



Museus nas Américas: história, estrutura e estratégias

Museums in the Americas: history, structure and strategies

Dr. Roberto Carvalho de Magalhães

Como citar:

MAGALHÃES, R. Museus nas Américas: história, estrutura e estratégias. *MODOS*. Revista de História da Arte. Campinas, v. 1, n.2, p. 58-85, mai. 2017. Disponível em: < <http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/mod/article/view/759>>

DOI: <https://doi.org/10.24978/mod.v1i2.759>

Imagem: Louvre, Grande Galerie - dedicada à pintura italiana, apresentada em ordem cronológica.

Museus nas Américas: história, estrutura e estratégias*

Museums in the Americas: history, structure and strategies

Dr.Roberto Carvalho de Magalhães**

Resumo

A ideia de museu - e, em particular, de percurso narrativo dentro dos museus – que temos hoje é, fundamentalmente, a que recebemos do século XIX. Enquanto instituição oficializada social e burocraticamente, o museu tem uma história curta, de pouco mais de dois séculos. Mas a gestação dessa ideia tem início em tempos muito mais remotos e foi consideravelmente longa: um processo gradativo de acúmulo de patrimônio e de predisposição de itinerários ou narrativas dentro de certas estruturas culturais e/ou religiosas, que são uma das heranças do museu moderno. Uma herança de caráter quase devocional, mas também – e sobretudo – formal. Num determinado momento da história, surgem uma forma arquitetônica e uma estrutura narrativa que se impõem como forma de apresentar arte. Conhecer esse processo é importante, pois nos permite entender muitos mecanismos subjacentes à forma e às atividades dos museus ainda hoje.

Palavras-chave

Museologia, museu de arte, expografia.

Abstract

The general idea of museum - and, in particular, of the narrative course within the museums - that we have today is, fundamentally, the one we received from the nineteenth century. As socially and bureaucratically institutionalized structures, the museums have a short history of little more than two centuries. But the gestation of this idea began in far more remote times and was considerably long: it was a gradual process of accumulation of patrimony and predisposition of itineraries or narratives within certain cultural and/or religious structures, which are one of the legacies of the modern museum. An inheritance of almost devotional character, but also – and above all – of a structure. At one point in history, an architectural form and a narrative structure emerge as a way of displaying art. Knowing this process is important, because it allows us to understand many mechanisms underlying the form and activities of museums even today.

Keywords

Museum studies, art museum, displaying art.

Cria-se, assim, no santuário de Apolo, uma via, um itinerário ascendente na encosta da colina que leva ao templo. As margens dessa via sacra foram literalmente ocupadas, nos séculos, pelos “tesouros” de cada cidade estado, que aí depositavam as suas doações. Não só. Ao longo da via sacra, sobre pedestais, colocavam-se, também, estátuas comemorativas de fatos importantes. Entre elas, alguns de vocês lembrarão, o Auriga de Delfos, uma das esculturas mais representativas do período clássico e uma das poucas esculturas em bronze desse período que chegaram até nós – atualmente, conservada no museu local. O Auriga de Delfos era, na verdade, uma homenagem ao deus Apolo de um tirano de Gela, cidade siciliana, vencedor da corrida de quadrigas nos Jogos Píticos – o equivalente, em Delfos, dos Jogos Olímpicos –, que ocorriam a cada quatro anos. Esse tirano, depois de ter vencido a competição, mandara fazer um conjunto de esculturas representando o auriga com as rédeas nas mãos, dirigindo quatro cavalos. O templo de Apolo sofreu vários terremotos e incêndios no tempo e, sucessivamente, assistiu à decadência do mundo grego antigo até a proibição dos cultos pagãos no final do século IV d.C., o que gerou destruição e abandono. A ação do tempo e da história, além da destruição, acabou cobrindo parcialmente o remanescente com detritos e terra. Ainda hoje, ocorrem escavações no perímetro do santuário de Apolo, realizadas pela École Française de Atenas, e os eventuais achados vão para o museu adjacente, reestruturado recentemente. Um mapa do sítio arqueológico ilustra bem essa ideia do itinerário, ao longo do qual encontramos um dos “templinhos”, ou tesouros, mais bem conservados: o Tesouro dos Atenienses.

As obras encontradas no perímetro do santuário, convém salientar, formavam um percurso que, na verdade, não era organizado cronologicamente, como ocorre nos museus que conhecemos hoje, mas que apresentava uma distribuição geral por cidades. Cada cidade tinha o próprio espaço expositivo, quase como em uma feira. Quem entrava no perímetro do santuário e ascendia até o templo de Apolo via, consultava, admirava todas essas obras. O santuário de Delfos não é o único exemplo de percurso expositivo do mundo antigo, mas é, sem dúvida, e apesar do seu estado de ruína, o melhor conservado.

O Museu Arqueológico de Delfos se encontra fora da área “sacra”, pouco distante do próprio templo, e recolhe todas as obras achadas nas escavações. Essa é uma das formas em que um museu ganha vida: pode-se, por política cultural, decidir construir um museu na área das escavações para se conservar as obras no seu local de origem, o que é uma forma de preservação da história e da identidade da comunidade local e, não último, uma forma econômica de geração de receita. É o que acontece em Delfos, mas também em outras áreas arqueológicas europeias. No que diz respeito, especificamente, à organização do percurso narrativo dentro do museu, temos aqui uma divisão cronológica conjugada com uma divisão por “tesouros”. Procurou-se reunir as obras o mais possível como estavam reunidas na origem. Encontram-se nele, entre outras obras, o Auriga de Delfos, a Esfinge de Naxos, uma obra de grande impacto, e o primeiro exemplo, parece, de notação musical de que temos notícia na história, que é um fragmento do hino a Apolo de um anônimo, gravado em um bloco de mármore.

Chegou o momento de darmos um dos saltos gigantescos no tempo aos quais me referi antes, para aterrissarmos no século XIII e visitarmos um dos tantos exemplos possíveis de itinerário narrativo na base da formação da ideia de percurso do museu moderno. Trata-se da Igreja Superior da Basílica de Assis, na região Úmbria, Itália. A basílica e o mosteiro são dedicados a São Francisco, um santo peregrino da área central da Itália, entre a Toscana e a Úmbria. A construção da Basílica teve início em 1228, logo em seguida à morte e canonização do santo. O que nos interessa aqui, em particular, é a estrutura da história que a basílica superior conta. Não as lendas de São Francisco em si, mas como elas são contadas. A igreja superior tem uma única nave, muito ampla e muito alta, a qual, da entrada até o cruzeiro, está dividida em quatro vãos. Por sua vez, cada parede correspondente a um vão está

dividida em três quadros com os afrescos das lendas de São Francisco, que têm início na esquina direita do encontro da nave com o transepto e se encadeiam cronologicamente na direção da entrada da igreja, dando a volta na contra-fachada para, depois, voltar para o altar pela parede oposta. Temos, aqui, um exemplo do que acontecia nas igrejas italianas – e não só italianas – e que é um antecedente, também, para os museus. Uma ideia de itinerário, de narração, que se faz, neste caso, horizontalmente linear e cronológica. Cada um dos afrescos é uma etapa da vida do santo. Convém lembrar que esses afrescos marcam um momento muito significativo da história da arte, pois a Basílica de Assis, com as suas igrejas inferior e superior, foi, na época, um dos canteiros arquitetônicos mais importantes em toda Europa e polarizou a atividade de muitos arquitetos e artistas.¹



Fig.2. *Auriga de Delfos*, 478-474 a.C., Museu Arqueológico de Delfos, Grécia; Fig.3. *Esfinge de Naxos*, 575-560 a.C., Museu Arqueológico de Delfos, Grécia.

Temos uma ideia de narração e uma ideia de itinerário linear e cronológico, que, de certa forma, nos aproxima de uma ideia de museu. Um peregrino – mas mesmo uma pessoa sem muita fé ou sem intenção devocional alguma – que entrava e ainda hoje entra na igreja superior da Basílica de Assis se embate numa história narrada em uma sucessão de afrescos com estilos, ideias e expressões várias. É dessa forma que a ideia de percurso predisposto para a visão da arte vai se fixando na história. A arte europeia estava, na Idade Média, intimamente ligada à religião, ainda que saibamos que arte e religião são esferas de conhecimento completamente diferentes e que o assunto narrativo não é arte, mas sim que arte é algo que vai além do simples tema narrativo; e é dessa ligação que nasce a ideia de percurso na disposição da arte como uma sucessão de capítulos em um livro.



Fig.4. Vista do interior da basílica superior, com uma só nave, e dos afrescos com as histórias de São Francisco, à direita e à esquerda.

Outro fenômeno muito importante na formação da ideia de museu – e que também está estreitamente ligado à formação das coleções – é o que, em italiano, chama-se *studiolo*, palavra para a qual não temos um equivalente exato em português: um gabinete de estudos ou um estúdio, poderíamos dizer. Trata-se, nos palácios ou castelos dos ditos príncipes “iluminados” do renascimento, de uma estrutura arquitetônica e um lugar de pesquisa, de meditação, de contemplação, de estudos científicos e onde se recolhiam objetos de muitos tipos, livros raros, instrumentos científicos, pedras preciosas, pinturas e curiosidades naturais. Essa tipologia de lugar arquitetônico e cultural tem uma história longa, mas se desenvolve e assume proporções – não físicas, mas culturais – muito grandes no período chamado de primeiro renascimento italiano – ou seja, ao longo do século XV – e no decurso do século XVI.

Um dos exemplos mais significativos de *studioli* é o de Federico da Montefeltro, duque de Urbino, da segunda metade do século XV. É um ambiente muito pequeno, todo revestido com trabalhos de marfeteria de Baccio Pontelli, a partir de desenhos de Boticelli e outros. No *studiolo* do Palácio Ducal de Urbino, Pontelli pôs em prática um sofisticado sistema de *trompe l'œil* e, efetivamente, quando entramos ali, somos enganados pelo ilusionismo do desenho e da perspectiva, temos a impressão de que há realmente um banco, um instrumento musical e outros objetos no ambiente e de que uma ou outra porta dos armários está aberta. Na verdade, essas representações ilusionistas são portas fechadas de armários que guardavam tratados, livros manuscritos, códices com iluminuras e vários instrumentos científicos. Uma das novidades do *studiolo* de Federico da Montefeltro, porém, é que, junto a essa ideia de recolher objetos, instrumentos e livros para a meditação e para o estudo, aparece também uma galeria de quadros. Trata-se de uma série de retratos de homens ilustres: filósofos antigos e modernos e doutores da igreja. Os *studioli*, que via de regra ficam um pouco escondidos dentro do castelo e, normalmente, nas proximidades dos aposentos dos príncipes, duques ou duquesas, transformam-se num lugar de colecionismo, onde tudo aquilo que é precioso, que pode ser uma obra de arte, um desenho de Leonardo da Vinci ou uma iluminura de Van Eyck, é recolhido. É nesse momento histórico que ganha muita força a prática do colecionismo, que, na Idade Média, não era muito intenso. Havia grandes bibliotecas, especialmente nos mosteiros e por virtude dos monges copistas; mas não havia ainda grandes coleções de arte. O mecenatismo e o colecionismo ganham muita força, na Europa,

ao longo do século XV. O colecionismo começa, sobretudo, nesses ambientes, que podemos chamar, hoje em dia, de ambientes culturais.



Fig.5. *Studiolo* de Federico da Montefeltro. Urbino (Itália), Palazzo Ducale.

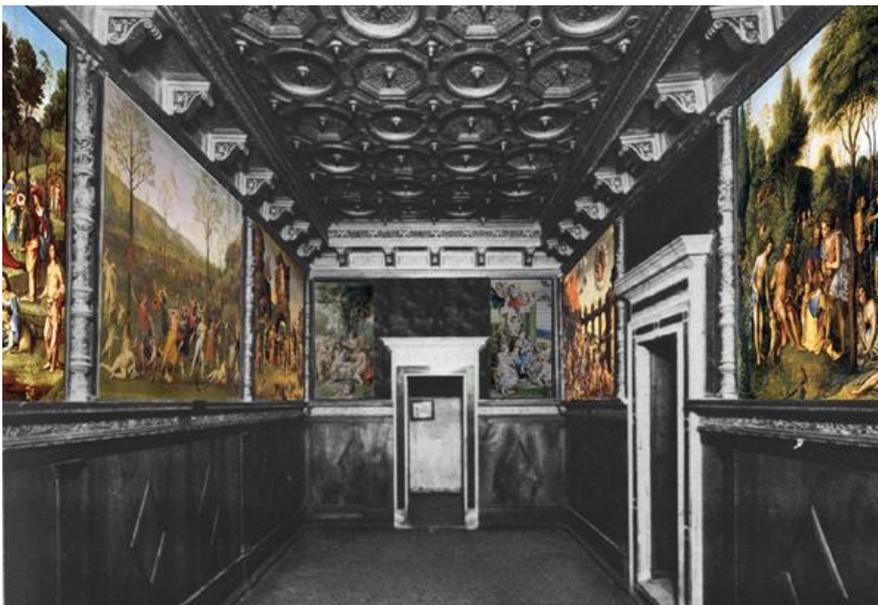


Fig.6. *Studiolo* de Isabella d'Este, em uma reconstrução de Judith Henning e Tanja Döring (<http://www.sts.tu-harburg.de/projects/WEL/Teaching/SeminarWiSe9900/studiolo/studiolo.html>)

Outro exemplo importante de *studiolo* é o de Isabella D'Este Gonzaga, descendente da aristocrática família D'Este de Ferrara. Em 1490, com somente dezesseis anos, ela se casa com Francesco II Gonzaga de Mântua, tornando-se marquesa daquela cidade. Tendo vivido em um ambiente de extremo refinamento cultural, em contato com artistas, pintores, escritores, eruditos vários e músicos, ela leva esse espírito para Mântua. Uma das suas iniciativas mais importantes foi mandar construir um *studiolo* a partir do exemplo do então existente no Castello Estense, onde tinha crescido. Porém ela não se limitou a emular o *studiolo* construído e organizado pelos tios Lionello D'Este e Borso d'Este – que, aliás, foi o primeiro ambiente do gênero em um palácio principesco italiano. Isabella teve uma grande ideia: tirando vantagem do próprio poder econômico e social, decidiu chamar os maiores artistas da época e pedir-lhes que realizassem obras a partir de temas mitológicos para colocá-las no seu *studiolo*, lado a lado, e, assim fazendo, estabelecer uma comparação de estilos. Era uma ideia original para a época. Ela estava interessada em comparar Andrea Mantegna com Perugino, com Giovanni Bellini, do qual não conseguiu obter nenhum trabalho, com Leonardo da Vinci, que realizou um retrato de Isabella D'Este, mas acabou não mandando obra alguma para o *studiolo*. De qualquer forma, Isabella conseguiu colocar lado a lado, a partir de um tema narrativo que lhes servia de elo – cenas da mitologia greco-romana –, obras de grandes artistas, de uma forma a favorecer a comparação entre eles. Infelizmente, esse *studiolo* foi abandonado depois da morte de Isabella; as pinturas que a marquesa tinha paciente e cuidadosamente aí reunido foram doadas, no século XVII, ao Cardeal Richelieu e, hoje, fazem parte do acervo do Louvre. Permanece o fato que, com Isabella d'Este Gonzaga, a única mulher do renascimento italiano a constituir o próprio *studiolo*, nasce a ideia da comparação de estilos através da reunião de obras de vários artistas num mesmo ambiente. Portanto, essa ideia nasce relativamente cedo na História.

Aproximadamente no mesmo período em que Isabella d'Este dava vida ao seu *studiolo* de Mântua, outro fato importante para o nosso tema ocorria do outro lado dos Alpes. Em 1528, François I, rei da França, decide transformar uma ponte coberta que ligava dois corpos do complexo arquitetônico do Castelo de Fontainebleau em um ambiente fechado. Nasce, assim, uma galeria, a famosa Galerie de François I. A palavra “galeria”, na época, era usada para um tipo específico de forma arquitetônica. Até então, tratava-se de um longo ambiente destinado, entre outras funções, a recepções ou ao acúmulo de troféus de caça – e não um espaço especificamente destinado a acolher e mostrar arte. Assim como a palavra “basílica” deriva de um tipo de arquitetura romana precedente ao cristianismo que emprestou a sua forma às igrejas paleocristãs e, sucessivamente, às igrejas tradicionais, a palavra “galeria”, como a entendemos hoje, deriva de uma forma arquitetônica específica e não da função original de tal arquitetura. As galerias não eram uma novidade na época de François I, mas a de Fontainebleau é, sem dúvida, o exemplo antigo mais bem conservado a chegar até nós. Inicialmente, não era nada mais do que uma ponte coberta que foi fechada, com janelas abertas para o parque, e recoberta de obras de arte, transformando-se num ambiente de representação. Era aqui que os nobres, os visitantes ilustres eram recebidos e ficavam impressionados com as obras de arte que a galeria continha. François I, outrora mecenas de Leonardo da Vinci – o qual, convém lembrar, morreu na França –, contrata o pintor florentino Rosso Fiorentino e o escultor Primaticcio, também italiano, para realizar o projeto decorativo da galeria. Rosso e Primaticcio levam consigo o maneirismo italiano para a França, dando início ao chamado primeiro renascimento francês – na verdade, a École de Fontainebleau. Essa forma arquitetônica e o ciclo de pinturas, relevos e esculturas nela contida começam a se aproximar da ideia espacial e expositiva dos museus como nós os conhecemos hoje. Ou seja, corredores ou sucessão de salas com obras dispostas ao longo das paredes.



Fig.7. Galeria de François I, 1528-30, com revestimento de lambris, estuques e afrescos concebidos por Rosso Fiorentino e realizados de 1532 a 1539.

Poucos anos mais tarde, ocorre, em Florença, outro fato fundamental nesse processo de formação da ideia espacial e narrativa de museu. Em 1560, os Médicis, potentíssima família de banqueiros e senhores de Florença, e em especial Cosimo I, encomendam ao arquiteto e artista oficial da corte, Giorgio Vasari, a construção de um edifício onde reunir todas as atividades administrativas de governo. Nasce, assim, a Galleria degli Uffizi. Na origem, o edifício tinha uma função administrativa. Entretanto, a sua parte superior era uma galeria aberta, que dava a volta em todo o longo edifício com planta em forma de “U”. Em 1581, Francesco I, filho de Cosimo I e seu sucessor, decide fechar – assim como François Ier havia feito em Fontainebleau – as galerias abertas e destinar todo o andar superior à vasta coleção de obras de arte dos Médicis, acumulada a partir do começo do século XV e constituída por achados arqueológicos de todos os tipos e proveniências, jóias, esculturas antigas, pinturas, obras encomendadas pelos próprios membros da família a artistas contemporâneos, italianos ou estrangeiros, etc.. É preciso dizer que, no início, a disposição das obras não respeitava nenhum critério específico, a não ser o gosto de Francesco I e dos seus sucessores. Além da autocelebração e da propaganda dinástica subjacente a esse magnífico e hiperbólico mecenatismo e colecionismo, não havia a intenção de se construir algum tipo de narrativa. Ao contrário, havia um grande acúmulo e uma grande mistura entre achados arqueológicos, esculturas e pinturas de pequeno e grande porte, retratos, paisagens, livros... Era, digamos assim, um lugar de maravilhas, em que os hóspedes descobriam tudo de forma desordenada, desde obras de Ticiano a pequenas esculturas em bronze e esculturas monumentais trazidas de Roma.

Hoje, o edifício é quase inteiramente ocupado pelo museu. Na sucessão de três corredores do andar superior – que, em italiano, são chamados de “primo”, “secondo” e “terzo corridoio” e que tomaram o lugar da galeria aberta inicial, há uma coleção de retratos e uma série de esculturas greco-romanas. Em italiano atual, a palavra *galleria* normalmente se refere a uma pinacoteca, sendo a palavra *museo* usada para museus que contêm várias tipologias de materiais. Ainda que os quadros predominem na Galleria degli Uffizi, há também algumas esculturas e afrescos nos tetos dos três *corridoi* e de algumas salas. Adjacente aos dois corredores monumentais mais longos e comunicando com eles através de algumas portas, há um encadeamento de salas onde as pinturas são apresentadas, essencialmente, em sucessão cronológica e numa divisão em áreas culturais ou proveniências geográficas – ou seja, pintura toscana, vêneta, flamenga, holandesa e assim por diante. Porém, a ideia dessa divisão nasce somente no século XVIII. Foi Luigi Lanzi, seu vice-diretor a partir de 1775, quem deu à Galleria degli

Uffizi esse primeiro perfil narrativo sistemático. Arqueólogo e historiador da arte, de uma forma muito moderna e profundamente influenciado pelo Iluminismo, Lanzi estabeleceu a cronologia e a divisão por proveniência como critério fundamental para a exposição das obras. Esse percurso ou narrativa cronológica permanece até hoje e tornou-se um paradigma que se alastrou por toda a Europa e além-mar. Nos Uffizi, o percurso começa pela pintura medieval, com os retábulos dos séculos XII, XIII e XIV. Dentro de cada período, há uma divisão em áreas geográficas. Por exemplo, a pintura toscana dos séculos XIII e XIV está dividida entre obras do âmbito de Siena e obras dos pintores de Florença. Passa-se, em seguida, para as salas do primeiro renascimento toscano ou florentino (século XV) e assim por diante, sempre conforme uma sucessão cronológica na qual intervêm a divisão por áreas culturais/geográficas. Num determinado momento, encontramos a gloriosa pintura vêneta do século XVI, Ticiano, Tintoretto e Veronese. E, mais para a frente, Rembrandt e a pintura holandesa do século XVII. Porém, causa estranheza encontrar as obras de Caravaggio (princípios do século XVII) e dos seus sequazes muitas salas adiante. Essas incongruências, se assim podemos dizer, ocorrem em preexistências arquitetônicas, em edifícios históricos – e, portanto, por si só dignos de preservação – transformados em museu. A imutabilidade do edifício entra em conflito com a narrativa que se quer fazer, o encadeamento de ambientes preexistentes não se ajusta ao encadeamento narrativo, o tamanho das obras não se encaixa em certos ambientes. Esses são somente alguns dos problemas que podem surgir no percurso de um edifício de importância histórica e arquitetônica adaptado a museu. De qualquer forma, como coroamento das tentativas ou exemplos de itinerários narrativos que nós vimos desde a Grécia antiga, nasce, no final do século XVIII, com a organização dos Uffizi por parte de Luigi Lanzi, o formato paradigmático de museu que conhecemos hoje. Esse é um momento muito importante na formação da ideia de museu. Mas convém lembrar que não se trata, ainda, de um museu aberto ao público sem restrições e sim de uma coleção acessível sobretudo a grupos restritos de pessoas – artistas, eruditos, nobres, personagens institucionais – com autorização prévia.

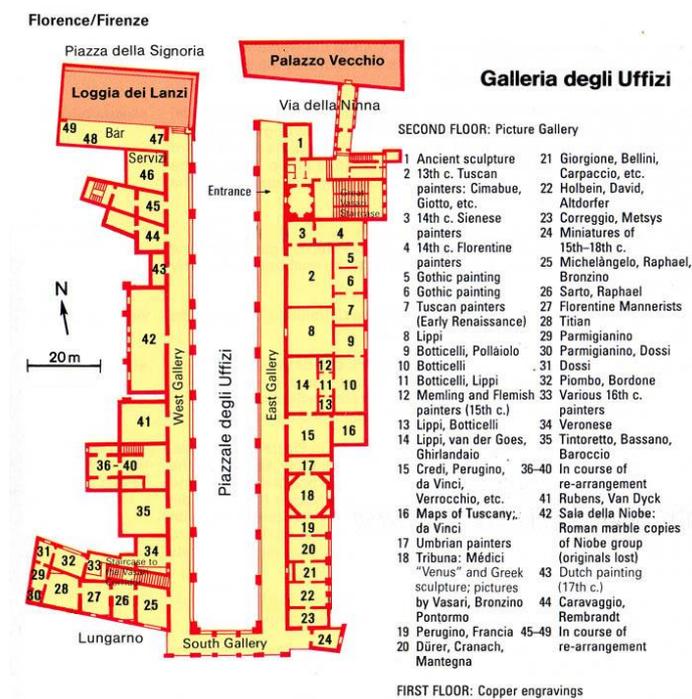


Fig. 8. Distribuição das obras no segundo andar da Galleria degli Uffizi há alguns anos, com percurso cronológico e divisões em áreas culturais/geográficas, que ecoa o método de Luigi Lanzi. As mudanças ocorridas recentemente, com a expansão do museu para o andar inferior, não alteram a ideia da narrativa cronológica antiga. (Baedeker)

A abertura ao público em geral e sem a necessidade de autorizações especiais ocorre poucos anos depois, como consequência direta da Revolução Francesa. Em 1793, constitui-se o *Muséum central des arts de la République* – o Louvre – com as obras confiscadas da coroa e das ordens religiosas suprimidas, que se tornam de domínio público. A esta altura, os eventos começam, realmente, a ficar muito interessantes e, também, muito problemáticos. Há infinitos detalhes na história do processo de formação da ideia de museu e da sua estrutura, mas a Revolução Francesa traz uma novidade fundamental: o museu se torna público.² Como consequência da Revolução Francesa e com o fim do privilégio da nobreza, as suas coleções de arte e os bens artísticos eclesiásticos foram destinados não só ao Louvre, mas a museus públicos em todo o território francês e nos territórios fora da França aos quais a revolução gradativamente se estendeu. Entretanto, o Louvre foi o catalizador de grande parte das obras e, sobretudo, das obras consideradas mais importantes na época. O museu, que, em 1793, era concentrado sobretudo na *Grande Galerie* e constituído na maior parte por pinturas, abre as portas com o seguinte critério: em cinco de cada dez dias, a admissão era reservada exclusivamente aos copistas e estudantes; em três de cada dez dias, ao público em geral; nos dois dias restantes, o museu ficava fechado para limpeza. Com o afluxo de obras, especialmente das obras confiscadas nos territórios ocupados, o museu se estende gradativamente a outros ambientes do enorme edifício do Louvre. Porém, ao contrário do que já acontecia na Galleria degli Uffizi, em Florença, as obras do Louvre não eram, no início, dispostas de uma forma que, hoje, consideraríamos coerente, racional ou com um critério “científico”. Não eram divididas por proveniência, dispostas num itinerário organizado cronologicamente ou conforme estilos ou materiais, separando esculturas de pinturas ou móveis de achados arqueológicos. Elas eram misturadas e a única ideia subjacente à exposição era a de transmitir o “bom gosto” ao público através das obras de grandes artistas. Os móveis conviviam com pinturas e esculturas, sem uma distinção efetiva entre períodos ou proveniências. O critério era o “gosto” e não a organização com base histórica ou filológica.

No Louvre, as divisões sistemáticas ocorrerão na Segunda República, especificamente a partir de 1848, quando Frédéric Villot se torna o conservador-chefe das pinturas do museu. Sob a sua direção, é realizado um catálogo sistemático das obras, com uma linha do tempo e um índice alfabético de todos os pintores. A colocação aleatória das pinturas na *Grande Galerie* é substituída por uma distribuição cronológica – e conforme o estilo e a proveniência – das escolas de pintura mais antigas; enquanto uma seleção de obras-primas de todas as épocas e proveniências é exposta no *Salon Carré*. Só então a onda de racionalismo gerada pelo Iluminismo e pela *Encyclopédie* de Diderot chega ao museu. Com as variações mais ou menos significativas ocorridas desde então, essa é a forma narrativa da exposição das obras do Louvre que chegou até nós. Hoje, a Grande Galerie e as salas a ela adjacentes estão inteiramente ocupadas pela pintura italiana, que está exposta cronologicamente e com uma divisão interna entre âmbitos culturais ou proveniências. Em outras alas do museu, o mesmo acontece com a pintura francesa, espanhola, flamenga, holandesa e inglesa. À distribuição cronológica e por grandes áreas culturais, soma-se a divisão em tipologias de material. Assim, separada da pintura, a escultura tem o seu próprio percurso cronológico – da escultura antiga ao século XIX – e dividido em áreas culturais ou países de proveniência. Resumindo: o que vemos hoje no Louvre nada mais é do que um desdobramento natural e uma amplificação do tipo de narrativa estabelecido em 1848.

Essa forma narrativa se torna canônica e é o que vemos na maioria dos museus de arte do mundo ocidental. Dos Uffizi ao Louvre, do Museu do Prado ao Rijksmuseum de Amsterdã, do Fine Arts Museum de Boston à Yale University Art Gallery em New Haven, para citar somente alguns. Até mesmo os museus de arte moderna espelham esse sistema narrativo ou tipo de percurso predisposto para o visitante.

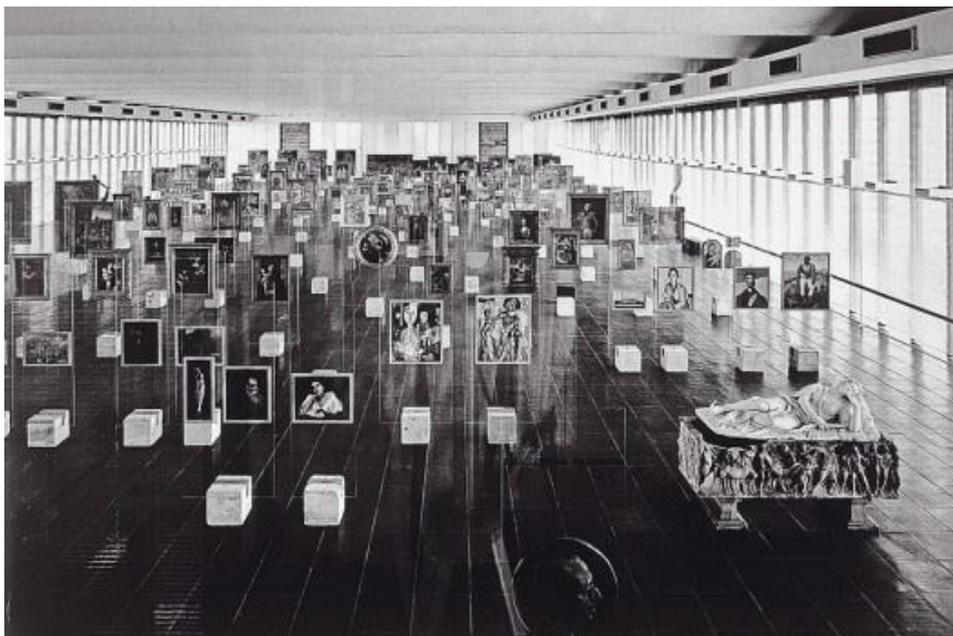


Fig.9. Vista geral do antigo projeto expográfico de Lina Bo Bardi para o Masp. (Foto: Paolo Gasparini. Arquivo do Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi)

E o que acontece no Brasil? Observemos brevemente o que ocorre no Masp (Museu de Arte de São Paulo) – especialmente a partir de 1968, quando é inaugurada a sua sede na Avenida Paulista –, pois, pelo menos no que tange o acervo, é o mais prestigioso do país entre os museus de arte. No seu famoso projeto expográfico com suportes individuais para as pinturas, constituídos por painéis de vidro sustentados por cubos de cimento armado, a arquiteta Lina Bo Bardi não abandona a ideia de itinerário cronológico e de subdivisão em áreas culturais/escolas das obras. Mas quebra a obrigatoriedade e rigidez dessa narrativa, atuando duas transformações consideravelmente radicais.

Em primeiro lugar, a ideia de tirar as obras da parede e colocá-las em painéis individuais de vidro, ainda que num ambiente imenso, como a pinacoteca do museu, era uma forma de aproximar o observador da dimensão do ateliê de artista, pois, via de regra, as pinturas nasciam num cavalete. Em segundo lugar, mesmo mantendo a ordem cronológica – pois havia uma distribuição cronológica e a subdivisão canônica em escolas (Brasil, Itália, França e assim por diante), era possível ignorar essa narrativa e estender o olhar, através de e entre os painéis transparentes, para ver aquilo que estava mais adiante e, com isso, fazer comparações imediatas entre escolas e períodos. Essa possibilidade não era somente visual, mas física também. O observador não tinha a obrigação de exaurir o percurso predisposto sobre um momento histórico ou uma escola e podia passar perpendicularmente entre os painéis para dar um salto geográfico e/ou temporal. Ao invés de obedecer a sucessão linear cronológica, podia passar de uma obra do século XV para uma obra impressionista, do século XIX, e estabelecer as próprias conexões ou comparações. Era uma ideia muito interessante e, de certa forma, poética, pois fazia com que os estilos, as diversas linguagens dos pintores se sobressaíssem mais, adquirissem mais força, além de criar novos diálogos. Pois quando temos, como na Galleria degli Uffizi, reunidas em uma sala, somente obras do século XIII, há uma linguagem comum de base e uma associação por semelhança – afirmam-se, sobretudo, as semelhanças. Quando se pode comparar obras de séculos diferentes ou de origens geográficas/culturais diferentes, sobressai-se imediatamente o estilo de cada uma ou, então, revelam-se inesperadas afinidades. O Masp do histórico projeto expográfico de 1968 oferecia essa

alternativa. Quando eu morava em São Paulo e, ainda muito jovem, ia ao Masp, isso tudo me entusiasmava muito. O sistema não era isento de alguns problemas, especialmente para a segurança das obras. Aconteceu, na história do museu, que alguns desses painéis quebraram – sem, porém, criar danos para obra alguma – e isso podia colocar em perigo a incolumidade da obra de arte, que deve ser uma das prioridades de um museu. Foi esse um dos argumentos que os conservadores dos anos 1990 usaram para dismantlar o projeto de Lina Bo Bardi e criar, dentro do grande vão do segundo andar, uma sucessão de salas, exatamente como em um museu do século XIX, voltando, assim, ao rígido percurso narrativo cronológico subdividido em escolas.

O projeto expográfico de 1968 também resolvia de forma excelente um problema de comunicação. Era possível, como efetivamente ocorria, colocar do outro lado do painel – entre a obra e o painel de vidro – um compensado do mesmo tamanho da pintura exposta e, nesse compensado, as informações básicas sobre a obra, a sua proveniência, análises, dados biográficos do autor, informações sobre outras pinturas que com a obra exposta mantivessem alguma relação, sem que tudo isso se impusesse na relação do observador com ela. Fornecia-se (ou oferecia-se a possibilidade de fornecer) uma grande quantidade de informações, sem obrigar, digamos assim, o visitante a ler o texto para ter uma relação com a obra. A relação imediata com a obra, razão fundamental da existência do museu, tornava-se primordial; as noções que se queria dar sobre ela deixavam de ser uma interferência e se tornavam uma possibilidade. Quando nos voltávamos para um lado do grande vão arquitetônico, víamos as obras sem mediação alguma – a não ser a da disposição das obras em certa sequência; voltando-nos para o outro lado, tínhamos uma espécie de enciclopédia virtual da arte, com tantos textos e reproduções. Era algo extremamente positivo que o visitante fosse, primeiro, capturado pela obra e não pela informação sobreposta/imposta à obra, que, inevitavelmente, condiciona o olhar.



Fig. 10. Henri Matisse, Torso de gesso, no cavalete de vidro do antigo projeto expográfico de Lina Bo Bardi para o Masp (1986); Fig. 11. Parte traseira do painel de vidro com o Torso de gesso contendo informações sobre a obra e o autor e reproduções de outras obras (1986).

O projeto expográfico do Masp de 1968 era muito interessante e propunha uma novidade na ideia tradicional de narrativa dos museus. Era e continua sendo um conceito muito moderno. Tanto que,

recentemente, o museu Van Abbe, de Eindhoven, Holanda, produziu uma instalação da artista Wendelien van Oldenborgh com obras do próprio acervo, intitulada “Museu de Arte de São Paulo”, em que utilizava-se o projeto expográfico de Lina Bo Bardi. Em um dos ambientes do museu, a jovem artista utiliza os painéis de vidro sustentados por cubos de cimento armado exatamente como eram utilizados no Masp de 1968 até o começo da década de 1990, com as informações e textos analíticos na parte de trás dos painéis, entre as obras e o vidro.³

Concluindo esse panorama histórico sobre a formação do sistema narrativo ainda em vigor em grande parte dos museus de arte pelo mundo afora, é oportuno indicar algumas tipologias de museu e os percursos narrativos mais comuns. Dentre as tipologias, destacamos os museus de arte com tendência universalista. O que significa? Trata-se de museus como o Louvre ou o Metropolitan de Nova York, que recolhem todos os tipos de objetos, desde pinturas e esculturas a móveis, arte aplicada, design industrial, achados arqueológicos, etc., de várias proveniências e de todo e qualquer período histórico. Embora tenha deixado de mostrar a arte a partir de 1850, quando foi criado o Musée d’Orsay, que passou a acolher a arte francesa da segunda metade do século XIX até princípios do século XX, o Louvre possui de tudo, desde achados arqueológicos do Egito Antigo até a pintura romântica e realista francesa: escultura, pintura, gráfica, gravuras, desenhos, móveis e assim por diante. Depois, temos as pinacotecas, que são museus dedicados, fundamentalmente, à pintura; os museus de escultura; os de design e os de artes aplicadas; para não falar nos museus, de formação mais recente, dedicados especificamente à fotografia e ao cinema. Um museu pode ser, também, monográfico, ou seja, dedicado exclusivamente a um artista – como no caso do Musée Picasso de Paris, da Fundació Joan Miró de Barcelona, do pequeno Museu Lasar Segall de São Paulo ou da Fundação Iberê Camargo de Porto Alegre – ou a uma escola ou período, como os museus de arte moderna ou contemporânea. No que diz respeito às divisões e percursos internos, à sucessão de obras que determina o roteiro segundo o qual a experiência se desenrola no museu, que, em português, poderíamos chamar de ordenação – e não estamos falando, ainda, de projeto expográfico, mesmo que ambos estejam interligados –, temos o percurso cronológico, a divisão por áreas geográficas e/ou culturais, a ordenação e os percursos por tipologia de material – este último caso se faz, às vezes, obrigatório em função das diferentes necessidades de preservação dos diferentes materiais, que requerem estratégias de conservação e de iluminação incompatíveis entre si. A forma narrativa tradicional de museu é a que sobrepõe a ordem cronológica à divisão por áreas geográficas. Essa é a fisionomia que o museu de arte adquire ao longo da história e que nós herdamos. A essa altura, repetimos a pergunta com a qual abrimos esta fala: é a única forma possível? Pode ser reformulada? E em que medida? Algumas respostas ou possibilidades emergirão em seguida, na parte que, agora, dedicaremos aos museus das Américas.

O conflito entre exposição temporária e acervo (um embate vivido de forma dramática nos museus brasileiros)

Antes discutirmos os museus nas Américas e tentarmos responder a essas perguntas, é preciso levantar uma questão delicada – eu diria quase um drama – vivido pelos museus brasileiros: trata-se do conflito entre exposição temporária e exposição permanente. Os museus estão vivendo essa luta, que também é, de certa forma, uma luta pela sobrevivência, para atrair público, para atrair recursos, patrocinadores, etc., o que acaba interferindo indevidamente em questões que deveriam ser de domínio estritamente cultural. Além disso, convém fazer, também, uma distinção clara entre coleção e museu. Coleção é um acervo em si, ou parte desse acervo, mesmo que inacessível à fruição e guardado em algum depósito; museu é como esse acervo é organizado, elaborado e apresentado para o público, a forma através da qual ele ganha vida na sua relação com a sociedade. O museu engloba o acervo ou coleções; o contrário não se verifica. Feitas essas duas observações, podemos avançar.

Em 2006, o Museu de Arte de São Paulo estava em declínio de prestígio, além de estar vivendo uma crise financeira aguda. Podemos dizer que, enquanto a sua coleção era e continua sendo maravilhosa, o museu padecia da falta de estratégias culturais significativas. O atual conservador-chefe do Museu de Arte de São Paulo, José Teixeira Coelho Netto,⁴ decidiu realizar algo que já tinha feito no Museu de Arte Contemporânea da USP: dismantelar a rigidez do itinerário de visita, organizado cronologicamente e subdividido em áreas geográficas. Não há dúvida de que chegamos a um ponto de cansaço em relação a esse tipo de narrativa. Vejam bem, não tenho nada contra a ordem cronológica e a subdivisão em áreas culturais em si. O problema começa quando se tornam a única forma e uma imposição, que condicionam pesadamente a apresentação das obras. Nesse mesmo ano, fui chamado para fazer a curadoria da primeira de quatro exposições que comporiam a nova apresentação permanente ou de longa duração do acervo do Masp. O seu título era “A Arte do Mito”. Dado o número considerável de obras com temas narrativos derivados da mitologia greco-romana presentes no acervo, a ideia de se criar um núcleo expositivo que as agrupasse em torno da mitologia, promovida pela coordenadora do acervo, Sra. Eunice Moraes Sophia, acabou se impondo. Não faz sentido criar uma exposição permanente ou de longa duração com o acervo de um museu e omitir as obras fundamentais da coleção.

O tema do mito incluiria desde uma das peças mais antigas do Masp – uma cerâmica grega de época helenística –, até as chamadas *Quatro estações* de Delacroix, obras de Manet e Renoir, algumas extraordinárias maiólicas italianas, gravuras dos séculos XVI e XVII e alguns livros raros. O mito foi, portanto, um dos temas gerais que se sobressaiu pela quantidade e pela qualidade das obras. A ideia geral fundamental era de se mostrar o acervo não já com um roteiro cronológico subdividido em áreas geográfico-culturais, mas através de núcleos temáticos, que abririam outras possibilidades de enfoque para além da narrativa tradicional dos museus. A justaposição de obras de técnicas e períodos diferentes através de um fio narrativo temático, permitiria novas comparações, associações e contrastes. Precisamos de uma narração no museu, pois ela evita a dispersão e o risco de não se fomentar a experiência. A mitologia greco-romana forneceu esse fio narrativo e, ao longo dele, era possível misturar obras de estilos e períodos diferentes. Era possível colocar uma escultura e uma pintura de Renoir com quadros de estilo rococó, com um Guercino – pintor luminista italiano do início do século XVII – e assim por diante. Embora a narração mitológica fornecesse o roteiro da exposição, ela não era o seu propósito principal: mas criava a ocasião para a comparação imediata de épocas e estilos, para choques e confrontos de linguagens ou mesmo associações por semelhanças insuspeitáveis entre obras distantes entre si no tempo, que, dessa forma, emergiam com maior clareza. Dito isso, a exposição também convidava o observador a explorar os mitos, as suas fontes literárias e a história do seu uso nas artes visuais, da antiguidade até hoje, temas que foram desenvolvidos em amplo material informativo, filológico e crítico disponível no perímetro da exposição, mas cuidadosamente separado das obras, para que elas conservassem a sua autonomia na relação com o observador. Trabalhamos muito para obter esse resultado. E uma coisa que foi bem feita, na época, é que as salas um pouco claustrofóbicas impostas ao museu nos anos de 1990, que determinavam um percurso muito rígido, foram abertas: abriram-se espaços amplos entre elas, recuperando-se um pouco da ideia original de Lina Bo Bardi de permitir que a visão fosse além e que o observador transitasse com maior liberdade, sem ficar condicionado por um único percurso, e pudesse criar a própria experiência, fazer as próprias comparações e ligações.



Fig.12.Vista geral de um dos ambientes da exposição “A Arte do Mito”, Masp, 2007-2010.

Infelizmente, como tem acontecido em muitos museus no mundo todo, mas de forma muito aguda no Brasil, ainda que essa exposição e os outros três núcleos temáticos tivessem sido realizados com o próprio acervo do museu, pois a ideia era mostrá-lo sob uma nova luz, ela foi desmantelada em 2010 e outros núcleos temáticos tiveram uma vida muito mais breve. Desmantela-se tudo muito rapidamente e substitui-se com uma nova ideia. Independentemente da validade dessas ideias, isso acaba gerando alguns problemas graves. Primeiro, de risco físico para as obras: essa movimentação constante é um perigo para a sua conservação. Segundo, acabam guardando-se obras muito significativas e emblemáticas, porque não “se encaixam” na exposição do momento. As pessoas não vão ao museu somente para ver a última novidade, mas também – e sobretudo – para ver e rever certas obras, para conviver com elas e aprender a conhecê-las, processo que requer tempo e familiaridade. Durante a minha estada em São Paulo em 2012, quando fui ao museu para ver a exposição “Caravaggio e seus seguidores” não havia nenhum Cézanne exposto no segundo andar, que é, tradicionalmente, dedicado ao acervo do museu. Por quê? Porque elas não se encaixavam no tema do momento. O Masp possui um grupo extremamente representativo e de grande qualidade de obras de Cézanne e essa, entre outras, é uma razão que leva as pessoas ao museu. Essas omissões são muito perigosas, pois as pessoas querem ver – e têm o direito de ver – as grandes obras de Cézanne; elas querem ver o Rafael – o único Rafael presente num museu brasileiro –, elas têm o direito de ver o Rafael e o museu tem o dever cultural de mostrá-lo. Não podemos deixar o Rafael seis meses guardado. A não ser que tenha um problema sério de conservação – risco de perda de pigmento pictórico, por exemplo – e que, por isso, precise de cuidados especiais.

Sob pressão política e dos patrocinadores, que querem ligar o próprio nome a uma exposição que chama público, os museus acabam criando e desmantelando exposições num ritmo frenético, enfraquecendo, desse modo, o próprio perfil, que deve se basear sobretudo na constância, na valorização e no enriquecimento do próprio acervo. A falta, perda ou enfraquecimento de perfil de um museu é um risco verdadeiro e um museu em formação deve refletir seriamente sobre isso, deve pensar na criação de um perfil que as pessoas reconheçam e reencontrem toda vez que o visitam – um perfil que pode ser aprofundado, limado, corrigido, mas que tenha como base o próprio acervo. Essa é uma

questão fundamental para um museu. Sem essa continuidade, sem o respeito por e o aprofundamento constante do próprio acervo, o museu se distingue pouco de uma simples galeria de arte comercial. Infelizmente, no Brasil, as mudanças constantes e as exposições temporárias estão prevalecendo em detrimento dos acervos.

Voltando à exposição “A Arte do Mito”, temos, então, justaposições de obras de assuntos narrativos semelhantes, mas de épocas, estilos, técnicas e tamanhos diferentes. Uma dessas justaposições era a das obras de François Clouet e de Eugène Delacroix tendo como tema narrativo Diana e Anteão ou Diana ao banho – a primeira obra, um óleo sobre painel de pequeno tamanho de meados do século XVI; a segunda, um óleo sobre tela de grandes dimensões de meados do século XIX. Com algumas diferenças, ambas têm como tema narrativo o momento em que Anteão surpreende Diana nua ao banho em companhia de algumas ninfas. As linguagens visuais dos dois quadros, porém, são fundamentalmente diferentes – diria até mesmo antitéticas. Na obra de Clouet, as figuras de Diana, das ninfas e dos faunos compõem, com muita clareza, uma espécie de galeria de esculturas, como era típico do renascimento francês – herança do renascimento italiano –, com volumes bem definidos; ao contrario, na tela de Delacroix, vemos um caos de pinceladas e de movimento. Essa e outras justaposições demonstravam – espero – para o público que o tema narrativo, na verdade, pode ter a sua importância cultural em si, mas é, de certa forma, irrelevante para a arte. O que conta é a linguagem do artista, o seu enfoque e a sua expressão.



Fig. 13. Justaposição das obras de Clouet e Delacroix tendo como tema o mito de Diana e Anteão. Masp, 2007-2010.

Outras aproximações apontavam, ao contrário, para o fato de que artistas separados no tempo podem manter relações surpreendentes de linguagem, como uma banhista de Renoir colocada ao lado da

“Toailete de Vênus”, do pintor rococó italiano Michele Rocca (1671-1751). Apesar de não estar vinculada a tema mitológico narrativo algum, a banhista de Renoir deve muito aos protótipos figurativos das Vênus ou Dianas ao banho do passado. O fato de que os protótipos figurativos transitem de um tema para outro, do sacro ao profano, do histórico ao mitológico, também demonstra a independência da linguagem visual e da expressão artística em relação ao próprio assunto narrativo.

Um museu que, apesar do acervo e das atividades interessantes, vive esse conflito entre exposição permanente e exposição temporária de forma muito acentuada é o MAM de São Paulo. As dependências do MAM, cujo acervo é de cerca de 4.000 obras ou mais – entre elas, algumas de grandes dimensões e muitas instalações de arte contemporânea –, são pequenas. Somente a grande escultura de Louise Bourgeois requer muito espaço. Então, a estratégia do museu – estabelecida inclusive pelo seu estatuto – é a de fazer exposições temporárias com obras do próprio acervo, além de receber exposições temporárias, ao invés de ter uma exposição permanente. Assim, uma parte do museu é dedicada a exposições temporárias de obras do acervo, com a intervenção de curadores chamados especialmente pelo MAM, e a outra é dedicada a exposições temporárias vindas de fora. No inverno de 2009, por exemplo, a exposição com obras do acervo, “Jardim de Infância”, teve a curadoria dos irmãos Fernando e Humberto Campana, designers industriais, enquanto a outra ala do museu recebia a exposição itinerante “Roberto Burle Marx 100 anos – a permanência do instável”. Assim, o MAM se tornou uma espécie de galeria, onde há exposições de passagem, que visitam o museu, e onde é mostrado o acervo de arte moderna e sobretudo contemporânea de forma rotativa muito acelerada – uma média de dez exposições anuais no total. Falta a possibilidade de se desenvolver a familiaridade com as obras, que ocorre no tempo e através de várias visitas e da presença constante delas no museu. Falta a possibilidade do aprofundamento que necessita do tempo e dos encontros repetidos. A relação com as obras torna-se, infelizmente, casual e efêmera.

No Parque Ibirapuera, em frente ao MAM, encontra-se a OCA, edifício que, no passado, continha dois museus: o Museu da Aeronáutica e o Museu do Folclore – vítimas do descaso administrativo.⁵ Depois, ela passou a ter várias outras funções, até se transformar num espaço para exposições temporárias. Na minha opinião, a OCA deveria pertencer ao MAM, que deveria ter uma exposição permanente do seu acervo nesse belíssimo edifício, com espaços extremamente flexíveis, e realizar as exposições temporárias no edifício atual. Falta isso ao MAM. Ele não vive muito como museu e isso é uma desvantagem – para não dizer deficiência. Ele não é um museu que apresenta referenciais constantes, pois está perenemente em mudança; não oferece a possibilidade de o observador *conviver com as obras no tempo*.

Para não dizer que esse fenômeno ocorre somente no Brasil, vejamos o exemplo de um museu muito importante nos Estados Unidos: o Whitney Museum of American Art, Nova York, dedicado exclusivamente à arte americana. Podemos dizer que é um museu semelhante ao MAM, pois coleciona e mostra arte americana moderna e contemporânea. O edifício localizado na Madison Avenue se tornou, de certa forma, pequeno para as obras do acervo, formado, em grande parte, por pinturas, desenhos, gravuras e esculturas de artistas americanos da primeira metade do século XX. Grande parte dessas obras está guardada. Assim foi com as obras de Edward Hopper, do qual o museu possui uma vastíssima coleção – perenemente na reserva técnica –, na última vez que lá estive. O museu destina somente 25% da sua área à exposição do seu riquíssimo acervo e 75% a exposições de passagem, com curadorias várias. Esse é um grande limite da atividade do Whitney Museum. Mas parece que vai haver uma solução, pois o museu está construindo um edifício novo, com projeto de Renzo Piano, em outra zona de Nova York, ao longo do Hudson River, com abertura prevista para maio de 2015.⁶ Será um edifício muito maior, mas ainda não tenho ideia de como será o projeto expográfico e a exposição

do acervo e como será a política das exposições temporárias, que são uma forma de experimentação muito importante, mas que não deveriam ocorrer em detrimento do acervo do museu. Para dar uma ideia mais precisa da dimensão desse problema, o Whitney possui a maior coleção de obras de Hopper no mundo. São 3.154 obras, entre pinturas, desenhos e gravuras, entre as quais muitas obras significativas, que não são mostradas de forma contínua. O mesmo acontece com as obras de Georgia O'Keefe, Reginald Marsh e Alexander Calder.

Enfim, a questão que eu queria sublinhar, no que diz respeito aos museus brasileiros, embora fazendo a ressalva de que isso não acontece somente no Brasil, é: há certo desprezo pelo acervo de muitos museus. A necessidade de se arrumar patrocínio para sobreviver ou de querer adquirir prestígio através de grandes eventos, com exposições importadas, acaba tendo um prejuízo cultural, que é o de negligenciar o acervo. Às vezes, os acervos podem não parecer tão importantes no seu conjunto a um olhar apressado, mas eles constituem a espinha dorsal do museu e é importante construir experiência e saber em volta dessas obras. Acontece, também, que um conservadore-chefe queira fazer do museu uma plataforma para os próprios interesses culturais, sem que eles tenham, obrigatoriamente, uma conexão com as coleções. Isso ocorre quando, por exemplo, um conservador interessado exclusivamente em arte moderna e contemporânea assume a direção de um museu com um acervo fundamentalmente de arte antiga; ou, vice-versa, quando a um estudioso de arte antiga pouco sensível à arte moderna e contemporânea é confiada a direção de um museu com um acervo importante de arte moderna e contemporânea. O acervo de um museu é algo muito delicado, que requer atenção do ponto de vista da conservação, mas não só. Ele precisa ser estudado, valorizado, conhecido, explorado e usado como um deflagrador de experiências a partir do próprio acervo. E isso não tem acontecendo muito. As exposições temporárias têm tomado conta dos museus.

Quando e onde a contemplação e a vivência da arte são os protagonistas do museu: alguns exemplos estadunidenses

Com o Whitney Museum of American Art entramos no tema dos museus estadunidenses. Abordaremos alguns museus localizados longe dos grandes centros urbanos e turísticos – longe de Nova York, Boston ou Filadélfia – e que, portanto, têm um afluxo menor de público. Se, por um lado, esses museus gostariam de arrecadar mais fundos com os ingressos, por outro, a presença de um número moderado de visitantes – em oposição às hordas de visitantes que invadem cotidianamente os irmãos “maiores” e mais famosos – lhes consente realizar atividades muito interessantes e estabelecer um nível muito elevado de envolvimento com um público mais limitado, ainda que bastante presente. O primeiro dentre eles que eu gostaria de analisar é o New Britain Museum of American Art (NBMAA), um dos primeiros museus dedicados exclusivamente à arte americana, que se encontra na cidade de New Britain, parte central do estado de Connecticut, a poucos quilômetros da capital, Hartford, e cerca de duas horas de carro de Nova York. O seu acervo é constituído por arte americana de todos os tempos, do período colonial aos dias de hoje. É um museu relativamente pequeno, com um acervo de 10.000 peças, que inclui uma coleção de cerca de 1.700 originais de ilustrações, apresentada de forma rotativa numa ala do prédio. O acervo do NBMAA, que era abrigado num edifício antigo desde 1903, ano da sua fundação, passou para um prédio novo em 2006, tendo sido o edifício antigo destinado à administração e às atividades educativas.⁷

Apesar de ser um museu relativamente moderno, o New Britain Museum of American Art propõe uma narrativa cronológica tradicional. No início do percurso, encontramos uma amostragem da arte americana: um pouco de tudo – desde um ou dois quadros do período colonial e uma tela da Hudson

River School até a arte contemporânea –, ainda que em sequência cronológica, como para dizer “isso é o que vocês vão encontrar aqui dentro”. Em seguida, entramos num amplo hall, onde são expostas, em rotação, seleções temáticas do acervo de ilustrações. Do hall, passa-se a uma sucessão de salas com as obras organizadas de forma cronológica e, eventualmente, por áreas de proveniência: 1) arte do período colonial, o que, nos EUA, significa fundamentalmente século XVIII e começo do século XIX; 2) Hudson River School, escola de pintura ligada ao romantismo que se desenvolve nas imediações do rio Hudson, no estado de Nova York, em meados do século XIX; 3) impressionismo americano, século XIX tardio e começo do século XX. A exposição permanente continua no andar superior, onde encontramos, sempre em sequência cronológica, a arte moderna e contemporânea. Então, como estrutura narrativa, ele segue o paradigma histórico que se fixou a partir da organização dos Uffizi por Luigi Lanzi, como vimos anteriormente. O NBMAA tem, no primeiro andar, uma área ampla para as exposições temporárias, que, com poucas exceções, são dedicadas à arte americana. De julho a outubro de 2011, por exemplo, o museu organizou, em parceria com outras instituições, a exposição “Tides of Provincetown”, sobre a colônia de artistas de Provincetown (zona litorânea de Massachusetts), já existente no final do século XIX e frequentada por muitos pintores das vanguardas do século XX.



Fig. 14. New Britain Museum of American Art (NBMAA): ambiente dedicado à arte americana do início do século XX. Em primeiro plano, vê-se o banco *The Bridge* (2005-06), projetado por David Strobel, em frente ao quadro *East River from The 30th Story of the Shelton Hotel*, 1928, de Georgia O'Keeffe.

Apesar de manter um percurso narrativo cronológico, o NBMAA dedica algumas salas (ou partes de salas) a instalações/intervenções temporárias, em proposital contradição e/ou diálogo com obras que compõem o itinerário tradicional. O museu tem convidado artistas para um projeto que se chama “Appropriation/Inspiration”. Ou seja, artistas estudam um pintor/escultor do acervo e depois criam uma obra que estabelece alguma relação com a obra que eles estudaram. As obras de artistas do presente que se inserem, dessa forma, no percurso do museu acabam provocando uma leitura inesperada das obras históricas e/ou um diálogo entre passado e presente. Além disso, vários outros ambientes são objeto de intervenções permanentes de artistas contemporâneos, como uma das paredes do saguão, inteiramente ocupada por um *wall drawing* de Sol LeWitt ou o corredor de vidro que liga os dois edifícios, transformado numa galeria de esculturas em vidro.

Um museu de formação recente, muito grande na sua superfície, mas ainda limitado no seu acervo, nos aproxima do tema “museu universitário”, pois é exatamente um museu universitário que está na sua origem. Trata-se do MassMoCA – Museu de Arte Contemporânea de Massachusetts –, localizado em North Adams, cuja origem se deve ao pequeno museu de arte do Williams College, de Williamstown, também em Massachusetts. O Williams College Museum of Art tem uma coleção eclética e descontínua, desde vasos gregos antigos e achados arqueológicos egípcios até a arte contemporânea. Uma das suas dificuldades é a de expor obras de grandes dimensões, sobretudo de arte contemporânea. Assim, a sua direção identificou, na cidade vizinha de North Adams, um complexo industrial completamente desativado e abandonado que poderia ser usado para esse fim. Nasce, dessa forma, uma parceria com a cidade de North Adams. Parte desse complexo industrial foi restaurado e adaptado a museu: o Museu de Arte Contemporânea de Massachusetts, que acabou se constituindo como uma instituição autônoma, mas com o qual colaboram universidades e outras instituições, como o Sterling and Francine Clark Art Institute. Inaugurado em 1999, é um museu dedicado fundamentalmente à arte contemporânea e às artes performáticas, com a missão de favorecer o nascimento de obras que explorem novos territórios da criatividade. Em 2008, foi organizada no MassMoCA, entre outras, uma exposição retrospectiva *sui generis*, prevista para durar até 2033, e que tem a vocação para se tornar um museu por si só. “Sol LeWitt: a Wall Drawing Retrospective” é, sem dúvida, uma exposição que quer se tornar museu.



Fig. 15. Vista parcial do ex-complexo industrial que, hoje, abriga o MassMoCA.

Sol LeWitt morreu em 2007, mas ainda conseguiu participar da elaboração dessa exposição. Um dos princípios do fazer de LeWitt desde os anos de 1960 é a ideia de que a execução material da obra e a sua autoria são duas coisas distintas. Para ele, a autoria é o projeto. Ele procura reviver algo comum entre os artistas do renascimento italiano, que realizavam os desenhos, predispunham tudo e, depois, se serviam de colaboradores para executar a obra ou partes da obra. O percurso artístico de Sol LeWitt se baseou inteiramente nesse princípio e ele preparou muitos assistentes e colaboradores, que, por sua vez, também prepararam assistentes e colaboradores, e assim por diante. Sol LeWitt realizou uma

infnidade de projetos para *wall drawings*, para desenhos murais, que, com indicações minuciosas, incluindo até mesmo as receitas das tintas, podem ser executados em qualquer lugar do mundo sob licença. O MassMoCA, então, decidiu empreender a complicada tarefa de montar uma retrospectiva das obras de Sol Lewitt. A ideia era reunir, num percurso cronológico, um grande número de *wall drawings*, que, convém lembrar, são murais de grandes e grandíssimas dimensões. Um dos edifícios do complexo industrial foi restaurado e adaptado especialmente para esse fim. Museus e colecionadores emprestaram um número considerável de projetos, que foram então executados por equipes de assistentes de Sol LeWitt, com a colaboração de outros artistas, estudantes e voluntários, os quais, dessa forma, puderam, entre outras coisas, herdar o *know-how* criado pelo artista. Trata-se de uma experiência de grande interesse, pois se vê a obra nascer no museu com a participação de voluntários. Trata-se de uma oferta de experiência. No perímetro da exposição, mas em locais separados das obras para que não haja interferências, dois documentários sobre o nascimento dos murais – do projeto à execução coletiva – são mostrados constantemente. Isso faz com que o observador participe por dentro e se torne consciente desse processo criativo, coisa que os museus que organizam as obras de forma enciclopédica não oferecem.



Fig. 16. Sol LeWitt, *Wall Drawing 462* (detalhe: duas paredes de um total de quatro), Janeiro de 1986, banho com nanquim. Propriedade: LeWitt Collection, Chester, Connecticut.



Fig.17.Sol LeWitt, *Wall Drawing 413* (parede da esquerda), série de desenhos IV (A), com banho de tintas coloridas, e *Wall Drawing 414* (parede da direita), série de desenhos IV (A) com banho de nanquim, março 1984. Propriedade: LeWitt Collection, Chester, Connecticut.



Fig.18.Manashe Kadishman, *Suspended*, 1977, aço, Storm King Art Center, New Windsor, New York State



Fig.19.Andy Goldsworthy, *Storm King Wall*, 1997-98, pedra, Storm King Art Center, New Windsor, New York State.

Outro lugar da arte longe dos grandes centros urbanos favorável à contemplação, à descoberta e à experiência, é o Storm King Art Center, que se encontra no estado de Nova York, ao longo do vale do rio Hudson. Nascido nos anos de 1960, a partir de 1972 se dedica principalmente – mas não exclusivamente – a colecionar obras de metal de grandes dimensões para interagir com a paisagem do seu parque de 200.000 hectares. Trata-se de uma área verde imensa, com uma paisagem ondulante, que alterna colinas, prados e bosques. As esculturas, todas criadas para esse espaço, são, assim, chamadas a interagir com ele, com a paisagem, com a variabilidade da luz, do tempo, das estações do ano. Não há ordem cronológica alguma ou a necessidade de se historicizar as obras. Elas existem por si só e na sua relação com o meio-ambiente e com o observador. Visitar o Storm King Art Center é como caminhar num grande jardim de descobertas e de surpresas.

Uma delas é o *Storm King Wave Field*, da arquiteta e artista americana de origem chinesa Maya Lin, conhecida, principalmente, pelo seu Monumento aos Mortos do Vietnã, em Washington, obra realizada quando era ainda uma estudante de arquitetura da Yale University. A fama lhe veio, em particular, do fato que uma estudante de apenas 21 anos tinha vencido o concurso com o maior número de projetos apresentados na história dos Estados Unidos: 1.421 participantes. Em 2007, Lin foi convidada para realizar uma obra no parque do Storm King Art Center e escolheu uma área isolada, onde, antigamente, encontrava-se um depósito de cascalho utilizado para a construção de uma rodovia nas proximidades.

Maya Lin já tinha se interessado pela dinâmica da matéria fluida e das ondas marinhas, estudando-as inclusive do ponto de vista científico. A geografia efêmera das ondas em movimento perene a tinha levado a explorar esse tema em terrenos sólidos em outros dois trabalhos, que, com a obra do Storm King Art Center, constituem uma série. O *Storm King Wavefield* é, com certeza, o trabalho mais ambicioso dos três. Além da dimensão expressiva, ele envolve a recuperação no sentido ambiental e ecológico de um terreno de cerca de 22.000 m². O único material não proveniente do mesmo lugar da criação da obra é a terra utilizada para encher a depressão deixada no terreno pela extração de cascalho e para dar corpo às grandes ondas sólidas, que vão de 10 a 12 metros de comprimento por 3 a 5 metros de altura. Assim que a topografia da obra foi estabelecida, o terreno ondeante foi recoberto com ervas de baixo impacto ambiental, que fornecem um sistema natural de drenagem. A forma do *Storm King Wavefield* é a de uma série de ondas, inspiradas nas ondas do oceano, dispostas em sete

filas paralelas. A combinação de formas muda constantemente, à medida que o observador anda em volta ou dentro da obra, aumentando a sensação de movimento, já muito forte nas próprias sinuosidades das ondas quando observadas de um ponto fixo. A obra interage, inevitavelmente, com o ambiente, com a luz, com as condições meteorológicas e as estações do ano, assumindo sempre aspectos novos e, também, imprevisíveis, como uma família de marmotas que resolveu se instalar em uma das ondas... Mas, contrariamente a muitas obras da *earth art* ou *land art*, que provocam uma drástica mudança inicial para, depois, sofrerem a reação do próprio ambiente natural – penso no *Spiral Jetty* (1970), de Robert Smithson –, aqui assistimos à procura da continuidade e a uma ideia de recuperação, de cura de uma ferida infligida à natureza pelo homem. Dessa forma, a obra se põe como um desejo de harmonia com o meio-ambiente e não em oposição a ele. Na época da inauguração do Wavefield, foi realizada uma exposição temporária das maquetes e de alguns trabalhos pequenos de Maya Lin, no edifício-sede do parque.



Fig. 20. Maya Lin, *Storm King Wavefield*, 2007-2009, Storm King Art Center, New Windsor, New York State.



Fig.21. Florence Griswold Museum, Old Lyme, CT. Mansão em estilo georgiano tardio, 1817

Lugares como o Storm King Art Center ou o MassMoCA estão possibilitando uma aproximação mais serena do observador com a arte. Com certeza, eles têm menos público – ainda que sejam muito frequentados para os lugares afastados em que se encontram. Enfim, não há uma invasão e uma constante e incômoda interferência do burburinho típico dos museus lotados de visitantes. A arte precisa de tempo de contemplação, precisa de tempo para que se torne uma experiência. Não a vivenciamos, não se torna uma experiência se não lhe dedicamos, com tranquilidade, esse tempo porque temos que ir correndo para outro lugar ou porque há gente demais passando entre nós e a obra, conversando, etc..

Outro museu que oferece essa tranquilidade para a contemplação e fomenta a arte entendida como experiência e não – pelo menos, não exclusivamente – como um catálogo de obras dispostas num rígido percurso cronológico, é o Florence Griswold Museum, em Old Lyme, Connecticut, dedicado ao impressionismo americano. O museu tem uma história muito interessante, que resumo aqui brevemente. Florence Griswold (1850-1937) descendia de uma família consideravelmente abastada do sudeste de Connecticut, cuja economia, até fins do século XIX, era predominantemente baseada na navegação. Seu pai era um capitão da marinha mercantil. A expansão da rede ferroviária ao longo do litoral, entre Boston e Nova York, provocou o declínio da navegação mercantil e o relativo empobrecimento e retrocesso na revolução industrial do lugar. Old Lyme regrediu economicamente. Para poder se manter, Florence Griswold, herdeira da mansão em estilo georgiano tardio, construída em 1817, resolveu transformar a casa em uma pensão para artistas. Tornaram-se de casa artistas americanos de volta da França e à procura de um lugar que lhes proporcionasse o mesmo tipo de contato com a natureza e a possibilidade de pintar ao ar livre que tinham experimentado na Europa. A casa de Florence Griswold e Old Lyme transformam-se, assim, numa colônia de artistas e, mais tarde, a casa quase que naturalmente se transformou num museu, cujas portas foram abertas ao público em 1947. O seu acervo permanente fica na casa antiga de Florence Griswold, enquanto um pavilhão moderno em outra área do terreno, aberto em 2002, recebe exposições temporárias, via de regra relacionadas com as temáticas do acervo permanente. No perímetro do parque que constitui o campus do museu, encontra-se, também, uma antiga casa de gelo, transformada em ateliê pelo pintor William Chadwick (1879-1962), um dos membros da Old Lyme Art Colony.



Fig.22.Patrick Dougherty, *The Rambles* (Os passeios), 2009, Museu Florence Griswold, Old Lyme, Connecticut.

Entre 2009 e 2010, numa área adjacente ao pavilhão para as exposições temporárias, encontrava-se outra interessante experiência no campo da *environmental art*. Tratava-se da obra *The Rambles*, de Patrick Dougherty – uma instalação ao ar livre, destinada a durar um ano e meio. O artista originário da Carolina do Norte é uma espécie de desenhista/escultor do efêmero: cria estruturas de grandes dimensões, a meio caminho entre desenho e arquitetura. Como ele próprio declara, “o que você pode fazer com uma folha de papel e um lápis, você pode fazer também com ramos de árvore (...) Aprendi a usar os ramos como linhas e os movimentos do corpo como uma espécie de lápis”.⁸ As suas criações não devem ser vistas somente como resultado, mas também, e sobretudo, como processo, desde a busca dos materiais naturais – ramos derivados da limpeza da vegetação local, sem criar danos – e a ideia de obra como interação com o ambiente natural e arquitetônico que a circunda, até o envolvimento da comunidade local para a execução do projeto, com o recrutamento de voluntários, que compartilham a experiência com o artista. Este é um dos aspectos de grande interesse da forma de atuação de Dougherty. Envolvendo ativamente aquele que, habitualmente, é o público “visual” dos museus – ou seja, observadores da obra acabada – no processo criativo, ele faz com que os voluntários vivam a experiência da criação por dentro, com as suas implicações expressivas e técnicas.

No caso específico de *The Rambles*, cerca de 100 voluntários, entre profissionais, estudantes universitários e do ensino médio, trabalhadores, artistas e idosos, não só contribuíram com a coleta do material natural que constitui a escultura, mas também participaram ativamente da sua construção, trançando os ramos conforme as instruções do artista, o qual, desta forma, transferia o seu *know-how* particular e os colocava ao par das suas ideias. Para quem não tinha participado do projeto, a criação da obra foi filmada a cada passo, dando origem, também, a um documentário para ser projetado ininterruptamente no pavilhão das exposições temporárias e comunicar ao público todo o processo criativo. Incentivando o trabalho de artistas como Dougherty, que têm o diálogo com a natureza no âmago do seu processo criativo, o Florence Griswold Museum permanece fiel ao próprio perfil histórico e à ideia de valorização do próprio acervo, criando conexões com a arte contemporânea, além de fomentar a experiência concreta do que é a criação de uma obra de arte, fazendo com que as pessoas possam interagir no seu processo criativo e/ou com a obra acabada.⁹

Considerações Finais

O museu não precisa ser como o seu catálogo, mas precisa gerar aquilo que o catálogo não pode: a vivência da obra real. O museu deve se perguntar que tipo de saber quer transmitir: uma lista de nomes e verbetes com as relativas imagens a serem escorridas com os olhos rapidamente – e, nesse sentido, os compêndios de história da arte e a sua leitura em casa são mais eficazes – ou o envolvimento do público em uma experiência, que requer um tempo maior de contemplação e mecanismos diferentes da enumeração e da sucessão cronológica. Por que o MassMoCA chama artistas para criar obras nas próprias dependências e oferece uma equipe de técnicos artesãos e voluntários para ajudá-los, participando, assim, do processo de criação, envolvendo a comunidade local e os estudantes? Por que o MAM de São Paulo confia a dois irmãos designers a curadoria de uma exposição, ao invés de confiá-la a um crítico ou historiador da arte? Por que o MASP rejeita a ordem cronológica e a divisão em áreas geográficas e procura novas formas de exposição para o seu acervo? Não será tudo isso uma reação a um sintoma de cansaço e de estaticidade do modo como o saber é apresentado nos museus e/ou do próprio tipo de saber apresentado? Que, é bom lembrar, pode ser obtido nos livros com mais eficácia?

Uma obra de arte, antes de ser um exemplo de um contexto histórico cultural, é um processo, encerra em si escolhas e ações, ideias e técnicas em uma relação dialética. Fazer com que o observador

participe desse processo parece ser o caminho melhor para aproximá-lo verdadeiramente da arte. O iluminismo nos deixou como herança essas fascinantes estruturas de conservação e de transmissão do saber – os museus –, mas também nos deixou uma obsessão: a da catalogação, da classificação e da categorização. Por dois séculos, os museus se alinharam à ideia da exposição como expressão das classificações enciclopédicas. Talvez tenha chegado o momento de dar, novamente, mais espaço à obra em si e aos seus processos e de se estabelecer uma relação mais equilibrada entre experiência e classificação.

Notas

* Este texto é uma versão reduzida de conferência realizada em 13/9/2012, no ciclo de palestras do MAV-Unicamp “Museu de Arte: relações entre o artista, a obra e o público”, a conferência foi posteriormente transcrita e editada pelo seu autor para a publicação. As fotografias são do próprio autor do texto, a não ser quando indicado de outra forma.

** Pesquisador e Docente de História da Arte e Museologia Università Internazionale dell’Arte.

¹ Muitos historiadores sustentam, ainda hoje, que o grupo de artistas que trabalhou na realização dos afrescos da Igreja Superior tinha sido dirigido por Giotto – uma hipótese que ainda tem muita força, mas que encontra algumas vozes discordantes. Além das enormes lacunas na documentação a respeito, as contradições estilísticas, entre outros fatores, são muito grandes e a questão das atribuições e paternidade, muito difícil de se resolver satisfatoriamente.

² Nesse sentido, ele é antecipado somente pelo British Museum, fundado como museu público em 1753, ainda que não aberto de forma totalmente irrestrita. A Galleria degli Uffizi tinha dado um passo nessa direção em 1769, mas era possível visitá-la somente sob pedido sujeito a aprovação.

³ Sobre a instalação de Wendelien van Oldenborgh: http://vanabbemuseum.nl/en/programme/detail/?tx_vabdisplay_pi1%5Bptype%5D=18&tx_vabdisplay_pi1%5Bproject%5D=692.

⁴ Na época desta fala, o curador-coordenador do Masp era, ainda, José Teixeira Coelho Netto. No final de 2014, o museu passou por uma reestruturação administrativa e técnica profunda. O novo organograma do Masp pode ser verificado no site do próprio museu.

⁵ Criado em 1953, o Museu da Aeronáutica foi, primeiro, transferido para a Base Aérea de São Paulo, em Guarulhos, e acabou sendo fechado em 2002. O destino de parte do acervo do Museu do Folclore foi a casa do Sertanista, no Butantã, onde ficou de 2000 a 2007, enquanto uma parte importante, cerca de mil peças, formaram exposições itinerantes para, depois, ficarem fechadas em depósitos. Atualmente, o acervo do Museu do Folclore Rossini Tavares de Lima se encontra no Pavilhão das Culturas Brasileiras, no Parque do Ibirapuera. Sobre as vicissitudes do museu e a catalogação das obras, veja: <http://www.revistamuseu.com.br/naestrada/naestrada.asp?id=15097>.

⁶ Esta palestra foi dada em 13 de setembro de 2012, quase três anos antes da abertura do novo Whitney. Ainda que a situação tenha mudado em parte, as observações sobre o problema do espaço excessivo destinado às exposições temporárias em detrimento do acervo dos museus continuam válidas. Por exemplo, na nova exposição do acervo, de nove telas de Edward Hopper pertencentes ao museu, somente quatro estão expostas e, da imensa coleção das suas obras gráficas, somente alguns estudos de figura nua e um estudo para *Nighthawks* estão expostos; das 18 pinturas de Reginald Marsh, somente duas estão expostas, enquanto nenhuma das suas obras sobre papel são objeto de alguma exposição. Informações sobre o novo Whitney podem ser encontradas no site: <http://whitney.org/>.

⁷ Em 2015, o museu abriu uma nova ala, que acrescenta mais espaço expositivo para a coleção permanente, além de novos espaços educativos e uma ampliação da área da reserva técnica. Para saber mais, veja: http://www.nbmaa.org/index.php?option=com_content&task=view&id=13&Itemid=41 e <http://www.nbmaa.org/expansion/index.html>.

⁸ Sobre *The Rambles* e Patrick Dougherty, veja também: <http://florencegriswoldmuseum.org/the-rambles-by-patrick-dougherty/> e <https://www.youtube.com/watch?v=BhBQWRih1SI>.

⁹ A obra de Dougherty era uma instalação temporária, também em virtude do seu material. Atualmente (2015), no jardim do museu, vemos a obra *Anticipator*, de Matthew Geller: <http://florencegriswoldmuseum.org/anticipator/>.

Artigo recebido em setembro de 2016. Aprovado em janeiro de 2017.