

MUSEUS E O PARADOXO DA CONSTITUIÇÃO DE COLEÇÕES DE ARTE MODERNA

Marilúcia Bottallo¹

Resumo

Esse artigo pretende refletir sobre alguns aspectos das relações que se estabelecem entre as funções de preservação patrimonial e de divulgação da arte nos museus. Analisaremos, em particular, a constituição dos museus de arte moderna a partir dos modelos, até então, vigentes. A relação com obras de arte recentes e que ainda não passaram pelo crivo da distância histórica traz à tona novas formas de compreensão do papel dos museus e, principalmente, leva a questionar seu papel colecionista. Trataremos, em especial, como exemplos dessa nova mentalidade, dos museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Arte moderna. Museus de arte moderna. Institucionalização da arte. Colecionismo contemporâneo.

¹ Museóloga especialista em Gestão de Informações e em Gestão institucional. Diretora Técnica do Instituto de Arte Contemporânea. Doutora em Ciências da Informação e Mestre em Artes ambos pela ECA/USP. Coordenadora da Pós-Graduação em Museologia, Colecionismo e Curadoria do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

Na definição mesma de museu e suas funções, é soberana a noção de que se trata de tornar públicas coleções de várias origens e procedências, constituindo-se, nesse processo, o próprio conceito de patrimônio. As tarefas relativas à conservação, documentação, investigação, difusão, mediação e exposição, relacionadas na definição oficial de museu, dada pelo Conselho Internacional de Museus, refere-se diretamente ao tratamento de coleções².

Krzysztof Pomian (1985) define coleção como “qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público.” Afirmar ainda que, não são os objetos em si, mas sim a linguagem que possibilita o acesso ao invisível, ou seja, à representação. Porém, a linguagem não é suficiente para permitir a relação de representação entre objetos, exigindo um canal que leve o ser humano a interessar-se por fenômenos que não lhe são particularmente vitais, criando, ainda que inconscientemente, a necessidade dialética de oposição e união entre visível e invisível, que permite distinguir e apreender os fenômenos do universo seja por meio do olhar, no primeiro caso, ou da palavra, no segundo. A relação museológica é uma linguagem, portanto, uma representação que permite uma vivência e, por isso mesmo, de caráter irreprodutível, individual e condicionada por fatores que se relacionam com a formação, origem e interesse da pessoa que a experimenta. Se considerarmos que, nesse caso, a linguagem se caracteriza pela operacionalização da capacidade de associar e produzir signos, e estes, entendidos como representação do objeto e do interpretante, elemento essencial do processo de conhecimento, então teremos que toda ação é sempre uma representação e que esta é sempre parcial e nunca total (Caramella, 1998). Se a representação significa a substituição de uma coisa por outra, “estar no lugar de”, então, é nesse ato que se revela a capacidade de produção de informação, isto é, de inferir. Dessa forma, a inferência, regulada pelos

² Atualmente, o conceito de museu foi acentuadamente expandido e, de certa forma, embora tenha aumentado o campo de ação de seus profissionais e, também, seu raciocínio conceitual, perdeu em especificidade ao tentar abarcar múltiplas variedades de relacionamento entre o ser humano, o meio ambiente e todas as suas formas de produção, percebendo em quaisquer evidências materiais ou imateriais a possibilidade de musealização. Tais novas perspectivas deram origem às proposições que redundaram, em parte, na Nova Museologia, mas também nos museus sem acervo, os web museums e os new museums. De qualquer maneira, se considerarmos que o patrimônio faz sentido por seu valor de representação, então, os princípios de coleção e colecionismo permanecem inalterados ainda que se trate de uma coleção de registros sobre os fenômenos em questão. Sobre colecionismo contemporâneo cf: International Committee for Collecting. Disponível em: < <http://network.icom.museum/comcol/>>.

princípios associativos da contiguidade (associação via experiência) e da similaridade (analogia, que é um procedimento intelectual e, portanto, controlado pelo raciocínio), cria, então, novos signos e representações (Caramella, 1998).

No ambiente museológico, os objetos, obras e referências artísticas e patrimoniais propiciam as relações de representação e, portanto, potencializam a oportunidade de produção de informação e de conhecimento. Por isso mesmo, as coleções são tão importantes tanto pelos objetos individualmente quanto por aquilo que configuram, ao compor um conjunto. As coleções museológicas acentuam a diferença que Abraham Moles (1975) estabelece entre objeto-função e objeto-comunicação semelhante ao que ocorre com o processo de musealização. O autor trabalha com a distinção entre os papéis sociais que o objeto cumpre e afirma que este se tornou um mediador essencial do corpo social, mas determina certas distinções baseadas em categorias sociológicas que percebem: o objeto em si; isolado; em grupos; em massa. Tais categorias estabelecem:

O objeto em si: indivíduo ao qual se refere o sistema de coordenadas, observador que acompanha o objeto em suas transformações e se identifica com ele; objeto isolado: objeto situado em um contexto, em um marco; objeto em grupos: constituem um set ou conjunto inter-relacionado; objetos em massa: formam um conjunto desprovido da propriedade da relação mútua (Molles, 1975).

Podemos considerar, a partir dessa teoria, que a materialidade do objeto é apenas uma de suas fisionomias possíveis e, portanto, em se tratando de obras de arte, ao universo de possibilidades interpretativas se sobrepõe, ainda, o aspecto estético. De acordo com o autor, o objeto também se refere a um aspecto de resistência ao indivíduo – aquilo que é pensado em oposição ao ser pensante ou sujeito – e, finalmente, refere-se à ideia de permanência, ligada à de inércia.

Em um raciocínio semelhante, Deleuze e Guattari (1993) particularizam as características da obra de arte no universo dos objetos e relembram que

[...] a arte conserva, e é a única coisa no mundo que se conserva. [...] A coisa tornou-se, desde o início, independente de seu “modelo”, mas ela é independente também de outros personagens eventuais, que são eles próprios coisas-artistas, personagens de pintura respirando esse ar de pintura. E ela não é dependente do espectador ou do auditor atuais, que se limitam a experimentá-la, num segundo momento, se têm força suficiente. E o criador, então? Ela é independente do criador, pela auto-posição do criado, que se conserva em si. O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de

perceptos e afectos (Deleuze e Guattari, 1992).

Se formos considerar as obras de arte institucionalizadas, seja como objetos/documentos capazes de representação e de transmissão de informações ou como algo que permanece por meio do “composto de perceptos e afectos”, como sugerido pelos autores, a coleção materializa uma questão central para os museus, ou seja, aquilo que as obras de arte, seja individualmente, seja em seu conjunto, criam como imagem da própria instituição museológica, como forma de representação. A relação entre instituição e coleção, portanto, constitui parte fundamental da própria essência do museu e na forma como este se insere em uma dada sociedade.

A formação de uma coleção em um museu de arte moderna³ explicita de maneira radical essa relação, pois além dos elementos constituintes, relacionados ao objeto de arte como parte de uma coleção, é necessário agregar, ainda, a questão patrimonial. Assim, não se trata de qualquer tipo de objetos: são objetos de arte atual; e não é qualquer tipo de coleção: é uma coleção museológica.

Palma Bucarelli, curadora e diretora da Galleria Nazionale d'Arte Moderna de Roma entre 1942 e 1975, escreveu para a revista *Futuribili* sobre as formas de racionalização da função dos museus, afirmando que

[...] o museu do futuro será [como sustentado por ela em discussões internacionais], um grande e dinâmico centro de informação cultural, com respeito ao complexo sistema de atividades que se desenvolvem no museu; as coleções serão somente uma parte intransferível, embora não a mais importante da entidade museu. O museu de arte moderna, em uma civilização verdadeiramente moderna, não será somente um fator complementar, senão um elemento funcional do sistema global da Cultura (Bucarelli apud POLI, 1975).

A visão da curadora apresenta-se como uma das alternativas possíveis para a questão da coleção em uma tipologia museológica que pretende se manter institucionalmente atuando como um museu. Por outro lado, aponta para uma nova forma de inserção social ligada ao presente. A relação entre o presente e suas formas de representação, então, inverteriam o foco de prioridades da museologia no “futuro”. Assim, é possível acentuar que coleções portam cargas ideológicas que, por um lado, as justificam por princípio, ou seja, o que motivou a formação da coleção, porque foram escolhidos alguns objetos em detrimento a outros e qual o sentido de determinado

³ Arte moderna, nesse artigo, corresponderá à arte atual e, em alguns textos de época, também aparece o termo arte contemporânea com o mesmo sentido.

agrupamento de objetos no âmbito da própria coleção. Por outro lado, a ideologia das quais as coleções são investidas, enquanto formas de representação, distingue-se pela capacidade de referendar o próprio colecionador a partir de uma função atribuída aos objetos da coleção, não mais de uso, porém inscrevendo-o em uma rede social de relações. Isso não quer dizer que, ao entrar na coleção se substituam as relações econômicas pelas simbólicas. Ao contrário, o aspecto econômico pode ser potencializado ao passar do âmbito da necessidade para aquele da prestação social e da significação (Baudrillard, 1995). No entanto, seu caráter patrimonial teria como um dos focos ajudar a inverter as prioridades nessa relação de interesses. Isso se dá porque a coleção museológica marca uma distinção entre os âmbitos público e o privado. Assim, ao pretender representar ou simbolizar valores que deveriam tender para o universal, a coleção museológica não poderia, ao menos em princípio, ser o resultado de um investimento pessoal. Deveria buscar ser um mapeamento que resultasse na coleção de obras de arte que tivessem uma ampla capacidade de representação que a fizesse reverberar socialmente.

Não obstante, a própria ideia de mapeamento da arte supõe o estabelecimento de um campo privilegiado de observação que poderia orientar as escolhas. Essa distância antropológica, portanto, não é possível para os museus modernos que se propõem a expor e coletar a arte que se produz contemporaneamente.

Embora estejamos tratando de princípios que poderiam orientar, no universo ideal, a formação de coleções museológicas, a realidade, ao menos dos museus de arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo⁴ aponta que, na prática, as coleções nas quais se percebe uma sistemática ou a busca da formação de conjuntos orgânicos têm sido aquelas que foram organizadas, inicialmente, no âmbito privado. Como exemplo, citamos a coleção de arte construtiva brasileira do colecionador paulista Adolpho Leirner vendida em 2007 ao Museum of Fine Arts de Houston nos Estados Unidos. Isso pode indicar, a nosso ver, dois aspectos: por um lado, a falta de política institucional relacionada à formação das coleções. Por outro, a hipótese de que talvez a arte atual não seja passível de se prestar ao

⁴ Nesse artigo, restringimos a discussão aos museus apontados e, em especial, ao seu período de gênese. No entanto, poderíamos, com grande margem de acerto, fazer assertivas que incluíssem expressiva parte dos museus de arte moderna e contemporânea, tanto no Brasil como no exterior, no que diz respeito aos dilemas que a coleção traz para tal tipologia museológica. As próprias reflexões de Palma Bucarelli, resultado de sua ação em um ambiente muito distinto da realidade brasileira, podem indicar um foco de preocupações que ao longo de várias décadas se manteve no debate sobre a relação entre arte atual e a função patrimonial dos museus.

coleccionismo, aos moldes que o museu propõe, pois, ao adentrarem as coleções, os objetos de arte tornam-se documentos.

Ainda que nas coleções privadas, as obras respeitem a um critério pessoal que, inclusive, as ressignifica enquanto conjunto, não lhes é atribuída a função patrimonial da qual só serão investidas posteriormente, no caso de sua eventual transferência para o âmbito público. Em geral, quando isso ocorre, sua coerência institucional se percebe, sobretudo, na forma como a própria coleção foi concebida, pois em geral, o colecionador tem seu nome sistematicamente vinculado à mesma. Isso lhe confere uma articulação interna que a justifica ainda que no âmbito maior do acervo museológico como um todo. Por outro lado, nos museus de arte moderna, nas quais boa parte das coleções é formada por grande número de doações, a incoerência de certos conjuntos poderia, em tais casos, colocar em xeque a própria noção de coleção museológica que, se de um lado, se alimenta de novas incorporações, de outro, carece de perfil⁵.

Em função do caráter de representação do qual se reveste o processo colecionista associado à ideia de patrimônio, ou seja, de bens compartilhados publicamente, a coleção de arte moderna constitui-se em mais um paradoxo: a arte moderna, em sua acepção mais primária estaria ligada a possibilidade de experiência que, no ambiente museológico, dá-se pelo fato museal⁶. Além disso, a arte moderna⁷ vincula-se, por princípio e por definição, à busca da originalidade naquilo em que pese o novo ou ainda, o rompimento

⁵ A arquivologia tem definições muito claras, no que diz respeito às coleções e como elas se inserem institucionalmente. Para a arquivologia, a biblioteca, o centro de documentação e o museu seriam órgãos colecionadores enquanto o arquivo é um órgão receptor. Para a arquivologia, a coleção museológica é definida como uma reunião artificial e sua classificação é feita segundo a natureza do material e finalidade do museu ao qual pertence. No caso da biblioteca, é reunida de acordo com sua especialidade. Portanto, para os arquivos não se usa o termo coleção e sim conjuntos documentais, pois reunidos de acordo com sua origem e função. (BELLOTTO, 2004). O termo coleção só é empregado quando falta organicidade o que, em princípio, negaria a própria ideia de arquivo. Assim, as coleções museológicas, seriam caracterizadas por serem assistemáticas e pouco representativas dos pontos de vista organizacional e administrativo, o que, por outro lado, seria atávico ao museu já que as obras devem ser tratadas, mesmo no conjunto, de forma individual e, além disso, sua função não seria representar a instituição, mas sim terem visibilidade a partir dela.

⁶ Waldisa Rússio Camargo Guarnieri define Museologia como a ciência que busca estudar e compreender os fenômenos vinculados ao fato museal, sendo esse um conceito-chave de sua teoria. Para ela, o fato museal caracteriza-se como “a relação profunda entre o Homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte da realidade à qual o Homem também pertence e sobre a qual tem o poder de agir, relação esta que se processa em um cenário institucionalizado: o museu.” (Guarnieri, 1990).

⁷ Cabe ressaltar que tratamos da produção realizada a partir das rupturas que geraram as primeiras vanguardas artísticas no Brasil identificadas com os movimentos abstratos. No entanto, a argumentação desse artigo pode ser estendida para a produção atual, com todas as particularidades que identificam o que convencionamos chamar de arte contemporânea e que é marcada por inúmeras distinções da arte moderna em seus aspectos conceituais e, mesmo, estéticos.

com o passado. A coleção museológica passa a indicar um referendo e um vínculo com a tradição e, portanto, com valores que serão avalizados ou revistos a partir de um determinado recorte dado pela mesma coleção. Constituí-la, em certa medida, significa ratificar um raciocínio histórico que vê o moderno não como ruptura, mas como continuação do passado. Maria Cecília França Lourenço (1999), nesse sentido, afirma que “com os MAMs altera-se a relação entre passado x presente, pois o presente depositado nos museus representa um legado, uma espécie de monumento-memória para as gerações futuras, em que se torna relevável o aspecto subjetivo, a invenção e a ligação ao seu tempo (Lourenço, 1999).”

A noção de memória do presente que sugerimos a partir da afirmação de Lourenço nos leva a pensar como os museus de arte moderna estabelecem uma síntese com base no paradoxo passado-presente. Didi-Huberman (2000), ao analisar o papel do historiador da arte diante de seu objeto de estudo, relembra-nos que não é exatamente o passado que lhe interessa e sim a memória. Como a memória é sistematicamente atualizada pelo presente, tal articulação nos permite supor múltiplas interpretações que ocorrem no presente. Assim, como o autor assinala, a memória pode ser o canal que “decanta o passado de sua exatidão [...] (Didi-Huberman, 2000)”. Como o museu, por meio de sua coleção, se caracteriza como uma instituição de preservação, então, a relação que o autor propõe como possibilidade de atualização do passado pode, nos museus de arte moderna, justificar a coleção, ainda que como memória do presente, no necessário anacronismo que perpassa o contemporâneo por meio das obras de arte. Além disso, de um ponto de vista mais político, podemos expandir a configuração de uma memória do presente com base na proposição dos historiadores Eric Hobsbawm e Terence Ranger (1984) que desenvolveram o conceito de “tradição inventada”. Tal conceito nos parece aplicável como forma de análise da modernidade artística no Brasil, em especial mediada pelos museus. Para os autores

[...] o termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez. [...]. Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da

repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado. O passado histórico no qual a nova tradição é inserida não precisa ser remoto, perdido nas brumas do tempo. Até as revoluções e os “movimentos progressistas”, que por definição rompem com o passado, têm seu passado relevante, embora eles terminem abruptamente em uma data determinada [...]. Contudo, na medida em que há referência a um passado histórico, as tradições “inventadas” caracterizam-se por estabelecer com ele uma continuidade bastante artificial. Em poucas palavras, elas são reações a situações novas que ou assumem a forma de referência a situações anteriores, ou estabelecem seu próprio passado através da repetição quase que obrigatória. [...] O objetivo e a característica das “tradições”, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição (Hobsbawn & Ranger, 1984).

O processo de constituição das coleções dos museus de arte moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro formadas em sua expressiva maioria por obras europeias indica a plausibilidade desse raciocínio. Não apenas porque eram constituídas de tais obras, mas porque, ao se vincularem a uma determinada tradição, ignoraram as produções vinculadas aos movimentos das vanguardas que inclusive, no momento de criação dos museus brasileiros, já eram históricas. Por outro lado, a quase inexistência de obras nacionais em tais coleções iniciais pode indicar que os museus, cujas coleções foram concebidas por seus mecenas (ou seus representantes), ao buscar fundar uma “tradição” local, preferiram a “repetição” ao rompimento, pois isso implicaria muitos riscos, sobretudo, naquilo em que a coleção poderia significar como forma de comprometimento com certa visão de presente que, do ponto de vista da coleção, iria, mesmo indiretamente, representar o mecenas e suas escolhas. Se formos considerar, como exemplo, algumas obras nacionais incorporadas à coleção do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, não lhe faltaram os nomes já consagrados tais como Portinari, Segall, Di Cavalcanti. Não obstante, cabe destacar que a coleção do MAM/RJ também adquiriu artistas como Mary Vieira e Ivan Serpa por meio da Bienal de São Paulo, estes vinculados às novas linguagens internacionalistas, além de outros artistas como Alberto Guignard e Djanira indicando uma inclinação a estabelecer uma política de acervo que pudesse mapear diferentes tendências da arte moderna brasileira⁸.

⁸ Sobre a composição do acervo inicial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Maria Cecília França Lourenço (1999) aponta algumas inconsistências nas fontes. De acordo com a autora, os catálogos existentes e a listagem de obras desaparecidas no incêndio de 1978 revelam que algumas obras já não eram citadas, o que a leva a conjecturar a hipótese de que algumas obras poderiam, eventualmente, ter

As próprias exposições de abertura do MAM/SP e do MAM/RJ podem ser analisadas sob a ótica da “tradição inventada”. Em São Paulo, o curador belga Léon Degand organizou sua mostra em três seções: 1ª Seção Documentária, composta de reproduções coloridas mostrando a evolução da pintura e da escultura, do impressionismo ao cubismo; 2ª Seção, reunindo obras originais de artistas cuja produção era praticamente “não-figurativa”; 3ª Seção, obras de artistas totalmente abstratos. Na Seção Documentária, Degand concentra e classifica toda a produção plástica que vai do impressionismo ao cubismo em uma espécie de “pré-história” da arte moderna. As reproduções coloridas são distribuídas no espaço de forma que o público as perceba dentro de uma linha evolutiva (Bottallo, 2001). Por sua vez, a exposição de inauguração do MAM/RJ na sede provisória do museu no Banco Boavista intitulou-se Pintura Europeia Contemporânea, com 32 obras das quais, 12 foram incorporadas ao acervo inicial. Se por um lado, a exposição de São Paulo compromete-se mais declaradamente com a questão da abstração, a do Rio de Janeiro descarta totalmente a produção nacional. Na exposição paulista, os três únicos brasileiros que fazem parte da mostra tinham vivência artística na Europa⁹. Cabe destacar, no entanto, que não havia uma relação direta entre o que era exposto e o que foi efetivamente colecionado, sobretudo no MAM/SP.

Parece-nos, portanto, que a composição entre um passado sistematicamente reconstruído pela memória atualizada, tendo as obras de arte institucionalizadas como vetor justifica a lógica particular por meio da qual a modernidade no Brasil se instituiu. Um dos seus reflexos, no que diz respeito aos museus de arte moderna, se dá pela concepção de uma coleção sem que, para seus gestores, haja qualquer questão de natureza conceitual sobre o assunto.

Diferente do que ocorreu no país, a constituição de uma coleção, para os museus de arte moderna europeus e norte-americanos tornou-se palco de reflexões. Em um primeiro momento, no que diz respeito à sua legitimidade e, em seguida, sobre as bases nas quais deveriam se constituir. O Museu de Arte Moderna de Nova York, por exemplo, que serviu como modelo para a instalação dos museus de arte moderna em São Paulo e no Rio de Janeiro, levantou questões que envolviam desde a própria estrutura de

desaparecido durante o processo de transferência para o prédio do MEC. Além disso, ela destaca a precariedade das relações fornecidas pelos catálogos de exposição da época.

⁹ Eram eles: Waldemar Cordeiro, Cícero Dias e Samson Flexor.

funcionamento do museu até a revisão de aspectos vinculados à arquitetura, às formas de exposição, relação com os artistas, relação com o público e, necessariamente, tipo de colecionismo. No debate que se instalou durante os primeiros anos de atuação do MOMA/NY acreditava-se que sua função seria próxima à de uma galeria pública de arte, pois a ideia era a de que, com a renovação dos movimentos artísticos, as obras que se tornavam históricas, deveriam ser transferidas para o Metropolitan Museum, pois aquele era um museu de história da arte. Ao longo do tempo, alguns debates provocados por gestores e colecionadores alcançaram a imprensa e surgiram as primeiras tentativas de se definir para o MOMA/NY, uma política de acervo. Para que tal política de acervo pudesse ser implantada, o museu acabou por delimitar uma cronologia para a arte moderna e sua duração. Assim, o MOMA/NY deixou de atuar nos moldes do Musée de Luxembourg¹⁰, em Paris que, durante muito tempo, se caracterizou como uma coleção de artistas vivos e que, no momento em que as obras se tornavam históricas, passavam para a coleção do Musée du Louvre.

Kirk Varnedoe (1995), ao referir-se aos primórdios do MOMA/NY, diz que é preciso relembrar que:

[...] a primeira concepção dos fundadores do Museu era a de uma coleção que iria “metabólicamente” descartar obras antigas enquanto adquiria outras novas, para honrar o espírito do “moderno” significando o presente e em constante transformação; [...] em 1953 [o MOMA/NY] renunciou a esse arranjo e decidiu reter um grupo permanente de obras-primas. Foi essa última decisão que abriu as portas para o “congelamento” de um grupo seletivo de obras Pós-Impressionistas na coleção [...]. Ao renunciar à antiga ideia de eliminar tais “clássicos” com o passar dos anos, a decisão de 1953 foi a chave na conseqüente emolduração do “moderno” no seu sentido corrente – como uma época ou uma tradição que principia por volta de 1880, mas com um fim em aberto como perspectiva para o presente e o futuro (Varnedoe, 1995).

A complexa elaboração que culminou na legitimação da coleção em um museu como o MOMA/NY reforça as diferentes concepções sobre a modernidade artística desejada no Brasil como metáfora da própria questão da modernidade como um todo. Para os museus de arte moderna, nesse caso, os de São Paulo e Rio de Janeiro, a questão da coleção não se colocava como um problema. Pelo contrário, em 1947, ainda antes de

¹⁰ O Musée de Luxembourg foi decretado um “museu de artistas vivos” em 1818 e permaneceu atuante até 1937 quando foi construído o Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris. (SCHAER, 1993). Depois de longo tempo fechado foi reaberto em 1979, com um foco de atuação diferenciado. Sobre esse assunto, ver também: <http://museeduluxembourg.fr/histoire>.

sua criação, foi por meio da doação de 13 obras de arte moderna que Nelson Rockefeller buscou incentivar a criação de tais museus. Sobre essa doação, cabe alguma reflexão. Nelson Rockefeller, ex-presidente do MOMA/NY, importante colecionador, banqueiro e embaixador da causa da boa vizinhança entre os países latinos doou sete obras para o MAM/SP e seis para o MAM/RJ. O tutor temporário de tais obras foi o Instituto dos Arquitetos do Brasil, regional São Paulo, por meio de seu Presidente, Eduardo Kneese de Mello. Da coleção constavam os seguintes artistas: Byron Browne, Everett Spruce, Robert Gwathmey, Jacob Lawrence, Alexander Calder, Morris Graves, Fernand Léger, Yves Tanguy, Max Ernst, André Masson, George Groz e Marc Chagall. Os seis primeiros, de origem norte-americana. Léger, Tanguy, Ernst, Masson e Groz, europeus que migraram para os Estados Unidos, sobretudo durante os conflitos da Segunda Guerra Mundial e Chagall que foi o único que, apesar de também viver nos Estados Unidos, retornou para a França em 1947. A data da doação, anterior mesmo à chegada das obras, permite-nos pensar na motivação de Nelson Rockefeller em estimular a criação de coleções em museus de arte moderna quando essa questão ainda era debatida no próprio museu que presidiu. Pelos artistas representados na doação, podemos sugerir que Rockefeller poderia, ao fazê-lo, induzir a uma possível linha condutora – ou uma “tradição” – no processo de modernização via coleção museológica, tendo Nova York e não Paris como centro irradiador.

Por outro lado, tanto o Museu de Arte Moderna de São Paulo quanto o do Rio de Janeiro foram inaugurados contando com coleções doadas por seus mecenas. A coleção do MAM/SP foi formada com o auxílio do pintor Alberto Magnelli, e da crítica de arte Margheritta Sarfatti, ambos italianos, tal qual o próprio Matarazzo. Magnelli “buscou reconstituir na coleção uma das principais tendências da arte francesa e internacional [do século XX]: a vertente analítica da arte moderna que, tendo iniciado com Cézanne, teve seu ponto mais alto na poética dos cubistas (Barbosa, 1990).” Por sua vez, Sarfatti, articuladora e divulgadora do Novecento Italiano, não incluiu nenhum futurista na coleção ou qualquer obra das vanguardas históricas, preferindo incluir artistas comprometidos com o resgate de uma visualidade tradicional (Barbosa, 1990).

Lourival Gomes Machado, diretor do MAM/SP no período entre 1949 e 1951, ao registrar as dificuldades que enfrentava na gestão do museu, acentua que a denominação museu não seria a mais apropriada para aquela instituição, pois a ideia original seria a

criação de um centro ou instituto de arte moderna, o que, certamente, lhes daria maior flexibilidade no que diz respeito à formação de uma coleção. Machado, ao relatar frustrações e lacunas, aponta para questões cujas respostas ainda estavam pendentes, tais como “por que colecionar?” e, mais especificamente, “o que colecionar?”. Ao indicar que, na sua gestão, a coleção já contava com quase 200 obras, reclama que o museu não havia formado, até então, uma brasileira que, segundo Machado, deveria ser o centro de interesse natural de qualquer entidade artística do gênero (Lourenço, 1999).

No MAM/RJ, com as obras doadas por Nelson Rockefeller e mais as pinturas da primeira exposição, conforma-se, também, uma coleção internacional. Mas, diferente da coleção paulista, contava obras de artistas latinos tais como Diego Rivera e Torres Garcia. Além das doações, Niomar Muniz Sodré, então Diretora e uma das fundadoras do museu, amplia a coleção por meio de aquisições feitas em galerias parisienses, além de obras de artistas brasileiros e estrangeiros que são adquiridas nas bienais paulistas como Mary Vieira, Alberto Giacometti, Germaine Richier, De Courcier, entre outras. Assim, supomos que a despeito do modelo norte-americano utilizado como referência para a idealização dos museus de arte moderna brasileiros, suas coleções, ainda que com a influência pessoal de Rockefeller, tenderam a acentuar uma ligação “histórica” com a Europa, sobretudo, com a França e Itália excetuando-se, como vimos, as produções de vanguarda.

Cabe fazer referência também ao MASP que, apesar de ser um museu de belas-artes, realizou exposições fundamentais no que diz respeito à arte moderna. Sua coleção, que buscava apresentar um panorama da arte ocidental indica coerência, no que diz respeito a sua composição. Pietro Maria Bardi ao referir-se a história da coleção afirmou que “[...] as ambições eram muitas e, sem jamais perder de vista o interesse em relação à história da arte de todos os tempos [foram adquiridas] desde uma escultura grega do século V a.C. até pinturas de Picasso, Matisse, Max Ernst [...]” (Bardi, 1982)”. Não se pode esquecer, também, que Bardi era marchand e sua expertise aliada ao poder de compra de Assis Chateaubriand, por meio de sua rede de relações, permitiu que formasse uma visão de conjunto pois conhecia os locais onde devia buscar as obras que eram de interesse do museu. Por outro lado, como um museu de história da arte, não precisava comprometer-se, necessariamente, com a incorporação de obras atuais.

Ao fazer a severa crítica da exposição do acervo do MAM/SP organizada por

Wolfgang Pfeiffer no Parque Ibirapuera em dezembro de 1954 por ocasião das comemorações do IV Centenário de São Paulo, novamente é Lourival Gomes Machado quem reflete de maneira bastante sensata sobre a questão da coleção. Ele afirma que aquela mostra criou um difícil problema para a crítica. Machado fez uma longa digressão que buscou esclarecer a origem de seu desconforto em relação às obras expostas. Diz Machado que

[...] é impossível tudo reduzir a questões vocabulares, mas quem cuidou [daquela] exposição poderia ter atentado para a descrição posta, pelas anteriores direções artísticas do Museu, no denominar as peças do seu patrimônio com uma palavra – acervo – que é a mais modesta do ponto de vista artístico, para qualificar um punhado de quadros, gravuras, desenhos e esculturas. Preferiu-se sempre falar de acervo, e não, por exemplo, de coleção ou coleções, por quanto, como ensina qualquer dicionário escolar, acervo significando “montão, cúmulo, grande quantidade”, era o vocábulo conveniente para exprimir-se o intuito de acumular obras de arte sem estabelecer-se o compromisso de organizá-las imediatamente. A cautela ainda mais cabível se torna no caso especialíssimo de um pequeno e jovem museu mantido exclusivamente por um único financiador, pois as coleções de arte, havendo repudiado em definitivo a velha pretensão de apresentarem-se como “tesouros artísticos”, hoje só legitimam sua existência na medida em que pretendam documentar um ou vários períodos da história da arte, a fim de retratar, pela conveniente apresentação dos documentos colecionados, o desenvolvimento do fenômeno histórico em questão. Ora, documentar convincentemente a evolução, tão brilhante quanto tumultuosa, da arte moderna, é objetivo ambicioso e difícil de atingir, ao menos nos primeiros anos e com as escassas verbas de um pequeno museu em formação, o que autoriza plenamente a política de simples acumulação preliminar de peças, da formação, de um acervo. [...] E o que temos a dizer é bem simples: porque dispondo de um certo número de peças, da mais variada procedência, do mais desigual valor estético, da mais disparatada significação histórica, tentou o Museu de Arte Moderna expô-las, não como um simples acervo em que cada obra pode ser considerada em si mesma e sem referência às demais, porém como se fosse uma coleção coerente, organizada e representativa da arte atual e de suas raízes próximas? [...] desafiando o impossível, o Museu perdeu a oportunidade de apresentarmos um conjunto de obras de arte, razoavelmente numeroso, de relativa, mas aceitável importância, e significativo de um apreciável esforço de acumulação. Desperdiçou também a sua melhor vasa, que era apresentar apenas as melhores peças (pois é o Museu que possui um Gleizes, um Metzinger, um Magnelli, um Bill de altíssimo valor) realçando-lhes as qualidades por uma apresentação correta, equilibradora e valorizadora (Machado *apud* MAC, 1983).

Assim, ao constatar a fragilidade da coleção do museu enquanto tal, Machado propõe que o trabalho museológico se coloque na valorização de cada peça sem buscar

uma coerência interna que, como coleção, de fato, não apresentava. Ao relembrar a tarefa de documentar a arte moderna, Machado sugere a dificuldade de historiar o presente. Dessa forma, esse pode ser mais um indicador da complexidade embutida no processo de seleção de obras contemporâneas nas quais se percebe representatividade suficiente para formarem parte de coleções museológicas. Sugerimos que as coleções privadas, ao materializar o interesse do colecionador, são baseadas em sua coerência pessoal, sem compromissos necessários com visões panorâmicas – ou exaustivas – de períodos e escolas e fases de artistas e, por isso, tem possibilidade de ter maior coerência interna. É o caso, por exemplo, do MAM/RJ das doações sistemáticas feitas por Gilberto Chateaubriand entre 1993 e 2002 de sua coleção pessoal que conta com obras nacionais que remontam a todo o período que se inicia com o movimento modernista de 1922 até o momento presente.

A coleção museológica acaba, inevitavelmente, por sugerir que se estabeleçam vínculos entre as obras que a compõem. Do ponto de vista institucional o estabelecimento de uma política de aquisições acaba sendo um requisito primordial. Por outro lado, a fragilidade das instituições vem reiterando a prática das doações isoladas levando a situações em que não se estranha mais que as coleções acabem por cumprir um papel burocrático que justificam o museu enquanto tal e as coleções acabam relegadas ao ostracismo das reservas técnicas.

Abstract

This article intends to consider on some aspects of the associations established between the functions of heritage preservation face to the diffusion of the art in the museums. We will analyze, in particular, the constitution of the museums of modern art from the models, until then, in force. The relationship with recent works of art that have not yet passed through the sieve of historical distance brings up new ways of understanding the role of museums and, above all, leads to questioning their collecting role. More specifically, we will deal with the museums of modern art in São Paulo and Rio de Janeiro as examples of this new mentality.

Key words: Modern art. Modern art museums. Institutionalization of art. Contemporary collecting.

Referências

- BARBOSA, Ana Mae (org.) *O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*. Banco Safra, São Paulo, 1990.
- BARDI, Pietro Maria. *História do MASP*. São Paulo: Empresa das Artes, 1992.
- BAUDRILLARD, Jean *Para uma crítica da economia política do signo*. Tradução Aníbal Alves, Elfos, Rio de Janeiro, 1995.
- BOTTALLO, Marilúcia *Arte Moderna e Contemporânea em São Paulo. O Museu como intermediário*. Dissertação de Mestrado, ECA/USP, 2001, n.p.
- CARAMELLA, Elaine – História da Arte. Fundamentos Semióticos. (Col. Humus). Bauru, SP: EDUSC, 1998.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix *O que é a filosofia?* Tradução: Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muñoz. Editora 34, Rio de Janeiro, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronism des images*. Les Editions de Minuit, Paris, 2000.
- GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo – Conceito de Cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. *Cadernos Museológicos*. IBPC, Rio de Janeiro, 1990[7-11].
- HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence (orgs.). *A invenção das tradições*. – Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.
- LOURENÇO, Maria Cecília França *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo, Edusp, 1999.
- MAC. *Uma seleção do acervo na cidade universitária*. Universidade de São Paulo, 1983.
- MOLES, Abraham *Teoría de los objetos*, Barcelona, Editorial Gustavo Gilli, 1975.
- POLI, Francesco *Producción artística y mercado*. Colección Punto y Línea, Editorial Gustavo Gili, España, 1976.
- VARNEDOE, Kirk *The Evolving Torpedo: Changing Ideas of the Collection of Painting and Sculpture of the Museum of Modern Art. The Museum of Modern Art at Mid-Century. Continuity and Change*. Studies in Modern Art n.5. New York, Harry N. Abrams Inc., 1995.