda uma situação artística fortemente limitada pela falta de liberdade, pela repressão e pela censura que caracterizavam então toda a sociedade portuguesa» durante o Estado Novo, e que originou «um forte isolamento da comunidade artística nacional, cujas possibilidades de acesso à informação internacional eram extremamente reduzidas»⁶⁷⁸. Isolamento este que na cidade do Porto «via-se acrescido da subalternização da cidade em função da centralização administrativa, política, económica e cultural que o Estado Novo conferiu a Lisboa, enquanto ‘capital do Império’, na continuidade aliás de um centralismo histórico que o país sempre manifestou desde as suas origens»⁶⁷⁹; e que contribuía também para que a «única relevante instituição artística estatal existente na cidade» fosse o MNSR

⁶⁷⁶ LAMBERT & FERNANDES, 2001; PERNES, 2001; OLIVEIRA, 2008.

⁶⁷⁷ O Museu Nacional Soares dos Reis, antigo Museu Portuense de Pinturas e Estampas, foi fundado em 1833 e instalado no Convento de Santo António, seguindo um programa cultural e pedagógico inovador, de apoio aos artistas da Academia Portuense de Belas Artes. Em 1839 o acervo do Museu transitou para a Direção da Academia Portuense de Belas-Artes. No âmbito das reformas institucionais da República em 1911, inscreve-se a criação do Museu Soares dos Reis; e em 1932 o museu centenário adquire o estatuto de Museu Nacional, o que lhe vai proporcionar a independência face à tutela académica e a expansão patrimonial, sendo transferido para o Palácio dos Carrancas em 1940 (<http://mnsr.imc-ip.pt/pt-PT/menu_historia/HighlightList.aspx>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

⁶⁷⁸ LAMBERT & FERNANDES, 2001: 15.

⁶⁷⁹ LAMBERT & FERNANDES: 15.

mergulhado, entretanto, numa inércia mas detentor de um «valioso espólio de arte oitocentista» cuja «preservação importava garantir, em simultaneidade ao desenvolvimento duma política de abertura à criatividade contemporânea»⁶⁸⁰.

Criado no âmbito das atividades culturais do MNSR e aí se definindo como um departamento específico dedicado à arte do séc XX «com particular incidência no âmbito cultural nortenho», o CAC surgiu como um organismo autónomo agindo essencialmente «numa vocação de modernidade e nisso abrindo o que fora antes uma instituição académica a diferentes horizontes, já raiados de efervescência polémica, quanto ditados civicamente a uma província tradicionalmente desprezada»⁶⁸¹. E durante quatro anos, mais precisamente entre 1976 e 1980, o CAC assumiria dois objetivos complementares: primeiro, «proceder *in loco* a criteriosas exposições individuais, colectivas ou temáticas que deveriam ser apoiadas por várias acções pedagógicas, susceptíveis de dilatarem maximamente respectivas visualidades, junto de amplos públicos, além de preferencialmente dedicadas a estratos populacionais juvenis e escolares de diferentes níveis»; e segundo, «estudar e diligenciar no sentido de se viabilizar a criação, no Porto, de um museu de arte contemporânea»⁶⁸².

O passo jurídico inicial para a concretização do segundo objetivo foi a constituição de uma Comissão Organizadora do futuro Museu Nacional de Arte Moderna (MNAM), em 1979⁶⁸³, com a função de definir propostas concretas para a institucionalização deste novo museu, e formada por Maria Emilia Amaral Teixeira (n. 19-), diretora do MNSR, pelo Professor Doutor José-Augusto França, pelo Professor Pintor Julio Resende da Silva Dias (1917-2011), da Direção da Escola Superior de Belas-Artes do Porto, pelo Pintor Fernando Azevedo (1923-2002), da Direção da Sociedade Nacional de Belas-Artes, pelo Crítico de Arte Fernando Pernes e por Etheline Rosas (n. 19-)⁶⁸⁴, ambos da Direção do CAC. Em junho de 1980, a Comissão apresentou o programa museológico inicial do MNAM numa conferência de imprensa com discussão pública aquando da inauguração da primeira exposição do acervo existente, composto por obras «grandemente angariadas por cedências, depósitos e ofertas» feitas, principalmente, pela Secretaria do Estado da Cultura, pelo MNSR, pela União de Bancos Portugueses e pela Galeria 111⁶⁸⁵. Caracterizado como um

⁶⁸⁰ PERNES, 2001: 45.

⁶⁸¹ PERNES, 1976 *apud* LAMBERT & FERNANDES, 2001: 37.

⁶⁸² PERNES, 2001: 45.

⁶⁸³ Por despacho da Secretaria de Estado da Cultura, publicado no *Diário da República*. II série, n.º 269 (21 nov. 1979) p. 7192.

⁶⁸⁴ Etheline Rosas é considerada uma personalidade importante na história do CAC e acompanhou Fernando Pernes nos primeiros anos da Casa e da Fundação de Serralves. Entretanto, nota-se que ao contrário do referido por Andrade (2009), Etheline não trazia a experiência de seu trabalho desenvolvido no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, e sim no Museu de Arte Moderna desta mesma cidade, onde entre 1949 e 1963 trabalhou como secretária de Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977) e como encarregada do acervo desta instituição. Sobre o trabalho de Etheline Rosas no Museu de Arte Moderna de São Paulo ver MACHADO, F.T. (2009) – *Os Museus de Arte no Brasil Moderno: Os Acervos entre a Formação e a Preservação*. Campinas: UNICAMP/IFCH. Dissertação de Mestrado.

⁶⁸⁵ PERNES, 1980: n.p.

texto esclarecedor do pensamento da Comissão sobre o futuro museu⁶⁸⁶, este programa inicial vinha acompanhado por uma introdução de José-Augusto França onde a criação do MNAM era inserida numa política mais ampla de descentralização cultural e de complementaridade museológica.

O Museu Nacional de Arte Contemporânea, criado em Lisboa pela I República, em 1911, correspondeu à necessidade urgente de separar acervos, dignificando a arte do século XIX. Mas este terminava então o seu curso e em breve se reclamou um museu que pudesse acolher a “arte moderna” igualmente separável da anterior e relativa a um século XX que ia afirmando novos valores culturais. Esta reclamação foi-se tornando cada vez mais insistente, na certeza de que o museu de 1911 jamais poderia abrir-se metodologicamente a novas funções estéticas [...]

Assim, entendeu-se que o novo Museu Nacional de Arte Moderna deve ter a sua sede no Porto, numa louvável distribuição de actividades culturais no domínio museológico [...]

O Porto, por seu lado, vai ter, a par do Museu de Soares dos Reis, que não lhe bastava já, este Museu Nacional de Arte Moderna – cujo programa aqui se apresenta e que será, na cidade onde Amadeo de Souza-Cardoso pela primeira vez expôs obras que renovavam a mentalidade artística nacional, ao mesmo tempo um desafio e um penhor cultural, na sociedade portuguesa e na comunidade portuense⁶⁸⁷.

Por outro lado, o programa sublinhava o «valor de investimento» que representaria «o acesso de amplas camadas populacionais a uma informação artística dinâmica e actualizada» através «da intensificação de nova criatividade museológica» atribuída ao aparecimento dos museus de arte moderna, instituições estas consideradas «capazes de projectarem uma consciência de modernidade numa consciencialização efectiva de valores históricos-culturais que nos definem como nação e como civilização»⁶⁸⁸. Neste sentido, o programa inicial do MNAM definia como principal função do futuro museu a «reunião de importantes obras esclarecedoras do processo evolutivo da arte portuguesa desde o início do século XX», bem como o estímulo «da vida artística local e nacional, conotada com informação sobre o panorama estético internacional». No âmbito de suas actividades, previa-se o reagrupamento de «formas de expressão complementares», mas até então separadas – «artes plásticas, o cinema, a fotografia, realizações ‘vídeo’, criações de desenho industrial e arquitectura, música e manifestações ‘balléticas’ ou de expressão corporal»; e sobre seu espaço físico sublinhava-se a necessidade, entre outras, de «soluções arquitectónicas tradutoras da multiplicidade e interflexibilidade dos campos de acção artística previsíveis», assim como, de zonas destinadas à cafeteria, balcões de venda de material didático e da existência de dois auditórios que seriam destinados à realização de actividades de diversas

⁶⁸⁶ PERNES, 1980: n.p.

⁶⁸⁷ FRANÇA, 1980b.

⁶⁸⁸ PERNES, 1980.

ordens, por exemplo, «cursos didácticos programados, conferências, mesas-redonda e colóquios, assim como, sessões e espetáculos audio-visuais»⁶⁸⁹. O MNAM deveria surgir, portanto, como um museu complementar de um museu de arte antiga, o MNSR, e como resultado da divisão da coleção de um museu de arte contemporânea, o MNAC de Lisboa; ao mesmo tempo, como um museu não especificamente dedicado à arte mais recente e sim consagrado à arte do século XX, *programaticamente moderna*, aproximando-se do modelo de museu de arte contemporânea instaurado pelo MoMA – aproximação esta manifesta também com a reivindicação conjunta de «formas de expressão complementares», a par das tradicionais pinturas e esculturas.

Porém, após alguns anos de protelamento sucessivo da decisão sobre a localização do MNAM, justificado de certa maneira pela «sucessão de governos que não chegavam a cumprir os seus mandatos»⁶⁹⁰, em 1985 é nomeada pela então Secretária da Cultura, Teresa Patrício Gouveia (n. 1946), uma segunda Comissão Organizadora (II COMNAM)⁶⁹¹ com o objetivo de fixar o programa do novo museu, de realizar o estudo preliminar para as suas instalações e para a reunião de todo acervo de arte moderna pertencente ao Estado, distribuído ou afetado a diferentes organismos. Assim, em 1986, esta nova Comissão composta por José-Augusto França, por Fernando Pernes, pelo Pintor Fernando Azevedo, por Maria Emília Amaral Teixeira e pelo Pintor Fernando Calhau (1948-2002) apresentou um parecer procurando dar respostas a duas situações destacadas por este documento: o programa do Museu e a sua instalação física. Quanto ao primeiro, entendido como «um esboço prévio que só o primeiro Director do Museu Nacional de Arte Moderna» poderia «desenvolver e fixar como programa», alinhavam-se uma série de considerações com o objetivo de possibilitar que fossem «estabelecidos os propósitos e as acções» do futuro Museu, entre estas: «[r]eunir uma coleção de Obras de Arte representativa das correntes estéticas definidas em Portugal desde 1910 até a actualidade, no quadro de chamada Arte Moderna, considerando peças de maior ou menor importância, estas necessárias para uma informação totalizante»; «[m]anter uma actualização permanente da coleção dando particular atenção aos aspectos salientes da actualidade»; e «[r]ealizar exposições temporárias sobre temas de arte moderna portuguesa e estrangeira procurando sempre criar perspectivas para a compreensão e valorização da arte actual»⁶⁹². Para a constituição deste Acervo de Arte Moderna, fixava-se entre outras diretrizes que:

Considerando que a vocação do Museu Nacional de Arte Contemporânea deve ser redefinida, em função do projecto do novo Museu Nacional de Arte Moderna, como um Museu da arte

⁶⁸⁹ PERNES, 1980.

⁶⁹⁰ ANDRADE, 2009: 44.

⁶⁹¹ Por despacho n.º 150/85 da Secretaria de Estado da Cultura, de 25 de novembro de 1985, publicado no *Diário da República*. II série, n.º 293 (20 dez. 1985) p. 11995.

⁶⁹² II COMNAM, 1986.

do século XIX [...] há que fazer passar, a título de cedência ou depósito, do primeiro para o segundo museu, a parte do acervo respeitante à parte moderna com a documentação correspondente [...]

Sugere-se que o Museu Nacional de Arte Moderna, para além dos sectores museologicamente definidos, como da escultura, pintura, desenho, gravura, fotografia, integre aspectos das artes gráficas e promova ainda a recolha e classificação de peças de vídeo, filmes de artistas e outras documentações de criação original, tais como instalações e performances [...]

Considerando que não será provável, nem fácil, para já, a aquisição em bloco de obras fundamentais dos vários períodos históricos da arte moderna portuguesa, propõe-se que a colecção comece desde já a ganhar personalidades a partir do tempo presente, adquirindo obras de previsível qualidade, na perspectiva de que esses núcleos actuais possam vir a desempenhar no futuro uma linha preponderante e definitiva do acervo do Museu Nacional de Arte Moderna⁶⁹³.

Em relação à sua instalação física, o parecer fazia referência a duas possibilidades básicas para a implantação do Museu, *i.e.*, a construção de imóvel próprio, o que era considerada a solução mais adequada, ou a utilização de um imóvel existente, seguindo uma breve análise dos espaços previstos para a implantação do Museu, entre estes a Casa e o Parque Riba d’Ave ou Casal de Santa Maria, hoje Casa e Parque de Serralves ou a Quinta de Serralves⁶⁹⁴.

No início de 1987 o Estado adquire a Quinta de Serralves e é criada uma Comissão Instaladora do MNAM com a tarefa prioritária de preparar a Casa e o Parque para a abertura ao público, constituída por Fernando Pernes, que ficaria responsável pela direção artística da Casa, pela arquiteta paisagista Teresa Andresen (n. 1957), responsável pelo Parque, e pelo Vice-governador Civil do Porto, Jorge Araújo (1931-2008), responsável pela administração da Quinta. Em 29 de maio deste mesmo ano a Casa de Serralves é inaugurada com três exposições: *Obras doadas e cedidas para o futuro MNAM*, com obras de 1981 a 1987; *Viena, 1900 apresenta-se*; e *Aquisições Recentes: 1986*⁶⁹⁵ (figs. 45 e 46).

Em termos administrativos e políticos, a relação entre o Estado e o futuro museu é regulamentada somente dois anos depois com a instituição da Fundação de Serralves pelo Decreto-Lei n.º 240-A/89, criando-se uma parceria Estado/Privados – empresas e instituições privadas –, onde estas se obrigavam, para fazer avançar a Fundação, a reunir uma verba equivalente àquela que o Governo tinha despendido na compra da Quinta de Serralves.

⁶⁹³ II COMNAM, 1986.

⁶⁹⁴ Mandados construir pelo segundo Conde de Vizela, Carlos Alberto Cabral (1895-1968). Com fachada para a Rua de Serralves e entrada principal pela Avenida Marechal Gomes da Costa, a Casa de Serralves é um exemplar significativo do estilo *art déco* e foi edificada nas imediações do Porto, entre os anos de 1925 e 1944. Em 1996, considerando o seu relevante interesse arquitectónico, o património imobiliário de Serralves foi classificado como “Imóvel de Interesse Público”. A 6 dezembro 2012 foi aprovada em Conselho de Ministros a classificação de Serralves como Monumento Nacional.

⁶⁹⁵ O Parque será aberto ao público somente em maio de 1988. (OLIVEIRA, 2008).



Figura: 45. Fernando Pernes discursa na cerimónia de abertura da Casa de Serralves ao público, 29 de maio de 1987.



Figura: 46. Vista da exposição *Obras Doadas e Cedidas para o Futuro Museu Nacional de Arte Moderna*, Casa de Serralves, Porto, Maio/Junho de 1987.

A Fundação foi constituída, assim, como uma entidade de direito privado, com um modelo de gestão privada e um conselho de administração, de fundadores e fiscal independente⁶⁹⁶, assumindo como a sua principal função instalar na Quinta de Serralves o Museu Nacional de Arte Moderna e um auditório para a realização de concertos e de espetáculos; e com o objetivo de se consolidar como uma instituição de reconhecimento internacional, assente num princípio de «isenção política» garantindo a sua independência de gestão⁶⁹⁷.

Em traços gerais, a instituição da Fundação marca um *antes* e um *depois* na criação do Museu, pois lhe cabia de imediato estabelecer um novo programa museológico uma vez que, naquela altura, ainda não se sabia ao certo qual a base artística que o MNAM poderia assentar, qual seria a sua coleção permanente e a sua política de aquisições e exposições; situação esta tensionada em certa medida pelo trabalho de requalificação do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea que ocorria paralelamente em Lisboa e que defendia a permanência em sua coleção das obras representativas do modernismo português. Sobre a articulação entre estes dois museus, Pernes dirá:

A coleção da Secretaria do Estado da Cultura, como sabe, reverteu em grande parte para Serralves. Colocou-se em tempos a hipótese de a coleção do Museu Nacional de Arte Contemporânea reverter também para aqui. No entanto, esse projecto foi de certa maneira alterado, na medida em que por acordo com Raquel Henriques da Silva a linha divisória do âmbito temporal dos dois museus situava-se nos anos 40 e 50. Os nomes dos museus é que são equívocos, porquanto o museu de arte contemporânea de Lisboa mantém uma designação de contemporaneidade quando seria mais correcto referi-lo à modernidade⁶⁹⁸.

Torna-se interessante observar que esta situação se refletia igualmente na própria designação e identidade institucional do futuro museu de Serralves. Se até 1991 o mesmo continuava a ser designado de Museu Nacional de Arte Moderna, a partir de então é possível encontrar nos *Relatórios e Contas* da Fundação de Serralves⁶⁹⁹, definido como seu obje-

⁶⁹⁶ No entanto, nota-se que «embora haja uma importantíssima componente privada na Fundação de Serralves, todo o seu processo de constituição é de iniciativa estatal e, em termo orgânicos, o peso estatal é também grande» (BARROSO, 1990: 40). Manuel Maria Carrilho (n. 1951), Ministro da Cultura entre 1995 e 2000, apontado recentemente por João Fernandes como a figura de Estado mais importante na história do MACS, observa que no Outono de 1995 o projeto do MACS estava «totalmente bloqueado» e que só avançou quando o Estado «garantiu o financiamento da sua construção através de fundos estruturais»; criou um fundo para a aquisição de obras; revogou um despacho que o proibia de «contribuir para as despesas de funcionamento do museu»; e aumentou «quase o triplicando» o seu financiamento à Fundação de Serralves (CARRILHO, 2003).

⁶⁹⁷ Entretanto, como observa Andrade, apesar do referido estatuto de autonomia conquistado desde o início pela Fundação, «a sua institucionalização e afirmação perante o poder político não foi fácil nem linear», sendo considerado o «momento mais delicado» entre 1993-1994, quando o então Secretário de Estado da Cultura, Pedro Santana Lopes (n. 1956), sugere em substituição da construção do novo museu a instalação da Coleção de Serralves na antiga Cadeia da Relação; situação esta que foi resolvida com o aumento do número de representantes do Estado, de um para dois, no Conselho de Administração da Fundação de Serralves (ANDRADE, 2009: 3).

⁶⁹⁸ PERNES, 1993a: 22.

⁶⁹⁹ Disponíveis no *website* da Fundação (<<http://www.serralves.pt/gca/?id=53>>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

tivo, a criação de um Centro Cultural no qual integraria um Museu de Arte Contemporânea (1992); a criação do Museu de Arte Contemporânea de Serralves ou do Museu de Arte Moderna (1993); do Museu de Arte Contemporânea (1994, 1995); do Museu de Serralves (1995); e a partir de 1996, do Museu de Arte Contemporânea de Serralves. A inexistência de um programa museológico consistente irá também refletir nas constantes alterações do projeto arquitetônico do futuro Museu a cargo do arquiteto Álvaro Siza⁷⁰⁰.

Neste sentido, o envolvimento de Álvaro Siza com o projeto de Serralves foi considerado «longo e complexo, tendo, no seu decurso, obedecido a diferentes fases às quais corresponderam sempre distintas soluções para o desejado edifício»⁷⁰¹. Ao todo foram três projetos que teriam resultados muito diferentes daquele que é o resultado atual e que surgiram devido a radicais mudanças de programa. Segundo Álvaro Siza:

Na altura, o projecto da Fundação de Serralves não estava ainda consolidado, estava-se no início dos inícios, a questão do mecenato estava praticamente no zero. A grande preocupação existente era como sustentar a existência deste museu. Era então a ideia da Administração da Fundação que a solução para o problema financeiro seria articular o museu com um centro de congressos. Deste modo, nos dois primeiros projectos para o museu, quase metade da área prevista destinava-se a um centro de congressos, que iria assegurar as receitas que permitiriam a existência do museu. Havia um grande auditório polivalente que direccionava o programa nesse sentido. Este programa que era, do ponto de vista financeiro, muito ambicioso e muito caro, esteve depois sujeito às oscilações do Governo. Ele não correspondia em nada às ideias originais de Teresa Patrício Gouveia, a qual teve como consultor um senhor do Museu Louisiana, na Dinamarca, um museu dissolvido no jardim. O modelo inicial correspondia assim ao modelo de um 'Louisiana' de pequena dimensão. Começou assim e depois foi mudando: a dada altura, atingiu a dimensão de um palácio de congressos com um museu ao lado. Nunca tive de acordo com esta solução. Sempre disse que ela significaria um impacto terrível para o jardim, com a qual não poderia estar de acordo. A função 'museu', centro cultural, seria sempre minimizada com tal projecto. Com as mudanças de Governo, o palácio de congressos foi crescendo, diminuindo, tornou a crescer, tornou a diminuir, depois houve uma altura em que praticamente o museu esteve condenado a não se fazer, mudou de novo o ministro, e então foi-se construindo um programa completamente diferente, radical – desistiu-se do palácio de congressos [...] Portanto, o programa foi sempre mudando. Formalmente desenhado, há três estudos prévios, mas na verdade há muitos outros esboços de variantes»⁷⁰².

O «senhor do Museu Louisiana» referido por Álvaro Siza era Knud Jensen (1916-2000), mentor e diretor daquela instituição acompanhado por um dos arquitetos autores

⁷⁰⁰ O convite ao arquiteto Álvaro Siza para projetar o Museu foi anunciado no mesmo ano de instituição da Fundação de Serralves, em 1989, sendo o contrato assinado em 6 de março de 1991.

⁷⁰¹ GRANDE, 2009: 543.

⁷⁰² VIEIRA, 2005a: 359-360.

de seu conjunto museológico, Vilhelm Wohlert (1920-2007), ambos indicados pela Fundação Calouste Gulbenkian pelas semelhanças observadas entre a condição de implantação de um museu na Quinta de Serralves e o caso daquela instituição gerada pela apropriação, em 1957, de um extenso parque privado em torno de uma eclética casa aristocrática⁷⁰³. Knud Jensen e Vilhelm Wohlert fariam parte de uma equipa de consultores formada para a realização de análises e pareceres sobre a programação do MACS⁷⁰⁴ que complementariam a candidatura da construção do Museu aos fundos comunitários.

No programa apresentado para tal candidatura em junho de 1995 e, mais especificamente, em seu Enquadramento Legal, a participação estatal era sublinhada pelos depósitos na Fundação de Serralves dos bens artísticos que o Estado vinha adquirindo e que constituía «uma riqueza de insubstituível alcance patrimonial e cultural», modelando através de seu conteúdo básico o «projecto museológico a que com propriedade e rigor, e de acordo com o espírito do legislador», se chamaria «Museu Nacional de Arte Contemporânea». Assumindo «função dignamente divulgadora e conservadora do património» a que vinha «dar guarida», o Museu objetivava depurar o seu acervo «com rigor crítico» e continuar a desenvolvê-lo «sem excessivas ambições de carácter enciclopédico no referente à arte do século XX», seguindo duas «genéricas linhas orientadoras»: 1. a fulcral incidência na produção artística das últimas décadas «em desejável e constante apoio a autores mais jovens, no entanto integráveis numa perspectiva histórica que se procurará visualizar com a máxima clareza didática, através da presença de nomes paradigmáticos no processo evolutivo decorrido dos anos 60 até aos nossos dias, admitindo-se mesmo maiores, mas apenas pontuais, recuos históricos no caso português»; 2. a «franca opção por uma relação dialógicamente entre os panoramas artísticos nacional e internacional embora admitindo-se acentuada predominância de obras portuguesas, como conveniente ilustração dos mais importantes movimentos ou personalidades de origem ou fixação portuense». Salientava-se que até aquela data seu acervo era constituído basicamente pelo depósito da coleção da Secretaria do Estado da Cultura onde se incluía «o melhor conjunto de fotografia internacional existente em Portugal», a par de outros «significativos depósitos devidos a colecionadores particulares ou proporcionados por artistas nacionais e estrangeiros»; e que o «clima de bom relacionamento» estabelecido ao longo da última década entre a Fundação de Serralves e a Secretaria do Estado da Cultura permitiria, assim, que «o Museu Nacional de Arte Contemporânea» se inserisse «de forma harmónica e coerente, no Sistema Museológico Nacional, dando sequência cronológica ao Museu do Chiado, no quadro de um protocolo de colaboração entre a Fundação de Serralves e o Instituto Português dos Museus». Este novo programa, apresentado como «um ponto de chegada para uma nova viagem»

⁷⁰³ GRANDE, 2009.

⁷⁰⁴ Juntamente com Etheline Rosas, Fernando Calhau, Bernardo Pinto de Almeida (n. 1954), José Sommer Ribeiro (1924-2006), Fernando Pernes, José Sasportes (n. 1937), Rudy Fuchs (n. 1942) e Joan Jeffri (n. 1944).

traduzia «um amplo consenso nacional» e pretendia tornar o «Museu Nacional de Arte Contemporânea» a «casa comum» dos artistas contemporâneos portugueses, observando que não era possível «sem graves riscos» para a «identidade espiritual», o País manter-se «à margem da Europa, e demasiado aquém do ocorrente na vizinha Espanha, sendo presente-mente Portugal o único país membro da UE a não dispor de um só museu de arte contemporânea verdadeiramente digno de tal nome, em desolante atraso artístico-cultural»⁷⁰⁵.

O lançamento da «primeira pedra» do Museu de Arte Contemporânea de Serralves⁷⁰⁶ ocorreu a 27 de novembro de 1996, ano em que Vicente Todolí, ex-diretor do Instituto Valenciano de Arte Moderno (IVAM), substituiria Fernando Pernes após uma década de consolidação programática dentro da Fundação. Segundo Andrade⁷⁰⁷, Pernes encontrara na Casa de Serralves, finalmente, o local para concretizar o projeto que acalentava desde o CAC através de uma programação regular e atenta sobretudo às transformações que ocorriam no panorama artístico português.

Destaca-se entre as exposições realizadas na Casa durante a sua direção artística, *Imagens para os anos 90*⁷⁰⁸, comissariada por Pernes e Miguel von Hafe Pérez (n. 1967) e inaugurada em 1993. De acordo com Jürgens, para «além de assinalar nesses anos o espírito de abertura do meio institucional e do contexto museológico às manifestações de jovens artistas, a exposição teve a particularidade de suscitar um debate abrangente e intenso em torno das propostas apresentadas», tornando matéria de reflexão crítica «a pertinência das escolhas e os critérios de representatividade» e o «carácter prospectivo desta exposição»⁷⁰⁹ (figs. 47 e 48). No texto de abertura do catálogo que acompanhou a exposição, Pernes observa que Serralves não pretendia «fazer futurologia» caracterizando como prematura qualquer tentativa sistematizada de configuração da «singularidade estética da última década do século XX, perante o imaginário herdado dos anos oitenta»; porém, que seria lícito admitir uma crescente mutação de perspetivas críticas entre os dois tempos referenciados, i.e., a década de 1980 e 1990. Contudo, de imediato pretendia-se «assinalar o estímulo da juventude» aos objetivos da Fundação⁷¹⁰. Por outras palavras:

⁷⁰⁵ Conforme o *Dossier de Candidatura* acessível na Fundação de Serralves. Este *Dossier* é composto pelo *Formulário de Candidatura ao Financiamento pelo Programa – Modernização do Tecido Económico; sub-programa Turismo e Património Cultural; Medida 5 – Museus e outros Equipamentos Culturais*. O projeto do Museu Nacional de Arte Contemporânea é assinado em 28 de julho de 1995 por João Vasco Marques Pinto, na altura presidente do Conselho de Administração da Fundação de Serralves. Anexo ao *Formulário de Candidatura* estão arquivados entre outros documentos a *Descrição do Investimento* – apresentação do projeto, fundamentos, objetivos, finalidades, o programa museológico, a descrição da infra-estrutura e o memorial descritivo do projeto arquitetónico –, e os *Estudos e Análises Prévias* – pareceres museológicos da equipa de consultores.

⁷⁰⁶ A designação *Museu Nacional de Arte Contemporânea* não foi encontrada nos *Relatórios e Contas* da Fundação de Serralves e nem na restante documentação consultada.

⁷⁰⁷ ANDRADE, 2009.

⁷⁰⁸ Posteriormente apresentada no Centro de Exposições e Conferências do Alto Tâmega, Chaves, e na Culturgest, em Lisboa.

⁷⁰⁹ JÜRGENS, 2001: 154

⁷¹⁰ PERNES, 1993b: 9-10. Em *Imagens para os Anos 90* participaram os artistas: André Gomes (n. 1951), André Magalhães

Tratou-se de um evento não ancorado numa visão sobre o passado, algo que já tinha acontecido, também em Serralves, um pouco antes, em 1992, com uma exposição comissariada por Alexandre Melo (“10 Contemporâneos”) que então perspectivava a produção dos artistas dos anos 80 em Portugal. “Imagens para os anos 90” acontece, pois, no início da década de 90, acabando por marcar essa diferença num contexto, não o esqueçamos, ainda marcado na década anterior pelo protagonismo isolado de uma só instituição que, de forma continuada e com qualidade, se dedicava à arte contemporânea: o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. A partir dos anos 80 – com o aparecimento da Fundação de Serralves – e a partir desses primeiros anos da década de 90 – com a criação do Centro Cultural de Belém e da Culturgest –, o panorama institucional em Portugal alterou-se radicalmente. Pareceu-me importante reflectir essa mudança⁷¹¹.



Figuras: 47 e 48. Vistas da exposição *Imagens para os anos 90*, Casa de Serralves, Porto, 29 de julho a 26 de setembro de 1993.

Com a chegada de Todolí à Fundação, à qual se juntaria ainda a direção adjunta de João Fernandes (n. 1964), Pernes passa a exercer a função de Assessor Cultural desta instituição. E se, em traços gerais, a institucionalização da Fundação marca um *antes* e um *depois* na criação do Museu, a direção artística de Vicente Todolí e João Fernandes marca um *antes* e um *depois* na definição de sua identidade.

(n. 1966), António Olaio, Baltazar Torres (n. 1961), Carlos Vidal (n. 1964), Catarina Baleiras (1963-2001), Daniel Blaufuks (n. 1963), Fernando Brito (n. 1957), Fernando José Pereira (n. 1961), Joana Rosa (n. 1959), João Louro, João Paulo Feliciano, João Tabarra, Luís Palma (n. 1960), Manuel Valente Alves (n. 1953), Miguel Ângelo Rocha, Miguel Palma, Nuno Santiago (n. 1956), Paulo Mendes (n. 1966), Pedro Andrade (n. 1954), Pedro Sousa Vieira (n. 1963), Rui Serra e Sebastião Resende (n. 1954).

⁷¹¹ PÉREZ, 2006: 11.

4.2. Processos

1. Durante toda a primeira fase da história da criação do MACS, iniciada com o CAC e culminando com a chegada de Vicente Todolí e João Fernandes à Fundação de Serralves, apesar de serem observadas algumas mudanças no programa do futuro Museu, em suas bases sempre esteve o objetivo de colmatar uma lacuna na política museológica de Portugal, nomeadamente a criação de um museu nacional dedicado «a divulgação criteriosa da mais recente modernidade estética portuguesa» em conexão «ao panorama criativo internacional de idêntica data, e fundamentada na possível releitura das raízes históricas» que mais determinadamente lhe subjaziam⁷¹². A questão é que somado a este objetivo estava também o objetivo estabelecido pela Fundação de Serralves, o qual em 1996 não mais se restringia à «promoção de actividades culturais no domínio de todas as artes» através dos empreendimentos por ela criados e geridos, nomeadamente através de uma «instituição, de dimensão nacional», o Museu Nacional de Arte Moderna⁷¹³, e sim que se definia como uma ambição internacional ao visar inserir o seu futuro Museu na rota do circuito artístico internacional, afirmando por conseguinte o Porto como um lugar onde a cultura europeia se enriqueceria e se renovaria. Ou seja, o Museu teria que ser repensado, *i.e.*, era preciso «encontrar-lhe um espírito», definir princípios que marcariam «a sua identidade e orientação, a sua actividade e o seu ser como Museu». E para tanto duas preocupações estavam na ordem do dia do Conselho de Administração da Fundação de Serralves: «assegurar a colaboração de um Director de Museu, escolhendo uma personalidade ligada à vivência da arte actual e nela participante, com experiência museológica nesse domínio e com prestígio junto dos meios e instituições internacionais da arte contemporânea»; e «assegurar a formação de uma colecção de obras que constitu[ísse] o futuro acervo do Museu e [fosse] efectivamente representativa da produção artística contemporânea». A contratação de Vicente Todolí viria responder à primeira preocupação, já que o futuro primeiro diretor do Museu havia sido o principal responsável artístico/cultural do IVAM, considerado «um dos principais pólos museológicos da arte do nosso tempo»; e potencialmente à segunda, que no entanto dependia também do empenho financeiro do Estado, dos Municípios da Área Metropolitana do Porto e dos fundadores da instituição para que a colecção pudesse ser enriquecida⁷¹⁴. Assim, Vicente Todolí e João Fernandes assumem a primeira direção do futuro Museu de Serralves com uma complexa tarefa: definir a sua identidade consoante ao novo objetivo que a Fundação estabelecia.

O primeiro desafio que esta direção enfrenta é o desenvolvimento do plano de aquisições de obras nacionais e internacionais que constituiriam o núcleo inicial da colecção

⁷¹² PERNES, 1992: 7.

⁷¹³ Segundo o seu decreto fundador.

⁷¹⁴ Conforme seu *Relatório e Contas* de 1996 (<<http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/1996rec.pdf>>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

e, por conseguinte, do programa museológico do futuro Museu. Para tanto, assumia-se de maneira decisiva e consciente que o museu deveria ser designado museu de arte contemporânea e que o arco cronológico de sua coleção deveria percorrer as últimas quatro décadas do século XX até o presente. Uma série de motivos fundamentava esta decisão. Primeiramente porque se considerava importante *«periodizar a coleção»* tendo em conta dois tipos de circunstâncias: *«o desejo de cruzar o que tinha acontecido na arte portuguesa com o que tinha acontecido na arte fora de Portugal»*; e *«constituir uma coleção internacional que pela primeira vez integrasse os artistas portugueses dentro de uma coleção internacional em Portugal ou para Portugal»*. Por outras palavras, *«o desejo de construir um ponto de vista sobre o que tinha acontecido fora de Portugal à partir de Portugal e olhar para a arte portuguesa também a partir de um ponto de vista internacional»*. É *«da intersecção entre estes dois pontos de vista que surge a construção da coleção do museu e de sua programação»*. No entanto, a decisão em estabelecer a década de 1960 como o início da coleção justificava-se por outros motivos: não *«seria possível em termos orçamentais recuar muito no tempo»*, ou seja, *«já seria impossível na altura, em finais da década de 1990 construir uma coleção internacional, adquirir obras significativas»*, por exemplo, *«quer da arte minimal quer da arte pop com o orçamento disponível»*. Ao mesmo tempo, como ainda existia uma indefinição sobre a coleção do futuro Museu, a construção de uma identidade presupunha uma revisão crítica do acervo já formado pela Fundação e, conseqüentemente, a criação de *«uma complementaridade entre os dois projetos institucionais mais relevantes que havia em Portugal na altura em construção»*: o Museu do Chiado estabelecendo o arco cronológico de sua coleção entre 1850 e 1950, e o Museu de Serralves, de 1960 até a atualidade⁷¹⁵.

Todavia, o que se tornou fulcral para esta decisão foi o entendimento de que somente era possível fazer a intersecção entre a arte portuguesa e a arte realizada fora de Portugal a partir da década de 1960, pois *«é a partir de finais da década de 1950 – na leitura que se faz da história da arte em Portugal – que a arte portuguesa reconquista uma contemporaneidade»*, ou seja, era claro para Vicente Todolí e João Fernandes *«que a arte de Portugal tinha tido um momento de contemporaneidade no primeiro modernismo»*⁷¹⁶, contemporaneidade esta que é perdida com a *«morte de Amadeo de Souza-Cardoso em 1918, e pelas vicissitudes das obras dos artistas e do país»*; porém recuperada com os artistas que emigraram a partir dos finais da década de 1950 *«para Alemanha, para Paris e depois mais tarde para Inglaterra»*, com o auxílio do programa de bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian⁷¹⁷, e com os artistas da

⁷¹⁵ Depoimento de João Fernandes, em entrevista presencial realizada em 09 de maio de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.

⁷¹⁶ Entre 1911-1918 (FRANÇA, 1980a).

⁷¹⁷ Como os artistas portugueses do grupo KWY, João Vieira, Lourdes Castro, René Bertholo, Gonçalo Duarte (1935-1986), José Escada e Costa Pinheiro.

Poesia Experimental portuguesa⁷¹⁸. Entre estas duas «*grandes vanguardas*» portuguesas – do primeiro modernismo e da arte dos anos 60 – houve «*hiatos, muitas ausências*» que não permitiriam estabelecer a intersecção com a arte que tinha acontecido fora de Portugal. Nota-se que tampouco era possível «*construir um museu de arte moderna dentro da ambição internacional do projeto mesmo na tradição da arte portuguesa, porque a maior parte da arte portuguesa já estava na Gulbenkian*»⁷¹⁹.

Vicente Todolí e João Fernandes identificavam tanto na arte portuguesa, como na arte internacional uma mudança de paradigma ocorrida em muitas experiências artísticas produzidas entre os finais da década de 1960 e inícios da década de 1970. Mudança de paradigma no sentido evocado por Thomas Kuhn quando publica, em 1962, *A Estrutura das Revoluções Científicas*, propondo «que a história do conhecimento não é constituída por uma mera acumulação de experiências»; e que «mais do que seguir uma linha evolutiva diacrónica, importa situar e compreender um contexto histórico na especificidade de sua sincronia, das relações estruturais que possam definir um paradigma», ou definir contradições internas num determinado modelo de representação. Segundo Vicente Todolí e João Fernandes, esta mudança de paradigma na arte do século XX era marcada pelo questionamento da autonomia e essência da obra de arte, assim como por «um seu ‘ensimesmamento’ então traduzível nas experiências minimalistas»; por um «cruzamento de géneros formais»; pelo «uso do filme, da fotografia e do texto como suportes de projectos conceptuais»; por «uma pesquisa das relações entre arte e vida que acompanham a agitação de novas ideias políticas e sociais»; por «uma ruptura do conceito de moldura, o qual dá lugar à invasão do espaço interior e, por vezes, exterior»; pela «utilização de novos materiais, sejam eles materiais pobres, reciclados a partir de outros pré-existentes ou então materiais tecnologicamente sofisticados»⁷²⁰.

Depois de muitas investigações e discussões, Vicente Todolí e João Fernandes chegaram à conclusão de que definir o núcleo inicial da coleção entre 1965 e 1975 seria a decisão mais interessante, já que, por um lado, criava-se «uma ligação forte ao local e à comunidade onde o museu esta[va] implantado» e, por outro, uma ligação «a um momento importante da arte internacional». Mais precisamente, definiram um ponto de partida da coleção, ou melhor, «um ponto de partida de um museu» que poderia ser futuramente revisado por outras direções: *circa* 1968. Assim, a data de 1968 seria apenas uma referência, não teria a ver com o mítico maio de 1968. Seria «mais abril»⁷²¹.

Enfim, estavam lançadas as linhas programáticas para a coleção inicial do Museu de

⁷¹⁸ Ana Hatherly, António Aragão (1925-2008), António Barros (n. 1953), Ernesto Melo e Castro (n. 1932), Fernando Aguiar (n. 1956), Salette Tavares (1922-1994) e Silvestre Pestana (n. 1949).

⁷¹⁹ Depoimento de João Fernandes, *op. cit.*

⁷²⁰ TODOLÍ & FERNANDES, 1999: 17.

⁷²¹ (TODOLÍ, 1999: 15). Em uma clara referência à Revolução de 25 de abril de 1974, em Portugal.

Arte Contemporânea de Serralves, e para concretizá-la a Fundação de Serralves, o Ministério da Cultura e a Câmara Municipal do Porto assinam um protocolo de constituição de um Fundo para Aquisição de Obras de Arte para o MACS. A partir de então a coleção da Fundação seria composta por um núcleo constituído pelas compras realizadas por proposta da direção artística do Museu, e um outro composto pelos depósitos efetuados quer por privados ou por instituições, quer pelo próprio Estado⁷²².

A par da tarefa de reunir as obras que constituiriam a coleção e que seriam apresentadas na exposição inaugural do Museu, Vicente Todolí e João Fernandes davam continuidade ao programa de exposições na Casa de Serralves tendo como fundamento os mesmos motivos que orientaram o desenvolvimento do plano de aquisições. Entre as exposições organizadas neste período destaca-se *Perspectiva: Alternativa Zero*, realizada em 1997, ou seja, 20 anos após a mítica exposição *Alternativa Zero*, comissariada pelo artista, investigador e crítico de arte português Ernesto de Sousa (1921-1988) na Galeria de Belém⁷²³, em Lisboa (figs. 49 a 51).



Figuras: 49 a 51. Vistas da exposição *Alternativa Zero*, Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa, 1977.

⁷²² OLIVEIRA, 2004.

⁷²³ Que ocupou um dos pavilhões construídos para a Exposição do Mundo Português, na década de 1940.

A exposição *Perspectiva: Alternativa Zero* caracterizou-se como uma consideração sobre um dos contextos fundadores das raízes da contemporaneidade artística portuguesa, «através da reflexão sobre a actividade crítica e curatorial que o combate ideológico de Ernesto de Sousa representa[va], ao concretizar uma exposição que reunia toda uma geração de ruptura que, desde finais da década de sessenta, vinha afirmando as suas propostas». Com *Perspectiva: Alternativa Zero*, realizada na Casa de Serralves, não se tratava, entretanto, de «mitologizar» aquela exposição e experiência e sim de «possibilitar um conhecimento e uma análise crítica das possibilidades e impossibilidades que despertou, das expectativas que assumiu, das continuidades e descontinuidades que provocou»⁷²⁴.

Por sua vez, *Alternativa Zero* apresentou-se como uma clara adesão de Ernesto de Sousa às ideias e experiências de Harald Szeemann, colocadas em práticas nas exposições que Szeemann organizou na *Kunsthalle* de Berna, como curador independente, e em *sua* Documenta de Kassel. Ernesto de Sousa visita a Documenta 5, comissariada por Szeemann, em 1972. Segundo Fernandes, a «Documenta 5, nas palavras de Szeemann, busca[va] ‘ser a vida concentrada em forma de exposição’, reunindo, ‘enquanto exposição panorâmica, as três formas magistrais da actividade de exposição: crítica-informação-documentação’»⁷²⁵. Os registos fotográficos que Ernesto de Sousa fez desta exposição seriam utilizados para legitimar as ideias de vanguarda com que vinha a operar no contexto português, delineando todo um programa conceitual a partir dos seus possíveis sentidos contemporâneos e que fundamentaria a experiência de *Alternativa Zero*:

[...] quando se diz que a problemática da vanguarda assume a definição de obras abertas em vez das académicas obras fechadas⁷²⁶; que a tendência geral, hoje, é irrecusavelmente valorizar o processo em substituição da obra acabada e definitiva; que se caminha para a exaltação do conceito estético face ao objecto estético... quando se fala da estética da participação e da criação de espaços lúdicos, de choque e de agitação; quando se fala de mixed-media, ou da alteração das relações tradicionais de posse objectiva e alienante, ou da relação espectáculo-espectador; de fim da especialização e liberdade instrumental, não se está a referir a empregar conceitos fantasistas e alheios à realidade social e estética, ou às mais prementes necessidades da criação de uma sociedade nova. [...] Não se trata portanto (não deve tratar-se) de imitar ou venerar o-que-se-faz-lá-fora mas de abordar o que deve fazer-se cá dentro: com as ferramentas modernas e eficientes de um mundo moderno⁷²⁷.

Interessava também a Ernesto de Sousa aliar uma memória seletiva da história artística nacional «à opção por uma memória de referências internacionais que constitui[riam]

⁷²⁴ FERNANDES, 1997: 16.

⁷²⁵ SZEEMANN, 1996, *apud* FERNANDES, 1997: 20.

⁷²⁶ O conceito de *obra aberta* de Umberto Eco (1962) torna-se declaradamente operativo em seu programa.

⁷²⁷ SOUSA, 1974 *apud* FERNANDES, 1997: 22.

utensílios para novas práticas artísticas». Assim, *Alternativa Zero* foi estrategicamente estruturada como uma exposição central, «que mais tarde será sempre tida como a exposição da ‘Alternativa’», apresentada com *Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea*, e enquadrada num contexto histórico seletivo formado por outras duas exposições, *A Vanguarda e os Meios de Comunicação – Cartaz*, e a exposição documental *Os Pioneiros do Modernismo em Portugal*. Numerosos eventos decorreram ao longo do período da exposição, tais como projeções de filmes, exibições de vídeos, performances, concertos experimentais e seminários, procurando instituir um contexto de festa e a interação comunicativa⁷²⁸. Em suma, no contexto português, *Alternativa Zero* constituiu-se como um momento de transição e de profundas transformações no campo artístico português, como uma mudança paradigmática.

Ao rerepresentarem este momento com a exposição *Perspectiva: Alternativa Zero* (figs. 52 a 55), Vicente Todolí e João Fernandes propunham uma revisão e avaliação crítica da «memória recente da arte portuguesa», dinamizando «um olhar internacional a partir de um ponto de vista nacional», questão esta também subjacente à realização da *Alternativa Zero* original⁷²⁹. Ao mesmo tempo, *Perspectiva: Alternativa Zero* instaurava as mesmas três formas magistrais da atividade de exposição evocadas por Szeemann e aderidas por Ernesto de Sousa: a crítica, a informação e a documentação. Isto porque a produção de *Perspectiva: Alternativa Zero* envolveu também um grande trabalho de investigação da equipa de Serralves com apoio de colaboradores externos⁷³⁰, tendo como principais fontes os artistas ainda vivos que participaram da exposição original, assim como, os registos fotográficos da mesma. Com as informações obtidas através desse trabalho procurou-se identificar e encontrar obras ainda existentes, reconstituir alguns elementos que compunham a exposição original – como os suportes utilizados para expor as obras em papel – ou mesmo algumas obras⁷³¹. A exposição foi acompanhada por um catálogo documental reunindo revisões críticas de *Alternativa Zero* e do percurso de Ernesto de Sousa; textos que compunham o catálogo daquela exposição; recensões sobre a mesma e textos informativos publicados durante e depois da sua realização; imagens das obras; um relatório de Ernesto de Sousa à Secretaria de Estado da Cultura; e uma cronologia das manifestações artísticas nacionais e internacionais realizadas em torno das «artes performativas ou de cariz conceptual» entre 1968 e 1977⁷³².

⁷²⁸ FERNANDES, 1997: 31.

⁷²⁹ TODOLÍ, 1997: 11.

⁷³⁰ Isabel Alves (viúva de Ernesto de Sousa e responsável pela organização e catalogação de seu espólio), Maria Helena Freitas, David Santos e Miguel Wandschneider.

⁷³¹ As obras *A floresta*, do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra; *Déjeuner sur l herbe*, de Ana Vieira (n.1940); *Arte?*, de Leonel Moura (n.1948); *Sem título*, de Ângelo de Sousa (1938-2011); *Mulher-Terra-Viva*, de Clara Menéres (n.1943); *Floresta para os teus sonhos*, de Alberto Carneiro, foram refeitas com orientação dos próprios artistas (Campos, 2011).

⁷³² SANTOS, 1997: 289.



Figuras: 52 a 55. Vistas da exposição *Perspectiva: Alternativa Zero*, Casa de Serralves, Porto, 02 de julho a 07 de setembro de 1997.

Nota-se que a Casa de Serralves seria o principal espaço expositivo dos primeiros três anos da direção de Vicente Todolí e João Fernandes, os quais decidiram devolver a fórmula original daquele espaço «retirando todos os painéis que lhe cobriam as paredes» e que haviam sido acrescentados pela direção Fernando Pernes. Por outro lado, definiram um programa específico combinando conceitualmente três experiências: «uma experiência arquitetónica, uma paisagística, da luz, e uma artística» e desafiaram os próprios artistas a se confrontarem com este programa⁷³³. Privilegiavam, assim, instalações e esculturas ou exposições que dialogassem com as especificidades da Casa, como a exposição de James Lee Byars (1932-1997), realizada em 1997; de Lygia Clark (1920-1988), Thomas Schütte

⁷³³ TODOLÍ, 1999: 15.

(n. 1954) e de Gerardo Burmester (n. 1953), realizadas em 1998. A Capela da Casa de Serralves também seria utilizada para exposições pensadas em diálogo com as suas especificidades arquitetónicas e ambientais.

Quando Vicente Todolí e João Fernandes chegam a Serralves propõem algumas alterações ao projeto arquitetónico do Museu, cuja construção estava em fase inicial, visando adaptá-lo àquilo que pretendiam: o «crescimento das áreas expositivas» para que lhes fosse permitido «apresentar várias exposições em simultâneo»; adaptar «iluminação, percursos, pormenores do desenho do espaço» expositivo para o neutralizar o máximo possível perante os seus usos futuros protagonizados pelos artistas» convidados para ali exporem. «Parecia natural que uma nova Direção Artística tentasse negociar o seu ponto de vista com o projecto de arquitectura então em implantação. Alguns pontos em discussão tiveram uma resposta positiva imediata; outros tiveram uma resposta negativa igualmente imediata». Todos sentiam «que era demasiado tarde para começar a discussão a partir do zero. O Museu tinha de ser construído e o seu processo de edificação não se compadecia com novas ideias em relação aos seus espaços»⁷³⁴.

A necessidade de rever o projeto arquitetónico surgia pelo facto de que, apesar de se ter procurado vários consultores de vários museus internacionais e nacionais, de se ter solicitado pareceres de especialistas estrangeiros e portugueses, «certas questões do programa museológico puro e duro não tinham sido ainda abordadas». Por exemplo, quantas exposições seriam feitas por ano? Quantas exposições o museu deveria ter ao mesmo tempo? Quais os percursos? Como a coleção seria trabalhada em termos expositivos? «Nada disso tinha sido pensado»⁷³⁵. Ao mesmo tempo, o projeto arquitetónico respondia a um programa inconsistente justamente pela «ausência de uma direção artística que analisasse por outro ponto de vista o projecto do museu» durante a sua fase processual⁷³⁶.

Tal necessidade respondia também a outros desafios, por exemplo, como inserir um edifício grande «num jardim consolidado, preexistente, um belíssimo jardim que se desenvolv[ia] por uma sucessão de espaços bem caracterizados: o jardim clássico, o jardim romântico com o lago, a zona agrícola e um espaço que foi pomar e que foi anexado mais tarde, não fazendo parte do projecto inicial»; edifício este que «não agredisse a envolvência (uma zona residencial, de casas de dois pisos) e que harmonizasse, ou completasse» esse jardim de grande qualidade. A solução de Álvaro Siza foi construí-lo de certo modo fragmentado: «corpo do auditório, corpo do museu, incluindo as zonas sociais e zona de exposições, desenvolvida segundo um ‘U’, de maneira a fazer o jardim entrar dentro do volume do museu, minimizando o seu impacto ambiental»⁷³⁷. A área expositiva, por sua vez, foi «divi-

⁷³⁴ FERNANDES, 2005: 11.

⁷³⁵ Depoimento de João Fernandes, *op. cit.*

⁷³⁶ VIEIRA, 2005a: 358.

⁷³⁷ VIEIRA, 2005b: 71.

dida em várias salas, com diferentes características em matéria de escala, proporção, luz e tipos de aberturas [...] As portas que liga[riam] as diferentes salas pode[riam] ser usadas para criar diferentes percursos ou organizar diferentes exposições em simultâneo»⁷³⁸. A iluminação, tanto natural como artificial, desempenha[ria] um papel importante no desenho de espaços expositivos [...] suficientemente flexíveis para expor quer objetos de arte tradicionais (pinturas e esculturas) quer instalações, que sublinham as relações espaciais sobre os próprios objectos»⁷³⁹. Neste sentido, apesar de não ter sido considerado um desafio, o facto de ser um edifício para um museu de arte contemporânea era naturalmente um pressuposto, e isto implicava «construir intencionalmente espaços abertos a diferentes actividades, em particular exposições temporárias», sem comprometer «a autonomia da arquitectura», ou seja, o próprio espaço deveria «ser aberto mas não neutro, um espaço com carácter, permitindo um equilíbrio entre as coisas expostas e o próprio espaço»; pois segundo Álvaro Siza, «num museu de arte contemporânea, os artistas não deve[riam] encontrar um vazio; [seria], ao contrário, a existência de um espaço caracterizado que permit[iria] desenvolver uma resposta estética nova, inovadora»⁷⁴⁰.

O programa museológico proposto por Vicente Todolí e João Fernandes partia de uma visão mais holística de museu do que aquela preconizada pelo Conselho Administrativo da Fundação de Serralves e que o definia em termos espaciais e funcionais do edifício. Para Vicente Todolí, o Museu de Serralves era a Casa que já utilizavam, «o edifício de Siza, os jardins e o passeio». Tudo isto e mais os espaços que por ventura fossem utilizados⁷⁴¹. Portanto, propunham que, a princípio o Museu fosse ocupado da seguinte maneira: o novo edifício abrigaria três exposições simultâneas, uma dedicada à parte da colecção e duas às exposições temporárias, e a Casa abrigaria «principalmente a colecção e, por vezes, também, exposições temporárias»⁷⁴².

Ao mesmo tempo, era necessário intervir naquele espaço e na história da fundação do Museu com um discurso, e para tanto o Museu de Arte Contemporânea de Serralves é inaugurado em 6 de junho de 1999 com a exposição *Circa 1968*⁷⁴³ (figs. 56 a 61), onde foram apresentados «um projecto museológico, uma filosofia de colecção e um conjunto de experiências artísticas que se defini[am] pela superação dos limites de qualquer programa que as pretend[esse] caracterizar e condicionar»⁷⁴⁴. *Circa 1968* caracterizava-se, assim, como «uma exposição-manifesto do ponto de partida de uma nova colecção», ocupando simultaneamente o Museu, a Casa e a Capela de Serralves, apresentando não só

⁷³⁸ VIEIRA, 1999 *apud* RAMOS, 2005: 382.

⁷³⁹ VIEIRA, 1999 *apud* RAMOS, 2005: 383.

⁷⁴⁰ VIEIRA, 1999 *apud* RAMOS, 2005: 371.

⁷⁴¹ TODOLÍ, 1999: 13.

⁷⁴² TODOLÍ, 1999: 13.

⁷⁴³ Data de sua inauguração oficial. O MACS abrirá ao público dois dias depois.

⁷⁴⁴ TODOLÍ & FERNANDES, 1999: 15.

obras já pertencentes a nova coleção de Serralves como igualmente outras que permitiam sua contextualização⁷⁴⁵. E neste sentido *Circa 1968* constituiu-se também como uma ferramenta relevante para a criação da própria coleção, pois apresentava obras de arte realizadas entre 1965 e 1975, na sua maioria disponíveis para aquisição – «*as quais foram adquiridas em uma porcentagem muito significativa e constituem de certo modo o núcleo histórico da coleção*»⁷⁴⁶ do MACS.

Com esta nova coleção, Vicente Todolí e João Fernandes não procuravam representar ideias, ou melhor, o interesse que tinham nas obras escolhidas «*estava para além da ideia que a pudesse legitimar*», já que consideravam que a obra de arte era «*mais do que uma ideia*» e, portanto, procuraram afastar «*da coleção certas linguagens artísticas que se centra[vam] única e simplesmente na enunciação de uma ideia*». Assim a coleção não seria para eles «*uma coleção de ideias*», «*uma coleção de mensagens*», «*uma coleção de discursos*»; «*claro que há discursos, claro que há mensagens, claro que há ideias, mas não foi isso o objetivo, coleccionar, digamos, obras de arte com retórica que a própria arte desenvolva sobre ela mesma ou sobre a sociedade e sim por certas características mais formais, conceituais que possam traduzir uma atitude da qual a experiência sensorial nunca deixa de fazer parte*», i.e., «*obras que de alguma forma fossem também um desafio perceptível a experiência sensorial e intelectual do próprio espectador*»⁷⁴⁷. Por outro lado, as obras escolhidas representavam «*por vezes, uma traição estética*», eram obras de «*desmaterialização e materialização, de desmontar para construir*», eram «*obras da dúvida*», «*que não têm respostas*», que «*são feitas para lançar a pergunta*»⁷⁴⁸. Para Vicente Todolí, havia uma peça de James Lee Byars que lhe fornecia o mote ideal da coleção: *The Epitaph of Contemporary Art is Which Questions Have Disappeared?*. «*Isso é um espírito que existiu aí, nesse tempo*», *circa 1968* «*e que depois desapareceu [...] Houve uma altura em que os artistas acreditavam que tudo era possível e que “...no vazio havia poderia (sic) haver...” alguma coisa. Então davam o salto*». Esse salto é o que lhes interessava⁷⁴⁹.

Para além da filosofia da coleção, com *Circa 1968* outros dois objetivos eram anunciados: «*a organização de programas pedagógicos*» que suscitasse uma relação com a comunidade e ampliasse os públicos «*interessados na arte contemporânea*»; e «*o aprofundamento das relações entre arte e natureza que as condições naturais dos espaços de Serralves*» propiciavam⁷⁵⁰. Definia-se como uma das prioridades do novo programa museológico reformular o modelo de serviço educativo vigente com o intuito de se estabelecer novos eixos de intervenção, de modo a acompanhar os novos rumos da instituição. Torna-

⁷⁴⁵ TODOLÍ & FERNANDES, 1999: 19.

⁷⁴⁶ Depoimento de João Fernandes, *op. cit.*

⁷⁴⁷ Depoimento de João Fernandes, *op. cit.*

⁷⁴⁸ TODOLÍ, 1999: 16.

⁷⁴⁹ TODOLÍ, 1999: 16.

⁷⁵⁰ TODOLÍ & FERNANDES, 1999: 15.



Figuras: 56 a 61. Vistas da exposição *Circa 1968*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 06 de junho a 31 de agosto de 1999.

-se importante assinalar neste contexto o trabalho desenvolvido por Elvira Leite (n. 1936) como consultora pedagógica do Serviço Educativo de Serralves. Nota-se, entretanto, que apesar de não ter existido linhas programáticas muito claras, desde 1989 a Fundação de Serralves se empenhava na «sensibilização e formação» de diferentes públicos «para as temáticas da arte, da arquitectura e do ambiente, através de uma programação heterogénea» que procurava «incentivar a criação de hábitos culturais e a discussão crítica em torno da arte contemporânea»⁷⁵¹. Para tanto, realizavam-se algumas atividades no domínio da educação ambiental e um serviço de visitas guiadas. Segundo Miguel von Hafe Pérez, um dos primeiros coordenadores deste serviço de visitas guiadas, inicialmente o programa educativo do Museu e do Parque funcionavam de maneira autónoma, e no que se referia ao Museu, defendia-se uma «visão do serviço educativo muito ortodoxa baseada na história da arte», tendo como preocupação essencial a «preparação das visitas guiadas, sendo que os monitores teriam que apreender a estrutura das exposições». Com o número crescente de solicitações por parte das escolas e comunidades tornavam-se evidentes a necessidade de uma reestruturação deste serviço e as fragilidades da instituição em construção. «[V]erificavam-se

⁷⁵¹ LOUREIRO, 2004a: 123.

duas velocidades diferentes: uma velocidade imaginária que apontava para a construção de um museu, e outra que apontava para a sua gestão, feita no dia-a-dia com discussões e relações internas complexas, relacionadas com a falta de recursos para fazer o que se gostaria e achava desejável»⁷⁵².

Elvira Leite tornou-se consultora pedagógica do Serviço Educativo de Serralves em 1999 e a sua contribuição é considerada decisiva para a revisão do trabalho desenvolvido pelo mesmo. Entre as mudanças por ela estimuladas e consolidadas pelos coordenadores que nestes últimos anos estiveram à frente do Serviço Educativo – Samuel Guimarães (n. 19-) de 1999 a 2002; Sofia Victorino (n. 1973) e Elisabete Alves (n. 19-) de 2002 a 2011; Margarida Saraiva (n. 19-) e Elisabete Alves a partir de 2011 – estão o desenvolvimento de atividades voltadas a diferentes faixas etárias e uma visão mais global e integrada entre o trabalho desenvolvido pelo Parque e pelo Museu. Em relação às atividades complementares ao programa museológico do MACS, partia-se do pressuposto de que «arte é um património colectivo para ser fruído por todos os cidadãos, sem constrangimentos e com sentimento de pertença» e que «em referência a arte contemporânea», este sentir estaria longe do desejável, embora fossem «possíveis» as aproximações. Para tanto, afirmava-se que era preciso «diluir polaridades; informar; motivar; interagir; generalizar e consolidar a presença de públicos pouco habituais, nomeadamente crianças, jovens e adultos distanciados da ‘cultura cultivada’ ou ‘grande cultura’»⁷⁵³. Por outro lado, observava que a arte contemporânea ao falar dos «resíduos, das ruínas constantes da vida, do que muda e nos escapa no nosso dia a dia apressado», e ao apresentar uma «quase» infinita «diversidade conceptual e expressiva», tornava-se inquietadora. Portanto, o confronto com a arte contemporânea despertaria «novas sensibilidades, novos desejos de realização» e, de certo modo, daria «uma perspectiva da amplitude do espaço cultural existente»⁷⁵⁴.

Durante os últimos dez anos de existência do MACS, as visitas guiadas às exposições, aos espaços arquitetónicos e paisagísticos, as oficinas, os cursos e os debates consolidaram-se como atividades centrais da programação do Serviço Educativo. Todavia, duas atividades concebidas por Elvira Leite destacam-se aqui: a oficina/laboratório *Espaço Prática Criativa* e o *Projeto Anual com Escolas*. Realizada entre 2001 e 2008, *Espaço Prática Criativa* caracterizava-se como uma oficina continuada, com a participação de um mesmo grupo de crianças com idades compreendidas entre os 6 e 11 anos de idade e formado no início do ano letivo, desenvolvendo-se ao longo deste. Através de atividades de autoexpressão, de atividades designadas pelo orientador da oficina, e da realização de projetos enquanto trabalhos de criação organizados por fases, procurava-se: desenvolver a «sensibilidade, a imaginação e a criatividade»; estimular a «capacidade de perceber, registar, interpretar,

⁷⁵² PEREZ, n.d. *apud* LOUREIRO, 2004a: 123.

⁷⁵³ LEITE, 2002: 53.

⁷⁵⁴ LEITE, 2002: 53.

selecionar, transformar»; potenciar «novos modos de ver, dar pistas de interpretação, de fruição», proporcionando às crianças «o prazer na aprendizagem e o contato com projectos de artistas contemporâneos»⁷⁵⁵. Contudo, é por sua dimensão laboratorial que esta atividade é aqui destacada. *Espaço Prática Criativa* caracterizava-se também como um momento de avaliação e reflexão sobre as atividades que a equipa do Serviço Educativo propunha às crianças, *i.e.*, sobre a organização do espaço de trabalho, sobre a adequação dos materiais e técnicas empregados e dos temas trabalhados, etc.; porém, não só das atividades desenvolvidas nesta oficina como também das desenvolvidas em outras práticas do Serviço Educativo de Serralves⁷⁵⁶.

Por sua vez, o *Projeto Anual com Escolas* é um programa desenvolvido desde 2001 e dirigido à comunidade escolar abrangendo alunos desde o Jardim-de-Infância ao Ensino Secundário, e aos respetivos educadores e professores das diferentes áreas disciplinares. No que se refere ao seu funcionamento, em cada ano letivo é selecionado um tema⁷⁵⁷ que envolve aproximações à arte contemporânea e a questões ambientais, e que é assumido como fator de motivação para a definição e desenvolvimento conjuntamente com as escolas do programa de trabalho. Os projetos anuais são constituídos por vários momentos: encontros dirigidos a educadores e professores para a divulgação e discussão do programa; seminários para reflexão da temática a abordar; ação de formação para educadores e professores; oficinas dirigidas aos educadores, professores e alunos; visitas guiadas ao Museu e ao Parque de Serralves; ciclo de cinema para crianças e jovens; e exposição final para apresentação dos trabalhos produzidos obedecendo a um «conceito global, como se de uma instalação colectiva se tratasse»⁷⁵⁸ (figs. 62 e 63). Desenvolve-se, assim, uma metodologia de trabalho em grupo caracterizada pela distribuição do processo de aprendizagem por conceitos, procedimentos e atitudes; por um programa flexível de atividades construído em interação entre os participantes/atores do projeto; por uma avaliação contínua enquanto dispositivo transversal ao processo de aprendizagem, processo este mobilizado e centrado em interrogações e questões, e na resolução de problemas⁷⁵⁹. Com esta metodologia de trabalho o Serviço Educativo de Serralves procura contribuir para que os participantes dos projetos – alunos, professores e educadores – tenham uma aproximação criativa e dinâmica com a cultura artística contemporânea, estimulando a criação de inovações

⁷⁵⁵ ALVES & VICTORINO, 2004: 5.

⁷⁵⁶ Segundo depoimento de Elvira Leite, em entrevista presencial realizada em 11 de junho de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.

⁷⁵⁷ *Meu Lugar, Minha Cidade – Habitares Serralves* (2001/2002); *Narrativas de Viagens* (2002/2004); *Coleções Imprevistas* (2004/2005); *Retratos* (2005/2006); *Jardins Portáteis* (2006/2007); *Imagens à Lupa* (2007/2008); *Livros à Solta* (2008/2009); *Máquinas* (2009/2010); *Cidades: Percursos, Intervenções, Afectos* (2010/2011); *Quarto: Lugar de abrigo, identidade e evasão* (2011/2012); *Lugares Imaginários – Utopia Transição* (2012/2013).

⁷⁵⁸ LEITE & VICTORINO, 2009: 18.

⁷⁵⁹ Sobre a Metodologia de Trabalho de Projeto (MTP) ver LEITE *et. al.*, 1989 e 1990; BARBIER, 1996; BOUTINET, 1996; GUIMARÃES & MANY, 2006; KILPATRICK, 2006.

numa contemporaneidade exigente da inovação como «característica estruturante da sua transformação»⁷⁶⁰.

Por outro lado, há no *Projeto Anual com Escolas* uma dimensão potencialmente reflexiva, na medida em que possibilita ao MACS, através do Serviço Educativo e em diálogo com a comunidade escolar, reavaliar constantemente suas estratégias de intervenção no campo educativo e cultural, o que estaria em consonância com um dos objetivos enunciados em *Circa 1968*, a relação com a comunidade, e em consonância com a própria filosofia do trabalho desenvolvido no *Projeto Anual com Escolas*, o compartilhamento de saberes e a aprendizagem recíproca. Entretanto, o que se observa é que esta revisão esbarra, de certo modo, no outro objetivo enunciado em *Circa 1968*, o aumento de públicos interessados em arte contemporânea. Isto porque a estratégia desenvolvida pelo MACS para alcançar tal objetivo tem sido fundamentalmente uma programação intensiva de exposições temporárias onde o trabalho do Serviço Educativo *começa* somente a partir do momento em que as exposições estão programadas e em produção⁷⁶¹. Por outras palavras, há ao mesmo tempo um excesso de atividades e uma desarticulação e desvalorização do Serviço Educativo enquanto agente ativo na medida em que a colaboração entre o mesmo e a Direção do Museu é estabelecida, basicamente, para a redação dos textos de parede e dos roteiros das visitas guiadas às exposições⁷⁶². Ou seja, a possibilidade de uma revisão holística e reflexiva do projeto educativo do Museu em diálogo mediado com a comunidade pelo Serviço Educativo é secundarizada frente às limitações de tempo, de recursos humanos e financeiros que o ritmo intenso de exposições impõe ao dia-a-dia do Museu. Esta situação torna-se paradoxal na medida em que cada vez mais se espera que os serviços educativos intensifiquem a relação entre o museu e a comunidade, que alarguem o acesso aos diferentes públicos, numa perspetiva de inclusão social.

Em síntese, durante a última década, o Serviço Educativo de Serralves assume como objetivo das atividades complementares ao programa museológico do MACS propor ao público modos críticos e criativos de expandir e aprofundar o contato com a cultura contemporânea, «procurando o cruzamento de referências entre artes visuais e performativas, cinema e arquitetura, numa perspectiva interdisciplinar»⁷⁶³ própria desta mesma cultura e própria da arte contemporânea. Assume também que o «museu tem a porta aberta a todos» e que «tem um Serviço Educativo» e que é «preciso desafiá-lo, solicitá-lo cada vez mais no sentido de intercomunicação e apropriação»⁷⁶⁴.

Respondendo ao outro objetivo enunciado em *Circa 1968*, *i.e.*, o aprofundamento das

⁷⁶⁰ LEITE & SANTOS, 2002: 83.

⁷⁶¹ Segundo depoimento de João Fernandes, *op. cit.*

⁷⁶² Segundo depoimento de Margarida Saraiva, em entrevista presencial realizada em 16 de julho de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.

⁷⁶³ Segundo informações no *website* da Fundação de Serralves (<<http://www.serralves.pt/gca/?id=105>>) [Consulta realizada em setembro de 2012].

⁷⁶⁴ LEITE, 2002: 57.



Figuras: 62 e 63. Vista da exposição dos trabalhos finais do Projeto Anual com Escolas, *Coleções Imprevistas*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, maio a outubro de 2005 (à esquerda); e Vista da exposição dos trabalhos finais do Projeto Anual com Escolas, *O Meu Quarto Não Tem Paredes*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, maio a setembro de 2012.

relações entre arte e natureza, e com o objetivo de enfatizar a estreita relação entre setores «estéticos e ecológicos» que se desejava marcante da atividade global da Fundação de Serralves⁷⁶⁵, Vicente Todolí e João Fernandes são confrontados com o desafio proposto pelo Conselho Administrativo da Fundação para criarem um jardim de esculturas. Contudo, consideravam que um jardim de esculturas não correspondia «*ao molde como os artistas contemporâneos se relacionavam com a arte no espaço público*». Sendo assim, partindo do pressuposto de que «*normalmente os jardins de esculturas relacionam-se com a apresentação de um objeto na paisagem*», e de que a «*arte contemporânea muitas vezes redefiniu ou reinventou a condição do objeto, e muitas vezes lutou contra a própria objetualidade*», colocando em questão a *monumentalidade* ou o monumento, Vicente Todolí e João Fernandes propuseram transformar «*a ideia do jardim de esculturas num conjunto de projetos que definissem ou valorizassem um percurso pelo Parque, em que se criassem momentos de uso do Parque ou situações do Parque, em que cada escultura fosse uma situação*». Para tanto, fundamentaram a construção do jardim de esculturas no conceito de *camuflagem*, na ideia de que «*de certo modo a obra de arte pudesse camuflar-se com o próprio Parque utilizando elementos*» do mesmo, não se sobrepondo em termos de desenho e objeto àquilo que já era muito desenhado e muito construído em termos de arquitetura paisagística (figs. 64 e 65). A única exceção que assumiram foi a escultura de Claes Oldenburg (n. 1929) e Coosje Van Bruggen (1942-2009), a *Plantoir/Colher de Jardineiro* (2001), atribuindo-a «*um efeito simbólico importante*» ao se tornar «*o único momento perceptível para quem passa na rua, fora de Serralves, da existência da arte*» naquele espaço, e por «*anunciar para o exterior a relação entre a arte e a paisagem, entre a arte e o jardim*»⁷⁶⁶ (fig. 66).

⁷⁶⁵ Conforme o *Dossier de Candidatura*, *op. cit.*

⁷⁶⁶ Depoimento de João Fernandes, *op. cit.*



Figuras: 64 e 65. Richard Serra, *Walking is Measuring*, 2000. Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 2000. (à esquerda); e Dan Graham, *Double Exposure*, 1995/2003. Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 2003. (à direita).

Figura: 66. Vista de uma das entradas para o Parque de Serralves, 2012.

As esculturas no Parque constituem, assim, um núcleo específico da coleção de Serralves⁷⁶⁷. Outro núcleo específico da coleção é o de filmes e vídeos de artistas apresentados pela primeira vez na exposição inaugural do MACS com o objetivo de representar a relevância do cinema experimental e do vídeo na transformação das linguagens artísticas, na década de 1960 e 1970. Este núcleo foi constituído sob consultoria de Nuria Enguita (n. 1967), então curadora de projetos na *Fundació Antoni Tàpies*. Serralves também iria constituir desde a chegada de Vicente Todolí e João Fernandes um núcleo de livros e edições de artis-

⁷⁶⁷ Além da escultura de Claes Oldenburg e Coosje Van Bruggen fazem parte deste núcleo *Walking is Measuring* (2000) de Richard Serra (n. 1939); *Um Jardim Catóptrico* (2002) de Ângelo de Sousa; *Ser Árvore e Arte* (2000/2002) de Alberto Carneiro; *Monte Falso* (1997/2001) de Francisco Tropa (n. 1968); *For a New City (Serralves Museum & a Working Farm)* (2001) de Maria Nordman (n. 1943); *Double Explosure* (1995/2003) de Dan Graham (n. 1942); *Éléments pour Porto* (2001) e *Pour le Parc* (2007) de Veit Stratmann (n. 1960); e *Sem título* (2008/2009) de Fernanda Gomes (n. 1960).

tas sob a consultoria do colecionador e editor Guy Schraenen (n. 19-). Este núcleo seria transferido para a Biblioteca de Serralves logo após a sua abertura em 2001. A Biblioteca vinha a substituir o Centro de Documentação de Serralves, criado em 1987 para o apoio bibliográfico das exposições apresentadas na Casa; e apesar de ser aberta ao público, a Biblioteca teria como principal objetivo «*traduzir a vida e a investigação do próprio Museu*»⁷⁶⁸ por encontrar ao serviço da investigação necessária à programação e às atividades desenvolvidas pela sua Direção. Entretanto, durante 2003 e 2011, a Biblioteca de Serralves desenvolve um programa independente de exposições com o núcleo de livros e edições de artistas, comissariado por Guy Schraenen e realizado no *Mezzanine* da própria Biblioteca; espaço este que até então era incorporado em algumas das exposições realizadas pelo Museu, onde normalmente se apresentavam documentos que as complementavam. Este programa, a princípio, era composto por quatro exposições anuais e não tinha o objetivo de complementar às exposições do Museu; e de uma maneira geral subdividia-se em exposições individuais – como a exposição de Christian Boltanski (n. 1944), realizada em 2006 –, exposições sobre determinados temas – como a exposição *Da Natureza*, realizada em 2006 –, e sobre tipos de publicações e técnicas específicas – como as exposições *Revistas Avant-Garde*, realizada em 2007/2008 e *Fotocópia*, realizada em 2007. A Biblioteca também possuía uma certa autonomia para a requalificação deste núcleo, tendo inclusive uma verba própria para a aquisição de obras; e atualmente, uma certa autonomia no estudo e catalogação deste núcleo, sendo este trabalho feito pela própria equipa da Biblioteca e não pela equipa de conservadores do Museu, utilizando como ferramenta para o registo, acesso e divulgação dos conteúdos criados o próprio banco de dados/catálogo da Biblioteca⁷⁶⁹. Observa-se que o facto deste núcleo *pertencer* à Biblioteca e não ao Museu tem possibilitado com que as obras que o constituem sejam consultadas mesmo não estando em exposição. Entretanto, quando expostas, as obras são acondicionadas em vitrines e a consulta ou o seu manuseio não é permitido (fig. 67).

Outros dois serviços que irão traduzir de certa maneira a vida do Museu são os Serviço de Artes Performativas e o Serviço de Edições de Serralves. Criado em 1998, e inicialmente integrado no antigo Serviço de Animação Cultural da Casa de Serralves, o Serviço de Artes Performativa de Serralves⁷⁷⁰ vem desenvolvendo uma programação complementar ao programa de exposições do MACS, assumindo uma perspetiva mais interdisciplinar do que àquela desenvolvida em sua origem – elaborada a partir de consultorias na área da música e da dança⁷⁷¹ –, com «uma particular atenção ao cruzamento entre a performance,

⁷⁶⁸ Depoimento de João Fernandes, *op. cit.*

⁷⁶⁹ Disponível em <<http://biblioteca.serralves.pt/>> [Consulta realizada em em setembro de 2012].

⁷⁷⁰ Nota-se que é somente em 2002 que os objetivos do Serviço de Artes Performativas serão descritos nos *Relatórios e Contas* da Fundação de Serralves.

⁷⁷¹ LOUREIRO, 2004b.



Figura: 67. Vista da exposição *Daniel Buren: Livros e Outras Publicações*, Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 30 de maio a 30 de agosto de 2009.

as artes visuais e a arte contemporânea»⁷⁷². Sendo responsável por dinamizar o Auditório de Serralves, o Serviço de Artes Performativas também desenvolve uma programação independente, e entre estas destacam-se o *Trama – Festival de Artes Performativas*, realizado entre 2006 e 2011, em parceria com outras instituições e organizações culturais⁷⁷³ reforçando, assim, a *malha* cultural da cidade e ocupando com sua programação diferentes espaços da cidade do Porto; e o projeto artístico *Mugatxoan*, ativo desde de 1998 e fruto de uma rede informal de colaboração entre o centro cultural basco *Arteleku*, em San Sebastián, e o *LABoral Centro de Arte y Creación Industrial*, em Gijón⁷⁷⁴. Contudo, será o Serviço de Edições de Serralves que acompanhará mais de perto a vida do Museu, documentando as principais exposições realizadas pelo MACS em catálogos bilingues e colaborando, portanto, para o cumprimento de um de seus principais objetivos: a divulgação no estrangeiro da obra de artistas nacionais, ao mesmo tempo em que assume grande significado para a projeção internacional de Serralves.

2. Após cinco anos da inauguração do Museu alguns *balanços* foram feitos. É importante observar primeiramente que apesar de ter existido uma proposta inicial de exposição permanente da coleção, isto de facto não aconteceu, pois «*nos primeiros anos procurou-se*

⁷⁷² Segundo o *Relatório e Contas* de 2002 (<<http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/2002rec.pdf>>) [Consulta realizada em outubro de 2012].

⁷⁷³ Casa da Música, brrr _Live Art, Lado B, Matéria Prima.

⁷⁷⁴ O projeto *Mugatxoan* tem como objetivo o apoio a jovens artistas que desenvolvam suas propostas artísticas no terreno das artes visuais e performativas, e é constituído por um programa de residências artísticas, oficinas e apresentações realizadas nas três instituições envolvidas.

seguir a ideia de ter uma política de programação muito intensiva» para que «os portugueses pudessem ser confrontados com a grande diversidade da arte contemporânea muito rapidamente; e também para que o mundo pudesse ser confrontado com o aparecimento de Serralves no contexto das instituições que trabalhavam a arte contemporânea e de referência nessa altura». Apesar de se considerar que hoje já seria possível pensar uma coleção em permanência, «nos primeiros anos não era muito possível porque a coleção era muito jovem, estava ainda em construção». E um outro fator que ainda hoje é considerado um empecilho para a apresentação de uma coleção em permanência, «para além dos pedidos de muitas obras por outras instituições», de empréstimos das obras da coleção do MACS, é a programação intensa de exposições com obras da coleção realizadas fora do Museu, sejam exposições itinerantes ou coproduções⁷⁷⁵. Assim, optou-se por realizar sempre três grandes exposições em simultâneo, criando uma dinâmica mais próxima do que se considerava ser um museu de arte contemporânea, *i.e.*, um espaço em transformação permanente: uma exposição da coleção em articulação com duas temporárias; ou uma exposição de um artista português e duas dedicadas a artistas estrangeiros; ou ainda uma exposição em montagem, com duas abertas ao público; a par de projetos menores, *i.e.*, das exposições na Biblioteca, na sala multiuso e na Casa, conseguindo oferecer em torno de quinze grandes eventos por ano no Museu. Em relação às exposições temporárias da coleção, incidiam sobre um tema, um período, uma linguagem artística ou apresentavam-se como «um confronto entre obras de arte» do qual resultavam «novas possibilidades de interpretação das mesmas»⁷⁷⁶. Mostras da coleção são também apresentadas na Casa de Serralves, para além das apresentadas como exposições itinerantes.

Um primeiro *balanço* diz respeito à consolidação da Fundação de Serralves como uma das mais relevantes e significativas instituições culturais do País. Na publicação em comemoração aos cinco anos do Museu e aos quinze anos da Fundação, uma declaração do então diretor do Jornal *Público* manifesta o impacto que Serralves teve para a cidade do Porto e para Portugal: «Não só não é possível ir ao Porto sem perguntar ‘o que é que está em Serralves?’, como se vai ao Porto só para ir a Serralves, como ir a Serralves se faz mesmo quando se desconhece em absoluto os nomes dos artistas cujas obras lá estão de passagem: a simples referência que é Serralves é suficiente para nos levar à descoberta, pois Serralves é marca com selo de qualidade»⁷⁷⁷. Ao mesmo tempo, no *Relatório e Contas* de 2004, conclui-se que a Fundação atingira «um patamar inegável de notoriedade, um reconhecimento generalizado de sucesso do seu modelo institucional e de gestão, e um consenso sobre a qualidade da sua programação»⁷⁷⁸.

⁷⁷⁵ Depoimento de João Fernandes, *op. cit.*

⁷⁷⁶ FERNANDES, 2011: 17.

⁷⁷⁷ FERNANDES, 2004: 6.

⁷⁷⁸ Disponível em: <<http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/2004rec.pdf>> [Consulta realizada em setembro de 2012].

Um segundo *balanço* diz respeito à coleção do Museu, já que a partir do momento em que o núcleo histórico da coleção estava definido em suas linhas programáticas essenciais, reconhecia-se a necessidade de representar na coleção artistas que de forma decisiva haviam contribuído para as várias mudanças nas práticas artísticas ocorridas a partir da década de 1980. Sendo assim, em 2004 a Direção do Museu introduziria algumas modificações nos seus objetivos de constituição da coleção, procurando dar continuidade ao seu arco cronológico. Nota-se que, um ano antes, Vicente Todolí havia deixado a direção do Museu sendo a mesma assumida por João Fernandes, a qual juntar-se-ia à direção adjunta de Ulrich Loock (n. 1953), vindo do *Kunstmuseum Luzern* e da *Kunsthalle Bern*, ambos na Suíça. Este balanço aconteceria publicamente com a realização da exposição *Anos 80: uma topologia*, assumida como «um marco importante na breve mas intensa história do Museu de Serralves», já que pela primeira vez, depois de *Circa 1968*, os espaços expositivos do Museu seriam integralmente ocupados com uma exposição que resumia «uma outra tomada de posição» para o trabalho realizado em termos de coleção e de programação das exposições⁷⁷⁹.

A exposição *Anos 80: uma topologia* apresentava-se como um ponto de vista sobre esta década de criação artística sem pretender ser representativa do período em questão, nem exaustiva ou abrangente. «Houve quem disse nos anos 80 que ‘a vanguarda era o mercado’, apropriando-se da discussão pós-moderna para declarar obsoletos os problemas criados pelas vanguardas artísticas do século XX. Vinte anos depois, esta exposição em Serralves assume uma resistência a essa leitura da década, recentrando-a numa constelação de artistas e de obras que se distinguem precisamente por reassumir muitas das problemáticas que as diversas vanguardas anteriores tinham até o momento protagonizado»⁷⁸⁰. Procurava-se, assim, dar continuidade à filosofia da coleção no sentido de que se afastava daquilo que era óbvio e aproximava-se daquilo que era menos conhecido; no sentido de que propunha um ponto de vista entre tantos outros, porém, diferente daquele que era «o mais oficial» e fundamentado no «sucesso mediático» ou no «sucesso do mercado acontecido na arte desde a década de 1980»⁷⁸¹. Por outro lado, confrontava-se com a ideia de que, enquanto na década de 1960 e 1970 era possível identificar «de algum modo um paradigma», na década de 1980 já não seria possível «porque há quase tantos paradigmas quanto os artistas». Portanto, João Fernandes e Ulrich Loock decidem começar a trabalhar a ideia de *constelação*, sobretudo «de afinidades dentro da coleção»⁷⁸², intensificando a radical individualidade de cada trabalho.

Assim como *Circa 1968*, a exposição *Anos 80: uma topologia* também fora pensada como uma ferramenta para enriquecer a coleção, porém, com sujeição da produção desta

⁷⁷⁹ FERNANDES, 2006: 8.

⁷⁸⁰ FERNANDES, 2006: 7.

⁷⁸¹ Depoimento de João Fernandes, *op. cit.*

⁷⁸² Depoimento de João Fernandes, *op. cit.*

década ao mercado, «*tornava-se muito mais difícil encontrar obras de arte disponíveis, os valores eram bastante altos já*». Entretanto, «*cada vez mais se procurou cruzar a programação das exposições temporárias com os objetivos da coleção*». Por outras palavras, a coleção viria a desenvolver-se como memória da programação intensiva de exposições temporárias que caracteriza a vida do MACS⁷⁸³, tornando-se mais seletiva em relação aos artistas internacionais e mais representativa em relação aos nacionais, ou seja, adquirindo obras de artistas portugueses mesmo que o artista não tivesse exposto no Museu⁷⁸⁴. Paralelamente, em 2003 é criado um Conselho Consultivo da Direção do Museu com a função de avaliar as opções de aquisição e contribuir para a definição das linhas estratégicas da coleção. Em 2012, este conselho era constituído por Vicente Todolí, James Lingwood (n. 19-), Ida Gianelli (n. 1944) e Kynaston McShine (n. 1935).

O terceiro *balanço* que se fazia diz respeito aos confrontos e diálogos estabelecidos entre a dimensão arquitetónica do Museu e as obras nele expostas. Após mais de sessenta exposições realizadas, tornava-se «claro que a singularidade e a originalidade do traço do Museu não constituí[am] obstáculo à diversidade e especificidade da arte do nosso tempo que nele sempre encontrou um espaço privilegiado de apresentação». Por outras palavras, o Museu revelava «uma flexibilidade notória nos seus espaços. Claro que muitas vezes tapase temporariamente uma janela aqui, constrói-se uma parede ali, adiciona-se salas às salas existentes». Ao mesmo tempo, «inúmeros artistas foram sensíveis aos desafios que a arquitectura lhe proporcionava, correspondendo com não menos singulares confrontos com essa mesma arquitectura». Neste sentido, a «discussão sobre a necessidade de uma neutralidade arquitetónica no confronto com a arte dos nossos dias, onde o espaço é frequentemente o suporte e o resultado da obra do artista em vez de uma imposição de ditames da sua arquitetura, encontrou em Serralves a oportunidade e desafio que se tem revelado reciprocamente estimulante, quer para a arte quer para a arquitectura»⁷⁸⁵.

O quarto *balanço* diz respeito à relação entre o MACS e os artistas que ali haviam exposto. O Museu consolidava-se como um «*um espaço de liberdade para o trabalho do artista*», como um espaço que, para além de apresentar, guardar, restaurar, investigar obras de arte, era também um espaço «*onde se faz[ia] obras de arte que não existiam*», tornando-se «*um atelier para o artista*». Por outras palavras, o MACS consolidava-se como um museu contemporâneo «*que se abre ao trabalho do artista numa perspetiva em que a instituição abdica quase de seu poder institucional para procurar que o artista seja a fonte de decisão*». E isto iria concretizar-se, por exemplo, na montagem das exposições, sendo que «*o artista pod[eria] mudar tudo até o último momento e as vezes a exposição muda[va] até depois de abrir*»; e com a construção de pontos de vistas para «*trabalhar a obra de arte*» em diálogo,

⁷⁸³ FERNANDES, 2011.

⁷⁸⁴ Depoimento de João Fernandes, *op. cit.*

⁷⁸⁵ FERNANDES, 2005: 2.

em contato direto com os artistas, privilegiando «o discurso do artista sobre o discurso crítico sobre o artista ou sobre a obra de arte»⁷⁸⁶.

Cinco anos após estes primeiros *balanços* e com mais de quatro mil obras em seu acervo, o MACS teria pela primeira vez na totalidade de seu espaço expositivo uma exposição de sua coleção, ao celebrar os seus primeiros dez anos de existência. Com esta exposição, *Serralves 2009: a Coleção* (figs. 68 a 73), desdobrada em dois momentos e documentada por um catálogo dividido em dois volumes⁷⁸⁷, assumia-se «a sincronia e o desafio retrospectivo e prospectivo da Coleção do Museu». Sendo assim, propunha-se expor as obras escolhidas «em função das novas possibilidades de interpretação que a sua coexistência temporal e espacial» pudesse oferecer ao visitante, «confrontando diferentes tempos, linguagens e histórias», independente de seus contextos originários, não estabelecendo um percurso único e pré-determinado entre elas⁷⁸⁸. Contudo, segundo Ulrich Look, alguns aspetos desta exposição refletiam circunstâncias específicas da coleção e do MACS. Em primeiro lugar estava o facto de que, embora a constituição da coleção ter sido um dos objetivos prioritários, até então Serralves nunca teria funcionado verdadeiramente enquanto um museu nas suas manifestações públicas e sim e sobretudo como um centro de exposições, em «ritmo acelerado e na tentativa de recuperar o tempo perdido»⁷⁸⁹. Por esta razão, a direção do Museu nunca havia se confrontado de modo consequente com a questão de encontrar a forma adequada para apresentar uma coleção de arte contemporânea. Em segundo, apesar de referir-se de maneira programática a *circa* 1968 e, portanto, a uma década marcada pelo experimentalismo artístico, a coleção de Serralves orientava-se por um conceito de obra de arte «reconhecível»: foram adquiridas «pinturas, esculturas, instalações, filmes, vídeos, livros de artistas, etc.», mas não se trabalhava ainda de forma consistente com obras efémeras, performances, ações específicas no seu tempo e espaço⁷⁹⁰. Terceiro, os recursos financeiros não permitiam que a coleção mantivesse a ambição inicial para continuar a documentar os anos 80 em diante, ao mesmo tempo em que a aquisição de obras consequente ao programa de exposições acabava por resultar numa coleção com representações esporádicas das décadas posteriores às de 1970. Quarto, pelo facto do MACS ser o único Museu até pouco tempo a constituir uma coleção pública de arte contemporânea portuguesa, existia a necessidade de proporcionalmente ter em maior consideração os artistas portugueses. Em conclusão, «se as condições referidas são determinantes para a construção desta primeira grande exposição da Coleção na história do jovem Museu [...], por outro lado também são válidas as condições gerais resultantes do contexto histórico da

⁷⁸⁶ Depoimento de João Fernandes, *op. cit.*

⁷⁸⁷ Em dezembro de 2012, apenas o primeiro volume tinha sido publicado.

⁷⁸⁸ FERNANDES, 2009: 17.

⁷⁸⁹ LOOK, 2009: 22.

⁷⁹⁰ LOOK, 2009: 22.

relação entre a arte e o museu, isto é, a falta de um discurso institucional de referência para a organização das obras no espaço ou a falta de uma história vinculativa que determine as relações das obras entre si, em sequência sincrónica ou diacrónica»⁷⁹¹. Ou seja, o MACS apresentou a sua coleção como um «armazém», onde a «localização dos produtos [foi] fixada segundo critérios pragmáticos»; mais especificamente, como um «armazém de história, agrupando as obras em áreas e conceitos como «memória, arquivo, acaso, sistemas de notação, autonomia artística, fisicalidade e simulacro ou território/lugar», que nos últimos cinquenta anos deram forma «aos esforços para compreender a produção contemporânea». Contudo, ainda que no «armazém de história» se demarquem zonas e se introduzam designações, «não se pode esconder a ausência de determinismo e coerência»⁷⁹².



Figuras: 68 a 73. Vistas da exposição *Serralves 2009 – A Coleção*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 29 de maio de 2009 a 07 de março de 2010.

Serralves 2009: a Coleção assinalaria o início de uma outra fase na história do MACS. Com mais de 287 exposições realizadas dentro de Serralves e mais de 120 exposições fora de Serralves, em seus dez anos de existência, o Museu vê-se confrontado com o desafio e a necessidade de desenvolver outras áreas ou funções museológicas que até então foram condicionadas pelo ritmo acelerado da «construção do museu no espaço social português e internacional»⁷⁹³: o estudo, a investigação da sua coleção. Por exemplo, é somente a partir

⁷⁹¹ LOOK, 2009: 23.

⁷⁹² LOOK, 2009: 25.

⁷⁹³ FERNANDES, 2010: 13.

de 2009 que a coleção será sistematicamente inventariada, *i.e.*, «quando estão realmente duas pessoas focadas na coleção, quando se tem uma equipa atenta 100% as questões da coleção». Nota-se que o serviço responsável por este trabalho de inventariação, e de uma maneira mais ampla pela conservação da coleção, é o Serviço de Artes Plásticas, responsável também pela realização das exposições dentro e fora de Serralves. Para além de não ser um trabalho sistemático antes de 2009, o inventário da coleção não vinha sendo realizado de uma maneira muito rígida nem «em termos de aplicação das regras de catalogação», nem em termos de uma linha de atuação predefinida. Em síntese, o inventário da coleção era organizado «por tipologias de objeto, ou seja, pintura, escultura, desenho, gravura, fotografia» e «a descrição dos materiais acaba[va] por ser mais importante»; ao passo que «as questões que surg[iam] [eram] discutidas e resolvidas internamente»⁷⁹⁴.

Porém, todas as obras expostas em *Serralves 2009: a Coleção* foram estudadas, procurando, para além de descrevê-las, perceber o contexto de cada obra, e o processo de cada artista. Este estudo, que seria publicado no segundo volume do catálogo da exposição, foi realizado com a colaboração de discentes do Mestrado em Estudos Artísticos, da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), sob a orientação de Ulrich Loock. Em relação ao trabalho de conservação e restauro das obras de sua coleção, o MACS vinha recebendo a colaboração do projeto *Documentação de Arte Contemporânea*, coordenado pela Prof. Doutora Lúcia Almeida Matos, da FBAUP, conjuntamente com a Prof.^a Doutora Rita Macedo, da Universidade Nova de Lisboa, especialmente para a investigação e documentação de obras de artistas portugueses. Em 2011, o MACS realizou o seu primeiro seminário dedicado às questões da conservação da arte contemporânea, subordinado ao tema *Controlo Integrado de Infestações*. Este seminário surge da necessidade do Museu «partilhar o seu dia-a-dia» com profissionais e especialistas da conservação da arte contemporânea com o intuito de «alcançar um patamar mais pro-activo e rigoroso na gestão» da sua coleção⁷⁹⁵. No entanto, observa-se que, depois de 2009 e até 2012, a coleção não voltou a ocupar integralmente o espaço expositivo do MACS e o seu estudo deixou novamente de ser sistemático.



Ainda que esteja inserido num contexto muito mais amplo de objetivos, domínios e atividades, considera-se que o MACS encontra principalmente na sua coleção e, consequentemente, no seu programa de exposições – na medida em que este programa se torna a sua principal ferramenta de requalificação –, a possibilidade de se constituir e, sobretudo,

⁷⁹⁴ Depoimento de Marta Almeida e Daniela Oliveira, em entrevista presencial realizada em 25 de maio de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.

⁷⁹⁵ ALMEIDA & OLIVEIRA, 2012: 11.

de se distinguir como um museu de arte contemporânea. E para tanto, procura construir um posicionamento crítico e reflexivo sobre a arte contemporânea tornando a sua coleção a manifestação deste posicionamento e não necessariamente a representação histórica desta mesma arte. Este posicionamento, por outro lado, seria construído numa perspectiva dialógica com as transformações paradigmáticas ou com determinadas características que o MACS identifica na produção artística a partir dos finais da década de 1960, assumindo como filosofia de sua coleção o questionamento ou a tensão de limites, de discursos consolidados e a ênfase na dúvida e na experimentação. Esta filosofia se concretizaria, por exemplo, na escolha por colecionar obras de artistas reconhecidos não absorvidas ainda pelo mercado da arte; no questionamento ou resistência a leituras mais óbvias da arte da década de 1980; na proposta de um jardim de esculturas que parte de uma reflexão sobre a relação entre a arte e o espaço público e não de um conceito pré-estabelecido de jardim de esculturas; no estabelecimento de uma relação de paridade com o artista; na assunção de uma certa ausência de determinismo e coerência na exposição de sua coleção. Enfim, considera-se que ao associar a filosofia de sua coleção com as dinâmicas da própria arte contemporânea – e não apenas representá-las em sua coleção – o MACS se constitui como um projeto em curso sendo a sua identidade construída não como conclusão deste projeto, mas como o percurso percorrido, o processo, para alcançar os seus objetivos.

5. MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

5.1 Contextualizações

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o museu público brasileiro com a maior coleção de arte contemporânea nacional e internacional do país foi criado como um museu universitário em 8 de abril de 1963⁷⁹⁶, num «momento excepcional na vida universitária» que se manifestava pela transferência da coleção de Pré-História de Paulo Duarte (1899-1984) para a USP, dando origem ao Museu de Arqueologia e Antropologia⁷⁹⁷; pela incorporação do Museu do Ipiranga nesta mesma Universidade; e pela aquisição da famosa biblioteca de Yan de Almeida Prado (1898-1987), dando origem ao Instituto de Estudos Brasileiros. Por outras palavras, foi criado numa época em qua a USP manifestava um «estimulante interesse por humanidades e artes e a sua fisicalidade a partir do ‘campus’ acenava com projetos antes impensados»⁷⁹⁸. Ao mesmo tempo, o MAC-USP tem a sua origem diretamente ligada a uma das instituições mais determinantes para o desenvolvimento cultural e artístico modernista de São Paulo e do Brasil: o Museu de Arte Moderna de São Paulo, criado em 1948. De maneira polêmica, o MAC-USP herdaria para a sua constituição todo o acervo deste museu que em quinze anos de existência somava cerca de 1700 peças e era respeitado tanto pelas suas obras internacionais, como nacionais, muitas delas prêmios-aquisição das Bienais de Arte de São Paulo, um dos meios pelo qual o Museu de Arte Moderna de São Paulo incorporava obras ao seu acervo. Por outras palavras, o MAC-USP herdaria um «acervo que não poucos países desejariam possuir e se orgulhariam de ter como seu patrimônio»⁷⁹⁹.

Contudo, diante de um relativo descaso por parte da USP em relação à importância de tal acervo, manifestado principalmente pelo adiamento sistemático da construção de um edifício condigno ao Museu no *campus* universitário e pela quase inexistência de verbas para a requalificação da sua coleção, nos finais da década de 1980 a história do MAC-USP dividia-se em três fases: a primeira, quando existiu sob o signo da opulência; a segunda, quando sobreviveu sob o signo da dificuldade; e a última, quando tentava resistir sob o signo da precariedade. A primeira fase diria respeito à constituição do seu acervo inicial, o que se deu antes mesmo da sua fundação, ou seja, de facto «sob o signo da opulência o MAC-USP» nunca teria vivido. O início da segunda fase seria marcado pela data da sua

⁷⁹⁶ Sendo a sua criação juridicamente definida pela Portaria GR n. 342 de 22 de março de 1967, ficando o MAC-USP subordinado diretamente à Reitoria da USP e a sua gestão sob a responsabilidade de seu Conselho Administrativo, composto por sete membros e um Diretor Executivo. O último Regimento Interno do MAC-USP que se teve acesso foi o de 26 de novembro de 1997.

⁷⁹⁷ Hoje, Museu de Arqueologia e Etnologia.

⁷⁹⁸ AMARAL, 1988a: 31.

⁷⁹⁹ AMARAL, 1988b: 72.

inauguração e diria respeito à dificuldade do MAC-USP em se manter atualizado como um museu de arte contemporânea nacional e internacional, «sem um dispositivo que amparasse o item fundamental para a ampliação da coleção», *i.e.*, a incorporação em seu acervo das obras premiadas nas Bienais de Arte de São Paulo, já que esta política de aquisição não seria assegurada em a sua criação. E a terceira fase iniciaria com a década de 1980, encontrando o Museu em estado de precariedade absoluta de verbas, «esquecido completamente pelos poderes da Universidade, lá no [Parque do] Ibirapuera», onde desde a sua fundação permanecia à espera da construção da sua sede no *campus* universitário⁸⁰⁰. Três décadas mais tarde e mesmo com a insistência de certas dificuldades e precariedades, o MAC-USP ainda é o museu público com a maior coleção de arte contemporânea nacional e internacional do Brasil, e em 2012 subdividia-se em três sedes: a mais antiga, no Parque do Ibirapuera, onde ocupava *provisoriamente* desde a sua fundação um dos andares do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, construído por Oscar Niemeyer na década de 1950; a segunda, inaugurada em 1992 na Cidade Universitária Armando Salles de Oliveira; e a terceira, inaugurada em 2011, muito próximo ao Parque do Ibirapuera, onde ocupa desde então o antigo prédio do Departamento Estadual de Trânsito do Estado de São Paulo, o chamado Pavilhão da Agricultura projetado igualmente por Oscar Niemeyer, na década de 1950.

A história do MAC-USP será aqui dividida em duas fases sendo a primeira delimitada pela sua primeira direção, assumida por Walter Zanini (1925-2013) entre 1963 e 1978, a mais longa de toda a história da instituição. Considera-se que, se por um lado, o MAC-USP atuaria inicialmente dando continuidade à ação dinamizadora e estimuladora do meio artístico paulistano e brasileiro, a qual era protagonizada pelo seu antecedente – o Museu de Arte Moderna de São Paulo –, por outro, a direção de Walter Zanini tornar-se-ia paradigmática para o próprio MAC-USP na medida em que deixaria como legado, principalmente, uma coleção de arte conceitual, o que de certa maneira asseguraria a continuidade de sua contemporaneidade, e uma relação muito próxima e colaborativa com os artistas⁸⁰¹.

O MAC-USP vem sendo estudado desde a sua fundação por pesquisas acadêmicas realizadas principalmente na própria USP; e por investigações e reflexões críticas dos professores associados ao Museu, ao longo de toda a sua existência, publicadas muitas vezes nos catálogos ou textos que acompanham as suas exposições. Para a compreensão da história do Museu e da constituição das suas coleções dois catálogos publicados pelo próprio MAC-USP orientam este estudo: *Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Perfil de um*

⁸⁰⁰ CHIARELLI, 1987: 46-47.

⁸⁰¹ Nota-se que em 2012 o MAC-USP possuía 6396 obras cadastradas no Banco de Dados do Acervo, das quais 5691 foram doadas; dessas doações, 2440 foram doadas pelos artistas, sendo que:

– 2396 foram doadas pelo respectivo artista exclusivamente;

– 13 foram doações compartilhadas pelo respectivo artista e por terceiros (galerias, consulados, etc.);

– 31 foram produções coletivas doadas por todos os artistas envolvidos na produção (segundo depoimento de Cristina Cabral em entrevista presencial realizada em 19 de janeiro de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação).

acervo, publicado em 1988, e *O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, publicado em 1990. Sobre a história mais recente e, em especial, sobre a coleção de arte conceitual do MAC-USP, destaca-se o volume *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*, publicado em 1999 como um dos resultados da investigação de Cristina Freire sobre o núcleo de arte conceitual da coleção do Museu. Destacam-se também *Espaço operacional: estruturas flexíveis para práticas artísticas contemporâneas*, de Ana Paula Carvalho Cohen (2005), e *Jovem Arte Contemporânea no Museu de Arte Contemporânea da USP*, de Dária Jaremtchuk (1999), duas dissertações de mestrado centradas no período de constituição do núcleo de arte conceitual da coleção do Museu, ou seja, período sob a direção de Walter Zanini. Em relação ao aspeto arquitetónico do MAC-USP, destaca-se *Arquiteturas para o Museu de Arte Contemporânea da USP*, dissertação de doutorado de Renato de Andrade Maia Neto (2004) que apresenta uma análise sobre os projetos arquitetónicos criados para o MAC-USP, entre 1963 e 2001, executados ou não. Por outro lado, apesar deste estudo ter como objeto o MAC-USP, fez-se necessária uma breve investigação sobre o Museu de Arte Moderna de São Paulo. O volume *MAM; Museu de Arte Moderna de São Paulo*, de Vera d' Horta (1995), orienta esta breve investigação centrada no caso da doação do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo para a USP.

Segundo Mario Pedrosa (1900-1981), em seu depoimento⁸⁰² sobre este «caso», o Museu de Arte Moderna de São Paulo, criado pelo «otimismo e entusiasmo» de seu presidente fundador, Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), havia trazido para o meio artístico brasileiro uma «carga de ar renovado», tornando-se o animador cultural da cidade e, sobretudo, representante nacional de novas tendências artísticas. «A causa da arte moderna no Brasil foi ganha» pelo museu de Ciccillo, como era conhecido Matarazzo Sobrinho⁸⁰³. Ciccillo, um legítimo representante da colónia italiana no Brasil ligada à indústria, é considerado o responsável pelos maiores sucessos deste Museu na fase inicial de sua história, onde se destacam as seis primeiras exposições bienais de arte e arquitetura de São Paulo, realizadas entre 1951 e 1961⁸⁰⁴, por permitirem o «acesso ao melhor da criação artística internacional» e por contribuírem, ao mesmo tempo, para a inclusão do Brasil, «de forma definitiva, no calendário das grandes mostras internacionais»⁸⁰⁵. Contudo, sendo o Museu de Arte Moderna de São Paulo financiado apenas por recursos privados, principalmente pelos recursos do seu fundador, a iniciativa das bienais acabaria por suscitar problemas para o próprio Museu, «forçado que foi a concentrar maior parte de suas energias e recursos na preparação e realização daquelas formidáveis mostras». À medida

⁸⁰² De 21 de março de 1963, em sua conferência de despedida do Museu de Arte Moderna e de São Paulo, o qual dirigiu entre 1961 e 1963.

⁸⁰³ PEDROSA, 1995: 300.

⁸⁰⁴ Sobre a história do MAM-SP ver Amaral (1988c) e Horta (1995).

⁸⁰⁵ HORTA, 1995: 29.

que as bienais cresciam, «menores eram as disponibilidades que sobravam para as atividades permanentes e, em si mesmas, muito mais duradouras e profundas do museu propriamente dito»⁸⁰⁶.

Como uma solução para este problema, no início da década de 1960 Mário Pedrosa, enquanto diretor do Museu de Arte Moderna e de São Paulo, propõe transformar a Bienal em uma fundação pública sustentada por verbas do governo federal, estadual e municipal, tornando-a um organismo não executivo, constituído apenas por uma comissão para administrar os seus fundos, ao passo que o Museu deveria continuar a assumir a função de preparar as exposições daquela Fundação. De facto, a Bienal foi transformada numa fundação, porém, de carácter privado, enquanto que o Museu prosseguiu como sociedade civil, assumindo a presidência daquela, o próprio Matarazzo Sobrinho. Todavia, em assembleia extraordinária realizada em 23 de janeiro de 1963 com os associados do Museu, ou após «longos e agonizantes meses» de procura por um fundador substituto para o Museu, Ciccillo, não podendo responsabilizar-se pelas duas entidades e preferindo assumir a presidência da Fundação Bienal, propõe dissolver a sociedade civil Museu de Arte Moderna de São Paulo e entregá-lo, «com acervo e bens» à USP, considerada um órgão de alta relevância cultural. A assembleia teria que aceitar «a brutalidade do fato»: o Museu tinha que encerrar as suas atividades «porque já não podia contar com quem lhe desse dinheiro». Assim, sucintamente, o Museu de Arte Moderna de São Paulo deixou de existir como entidade autónoma para fazer parte do património da Universidade de São Paulo⁸⁰⁷.

Ainda em sua análise sobre o tal «caso», Mário Pedrosa considerava que a solução encontrada não era a ideal porque «na realidade» o Museu de Arte Moderna de São Paulo desempenhava naquela cidade e no Brasil um papel que dificilmente seria preenchido em outras condições, *i.e.*, o Museu tinha sido responsável por «familiarizar o povo com os aspectos mais livres e mais expressivos, mais imediatos mesmo, da atividade artística desinteressada» da época; ao mesmo tempo, tinha sido a casa dos artistas, procurando «tornar essa identificação de artista e de museu cada vez mais íntima, natural e espontânea»⁸⁰⁸. Contudo, o que aconteceu foi que durante os seus primeiros anos de existência, ou mais precisamente, durante a direção de Walter Zanini, o MAC-USP deu continuidade a este papel e de uma maneira muito mais radicalizada do que havia acontecido no próprio Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Nota-se que o Museu de Arte Moderna de São Paulo renasceria alguns meses depois graças ao empenho dos seus sócios e amigos, inconformados com a sua extinção e que con-

⁸⁰⁶ PEDROSA, 1995: 303.

⁸⁰⁷ PEDROSA, 1995: 304. A criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo bem como a doação do seu acervo para a USP é consequência também de todo um processo mais complexo e tumultuado de relações interpessoais que aqui se optou não explorar por não ser o Museu de Arte Moderna de São Paulo o principal objeto deste estudo. Sobre este assunto ver AMARAL, 2006a.

⁸⁰⁸ PEDROSA, 1995: 305.

seguem manter a sua razão jurídica. Segundo Horta, o Museu de Arte Moderna de São Paulo «perdera seu fantástico acervo de obras, biblioteca, filmoteca, documentação interna, móveis, enfim, nada restara a não ser o nome», mantido com o objetivo de permitir o recebimento por parte da recém-criada Fundação Bienal de São Paulo das subvenções anteriormente destinadas ao Museu. Por outras palavras, «a partir desse nada que era um nome, mas que simbolizava tudo», isto é, o reconhecimento institucional da arte moderna, em especial, no Brasil, ressurgiu um novo Museu de Arte Moderna de São Paulo, o MAM-SP, «buscando delinear um novo perfil para a instituição, que permaneceria moderna no nome, em tempos pós-modernos»⁸⁰⁹. Considera-se este o principal motivo pelo qual o MAC-USP não assumiu juridicamente a designação de *Museu de Arte Moderna*, o que era considerado importante por Walter Zanini. A designação *Museu de Arte Contemporânea* foi sugerida por Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) numa das reuniões realizadas para ser discutida a organização do futuro museu⁸¹⁰. Contudo, segundo Costa, a sugestão de Sérgio Buarque de Holanda revelava-se como uma «fina percepção», pressentindo que «o conceito de contemporaneidade já esta[ria] na mente de Zanini e que isso poderia vir a ser um diferencial para o museu»⁸¹¹. Enfim, três instituições hoje – o atual MAM-SP (1969), a Fundação Bienal de São Paulo (1962) e o MAC-USP (1963) – têm a sua origem na mesma instituição, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Um ano antes da transferência do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo para a USP, Ciccillo e a sua esposa, Yolanda Penteado (1903-1983), doaram à Universidade a sua própria coleção com obras «*que haviam sido compradas para compor o núcleo inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo*»⁸¹², e que se encontravam expostas nas galerias deste Museu, no prédio Armando de Arruda Pereira, no Parque do Ibirapuera⁸¹³. Na altura, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, representado por Ciccillo e por Mário Pedrosa, estabeleceu um convénio com a USP comprometendo-se, esta última, a ceder em regime de comodato, por um prazo de trinta anos, um terreno e um prédio para a instalação de um museu na Cidade Universitária. Este convénio definia também o teor das atividades que seriam desenvolvidas no futuro museu, ficando sob responsabilidade do Museu de Arte Moderna de São Paulo colaborar para a realização das mesmas:

a) exposição permanente de seu acervo de obras; b) exposições periódicas contínuas, de boa qualidade e significação efetiva, não só de artistas individuais, consagrados ou novos de talento,

⁸⁰⁹ HORTA, 1995: 15-16.

⁸¹⁰ Ata da reunião disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP. Loc. 0176/001 – Caderno de Ata. Ata de 29/06/1963 sobre a reunião de 2/05/1963.

⁸¹¹ COSTA, 2008: 93.

⁸¹² Depoimento de Ana Magalhães, em entrevista presencial realizada em 17 de janeiro de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.

⁸¹³ Atual Pavilhão Ciccillo Matarazzo.

como de movimentos históricos que tiveram importância ou de outros gêneros no campo das pesquisas artísticas; c) publicações regulares de livros e monografias sobre os mais diversos problemas artísticos, além de biografias e apreciação crítica dos artistas individualmente tomados e respectivas obras, inclusive o catálogo geral, cientificamente organizado, do acervo total do museu; d) projeção no seu auditório de filmes, cursos, conferências, congressos e concertos musicais, pequenas representações de vanguarda etc; e) no seu departamento Educacional, cursos de iniciação, para crianças e adultos, cursos de apreciação da obra de arte, curso sistemático de História da Arte, de nível universitário, além de uma escola de Desenho Industrial, de Informação Estética e de Comunicação Visual; f) formação sistemática [...] de uma pinacoteca de artistas brasileiros contemporâneos; g) publicidade das atividades e planos do museu através dos meios de comunicação [...]; h) levar o museu ao povo: pequenas exposições volantes aos grandes centros sociais importantes [...], organizar anualmente exposições circulantes pelo interior do Estado etc⁸¹⁴.

Em 1962, o próprio Mário Pedrosa em seu parecer sobre a construção do *core* da Cidade Universitária⁸¹⁵ sugere que no centro do conjunto museográfico deste espaço cívico estivesse «um museu destinado ao cultivo das artes visuais», lembrando que a universidade já contava «com estupenda coleção de obras de arte» doadas por Ciccillo e Yolanda Penteadó, e que se encontrava em exposição permanente, «ao lado da também excelente coleção de obras de arte do próprio museu [de Arte Moderna de São Paulo]», esperando para ser transferida para o *campus* da universidade «onde lhe ser[ia] construída uma sede própria». A posição central do museu no *core* da Cidade Universitária era justificada pela abrangência das «funções culturais e artísticas eminentes no museu, considerado por Pedrosa como «o maior centro de experiências, pesquisas culturais e artísticas que se conhece na civilização contemporânea». Pedrosa destacava neste documento também a tarefa educacional do museu moderno de arte através de suas coleções, suas exposições, «seu apelo constante, ininterrupto, a todo o complexo sensorial do visitante», dando primazia ao «contato real do homem com os objetos, as coisas». A experiência de aprendizado no museu seria «assim necessariamente ativa, viva». E por outro lado, destacava as características do museu como um «instrumento excepcional de pesquisa, como precipuamente o é a própria universidade, com seus institutos». A diferença seria que o museu «não conserva[ria] suas pesquisas no círculo estreito dos especialistas, mas antes as mostra[ria] ao público para que [tivessem] impacto imediato sobre a sensibilidade geral». E assim como entre as atribuições dos museus científicos estaria a interpretação dos princípios que alicerçam o desenvolvimento científico, em função da compreensão dos visitantes, do mesmo modo também deveriam «proceder os museus de arte em relação à arte contemporânea». Para Pedrosa, «um tal museu dinâmico, atuante vivo» tinha que «se inspirar, tomar consciência das tendências criadoras do homem de hoje (tanto do domínio artístico como no

⁸¹⁴ Histórico de Atividades do Museu, 1962 *apud* NETO, 2004.

⁸¹⁵ Em planeamento, na altura.

científico)» se quisesse cumprir «sua missão educacional de catalisador de todos os fatores que, estimulando ou determinando os impulsos criativos» formavam ou transformavam «a sensibilidade contemporânea». E caberia ao museu de arte, no centro do *core* universitário, preencher essa missão⁸¹⁶.

O facto é que apesar de ter sido realizado pelo arquiteto Franz Heep (1902-1978) um estudo preliminar para o edifício do MAC-USP na Cidade Universitária, a ex-coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo permaneceria no Parque do Ibirapuera, já que o MAC-USP teria como a sua primeira sede 5000m² do terceiro piso do próprio Pavilhão Armando Arruda Pereira (fig. 74), dividindo este espaço com a Fundação Bienal até a construção de sua sede no *campus* universitário, o que viria acontecer somente na década de 1990⁸¹⁷.

Para a sua criação o MAC-USP receberia, portanto, a coleção de obras, sobretudo internacionais de Ciccillo e de Yolanda Penteadó, bem como todo o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo⁸¹⁸. A coleção de Ciccillo e Yolanda Penteadó é considerada o núcleo inicial do acervo do MAC-USP⁸¹⁹ e é dividida em três ramificações: obras representantes da vertente analítica da arte moderna, sobretudo francesa; representantes da arte italiana moderna⁸²⁰, ramificação considerada o «maior pólo de atração de toda a coleção do MAC-USP»; e representantes da arte brasileira, com forte presença de gravuras. É uma coleção que privilegia a produção francesa e italiana, e que não teve a intenção de construir um panorama geral da arte moderna internacional e sim o de reunir «uma série de obras de artistas consagrados ou em vias de consagração», que se adequassem a um certo «gosto estético ‘clássico’, modernamente atualizado». Algumas das lacunas deste núcleo inicial do acervo do MAC-USP seriam preenchidas com as obras que viriam do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A coleção deste museu tinha sido formada na perspectiva de constituir um acervo com obras significativas da modernidade nacional e internacional, sem privilegiar nenhuma tendência em especial; e tendo como política de aquisição a incorporação

⁸¹⁶ PEDROSA, 2003: 69-75.

⁸¹⁷ Ao contrário do que afirma Lorente (2008), nota-se que o Ibirapuera não é um *campus* universitário, é um parque urbano; tão-pouco foi construído um edifício para o MAC-USP no Parque Ibirapuera em 1992, e sim no *campus* da USP. Lorente afirma igualmente que na época da criação do MAC-USP considerava-se «crucial edificá-lo nas mediações» do Museu de Arte Moderna de São Paulo (LORENTE, 2008: 314), porém, todos os esforços nos primeiros trinta anos de existência do MAC-USP foram no sentido de, enfim, transferi-lo para a Cidade Universitária.

⁸¹⁸ Ciccillo doou 429 obras, Yolanda Penteadó, 19 obras; e o MAC-USP herdou do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1243 obras (MAGALHÃES, 2011a).

⁸¹⁹ Segundo observação do estudo sobre a coleção do MAC-USP publicado em 1990, a coleção de Ciccillo e Yolanda foi dividida judicialmente antes de ser doada à USP, sendo que uma parte passou a chamar *Coleção Matarazzo Sobrinho* e outra *Coleção Matarazzo Sobrinho/Yolanda Penteadó*. Esta divisão está ligada à separação do casal de mecenas, porém, não é considerada no âmbito de tal estudo por se entender que durante a constituição da coleção, Yolanda e Matarazzo dividiram a responsabilidade da escolha das obras (MAC-USP, 1990: 31).

⁸²⁰ Nota-se que a obra mais antiga da coleção do MAC-USP é uma paisagem de Giacomo Balla (1871-1958), de 1906.

das obras premiadas nas Bienais de São Paulo, e a aceitação de doações de obras por parte de artistas, colecionadores, instituições nacionais e internacionais⁸²¹.

E aqui se abre um parêntesis. O Museu de Arte Moderna de São Paulo havia sido fundado sob a inspiração e colaboração direta do MoMA de Nova York. Várias reuniões preparatórias para a sua fundação foram realizadas em São Paulo e em Nova York, e muitas cartas foram trocadas para se discutir os detalhes da criação desta instituição entre Nelson Rockefeller, Sérgio Milliet (1898-1966), Carleton Sprague Smith (1905-1994), Ciccillo, Rino Levi (1901-1965) e outros. Em 1943, Nelson Rockefeller trouxe a São Paulo uma exposição de arte norte-americana contemporânea e, alguns anos depois, em carta dirigida a Sergio Milliet, Rockefeller propõe oferecer ao Brasil alguns «exemplos de arte produzida nos Estados Unidos a partir de 1940», porém, não com a intenção de «fundar uma coleção nem de aumentar uma coleção já existente, mas de acelerar um *momentun* latente»⁸²²; obras estas escolhidas por Alfred Barr num total de treze, sendo que sete viriam a fazer parte do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo⁸²³. Entre 1946 e 1949, respectivamente o ano da doação das obras e da incorporação das mesmas ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, este acervo seria enriquecido por algumas compras, doações de artistas e por obras doadas por Ciccillo e Yolanda Penteadó.

O MoMA, por sua vez, e através de Carleton Sprague Smith, um de seus conselheiros, ao enviar a São Paulo os seus estatutos para a criação do futuro Museu de Arte Moderna de São Paulo chamava a atenção para a importância que tinha para um museu o quadro de pessoal. Segundo os «entendidos» do MoMA, as pessoas valiam «mais que as coleções ou edifícios», ou seja, «sem curadores treinados a instituição não teria vida própria nem raízes». A instituição nova-iorquina reafirmava também o interesse em trabalhar «com uma entidade particular brasileira, mas seria preciso que a mesma exprimisse vários pontos de vista, apresentando um bom equilíbrio entre as diferentes atitudes da crítica estética»⁸²⁴. Em 15 de julho do 1948, o Museu de Arte Moderna de São Paulo é criado nos moldes institucionais sugeridos pelo MoMA, e 68 pessoas entre empresários, artistas, arquitetos e intelectuais⁸²⁵ assinam a ata de sua constituição civil, assumindo como o seu primeiro diretor o crítico de arte belga e defensor do abstracionismo, Léon Degand (1907-1958).

Pelo perfil do seu núcleo inicial e mais amplamente da sua coleção fundadora, o MAC-USP foi criado como um museu *programaticamente moderno*, porém, durante a sua história e consoante aos objetivos dos seus diretores – e ao facto de nunca se ter estabelecido uma

⁸²¹ MAC-USP, 1990: 29-31.

⁸²² ROCKFELLER, 1946 *apud* HORTA, 1995: 16.

⁸²³ AMARAL, 1988a.

⁸²⁴ SMITH, 1947 *apud* HORTA, 1995: 19.

⁸²⁵ Sobre a relação entre a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e o MoMA de Nova York ver BARROS, R.T. (2002) – *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949*. São Paulo: ECAUSP. Dissertação de Mestrado.



Figura: 74. Sede do Ibirapuera s.d.

política de aquisição transversal a todas as diretorias –, o MAC-USP constituiu uma coleção muito diversa, mas sempre no sentido de se consolidar como um museu de arte de vanguarda, ou de arte contemporânea. Ao mesmo tempo, desde a sua fundação o MAC-USP procurou realizar aquisições durante as Bienais de São Paulo, dando continuidade a este núcleo do acervo que era naturalmente constituído pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Segundo Amaral, Walter Zanini conseguiria concretizar estas aquisições, porém, o Museu já estaria «distante de espelhar, através de seu patrimônio, o desenvolvimento da contemporaneidade artística tal como se apresentava periodicamente a cada dois anos em São Paulo através das Bienais»⁸²⁶. No entanto, se a falta de verbas comprometia a continuidade deste núcleo, durante a sua direção, Walter Zanini abriria o Museu para uma nova possibilidade, *i.e.*, para a experimentação e para a arte conceitual da década de 1970; e mesmo com orçamento reduzido, procuraria «manter um programa de compras a fim de satisfazer [...] as necessidades de atualização do acervo, voltando-se para a produção das novas gerações, sem com isso negligenciar setores já historicamente definidos»⁸²⁷.

Ao retornar ao Brasil depois de um período de estudo na Europa, Walter Zanini, docente da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP⁸²⁸, assume a direção do MAC-USP com a responsabilidade de assegurar o protagonismo institucional no meio artístico e cultural que o seu antecedente havia conquistado. Em um artigo publicado no jornal Estado de São Paulo, pouco depois da abertura do Museu, Walter Zanini discute a singula-

⁸²⁶ AMARAL, 1988a: 39.

⁸²⁷ ZANINI, 1973: 6.

⁸²⁸ Walter Zanini foi professor de História da Arte desta Faculdade entre 1962 e 1969. Posteriormente, torna-se professor do recém fundado Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da mesma Universidade.

ridade do museu de arte contemporânea e apresenta, de certa maneira, algumas questões que fundamentariam a sua direção frente ao MAC-USP. Para o primeiro diretor do MAC-USP, a singularidade deste tipo de museu [o de arte contemporânea] era «a de que ele te[ria] seu interesse concentrado na arte do presente com uma perspectiva aberta para o futuro, ao contrário do museu de arte antiga, orientado exatamente no sentido inverso», ou seja, o museu de arte contemporânea deveria «seguir o curso da vida atual»; e que o seu passado seria recente, «elasticamente recente» e caracterizar-se-ia por uma «posição revolucionária que, dando origem à arte hoje, a ela se acha[ria] indissolivelmente associada». Os museus de arte contemporânea ou moderna – Walter Zanini não fazia uma diferenciação entre estes termos – testemunhariam «uma civilização no ato de se fazer [...] reunindo obras cujo valor é discutido pela crítica e pelo gosto ainda estabelecido e definido pela história». Em relação aos objetivos do museu de arte contemporânea, Walter Zanini considerava-o como sendo menos o de conservar e classificar do que o de ser «laboratório experimental» de atividades presididas pelo «espírito da vida», pelo «estilo de presença e presente». Porém, perguntava-se: «até que ponto podemos admitir esse conceito de 'laboratório experimental'? É possível que tudo o que se produza nos dias de hoje deva submeter-se a essa qualificação precária?» «Não é normal ou quase normal a ideia de constituir um museu a partir do zero em 1963? Seria um museu cuja parte da história começaria a definir-se dentro de 15 a 20 anos. Sua desvantagem de início seria suprimida por uma extraordinária atmosfera de atualidade»⁸²⁹.

O MAC-USP foi inaugurado com uma exposição composta por cerca de 250 obras do seu acervo e com a exposição *Pintura Mexicana Contemporânea*, organizada pelo Ministério das Relações Exteriores do Brasil e pelo Governo Mexicano. De uma maneira geral, durante a direção de Walter Zanini, a exposição permanente do acervo do Museu foi dividida em dois grandes setores: nacional e internacional. Contudo, outras salas foram paralelamente criadas, é o caso de uma sala dedicada à exposição de fotografias (1971); da sala consagrada a De Chirico (1888-1978) e vários artistas pertencentes ao Dadaísmo e ao Surrealismo; da sala de artistas estrangeiros contemporâneos ligados ao Surrealismo, como Martha Peluffo (1931-1979) e Yoshitome (n. 1925); da sala de artistas latino-americanos; e de uma sala destinada aos artistas brasileiros das gerações recentes, tais como Wesley Duke Lee (1931-2010), Nelson Leirner (n. 1932), Donato Ferrari, Antonio Dias (n. 1944) e Amélia Toledo (n. 1926)⁸³⁰. A programação do MAC-USP durante a sua direção seguiu duas linhas fundamentais: revisões críticas do modernismo em retrospectivas anuais; e o incentivo às manifestações artísticas contemporâneas. Isto não quer dizer que as suas preocupações estivessem limitadas apenas ao programa expositivo da instituição. Segundo Barbosa, «embora com pessoal muito reduzido, todas as atividades que existem hoje no MAC foram

⁸²⁹ ZANINI, 1964: 4.

⁸³⁰ Todas essas salas inauguradas em 1973 (MAC-USP, 1973a).

implantadas por Zanini, por ter projetado um Museu para crescer paulatinamente»⁸³¹. Durante a direção de Walter Zanini foram implementados a Biblioteca (1964) e o Centro de Documentação Lourival Gomes Machado (1967), o Setor de Fotografia (1970), o Setor de Cinema (1971), o Setor de Música (1975)⁸³²; iniciou-se também o trabalho de verificação técnica e inventário completo das obras do acervo e da constituição do arquivo fotográfico das mesmas (1965); organizou-se o primeiro catálogo geral do acervo (1973); e criou-se a função de Restaurador (1976). Paralelamente, Walter Zanini enfrentou diversas dificuldades: a ausência de edifício próprio, a interrupção das atividades do Museu para a realização da VII e VIII Bienal, em 1963 e 1965, o que pressupunha a desmontagem completa do Museu por vários meses; os problemas de conservação do acervo e do edifício; a falta de recursos orçamentais e de pessoal administrativo e técnico-científico.

Partindo da premissa que o lugar do Museu era no *campus* universitário, o MAC-USP apresentava-se como um «fenômeno novo» à Universidade que, segundo Walter Zanini, através do Museu e outros organismos congêneres, poderia afirmar «a presença ampla da arte e da cultura nos meios do ensino superior». Para Walter Zanini, o MAC-USP significava «o reconhecimento – embora tardio [...] – de que as artes não mais pode[riam] continuar segregadas» da educação universitária. Ao mesmo tempo, o Museu situado no *campus*, «não deixar[ia] de estar aberto a todos os que se dispuse[ssem] a frequentá-lo e a acompanhar suas diferentes manifestações»⁸³³. E com o intuito de divulgar o acervo do Museu mais amplamente, várias exposições organizadas pelo MAC-USP tornaram-se exposições «circulantes», através de contatos mantidos com entidades culturais e museológicas do Estado de São Paulo e de outros Estados do Brasil⁸³⁴.

Contudo, durante a direção de Walter Zanini, seriam as exposições realizadas com o objetivo de incentivar as manifestações artísticas contemporâneas que imprimiriam ao MAC-USP uma dinâmica experimental e aberta em relação ao próprio papel do Museu no meio artístico; e o tornariam um «espaço da recepção artística» onde a «ênfase é dada ao artista e não mais ao objeto de arte», ou onde mais «do que objetos de arte isoladamente»,

⁸³¹ BARBOSA, 1990: 5.

⁸³² Mais do que departamentos instituídos, estes setores configuravam-se como áreas de atuação do MAC-USP durante a direção de Walter Zanini.

⁸³³ Histórico do MAC-USP escrito por Walter Zanini em 1966, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP. Loc. DR 49/001.

⁸³⁴ No final da década de 1960, «visando ao benefício educacional e cultural de numerosas cidades», o MAC-USP propõe um convênio com a Companhia Paulista de Estrada de Ferro (CPEF) para desenvolverem juntos um programa de exposições «circulantes» denominado «Trem da Arte»: a CPEF comprometer-se-ia em adaptar vagões de carga «revestindo seu interior, reformando e decorando a parte externa» e dotando-os de «requisitos essenciais para a apresentação de exposições artísticas de diferentes categorias e sobretudo didáticas»; e o Museu em assegurar «as tarefas técnicas da organização e instalação das exposições». O «Trem da Arte» permaneceria cinco dias nas cidades maiores e três dias nas cidades menores. «Um programa de conferências, cursos rápidos e visitas-dirigidas, assim como o fornecimento gratuito de catálogos, complementariam as exposições». Apesar do projeto de adaptação de um vagão ter sido projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992), à convite de Walter Zanini, o «Trem da Arte» não chegou a ser concretizado (MAC-USP, 1968).

interessava as estratégias utilizadas naquele momento pelos artistas⁸³⁵. Em sua participação no VI Colóquio da Associação dos Museus de Arte do Brasil, realizado em junho de 1972, Walter Zanini contextualizava a atuação do MAC-USP principalmente durante a década de 1970, propondo um novo «modus vivendi» para a relação entre o museu e o artista:

Digamos que o museu já começa a conhecer uma fase de transição: se ainda permanece como uma instituição de seleção e preservação da obra tradicional, a sua função receptiva começa a ceder lugar a uma forma revolucionária de participação ativa e direta no contexto criador. Uma atitude profunda e generalizada que toma densidade na arte atual abandona a concepção da obra, como expressão subjetiva e aferrolhada no seu propósito de originalidade, dotada de consistência física e feita para ser resguardada no museu como documento único. Ela demonstra a posição do artista consciente de sua própria vinculação com a realidade social, que trabalha no sentido da experimentação e cujas soluções, a exemplo da pesquisa científica, surgem como um processo de desenvolvimento ininterrupto, em aberto. Diante da celeridade dessas manifestações de natureza efêmera, possuidoras de uma carga extraordinária de informação e onde são implícitas as motivações interdisciplinares, o Museu obviamente não poderá guardar o distanciamento de outrora, permanecendo como um meta júri à espera dos fatos. A estrutura do museu deverá possibilitar os meios para a sua realização enquanto órgão envolvido no próprio ato da criatividade. Seus objetivos serão os de proporcionar recursos ambientais e instrumentais aos artistas, de converter-se em núcleo de energia que permita confrontos sistemáticos entre os artistas e relacionamentos dialéticos dos artistas com estudiosos e o público em geral e de manifestar-se como centro dinâmico do ponto de vista dos múltiplos aspectos da documentação. As formas de organização da atividade que ultrapassam seu espaço arquitetônico e se projetam realmente no espaço urbano interessam ainda em máximo grau o artista, como ao público, destinatário da mensagem. Para o museu e o artista, este novo ‘modis vivendi’ representaria uma possibilidade incontestável de desmarginalização e de consequente afirmação como agentes da transformabilidade do universo social pragmático⁸³⁶.

Alguns meses depois, ao participar da Reunião do Comitê Internacional dos Museus de Arte Moderna do ICOM⁸³⁷, Walter Zanini definia esta função de participação ativa e direta do museu no contexto criador como *espaços operacionais* da instituição, como «o elemento que melhor exprime uma museologia revolucionária, ao nível da ênfase experimental das tendências conceptuais». Pelos *espaços operacionais* «o MAC cessa de entrar em cena depois da obra, tornando-se concomitante à obra, e assumindo uma posição atuante: deixando de ser um órgão expectante e exclusivo armazenador de memórias, para agir no núcleo mesmo das proposições criadoras». Walter Zanini defendia assim «a participação pessoal do artista como decisiva para a qualificação atual do museu de arte contemporânea»⁸³⁸.

⁸³⁵ FREIRE, 2005: 33.

⁸³⁶ ZANINI, 1972a: 2.

⁸³⁷ Realizada de 17 a 24 de setembro de 1972 em Lodz, Varsóvia e Cracóvia.

⁸³⁸ ZANINI, 1972 *apud* MAC-USP, 1972a.

Entre as exposições realizadas pelo MAC-USP durante a direção de Walter Zanini, exemplos da concretização desta *operação* foram a *VI Jovem Arte Contemporânea* (JAC), *Prospectiva' 74* e *Poéticas Visuais*. As JACs tiveram as suas primeira e última edições respectivamente em 1967 e 1974, e seguindo um formato de *salão de arte* por serem instituídas, inicialmente, por um júri de seleção e um júri de aquisição⁸³⁹, tinham como objetivo «reunir obras de esculturas, pintura e criações afins, permitindo um largo confronto da produção artística das novas gerações em todas as suas implicações estéticas, técnicas e materiais»⁸⁴⁰. Porém, seus antecedentes são o *I* e o *II Jovem Desenho Nacional* (JDN) e a *I* e *II Jovem Gravura Nacional* (JGN)⁸⁴¹, quatro *salões* para jovens artistas, com idade até 35 anos, brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil, e que foram realizados desde o primeiro ano de existência do MAC-USP, *i.e.*, desde 1963. A partir de 1967, para além de mudarem de designação, estes *salões* passariam a aceitar obras realizadas em outros suportes, assim como, as suas regras sofreriam alterações, o que viria a configurar-se como um posicionamento crítico do Museu frente às propostas apresentadas pelos jovens artistas que participaram destas exposições.

Divididas em duas modalidades – nos anos pares destinadas ao desenho e à gravura, e nos anos ímpares destinadas às outras expressões estéticas – as JACs tiveram oito edições, destacando-se entre estas a *VI JAC* por introduzir uma série de modificações no que diz respeito «quer à natureza e objetivos da exposição, quer às condições e modalidades de participação». Em relação aos objetivos, o que se pretendia era «tornar a JAC perfeitamente adaptada às mais recentes formas de atividade artística» e, para tanto, propunha-se:

- a) *Alargar o âmbito da manifestação, permitindo a participação sem limite de idade, de artistas nacionais e estrangeiros, residentes ou não no País, e aceitando qualquer técnica ou linguagem artística apresentada.*
- b) *Deslocar a ênfase do objeto produzido para os processos de produção, apresentando assim um largo confronto das iniciativas processuais da linguagem contemporânea com suas diferentes cargas informacionais, conteúdos semânticos e motivações interdisciplinares.*
- c) *Provocar uma tomada de consciência das significações desses processos, exigindo de todos os participantes propostas escritas – que serão debatidas publicamente – sobre as intenções básicas dos seus trabalhos.*
- d) *Omitir os critérios de valor que habitualmente presidem a aceitação ou recusa dos trabalhos*⁸⁴².

⁸³⁹ Composto por Walter Zanini, um crítico de arte e um artista, sendo estes dois últimos, até 1968, indicados pelos artistas participantes na ficha de inscrição; e de 1968 até 1971, indicados pelo Comitê Nacional da Associação Internacional de Artes Plásticas da UNESCO e pela secção de São Paulo da Associação Brasileira de Críticos de Arte (JAREMTCHUK, 1999).

⁸⁴⁰ MAC-USP, 1967.

⁸⁴¹ O *I* e *II JDN* foram realizados respectivamente em 1963 e 1965, e a *I* e *II JGN* foram realizadas respectivamente em 1964 e 1966.

⁸⁴² MAC-USP, 1972b.

Concretamente, o que estas propostas modificaram foi, primeiramente, a destituição do júri. Em segundo, não era mais exigido qualquer pré-requisito de domínio técnico – da pintura, da escultura, da gravura, do desenho – ou formação artística para participar da exposição. Em terceiro, a realização de um processo de seleção um tanto inusitado: por sugestão do artista Donato Ferrari (n. 1933), integrante da comissão de organização, o ingresso para a *VI JAC* seria feito por sorteio. Os artistas sorteados teriam direito a uma parcela do espaço expositivo do Museu⁸⁴³, subdividido em 84 lotes. «Dava-se assim uma oportunidade igual aos concorrentes para que exercessem sua capacidade criadora, prevendo o regulamento inclusive a permuta dos lotes, verificando-se ademais na prática que não poucos dos inscritos não beneficiados pelo sorteio e realmente interessados na exposição, encontraram uma forma de participação, sobretudo na formação de equipes»⁸⁴⁴. O MAC-USP recebeu 210 inscrições para o sorteio dos lotes que ocorreu no dia 14 de outubro de 1972; e durante os dias 16 e 23 de outubro, aproximadamente 120 artistas trabalharam diariamente no processo ou na montagem das suas obras, transformando o Museu numa grande experimentação coletiva. Um dia após o período de montagem das obras, *happenings* e performances foram apresentados, e os dias 25 e 26 de outubro foram dedicados à discussão pública sobre as obras⁸⁴⁵. A *VI JAC* configurava-se, assim, não como uma exposição «para ser vista em cinco minutos ou numa noite solene de inauguração; era um tipo de manifestação para ser acompanhada na sua vivência, no seu crescimento diário, no diálogo com uns e outros, na procura da compreensão de cada atitude, de cada comunicação, por mais hermética ou ingênua que se revelasse, no entendimento de seus resultados e frustrações»⁸⁴⁶ (figs. 75 a 77).



Figura: 75. Exposição. VI Jovem Arte Contemporânea, realizada na Sede do Ibirapuera, 1972.



Figura: 76. Exposição. VI Jovem Arte Contemporânea, realizada na Sede do Ibirapuera, 1972.

⁸⁴³ Espaço destinado às exposições temporárias e que tinha 1000m².

⁸⁴⁴ ZANINI, 1972b: n.p.

⁸⁴⁵ JAREMTCHUK, 1999.

⁸⁴⁶ ZANINI, 1972b: n.p.

Segundo Walter Zanini, dois fatos interrelacionados e fundamentais «vieram à luz na inédita experiência» da VI JAC: «a densa presença de pesquisas que nega[vam] a compreensão da obra de arte como um objeto único, fechado na sua imutabilidade», e a «atitude do Museu diante desses canais da atividade criadora atual que rompem totalmente com as noções artísticas válidas» obrigando-o a «outro tipo de participação junto ao artista e ao público», não mais na condição de «órgão especializado no colecionismo», mas enquanto «núcleo capaz de contribuir diretamente na configuração desses processos que, por serem temporais, opõem-se à ideia clássica de preservação e da coleção». Contudo, o que se intentava de um modo geral «era tornar possível uma ampla e direta vinculação do artista com o museu visando ao mesmo nível a uma nova fórmula de aproximação do público»; um problema considerado «essencial para a sobrevivência dos museus de arte contemporânea»⁸⁴⁷.



Figura: 77. Exposição. VI Jovem Arte Contemporânea, realizada na Sede do Ibirapuera, 1972.

⁸⁴⁷ ZANINI, 1972b: n.p.

Em declaração prestada no final da exposição, Walter Zanini afirmava que apesar das inúmeras dificuldades enfrentadas pela sua nova estrutura, a *VI JAC* «havia atingido boa parte de seus objetivos e se constituído, pela sua abertura cultural e pelo impacto de sua comunicação, como uma manifestação que marca[ria] data no desenvolvimento artístico no país»⁸⁴⁸. Foram realizadas posteriormente mais duas JACs, porém, a seleção dos participantes via sorteio e a subdivisão do espaço expositivo em lotes não voltaram a repetir-se. Para participarem da *VII JAC*, realizada em 1973, os artistas deveriam enviar os seus projetos para uma comissão constituída por representantes do MAC-USP, por artistas e críticos colaboradores; e esta comissão tinha como função analisar a viabilidade dos projetos propostos, e organizar uma programação escalonada para a realização dos mesmos. Ou seja, a ideia era transformar a *VII JAC* em uma manifestação sequencial e integrada ao conjunto variado da programação do Museu, trazendo «uma nova contribuição e da maior importância às necessidades crescentes do inter-relacionamento entre o Museu, os artistas (através de suas obras e de sua presença pessoal) e diferentes categorias de público»⁸⁴⁹. É no âmbito da *VII JAC* que o MAC-USP apresenta pela primeira vez num museu brasileiro um vídeo artístico. Tratava-se do registo documental da «obra-acontecimento-artístico» *Passeio estético-sociológico* pelo Brooklin, de Fred Forest (n. 1933), que tinha como propósito «unir diretamente o Museu à vida, no desenvolvimento de uma ‘ação-passeio’»⁸⁵⁰. Fred Forest reuniu um grupo de interessados em participar deste *passeio* que partiu da sede do Museu em um autocarro até o bairro paulistano do Brooklin, onde realizaram algumas ações propostas pelo artista. Porém, coube a oitava e última *JAC* a organização da primeira exposição pública de vídeos de artistas brasileiros realizada no Brasil. A *VIII JAC*, realizada em 1974, voltou a ser uma exposição pontual, e em relação ao processo de seleção foram mantidas as mesmas regras da edição anterior.

Nota-se que as JACs aconteceram em um contexto muito específico: durante o período mais *ferrenho* do regime militar ditatorial brasileiro. Por outras palavras, o MAC-USP que havia sido inaugurado na iminência do *Golpe de 64*, mantinha uma programação de extrema liberdade no auge da repressão das manifestações artísticas no Brasil. Segundo Walter Zanini, a *VI JAC* «como um todo teve caráter político, com frequentes metáforas aludindo às restrições de liberdade pela ditadura militar»⁸⁵¹. A favor do MAC-USP estava a sua relação com a Universidade, conforme observa Freire:

⁸⁴⁸ MAC-USP, 1972c.

⁸⁴⁹ MAC-USP, 1973b.

⁸⁵⁰ MAC-USP, 1973c.

⁸⁵¹ ZANINI, 2003: 14.

Nas grandes cidades, em especial em São Paulo e no Rio de Janeiro, a Universidade mantinha-se como um ponto de resistência à ditadura. Se Maio de 1968 remete à imagem dos estudantes franceses que pichavam nos muros palavras de ordem contra instituições como o museu; em São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea na Universidade, pelo contrário, mantinha suas portas abertas e funcionava como um verdadeiro território livre para artistas, estudantes, professores e quem mais viesse. Desde 1968, [...] o MAC foi esse espaço de resistência e acolhimento à arte contemporânea. Talvez, por serem incompreendidas, muitas das exposições que [Walter Zanini] organizou passaram incólumes pela censura naquela época, mas, ainda hoje, esse vanguardismo permanece em grande parte não assimilado⁸⁵².

A VIII JAC aconteceu paralelamente à exposição internacional *Prospectiva'74*. Organizada por Walter Zanini em colaboração com o artista Julio Plaza (1938-2003), *Prospectiva'74* procurava trazer ao público «uma ampla visão da linguagem resultante dos novos media», já que consideravam «a exploração de múltiplos canais de comunicação tecnológica» a característica fundamental da arte dos anos 70⁸⁵³. Para esta exposição os artistas foram convidados a participar com «poemas, palavras, conceitos, mapas, documentos, cartões-postais, desenhos, fotos, publicações, trabalhos, ideias, produções, etc.»⁸⁵⁴; e cada artista convidado poderia, por sua vez, convidar mais dois artistas. A maior parte das obras realizadas «por processo multimedia» chegaram ao Museu pela via postal⁸⁵⁵ e isto, de certa forma, foi determinante para que consequentemente estas obras fossem doadas ao Museu, passando a constituir o seu núcleo de arte conceitual. Segundo Julio Plaza, *Prospectiva'74* existia «como processo e não como instituição», colocando em evidência o «aspecto semiológico vs. estético da produção artística atual», apresentando uma série de propostas que contribuía «forte e objetivamente para a valorização da IDÉIA na arte, perdida pela valorização desta como objeto de consumo». *Prospectiva'74* seria uma mostra onde os artistas estariam «unidos por uma problemática comum e uma idêntica visão da realidade: CONTINUIDADE vs. CATEGORIAS»; e uma mostra possível «graças a uma comunicação em nível internacional entre artistas, que [demonstrava] um espírito de cooperação e de autogestão», fundamentados no «conceito de INFORMAÇÃO» e não de mercadoria⁸⁵⁶ (figs. 78 e 79).

⁸⁵² FREIRE, 2005: 32.

⁸⁵³ ZANINI, 1974: n.p.

⁸⁵⁴ Carta-convite para participação da exposição enviada pelo Comitê Organizador, Walter Zanini e Julio Plaza. Sem assinatura. Datada em São Paulo, em 21 de março de 1974, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP.Loc. 0017/001.

⁸⁵⁵ ZANINI, 1974: n. p.

⁸⁵⁶ PLAZA, 1974: n.p.



Figura: 78. Prospectiva'74, 1974. Sede do Ibirapuera. **Figura:** 79. Prospectiva'74, 1974. Sede do Ibirapuera.

Outra exposição internacional organizada em colaboração entre Walter Zanini e Julio Plaza foi *Poéticas Visuais*, realizada em 1977. Esta exposição concentrava-se «nos múltiplos *media*» que se valiam, «alternada ou simultaneamente, da imagem como a palavra», oferecendo vasta cobertura dos recursos tecnológicos manipulados na altura. «O livro-de-artista, em particular, constituiu-se num dos dados maiores da manifestação». Tal qual *Prospectiva'74*, nesta exposição os artistas foram convidados a participar e a convidar mais dois artistas a apresentarem seus trabalhos. O número significativo de artistas participantes desta exposição da América Latina, dos Estados Unidos da América e da Europa do «oeste» e do «leste» manifestava o crescimento do «intercâmbio do MAC com os artistas da ampla área da comunicação alternativa no mundo», e também «a confiança na ação [daquele] museu universitário». *Poéticas Visuais* teria ainda «um aspeto insólito: o público poderia «obter exemplares em xerox [ou fotocopiados] da maioria dos documentos exibidos» o que a configurava, segundo Walter Zanini, «como uma *exposição portátil*»⁸⁵⁷.

Walter Zanini ao falar do trabalho que o Museu desenvolvia durante a década de 1970, citava algumas exposições internacionais com as quais estabelecia algumas aproximações: *When Attitudes Become Forms*, realizada em 1969, em Bern; *Between Man and Matter*, em 1970 em Tóquio; *Information*, em 1970, em Nova York. Ao mesmo tempo, Walter Zanini procurava «sempre ampliar seus horizontes no diálogo com o resto do mundo, ao incluir o Brasil no mapa das exposições internacionais». Para tanto, selecionava e enviava «artistas e obras para exposições no exterior»⁸⁵⁸. Segundo Gabriel Borba (n. 1942), artista que participou de algumas das exposições do MAC-USP durante a década de 1970 e que hoje é responsável pelo projeto museográfico do Museu, o «MAC e o Zanini» seriam «responsáveis pela formação de muitos, talvez a maior parte dos artistas» da geração de 1960

⁸⁵⁷ ZANINI, 1977: n.p.

⁸⁵⁸ FREIRE, 2005: 35.

e 1970. Formação não no sentido de «*que dependessem dele ou do Museu para serem artistas, e sim como suporte*»⁸⁵⁹. Walter Zanini entendia que a sua função como diretor de um museu de arte contemporânea no Brasil era «menos convencer sobre uma função não assimilada de museu do que começar a encontrar os meios para transformar ficção e utopia em realidade»⁸⁶⁰.

Paralelamente ao programa de exposições, durante a direção de Walter Zanini o MAC-USP assumiria um importante papel na divulgação e produção da videoarte no Brasil. Em 1976, o MAC-USP cria um Setor de Vídeo e, em 1977, compra um equipamento de videotape – uma câmera Sony *b/w*, meia polegada, *open reel*. Este setor foi ativado por Cacilda Teixeira da Costa (n. 19-) e Marília Saboya de Albuquerque (n. 19-) – coadjuvadas por Hironie Cifreiros (n. 19-) – as quais, sob a orientação de Walter Zanini, desenvolveram três linhas gerais de trabalho. A primeira linha, o estudo histórico do vídeo desde suas primeiras aplicações como mensagem artística, e a organização de um centro de informação e documentação. Com este trabalho o MAC-USP inicia a constituição de uma videoteca com gravações feitas pela própria equipa do Setor de Vídeo e com vídeos que eram doados ao Museu. Foram também organizadas discussões onde artistas eram convidados a debater com o público questões sobre a videoarte e a apresentar suas experimentação com vídeo. Um exemplo é a conferência ministrada por Antoni Muntadas (n. 1942), a convite de Walter Zanini, em dezembro deste mesmo ano, onde mostrou alguns vídeos e debateu questões relacionadas aos novos suportes e meios tecnológicos⁸⁶¹.

A segunda linha de trabalho do Setor de Vídeo consistia na realização de exposições dedicadas especificamente à videoarte. E neste âmbito foi organizada a primeira exposição de vídeo no *Espaço B*. Este espaço, a par do *Espaço A*, foi criado por Walter Zanini para receber uma série de exposições individuais de artistas de gerações e orientações diversas, mas que tinham em comum o experimentalismo. Caracterizados como dois «*ambientes*» dentro do espaço expositivo do Museu, o *Espaço A* recebia exposições de «*artistas contemporâneos que faziam experiências com suportes tradicionais*»⁸⁶², como a pintura, o desenho, a gravura, e o *Espaço B* recebia exposições de artistas contemporâneos que utilizavam outros suportes, como a fotografia e o vídeo. A primeira exposição de vídeo no *Espaço B*, *7 Artistas do Vídeo*, foi realizada no dia 21 de Maio de 1977, entre 15:30 e 17:30 horas e apresentou obras de Anna Bella Geiger (n. 1933), Fernando Cocchiarale (n. 1951), Ivens Machado (n. 1942), Letícia Parente (1930-1991), Miriam Danowski (n. 199-), Paulo Herkenhoff (n. 1949) e Sônia Andrade (n. 1935), artistas estes que faziam parte da primeira geração brasileira que

⁸⁵⁹ Depoimento de Gabriel Borba, em entrevista presencial realizada em 16 de janeiro de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.

⁸⁶⁰ ZANINI, 1970 *apud* FREIRE, 2005: 35

⁸⁶¹ COSTA, 2007.

⁸⁶² Depoimento de Gabriel Borba, *op. cit.*

se dedicou à experiência com o vídeo, a «geração dos pioneiros»⁸⁶³. Quanto à forma de apresentação, geralmente as exposições de vídeo realizadas neste espaço assumiam uma dimensão «teatral»: no *Espaço B* «em dia e hora determinados, um grupo de vídeos [era] veiculado através de aparelhos de TV, colocados sobre um pedestal, à pequena distância de um público de no máximo sessenta pessoas»⁸⁶⁴. Estes eventos aconteciam geralmente nos sábados à tarde e eram acompanhados de folhetos com o programa e textos sobre os vídeos em exposição (fig. 80).



Figura: 80. Exposição. Espaço B: Genilson e Inarra, realizada na sede do Ibirapuera, 1977.

E por fim, a terceira linha de trabalho do Setor de Vídeo do MAC-USP, consistia na organização de uma área operacional para a pesquisa dos artistas em colaboração com o Museu. Ou seja, para «além de divulgador», o MAC-USP apresentava-se como um «agente de produção», assumindo «os problemas técnicos de composição e edição dos videotapes assim como o de assistência aos artistas durante as gravações»⁸⁶⁵. Esta assistência era dada pela equipa do Setor de Vídeo e, para «enfrentar a falta de familiaridade com o equipamento», o Museu organizou um curso técnico de iniciação ao videotape, fornecendo «informações básicas a respeito do desenvolvimento e terminologia do vídeo» e instruindo «sobre o uso da câmara e demais equipamentos»⁸⁶⁶. Nota-se que em finais da década de 1970, os equipamentos de vídeo no Brasil eram raros e difíceis de serem adquiridos, e que o Setor de Vídeo não contava com verbas regulares ou recursos específicos, mas a sua «existência e sobretudo o carisma de Zanini contribuíram para a experimentação e as reflexões sobre [o vídeo como] suporte, meio e mensagem», e para que «uma nova geração surgisse nos anos 80, incorporando com muito pique as conquistas [da geração] dos pioneiros»⁸⁶⁷.

⁸⁶³ MACHADO, 1997.

⁸⁶⁴ COSTA, 1977 *apud* AGUIAR, 2007.

⁸⁶⁵ MAC-USP, 1977a.

⁸⁶⁶ MAC-USP, 1977b.

⁸⁶⁷ COSTA, 2007: 73.

Porém o Setor de Vídeo do MAC-USP não sobreviveria ao fim da direção de Walter Zanini. A última exposição organizada por este setor foi *Vídeo MAC* composta por obras de Carmela Gross (n. 1946), Gabriel Borba, Ivens Machado, José Roberto Aguilar (n. 1941), Julio Plaza, Letícia Parente, Regina Silveira (n. 1939), Sônia Andrade e Marcello Nitsche (n. 1924). Estes artistas, «alguns trazendo considerável experiência e outros que pela primeira vez usavam este veículo», respondiam à proposta feita pelo Museu para realizarem um «tape», colocando «à disposição dos mesmos o equipamento e cinco minutos de fita»⁸⁶⁸. *Vídeo MAC* foi realizada em 10 de dezembro de 1977, poucos dias antes do encerramento temporário das atividades do Museu para algumas intervenções no edifício que o alojava.

Sendo assim, no final de 1977 o MAC-USP fecha para visitas e reabre somente em março de 1979. A partir de então o Museu assumiria diferentes posturas no que diz respeito aos seus objetivos e funções. Colaborações com os artistas continuariam a fazer parte de sua programação, porém, sua função de *espaço operacional* só muito pontualmente foi exercida, ou melhor, não foi mais assumida como uma política institucional. Nota-se, por fim, que ao longo dos anos em que esteve à frente do Museu, se por um lado Walter Zanini foi completamente isolado pelos críticos, que pouco entendiam de suas propostas, por outro, foi vivamente incentivado por artistas e diversos colaboradores que, junto dele, construíram aquele *tempo* no MAC-USP, conhecido como o *MAC do Zanini*⁸⁶⁹.

5.2. Processos

Entre 1978 e 2012, ou seja, durante a segunda fase de sua história o MAC-USP terá sete diretores que continuaram, de certa maneira, a desenvolver quatro linhas de trabalho ou objetivos iniciados desde a sua fundação: a exposição do seu acervo; a integração do Museu à Universidade; o estudo científico da sua coleção e da sua história, resultando em exposições e publicações; e o envolvimento do público nas suas atividades. Por outro lado, o MAC-USP foi conduzido por diferentes entendimentos sobre a natureza do museu de arte contemporânea enquanto um museu universitário; e por diferentes incertezas que o levaram a se perguntar: «Afim, o que é na verdade, um museu de arte contemporânea na segunda metade do século XX? Um santuário de obras primas? Um núcleo gerador de artistas? Uma extensão da escola? Um espaço privilegiado para especialistas, intelectuais e amantes das artes? Ou um espaço cuja função é atrair o público em geral com programação especialmente a ele dirigida? Tudo isso conjuntamente? As respostas serão tantas quantos sejam os especialistas que reflitam sobre essas questões... E cada resposta sempre encontrará os seus críticos»⁸⁷⁰. Observa-se que estas indagações estiveram presentes no *discurso* de cada direção

⁸⁶⁸ MAC-USP, 1977c.

⁸⁶⁹ FREIRE, 1999.

⁸⁷⁰ MAC-USP, 1990: 16.

do Museu, em maior ou em menor grau. Porém, pelas razões explicitadas no relato dos desafios metodológicos enfrentados durante esta investigação, centra-se aqui, especificamente, nas direções de Wolfgang Pfeiffer, Aracy Amaral, Ana Mae Barbosa e Teixeira Coelho.

1. Wolfgang Pfeiffer (1912-2003) assumiu a direção do MAC-USP entre 1978 e 1982, e estava à frente do Museu em sua reabertura, em março de 1979, após as intervenções no Pavilhão Ciccillo Matarazzo. O MAC-USP reabriu apresentando três exposições: *Estudos para os painéis do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro*, com obras de Cândido Portinari; uma exposição temporária composta por desenhos e gravuras pertencentes ao acervo do Museu, das décadas de 1930 e 1940, e de autoria de artistas brasileiros; e a exposição permanente do seu acervo, constituída por obras de pintores e escultores nacionais e estrangeiros.

Apesar de dar continuidade ao programa de atividades implementado por Walter Zanini, por exemplo, ao organizar algumas exposições «circulantes» e algumas exposições fora do Brasil com artistas brasileiros⁸⁷¹, a direção de Wolfgang Pfeiffer diverge da anterior por ser essencialmente marcada pela «convicção de que um museu [seria] um espaço para acolher arte já consagrada e não um núcleo de experimentações [...], ou seja, um museu só deveria dar seu aval a obras já consagradas pela crítica [...]», sendo que antes «de serem agregadas a seu acervo, deveriam passar por uma pré-seleção feita nos salões, galerias e Bienais». Seria também marcada pela convicção de que «um museu deve[ria] ser um espaço para discussão de novas ideias e propostas»⁸⁷². E neste sentido, torna-se interessante observar que o MAC-USP continuaria a dar seguimento também aos *salões* para os jovens artistas, porém, assumindo parcialmente a configuração original de tal iniciativa com o *Desenho Jovem*, realizado em 1980, e com a *Jovem Gravura Nacional*, realizado em 1981, e assumindo uma postura mais conservadora, eliminando, por exemplo, a categoria *diversas formas de expressão* aceita pelas JACs.

Durante a direção de Wolfgang Pfeiffer⁸⁷³ o acervo do MAC-USP foi enriquecido principalmente com a doação de 453 obras da coleção de arte brasileira de Theon Spanudis (1915-1985), constituída por obras de naturezas diversas; e com algumas obras da pintora Yolanda Mohalyi (1909-1978). É Wolfgang Pfeiffer quem consegue «o reconhecimento oficial da importância do acervo de obras de arte do MAC-USP pela Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN – do Ministério da Educação e Cultura» garantindo, assim, a sua composição e permanência integral⁸⁷⁴.

⁸⁷¹ MAC-USP, 1980.

⁸⁷² MAC-USP, 1990: 18.

⁸⁷³ Nota-se que Wolfgang Pfeiffer havia sido Diretor Técnico do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Bienal de São Paulo, entre 1952 e 1959.

⁸⁷⁴ MAC-USP *apud* SPINELLI, 2012.

Em relação à integração do Museu à Universidade, tendo como objetivo demonstrar «que o Museu poderia servir como laboratório e sala de aula para pesquisas artísticas»⁸⁷⁵, é durante a direção de Wolfgang Pfeiffer que pela primeira vez são incluídas no programa expositivo do Museu exposições idealizadas como resultado final de dissertações de mestrado e doutorado, dos estudantes da Escola de Comunicação e Arte da USP.

Neste mesmo período, a Universidade renova a sua promessa de uma sede para o Museu no *campus*, mesmo que provisória, o que viria a concretizar-se, porém, somente na Direção seguinte⁸⁷⁶. Enquanto aguarda o cumprimento desta promessa, o espaço do MAC-USP no Pavilhão Ciccillo Matarazzo é ampliado, em acordo com a Fundação Bienal. Esta ampliação e acordo foram de certa forma celebrados com a organização de uma primeira exposição em conjunto entre as duas instituições: *Arte e Pesquisa* composta pelas últimas «pesquisas» artísticas de oito artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, entre estes, Antonio Dias (n. 1944), Rubens Gerchman (1942-2008), Mira Schendel (1919-1988) e Carmela Gross (n. 1946)⁸⁷⁷.

2. Aracy Amaral (n. 1930) assume a terceira direção do Museu, entre 1982 e 1986, e de uma maneira singular desenvolve, a par das suas atividades como diretora, uma reflexão sobre a função e o sentido de um museu de arte contemporânea na universidade. Ponderando que o prestígio do MAC-USP se assentava na qualidade da sua coleção estrangeira, a qual considerava, no entanto, *datada*, e na quantidade significativa de obras em seu acervo⁸⁷⁸, Aracy Amaral pretendia transformar o Museu em um pólo cultural de importância nacional. Para a terceira diretora do MAC-USP era importante que o Museu mantivesse, acima de tudo, «sua chama de um museu na Universidade e não de um museu universitário, atrelado a um Departamento de uma escola de Artes»⁸⁷⁹. O que até então era conseguido, sendo que o MAC-USP transcendia em muito a Universidade «pelo valor de sua coleção e por sua atuação ao longo das décadas». Portanto, uma vinculação burocrática que afetasse a sua plena autonomia «não seria nunca desejável para as atividades deste Museu» respeitado como «um patrimônio nacional com acervo artístico»⁸⁸⁰. Neste quadro de reflexões, Aracy Amaral considerava um dado enriquecedor para um museu dentro da universidade a sua articulação com a comunidade a partir de pesquisas, publicações, cursos e exposições. Ou seja, a pesquisa como formação e a renovação do conhecimento, e «como o único caminho para o desenvolvimento intelectual e questionador de nossa realidade ou da

⁸⁷⁵ AJZENBERG, 2002a: 1.

⁸⁷⁶ MAC-USP, 1990.

⁸⁷⁷ MAC-USP, 1981.

⁸⁷⁸ Em sua direção, o acervo do MAC-USP possuía 4.280 obras, para além de 580 «de caráter conceitual» (AMARAL, 1988a: 11).

⁸⁷⁹ AMARAL, 1988a: 32.

⁸⁸⁰ AMARAL, 1988a: 34.

realidade artística»; e as publicações, cursos e exposições como desdobramentos naturais a partir da pesquisa realizada, «como irradiação do conhecimento acumulado»⁸⁸¹.

Para Aracy Amaral, a qualidade e representatividade da coleção do Museu era uma circunstância extraordinária «por tratar-se de um museu da América Latina, do Brasil, país em geral pouco atento à preservação e difusão das coisas da cultura», e pelo facto também do país não possuir na altura «uma tradição museológica e sim um acúmulo raramente controlado de dificuldades técnicas, financeiras, e de descontinuidade de trabalho, o que obstaculiza[va] o cumprimento» das obrigações dos seus diretores e da sua equipa para com este património⁸⁸². Frente a esta realidade, durante a sua direcção o MAC-USP passou por um amplo projeto de reestruturação. O Museu adequou-se ao regimento dos museus universitários da USP implementando os setores de Divisão Científica – Acervo, Biblioteca e Documentação –, Divisão Cultural – responsável pela organização das exposições temporárias, dos eventos culturais como cursos, debates, publicações – e de Divisão Administrativa. Foi também informatizado no que diz respeito ao seu acervo e biblioteca. Ao mesmo tempo, foi elaborado um regimento interno do Museu, de acordo com as suas necessidades específicas, e procurou-se definir uma política regular de aquisições de obras, passando a captar recursos junto à iniciativa privada para o apoio das atividades do Museu frente à falta de verbas oriundas da Universidade. Em relação à política de aquisições, a preocupação de Aracy Amaral foi «elaborar uma relação de prioridades a partir das carências da coleção, para fins de aquisição ou doação, tanto a nível nacional como internacional». Desta forma, a relação elaborada significava «uma tentativa de racionalização de novos acréscimos à coleção. Por outro lado, tentou-se obter para o MAC, nesse período, novos valores da retomada da pintura nos anos 80»⁸⁸³. Porém, a atualização do acervo foi considerada a terceira opção da linha programática assumida pela sua direcção, vindo depois da reestruturação institucional do Museu e do início da construção de sua sede na Cidade Universitária, o que representava a integração definitiva do MAC-USP com a Universidade.

Aracy Amaral implementou ainda os setores de Arte-Educação, Videoteca, Computação e Vigilância; e foi na sua direcção que foram criados a Associação de Amigos do Museu de Arte Contemporânea e o setor de Comunicação Visual, com a finalidade de manter uma diretriz museográfica para as exposições. Durante a sua direcção foi também privilegiada a publicação de livros que se configuraram como fontes de consulta obrigatória sobre importantes artistas brasileiros como Di Cavalcanti [1897-1976], Ismael Neri [1900-1934] e Waldemar Cordeiro [1925-1973]⁸⁸⁴. É a partir de sua direcção que o MAC-USP começa a se

⁸⁸¹ AMARAL, 2006b: 209-210.

⁸⁸² AMARAL, 1988a: 11.

⁸⁸³ AMARAL, 1988a: 37-38.

⁸⁸⁴ BARBOSA, 1990.

preocupar de forma efetiva com as questões de gestão e conservação de seu acervo ao inaugurar o Laboratório de Conservação e Restauro de Pintura e Escultura, em 1983, e o Laboratório de Conservação e Restauro de Papel, em 1989, cada qual com dois especialistas responsáveis. Porém, observa-se que apesar do MAC-USP ser considerado pioneiro na implantação de laboratórios de conservação e restauro em museus de arte no Brasil, «os mesmos foram construídos tendo como modelo as estruturas dos laboratórios dos museus de arte tradicional... dando ênfase à separação por suportes»⁸⁸⁵, incoerente, de certa maneira, com o acervo que o Museu havia constituído, principalmente, durante a direção de Walter Zanini.

Em relação à principal prioridade da direção de Aracy Amaral, *i.e.*, a construção da sede definitiva do MAC-USP na Cidade Universitária, abre-se aqui um outro parêntesis. Segundo Maia Neto (2004), a primeira resposta positiva às inúmeras solicitações para a transferência do MAC-USP à Cidade Universitária foi dada no início da década de 1970, quando o então Reitor da USP, Miguel Reale (1910-2006), anunciou a intenção de construir um espaço especialmente reservado para os museus universitários no *campus*. Após desistir da ideia inicial de se fazer um concurso para a escolha do projeto do novo edifício do Museu, e tendo como fundamento a linha programática experimental de suas exposições naquela altura – para além de algumas das sugestões de Mario Pedrosa para o *core* da Cidade Universitária – a direção do MAC-USP juntamente com uma comissão constituída por Luiz de Anhaia Mello (1891-1974), Alcides da Rocha de Miranda (1909-2001), Luciano Bernini (n. 19-), Ulpiano Bezerra de Meneses (n. 1938) e Donato Ferrari elaborou um Programa de Necessidades do Museu, apresentando alguns pontos essenciais a considerar:

A ideia de um museu cuja estrutura possa permitir a coexistência de funções tradicionalmente caracterizadas – coleta, preservação, estudo e exposição de obras – e de novos tipos de atividade que impliquem em sua participação direta no processo artístico e sua comunicação, é sem dúvida de se preconizar como uma solução altamente realista. Nesta perspectiva de embasamento, o museu de arte contemporânea deixaria de apoiar-se exclusivamente na realidade que o antecede – a obra de arte – para atuar concomitantemente ao artista, em seus empreendimentos isolados ou de motivações inter-disciplinares. O próprio sentido processual que marca importantes tendências da arte do presente, de similaridades evidentes com a pesquisa científica, induz a instituição museológica a um comportamento revolucionário. Não sendo mais apenas o órgão à espera dos fatos, o museu deve envolver-se no próprio ato criador – sem todavia assumir qualquer atitude protetora. Oferecendo ao artista uma série de recursos (espaço, instrumental adequado assim como uma atmosfera múltipla de relacionamentos – colegas, pessoal, museólogos, críticos, pesquisadores de outras áreas, o público) e, de sua parte, usufruindo da presença ativa de todo esse elemento humano, o museu ganhará uma nova e decisiva dimensão de interesse, descaracterizando-se como

⁸⁸⁵ ELIAS, 2010: 108-109.

*exclusivo centro receptor e de admiração contemplativa, inserindo-se portanto no contexto mais vivo da transformabilidade da arte. Esta é certamente uma observação de ordem conceitual maior a fazer diante da responsabilidade da programação do edifício*⁸⁸⁶.

Neste programa propunha-se que o Museu deveria «apresentar-se como um todo bem ordenado e flexível no seu espaço, articulando suas funções de órgão polivalente voltado, de um lado, para o colecionismo e documentação e, de outro, para uma atividade destinada a acolher e a dinamizar a criação artística da atualidade». Previa-se que a sua presença no *campus* universitário atrairia «um público numeroso, formado de estudantes de vários níveis, de professores, críticos, artistas, e de visitantes em geral»⁸⁸⁷. Seguindo estas instruções, o edifício MAC-USP foi projetado pelos arquitetos Jorge Wilhelm (n. 1928) e Paulo Mendes da Rocha (n. 1928), sendo realizada em 1975 uma exposição para apresentar o anteprojeto e a maquete ao público. Este projeto foi também enviado para o MoMA de Nova York para análise, o qual responde com um parecer assinado por Ludwig Glasser (n. 19-), apontando alguns aspetos que considerava questionáveis, por exemplo: que deveria haver uma maior distinção arquitetónica entre as áreas públicas, semipúblicas e as áreas restritas; a ampliação da área de reserva; que preferencialmente a luz natural deveria ser escolhida para a arte contemporânea, porém, como as galerias de exposições temporárias exigiam um alto grau de flexibilidade, era preferível optar pela luz artificial por oferecer mais alternativas⁸⁸⁸. A execução deste projeto não foi concretizada.

Durante a direção de Wolfgang Pfeiffer, a transferência do Museu para a Cidade Universitária deixou de ser uma prioridade. Wolfgang Pfeiffer preocupou-se em conservar o espaço que o MAC-USP ocupava no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque do Ibirapuera, e em aumentar a sua área expositiva. Com a direção de Aracy Amaral, a construção da sede do MAC-USP na Cidade Universitária voltou a ser prioridade. Aracy Amaral conseguiu acordar com a Reitoria da USP que a futura sede definitiva do Museu seria construída pelo arquiteto Carlos Lemos (n. 1925) que, para tanto, se apropriaria de algumas estruturas abandonadas no *campus*; decisão esta que não era a ideal, porém, adequada às verbas disponíveis. Enquanto aguardava pela construção do edifício, o MAC-USP inaugurou em 16 de novembro de 1983 um *campus avançado* na Cidade Universitária, numa antiga agência bancária, ao lado da Reitoria (fig. 81). Um espaço de 850m², com projeto museográfico do designer Karl Heinz Bergmiller (n. 1928), do Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Contanto a partir de então com duas sedes *provisórias*, o MAC-USP apresentaria permanentemente no MAC Ibirapuera núcleos de seu acervo – *Aspectos do Abstracionismo na Coleção do MAC; Gravadores Brasileiros dos anos 50 e 60, Cole-*

⁸⁸⁶ MAC-USP, 1975: 10.

⁸⁸⁷ MAC-USP, 1975: 10.

⁸⁸⁸ MAIA NETO, 2004.

ção *Theon Spanudis*, entre outros – e uma programação de exposições temporárias; e no MAC Cidade Universitária, uma exposição permanente do seu acervo – *Uma seleção do Acervo (1907-1951)* –, também a par de uma programação de exposições temporárias.



Figura: 81. Sede da Cidade Universitária, 1987.

Em relação ao programa museológico do novo projeto do edifício do MAC-USP, Aracy Amaral previa como «dados principais e obrigatórios para a exibição das obras, sua conservação, a recepção do público universitário ou não, os ambientes para cursos e debates, espaços para performance, imaginando um museu que [seria] simultaneamente um local de informação sensível, lazer e encontro para diálogo e cultura»⁸⁸⁹. Neste novo projeto, o MAC-USP teria 5000 m² de área construída e seria subdividido em dois edifícios: um vertical, onde ficaria a parte administrativa, e um horizontal, destinado ao espaço expositivo, biblioteca, auditório, reserva técnica, jardim de esculturas, espaço para projeções audiovisuais.

Em agosto de 1984 começaram, enfim, as obras da sede do MAC-USP na Cidade Universitária. Porém o projeto não foi seguido à risca pela Reitoria, desvirtuando-o por completo e postergando a sua finalização. E esta seria uma das razões do afastamento da então diretora do Museu que, frente à impossibilidade do MAC-USP ter um edifício digno viabilizado com recursos da Universidade, sugere como uma das soluções a USP «devolver» o Museu para a comunidade, transformando-o em fundação⁸⁹⁰.

3. Ana Mae Barbosa (n. 1942) assume a direção do MAC-USP entre 1986 e 1993. Em sua oração de posse, a quarta diretora do MAC-USP enumera os desafios em forma de pre-

⁸⁸⁹ AMARAL, 2004 *apud* MAIA NETO, 2004: 71.

⁸⁹⁰ AMARAL, 1986: 5.

conceitos que sabia que teria que enfrentar em sua nova função, entre estes, a própria designação «Museu de Arte Contemporânea» por carregar «em cada uma de suas palavras fortes preconceitos». A palavra «museu» por trazer «para mentes imediatas» a ideia de «mortalha da cultura, depósito de quadros». Depois viria o preconceito contra a própria arte, vista «pelas mentes mecanicistas» como «adorno, enfeite, babado cultural ou mera atividade alienada». Porém, muito pior seria o preconceito contra a arte contemporânea, «considerada elitista porque se pensa que é entendida e apreciada pelos próprios artistas que a fazem». Por outro lado, segundo Ana Mae Barbosa, a «sociedade moderna» teria mudado a «função do museu, a função da arte e a capacidade de entendimento da arte contemporânea». E esta mudança seria uma das responsáveis pelo aumento do público para a arte moderna e/ou contemporânea. O museu não seria mais visto «apenas como o lugar da guarda cuidadosa, da obra de arte», e sim também como um «lugar de aprendizagem, de educação informal, de alto desenvolvimento para os indivíduos, e de impregnação estética provocadora». O museu seria responsável pelo «desenvolvimento de modos de apreciação artística». Ana Mae chamava a atenção ainda para o facto de que a arte estaria «na base de pelo menos 2/5 das profissões de um país moderno»⁸⁹¹.

Ana Mae Barbosa assume a direção do Museu com o objetivo principal de instituir a «Política Cultural do MAC», dando continuidade «às bem sucedidas ações de [seus] antecessores, embora delineando um projeto multicultural, até então não experimentado para o MAC, que privilegiasse a Arte como objeto e as manifestações estéticas em geral. Arte e Estética Antropológica dialogando e se contrapondo passaram a constituir pólos de investigação no MAC»⁸⁹². Neste sentido, seis prioridades de ação foram definidas:

I. *Intensificar o diálogo internacional*, principalmente através de cursos com professores estrangeiros, com a realização de exposições de arte internacional, e com a realização ou participação de exposições no exterior com a coleção do MAC-USP.

II. *Priorizar exposições coletivas de Jovens Artistas, i.e., artistas que não tinham feito ainda exposição individual em galerias de arte comerciais*. Neste âmbito, o MAC-USP instituiu entre 1987 e 1990 a Bolsa de Estudos Emile Eddé, com o objetivo de suportar economicamente um artista durante um ano. «Esta bolsa não beneficiava apenas um jovem artista, mas também a política cultural do Museu que, através do exame do ‘portifólio’, identificava artistas que eram incluídos não só em exposições, mas também em outras atividades do Museu»⁸⁹³.

⁸⁹¹ Oração de posse da diretoria do Museu de Arte Contemporânea da USP, em dezembro de 1986, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP. Loc. DR 0049/001 V2.

⁸⁹² BARBOSA, 1990: 5.

⁸⁹³ BARBOSA, 1990: 6.

III. *Apresentar Projetos expositivos resultantes de pesquisa em História da Arte e/ou Poética Visual* de alunos de pós-graduação e professores de outros institutos afins com a USP, como a Escola de Comunicação e Arte e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, objetivando afirmar «o MAC como Museu Universitário» ao assumir «um compromisso muito forte com a pesquisa» e, no caso específico do MAC-USP, «com a pesquisa da imagem e da história» – o que não deveria «se refletir só na honesta catalogação do acervo e exaustiva coleta de dados sobre os artistas da coleção, mas, também, na necessidade de traduzir, em linguagem acessível a todas as classes sociais, as pesquisas de Arte e em Arte realizadas na Universidade»⁸⁹⁴.

IV. *Projetos Especiais*, procurando ampliar e diversificar o público frequentador do Museu. Para tanto, foram realizados projetos «visando criar canais de comunicação da arte erudita»: a) *com a arte das minorias*, com a realização, por exemplo, da exposição *Arte e Loucura* (1987), que apresentou o resultado de um trabalho com os internos do Hospital Psiquiátrico do Juqueri da década de 1940 e 1950, e da exposição *Civilidades da Selva* (1988), uma coletiva de artistas contemporâneos que trabalhavam com mitos e com a iconografia indígenas –; b) e *com a estética das massas*, por exemplo, com a exposição *Carnavalescos* (1987), levando para o Museu alegorias das escolas de samba do carnaval carioca e paulista⁸⁹⁵. Visava-se também criar canais de comunicação com o público e, para tanto, o projeto especial *museu e o público* procurava organizar exposições que atraísse o público para a Cidade Universitária para «descobrir o MAC» durante os finais de semana, quando a frequência era mínima, oferecendo, por exemplo, oficinas ministradas por artistas aos domingos e desenvolvendo estratégias para *interconectar* o Museu aos espaços de trânsito da cidade, como o Metrô e o Viaduto do Chá⁸⁹⁶. Procurava-se igualmente criar canais de

⁸⁹⁴ BARBOSA, 1990: 7.

⁸⁹⁵ Sobre esta exposição, Ana Mae Barbosa dirá: «A exposição “Carnavalescos”, de 1987, [...] causou escândalo entre os artistas da Universidade e entre museólogos, que viram, com repúdio, as ruas subirem as rampas do Museu e as escultóricas alegorias de Escolas de Samba – de “artistas” como Fernando Pinto – serem pólo de atração no espaço sagrado dos eruditos. Nem a sala especial, dedicada às decorações de Carnaval, feitas por Lasar Segall para a SPAM, nos salvou da execração universitária; só fomos redimidos depois do Carnaval de 1989, quando a Fundação Bienal anunciou que convidaria uma escola de samba para abrir a XX Bienal, e quando o MoMA de Nova York se propôs a comprar um carro alegórico para seu acervo. De sacrílegos passamos a pioneiros do reconhecimento estético do Carnaval» (BARBOSA, 1990: 7). É interessante aqui lembrar a relação que o artista Hélio Oiticica (1937-1980) tinha com este universo carnavalesco, e em especial com a comunidade do Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro e a obra que nasce dessa relação, os *Parangolés*. Em 1965, durante a exposição *Opinião 65*, realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Oiticica tentará levar para dentro do espaço institucional, não só as capas, estandartes e tendas que compunham os *Parangolés*, e sim todo o pessoal da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira para participar da experiência maior que eram os *Parangolés*. Porém a instituição não permitiu a sua realização. Oiticica se retirou do evento e faz o desfile no jardim do Museu.

⁸⁹⁶ «Em 1988 a exposição “Viaduto Via MAC» – inaugurada ao mesmo tempo no Viaduto do Chá e no MAC do Ibirapuera – teve um enorme sucesso de público e trouxe o transeunte do Viaduto, na sua diversidade social, ao Ibirapuera, primeiro movido pelo interesse de pegar no Museu o complemento da peça que havia ganho no Viaduto do Chá e, depois, por interesse em ver as novas exposições apresentadas» (BARBOSA, 1990: 8).

comunicação entre o museu e o artista, por exemplo, com o projeto *artista em residência* que propunha ter em cada ano um artista no Museu com atelier aberto ao público; projeto este que derivava de uma experiência realizada anteriormente quando artistas trabalharam no Museu em atelier aberto por 45 dias, e posteriormente realizaram exposições com as obras desenvolvidas neste período, como as exposições *Perdidos no Espaço* (1987) e *A Prensa como Instrumento Gráfico* (1989). Destaca-se ainda neste âmbito de *Projetos Especiais* o projeto *museu vai à escola*, «um projeto de ensino da arte e não propriamente um projeto de exposição» tendo como objetivo «criar condições para que escolas de bairros proletários viessem ao Museu», resolvendo «em parte o problema do contato episódico e superficial dos escolares com a Arte, através de uma única visita ao Museu», o que acabava «sem nenhum controle nem avaliação da experiência» já que não se voltava a ter contato com os grupos de visitantes. No que se refere ao seu funcionamento, uma professora do MAC-USP se dirigia a uma «escola da periferia» onde era montada uma exposição de reproduções de obras do Museu, e onde era ministrada uma aula sobre tais obras para os alunos e professores do Ensino Secundário, «tentando introduzi-los na leitura da obra de arte, fornecendo-lhes também informações históricas». Posteriormente, «as crianças de uma das séries escolhidas pela professora de Educação Artística» eram levadas ao MAC de autocarro cedido pela Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, onde observavam os originais que viram e analisaram em reproduções, «compara[ndo] com outras obras, trabalha[ndo] no atelier, discut[indo] e avalia[ndo] seu próprio trabalho». Na última etapa, os professores do MAC-USP voltavam à escola para estimularem a «continuidade da experiência iniciada no Museu»⁸⁹⁷. O trabalho desenvolvido pelos professores era fundamentado na *proposta da triangulação*, interrelacionando: *produção* – o fazer artístico –, *leitura da obra de arte e história da arte*; proposta esta desenvolvida sob orientação de Ana Mae Barbosa, no início dos anos 90, no próprio MAC-USP, na Fundação Iochpe e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul⁸⁹⁸.

V. *Valorização do Acervo* com a exposição permanente de «obras renováveis» do acervo do Museu em dois núcleos, para além da exposição da coleção de Theon Spanudis: o núcleo de Arte Brasileira, em exposição no Ibirapuera, e o núcleo de Arte Internacional, em exposição na Cidade Universitária onde foram também desenvolvidas exposições monográficas. Paralelamente, realizou-se «um estudo acurado das características e lacunas do acervo», resultando numa lista de artistas brasileiros cuja presença se fazia necessária ou que, embora já tendo obras de sua autoria incorporadas no acervo, «seria musealmente desejável exemplares de diferentes fases de sua produção». O estudo sobre as lacunas do acervo foi

⁸⁹⁷ BARBOSA, 1990: 7-9.

⁸⁹⁸ Sobre a *proposta da triangulação* ver BARBOSA, A.M. 1991a e 1998.

orientado «no sentido das investigações da modernidade em relação à pós-modernidade, produzindo-se textos analíticos aprofundados acerca das oito décadas do acervo»⁸⁹⁹.

VI. *Aumentar a visibilidade do Museu na Universidade de São Paulo*, já que até o início da direção de Ana Mae Barbosa o Museu estava afastado da Universidade como centro de pesquisa. «A grande maioria dos professores da USP simplesmente desconhecia que o Museu pertencia à Universidade. Isto dificultava a melhoria de verbas e a melhoria de pessoal». Nota-se que é somente depois de 25 anos de existência que o MAC-USP terá um organograma, permitindo-o «contratar pessoal altamente titulado, através de concursos»⁹⁰⁰.

Ana Mae Barbosa propôs ainda que o MAC-USP se tornasse um construtor da História da Arte de São Paulo, e neste sentido desenvolveu uma revisão histórica das atividades do próprio Museu. Entre estas revisões destaca-se aqui um estudo sobre as JACs e que teve como resultado a exposição *O que faz você agora Geração 60*, realizada entre 1991 e 1992. Esta exposição surge como uma proposta de pesquisa de Ana Mae Barbosa à Divisão Científica e Divisão Cultural do MAC-USP. A escolha das JACs como tema de pesquisa teria «como agenda oculta» o «enorme entusiasmo intelectual» de Ana Mae Barbosa por Walter Zanini, pelo «seu compromisso quase obsessivo pela pesquisa de História da Arte no Brasil». A exposição *O que faz você agora Geração 60* se configurava, portanto, como uma pesquisa histórica e como uma homenagem a Walter Zanini⁹⁰¹.

A pesquisa para a realização de tal exposição partiu da identificação e tentativa de contato com os 51 artistas premiados nas JACs, entre 1963 e 1971. Destes artistas, foram possíveis localizar, contactar e entrevistar 33 deles, os quais participaram da exposição com obras recentes ou com obras inéditas, a par das obras premiadas que constituem a coleção do Museu, possibilitando um contraponto entre dois momentos da produção artística de cada um. A pesquisa procurou também analisar como os artistas percebiam e o que significou para cada um a realização daqueles eventos; como se posicionavam na década de 1960 e na década de 1990 no panorama artístico brasileiro; como a sua produção havia mudado durante este mesmo período. Contudo, não era a intenção do MAC-USP «enquadrar esses artistas em qualquer tipo de classificação». O propósito de «revisitá-los» era o de avaliar, «20/30 anos depois, a oportunidade e a validade de programas como os foram as JACs e seus critérios de seleção e avaliação. Em última análise, avaliar a necessidade e a importância de um museu universitário de tomar a si a tarefa de abrir espaços, oferecer estímulos e oportunidade e de fazer o registro e divulgação dos trabalhos experimentais de jovens artistas»⁹⁰².

⁸⁹⁹ BARBOSA, 1990: 7 e 10.

⁹⁰⁰ BARBOSA, 1990: 8.

⁹⁰¹ BARBOSA, 1991b: 3.

⁹⁰² WILDER, 1991: 8.

Ana Mae Barbosa, ao assumir a direção do Museu, recebeu uma verba para dar continuidade à construção do seu edifício, e paralelamente o MAC-USP lançou uma campanha junto à iniciativa privada utilizando a Lei Sarney de incentivos fiscais na área da cultura. Contudo, o projeto do MAC-USP ganhou outra proporção, já que não se tratava mais somente da construção de seu edifício e sim de um «projeto de mudança do MAC», o que implicava numa «evolução da ideia MAC. Uma ideia do que deve[ria] ser um Museu», *i.e.*, «um espaço dinâmico, atrativo, uma oportunidade de troca de experiências e também de criação para todos os segmentos da população»⁹⁰³.

Quase 30 anos depois da sua fundação, o MAC-USP Cidade Universitária inaugura, enfim, em 22 de outubro de 1992 com as exposições *A Sedução dos Volumes – Os Tridimensionais do MAC*, onde pela primeira vez o Museu organiza uma exposição com sua coleção de esculturas; e *O Toque Revelador: Esculturas Contemporâneas*, concebida principalmente para o público com deficiência visual, auditiva, física ou mental. Com uma entrada provisória pela rua do anfiteatro da USP, o edifício contava com um andar térreo com áreas para o espaço expositivo, para a reserva técnica, para o auditório, para a biblioteca, escritórios, laboratório fotográfico, mapoteca, lanchonete e um jardim interno; e com um mezanino também com uma área expositiva, sala de vídeo, arquivo multimídia e parte da biblioteca. O MAC-USP ficaria então com três sedes, duas na Cidade Universitária – a nova sede (figs. 82 e 83) e o seu *campus avançado*, que foi designado de MAC Anexo e onde se instalou a parte administrativa e um pequeno espaço para o serviço educativo –; e a sede no Ibirapuera⁹⁰⁴.



Figuras: 82 e 83. Sede da Cidade Universitária, [1996?] (esquerda). Sede da Cidade Universitária: início da ocupação, 23/07/1992 (direita).

⁹⁰³ Mala direta do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo de 21 de agosto de 1987, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP. Loc.056/08.

⁹⁰⁴ Sabe-se que o MAC Ibirapuera encerrou por algum tempo suas atividades expositivas, porém, não foi possível precisar a data correta. Entretanto, continuou a abrigar em seu espaço a reserva técnica do Museu. O MAC Ibirapuera retoma as suas atividades expositivas e educacionais em 2003, em sua comemoração de 40 anos de fundação (AJZEMBER, 2003).

4. Teixeira Coelho (n. 1944) assumiu a direção do MAC-USP entre 1998 a 2001, e definiu três metas prioritárias: a) reconquistar, reafirmar e consolidar a visibilidade que caberia ao Museu no interior do sistema artístico; b) dotar o Museu como um espaço adequado para exposições; c) e introduzir o Museu no circuito internacional da arte. Teixeira Coelho partia do pressuposto de que «na contemporaneidade, nenhum museu de arte se torna[ria] realmente visível [...] se não dispuse[sse] de um espaço real, concreto, capaz de merecer essa visibilidade, e se não fize[sse] parte do roteiro internacional de arte»⁹⁰⁵.

No que diz respeito à primeira meta, o MAC-USP estabelece, em 1999, um convênio de cooperação com o Serviço Social da Indústria (SESI) e com a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP). Este convênio permitiu com que o Museu realizasse algumas exposições no Centro Cultural FIESP | Galeria de Arte do SESI onde se destaca a exposição *O Brasil no Século da Arte*, em 1999, composta por uma seleção das mais significativas e conhecidas obras nacionais e internacionais de seu acervo⁹⁰⁶. O que o quinto diretor do MAC-USP objetivava com esta exposição era «proporcionar ao público uma visão orgânica do panorama e dos desdobramentos da arte do século [XX]». E fez isto organizando a exposição do acervo do Museu sem subdividi-lo em duas zonas – uma para arte nacional e uma para arte internacional – como o de costume na história do MAC-USP, mas confrontando obras de um mesmo período realizadas por artistas de diferentes nacionalidades. Ao mesmo tempo, aboliu «etiquetas como a de nação, linguagem, tema ou vetor filosófico menos ou mais arbitrariamente selecionados, como nas supervalorizadas tendências atuais da curadoria», já que «antes de ser um laboratório de experimentação teórica sobre as artes feitas antes e fora dele, o MAC te[ria] a obrigação de expor publicamente uma coleção que é pública e desse modo contribuir para a ainda necessária aproximação entre público e a arte moderna e contemporânea»⁹⁰⁷.

O MAC-USP ocupou a Galeria de Arte do SESI por dois anos. E entre as exposições apresentadas neste espaço e neste período destaca-se ainda *Arte Conceitual e Conceitualismos, anos 70 no MAC USP*, realizada em 2000. E aqui se faz um outro parêntesis. Por ser um Museu universitário, algumas das funções museológicas do MAC-USP são realizadas num âmbito mais alargado de projetos de pesquisa desenvolvidos pelos professores associados ao Museu, como o estudo da sua coleção e a sua agenda curatorial. Com a instituição da Carreira de Docente no MAC-USP, o estudo da coleção ou as propostas curatoriais do acervo são desenvolvidas, sobretudo pela sua Divisão de Pesquisa – Teoria e Crítica da Arte⁹⁰⁸, atra-

⁹⁰⁵ COELHO, 2003: 22.

⁹⁰⁶ Nota-se que o Centro Cultural FIESP | Galeria de Arte do SESI situa-se na Avenida Paulista, considerada uma das mais centrais e importantes avenidas da cidade de São Paulo e do Brasil.

⁹⁰⁷ COELHO, 1999: n.p.

⁹⁰⁸ Segundo o Regimento do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, implementado pela Resolução n.º 4511, de 26 de novembro de 1997.

vés de projetos muitas vezes transversais às diretorias do Museu; projetos estes que definem, de certa maneira, os modos como o MAC-USP dinamiza a sua coleção.

Arte Conceitual e Conceitualismos, anos 70 no MAC USP apresentou-se como parte de um projeto de pesquisa mais amplo desenvolvido desde 1996 por Cristina Freire (n. 1961), Professora Associada ao MAC-USP e, em 2012, sua Vice Diretora, sobre um conjunto de obras, «‘vestígios’, nada invisíveis ou ‘desmaterializado’» que o museu guardava, procedente das exposições conceituais ocorridas no MAC-USP na década de 1970, principalmente das exposições *Prospectiva’74* e *Poéticas Visuais*⁹⁰⁹. Este conjunto de obras, designado inicialmente como «*Coleção documental conceitual*»⁹¹⁰, possuía um «destino errático» dentro do Museu, transitando da Biblioteca «para corredores anódinos». Contudo, o que Cristina Freire constatou foi que aquela errância não se resumia à falta de espaço físico para aquelas obras, e sim «à indefinição de seu lugar simbólico» dentro do próprio Museu⁹¹¹. A pesquisa partia, então, de um levantamento exaustivo e sistemático daquela coleção, o que envolveu um estudo em profundidade dos artistas e das condições sócio-políticas e culturais da realização de tais obras, além da análise do contexto das suas eventuais exposições. Partia também de uma reação emergencial que consistia em «*criar todo o aparato necessário para que*» aquilo que era definido como documento fosse «*visível como obra*»⁹¹², o que pressupunha a sua incorporação à coleção e ao banco de dados do Museu, mesmo que inicialmente de forma inadequada. Uma vez assegurada a legitimidade daquela coleção, a segunda etapa seria desenvolver metodologias específicas para a análise e interpretação da mesma, assim como, procedimentos próprios referentes à sua catalogação, conservação e exposição.

Em *Arte Conceitual e Conceitualismos, anos 70 no MAC USP* as obras foram organizadas em núcleos sugestivos das «estratégias utilizadas pelos artistas, seja em suas operações (técnicas e meios), seja através das características de suas poéticas ou as táticas que se vale-ram para a distribuição de suas ideias/trabalhos»: Livros de artistas e ou publicações associadas; Poesia Concreta e outras Poéticas Visuais; Arte Postal; Comunicação Marginal; Instalações: do projeto à recriação (com destaque para a participação do artista Artur Barrio); Fotografia de Performances; Retratos e Auto-retratos conceituais; Memória fotográfica e Espaço, Arte e Crítica Social e Arte Sociológica: da prática à Teoria⁹¹³.

Para além desta exposição, um dos primeiros resultados da investigação de Cristina Freire⁹¹⁴ foi o livro *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*, publicado em 1999, onde

⁹⁰⁹ FREIRE, 1999: 24.

⁹¹⁰ Depoimento de Cristina Freire, em entrevista presencial realizada em 19 de janeiro de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.

⁹¹¹ FREIRE, 1999.

⁹¹² Depoimento de Cristina Freire, *op. cit.*

⁹¹³ FREIRE, 2000: 6.

⁹¹⁴ Intitulada *A estética do processo: arte conceitual no acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP*; levantamento e pesquisa. Desenvolvida com apoio da Fundação de Ampara à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

são apresentados conceitos, um enquadramento de análise e alguns aspetos da coleção de arte Conceitual do MAC-USP⁹¹⁵. Em 2012, estava a ser desenvolvido um banco de dados específico para esta coleção, e encontrava-se em fase de implementação um setor de livros e publicações de artista na Biblioteca, onde seriam incorporados os livros e publicações de artistas adquiridos a partir daquele ano. Contudo, Cristina Freire observa que sempre encontrou muita dificuldade para desenvolver esta pesquisa, por a coleção de arte conceitual ser «*de certa forma marginalizada entre as outras prioridades*»⁹¹⁶ da coleção do Museu.

Em relação à segunda meta prioritária de Teixeira Coelho, *i.e.*, dotar o Museu com um espaço adequado para exposições, a sua direção confrontava-se com dois factos: o primeiro, de que o local ocupado pelo Museu no Pavilhão Ciccillo Matarazzo «sempre [teria sido] de utilização incerta, dado o uso do restante do prédio por uma infinidade de feiras comerciais»; e o segundo, que a sede do MAC-USP na Cidade Universitária «nunca contara com uma infra-estrutura técnica minimamente adequada para uma instalação museológica»⁹¹⁷. Frente a estas dificuldades, Teixeira Coelho indagava se realmente a Universidade queria ter um museu de arte. Ao lembrar que o MAC-USP tinha ficado 36 anos sem uma sede adequada, concorda com a sugestão de Aracy Amaral ao considerar que a única saída para o MAC-USP, enquanto um museu de arte contemporânea, seria «encontrar seu modo de existir para a comunidade e com a comunidade», transformando-se em uma fundação»; já que o que estaria «em jogo na arte» seria «muito mais imediatamente do interesse e do alcance da comunidade do que aquilo que é próprio da universidade». O que estaria em jogo seria «a condição de existência de *um museu contemporâneo de arte* de uma universidade que não [vinha] tendo a oportunidade de ser historicamente contemporânea do presente»⁹¹⁸.

Em 2000, a sede do MAC Cidade Universitária foi totalmente remodelada e o espaço expositivo ficou subdividido em oito diferentes galerias, com características distintas. Anteriormente, o espaço expositivo configurava-se como «um imenso hangar no qual a dimensão horizontal predominava». Segundo Teixeira Coelho, a requalificação do edifício do MAC Cidade Universitária teria tornado-o «o mais atualizado museu do país do ponto de vista tecnológico e um dos mais agradáveis para a exposição e o desfrute da arte», possuindo «todas as condições técnicas para receber as grandes exposições internacionais». Entretanto, a radical reforma na sede do MAC Cidade Universitária teria sido pensada para uma finalidade específica: abrigar a exposição permanente do Museu. O MAC Cidade Universitária foi reinaugurado em 06 de dezembro de 2000 com a exposição *Obra Nova* (fig. 84), com o intuito de reafirmar o «compromisso com a contemporaneidade do sistema

⁹¹⁵ A coleção conceitual do MAC-USP é composta por aproximadamente 1.500 obras.

⁹¹⁶ Depoimento de Cristina Freire, *op. cit.*

⁹¹⁷ COELHO, 2003: 23.

⁹¹⁸ COELHO, 2001 *apud* MAIA NETO, 2004: 114. Depoimento de Cristina Freire, *op. cit.*

artístico brasileiro e internacional». Em alusão à requalificação do Museu, esta exposição apresentou obras de artistas brasileiros cuja produção já estava representada no acervo do MAC-USP, e de artistas cujas obras tinham sido incluídas numa lista de aquisições prioritárias. Mas a «ideia por traz da exposição» apontava para os rumos que o Museu «preten[ia] tomar cada vez mais»: dar o maior espaço possível ao artista brasileiro contemporâneo, já que se considerava que «um museu de arte contemporânea precisa[va] ser o lugar onde a arte que est[ava] sendo feita (...) encontr[ria] sua condição de visibilidade pública». Para Teixeira Coelho, em seus primeiros anos, nos «tempos dos encontros (porque eram ainda encontros do que propriamente mostras) da *Jovem Arte Contemporânea*, o MAC era a casa dos artistas num momento particularmente difícil da vida nacional. Os tempos [eram] outros. Mas talvez os artistas contemporâneos brasileiros ainda p[udessem] se servir de um lugar que reconhe[ciam] como seu, antes de ser da história ou da crítica»⁹¹⁹.



Figura: 84 – Sede da Cidade Universitária, 2010.

Nota-se que durante a direção de Teixeira Coelho, o Museu e a sua Associação de Amigos (AAMAC) formaram uma comissão para coordenar um novo projeto, a «Nova Sede do MAC USP», incentivados pela autorização da reserva de uma área institucional para o Museu, concedida pela Prefeitura de São Paulo, na Avenida Francisco Matarazzo, junto do Viaduto da Antártica. O novo projeto justificava-se pela inadequação dos três espaços que o Museu ocupava – tanto no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque do Ibirapuera, como na Cidade Universitária –, e pelo seu público alvo: a comunidade em geral e não apenas a

⁹¹⁹ Relatório de Atividades de 2000, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP.

comunidade universitária. Para a criação da nova sede foi realizado um concurso internacional de anteprojetos, por meio do qual foram selecionando preliminarmente quatro arquitetos – Arata Isozaki (n. 1931), Bernard Tschumi (n. 1944), Eduardo de Almeida (n. 1933) e Paulo Mendes da Rocha –, sendo aprovado o projeto de Bernard Tschumi. Porém este projeto não chegou a ser executado.

Entre a direção de Ana Mae Barbosa e de Teixeira Coelho, o MAC-USP foi dirigido entre 1994 a 1998 por Lisbeth Rebollo Gonçalves (n. 19-), que assumiria novamente a sua direção entre 2006 a 2010. Partindo «de um diagnóstico realizado e tomando em conta a filosofia de trabalho definida pela reitoria» da USP, Lisbeth Gonçalves estabeleceu como metas gerais da sua direção: trabalhar a identidade do Museu, *i.e.*, o seu acervo, a sua história, e a própria arte contemporânea; e procurar uma «mais pronunciada inserção [do MAC-USP] no contexto da sociedade e da universidade (...) atraindo o público com exposições de grande porte, e (...) estimulando maior comunicação com a comunidade». Estabeleceu também como meta aumentar o suporte tecnológico e equipamentos de infraestrutura para as atividades do Museu. Durante a primeira direção de Lisbeth Gonçalves o Arquivo permanente do Museu foi implementado com o objetivo de servir tanto à administração do MAC-USP, como também à pesquisa⁹²⁰.

Teixeira Coelho foi substituído por Elza Ajzenberg (n. 19-) que ficou à frente do MAC-USP entre 2002 e 2005. Elza Ajzenberg assumiu como diretrizes: tornar as obras do MAC-USP mais conhecidas nacional e internacionalmente; posicionar o MAC-USP na vanguarda das tendências do século XXI, mantendo «o grau de vanguardismo (que ele sempre teve), mas assumindo o grau de excelência que ele busca[va]»; e desenvolver a integração entre os campos científico e artístico, geralmente separados na Universidade⁹²¹. Em sua direção, o MAC-USP completou 40 anos e, segundo Elza Ajzenberg, teria ainda diante de si uma questão desafiadora: «qual deve[ria] ser o perfil do MAC USP como um museu contemporâneo? [Seria o] de um museu com obras importantes do século XX? Como deve[ria] ser a sua ampliação (e o núcleo de obras) para o século XXI?»⁹²².

Faz-se ainda importante ressaltar que, em 2005, o MAC-USP recebe por determinação judicial a guarda e administração provisória de parte da coleção de Edmar Cid Ferreira, a *Cid Collection*, e que constituía a Massa Falida do Banco Santos S.A. Cerca de 1500 obras foram transferidas para o Museu, entre as quais se destaca o conjunto de fotografias artísticas que corresponde a mais de 90% do total destas obras, e que abriu ao Museu uma nova possibilidade de pesquisa e atuação.

Tadeu Chiarelli (n. 1956), diretor do Museu aquando a realização desta investigação, assume a direção do MAC-USP em 2010 seguindo como política geral do Museu: «o *empe-*

⁹²⁰ GONÇALVES, 2001: 17-18.

⁹²¹ AJZENBERG, 2002b.

⁹²² AJZENBERG, 2003: 2.

inho ao estudo sobre seu acervo existente (base, inclusive, para todas as propostas de sua ampliação), a produção de estratégias para a formação de novos profissionais na área de arte e de museus, além da divulgação dos resultados das pesquisas que são realizadas em seu interior para um público mais amplo»⁹²³. Durante a sua direção, mais especificamente em 28 de junho de 2011, o MAC-USP inaugura parcialmente a sua Nova Sede, fora da Cidade Universitária e em frente ao Parque do Ibirapuera, ocupando o antigo prédio do Departamento Estadual de Trânsito do Estado de São Paulo, projetado por Oscar Niemeyer na década de 1950, com o apoio inédito do Governo do Estado através da Secretaria da Cultura (fig. 85). Parcialmente porque, até o final desta investigação, apenas um dos pisos do seu edifício havia sido aberto à visitação com a exposição *O Tridimensional no Acervo do MAC: Uma Antologia*. Ou seja, em 2012, o MAC-USP estava em pleno processo de mudança; e ao completar 50 anos inverteu o sentido que percorreu em toda a sua história: da Cidade Universidade em direção ao Ibirapuera.



Figura: 85 – Nova Sede, 2011.

Relativamente a este processo de mudança e, de acordo com Chiarelli, é preciso relembrar que o MAC-USP não foi criado «como fruto de um projeto da própria Universidade», pelo contrário, a USP «viu-se de repente detentora de um patrimônio para o qual [...] não estava preparada e nem, de fato, interessada em administrar». Ao mesmo tempo, nota-se que até finais de 2010, o MAC-USP – assim como os demais museus da USP – não fazia

⁹²³ Depoimento de Tadeu Chiarelli, em entrevista enviada por email em 13 de maio de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.

parte do projeto geral da Universidade, «entendida como um centro de produção de conhecimento nas áreas das Ciências e Humanidades», *i.e.*, «até aquela data, estava relegado ao campo da difusão cultural da Universidade», não sendo reconhecido como um centro de produção de conhecimento através da sua coleção. E mais uma vez, com o seu *retorno* ao Parque do Ibirapuera, não como uma reivindicação da Universidade, mas como uma demanda da Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo⁹²⁴, a sua peculiaridade de não ser de certa maneira um projeto da Universidade tornava-se evidente⁹²⁵.

É com a sua Nova Sede, viabilizada com recursos exteriores e localizada fora da Cidade Universitária, que o MAC-USP, aposta na recuperação do protagonismo que possuiu durante décadas na cidade, assim como, no seu renascimento como um verdadeiro pólo universitário de arte atual. E enfim, e mais uma vez de acordo com Chiarelli, seria possível analisar o *retorno* do MAC-USP para o Ibirapuera a partir de um posicionamento diferente: não seria o MAC-USP que ocuparia aquele complexo e sim a USP, por intermédio do seu Museu de Arte Contemporânea. Posicionamento este que deveria ter sido assumido pela própria Universidade através da «implantação de uma política que envolve[sse] toda a comunidade uspiana», no sentido de torná-la consciente do significado de «um museu de arte atual, tanto para a Universidade quanto para toda a sociedade brasileira»⁹²⁶.



Apesar de ser criado como um museu de arte *programaticamente moderna* e dos diversos entendimentos sobre as prioridades de um museu de arte na universidade, o MAC-USP assume durante toda a sua história um comprometimento com a arte da atualidade, abrindo-se às experiências artísticas legitimadas pelas diferentes linhas de investigação sobre a arte contemporânea, desenvolvidas pelos professores e/ou investigadores associados ao Museu, o que vem atribuindo ao MAC-USP certo perfil *inquieta*. No entanto, considera-se que este modo de comprometimento tem sido orientado por dois princípios comuns às diferentes agendas *políticas* assumidas pelas suas direções: a representação histórica da arte contemporânea, principalmente, da arte contemporânea brasileira; e a relação intensa com os artistas.

O princípio *representação histórica da arte contemporânea brasileira* estaria fundamentado não somente na consolidação do modelo de museu de arte contemporânea desenvolvido durante o século XX mas também no desejo assumido do MAC-USP em participar ativamente na construção desta história, mesmo sendo o contexto artístico de São Paulo

⁹²⁴ Fundamentada de certa maneira numa visão utilitarista, onde ao museu é atribuída a capacidade de projeção política dos governantes.

⁹²⁵ CHIARELLI, 2011.

⁹²⁶ CHIARELLI, 2011.

seu campo de atuação mais imediato. Em relação ao princípio *relação com os artistas*, se por um lado o MAC-USP enfrentou durante toda a sua história uma certa inércia da Universidade em reconhecê-lo como um dos atores/produtores de conhecimento em seu projeto institucional, por outro, foi desde a sua fundação considerado pelos artistas um colaborador e potencializador da criação artística contemporânea, mesmo havendo mudanças nos modos e intensidade desta colaboração. Tanto que, na primeira fase de sua história, o MAC-USP encontraria no estabelecimento da relação colaborativa com o artista contemporâneo a sua forma de atuação e posicionamento. Exercer uma função *operacional* seria o meio de conjugar a sua dupla natureza enquanto museu de arte contemporânea e museu universitário, na medida em que instituía um espaço museológico investigativo, experimental, reflexivo de criação artística. Neste sentido ainda, faz-se necessário mais uma vez ressaltar que do total de obras registradas no Banco de Dados do Acervo do MAC-USP, cerca de 38% foram doadas pelos artistas.

O certo perfil *inquieto* que aqui identifica o MAC-USP também lhe seria atribuído pela já citada inércia da Universidade. Frente a esta inércia – que se manifestou, por exemplo, pela constante falta de recursos, pela demora em conseguir um edifício/sede condigno ao valor de sua coleção – e durante toda a segunda fase da sua história, o Museu assumiria como a sua principal batalha estabelecer-se e consolidar-se como um museu da Universidade; e nesse processo questiona a sua natureza enquanto museu de arte contemporânea, uma vez que não encontrava meios de acompanhar a produção artística do presente – principalmente através da aquisição de obras para a sua coleção. Considera-se que este questionamento o conduz a uma reflexão e avaliação sobre a sua própria história e atuação no cenário da arte contemporânea brasileira, assim como, o seu comprometimento com a produção artística que legitimou; reflexão e avaliação estas realizadas, por exemplo, com a exposição *O que faz você agora Geração 60*, com a legitimação e estudo de sua coleção de arte conceitual, e com a revisão de suas práticas e processos, desenvolvendo novas metodologias de conservação, de exposição de sua coleção – e aqui se destaca mais uma vez o trabalho realizado em torno da exposição *Mac em Obras*, relatado na primeira parte desta dissertação.

Por fim, considera-se que em cada nova investigação ou exposição que o Museu faz com a sua coleção está implícito um processo de reflexão sobre a sua própria identidade, uma vez que a sua coleção, para além de uma representação da arte contemporânea, é de uma maneira muito particular a representação histórica da atuação do Museu no contexto artístico, principalmente, brasileiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Partindo de questões que surgem do encontro entre três fenômenos que assinalam as últimas cinco décadas do *mundo dos museus*, nomeadamente a *reinvenção do museu*, o *boom* de museus de arte contemporânea e a própria arte contemporânea, este estudo procurou construir um entendimento sobre os museus de arte contemporânea analisando os modos como os mesmos se organizam e se identificam como instituições desta natureza ao colecionarem, conservarem, exporem, tornarem acessível e inteligível o seu objeto. Por outras palavras, procurou explorar e analisar como os museus de arte contemporânea contextualizam os paradigmas, as funções que os justificam e os fundamentam ao musealizarem a arte contemporânea e quais são as transformações por eles sofridas ao longo deste processo. Neste sentido, a musealização da arte contemporânea foi abordada como um processo *discursivo e reflexivo* de afirmação e *reinvenção* dos museus.

Em síntese, este estudo foi realizado através da análise de três museus *a priori* muito distintos entre si, mas que são designados enquanto museus de arte contemporânea. Para tanto, procurou inicialmente perceber quais problemáticas estariam na base dos processos e estudos do museu de arte contemporânea enquanto uma tipologia de museu, e quais destas problemáticas seriam compartilhadas e referidas pelos relatos e estudos sobre a formação institucional dos três museus analisados. Identificadas as problemáticas, foram delineadas três esferas de discussão que uma vez articuladas orientaram a análise dos casos, permitindo ao mesmo tempo um mínimo de comparação entre eles; comparação esta no sentido de explorar como cada um dos museus atualiza tais problemáticas ao musealizarem a arte contemporânea.

A primeira esfera refere-se à consolidação do museu de arte contemporânea através da reprodução ou emulação de modelos de museus paradigmáticos ou inspiradores. E neste sentido, observa-se que os três museus analisados (em maior ou em menor grau) são instituídos através da consolidação de alguns paradigmas que marcam a história do museu de arte contemporânea. É o caso da criação do MNAC a par do Museu Nacional de Arte Antiga, tendo como a sua origem a divisão da coleção do antigo Museu de Belas-Artes e Arqueologia, e como início cronológico da sua coleção a data que corresponde ao início da *escola moderna* em Portugal, o ano de 1850; ou da criação do MACS que tinha como um de seus objetivos estabelecer uma relação de complementaridade com o próprio MNAC e com o Museu Nacional Soares dos Reis; e da criação do MAC-USP ao herdar o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, instituindo-se como um museu de arte contemporânea com uma coleção *programaticamente moderna*, mas, por outro lado, contextualizando a ideia de *museu aberto, museu laboratório, museu experimental*.

Observa-se igualmente que os três museus estabelecem suas respetivas designações tendo como questão a distinção entre os termos *moderno* e *contemporâneo*. Entretanto, no caso do MNAC, é possível acompanhar durante a sua história a variação no entendimento de tais termos. Se inicialmente o termo *contemporâneo* designava que o MNAC era um museu da arte de seu tempo, *i.e.*, da arte moderna, não havendo portanto distinção entre

ambos, com o surgimento dos movimentos modernistas a distinção entre os termos *moderno*, *modernismo* e *contemporâneo* colocou em questão a própria atuação do MNAC. Posteriormente, durante o seu empenho para não se tornar um Museu circunscrito de arte oitocentista e retomar o seu original designo, o MNAC empregará o termo *contemporâneo* afirmando-se como um Museu da arte produzida na Idade Contemporânea, ou pelo menos da arte da segunda metade do século XIX até hoje. Ao passo que no caso do MACS, durante toda a primeira fase de sua fundação, a oscilação constante entre os dois termos indica mais a indefinição do programa museológico da instituição do que a falta de esclarecimento sobre os mesmos. Porém, quando finalmente se decide que o Museu seria designado enquanto *museu de arte contemporânea*, a oposição ao termo *moderno*, ou mais precisamente a arte *programaticamente moderna*, evidencia-se, ao mesmo tempo em que se associa o termo *contemporâneo* a determinadas obras produzidas entre os finais da década de 1960 e inícios da década de 1970, representantes de uma mudança paradigmática na arte nacional e internacional. Por outro lado, no caso do MAC-USP, a adoção do termo *contemporâneo* surge principalmente da impossibilidade jurídica de se utilizar a designação *museu de arte moderna*, o que era considerado mais adequado às características da sua coleção inicial. No entanto, apesar da sua coleção inicial ser de arte *programaticamente moderna*, a sua ampliação ou requalificação privilegiaria a arte contemporânea, e o termo contemporâneo seria então associado a *arte atual*, a qual, na coleção do MAC-USP, começaria a ser representada pelas experiências conceituais das décadas de 1960 e 1970.

A arquitetura do museu de arte contemporânea, mais especificamente a sua dimensão mediática ou espetacular, o seu protagonismo nos projetos de reabilitação urbanística, o tipo de espaço expositivo que cria e a relação que estabelece com as obras expostas foi também identificada como um paradigma da história do museu de arte contemporânea. Em relação a este paradigma, tanto o MNAC como o MACS são projetos autorais, respectivamente de Jean Michel Wilmotte e Siza Vieira, sendo que apenas o MACS foi construído de raiz e com a finalidade de ser um museu de arte contemporânea; o projeto do MNAC, pelo contrário, caracteriza-se como uma reabilitação de suas antigas instalações no espaço do ex-convento de São Francisco da Cidade respondendo ao plano museológico de uma coleção que teria um arco cronológico de 1850-1950, mas também a um projeto mais alargado de reabilitação do bairro do Chiado, após o incêndio de 1988. Já o MAC-USP possuía em 2012 três sedes, e apenas o MAC Cidade Universitária foi construído de raiz, porém, devido às vicissitudes próprias da história de sua construção, não é reconhecido como um projeto autoral. Ao passo que tanto o MAC Ibirapuera, como o MAC-USP Nova Sede estão instalados em edifícios emblemáticos da arquitetura modernista brasileira, ambas de autoria de Oscar Niemeyer. Por outro lado, e de maneiras distintas, os espaços expositivos destes museus não são neutros e sim arquitetonicamente caracterizados, e a tentativa em maior ou menor grau de neutralizá-los, seja construindo e pintando paredes, seja tapando janelas, é normalmente orientada pelas características das obras a expor; assim como pelo orçamento

disponível para se fazer tais alterações. E este é um outro paradigma do museu de arte contemporânea compartilhado pelo MNAC, MACS e MAC-USP, *i.e.*, se por um lado a flexibilização dos espaços expositivos é aclamada como uma característica imprescindível, por outro, a sua dinamização é muitas vezes secundarizada por ser considerada dispendiosa. Ainda em relação ao espaço expositivo, apesar de serem espaços arquitetonicamente caracterizados e flexíveis, MNAC, MACS e MAC-USP são *herdeiros* do espaço expositivo moderno por excelência, o *cujo branco*, porém, menos por conta de suas paredes brancas e mais pela repetição de um sistema fechado de valores também paradigmáticos da história do museu de arte contemporânea, *i.e.*, um «pouco da santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos» e de um design «chique», que juntos produzem «uma câmara estética única», o espaço da galeria moderna⁹²⁷.

A segunda esfera diz respeito à característica tipológica dos museus de arte contemporânea e a revisão de suas funções e pressupostos *suspensos* pelas características materiais e conceituais de seu próprio objeto. Observa-se no caso do MNAC a adoção de novas metodologias na análise e estudo da sua coleção; a requalificação espaço-funcional do Museu; a produção de obras de arte especificamente para os seus espaços; a tentativa de redirecionamento das linhas de trabalho de conservação, em termos de conservação preventiva e de intervenção propriamente dita; e a proposta de sistematização historiográfica da arte contemporânea portuguesa. No caso do MACS, observa-se esta revisão principalmente em sua escolha por colecionar obras de artistas reconhecidos não absorvidas ainda pelo mercado da arte; no questionamento ou resistência a leituras mais óbvias da arte da década de 1980; na proposta de um jardim de esculturas que parte de uma reflexão sobre a relação entre a arte e o espaço público e não de um conceito pré-estabelecido de jardim de esculturas; no estabelecimento de uma relação de paridade com o artista; na assunção de uma certa ausência de determinismo e coerência na exposição de sua coleção. E no caso do MAC-USP, observa-se principalmente durante a primeira fase de sua história com a mudança de regras para as JACs; com a atuação do museu como um *espaço operacional*; mas também com o desenvolvimento de novas metodologias para a conservação, exposição e catalogação da coleção de arte Conceitual; com o desenvolvimento de um banco de dados específico para esta coleção; com a implementação do setor de livros e publicações de artistas na Biblioteca.

A terceira e última esfera refere-se às estratégias de envolvimento crítico e reflexivo que surgem a partir da relação entre o museu de arte contemporânea e o artista. Observa-se que desde sua reinauguração, em 1994, e mais enfaticamente a partir de 1998, o MNAC assume como um de seus objetivos o estabelecimento de um diálogo mais sistemático e próximo com os artistas contemporâneos nacionais e internacionais. E isto vai acontecer de maneira crítica através de convites para que os mesmos desenvolvam obras em diálogo com obras da coleção do Museu ou com a sua dimensão espacial, e através da abertura para

⁹²⁷ O'DOHERTY, 2002: 3.

o discurso do próprio artista com a inserção de textos ou com a realização de conversas entre o artista e o público no próprio espaço expositivo. Por sua vez, observa-se que esta relação não é enunciada como um objetivo pelo MACS e sim assumida como inerente à dinâmica de trabalho do Museu. Por outras palavras, a relação crítica e reflexiva entre Museu e os artistas não é assumida como evento discursivo a ser apresentado para o público, mas acontece, por exemplo, durante o processo de montagem das exposições ou com o envolvimento dos artistas em algumas das atividades do Serviço Educativo. Para o MAC-USP, considera-se que esta relação se tornou paradigmática na medida em que identificou o Museu durante um período da sua história e que grande parte de sua coleção é constituída por doações de artistas.

Durante este estudo foi possível perceber outras problemáticas compartilhadas de maneira semelhante pelos museus analisados: apesar de terem coleções com arcos cronológicos distintos, os três museus assumem em seus discursos historiográficos a década de 1960 como um momento de mudança na arte tanto internacional como nacional; assumem as exposições temporárias como uma importante ferramenta para a requalificação de suas próprias coleções, seja por possibilitarem a aquisição de obras, seja por se constituírem como oportunidade para o estudo e restauro da mesma; e assumem a importância do diálogo com outros agentes – artistas, investigadores, profissionais das diferentes áreas – como uma prática implícita ao desenvolvimento de suas funções: a coleção, conservação, exposição, comunicação da arte contemporânea.

Mas também foi possível perceber problemáticas compartilhadas de maneiras distintas: enquanto o MNAC e o MAC-USP assumem a exposição permanente de sua coleção como uma de suas prioridades, mesmo como um objetivo a ser alcançado, o MACS assume as exposições temporárias de sua coleção como uma opção; e enquanto o MNAC procura requalificar a sua coleção no sentido de colmatar lacunas e de realizar o acompanhamento patrimonial da contemporaneidade artística em Portugal, construindo um discurso representativo da produção artística nacional, por outro lado, o MACS procura construir um ponto de vista sobre a arte contemporânea procurando pontos de intersecção entre a arte nacional e a arte internacional, ao passo que o MAC-USP durante a sua história não assume uma linha programática clara para a coleção, muito embora por vezes procurou requalificá-la no sentido de colmatar lacunas e de acompanhar a produção artística atual.

Durante este estudo foi possível perceber também que os modos como os museus estudados se organizam e contextualizam tais problemáticas não dizem respeito apenas à afirmação ou revisão de paradigmas, de práticas, de funções ou de discursos que os fundamentam como museus de arte contemporânea – e que foram aqui sistematizados em três esferas de discussão. Dizem respeito principalmente aos modos como se relacionam com os seus próprios contextos históricos, políticos, artísticos, culturais; e que, portanto, a análise da constituição e *reinvenção* de sua identidade teria que ser considerada sobretudo em relação a estes contextos. Neste sentido, observa-se que no caso do MNAC este processo

adquire uma dinâmica mais afirmativa e o coloca em confronto com a sua própria história, marcada por anos de distanciamento político da produção e do cenário artístico contemporâneo português; considera-se, portanto, que é no equilíbrio entre a produção artística contemporânea e a sua própria história que o MNAC (re)constrói a sua identidade. No caso do MACS, adquire uma dinâmica experimental, pois ao associar a filosofia de sua coleção com as dinâmicas da própria arte contemporânea – e não apenas representá-las em sua coleção –, como o questionamento ou a tensão de limites, de discursos consolidados e a ênfase na dúvida e na experimentação, o MACS constitui-se como um projeto em curso sendo sua identidade construída não como conclusão deste projeto, mas como o percurso percorrido para alcançar os seus objetivos. E no caso do MAC-USP, uma dinâmica inquieta, de reflexão e construção sobre a sua própria identidade, sobre a sua história de atuação no contexto artístico, principalmente, brasileiro, sobre o seu comprometimento com os artistas e produção artística que legitima, em cada nova investigação ou exposição que o Museu faz com a sua coleção.

Enfim, apesar deste estudo se centrar nos modos como os museus estudados se organizam, se identificam e se *reinventam* ao musealizarem a arte contemporânea, apesar de se centrar principalmente na análise e interpretação dos seus discursos, e apesar de orientar a análise dos seus discursos por apenas três esferas de discussão, considera-se que todo este processo reflexivo de organização, identificação e *reinvenção* do museu é constituído por uma rede muito mais complexa de agentes, de negociações, de tensões, de dilemas, etc. Sendo assim, este estudo termina animado por outras questões: frente a uma diversidade de realidades institucionais, é possível atualmente identificar um modelo paradigmático de museu de arte contemporânea? Que práticas poderiam ser consideradas paradigmáticas ao se falar em musealização da arte contemporânea? Que outras questões ou esferas estariam implícitas à criação de museus de arte contemporânea atualmente? Que *reinvenções* seriam possíveis com a presença mais ativa ou participativa dos públicos; presença esta evocada pela própria arte contemporânea? Que *reinvenções* seriam possíveis com a utilização das novas tecnologias de comunicação? Questões estas e muitas outras que indicam possíveis caminhos para esta investigação.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADORNO, T. (1967) – *Prism*. Cambridge: MIT Press.
- AGUIAR, C.A. (2007) – *Videarte no MAC-USP: o suporte de ideias nos anos 1970*. São Paulo: Programa Interunidades em Estética e História da Arte da USP. Dissertação de Mestrado.
- AJZENBERG, E. (2002a) – *Apresentação*. In MAC-USP – *Wolfgang Pfeiffer. 90 anos de vida 70 ano de arte*. São Paulo: MAC-USP, p. 1. Catálogo de exposição.
- ____ (2002b) – *O MAC como órgão integrador*. «Jornal da USP», Ano XV, n.º 594. Disponível em: <<http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2002/jusp594/pag1011.htm>>. [Consulta realizada em fevereiro de 2010].
- ____, org. (2003) – *MAC USP 40 Anos – Interfaces Contemporâneas*. São Paulo: MAC-USP.
- ALBERRO, A. (2009) – *Institutions, critique, and institutional critique*. In ALBERRO, A.; STIMSON, B., eds. – *Institutional critique: an anthology of artists' writings*. Cambridge: MIT Press, p. 2-19.
- ALEXANDER, E. P. (1979) – *Museums in Motion*. The American Association for State and Local History: Nashville.
- ____ (1983) – *Museum Masters: their Museum and their Influences*. The American Association for State and Local History: Nashville.
- ALMEIDA, M.M; OLIVEIRA, D., coord. (2012) – *Conservação & Preservação, Arte Contemporânea. 1.º Seminário: Controlo Integrado de Infestações*. Porto: Fundação de Serralves, p. 11-12.
- ALONSO FERNÁNDEZ, L. (2006) – *Museologia y Museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- ALPERS, S. (1991) – *The Museum as a way of seeing*. In KARP, I.; LAVINE, S., eds. – *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*. Washington, D.C., London: Smithsonian Institution Press, p. 25-32.
- ALTSHULER, B. (2005) – *Collecting the New: A Historical Introduction*. In ALTSHULER, B., ed. – *Collecting the New*. Princeton: Princeton University Press, p. 1-13.
- ALVES, E.; VICTORINO, S. (2004) – *Projecto*. In ALVES, E.; VICTORINO, S., coord. – *Espaço Prática Criativa*. Coleção Oficinas de Serralves. Porto: Fundação de Serralves, p. 5.
- AMARAL, A. (1999) – *500 anos de Carência*. In *Anais da II Semana dos Museus da Universidade de São Paulo*. São Paulo: USP, p. 19.
- ____ (1986) – *Museu de Arte Contemporânea – a bela história de um condenado*. «Jornal da Tarde». São Paulo, 13 de dezembro, p. 5.
- ____ (1988b) – *Vinte e cinco anos depois: para onde vai o MAC*. In *Galeria Revista de Arte* (9). São Paulo, p. 72-75.
- ____ (1988a) – *A história de uma coleção*. In AMARAL, A., org. – *Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Perfil de um acervo*. São Paulo: Techint, p.11-51.
- ____, org. (1988c) – *Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Perfil de um acervo*. São Paulo: Techint.
- ____ (2006a) – *MAC: da estruturação necessária à pesquisa no museu*. In AMARAL, A. – *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e Ensaios (1980-2005)*. Vol 2, Circuito das Artes na América Latina. São Paulo: Editora 34, p. 238-279.
- ____ (2006b) – *MAC: da estruturação necessária à pesquisa no museu*. In AMARAL, A. – *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e Ensaios (1980-2005)*. Vol 2, Circuito das Artes na América Latina. São Paulo: Editora 34, p. 207-212.
- AMES, M. (1989) – *The Liberation of Anthropology: A Rejoinder to Professor Trigger's, "A Present of their Past"?*. In *Culture*, 8, p. 81-85.
- ____ (1991) – *Biculturalism in exhibitions*. «Museum Anthropology» 15 (2), p. 7-15.
- AMAES, M. (1992) – *Cannibal tours and glass boxes: the anthropology of museums*. Vancouver: University of British Columbia Press.
- ANDRADE, S. C. (2009) – *Serralves: 20 Anos e outras histórias*. Porto: Fundação de Serralves.
- APPADURAI, A., ed. (1986) – *The Social Life of Things*. Cambridge: Cambridge University Press.
- APPADURAI, A.; BREKENRIDGE, C. (1992) – *"Museums are good to think": heritage on view in India*. In KARP,

- I.; MULLEN KREAMER, C.; LAVINE, D., eds. – *Museums and Communities: the politics of public culture*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, p. 34-54.
- ARANDA, J.; WOOD, B.K.; VIDOKLE, A. (2009) – *What is Contemporary Art? Issue One*. «e-flux», journal#11, December. Disponível: <<http://www.e-flux.com/journal/what-is-contemporary-art-issue-one/>>. [Consulta realizada em outubro de 2011].
- ____ (2010) – *What is Contemporary Art? Issue Tw*. «e-flux», journal#12, January. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/what-is-contemporary-art-issue-two/>>. [Consulta realizada em outubro de 2011].
- ARGAN, G. C. (1987) – *As fontes da arte moderna, Novos estud.* CEBRAP: São Paulo, n.º 18, p. 49-56, set.
- ÁVILA, M.J. (2003) – *1960-1980 Anos de normalização artística nas colecções do Museu do Chiado*. Castelo Branco: Museu Francisco Tavares Proença Júnior/IPM. Catálogo de exposição.
- ____ (2007) – *A conservação da arte contemporânea: um novo desafio para os museus*. «@pha. Boletim n.º 5 – Preservação da Arte Contemporânea», Associação Portuguesa de Historiadores da Arte (APHA). Disponível em: <<http://www.apha.pt/boletim/boletim5/default.htm>>. [Consulta realizada em março de 2012].
- BADOVINAC, Z. (2009) – *Contemporaneity as Points of Connection Issue One*. «e-flux», journal#11, December. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/contemporaneity-as-points-of-connection/>>. [Consulta realizada em outubro de 2011].
- BARBIER, J-M. (1996) – *Elaboração de projectos de acção e planificação*. Porto: Porto Editora.
- BARBOSA, A.M (1990) – *Política Cultural como prefácio*. In MAC-USP – *O Museu de Arte Contemporânea de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra, p. 5-10.
- ____ (1991a) – *A imagem no ensino da arte*. São Paulo: Perspectiva; Porto Alegre: Fundação Iochpe.
- ____ (1991b) – *Celebração das JACs*. In MAC-USP – *O que faz você agora geração 60*. São Paulo: MAC-USP, p. 3. Catálogo de exposição.
- ____ (1998) – *Tópicos Utópicos*. Belo Horizonte: C/ARTE.
- BARKER, C. (2000) – *Cultural studies: theory and practice*. London: Sage Publications.
- BARKER, E., ed. (1999) – *Contemporary Cultures of Display*. New Haven and London: Yale University Press, The Open University.
- BARRANHA, H. (2008) – *Os museus de Arte na Arquitectura Portuguesa Contemporânea*. Porto: FAUP. Tese de Doutoramento.
- ____ (2010) – “No rasto do efémero”. «L’arte», n.º 72, junho, p. 14-15.
- BARROS, R.T. (2002) – *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949*. São Paulo: ECAUSP. Dissertação de Mestrado.
- BARROSO, E.P. (1990) – *Serralves: museu procura-se*. «Artes & leilões». Lisboa: Ano 1, n.º 5 (junho-setembro), p. 35-41.
- BAUDRILLARD, J. (1991) – *Simulacros e Simulação*. Lisboa: Relógio d’Água.
- BAUMAN, Z. (2000) – *Modernidade Líquida*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- BAZIN, G. (1959) – *The Louvre*. New York: Harry N. Abrams.
- ____ (1967) – *The Museum Age*. Brussels: Desoer, S.A. Publishers.
- BELTING, H. (2007) – *Contemporary Art and the Museum in the Global Age*. In WEIBEL, P.; BUDDENSIEG, A., eds. – *Contemporary Art and the Museum. A global perspective*. Ostfildern: Hantje Cantz Verlag, p. 16-38.
- BENES, J. (1981) – *K ujasnemi predmetu muzeologie*. «Muzeologicke sesity» (8): p. 131-140.
- BENNETT, T. (1995) – *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London and New York: Routledge.
- BENOIST, L. (1971) – *Musée et muséologie*. Paris: P.U.F.
- BLANCHOT, M. (1997) – *Friendship*. Stanford: Stanford University Press.
- BOGDAN, R.; BIKLEN, S. (1994) – *Investigação Qualitativa em Educação. Uma Introdução à Teoria e aos Métodos*. Porto: Porto Editora.
- BOLAÑOS, M. (2002) – *La memoria del mundo: cien años de museologia*. Gijón: Trea.
- ____ (2008) – *El Museo y los Artistas: Brechas y Desencuentros en los Siglos XIX y XX*. In GÓMEZ, D.L.A.; HER-

- NÁNDEZ, J.D.; URIBE, C.A.F, eds. – *El museo y la validación del arte*. Medellín: La Carreta Editores, Universidad de Antioquia.
- BOUQUET, M., ed. (2001) – *Academic Anthropology and the Museum. Back to the Future*. New York: Berghahn Books.
- BOURDIEU, P. (1984) – *Distinction: A social Critique of the Judgement of Taste*. Cambridge: Havard University Press.
- ____ (1989) – *O poder simbólico*. Lisboa: Difel.
- BOUTINET, J-P. (1996) – *Antropologia do Projecto*. Lisboa: Instituto Piaget.
- BOYLAN, P.F. (2006) – *The Museum Profession*. In MACDONALD, S., ed. (2006) – *A companion to museum studies*. Oxford: Blackwell, p. 415-430.
- BRAGANÇA, J. (c.1936) – *Portugal: A arte, os monumentos, a paisagem, os costumes, as curiosidades / Lisboa: O Museu de Arte Contemporânea*. Lisboa: Neogravura.
- BUSKIRK, M. (2003) – *The contingent object of contemporary art*. Cambridge, MA and London: MitPress.
- ____ (2012) – *Creative Enterprise. Contemporary Art between Museum and Marketplace*. New York and London: Continuum Press.
- CAMEROM, D. (1971) – *The Museum, a Temple or the Forum*. «Curator: The Museum Journal», Volume 14, Issue 1, p. 11-24.
- CAMPOS, M.M.L.C. (2011) – *Conservação na Arte Contemporânea. Curadoria como possível estratégia de conservação? Estudo de duas obras apresentadas na exposição Alternativa Zero*. Porto: FBAUP. Dissertação de Mestrado.
- CARBONELL, B. (2004) – *Museum/Studies and the “eccentric space” of an anthology*. In CARBONELL, B., ed. – *Museum Studies. An Anthology of Contexts*. London: Blackwell, p. 1-13.
- CARLE, P.; METZENER, M. (1991) – *Lionel E. Judah and Museum Studies in Canada*. «Muse», VIII/4, p. 71-74.
- CARRIER, D. (2006) – *Museum Skepticism. History of the display of art in public Galleries*. London: Duke University Press.
- CARRILHO, M.M. (2003) – *A ilusão neoliberal*. Disponível em: <<http://www.ps.parlamento.pt/?menu=opiniones&id=2692&leg=>>>. [Consulta realizada em agosto de 2008].
- CASTRO, L. L. O. (2010) – *Exposições de Arte Contemporânea na Paisagem. Antecedentes, Problemática e Práticas*. Porto: FBAUP. Tese de Doutoramento.
- CAYGILL, M. (1981) – *The story of the British Museum*. London: British Museum Publications.
- CAUMAN, S. (1958) – *The Living Museum; Experiences of an Art Historian and Museum Director, Alexander Dornier*. New York: New York University Press.
- CHIARELLI, T. (1987) – *MAC: da opulência à precariedade*. «Revista Guia das Artes Plásticas», n.º 7. São Paulo: Casa Editora Paulistana, p. 46-47.
- ____ (2011) – *A arte, a USP e o devir do MAC*. «Estud. av.», vol. 25, n.º 73, p. 241-252. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340142011000300026&script=sci_arttext#tx7>>. [Consulta realizada em outubro de 2012].
- CLIFFORD, J. (1997) – *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- COELHO, T., ed. (1999) – *O Brasil no Século da Arte. A Coleção do MAC USP*. São Paulo: MAC-USP, n.p.
- ____ (2003) – *Abertura*. In MAC-USP – *Coleção MAC Collection*. São Paulo: MAC-USP, p. 22-27.
- COHEN, A.P.C. (2005) – *Espaço operacional: estruturas flexíveis para práticas artísticas contemporâneas*, São Paulo: ECA-USP. Dissertação de Mestrado.
- COHEN, L.; MANION, L.; MORRISON, K. (2007) – *Research methods in education*. Londres: Routledge.
- COLE, D. (1985) – *Captured Heritage: The Scramble for Northwest Coast Artifacts*, Vancouver: Douglas and McIntyre.

- COLES, R. (1975) – *The Art Museum and the Pressures of Society*. In LEE, S.; CLIFFS, E., eds. – *On Understanding Art Museums*. New Jersey: Prentice-Hall.
- COSTA, C.T (2007) – *Videoarte no MAC*. In MACHADO, A., org. – *Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro*. São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, p. 69-74.
- ____ (2008) – *O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. In FABRIS, A. T.; OSÓRIO, L.C., org. – *MAM 60*. São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, p. 90-99. Catálogo de exposição.
- COSTA, H. (2011) – *Documentar/Exibir*. In MAC-USP – *Mac em Obras*. São Paulo: MAC-USP, n.p. Folder da exposição.
- CRANE, S. (ed.) (2000) – *Museum and Memory*. Sanford: Sanford University Press.
- CRIMP, D. (2005) – *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes.
- DANTO, A. (1964) – *The Artworld*. «The Journal of Philosophy», Vol. 61, N.º 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, Oct. 15, p. 571-584.
- ____ (1999) – *Después del Fin del Arte: El Arte Contemporáneo y el Linde de la Historia*. Barcelona: Paidós.
- DE DUVE, T. (1996) – *Kant after Duchamp*. Cambridge: MIT Press.
- DELOCHE, B. (2002) – *El museo virtual: hacia una ética de las nuevas imágenes*. Gijón: Trea.
- DENZIN, N.K.; LINCOLN, Y.S (2005) – *Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative Research*. In DENZIN, N.K.; LINCOLN, Y.S., eds. – *The SAGE handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage Publications, p. 1-32.
- DESVALLÉES, A. (1992) – *Vagues: une anthologie de la nouvelle museology*. Vol. 1. Paris: W. M. N. E. S., p. 15-17.
- DUNCAN, C. (1995) – *Civilizing Rituals*. London and New York: Routledge.
- DUNCAN, C.; WALLACH, A. (2004) – *The universal survey museum*. In CARBONELL, B., ed. – *Museum studies: an anthology of contexts*. Malden, Mass.: Blackwell Publishing, p. 51-70.
- EDWARDS, E. (1870) – *Lives of the founders of the British Museum*. London: Trubner & Co.
- GOULD, C. (1965) – *Trophy of conquest: the Musée Napoléon and the creation of the Louvre*. London: Faber & Faber.
- ECO, U. (1994) – *A Biblioteca*. Lisboa: Difel.
- ELIAS, I.B. (2010) – *Conservação e restauro de obras com valor de contemporaneidade. Arte postal da XVI Bienal de São Paulo*. São Paulo: ECA-USP. Dissertação de Doutorado.
- EYO, E. (1988) – *Conventional museums and the quest for relevance in Africa*. In ARNOLDI, M.J.; GEARY, C.; HARDIN, K., eds. – *Proceedings of the May 1988 Conference and Workshop on African Material Culture*. Joint Committee on African Studies, American Council of Learned Societies and Social Research Council.
- FANG, H. (2009) – *New Species of Spaces*. «e-flux», journal#11, December. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/new-species-of-spaces/>>. [Consulta realizada em outubro de 2011].
- FALK, J. H.; DIERKING, L. D. (1992) – *The Museum Experience*. Washington: Whalesback Books.
- ____ (2000) – *Learning from the Museum*. Walnut Creek: AltaMira Press.
- FERNANDES, J. (1997) – *Perspectiva: Alternativa Zero. Vinte anos depois...* In FERNANDES, J.; RAMOS, M., coord. – *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves, p. 15-35.
- ____ (2005) – *Álvaro Siza: O regresso do Arquitecto ao Museu*. In FERNANDES, J.; CASTANHEIRA, C., coord. e ed. – *Álvaro Siza: expor = on display*. Porto: Fundação de Serralves, p. 11-14. Catálogo de exposição.
- ____ (2006) – *Prefácio*. In LOOCK, U., ed. – *Anos 80: uma Topologia*. Porto: Fundação de Serralves, p. 7-8. Catálogo de exposição.
- ____ (2009) – I. In Fundação Serralves – *Serralves 2009: a Coleção*. Vol 1. Porto: Fundação de Serralves, p. 13-18. Catálogo de exposição.
- ____ (2010) – *Tudo é possível quando falamos de arte*. «Artes & Leilões», n.º 25, março/abril 2010, p. 08-13. Entrevista concedida a Sandra Vieira Jürgens.
- ____ (2011) – *Museu de Arte Contemporânea de Serralves*. Coleção Museus de Portugal. Vol. 12. Vila do Conde: IMC, Editora Quidnovi.

- FERNANDES, J.M. (2004) – *Apresentação: Público*. In FARIA, O., coord. – *1999 Serralves 2004*. Porto: Público, Fundação de Serralves, p. 6.
- FERNANDEZ, L. A. (2006) – *Museologia y Museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- FIGUEIREDO, J. (1915) – *O Museu Nacional de Arte Contemporânea*. «Atlantida», A.1, n.º 1, p. 657-660.
- FISHER, P. (1991) – *Making and Effacing Art: Modern American Art in the Culture of Museums*. New York: Oxford University Press.
- FLICK, U. (2009) – *Introdução à pesquisa qualitativa*. São Paulo: Artmed.
- FOSTER, H. (2009) – *Questionnaire on “The Contemporary”*. «October» 130, Fall, p. 3-124.
- ____ (2010) – *Contemporary Extracts*. «e-flux», journal#12, January. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/contemporary-extracts/>>. [Consulta em outubro de 2011].
- FOUCAULT, M. (1979) – *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal.
- ____ (1980) – *The Confession of The Flesh*. In GORDON, C., ed. – *Power/Knowledge. Selected interviews & other writings by Michel Foucault 1972-1977*. New York: Pantheon Books, p. 194-228.
- ____ (1997) – *Vigiar e punir – nascimento da prisão*. Petrópolis: Editora Vozes.
- ____ (2000) – *As Palavras e as Coisas. Uma arqueologia das Ciências Humanas*. São Paulo: Martins Fontes.
- ____ (2005) – *A ordem do discurso*. Lisboa: Relógio d'Água.
- ____ (2008) – *A Arqueologia do Saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- FRANÇA, J. A. (1980a) – *A arte e a sociedade portuguesa no século XX, 1910-1980*. Lisboa: Livros Horizonte.
- ____ (1980b) – In PERNES, F., dir. – *Programa e Elenco das Obras do Acervo do Museu Nacional de Arte Moderna ou nele Integráveis*. Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, n.d.
- FRASER, A. (2005) – *From the Critique of Institutions to an Institution of Critique*. «Artforum», 44, September, n.º 1, p. 278-283.
- FREIRE, C. (1999) – *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*. São Paulo: Iluminuras.
- ____ (2000) – *Arte Conceitual e Conceitualismos. Os anos 70 no acervo do MAC USP*. In USP Cultural – *Museu de Arte Contemporânea da USP*. São Paulo: MAC-USP, p. 5-6.
- ____ (2005) – *Território de liberdade: um Museu de Arte Contemporânea durante a Ditadura Militar no Brasil*. In COHEN, A.P.C. – *Espaço operacional: estruturas flexíveis para práticas artísticas contemporâneas*. São Paulo: ECA-USP, p. 31-39.
- ____ (2011a) – *Preservar/Exibir*. In MAC-USP – *Mac em Obras*. São Paulo: MAC-USP, n.p. Folder da exposição.
- ____ (2011b) – *Reproduzir/Exibir*. In MAC-USP – *Mac em Obras*. São Paulo: MAC-USP, n.p. Folder da exposição.
- Fundação Serralves (1999) – *Circa 1968*. Porto: Fundação de Serralves. Catálogo de exposição.
- ____ (2009) – *Serralves 2009: a Coleção*. Vol.1. Porto: Fundação de Serralves. Catálogo de exposição.
- FYFE, G. (1996) – *A Trojan horse at the Tate: Theorizing the Museum as Agency and Structure*. In S. MACDONALD and G. FYFE, eds. – *Theorizing Museums*. Oxford: Basil Blackwell, p. 203-228.
- ____ (2006) – *Sociology and the social aspects of museums*. In MACDONALD, S., ed. – *A companion to museum studies*. Oxford: Blackwell, p. 33-49.
- GALARD, J., ed. (2001) – *L'avenir des musées*. In Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 23, 24 et 25 mars 2000. Paris: Réunion des Musées Nationaux.
- GIDDENS, A. (1991) – *As consequências da modernidade*. São Paulo: Editora UNESP.
- ____ (2000) – *Dualidade da Estrutura. Agência e Estrutura*. Oeiras: Celta Editora.
- GLUZINSKI, W. (1983) – *Basic paper*. In SOFKA, V., ed. – *Methodology of museology and professional training*. ICOFOM Study Series 1 (Stockholm), p. 24-35.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (2006) – *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Gijón: Ediciones Trea.
- GONÇALVES, L.R. (2001) – *Memorial*. São Paulo: USP-ECA.
- GRANDE, N. (2009) – *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Gênese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*. Coimbra: DARQ/FCTUC. Tese de Doutorado.

- GREENBERG, R.; FERGUSON, B.W.; NAIRENE, E. (1996) – *Thinking about Exhibitions*. London and New York: Rotledge.
- GROYS, B. (2009) – *Comrades of Time*. «e-flux», journal#11, December. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/>>. [Consulta realizada em outubro de 2011].
- GRUNENBERG, C. (1999) – *The modern art museum*. In BARKER, E., ed. – *Contemporary Cultures of Display*. New Haven and London: Yale University Press, The Open University, p. 29-49.
- GUERREIRO, M.B. (2010) – *A Arte Fora da História. Exposições da Coleção do Museu do Chiado 1994-2009*. Lisboa: FCSH. Dissertação de Mestrado.
- GUIMARÃES, S.; MANY, E. (2006) – *A Metodologia de Trabalho de Projecto*. Coleção Como Abordar, Lisboa: Areal.
- HABERMAS, J. (1984) – *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- HALL, S., ed. (2003) – *Representation: cultural representations and signifyin practices*. London: Sage Publications.
- ____ (2008) – “Quem precisa da identidade?”. In SILVA, T. T., org. – *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, p. 103-133.
- HARRISON, J.D. (1993) – *Ideas of Museums in the 1990s*. «Museum Management and Curatorship», 13, p. 160-176.
- HARRISON, C.; WOOD, P. (1992) – *Art in theory, 1900-1990: an anthology of changing ideas*. Oxford: Blackwell Publishers.
- HARVEY, D. (1993) – *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Loyola.
- HEIN, G. E. (1998) – *Learning in the Museu*. London: Routledge.
- ____ (2001) – *The Constructivist museum*. In HOOPER-GREENHILL, E., ed. – *The educational role of the museum*. London: Taylor & Francis, p. 73-79.
- HEISER, J. (2009) – *Torture and Remedy: The End of -isms and the Beginning Hegemony of the Impure*. «e-flux», journal#11, December. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/torture-and-remedy-the-end-of-isms-and-the-beginning-hegemony-of-the-impure/>>. [Consulta realizada em outubro de 2011].
- HERNANDEZ, F. (2006) – *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón: Trea.
- HOFMANN, E. (1983) – *Sphären museologischen Interessen*. «Muzeologicke sesity» (9), p. 91-97.
- HOOPER-GREENHILL, E. (1998) – *Los museos y sus visitantes*. Gijón: Trea.
- ____ (2000) – *Museums and the interpretation of visual culture*. London: Routledge.
- ____ (2001a) – *Cultural Change in Museums: Professional Issues, Taking the Lead*. Papers Delivered to the Nordic Museums Leadership Programme, organised by Museumshøjskolen, the Danish Museums Training Institute, Copenhagen, Denmark, June 11th and 12th, 2001. Disponível em: <www.arkade.aub.aau.dk/links/60/610/index.tkl?tkl_search_scope=entire?query=&query1=museumsh%C3%B8jskolen&query2=&field_query1=term&field_query2=&type=&op1=>>. [Consulta realizada em maio de 2012].
- ____ (2001b) – *Museums and the Shaping of Knowledge*. London: Taylor & Francis.
- HORTA, V. (1995) – *MAM; Museu de Arte Moderna de São Paulo*. São Paulo: Dórea Books and Art.
- HUCHARD, O.S. (1986) – *Objet-témoin de civilisation comme concept opératoire muséologique*. In SOFKA, V., ed. – *Museology and identity*. ICOFOM Study Series – ISS 10, p. 147-159. Disponível em: <<http://www.icofom.com.ar/publications.htm>>. [Consulta realizada em maio de 2010].
- HUYSEN, A. (1988) – *En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70*. In PICÓ, J., ed. – *Modernidad y postmodernidad*. Madrid: Alianza Editorial, p. 141-164.
- ____ (1994) – *De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio massivo*. «Criterios», La Habana, n.º 31, enero-junio, p. 151-176.
- ____ (1995) – *Twilight memories. Making time in a culture of amnesia*. London: Routledge.
- ____ (2000) – *En Busca del Tiempo Futuro*. In *Medios, políticas y memoria*. «Revista Puentes», ano 1, n.º 2, Dezembro. Argentina: Centro de estudios por la Memoria, p.12-29.

- JAREMTCHUK, D. (1999) – *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*. São Paulo: ECA/USP. Dissertação de Mestrado.
- JOACHIMIDES, A. (2006) – *Connoisseurship y el surgimiento del Museo Moderno. El caso de Dresde*. In NAVARRO, C. B.; MARÍN TORRES, M. T., eds. – *La museología y la historia del arte*. Murcia: Universidad de Murcia, p. 253-266.
- JÜRGENS, S.V. (2001) – (Um) texto para os anos noventa. In CARVALHO, M. L. S., coord. – *Arte português Contemporâneo: Argumentos de Futuro*. Sevilla: Museu Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporâneo, p. 154-163.
- KAEPPLER, A. (1994) – *Paradise regained: the role of Pacif museum in forging national identity*. In KAPLAN, F., ed. – *Museums and the making of ourselves*. Leicester: Leicester University Press, p. 19-44.
- KANTOR, S. (2003) – *Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge: MIT Press.
- KARP, I. (1992) – *Introduction. Museums and communities: the politics of public culture*. In KARP, I.; KREAMER, C. M.; LAVINE, S. (1992) – *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*. Washington and London: Smithsonian Institution, p. 1-19.
- KARP, I.; LAVINE, S., eds. (1991) – *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- KARP, I.; KREAMER, C.M.; LAVINE, S. (1992) – *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*. Washington and London: Smithsonian Institution.
- KESTER, G. (2009) In FOSTER, H. – *Questionnaire on “The Contemporary”*. *October* 130, Fall, p. 7-9.
- KILPATRICK, W. (2006) – *O Método de Projecto*. Viseu: Livraria Pretexto/Edições Pedagogo.
- KLESSMANN, R. (1971) – *The Berlin Gallery*. London: Thames & Hudson.
- KREPS, C. (2006) – *Non-western models of museums and curation in cross-cultural perspective*. In MACDONALD, S., ed. – *A companion to museum studies*. Oxford: Blackwell, p. 457-472.
- KWON, M. (2002) – *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational*. Cambridge: MIT Press.
- ____ (2009) In FOSTER, H. – *Questionnaire on “The Contemporary”*. *October* 130, Fall, p. 13-15.
- LACLAU, E.; MOUFFE, C. (1985) – *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics*. London: Verso.
- LAMBERT, F.; FERNANDES, J. (2001) – *Porto 60/70: Os Artistas e a Cidade*. In RAMOS, M.; GONÇALVES, C., coord. – *Porto 60/70: Os Artistas e a Cidade*. Porto: Asa, Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas, Museu de Serralves, p. 15-40.
- LAPA, P. (1994a) – *Do pré-naturalismo ao pós-naturalismo: 100 anos de artes plásticas*. In SILVA, R. H.; LAPA, P.; SILVEIRA, M. A., coords. – *Museu do Chiado: arte portuguesa, 1850-1950*. Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu do Chiado, p. 23-26. Catálogo de exposição.
- ____ (1994b) – *Galeria dos Usados & Sem Título*. In Museu do Chiado – *A Ceia*. Lisboa: Museu do Chiado, n.p. Catálogo de exposição.
- ____ (1994c) – *As Pinturas de Carlos Figueiredo*. In Museu do Chiado – *Carlos Figueiredo*. Lisboa: Museu do Chiado, n.p. Catálogo de exposição.
- ____ (1994d) – *A coleção de escultura francesa*. In SILVA, R. H.; LAPA, P.; SILVEIRA, M. A., coords. – *Museu do Chiado: arte portuguesa, 1850-1950*. Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu do Chiado, p. 360-361.
- ____ (1995a) – *Jogos de Damas*. In Museu do Chiado – *Jogos de Damas*. Lisboa: Museu do Chiado, n.p. Catálogo de exposição.
- ____ (1995b) – *As máquinas do tempo de Ângela Ferreira*. In Museu do Chiado – *Uma Escala, uma Sequência, o Engenho da Deriva e um Filme Retardado*. Lisboa: Museu do Chiado, n.p. Catálogo de exposição.
- ____ (1996a) – *We're all here now*. In Museu do Chiado – *I'm here now*. Lisboa: Museu do Chiado, n.p. Catálogo de exposição.

- ___ (1996b) – *O Museu e o seu duplo*. In Museu do Chiado – *Honni Soit Qui Mal Y Pense*. Lisboa: Museu do Chiado, n.p. Catálogo de exposição.
- ___ (1996c) – *Cenário para a queda de uma voz*. In Museu do Chiado – *Retratos de Mário Eloy*. Lisboa: Museu do Chiado, n.p. Catálogo de exposição.
- ___ (2002a) – *Novas aquisições e doações 2000-2001*. Lisboa: IPM – Museu do Chiado. Catálogo da exposição. Catálogo de exposição.
- ___ (2002b) – *Abertura*. In LAPA, P., org. – *Julião Sarmiento. Trabalho dos anos 70*. Lisboa: IPM – Museu do Chiado, s.p. Catálogo de exposição.
- ___ (2003) – *Apresentação*. In *1960-1980 Anos de normalização artística nas colecções do Museu do Chiado*, p.7-9. Catálogo de exposição.
- ___ (2008) – *Panorama museológico da arte contemporânea em Portugal, 2008*. «Museologia.pt», Instituto dos Museus e da Conservação, Ano II, n.º 2, p.190-199.
- ___ (2009) – *Pedro Lapa: “É impensável viver em absoluta dependência da tutela”: depoimento*. «Ípsilon», Público, 13 de novembro, entrevista concedida a Vanessa Rato. Disponível em: <<http://ipsilon.publico.pt/artes/entrevista.aspx?id=245085>>. [Consulta realizada em maio de 2012].
- ___ (2010) – *O Museu Nacional de Arte Contemporânea antes do Museu Nacional de Arte Contemporânea*. In LAPA, P.; SILVEIRA, M. A., orgs. – *Arte Portuguesa do século XIX (1850-1910) – Vol. I do Catálogo da Colecção do MNAC – Museu do Chiado*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, p. XVII-XXIV. Catálogo de exposição.
- LASH, S. (2006) – *Art as concept/art as media/art as life*. In SEMEDO, A.; LOPES, J. T., orgs. – *Museus, Discursos e Representações*. Porto: Edições Afrontamento.
- LAYUNO ROSAS, M. A. (2008) – *Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitectónico*. In LORENTE, J., dir. – *Museologia Crítica y Arte Contemporáneo*. Zaragoza: Pressas Universitárias de Zaragoza, p. 109-124.
- LEE, P. M. (2009) – In FOSTER, H. – *Questionnaire on “The Contemporary”*. *October* 130, Fall, pp.25-27.
- LEITE, E.; MALPIQUE, M; SANTOS, M. R. (1989) – *Trabalho de projecto: 1. Aprender por projetos centrados em problemas*. Porto: Edições Afrontamento.
- ___ (1990) – *Trabalho de projecto: 2. Leituras comentadas*. Porto: Edições Afrontamento.
- LEITE, E. (2002) – *A Escola, o Museu de Arte Contemporânea e o Parque de Serralves*. In GUIMARÃES, S.; LEITE, E. – *Habitares Serralves: 2001 e 2002*. Porto: Fundação de Serralves, p. 53-61.
- LEITE, E.; SANTOS, M.R. (2002) – *Projectos em Movimento*. In GUIMARÃES, S.; LEITE, E. – *Habitares Serralves: 2001 e 2002*. Porto: Fundação de Serralves, p. 81-83.
- LEITE, E.; VICTORINO, S. (2009) – *Projectos com Escolas*. In LEITE, E.; VICTORINO, S., coord. – *Serralves – Projecto com Escolas*. Porto: Fundação de Serralves, p. 15-19.
- LIDCHI, H. (2003) – *The poetics and politics of exhibiting other cultures*. In S. HALL, ed. – *Representation: cultural representations and signifying practices*. London: Sage Publications, p. 151-222.
- LIVINGSTON, J.; BEARDSLEY, J. (1991) – *The Poetics and Politics of Hispanic Art: A New Perspective*. In KARP, I.; LAVINE, S., eds. – *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, p. 104-120.
- LOOCK, U., ed. (2006) – *Anos 80: uma Topologia*. Porto: Fundação de Serralves. Catálogo de exposição.
- ___ (2009) – *Armazém de História*. In Fundação Serralves – *Serralves 2009: a Colecção*. Vol.1. Porto: Fundação de Serralves, p. 19-25. Catálogo de exposição.
- LOPES, J.T. (2000) – *A Cidade e a Cultura. Um estudo sobre práticas culturais urbanas*. Porto: Edições Afrontamento.
- LORD, B. (2006) – *Foucault’s museum: difference, representation, and genealogy*. «Museum and Society», 4 (1). University of Leicester, Department of Museum Studies, p. 1-14.

- LORENTE, J. (1998) – *Cathedrals of urban modernity. The first museums of contemporary art, 1800-1930*. Londres: Ashgate.
- ____ (2006) – Nuevas tendencias en la teoría museológica: a vueltas con la Museología crítica. «*Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*», n.º 2, p. 24-33.
- ____ (2008) – *Los museos de arte contemporâneo. Noción y desarrollo histórico*. Gijón: Trea.
- LOUREIRO, J. (2004a) – *Programas Educativos*. In FARIA, O., coord. – 1999 *Serralves 2004*. Porto: Público; Fundação de Serralves, p. 123-124.
- ____ (2004b) – *Artes Performativas*. In FARIA, O., coord. – 1999 *Serralves 2004*. Porto: Público; Fundação de Serralves, p. 116-119.
- LOWENTHAL, D. (2003) – *The heritage crusade and the spoils of history*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LYOTARD, J. (1989) – *A condição pós-moderna*. Lisboa: Gradiva.
- MACDONALD, S. (1996) – *Theorizing museums: an introduction*. In MACDONALD, S.; FYFE, G., ed. – *Theorizing museums: representing identity and diversity in a changing world*. Oxford: Blackwell Publishers, p. 1-20.
- ____ (1998) – *Exhibitions of power and powers of exhibition: an introduction to the politics of display*. In MACDONALD, S., ed. – *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*. London: Routledge, p. 1-24.
- ____, ed. (2006) – *A companion to museum studies*. Oxford: Blackwell.
- MACDONALD, G. (1992) – *Change and challenge: museums in the information society*. In KARP, I.; MULLEN KREAMER, C.; LAVINE, D., eds. – *Museums and Communities: the politics of public culture*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press, p. 160-181.
- MACEDO, D. (1945) – *Pela dignidade da arte*. «Primeiro de Janeiro», 11 de abril.
- ____ (1957) – *Columbano e o seu Museu*. «Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes», n.º 11, p. 33-37.
- MACGRAGOR, A., ed. (1983) – *Tradescants rarities: essays on the foundation of the Ashmolean Museum 1683 with a catalogue of the surviving early collections*. Oxford: Clarendon Press.
- MACHADO, A. (1997) – *Uma experiência radical de videoarte*. In COSTA, H., org. – *Sem medo da vertigem: Rafael França*. São Paulo: Marca d'Água, p. 75-87.
- MACHADO, F.T. (2009) – *Os Museus de Arte no Brasil Moderno: Os Acervos entre a Formação e a Preservação*. Campinas: UNICAMP/IFCH. Dissertação de Mestrado.
- MAC-USP (1967) – *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*. São Paulo, n.º 85, 28 de julho.
- ____ (1968) – *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*. São Paulo, n.º 107, 18 de dezembro.
- ____ (1972a) – *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*. São Paulo, n.º 180, 13 de setembro.
- ____ (1972b) – *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*. São Paulo, n.º 181, 14 de setembro.
- ____ (1972c) – *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*. São Paulo, n.º 185, 31 de outubro.
- ____ (1973a) – *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*. São Paulo, n.º 207, 16 de agosto.
- ____ (1973b) – *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*. São Paulo, n.º 215-B, s.d.
- ____ (1973c) – *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*. São Paulo, n.º 217, 24 de novembro.
- ____ (1975) – *Exposição do Ante-projeto do Edifício do MAC no campus da USP*. São Paulo: MAC-USP.
- ____ (1977a) – *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*. São Paulo, n.º 350, 05 de setembro.
- ____ (1977b) – *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*. São Paulo, n.º 337, 08 de junho.
- ____ (1977b) – *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*. São Paulo, n.º 377, 07 de dezembro.
- ____ (1979) – *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*. São Paulo, n.º 387, 02 de março.
- ____ (1980) – *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*. São Paulo, n.º 413, 30 de dezembro.
- ____ (1981) – *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*. São Paulo, n.º 419, 06 de maio.
- ____ (1990) – *O Museu de Arte Contemporânea de São Paulo*. São Paulo: Banco Safra.

- MACEDO, R. (2008) – *Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauo. Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70*. Lisboa: FCT-UNL. Dissertação de Doutorado.
- MAGALHÃES, A.G. (2011a) – *Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC-USP: estudos em torno das coleções Matarazzo*. «Revista USP», n.º 90, São Paulo, p. 200-216.
- ____ (2011b) – *Restaurar/Exibir*. In MAC-USP – *Mac em Obras*. São Paulo: MAC-USP, n.p. Folder da exposição.
- MAIA NETO, R.A. (2004) – *Arquitetura para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. São Paulo: FAUUSP. Dissertação de Doutorado.
- MAIRESSE, F.; DESVALLEES, A.; DELOCHE, B., et al. (2009) – *Conceptos fundamentales de la museología*. In DESVALLÉES, A. – *Museología: Retorno a Las Bases*. ICOFOM Study Series – ISS 38, p. 91-128. Disponível em: <<http://www.icofom2.com.ar/archivos/archivos/ISS%2033-35/ISS%2038-2009.pdf>>. [Consulta realizada em outubro de 2010].
- MALEUVRE, D. (1999) – *Museum Memories: History, Technology, Art*. Stanford: Stanford University Press.
- MALTA, D. (1965) – *Museu Nacional de Arte Contemporânea: um século de pintura e escultura portuguesas: 1800-1900*. Lisboa: Bertrand. Catálogo de exposição.
- MALRAUX, A. (1965) – *O Museu Imaginário*. Lisboa: Gallimard.
- MARÍN TORRES, M.T. (2003) – *Territorio jurásico: de museología crítica e historia del arte en España*. In LORENTE, J., dir. – *Museología Crítica y Arte Contemporaneo*. Zaragoza: Pressas Universitárias de Zaragoza.
- MARSTINE, J. (2006) – *New museum theory and practice: an introduction*. Oxford: Blackwell.
- MASON, R. (2006) – *Cultural theory and museum studies*. In MACDONALD, S., ed. – *A companion to museum studies*. Oxford: Blackwell, p. 17-32.
- MATOS, L.A. (2008) – *Diogo de Macedo e a importância da experiência parisiense na sua actividade de artista, crítico e museólogo*. In LORENTE, J.; SÁNCHEZ, S., eds. – *Los escultores de la Escuela de París y sus museos en España y Portugal. El legado de Eleuterio Blasco en Molinos (Teruel)*. Teruel: Instituto de Estudios Turoleses y Comarca del Maestrazgo, p. 37-50.
- MAURE, M. (1995) – *La nouvelle muséologie qu'est-ce c'est?*. In SHÄRER, M.R., ed. – *Symposium Museum and Community II*. ICOFOM Study Series – ISS 25, p. 127-132.
- MCCLELLAN, A. (1999) – *Inventing the Louvre Art, Politics and Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. Berkeley, Los Angeles, London: University California Press.
- MCCRACKEN, G. (1988) – *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumer Goods and Activities*. Bloomington: Indiana University Press.
- MCDONOUGH, T. (2009) – In FOSTER, H. – *Questionnaire on "The Contemporary"*. *October* 130, p. 122-124.
- MCKEE, Y. (2009) – In FOSTER, H. – *Questionnaire on "The Contemporary"*. *October* 130, Fall, p. 64-73.
- MEDINA, C. (2010) – *Contemp(t)orary: Eleven Theses*. «e-flux», journal#12, January. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/contemporary-eleven-theses/>>. [Consulta realizada em outubro de 2011].
- MENSCH, P. (1992) – *Towards a Methodology of Museology*. University of Zagreb: Faculty of Philosophy, Doctor's Thesis. Disponível em: <http://www.muuseum.ee/en/erialane_areng/museoloogiaalane_ki/p_van_mensch_towar>. [Consulta realizada em maio de 2010].
- MILLER, D. (1991) – *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford: Blackwell.
- MILLET, C. (1997a) – *A Arte Contemporânea*. Lisboa: Instituto Piaget.
- ____ (1997b) – *What's Contemporary art? Questions and answers*. «Artpress», n.º 222, Mars, p. 19-25.
- MONTEIRO, J. S. – *Os Espaços do Convento de S. Francisco: da Progressiva Degradação ao Museu do Chiado*. In SILVA, R.H., coord. – *Obraçom, Museu do Chiado: Histórias vistas e contadas*. Lisboa: Instituto Português de Museus, p. 27-35. Catálogo de exposição.
- MOSER, S. (1995) – *The "aboriginalization" of Australian archeology: the contribution of the Australian Institute of*

- Aboriginal Studies to the indigenous transformation of the discipline.* In UCKO, P., ed. – *Theory in Archaeology: a world perspective.* London and New York: Routledge, p. 150-177.
- MUNJERI, D. (1991) – *Refocusing or reorientation? The exhibit or the populace: Zimbabwe on the threshold.* In KARP, I.; LAVINE, S., eds. – *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display.* Washington, DC: Smithsonian Institution Press, p. 444-456.
- MURRAY, D. (1904) – *Museums, their History and their Use.* 3 vols. Glasgow: J. Maclehose & Sons.
- Museu Nacional de Arte Contemporânea (1945) – *I Catálogo-guia.* Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea.
- NORA, P. (1989) – *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire.* «Representations», n.º 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory. (Spring, 1989), p. 7-24. Disponível em: <<http://www.jstor.org/pss/2928520>>. [Consulta realizada em outubro de 2010].
- OBRIST, H.U. (2010) – *Manifestos for the Future.* «e-flux», journal#12, January. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/manifestos-for-the-future/>>. [Consulta realizada em outubro de 2011].
- O'DOHERTY, B. (2002) – *No interior do cubo branco. A Ideologia do Espaço da Arte.* São Paulo: Matins Fontes.
- OLIVEIRA, L. (2008) – *Os antecedentes do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves.* Lisboa: FCSH/UNL. Dissertação de Mestrado.
- OLIVEIRA, M. (2004) – *Projecto Museológico.* In FARIA, O., coord. – *1999 Serralves 2004.* Porto: Público; Fundação de Serralves, p. 54-55.
- OOST, V.O (2012) – *Living Lab Methodology in Museum Studies: an exploration.* Paper was written for the The Transformative Museum Conference, Roskilde, May. Disponível em: <<http://www.dreamconference.dk/wp-content/uploads/2012/03/Van-Oost.pdf>>. [Consulta realizada em dezembro de 2012].
- PADRÓ, C. (2003) – *La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio.* In LORENTE, J. et al., orgs. – *Museologia Crítica y Arte Contemporaneo.* Zaragoza: Pressas Universitárias de Zaragoza, p. 51-70.
- PEDROSA, M. (1995) – *Depoimento sobre o MAM.* In ARANTES, O.B.F., org. – *Política das Artes/ Mário Pedrosa.* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- ____ (2003) – *Parecer sobre o core da cidade universitária.* «Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo, Departamento de Arte e Urbanismo» – EESC-USP, p. 69-76.
- PEARCE, S. (1992) – *Museums, Objects, Collections: A Cultural Study.* Leicester: Leicester University Press.
- ____ (1995) – *On Collecting: An Investigation into Collecting in the Europe Tradition.* London: Routledge.
- PEREZ, F. (2012) – *Adriano de Sousa Lopes, Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: entre a Continuidade e a Mudança.* Lisboa: FCSH. Dissertação de Mestrado.
- PÉREZ, M.H. (1999) – *Anos 90. A década de noventa: estabilização disruptiva.* In PERNES, F., coord. – *Panorama da Arte Portuguesa no Século XX.* Porto: Fundação Serralves / Campo das Letras, p. 321-353.
- ____ (2006) – *Anamnese – o processo.* In PÉREZ, M. H., org. – *Anamnese: o Livro.* Vol. 1. Porto: Fundação Ilídio Pinho, p. 10-46. Entrevista concedida a Ana Sofia Andrade, André Cepeda, Gisela Leal, Raquel Guerra e Tiago Restivo.
- PERNES, F. (1980) – *Prefácio a um Programa.* In PERNES, F., dir. – *Programa e Elenco das Obras do Acervo do Museu Nacional de Arte Moderna ou nele Integráveis.* Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, n.p.
- ____ (1992) – *Porquê e para quê.* In PIMENTEL, G., coord. – *Os 10 contemporâneos.* Porto: Fundação de Serralves, p. 7. Catálogo de exposição.
- ____ (1993a) – *Serralves, e a Europa aqui tão perto.* «Artes & leilões». Lisboa, Ano 4, n.º 20 (junho-julho), p. 17-22. Entrevista concedida a José Sousa Machado.
- ____ (1993b) – *Serralves. O espaço e a hora da juventude.* In PÉREZ, M. H., coord. – *Imagens para os anos 90.* Porto: Fundação de Serralves, p. 9-10. Catálogo de exposição.

- ____ (2001) – *Memórias imprecisas*. In RAMOS, M.; GONÇALVES, C., coord. – *Porto 60/70: Os Artistas e a Cidade*. Porto: Asa, Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas, Museu de Serralves, p. 41-47.
- PINHARANDA, J. (2002) – *Anos 70 de Julião Sarmento no Museu do Chiado*. «Público». Lisboa, November 7, p. 42.
- PINHO, A.G. (2004) – *Apresentação: Serralves*. In FARIA, O., coord. – *1999 Serralves 2004*. Porto: Público; Fundação de Serralves, p. 7.
- PLAZA, J. (1974) – *Prospectiva' 74*. In MAC-USP – *Prospectiva' 74*. São Paulo: MAC-USP, n.p. Catálogo de exposição.
- POLLOCK, G.; ZEMANS, J., eds. (2007) – *Museums After Modernism. Strategies of Engagement*. Oxford: Blackwell.
- PREZIOSI, D. (2003a) – *Grasping the World: Conceptualizing Ethics After Aesthetics*, paper was written for the GLAADH conference, Globalising Art, Architecture and Design History? Debating Approaches to Curriculum Change in the UK held at Goodenough College, London, September. Disponível em: <http://www.glaadh.ac.uk/documents/preziosi_paper.pdf>. [Consulta realizada em dezembro de 2011].
- ____ (2003b) – *Brain of the earth's body: art, museums, and the phantasms of modernity*. Minneapolis: Univ. Of Minnesota Press.
- ____ (2003c) – *Collecting/Museum*. In NELSON, R.S.; SHIFF, R., eds. – *Critical terms for Art History*. Chicago and London: The University of Chicago Press, p. 407-418.
- ____ (2006a) – *Art history and Museology: rendering the visible legible*. In MACDONALD, S., ed. – *A companion to museum studies*. Oxford: Blackwell, p. 50-63.
- ____ (2006b) – *Philosophy and the Ends of the Museum*. In GENOWAYS, H.H., ed. – *Museum Philosophy for the Twenty-first Century*. AltaMira Press: Oxford, p. 69-78.
- PRIMO, J., org. (1999) – *Museologia e Património: documentos fundamentais*. «Cadernos de Sociomuseologia», n.º 15, Centro de Estudos de Sociomuseologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias: Lisboa.
- PRIOR, N. (2002) – *Museums and Modernity. Art Galleries and the Making of Modern Culture*. Oxford: Berg.
- PUTNAM, J. (2001) – *Art and artifact: the museum as medium*. London: Thames and Hudson.
- RAMOS, M. (2005) – *Citar Siza*. In FERNANDES, J.; CASTANHEIRA, C., coord. e ed. – *Álvaro Siza : expor = on display*. Porto: Fundação de Serralves, p. 370-389. Catálogo de exposição.
- RAMSDEN, M. (1975) – *On*. «*The Fox*», vol. 1, n.º 1, p. 66-83.
- RAQS MEDIA COLLECTIVE (2010) – *Now and Elsewhere*. In *e-flux*, journal#12, January. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/now-and-elsewhere/>>. [Consulta realizada em outubro de 2011].
- RAZGON, A.W. (1977) – *Zum Prinzip der Parteilichkeit in der Museumsarbeit*. «*Neue Museumskunde*» 20 (4), p. 244-251.
- ____ (1978) – *Research work in museums: its possibilities and limits*. In JELINEK, J., ed. – *Possibilities and limits in scientific research typical for the museum* (Brno), p. 20-45.
- ROELSTRAETE, D. (2009) – *What is Not Contemporary Art?: The View from Jena*. «*e-flux*», journal#11, December. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/what-is-not-contemporary-art-the-view-from-jena/>>. [Consulta realizada em outubro de 2011].
- ROSLER, M. (2010) – *Take the Money and Run? Can Political and Socio-critical Art "Survive"?*. «*e-flux*», journal#12, January. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/take-the-money-and-run-can-political-and-socio-critical-art-%E2%80%9Csurvive%E2%80%9D/>>. [Consulta realizada em outubro de 2011].
- SANTOS, D. (1997) – *Para uma cronologia*. In FERNANDES, J.; RAMOS, M., coord. – *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves, p. 289-305.
- SAUSSURE, F. (1978) – *Curso de linguística geral*. Lisboa: Publicações Dom Quixote.

- SCHILDKROUT, E. (1991) – *Ambiguous Messages and Ironic Twists: “Into the Heart of Africa” and the Other Museum*. «Museum Anthropology», IS, 2: 16-23.
- SCHREINER, K. (1985) – *Fundamentals of museology*. «Einführung in die Museologie» 6 (Waren).
- SCHREINER, K.; WECKS, H. (1986) – *Studien zur Museologie*. «Schriftenreihe des Instituts für Museumswesen» 27 (Berlin).
- SCOTT, C.A. (2003) – *Museums and Impact*. «Curator – The Museum Journal», Vol. 46, n.º 3, July, p. 293-310.
- ____ (2007) – *What Difference do Museums Make? Using values in sector marketing and branding*. Disponível em: <<http://mpr.icom.museum/html-files/papers/2007-scotttxt.pdf>>. [Consulta em fevereiro de 2011].
- ____ (2009) – *Exploring the evidence base for museum value*. «Museum Management and Curatorship», Vol. 24, n.º 3, September, p. 195-212.
- SEROTA, N. (1996) – *Experience or interpretation: the dilemma of Museums of Modern Art*. Londres: Thames and Hudson.
- SEMEDO, A.; LOPES, J.T. (2006), orgs. – *Museus, Discursos e Representações*. Porto: Edições Afrontamento.
- SHANKS, M.; TILLEY, C. (1993) – *Re-constructing archaeology: theory and practice*. London: Routledge.
- SHELTON, A. (1990) – *In the lair of the monkey: notes toward a postmodernist museograph*. In PEARCE, S., ed. – *Objects of Knowledge, New Research in Museum Studies 1*. London: Athlone Press, p. 78-102.
- ____ (1992a) – *The recontextualisation of culture in UK museums*. «Anthropology Today», 8 (5), p. 11-16.
- ____ (1992b) – *Constructing the global village*. «Museums Journal», August, p. 25-28.
- ____ (1997) – *The future of the Museum Ethnography*. «Journal of Museum Ethnography», 9, p. 33-48.
- ____ (2000) – *Museum Ethnography: an imperial science*. In HALLAN; E., STREET, B., eds. – *Cultural Encounters: representing “otherness”*. London and New York: Routledge, p. 155-193.
- ____ (2001a) – *Unsettling the meaning: critical museology, art, and anthropological discourses*. In BOUQUET, M., ed. – *Academic Anthropology and the Museum. Back to the Future*. New York: Berghahn Books, p. 121-140.
- ____ (2001b) – *Museums in an age of cultural hybridity*. «Fouk: journal of the Danish Ethnographic Society», 43, pp. 221-250.
- ____ (2006) – *Museums and Museum Displays*. In TILLEY, C. et al., ed. – *Handbook of Material Culture*. London: Sage Publications.
- SHERMAN, D.J.; ROGOFF, I., eds. (1994) – *Museum culture: histories, discourses, spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- SILVA, R.H. (1994) – *Do Museu Nacional de Arte Contemporânea ao Museu do Chiado*. In SILVA, R.H.; LAPA, P.; SILVEIRA, M.A., coords. – *Museu do Chiado: arte portuguesa, 1850-1950*. Lisboa: IPM – Museu do Chiado, p. 13-22. Catálogo de exposição.
- ____ (1996a) – *Museu do Chiado. Um olhar retrospectivo*. In SILVA, R.H. coord. – *Obraçom, Museu do Chiado: Histórias vistas e contadas*. Lisboa: Instituto Português de Museus, p. 11-16. Catálogo de exposição.
- ____ (1996b) – *Paisagens dentro de casa*. in *Pedro Calapez: Memória Involuntária*. Lisboa: IPM – Museu do Chiado, p. 14-20. Catálogo de exposição.
- ____ (2002) – *Os museus: história e prospectiva*. In PERNES, F., coord. – *Século XX. Panorama da Cultura Portuguesa*. Vol. 3. Arte(s) e Letras II. Porto: Edições Afrontamentos e Fundação de Serralves, p. 64-108.
- ____ (2012) – *O Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado: algumas histórias em 100 anos*. In QUARESMA, J., coord. – *Instituições culturais e representatividade. Chiado, Baixa, arte pública e esfera comunicacional*. Lisbon: CIEBA, p. 65-72.
- SMITH, T. (2006) – *Contemporary Art and Contemporaneity*. «Critical Inquiry». Vol. 32, n.º 4, Summer, p. 681-707.
- ____ (2009a) – In FOSTER, H. – *Questionnaire on “The Contemporary”*. October 130, Fall, p. 46–54.
- ____ (2009b) – *What is Contemporary Art?*. Chicago: University of Chicago Press.
- ____ (2010) – *The State of Art History: Contemporary Art*. «Art Bulletin». Vol. XCII, n.º 4, December, p. 366-383.

- SPINELLI, J.J. (2012) – *Wolfgang Pfeiffer – 100 Anos: 1912-2012*. «Arte & Crítica. Jornal da abca». Disponível em: <<http://abca.art.br/n26/memoriadacritica.html>>. [Consulta realizada em: dezembro de 2012].
- STANISZEWSKI, M.A. (1998) – *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- STOCKING, G., ed. (1985) – *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*. London: University of Wisconsin Press.
- STRÁNSKÝ, Z. (1966) – *Zur Auffassung der Museologie*. In Diskussionsmaterial (Brno).
- ____ (1983) – *Basic paper*. In SOFKA, V., ed. – *Methodology of museology and professional training*. ICOFOM Study Series 1 (Stockholm), p. 126-132.
- ____ (1986) – *Museality as a key-concept in museology*. In *Vlugschrift-bijlage* (Reinwardt Academie, Leiden).
- TAVARES, E. (2004) – *1980-2004 anos de actualização artística nas colecções do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado*. Castelo Branco: Museu Francisco Tavares Proença Júnior/IPM. Catálogo de exposição.
- TAYLOR, F.H. (1948) – *The Taste of Angels: A History of Art Collecting from Rameses to Napoleon*. Boston: Little, Brown & Company.
- TEATHER, L. (1984) – *Museology and Its Traditions. The British Experience, 1845-1945*. Unpublished PhD dissertation, Department of Museum Studies, University of Leicester. Disponível em: <<http://www.utoronto.ca/mouseia/course2/LTThesisJan.html>>. [Consulta realizada em julho de 2009].
- ____ (1991) – *Museum Studies. Reflecting on Reflective Practice Museum Management and Curatorship* (1991), 10, pp. 403-417.
- THOMAS, N. (1991) – *Entangled Objects: Exchange, Materials Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge: Harvard University Press.
- TILLEY, C., ed. (1991) – *Reading Material Culture*. Oxford: Blackwell.
- TODOLÍ, V. (1997) – *Perspectiva e prospectiva de um museu*. In FERNANDES, J.; RAMOS, M., coord. – *Perspectiva: Alternativa Zero*. Porto: Fundação de Serralves, p. 11-12.
- ____ (1999) – *Um pé na terra e outro no universo*. «Arte ibérica». Lisboa, Ano 3, n.º 24 (maio), p. 12-16. Entrevista concedida a Delfim Sardo.
- TODOLÍ, V.; FERNANDES, J. (1999) – *Circa 1968: em torno de uma ideia de museu e de colecção*. In Fundação Serralves (1999) – *Circa 1968*, Porto: Fundação de Serralves, p. 15-21. Catálogo de exposição.
- TRIGGER, B. (1989) – *A Present of their Past? Anthropologists, Native People, and Their Heritage*. «Culture», 8, p. 71-81.
- TROOD, C. (2003) – *The discipline of pleasure; or, how art history looks at the art Museum*. «Museum and Society», 1 (1), p. 17-29.
- VALÉRY, P. (1923) – *El problema de los museos*. In BOLAÑOS, M. (2002) – *La memoria del mundo: cien años de museología*. Gijón: Trea, p. 31-34.
- VAN HOLST, N. (1967) – *Creators, Collectors and Connoisseurs: the anatomy of artistic taste from Antiquity to the present day*. London: Thames & Hudson.
- VERGO, P. (ed.) (1989) – *The New Museology*. London: Reaktion Books.
- VERWOERT, J. (2010) – *Standing on the Gates of Hell, My Services Are Found Wanting*. «e-flux», journal#12, January. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/standing-on-the-gates-of-hell-my-services-are-found-wanting/>>. [Consulta realizada em outubro de 2011].
- VIEIRA, A. S. (2005a) – *Abrir a janela é a ligação ao mundo*. In FERNANDES, J.; CASTANHEIRA, C., coord. e ed. – *Álvaro Siza: expor = on display*. Porto: Fundação de Serralves, p. 355-369. Entrevista concedida a João Fernandes e Carlos Castanheira. Catálogo de exposição.
- ____ (2005b) – *Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Porto, Portugal (1991-99)*. In FERNANDES, J.; CASTANHEIRA, C., coord. e ed. – *Álvaro Siza: expor = on display*. Porto: Fundação de Serralves, p. 70-71. Catálogo de exposição.

- WEIBEL, P.; BUDDENSIEG, A., eds. (2007) – *Contemporary Art and the Museum. A global perspective*. Ostfildern: Hantje Cantz Verlag.
- WEIL, S. E. (1983) – *Beauty and the Beast: on museums, art, the law, and the market*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- ____ (1990) – *Rethinking the museum: and other meditations*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.
- ____ (1999) – *From being about something to being for somebody: the ongoing transformation of the American museum*. «Daedalus», 128 (3), p. 229-258.
- ____ (2004) – Rethinking the museum: an emerging new paradigm (1990). In ANDERSON, G., ed. – *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. Walnut Creek, CA: AltaMira Press, p. 74-79.
- WHITEHEAD, C. (2009) – *Museums and the Construction of Disciplines: Art and Archaeology in Nineteenth-century Britain*. London: Gerald Duckworth & Co.
- WILDER, G. Z (1991) – *O que faz você agora geração 60? Jovem Arte Contemporânea dos anos 60 revisitada*. In *O que faz você agora geração 60*. São Paulo: MAC-USP, p. 5-8.
- WILMOTTE, J. (1996) – *Museu do Chiado*. «Architècti», n.º 32, p. 36-43.
- WITCOMB, A. (2003) – *Re-Imagining the Museum. Beyond the Mausoleum*. London and New York: Routledge.
- WOLLHEIM, R. (1968) – *Art and Its Objects: An Introduction to Aesthetics*. New York: Harper and Row.
- YINGHUA LU, C. (2009) – *Back to Contemporary: One Contemporary Ambition, Many Worlds*. «e-flux», journal#11, December. Disponível em: <<http://www.e-flux.com/journal/back-to-contemporary-one-contemporary-ambition-many-worlds/>>. [Consulta realizada em outubro de 2011].
- ZANINI, W. (1964) – *Problemas museológicos*. «Estado de São Paulo», Suplemento Literário, 04 de janeiro, p. 4.
- ____ (1972a) – *O Museu e o Artista*. In MAC-USP – *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*. São Paulo, n.º 387, s.d.
- ____ (1972b) – *Novas Potencialidades*. In MAC-USP – VI JAC. São Paulo: MAC/USP, n.p. Catálogo de exposição.
- ____ (1973) – *Museu de Arte Contemporânea de São Paulo – catálogo geral das obras*. São Paulo: MAC-USP, p. 5-11.
- ____ (1974) – *Introdução*. In MAC-USP – *Prospectiva' 74*. São Paulo: MAC-USP, n.p. Catálogo de exposição.
- ____ (1977) – *As novas possibilidades*. In MAC-USP – *Poéticas Visuais*. São Paulo: MAC-USP, n.p. Catálogo de exposição.
- ____ (2003) – In OBRIST, H. U. – *A brief history of curating*. Zurich: JRP|Ringier, p. 148-166. Entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist.
- ZOLBERG, V. (1981) – *Conflicting Visions in American Art Museums*. «Theory & Society», 10, p. 81-102.

Documentação arquivística

Arquivo do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea.

Arquivo Fotográfico da Biblioteca de Serralves.

Arquivo Fotográfico do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea / DDCI – DGPC.

Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Documentos Legislativos (Portugal)

Decreto-Lei n.º 1 de 26 de maio de 1911.

Decreto-Lei n.º 46758 de 18 de dezembro de 1965.

Diário da República II Série, n.º 269 (21 de novembro de 1979), p. 7192.

Despacho n.º 150/85 de 25 de novembro 1985.

Decreto-Lei 240/89 de 27 de julho de 1989.

Decreto-Lei n.º 112/94, de 02 de maio de 1994.
Despacho n.º 187/2004 de 30 de março de 2004.

Websites

<http://www.ipmuseus.pt/>
<http://www.museudochiado-ipmuseus.pt>
<http://www.matriznet.ipmuseus.pt>
<http://www.matrizpix.imc-ip.pt/matrizpix/home.aspx>
<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/>
<http://www.serralves.pt/>
<http://mnsr.imc-ip.pt/>
<http://www.mac.usp.br/mac/>

Outras fontes

- II COMNAM (1986) – *Relatório elaborado pela Comissão Organizadora do Museu Nacional de Arte Moderna*. Porto. In OLIVEIRA, L. (2008) – *Os antecedentes do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves*. Lisboa: FCSH/UNL. Dissertação de Mestrado. Anexo / Documentação.
- Ata da reunião disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP. Loc. 0176/001 – Caderno de Ata. Ata de 29/06/1963 sobre a reunião de 2/05/1963.
- Carta-convide para participação da exposição, enviada pelo Comitê Organizador, Walter Zanini e Julio Plaza. Sem assinatura. Datada em São Paulo, em 21 de março de 1974, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP. Loc. 0017/001.
- Dossier de Candidatura ao Financiamento pelo Programa – Modernização do Tecido Econômico; sub-programa Turismo e Patrimônio Cultural; Medida 5 – Museus e outros Equipamentos Culturais* acessível na Fundação de Serralves, Porto (disponível na Fundação de Serralves).
- Fundação de Serralves (1992) – *Relatório e Contas*. Disponível em: <<http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/1992rec.pdf>>.
- Fundação de Serralves (1993) – *Relatório e Contas*. Disponível em: <<http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/1993rec.pdf>>.
- Fundação de Serralves (1994) – *Relatório e Contas*. Disponível em: <<http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/1994rec.pdf>>.
- Fundação de Serralves (1995) – *Relatório e Contas*. Disponível em: <<http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/1995rec.pdf>>.
- Fundação de Serralves (1996) – *Relatório e Contas*. Disponível em: <<http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/1996rec.pdf>>.
- Fundação de Serralves (2002) – *Relatório e Contas*. Disponível em: <<http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/2002rec.pdf>>.
- Fundação de Serralves (2004) – *Relatório e Contas*. Disponível em: <<http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/2004rec.pdf>>.
- Histórico do MAC escrito por Walter Zanini em 1966. Disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP. Loc. DR 49/001 V1.
- Instituto dos Museus e da Conservação (2008) – *Relatório de Actividades*. Lisboa: IMC. Disponível em: <<http://www.ipmuseus.pt/Data/Documents/IMC/Relatorios/IMC-Relatorio%20Actividades%20-%202008.pdf>>.

Lista de exposições apresentadas e/ou produzidas pelo MNAC.
 Mala direta do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo de 21 de agosto de 1987, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP. Loc.056/08.
 Oração de posse da diretoria do Museu de Arte Contemporânea da USP, dezembro de 1986, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP. Loc. DR 0049/001 V2.
 Projecto de Adaptação Museológica do Edifício Anexo ao Museu Nacional de Arte Contemporânea. Regimento do MAC-USP de 26 de novembro de 1997.
 Regulamento do MNAC de 14 de março de 1917.
 Regulamento do MANC de março de 2009.
 Relatório de Atividades de 2000, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP.

Entrevistas realizadas no âmbito da investigação:

Adelaide Ginga – entrevista por telefone realizada em 25 de julho de 2012.
 Catarina Moura – entrevista presencial realizada em 27 de junho de 2012.
 Helena Barranha – entrevista por telefone em 09 de julho de 2012.
 Raquel Henriques da Silva – entrevista presencial realizada em 29 de maio de 2012.
 Pedro Lapa – entrevista presencial realizada em 30 de maio de 2012.
 João Fernandes – entrevista presencial realizada em 09 de maio de 2012.
 Marta Almeida e Daniela Oliveira – entrevista realizada em 25 de maio de 2012.
 Elvira Leite – entrevista presencial realizada em 11 de junho de 2012.
 Margarida Saraiva – entrevista presencial realizada em 16 de julho de 2012
 Ariane Lavezzo – entrevista presencial realizada em 16 de janeiro de 2012.
 Gabriel Borba – entrevista presencial realizada em 16 de janeiro de 2012.
 Ana Magalhães – entrevista presencial realizada em 17 de janeiro de 2012.
 Cristina Freire – entrevista presencial realizada em 18 de janeiro de 2012.
 Cristina Cabral – entrevista presencial realizada em 19 de janeiro de 2012.
 Tadeu Chiarelli – entrevista enviada por email em 13 de maio de 2012.

CRÉDITOS DAS IMAGENS

- Figs. 01, 02, 03, e 04: pág. 103. Vistas da exposição MAC em Obras, 2012. Foto: ©Elisa Noronha.
- Figs. 05, 06, 07 e 08: pág. 104. Vistas da exposição MAC em Obras, 2012. Foto: ©Elisa Noronha.
- Figs. 09 e 10: pág. 112. Incêndio do Chiado. Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1988. Foto: ©José Ant6nio Lourenço Martins Baptista.
- Fig. 11: pág. 114. Aspecto do Museu. MNAC, S6culo XX. Autoria desconhecida. Foto: Lu6sa Oliveira, 2012. Cortesia DGPC/DDCI. ©Museu do Chiado – MNAC.
- Fig. 12: pág. 115. Aspecto do Museu. MNAC, *Sala VI*, 1945. Autoria desconhecida. Foto: Lu6sa Oliveira, 2012. Cortesia DGPC/DDCI. ©Museu do Chiado – MNAC.
- Fig. 13: pág. 116. Aspecto do Museu. MNAC, *Sala III*, 1945. Autoria desconhecida. Foto: Lu6sa Oliveira, 2012. Cortesia DGPC/DDCI. ©Museu do Chiado – MNAC.
- Fig. 14 – pág. 123. Aspecto do Museu (Direc77o Sousa Lopes). *Sala Columbano, circa* 1940. Autoria desconhecida. Foto: Lu6sa Oliveira, 2012. Cortesia DGPC/DDCI. ©Museu do Chiado – MNAC.
- Fig. 15 – pág. 123. Aspecto do Museu. *Sala Columbano*, 1970. Autoria desconhecida. Foto: Lu6sa Oliveira, 2012. Cortesia DGPC/DDCI. ©Museu do Chiado – MNAC.
- Fig. 16: pág. 129. Planta reorientada do MNAC, *circa* 1936. Fonte: BRAGAN77A, c.1936: 28.
- Fig. 17: pág. 130. Planta do MNAC, 1945. Fonte: Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1945: n.p.
- Fig. 18: pág. 130. 130. Planta do MNAC, piso 2, 1996. Fonte: WILMOTTE, 1996: 39.
- Fig. 19: pág. 131. Aspecto do Museu – jardim. *Circa* 1945. Autoria desconhecida. Foto: Lu6sa Oliveira, 2012. Cortesia DGPC/DDCI. ©Museu do Chiado – MNAC.
- Fig. 20: pág. 131. Aspecto do Museu. Sala de Escultura, *circa* 1970. Autoria desconhecida. Foto: Lu6sa Oliveira, 2012. Cortesia DGPC/DDCI. ©Museu do Chiado – MNAC.
- Fig. 21: pág. 132. *Sala M6dulo*, 2002. Autoria desconhecida. Foto e Cortesia ©Museu do Chiado – MNAC.
- Fig. 22: pág. 133. Planta do Museu do Chiado, 1994. Discurso museográfico inicial. Fonte: GUERREIRO, 2010: 260.
- Fig. 23: pág. 141. Sala 2A. Vista da exposi77o *Diferen77a e Conflito. O S6culo XX nas Colec77es do Museu do Chiado*. Foto: M6rio Valente. Cortesia ©Museu do Chiado – MNAC.
- Fig. 24: pág. 141. Sala 2A. Vista da exposi77o *Meio S6culo de Arte Portuguesa 1944-2004*. Foto: M6rio Valente. Cortesia ©Museu do Chiado – MNAC.
- Fig. 25: pág. 141. *Sala dos Fornos*. Vista da exposi77o *Diferen77a e Conflito. O S6culo XX nas Colec77es do Museu do Chiado*. Foto: M6rio Valente. Cortesia ©Museu do Chiado – MNAC.
- Fig. 26: pág. 141. *Sala dos Fornos*. Vista da exposi77o *Meio S6culo de Arte Portuguesa 1944-2004*. Foto: M6rio Valente. Cortesia ©Museu do Chiado – MNAC.
- Fig. 27: pág. 142. Sala 2. Vista da exposi77o *Diferen77a e Conflito. O S6culo XX nas Colec77es do Museu do Chiado*. Foto: M6rio Valente. Cortesia ©Museu do Chiado – MNAC.
- Fig. 28: pág. 142. Sala 2. Vista da exposi77o *Meio S6culo de Arte Portuguesa 1944-2004*. Foto: M6rio Valente. Cortesia ©Museu do Chiado – MNAC.
- Fig. 29: pág. 142. Plinto com a obra *Tr6s seixos pintados P1-49 (1949), P3-49 (1949), P13-66 (1966)*, de Fernando Lanhas. Vista da exposi77o *Diferen77a e Conflito. O S6culo XX nas Colec77es do Museu do Chiado*. Foto: M6rio Valente. Cortesia ©Museu do Chiado – MNAC.
- Fig. 30: pág. 142. Plinto com a obra *Tr6s seixos pintados P1-49 (1949), P3-49 (1949), P13-66 (1966)*, de Fernando Lanhas. Vista da exposi77o *Meio S6culo de Arte Portuguesa 1944-2004*. Foto: M6rio Valente. Cortesia ©Museu do Chiado – MNAC.
- Figs. 31 e 32: pág. 145. Vistas da exposi77o *Juli77o Sarmento. Trabalho dos anos 70*, 2002. Obras: Cole77o do artista. Foto: ©Arquivo Juli77o Sarmento.
- Fig. 33: pág. 146. Cat6logo da exposi77o *Juli77o Sarmento. Trabalho dos anos 70*. Fonte: Lapa, 2002b: 136.
- Fig. 34 e 35: pág. 153. Sala dos Fornos (interior). Vista da exposi77o *Arte Portuguesa do S6culo XX – 1960-2010*. Autoria desconhecida. Cortesia ©Museu do Chiado – MNAC.

- Fig. 36: pág. 153. Piso 2. Vista da exposição *Arte Portuguesa do Século XX – 1960-2010*. Autoria desconhecida. Cortesia ©Museu do Chiado – MNAC.
- Fig. 37: pág. 153. Piso 2A. Vista da exposição *Arte Portuguesa do Século XX – 1960-2010*. Autoria desconhecida. Cortesia ©Museu do Chiado – MNAC.
- Fig. 38: pág. 155. Planta do edifício do MNAC, 2012. Fonte: <http://www.museudochiado-ipmuseum.pt> [Consulta realizada em setembro de 2012].
- Fig. 39: pág. 156. Vista de *Outros Olhares. Random Walk*, de Ângela Ferreira, 2005 e *C19*, de Joaquim Rodrigo, 1955. Foto: ©Susana Pomba (missdove.org).
- Figs. 40 e 41: pág. 157. Vistas de *NOVA ASSEMBLEIA e algumas PRÓTESES*, de Xana, 2011. Foto: ©Xana.
- Figs. 42 e 43: pág. 158. Vistas de *Breviário do Quotidiano #2*, de Ana Pérez-Quiroga, 1999. Foto: ©Ana Pérez-Quiroga.
- Fig. 44: pág. 163. Parque de Serralves, 2012. Foto: ©Manuel Quinaz.
- Fig. 45: pág. 171. Fernando Pernes discursa na cerimónia de abertura da Casa de Serralves ao público, 29 de maio de 1987. Foto © Ricardo Pereira.
- Fig. 46: pág. 171. Vista da exposição *Obras Doadas e Cedidas para o Futuro Museu Nacional de Arte Moderna*, Casa de Serralves, Porto, Maio/Junho de 1987. Foto © Fundação de Serralves, Porto.
- Figs. 47 e 48: pág. 176. Vistas da exposição *Imagens para os anos 90*, Casa de Serralves, Porto, 29 de julho a 26 de setembro de 1993. Foto: Alvão © Fundação de Serralves, Porto.
- Figs. 49, 50 e 51: pág. 180. Vistas da exposição *Alternativa Zero*, Galeria Nacional de Arte Moderna, Lisboa, 1977. Foto: © José Manuel Costa Alves, © Ernesto de Sousa e © João Freire.
- Figs. 52, 53, 54 e 55: pág. 183. Vistas da exposição *Perspectiva: Alternativa Zero*, Casa de Serralves, Porto, 02 de julho a 07 de setembro de 1997. Foto Alvão, © Fundação de Serralves, Porto.
- Figs. 56, 57, 58, 59, 60 e 61: pág. 187. Vistas da exposição *Circa 1968*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 06 de junho a 31 de agosto de 1999. Foto: Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto.
- Figs. 62: pág. 191. Vista da exposição dos trabalhos finais do Projeto Anual com Escolas, *Coleções Imprevistas*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, maio a outubro de 2005. Foto: Susana Paiva, © Fundação de Serralves, Porto.
- Figs. 63: pág. 191. Vista da exposição dos trabalhos finais do Projeto Anual com Escolas, *O Meu Quarto Não Tem Paredes*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, maio a setembro de 2012. Foto Tiago Ferreira Marques © Fundação de Serralves, Porto.
- Fig. 64: pág. 192. Richard Serra, *Walking is Measuring*, 2000. Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 2000. Foto: © Fundação de Serralves, Porto.
- Fig. 65: pág. 192. Dan Graham, *Double Exposure*, 1995/2003. Col. Fundação de Serralves – Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 2003. Foto: Rita Burmester, © Fundação de Serralves, Porto.
- Fig. 67: pág. 194. Vista da exposição *Daniel Buren: Livros e Outras Publicações*, Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 30 de maio a 30 de agosto de 2009. Foto Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto.
- Figs. 68, 69, 70, 71, 72 e 73: pág. 199. *Vistas da exposição Serralves 2009 – A Coleção*, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, 29 de maio de 2009 a 07 de março de 2010. Fotos: Filipe Braga, © Fundação de Serralves, Porto.
- Fig. 74: pág. 211. Sede do Ibirapuera, s.d. Título Atribuído da Imagem: Vista de Exposição. Data: década de 70. Foto: Lorca Fotógrafos Limitada. Registro de Localização: FUNDO MAC USP 009/0308.2 (ID 00324).
- Fig. 75: pág. 216. Exposição. VI Jovem Arte Contemporânea, realizada na Sede do Ibirapuera, 1972. Título Atribuído da Imagem: Processo de Montagem. Ocupação de lote. Foto: Gerson Zanini (Studio Um). Registro de Localização: FUNDO MAC USP CF 027/0682.15 (ID 00268).
- Fig. 76: página. Exposição. VI Jovem Arte Contemporânea, realizada na Sede do Ibirapuera, 1972. Título Atribuído da Imagem: Discussão publicada, proposta, dotação de verbas de pesquisa. Em destaque, da

esquerda para direita: 1 – Nicolas Vlavianos [?]; 2 – Não identificado; 3 – Walter Zanini (Diretor do MAC USP entre 1963-1978). Foto: Gerson Zanini (Studio Um) Registro de Localização: FUNDO MAC USP CF 027/0682.2 (ID 00118).

Fig. 77: pág. 217. Exposição. VI Jovem Arte Contemporânea, realizada na Sede do Ibirapuera, 1972. Título Atribuído da Imagem: Processo de montagem. Foto: Gerson Zanini (Studio Um). Registro de Localização: FUNDO MAC USP CF 027/0682.4 (ID 00061).

Fig. 78: pág. 220. Prospectiva'74, 1974. Sede do Ibirapuera. Título Atribuído da Imagem. Vista da Exposição. Foto: Gerson Zanini. Registro: FUNDO MAC USP CF 020/0567.5 (ID 00240).

Fig. 79: pág. 220. Prospectiva'74, 1974. Sede do Ibirapuera. Título Atribuído da Imagem. Vista de visitante não identificado na exposição. Foto: Gerson Zanini. Registro: FUNDO MAC USP 020/0567.4 (ID 00302).

Fig. 80: pág. 222. Exposição. Espaço B: Genilson e Inarra, realizada na sede do Ibirapuera, 1977. Título Atribuído da Imagem: Vista da Exposição. Data: 1977. Foto: Gerson Zanini. Registro de Localização: FUNDO MAC USP CF 006/0228 (ID 00309).

Fig. 81: pág. 229. Sede da Cidade Universitária, 1987. Título Atribuído da Imagem: Vista da Fachada da Sede da Cidade Universitária – Anexo. Data: [1987]. Foto: Rejane Cintrão. Registro de Localização: FUNDO MAC USP CF 015/0429 (ID 00317).

Fig. 82: pág. 234. Sede da Cidade Universitária, [1996?]. Título Atribuído da Imagem: Vista da Fachada da Sede da Cidade Universitária. Data: [1996?]. Foto: Ivanir Ferreira Lopes (Assessoria de Imprensa do Gabinete do Reitor). Registro de Localização: FUNDO MAC USP CF 037/1050.1 (ID 00319).

Fig. 83: pág. 234. Sede da Cidade Universitária: início da ocupação, 23/07/1992. Título Atribuído da Imagem: Vista da área Interna do prédio. Data: 23/1/07/1992. Foto: Jorge Maruta (Agência USP). Registro de Localização: FUNDO MAC USP CF 019/0539.1 (ID 00318).

Fig. 84: pág. 238. Sede da Cidade Universitária, 2010. Foto: Marcos Santos/USP imagens.

Fig. 85: pág. 240. Nova Sede, 2011. Foto: Ernani Coimbra/Agência USP.



COLECÇÃO «TESES UNIVERSITÁRIAS», N.º 7

DISCURSOS E
REFLEXIVIDADE
UM ESTUDO SOBRE A
MUSEALIZAÇÃO DA
ARTE CONTEMPORÂNEA

ELISA NORONHA

