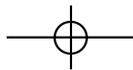




MUSEUM ART TODAY
MUSEU ARTE HOJE



COLEÇÃO
FÓRUM PERMANENTE



Fórum Permanente Series / Coleção Fórum Permanente

Editor-in-chief / **Coordenação editorial:** Martin Grossmann
Editorial board / **Conselho editorial:** Ana Leticia Fialho, Graziela Kunsch,
Gilberto Mariotti, Martin Grossmann, Iuri Pereira
Executive producer / **Produtora executiva:** Paula Garcia
Translation / **Tradução:** Hi-fen Translation Solutions
Revision / **Revisão:** Ana Lima Cecílio
Graphic design / **Projeto gráfico:** Estúdio Campo (Carolina Aboarrage,
Paula Tinoco e Roderico Souza)
Desktop publishing / **Diagramação:** Bruno Oliveira
Editorial production / **Produção editorial:** Hedra/Iuri Pereira
Print / **Impressão e acabamento:** Gráfica Hedra

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

G918 Grossmann, Martin, Org.; Mariotti, Gilberto, Org.

Museum art today. Museu arte hoje. / Organização de Martin Grossmann e Gilberto Mariotti. –
São Paulo: Hedra, 2011. (Coleção Fórum Permanente) Edição bilingue Inglês/Português. 226 p.
ISBN 978-85-7715-226-1

1. Curadoria de Arte Contemporânea. 2. Museu. 3. Museu de Arte. 4. Museologia. 5. Arte. 6. Arquitetura
Museológica. 7. Cultura. 8. Globalização. 9. Tecnologia. 10. Globalização Cultural. I. Título. II. Série.
III. Martin, Grossmann, Organizador. IV. Mariotti, Gilberto, Organizador. V. Museu arte hoje.

CDU 069
CDD 020

This publication was possible due to the support of the Brazil Contemporary Art Program from the Fundação Bienal de São Paulo and Brazilian Ministry of Culture.

Essa publicação foi possível graças ao apoio do Programa Brasil Arte Contemporânea da Fundação Bienal de São Paulo e do Ministério da Cultura.



The content of this book and related contents are available at/
O conteúdo deste livro e conteúdos relacionados estão disponíveis em:
<http://www.forumpermanente.org>



MUSEUM ART TODAY
MUSEU ARTE HOJE

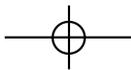
Martin Grossmann & Gilberto Mariotti (org.)



hedra



COLEÇÃO
FÓRUM PERMANENTE



Fórum Permanente Series

As thoughts ideas suspend time, but when put into practice they are again subject to time.

Fórum Permanente is a cultural mediation platform inspired by the 1960s and 1970s lab-museums, collaborative initiatives in art museums that promoted experimental artistic practices, new forms of exhibition, communication and dissemination, as well as the critical revision of traditional museological methodologies. European promoters of these critical-creative processes include Pontus Hulten, Harald Szeemann, Willem Sandberg and Jean Leering; and in Brazil, Walter Zanini, the first curator of the Museum of Contemporary Art of the University of São Paulo, from 1963 to 1978, and subsequent curator of the 16th and 17th São Paulo Biennial. In the mid-1990s, new mediation and information structures led to research and experimentation involving the development of virtual extensions for the existing cultural apparatus. At the University of São Paulo (USP), through contextual-institutional critical action based on existing demands, concerns, uncertainties and risks, several frontlines were put into place. In 1994, the Interdepartmental and Multidisciplinary Electronic Interface Laboratory at the IT Centre of the School of Communication and Arts (NICA) was founded and in 1995 the first University of São Paulo web interface was created. USPonline, more than an online information site, was configured as a metaphor of the University, establishing itself as a cultural interface, connecting cultural and knowledge systems with information systems. Prior to the launch of Fórum Permanente in 2003, the idea of a museum in virtuality had been extensively discussed in a workshop hosted by the NICA in March 1996 involving artists, cultural producers and post-graduate students. From this debate, the Museum of the In(consequent) Collective (cf. http://www.eca.usp.br/prof/martin/in_consequente/) was born.

Coleção Fórum Permanente

As ideias suspendem o tempo em suas lucubrações, mas estão sujeitas ao tempo quando operacionalizadas.

O Fórum Permanente é uma plataforma de mediação cultural que se inspira nos museus-laboratório das décadas de 1960 e 1970, ações colaborativas em museus de arte que incentivaram, entre outros, práticas artísticas experimentais, novas formas de exposição, de comunicação e de divulgação, bem como revisões críticas das metodologias da museologia tradicional. Na Europa, entre os condutores desses processos crítico-criativos estão Pontus Hulten, Harald Szeemann, Willem Sandberg, Jean Leering e aqui no Brasil, Walter Zanini, como primeiro diretor do Museu de Arte Contemporânea da USP de 1963 a 1978 e depois como curador da 16ª e 17ª Bienais de São Paulo. Em meados da década de 1990, novas estruturas mediáticas e de informação motivaram investigações e experimentos no desenvolvimento de extensões virtuais dos equipamentos culturais existentes. Na Universidade de São Paulo, por meio de uma atuação crítica contextual-institucional pautada por demandas, questionamentos, dúvidas e ações de risco, foram desenvolvidas várias frentes. Em 1994, foi criado o Laboratório Interdepartamental e Multidisciplinar de Interfaces Eletrônicas no NICA - Núcleo de Informática da Escola de Comunicações e Artes e em 1995 foi desenvolvida a primeira interface da USP na internet. O projeto USPonline, mais do que um portal de informação online, configurava-se como uma metáfora de Universidade ao se conformar como interface cultural, relacionando sistemas de cultura e conhecimento com sistemas de informação. Antes do lançamento do Fórum Permanente em 2003, a ideia de um museu na virtualidade foi extensivamente debatida em um workshop no NICA em março de 1996, por um grupo de artistas, produtores culturais e alunos de pós-graduação. Deste debate nasceu o *museu do (in)consequente coletivo* (cf. http://www.eca.usp.br/prof/martin/in_consequente/).

What are the foundations of a museum in virtuality? What is its constitution and how does it evolve from these foundations? How is it maintained and how does it expand? Which relationships must be encouraged in the exchanges between the real and the virtual?

General agreement: the emphasis is not on the form or format, or even on the means of support. That is, the primary concern is not the building, the object, the artwork, the book or the text – which are the foundations of Material Culture – but the process instead: the formatting, the development, the dynamics and the maintenance of a museological context in the virtual world, counterpointing the real world, that is, a museological context in the space and time of the local cultural system, which is in turn related to a globalised cultural condition.

The Internet and its graphic interface, which we call the World Wide Web – with its simplicity, and flexibility in terms of use and development – became the most suitable environment for the development of a lab-museum project today, as it is capable of meeting both local and global demands.

Fórum Permanente's trajectory gives us some answers:

What are the foundations of a museum in virtuality? Society. What is its constitution and how does it evolve from these foundations? How is it maintained and how does it expand? Through incentives from society, community commitment and collective work supported by a structure that facilitates communication, exchange and interaction between the constituting parts. But what kind of society is this? An open, democratic, transparent and public society, opposed to the segmentation of knowledge and, therefore, to the limitations of the specialised market. A society whose mission is to offer free access to quality information and knowledge generated within its domains and beyond them, as well as external sources selected by elective, conceptual, philosophical and operational affinities.

Looking back, this society could have been that initially formed by a group of the 1996 workshop, self-proclaimed the (In)Consequents. This 'Society of the (In)Consequents' was the launching pad for the Museum of the (In)Consequent Collective. This platform-museum lasted for some years (until 2001), at least as a suggestive interface on the web, but failed due to a lack of resources and the disengagement of the original group but also, more importantly, because it was ahead of its time. The socialisation of their ideals, that is, the process of absorption of their ideas in a social-cultural context, which was fundamental for its materialisation, only began in mid-2003 with the creation of a project presented to the Goethe-Institut of São Paulo. The project, named 'Permanent Forum: Art Museums between the Public and Private Domains', as a critical mediation platform, intended to promote and coordinate the debate – for at least two years – on the role of the contemporary art museum in the local cultural context where the vast majority of museums and similar institutions have been going through chronic, permanent institutional crisis.

Quais são os alicerces de um museu na virtualidade? Como este se constitui e evolui a partir destes alicerces? Como se mantém e se expande? Quais relações devem ser motivadas nos trâmites entre o real e o virtual?

Comum acordo: o foco não é a forma ou o formato ou até mesmo o suporte. Ou seja, a preocupação primeira não é com um edifício, um objeto, uma obra, um livro ou um texto – alicerces da Cultura Material – mas sim com o processo: a formatação, o desenvolvimento, as dinâmicas e a manutenção de um contexto museológico na virtualidade, em contraponto ao real, a um contexto museológico no espaço-tempo do sistema cultural local relacionado, por sua vez, a uma condição cultural globalizada.

A internet e sua interface gráfica batizada de World Wide Web, com sua simplicidade, flexibilidade e acessibilidade de uso e desenvolvimento, tornou-se o ambiente mais propício para o desenvolvimento de uma proposta de museu-laboratório na atualidade, capaz de simultaneamente corresponder às demandas locais e globais.

A trajetória do Fórum Permanente permite algumas respostas:

Quais são os alicerces de um museu na virtualidade? A sociedade. Como o museu na virtualidade se constitui e evolui a partir destes alicerces? Como se mantém e se expande? Pelos estímulos propostos pela sociedade, pelo compromisso comunitário, pelo trabalho coletivo amparados por uma estrutura que permita a comunicação, o intercâmbio e a interação entre as partes que a configuram. Por sua vez, que tipo de sociedade é esta? Uma sociedade aberta, democrática, transparente, pública, avessa à segmentação do conhecimento e, assim, à reserva de mercado das especialidades. Uma sociedade cuja missão seja a de ofertar o livre acesso à informação de qualidade e ao conhecimento gerados em seus domínios e fora deles, fontes externas selecionadas por afinidades eletivas, conceituais, filosóficas bem como operacionais.

Nos primórdios, esta sociedade poderia ter sido aquela inicialmente formada pelo grupo participante da oficina de 1996, automeados de *os (in)consequentes*. Esta *sociedade dos (in)consequentes* seria assim a base de lançamento para um *museu do (in)consequente coletivo*. Este museu-plataforma vingou por alguns anos (até 2001), pelo menos como interface sugestiva na internet, mas minguou por falta de recursos, dispersão da sociedade original e principalmente por estar avançada no tempo. A sociabilização de seus ideais, ou seja, o processo de absorção de suas ideias por um contexto sociocultural, essencial para a sua concretização, só começou a ocorrer em meados de 2003 com a elaboração do projeto apresentado ao Goethe-Institut de São Paulo *Fórum Permanente: Museus de Arte entre o Público e o Privado*, que, como plataforma de mediação crítica se propunha, pelo menos durante dois anos, incentivar e coordenar o debate acerca do papel do Museu de Arte na contemporaneidade em um contexto cultural local onde boa parte dos museus e instituições congêneres viviam (vivem) em crises institucionais crônicas, permanentes.

Time is fascinating. The two years initially proposed for the duration of the project have been multiplied. In October 2010 Fórum Permanente celebrated its seventh year of existence. The consequence and inconsequence of this enterprise shows that certain ideas resist time, and that even after a certain period of hibernation, ultimately they end up finding the right time to be activated and materialised. If at the time of its inception this 'society' was constituted by a small group – the (In)Consequents – today's Fórum Permanente's society is joined by a multitude. Not only individuals, institutions and other forms of collective organisation, but also an expanded public whose categorisation is difficult, as the site is accessed on a global scale. Fórum Permanente's society, therefore, constitutes a network or – dare we say it – a complexity. As a platform for cultural action and mediation within the meeting point/crossover between the real and the virtual, it acts on a national and international basis throughout the different layers of contemporary art. It relies on a network of partnerships with different agents in the field of art and culture, as well as foreign art institutions and cultural agencies. Its activity includes curating discursive and dialogic events, organising workshops on curatorship, coordinating research, editing a magazine, organising specialised publications, promoting events related to art institutions and contemporary art, online streaming of activities and publishing critical reports about these activities. The website www.forumpermanente.org works in a hybrid way: as lab-museum, as magazine and as live archive, by gathering projects, research, debates and dossiers, as well as making available written material and video records of the activities. The website content is published under a free license, allowing its reproduction for non-commercial purposes. The content is very useful to teachers, researchers, artists and students, amongst others.

In São Paulo, nearly all cultural institutions devoted to contemporary art have joined Fórum Permanente's network. Our activities are mainly based in São Paulo, but the platform has supported events in other cities as well, including Recife, Salvador, Madrid and Arnhem, with the aim of decentralising and achieving further outreach. Different contemporary art agents, both Brazilian and international, are involved in its activities. Having hosted more than 110 face-to-face events, whose records and reports are available in our archives, the organisation produces an average of 15 annual events, which range from lectures and workshops to meetings and seminars. The site is currently a reference both nationally and internationally. With 4,700 MB, 2,170 pages and 1,820 images, the site is accessed by approximately 320 visitors every day, who browse approximately 875 pages. These users are based in 337 cities in Brazil and 1,240 cities across the globe (2010 data). Its international reach includes Argentina, Chile, Colombia, Ecuador, Guatemala, Cuba, Mexico, Angola, Mozambique, Portugal, Korea, Sweden, Norway, England, Ireland and most mainland European countries, as well as the US and Canada. Amongst the more curious data, it is worth mentioning that Berlin is 9th in the ranking of cities with most clicks, while Lisbon is 11th, Madrid 17th and Bogota 22nd.

O tempo é fascinante. Os dois anos inicialmente pensados para a duração do projeto se multiplicaram. O Fórum Permanente completou em outubro de 2010 sete anos de vida. A consequência e inconsequência desta empreitada demonstram que certas ideias permanecem no tempo, mesmo que em hibernação por um certo tempo, acabam encontrando o momento propício para serem definitivamente ativadas, concretizadas. Se a sociedade no momento inaugural era constituída por um pequeno grupo, os (in)consequentes, hoje a Sociedade Fórum Permanente é formada por uma multidão. Não só indivíduos, instituições e outras formas de organização coletiva como também um público expandido, de difícil qualificação, uma vez que o site é mundialmente acessado. A Sociedade Fórum Permanente constituiu-se assim em uma rede e por que não, em uma complexidade. Como plataforma de ação e mediação cultural, no encontro/passagem entre o real e a virtualidade, atua nacional e internacionalmente nas diferentes instâncias do sistema da arte contemporânea. Estrutura-se em uma rede de parcerias com diferentes agentes do campo da arte e da cultura, instituições de arte e agências culturais estrangeiras. Sua ação compreende a curadoria de eventos discursivos e dialógicos, a organização de oficinas de curadoria, a coordenação de pesquisas, a edição de uma revista, a organização de publicações especializadas, a divulgação de eventos relacionados a instituições de arte e à arte contemporânea, a transmissão online de atividades e a edição de relatos críticos sobre essas atividades. O website <<http://forumpermanente.org/>> funciona de forma híbrida: como museu-laboratório, como revista, como arquivo vivo, acolhendo projetos, pesquisas, debates e dossiês, bem como disponibilizando textos e registros em vídeo das atividades realizadas. O conteúdo do site é publicado sob uma licença livre, permitindo sua reprodução para fins não comerciais. Sabemos que é de grande utilidade a professores, pesquisadores, artistas, estudantes, entre outros.

Em São Paulo, as instituições culturais voltadas à arte contemporânea participam desta rede. O Fórum Permanente concentra suas atividades em São Paulo, mas já apoiou eventos em outras cidades, como Recife, Salvador, Madri e Arnhem, buscando descentralizar-se. Tem envolvido em suas atividades diferentes articuladores da arte contemporânea no Brasil e do cenário internacional. Tendo realizado até aqui mais de 110 eventos presenciais cujos registros e relatos se encontram disponíveis em nosso arquivo, produz em média quinze eventos anuais, que vão de palestras e workshops a encontros e seminários. O site hoje é uma referência não só nacional como internacionalmente. Com seus 4.700 mega bits de tamanho, 2.170 páginas, 1.820 imagens, o site é acessado em média por 320 visitantes diários que folheiam 875 páginas, usuários estes provenientes de 337 cidades no Brasil e de 1.240 cidades no mundo (dados referentes a 2010). A abrangência internacional inclui países como Argentina, Chile, Colômbia, Equador, Guatemala, Cuba, México, Angola, Moçambique, Ilha da Madeira, Coreia, Suécia, Noruega, Inglaterra, Irlanda e outros países da Europa Continental, bem como os Estados Unidos e o Canadá. Há dados curiosos como o fato de Berlim ser a 9ª cidade, Lisboa a 11ª, Madrid a 17ª e Bogotá a 22ª no ranking das cidades que mais acessam o site.

Due to the longevity and consistency we have secured, we currently enjoy the possibility of introducing new challenges to Fórum Permanente, including the ongoing project to develop research with a national and international scope. Our first research has been carried out through a three-way partnership between the Brazilian Ministry of Culture, the Iberê Camargo Foundation and Fórum Permanente. This research aims to map the economy of exhibitions in Brazil over the last 10 years. Moreover, one of our most cherished wishes is now becoming a reality: the launch of our own publications based on Fórum Permanente's rich and diversified extensive discursive collection. Our aim is to publish printed editions that promote – in a focused way – the conceptual and critical framework published online by Fórum Permanente. Initially the focus would be on art museums, their institutional crisis and, as a counterpoint, contemporary art production. Through the passage of time, Fórum Permanente has broadened the debate by including topics of great importance today, such as curatorship, cultural mediation, contemporary art mega-exhibitions, the public sphere of culture, artists' residencies, accessibility and the art's market, amongst others. With the launch of the *Programa Brasil Arte Contemporânea* (Contemporary Art Brazil Programme) – the outcome of a partnership between the Ministry of Culture and the São Paulo Biennial Foundation – we had the opportunity to invest in this project by participating in the competition "Contemporary Art Publication in a Foreign Language Award". With the aim of securing the publication of Fórum Permanente's Book Collection, we presented 3 proposals, which were all successful.

Art Museum Today, Critical Reports 1: 27th São Paulo Biennial Seminars and Modes of Representation of the São Paulo Biennial are a reflection of the route our editorial approach is taking, both in terms of format and theme. The collection is presented through compilations organised by theme, publications of critical reports on the events recorded online and books promoting the debate around the institutionalisation of art, both locally and globally.

Facing the current state of art and culture globalisation, we have taken upon ourselves the commitment to publish bilingual books, starting with the English versions. However, the debate stems from the local, Brazilian reality, its cultural institutions and contemporary art.

Martin Grossmann
Series Editor
Curator-Coordinator

Com a longevidade e a consistência alcançadas, há hoje a possibilidade de lançarmos novos desafios para o Fórum Permanente. Um deles, já iniciado, é o de desenvolver pesquisas de âmbito nacional e internacional. A primeira destas pesquisas opera por meio de uma parceria tripartite entre o Ministério da Cultura, a Fundação Iberê Camargo e o Fórum Permanente. Almeja mapear a economia das exposições no Brasil nos últimos dez anos. No entanto, um desejo há muito acalentado se concretiza agora, o da organização de publicações pautadas no rico e diversificado acervo discursivo do Fórum Permanente. Imaginávamos edições tipográficas que pudessem promover, de forma concentrada, o enquadramento conceitual e de crítica cultural desenvolvido pelo Fórum Permanente em seu site em formato hipertextual. Inicialmente o foco estava nos museus de arte, sua crise institucional e ainda em seu principal contraponto, a produção de arte contemporânea. Com o passar do tempo o Fórum Permanente ampliou o debate abarcando assuntos de grande relevância atualmente, como a curadoria, a mediação cultural, as grandes mostras de arte contemporânea, a esfera pública da cultura, as residências artísticas, a acessibilidade, o mercado da arte, entre outros. Com o lançamento do Programa Brasil Arte Contemporânea, fruto da parceria entre o Ministério da Cultura e a Fundação Bienal, surgiu a oportunidade de investirmos neste projeto ao tomar parte do edital “Publicações em língua estrangeira de Arte Contemporânea”. Apresentamos três propostas, todas premiadas, com o firme propósito de lançarmos a Coleção Fórum Permanente de Livros.

Museu Arte Hoje, Relatos Críticos 1: Seminários da 27ª Bienal de São Paulo, e Modos de Representação da Bienal de São Paulo indicam os caminhos desta linha editorial, não só pelos formatos apresentados mas pelos temas em evidência. A coleção assim se apresenta por meio de organização de coletâneas de acordo com as temáticas em debate, edições dos relatos críticos produzidos para os eventos registrados no site e livros que problematizem a institucionalização da arte, local e globalmente.

Frente à condição globalizada da arte e da cultura resolvemos assumir o compromisso de lançar livros bilíngues, encabeçados pelas versões em língua inglesa. No entanto o lugar da fala é proveniente da realidade local, brasileira, seja das instituições culturais como da arte contemporânea.

Martin Grossmann
editor da coleção
curador-coordenador

Contents

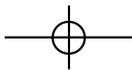
Fórum Permanente Series	4
Museum Art Today	15
The Space of the Book	17
An Idea of a Museum	19
Ideal Museum	25
Challenges for Art Museums in Brazil in the 21st Century	41
The Architecture of Contemporary Museums as Agents of the Art System	67
Perspectives for the Museum in the 21st Century	81
Museum as Interface	89
Notes on contributors	117

Sumário

Coleção Fórum Permanente	5
Museu Arte Hoje	119
O espaço do livro	121
Uma ideia de museu	123
Museu ideal	127
Desafios para museus de arte no Brasil no século XXI	143
As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte	171
Perspectivas para o museu no século XXI	185
Museu como interface	193
Sobre os colaboradores	221



MUSEUM ART TODAY



The Space of the Book

Gilberto Mariotti e Martin Grossmann

Today there are at least two main references for the discussion of museological institutions: Adorno's fundamental essay 'Valéry Proust Museum' and the equally important 'Imaginary Museum' by Malraux. Both narrate the occurrence of de-contextualisations, which made new meanings available to perception and thought. Adorno examines Valéry's uneasy account of the reconfiguration of the art museum experience, in the face of a ban on the use of walking sticks whilst walking around the artworks, now displayed to the visitor in a non-mysterious manner. Malraux points out new possible interpretations opened by the photographic gaze, from the photographer's intention to the simple reproduction of the museum's artworks.

This selection of articles, interviews and transcriptions also derives from a sort of de-contextualisation. The virtual space of Forum Permanente's website – where the articles compiled in this collection used to interact – provided us with passages that triggered relationships in the constant re-edition and re-alignment of their contents, which, in fact, no longer correspond to the full version of each text.

This takes us to Lina Bo Bardi's initial proposition for the MASP (São Paulo's Museum of Art), whose original configuration has lost its character. This confirms the relevance in choosing Marcelo Ferraz's *The Idea of a Museum* as the departure point for the book. An international landmark on the periphery of Eurocentrism, in the same way as a plethora of manifestations considered impertinent at the time and which have now been given a new value and inserted into a possible history, this museum's architecture and radical display suggest a dialogical contextualisation of this cultural apparatus in the city and the empowering of the visitor as possible strategies for the museum's social action. Not as obligation but as aspiration.

We have consulted Jean Galard, Marcelo Araujo, Paulo Sérgio Duarte and Fernando Cocchiarale – major spokesmen of the Brazilian art system - about their thoughts regarding the art museum today in Brazil, the possibility of imagining an Ideal Museum and the aspects that could be materialised. Furthermore, we have transcribed a historical and insightful event – which took place in September 2004 – around the Challenges for the Art Museum in Brazil in the 21st Century. The event was a roundtable discussion with the participation of Paulo Herkenhoff, Moacir dos Anjos, Paulo Sérgio Duarte and Marcelo Araujo, representing the Museum of Fine Arts of Rio de Janeiro, the Museum of Modern Art in Recife, the Iberê Camargo Foundation in Porto Alegre and the Pinacoteca of the State of São Paulo.

Further on, we have two articles that examine the relationships between art making and the museum through different perspectives: one from the point of view of contemporary architectural thought, *The Architecture of Contemporary Museums as Agents of the Art System* by David Moreno Sperling; and another, *Perspectives for the Museum of the 21st Century* by Ricardo Basbaum, from the point of view of the artist as an agent.

Finally, the book proposes a discussion on the Museum as Interface, incorporating anti-museum strategies, as well as other cultural practices, both institutional, such as those of cultural centres, and experimental, such as those of laboratory-museums of the 1960s and 1970s. And also proposals that put into practice virtual initiatives.

Thus, a configuration – which these articles are subject to – is materialised; however the many possibilities of interpretation are not lost. It is up to the reader to find ways through the various moments contained in the articles by re-articulating the passages in the edited content and in the space of the book, something similar to that which is expected from a museum experience.

An Idea of a Museum

Marcelo Carvalho Ferraz

Lina, born in Rome in 1914, spent her formative years in what we can call the fascist era: from her childhood as a Mussolini balila (member of the fascist youth organisation) to her youth at university and as a member of the communist resistance shortly after graduating as an architect during the war.

She carried the mark of war throughout her life, and through her experience she continued to find strength to face difficulties and break down barriers. She fostered the belief that life was constantly hanging by a thread, and, as such, that one should think and do only that which is fundamental, indispensable and vital. This is where Lina's profound and, at the same time, objective and poetic sense comes from.

In 1946, she married P. M. Bardi, a dealer, art critic, journalist and polemicist, and visited Brazil on a leisure trip.

At college, Lina had already studied the modern projects of Brazilian architects Lúcio Costa, Niemeyer and others: mainly the Ministry of Health and Education building, designed in collaboration with Le Corbusier, and the Pampulha Complex, by Niemeyer:

– ‘It was new, fascinating and free, breaking the rationalist strictness’, she said.

After arriving in Rio de Janeiro, the couple was invited by Assis Chateaubriand, a communications tycoon and successful entrepreneur, to stay in Brazil and create a Museum of Art, which was eventually established in São Paulo.

Lina was fascinated by the architecture that was flourishing freely, in a green, tropical landscape, in a country without ruins, neither from history nor from wars. Infused with enthusiasm, and coming from a Europe ravaged by war, she reflected on the creation of a museum in Brazil as follows:

‘A corner for memory? A grave for celebrated mummies? A storage space or an archive for human works, made by men for men, already obsolete and that must be managed with a sense of piety? Not at all.’

‘The new museums must open their doors, and let in the fresh air and light.’

Without renouncing her rationalist background (she was a staunch defender of the Modern movement), and with her broad understanding, Lina delved deep into the Brazilian world in order to design a museum in the tropics, for a new people, a mixed-race people, ‘without the weight and encumbrance of the past’, as she used to say.

These were the beliefs that gave birth to the São Paulo Museum of Art. At first in an old building in the centre of town that was renovated by Lina and later in its current location, at Paulista Avenue in the heart of São Paulo. From the first museum at Sete de Abril Street, to the second and final one, Lina managed, with a revolutionary architectural project, to realise her ideas on museums, from the organisation of space to the best way to exhibit artworks.

The building of the São Paulo’s Museum of Art (MASP) is a landmark in modern Brazilian architecture and, as such, should be discussed. However, I believe discussing its relationship with the city today and with the space where it is situated, as well as its symbolic meaning for the people of São Paulo – and indeed, Brazil – is more important than limiting the discussion to the architectural discourse, which is so often hermetic and innocuous.

In Brazil, the vast majority of our cities are still in need of basic urban requirements, in the general meaning of the term.

These are neglected and badly treated cities, without adequate public transport, acceptable housing conditions, public areas, parks, green spaces, squares, meeting spaces and so on; cities with no short or medium-term urban planning.

It is in this context that we must analyse the meaning of certain local projects: their capacity to transform the urban environment and change mentalities. The importance of MASP becomes even clearer if considered in the face of the urban chaos of São Paulo. And when I say MASP, I don’t simply mean the building, but the museum programme as a whole. For Lina Bo Bardi, architecture was a concrete way to transform reality, by revealing, creating and modifying contexts.



The architecture of MASP goes beyond the building – it is an idea of a museum.

With an extremely important art collection, exhibited in one of the most important locations in the city, the museum represents an oasis in the middle of the architectural desert that surrounds it, except for four or five other buildings in the whole of Paulista Avenue.

It is an oasis because it enhances the void – the free and democratic space of the belvedere that is accessible to every citizen, rich or poor, fulfilling one of our biggest needs: the lack of public space. It is also an oasis for its low rate of occupation and for its successful topographic implementation, unlike the other buildings in the wealthy Paulista Avenue: large banks, big companies, huge buildings anchored to the ground and surrounded by fences, without a single square metre of public space.

Cities are represented, not only, but mainly, by buildings. The MASP building was chosen by the citizens of São Paulo as one of its greatest symbols: an image we chose to represent ourselves. This is no small feat.

The architecture that remains to tell or to witness the history of humankind is that which maintains something sacred, in the sense of something respectable, a place to serve as a repository of beliefs and devotion, or to represent the imaginary realm of a people: the symbol of a people, of a time. And this is what MASP is.

In this city where life is hard and oppressive, its population chose an image that is, to a large extent, the reverse, an image that represents the hope for a more humane city. This strange body in the gigantic city is a point of reference for daily, civic encounters, for romantic relationships and political protests – as, for example, in the recent overthrowing of a President of the Republic. The revolutionary architecture of Lina Bardi was not only accepted but embraced by the population of São Paulo.

And with much affection.

That said, we can go around and enter the building.

Located on a plot of land with access on four sides, the building does not have a main façade. Those who see the building from Paulista Avenue cannot imagine that it extends underground, creating an astonishing opposite façade of a construction consisting of terraces and decorative jardinières, anchored on the slope with a view of Nove de Julho Avenue, which belies the hardness of the suspended structure – the tense upper part that defies gravity. Between these two bodies is a huge void that seems to sustain the large box above it and to compress the lower body of the museum towards the underground floor.

From a chemistry perspective, this would be something similar to a huge difference in pressure, where a gas can keep two solid masses separate.

As it is pure architecture, where technique and poetry become allies, what we have is the challenge, the human audacity. The conquest of 'nothing', as Lina used to say, or



the desire for freedom. Lina always referred to the comment made by composer John Cage when he saw MASP for the first time: 'It is the architecture of freedom!'

This search for freedom, or the challenge of searching for it, continues in every space, every gesture of the museum design.

As we go below ground level, like in an underground station, instead of darkness and a lack of air, we find crystalline light, filtered by the greenery, and an open view above the slope. This is due to the intelligent and well-executed implementation of the building in its surroundings, as mentioned previously. To know how to take advantage of the context, whether it is concrete or abstract, was always one of Lina Bo Bardi's qualities, who liked to quote F. L. Wright: 'In every project, the difficulties, the limitations are our best friends, as they are hints for good solutions'.

Still in the underground floor of the building, the auditoriums are innovative in terms of design and use of space.

The smaller one has seats arranged diagonally, while the larger, with its stages along the sides, have the simplicity and versatility, which allows the multifaceted use that is so necessary in contemporary exhibition spaces.

The museum spaces are wide, open, refined and suitable for adaptation to all kinds of exhibitions, always keeping an air of freedom typical of a spacious cavern opening.

If we move up from the enormous empty space, on the level of the Paulista Avenue, to the large suspended box, we find the unbridled desire for freedom: a great 'ocean of paintings'. The paintings have freed themselves from the walls and float on easels of concrete and glass used as stands: a reminiscence of the easel in the artist's atelier, which shows the reverse side, the back of the canvas, on which precious notes often appear. The names of the paintings and the artists are also on the back, so that the viewer does not feel obliged to like this or that painting only because of the name of the artist - 'Oh! It's a Picasso! How beautiful!'

No, the viewer is free to like it or not, and also to create the associations he wishes inside this floating collage of paintings from several periods. While visiting MASP, Dutch architect Aldo van Eyck asked:

'Who knows what the best background for a Cézanne is? White, grey or pink? I might say an El Greco or a Goya'.

A museum without walls. Lina quoted Maiakovski: "It is time to throw stones, projectiles and bombs at the walls of museums".

A large family of artists that have not been separated, neither in time - in the Western classification of art - or in space. They coexist in harmony, and if we could ask, we would certainly find a Picasso proud to have a Goya by its side.

Or a Matisse sharing space with a Rafael. Only the Americas, the New World, could accept an art collection exhibited this way.



In Brazil, a mixture of Iberian Europe, Africa and the East – our indigenous inheritance – we can dare to take new paths that are not Eurocentric.

We still want all the technological, scientific and cultural conquests of the West, but we use them in our own way. This is what the museum is about: cutting-edge techniques, modern art conquests, the important Eastern art collection, all serving a new vision of a museum.

A museum that, when being thought through, conceived and designed, takes into consideration the most beautiful things about Brazilian culture: the desire to be free, the fight against submission and the rejection of imported rules.

It is the decolonised museum. The Museum of the New World, which fights against an inferiority complex, our worse inheritance from colonisation and slavery.

This is the idea of a museum that interests us. An idea with force, a vehicle for a desire, a dream taking shape and substance, serving mankind and human relationships.

Perhaps all architecture should be like this.





Ideal Museum¹

*Jean Galard, Paulo Sérgio Duarte, Marcelo Araujo and Fernando Cocchiarale.
All interviews conducted by Martin Grossmann.*

In March 2006, as he was passing through São Paulo, where he participated in a roundtable discussion about Roland Barthes at the 'Bienal do Livro' (Biennial Book Fair), Jean Galard talked to Fórum Permanente about art museums and contemporary art forums, and pinpointed the Internet as a privileged forum for critique today.

Jean Galard

FP – There is an Adorno essay entitled 'Valéry Proust Museum' in which he contrasts Proust's Dionysian vision with Valéry's more critical vision. There seems to be an unsolvable dialectic game at play between these two ideas, a situation very peculiar to the museum that remains in a permanent state of crisis. The museum no longer represents the Enlightenment, but at the same time it cannot be destroyed and considered something primarily representative of Western civilisation or a legacy of Colonialism, of the conquest of the New World. How do you view the museum today? Working at the Louvre, which is undoubtedly a model for the European museum, do you think it is possible to overcome this paradox?

¹ A selection of interviews conducted by Fórum Permanente in which the common themes are the visions, issues and expectations for the Brazilian art institutions. Among those taking part are Jean Galard, Paulo Sérgio Duarte, Marcelo Araujo and Fernando Cocchiarale. All interviews conducted by Martin Grossmann. First edition for the site by Vinicius Spricigo. Final edition for the book by Gilberto Mariotti.

Jean Galard – For the public, the fundamental difficulty is how to relate to the works of art, because they all draw your attention at the same time. The visitors are unavoidably somewhat scattered, they don't look at anything and walk past the works of art, giving them no more than a ten-second glance.

FP – But it seems that there is no way that the museum could ever die, right? Despite 20th century criticisms of the western and Eurocentric concept of the museum, the museum endures and seems to be thriving.

Jean Galard – Certain museums are.

FP – So why is the museum still in evidence?

Jean Galard – Do you accept that we are talking about art museums? This is an important distinction because nowadays there are museums for companies, objects, handicrafts, there are eco-museums, etc, that are in development, because the museum has entered the political arena, and for politicians, the museum is absolutely vital in attracting tourism and regenerating cities. So there are all kinds of museums. When there isn't enough art for them all, museums are created from just about anything. So, the question is: why art museums?

FP – Yes, what does the art museum represent today?

Jean Galard – It is also important to look at why the museum of ancient art and the museum of modern and contemporary art exist. With the museum of ancient art, the main considerations are the need to be aware of the past, to preserve not only these works of art but also the opportunity that the museum offers in terms of changing contemporary points of view and taking us back to the past. We need to be aware of the past so as to be able to understand where we are today and stop emphasising the contemporary, which is one of the ills of our age. Museums of contemporary art obviously constitute a paradox, because contemporary art is relatively new to museums. The contemporary art museum gives me a sort of debatable and provisional hierarchy. This fact needs to be taken into consideration, because for the vast majority of the public, the museum has become not a place for recognising the past, but one for pretension in relation to the present. But it would be truly shocking if it ended up being a choice and constituted a definitive hierarchy.

FP – Your answer ties in with another question that we would like to ask about the relationship between Brazilian intellectuality and cultural context. We ask this because we realise that it is easier for a foreigner, and particularly one spending more time in Brazil, to observe the local situation with a critical eye. So this criticism is also important to us, in that we are trying to understand these mechanisms, these Brazilian idiosyncrasies in their cultural context. Do you think you could help us to understand this local situation?

Jean Galard – One thing that I see as being favourable in Brazil, which does not exist in France, is the fluidity between certain fields. You can move from the university sector (which is one of the largest intellectual fields) into the cultural field, and this is virtually unheard of in France, at least in relation to museums, where professional sectors are very clearly defined. A university professor could never be the director of a museum because there are bodies of curators who do this, and curators would never teach History of Art at university. This access, which is vital and exists in the United States, is not available. In any case, it would seem that this positive element is present here so that a productive exchange between the intellectual world and cultural life can exist. There is also a need for weekly or daily publications to act as intermediaries for this process. And I have certain doubts and concerns on this particular point, both in relation to Brazil and France.

FP – In Brazil, magazines and specialist art publications have never mediated in this way. There have been many attempts at this but no continuity.

Jean Galard – I am told that 'Mais' (the culture section of the 'Folha de São Paulo' newspaper) is very different to what it was two years ago. I read it every week on the Internet, but haven't noticed a great difference. I did, however, immediately notice the disappearance of the Review Journal ('Jornal de Resenhas'). And that really is serious because the articles in there were relatively well developed and were all later reproduced as books, which provided a significant perspective on the intellectual, artistic and cultural life of Brazil, with an index of the articles' authors, as well as an index of the creators of the works of art being reviewed.

FP – But you say that this is also a rarity in France! So where does critique actually occur today?

Jean Galard – On the Internet! Have you noticed how I have come to this formidable conclusion, prepared since the beginning of our conversation?

FP – So Fórum Permanente is going in the right direction, isn't it?

Jean Galard – Absolutely. The press is in crisis because of people like me who don't buy Le Monde or Libération (newspaper) every day in France, but who instead go to the Internet to look at all these publications and read the articles that particularly interest me, which I print off and put in my files, which in turn become my work tools. They are much easier to file and use than a newspaper page. So I am among those responsible for the crisis that newspapers are facing. I don't know if they are aware of this but we should continue to work, develop and think on the Internet. It is a formidable tool.

FP – To conclude, Fórum Permanente refers back to a Frenchman, André Malraux, and his thinking on the art museum, and asks: what sort of art museum do you envisage for this millennium? What would your imaginary museum be like?

Jean Galard – My immediate response to this question is as follows: the museum cannot be the answer. Firstly, a museum needs an art collection. The problem is that today many museums open their doors for political reasons, and then shut down or receive very few visitors, because their art collections are not extensive enough. This is fundamental. Now, perhaps because I am not a curator, and for the reasons I have already explained, I would like to see places where the collections are a main element, along with conference rooms, cinema programmes, and a mass of discussions and documentation. Museums should always be cultural centres, centres where visual works and knowledge contained in books or exhibitions are discovered and where talks and discussions are held by a wide variety of people. At the Louvre, with an auditorium that seats four hundred people, we were able to organise many such events, like conferences, debates and symposiums. But they were very limited events relating to History of Art and Archaeology. Today this has changed. I see an opening for topics that would not have been accepted when I was there but that are now being featured. For me, the ideal museum would be something like the Alexandria Museum, dating back to three hundred years before Christ, where there would be a library, an area for walking and sculptures, places for debate, conference rooms and several researchers in residence.

In October 2005, during an educational and cultural exchange trip to Germany promoted by the Goethe Institute of São Paulo, Paulo Sérgio Duarte, Marcelo Araujo and Fernando Cocchiarale spoke to FP about the possibility of having firmly established art institutions in Brazil.

Paulo Sérgio Duarte

Fórum Permanente – What does the art museum represent today, in Brazil and in the rest of the world?

Paulo Sérgio Duarte – In my view, art is as important an expression of man's knowledge as the expressions of scientific and religious knowledge. Man would be incomplete within the human cognitive system if it wasn't for artistic expression, and the museum is a way of preserving this. Brazil obviously needs an efficient system for its art museums due to the country's size and population, but it is symptomatic and depressing for any educated Brazilian, or Brazilian who has reached a certain level of education, to see the situation of our art museums, starting with the federal capital, which even now does not have an art museum worthy of a country that has a population of over 170 million and a total area of 8.5 million square kilometres.

FP – How do you view the art museum in Brazil today? Is there anything positive that we could focus on and reveal as being characteristic of Brazil that might point to a more promising future?

Paulo Sérgio Duarte – The art museum in Brazil today is hugely lacking. The best the Brazilian artistic landscape has to offer is the Pinacoteca of the State of São Paulo. This is not to say that this museum totally fulfils what it sets out to do, as it is still lacking on many levels. Here is an example – in no Brazilian city, not even in Rio or São Paulo, could I give, in any of the groups of existing museums, a course on Brazilian 20th century art. In other words, there is no Guignard Room anywhere, no Portinari Room, no Tarsila Room, no Anita Room, no Segall Room (although Segall is an exception because of the Lasar Segall Museum), not to mention contemporary art². There is a tremendous gap, a great deal to be done. What generates enthusiasm in Brazil is all that remains to be done.

FP – Looking at the problems within the history of our art museums, are there solutions to chronic problems such as the issue of finances, the relationship between the public and private sectors and the effective seizure of institutions by individuals and even corporations?

Paulo Sérgio Duarte – In Europe, the State has always worked very actively to develop compensatory policies, and has never handed the formulation of these policies over to the private sector. In other words, public participation is extremely evident in all European countries and particularly in Germany, Italy and France. Input from the public sector is absolutely indispensable in a country with Brazil's characteristics. However, in recent years, there has been an incipient neophyte liberalism in Brazil that has given way or delegated the formulation of policies to the private sector, and the State has relinquished its public role as manager. I think that a slow and balanced return to the exchange between the public and the private sectors in the area of culture will be recreated on the basis of past experiences, and that we will be able to 'mend our ways' based on past mistakes. We need to analyse the situation, weigh up our mistakes and improve our performance. We must not think that before delegating to the private sector everything was perfect, and that the situation deteriorated and fell apart on arrival of the private sector. This simply isn't true. A system for viewing Brazilian art that could subsequently be dismantled was never established. It is an ongoing process, and there was a temporary deviation from the established course. I think that correcting this course and a resumption of responsibility by the State and the public sector in shaping national policies and international relations are extremely important and indispensable, even in understanding how private sector capital can work better. Private sector capital is currently virtually inactive – what is active is the use of tax concessions, in other words, public money which is given to the private sector on a silver platter so that it can create its own cultural and institutional policies. So we must take it that it is necessary to create incentives for the effective participation of the private sector, not by using public money, not through tax concessions (tax concessions exist in other countries, but never to the degree that they do in Brazil), but

² Alberto da Veiga Guignard, Candido Portinari, Tarsila do Amaral, Anita Malfatti are important Brazilian modernist artists.

with money from the private sector, which is what happens in the United States, in France and in Germany. We also need to increase and strengthen fiscal incentives, primarily to enable the creation of art collections: higher percentages for acquisitions for collections open to the public and lower percentages for temporary events.

FP – How do you view the relationship between the Biennial events and the museums? The São Paulo Biennial and local museums, the Mercosul Biennial and local museums and perhaps even the attempt at having a Biennial in Fortaleza?

Paulo Sérgio Duarte – Firstly, I think that temporary events enable a museum to have an ongoing art collection and that Biennial exhibitions are places where a wider spectrum of contemporary work can be shown. Biennial events are geared towards contemporary works, and they should only ever retreat into history by a few decades, no more. We must remember that the Biennial is an institution today, and I repeat what Beral Madra, a Turkish curator and art critic, said recently about the last Venice Biennial: Biennials have become events that are sophisticated, expensive and too heavy to show a wide range of contemporary work, which are not Biennial-appropriate, or do not fit the institutional format of the Biennial. The Biennial's role is to show contemporary production, but only a certain segment of contemporary production. We should not think that such an exhibition could form a complete picture of the various levels of artistic expression that exist today. A selection of important segments cannot even approach a Biennial without losing its character. The anti-institutional nature of a number of contemporary artworks makes it impossible for them to fit into the Biennial mould. Their absorption by the Biennial would immediately cause them to lose their conceptual artistic intent, which is to remain outside of any institution. The Biennial has an effect on the city that produces and receives it. It is an urban issue that is very connected to the city, and even transcends the very artistic event itself. The Biennial is, in fact, a process whereby a city, a local community, becomes aware of the role of art in the composition of human knowledge, in the games of power and prestige by which that community relates to its neighbours, to other states and other nations. It is important not to overlook this aspect of the Biennial, and not to limit it to a matter of art specialists discussing their artistic angles. It has a role that weighs heavily on the political issues and prestige of the city that hosts it. It is not just any city that can hold a Biennial. However, there are studies in the United States, and I think currently in Europe as well, about the effects of the 'biennialisation'; more than 50 Biennials appeared around the world towards the end of the 1980s and in the 1990s. In among this barrage of Biennials produced so abundantly around the world was the Mercosul Biennial. So talking about this Biennial is very different to discussing the Venice Biennial or the São Paulo Biennial. One is more than a century old and the other first appeared in 1951. Both are model Biennials. The Mercosul Biennial has a very interesting offering, currently making it the largest existing exhibition of Latin American art in the world. This year, we are showing 172 artists, 85 of which are from 7 different Latin American countries: Argentina, Bolivia, Chile, Mexico, Paraguay and Uruguay, as well as Brazil, of course. So there is no exhibition in the

world that shows a selection of work from this region. And the Mercosul Biennial has also interacted with artists from other continents since it was first launched. In the current Biennial, for example, we have four guest artists from other continents: Ilya Kabakov, Marina Abramovic, Pierre Coulibeuf and Stephen Vitiello. This is a Biennial that does not want to be Latin American in a totally purist sense, and does not hold to Latin American identity in the traditional sense of the word. It is a Biennial that was born very conscious of the fact that identity in the modern world encounters other problems that go beyond national or regional identities. The construct of identity is much more complex than the question of nation or region, and as such, the Mercosul Biennial is as much an instigator of local and regional effects as it is a symptom of the awareness of cultural and educational issues reached in Rio Grande do Sul. It shows the maturity of the city of Porto Alegre and of the State of Rio Grande do Sul, signalling and pointing to a level of awareness distinct from other regions of Brazil, due to its consistency and professionalisation, as well as its size and scale. So it is able to acquire other profiles and have different designs. The important thing, in my view, is that the Mercosul Biennial, or the Porto Alegre Biennial, as I call it, should be restructured to include a permanent educational project, so that the Biennial does not cease having an effect when the exhibition closes and is not forced to wait for another two years for something to happen. It is not part of as dense a cultural web as the São Paulo Biennial, which allows other institutions to step in and fill in the gaps. The existing cultural institutions of Rio Grande do Sul, and particularly Porto Alegre, do not yet meet the demand of its population. In Porto Alegre's case, the educational role of training directed specifically at contemporary art could be fulfilled by the Biennial, in conjunction with other existing institutions in the area. What interests me is looking at this local process as a permanent process, and not just as a biennial event, in particular for Porto Alegre, which is different to somewhere like São Paulo or Rio de Janeiro.

FP – Could it be that, in our institutional tradition, we pay more attention to this sort of event than to museums? Since we have experience and know-how when it comes to Biennials that somehow always pushes the museum into the background?

Paulo Sérgio Duarte – The most important thing when it comes to Brazil is not to set the Biennial against the museum, but to convey how these institutions complement each other. They are complementary – no museum would ever be able to account for the production of contemporary art in the size and scale that a Biennial would. Certain museum-related strategies should also be introduced in Brazil for interaction with the Biennials, in terms of formulating policies for the purchase of works of art. A series of reforms that would determine and find out which artworks the museums would like to have, rather than forcing donated works on the museums that they do not want and will not accept. That would be interesting. Many people would like a Biennial, when it takes place in a city, to leave a permanent mark and not just a periodic one. And in this way, a city would be shaped and built. I'm not talking about Venice, where the city itself is a work of art. Today Venice sees the Biennial happening

in its gardens and palaces, and the exhibition takes place in an enormous work of art which pre-dates the Biennial – the city of Venice itself. When an artwork takes place within a city which is a great work of art, the task of leaving a mark on the city is very different to the task of an event that takes place in a city that is in the process of being developed and civilised, as in the case of Brazilian cities. In Porto Alegre's case, I think that the Biennial should make the permanent commitment of formulating policies and putting its stamp on a city which is being shaped through the artworks that the Biennial leaves it. And eventually, once an agreement has been reached with the management teams of local museums, it should investigate the possibility of donations for local collections. I think this interaction between the museum and the Biennial is important, and one should never think along the lines of opposition.

FP – And is there a possible utopia? What would your imaginary museum be like?

Paulo Sérgio Duarte – In my imaginary art museum in Brazil, the visitor would walk into a large collection of contemporary works of art and then historically recapture the onset of Modernity through various moments within the formation of Modern view in Brazil, from João Batista Castanheto to Anita Malfati, from the Modern Art Week of 1922 and Tarsila do Amaral to the 1940s. They would experience the two forms of Constructivism: the 'paulista' (from São Paulo) and the 'carioca' (from Rio de Janeiro). It would consist of a contemporary ring encircling multiple possibilities for crossing into historical niches that would consolidate contemporary work at its core. You would be surrounded by contemporary art with this same contemporary art as the central point, and in between the ring and the nucleus would be the meeting of historical angles, not necessarily presented chronologically, but according to elective language affinities and links between the past and the present. That is what my imaginary museum would be like.

Fernando Cocchiarale

FP – What does the art museum represent today, in Brazil and in the rest of the world?

Fernando Cocchiarale – As Brazil is a country that traditionally models itself on the West, we are to some extent Western invaders; we need to measure ourselves according to Western, European and North American standards. We have been producing contemporary art for over a century based on standards from outside, therefore, models for Brazilian art have been created by following in the footsteps of international art museums. With regards to museums abroad, I feel that today they are interested in engaging in a debate that may be new to them but that is much closer to our efforts – the idea of a multi-cultural museum. Brazil is multi-cultural by nature. However, I don't think we have even reached a point at the level before that. On the other hand, there has been a marked improvement in the development of the museum's technical status, in terms of assembly, manipulation of artworks and training of specialist technicians.

FP – For whom do we create museums?

Fernando Cocchiarale – I think that today there is a big debate going on about the role of the museum as a former of citizenship and civil awareness, but I disagree with that. We should not forget that any art institution first has to meet the expectations of the community; not the community of residents, but the art and history community, the community of people who like art and want to find institutions that will meet their expectations in a world of complexity, sophistication and high level professionalism. If you satisfy the interested party, you have inevitably already created conditions by which to extend this institution to the rest of the community. I don't believe in levelling down. We often worry about creating educational programmes and spend too much time giving explanations in the interests of winning over the public, and end up pushing away the artists, the art students and the museum historians. If you push them away, you bite the hand that feeds the museum. I think we also need to start thinking of those with the greatest interest.

FP – How do you view the art museum in Brazil today? Any positive comments? Anything that we could highlight as being good, or reveal as being a local or Brazilian characteristic? Or anything that might point to a brighter future?

Fernando Cocchiarale – I don't know. Nowadays, with the construction of museums around the world booming, it would be difficult for Brazil to be too far away from that. But those who are in a position to facilitate the existence of good museums, namely investors and the State, do not understand the complexity of the issue and simply sign on the dotted line, creating a multitude of museums throughout the country without endowing them with suitable buildings, relevant art collections, skilled personnel etc. It is as if we were creating arguments to justify being in line with the rest of the Western world, without any of these elements actually being in place, because there is no political understanding or the willingness to seriously invest like Spain did, for example. I'm not just talking about the Guggenheim Museum in Bilbao. Valencia is planning a wonderful museum, which is unbelievable. Instead of purely investing in the proliferation of museums, perhaps we should focus on improving the institutions that already exist.

FP – When we talk about museums in Brazil, the emphasis is on the crises; but have things improved at all in recent years? How can we extract ourselves from situations that we find ourselves in again and again?

Fernando Cocchiarale – I think the situation has improved. This is if I look at Rio Grande do Sul, Pernambuco, and even Bahia at one point, or Fortaleza, with its Dragão do Mar Centre for Arts and Culture. But there are problems too. One of them has to do with Brazil's institutional precariousness, for we are in a country where people and their relationships when occupying an office can make all the difference, or place everything in jeopardy. If a museum director is married to a state governor, she will receive all the money she needs; when there is a change of government and someone

with a doctorate in History of Art is hired to run the same museum, it will shut down because it doesn't have an extensive enough art collection. And this is a problem. On the other hand, the community and local professionals do have a high degree of proficiency, information, persistence and know-how. I actually think that if Brazil had the money, it would be able to create some great museums. The know-how is undoubtedly there.

FP – What sorts of problems can be highlighted? Is there a solution to chronic problems such as financing, the relationship between public and private sectors, or the seizure of our art institutions by individuals and corporations?

Fernando Cocchiarale – There are even older problems to be resolved. For example, the development of serious cooperative links between art institutions throughout the country, institutions that could work together to bring international exhibitions to the country, making real efforts to maximise funding in order to lower costs, but these often treat each other as rivals due to personal vanity or emotional disagreements that prevail over the institutional thinking. Another issue is the debate on the change in local incentive laws. Major corporations, and especially banks, have created their own institutions and because these are cultural centres that don't have their own art collections, they end up turning genuine existing museums into art banks that loan their works to them for their events. One mechanism for dealing with this would perhaps be a provision that would ensure that half the money from tax concessions that currently goes to these institutions would be passed on to art institutions with their own collections, by way of compensation. I think it is also important to look at how one body relates to another; perhaps there could be more cooperation between bodies in the form of a pool of museums within a city or even a country - Brazil's Museum of Modern Art, for example - that could work systematically alongside business sectors in various cities in order to increase their awareness of the importance of cultural investment. I think this is a medium to long-term undertaking, as it is about raising awareness. There are various levels of possibility, the first being linking institutions that have similar profiles, either from city to city or within the country at a more complex level. This is because people in art institutions still tend to behave as if they were competing with one another, and this is something that we have seen a lot and is of no benefit to anyone. I am still optimistic, I believe in Brazil. Things will be a lot better in 20 years' time. I think that initiatives like museum friends societies, talks and debates will lead to a collective effort geared towards events programming. As for the appropriation issue, well that really is ridiculous. No one has the right to create a domestic version of something so expansive; although people in certain positions do not understand that. In a country where there are few opportunities for direct visual learning, or for direct contact in researching a work of art, we cannot afford to leave a museum to ruin simply because it has "become your house". That would be inconceivable. This is about institutional instability and the predominance of executive will, which imposes itself on the institutional machine that should actually almost run itself.

FP – But how can we change that?

Fernando Cocchiarale – We could if there were greater links and more of an exchange of ideas between art institutions. I think that when you take a group of institutions that are respected within the community, the city, the state, the country, this gives greater weight to the issue than the isolated actions of individuals. There is no point in delivering a discourse that preaches integration if self-criticism isn't part of it. It's time for us to do that. For example, why isn't there a magazine or journal with information on what's on at the main Brazilian museums? We could have a map of the arts – bilingual reports created in the United States. I have already spoken to several gallery owners, and many foreign buyers have picked these maps up in their hotel receptions and gone to the galleries. It would mean that all the information would be collected and detailed in one place. Of course it helps to provide the information. But what is actually needed for this thing to flow is not just a single endeavour but a series of well-coordinated measures. So that each museum would have information about all the others.

FP – How would you assess the relationship between the Biennials and Brazil's art museums, especially those of São Paulo and Porto Alegre? Not to mention Fortaleza, that is aiming to have a Biennial there linked to the Dragão do Mar Centre?

Fernando Cocchiarale – I don't know if Brazil, despite being of continental proportions, could actually cope with any more biennials, especially as there has been a proliferation of biennials across the world, and we are more than aware that the most important ones are the Venice and São Paulo biennials. Mercosul's biennial is also important. I can't make an assessment as I was born as the Biennial was emerging, in the same month, but from what I have read, I know that the São Paulo Biennial has played a very important part in turning the city into the centre that it is today. I have no doubt that this can also be seen in Porto Alegre, which surprisingly has the support of the local business community. This is worth noting. And we are seeing results: there is the Biennial (because I think the Biennial is here to stay and at this point it is already there) and the Iberê Camargo Foundation. I have no doubt that if the relationship is a positive one and is held together by the local elite, it will work out. That is exactly what happened with the São Paulo Biennial. All you have to do is take São Paulo at the end of the post-war period and you will see the creation of MAM (Museum of Modern Art), MASP (São Paulo Museum of Art) and the Biennial, all springing from the same source. The business community experienced a moment of pride that drove this whole thing. It is all working out in Rio Grande do Sul because of this.

FP – And also because the São Paulo Biennial has been going for more than 50 years, hasn't it?

Fernando Cocchiarale – It has a history of crisis – for example, in the 1960s there was a boycott, and the Biennial model came under fire etc. I said I thought that two

Biennials would suffice for Brazil, even with the country being as large as it is, but I think that other places could have other types of events that would complement them. Not every city needs to have a Biennial, because the São Paulo Biennial and the Mercosul Biennial complement each other; one has tradition and universal credibility, and the other has created an important role for itself, above all in relation to South and Latin America.

FP – Between the realms of utopia and possibility, what sort of museum do you see? What would your imaginary museum be like?

Fernando Cocchiarale – Being a realist, I'd have to imagine a museum that would be feasible, not an ideal museum that would have a legal regime that would allow exceptions in the payment of highly skilled professionals. Firstly, it would have to be a museum that could pay its peers decently. Secondly, a museum that would have a certain level of technical capability, justifying the existence of a major partner, and allowing the rooms in the museum to be maintained at the right temperature, and the works of art handled with gloves etc. A museum that would (and this is a serious problem when it comes to Brazilian museums) dedicate itself to creating a wonderful permanent collection, and having its artwork periodically updated. In short, a museum that could pay its staff well, a well-managed staff that would have the money to regularly upgrade the collection, and the minimum technical standards that would be acceptable and help to develop exchanges with other exhibitions. Finally, an allocation of money that would allow for a range of international exhibitions, and so on. Not a lot. Good technical staff, good management, a permanent show of the collection. And the rest, well, as you grow you can ask for more... But that is how I'd like to start off, you start by asking for a little bit, then you ask for a bit more, then a bit more and more – you shouldn't want to reach the sky from the ground in 60 seconds. That is why I only ever aim for what is possible.

Marcelo Araujo

Fórum Permanente – What does the art museum represent today, in Brazil and in the rest of the world?

Marcelo Araujo – I think the art museum of today continues to perform a social function, which is essential to our society. I say 'continues' because it implies a sense of continuity. I don't think this role is a new one, as it has been in evidence for centuries, and is about preserving artistic styles which are the result of human creativity, giving them a meaning, and understanding that these styles are fundamental to the creation of cultures and individuality. In my opinion, museums play an essential role in the creation of the individual and when I refer to preservation, I mean preservation in the widest sense. Not just the conservation of objects in the strictest sense, but the preservation of links between all the activities relating to museology (communication, research, documentation, cataloguing, educational initiatives etc.), establishing

a sense of meaning that enables artistic styles to develop using the basic elements by which personalities and cultures are built. The museum is fundamental to the world today, due to increasingly complex and, in some senses, more fragile cultural processes. Above all there is the issue of visual education. I'll make a politically paradigmatic comparison: ten years ago, in order for a person in Brazil to vote, to exercise their first right of citizenship, they had to be literate. Nowadays, this is no longer a requirement because the vote is cast by computer where a photograph of all candidates can be seen, and so reading is done visually. It is fundamental to understand that an image is not valueless; it is not a fact of pure reality, but a construct, and a fact that has been constructed can be manipulated. This is about visual education, and art has a fundamental role to play in this process. When we look back at the great languages that appeared and were consolidated in the 20th Century, such as photography, film, video and publicity, you can see that they have the common characteristic of being languages that use visual expression, often presenting innumerable images at an accelerated rate. In fact, the art museum has the ability to educate the eye of the visitor so he/she can understand the process of image formation and the creation of values, which today is a fundamental condition for exercising citizenship in modern society. If our eyes are not trained to see how images can be created and what they mean, we find ourselves at the mercy of the world of images, without really being able to exercise our right of citizenship. So, the museum has a political meaning that I consider to be fundamental, and a wider meaning, which is the development of ideas essential to personality formation and the creation of values.

FP – So, for whom are museums built?

Marcelo Araujo – Museums are there for the whole population. Museums should have this fundamental outlook today. The museum should be directed at society as a whole. However, we are talking about sectors of society whose needs and attitudes are completely different, and this leads us, on a more technical level, to seek different measures for these various groups, depending on their needs, age groups, education and understanding. But if the museum does not have this outlook and is not prepared for this, it runs a very high risk of isolating itself and losing its social function.

FP – How do you view the art museum in Brazil today? Is there anything good that we could speak positively of and reveal as being a local or Brazilian characteristic? Or anything that might point to a brighter future?

Marcelo Araujo – I have had the opportunity, and indeed the privilege, of participating throughout my career in museum-related projects in various Latin American countries, in the United States and Europe, and of visiting museums in Japan, India and, more technically, I think that the museum as a whole is an institution that today faces the same challenges and issues around the world.

I think their processes are all very similar. I don't see any issues specific to the Brazilian situation. Of course there is a cultural context that poses certain more general

questions, but I don't think these are specifically related to museums. By any standards, the fragility of social relationships in Brazil undoubtedly demands creativity in finding not only technical solutions, but solutions to the handling of processes that other countries develop with very little difficulty in order to consolidate these very relationships. Overall, this is not something that pertains specifically to museums. In fact, when it comes to museums, there are even greater challenges. In my opinion, museum processes are medium to long-term undertakings, and the museum has a very specific relationship with time. It is a totally contrary timeline, at odds with the flow of time in modern culture which is dictated by political impositions or discourse that fast-forwards time. The museum needs a slower and more attentive approach for a detailed and critical analysis, and the large majority of people have great difficulty with this because modern life forces us in the other direction. This great challenge, common to museums around the world, is even greater in Brazil, particularly in relation to political crisis and pressure, where we still need to focus on the development of solutions or possible strategies to survive in a situation that is often extremely varied. The respectability and conservative position that the museum achieved in Western societies throughout the 19th and 20th centuries were not attained in Brazil, at least not to any great extent. The space that the museum currently occupies runs a greater risk of being more connected to the leisure and culture industries than to questions of culture. This may present greater challenges within the Brazilian context, but these are challenges that are shared by other countries that are going through similar socio-cultural and economic processes.

FP – You have found yourself, over the course of your career, leading some very interesting museological endeavours like the Lasar Segall Museum and now the Pinacoteca. Given your experience and work in this area, and having had the privilege of visiting other countries, what is your opinion on Brazilian museums in the last 20 years? Because people generally tend to complain and talk about the problems rather than the positive aspects of Brazilian museology, don't they?

Marcelo Araujo – Our situation is rather paradoxical. Significant advances have been made. From the point of view of personal training, learning, awareness and technical progress, a significant number of Brazilian museums have reached a high level of technical skill in relation to their teams, installations and exhibition areas. There is currently a job market in Brazil that is extremely sophisticated, even by international standards, not only within museums, but within the world of art exhibitions. On the other hand, there have been no advances at all in relation to structural problems, policies, knowledge, valuation, the availability of budgetary resources and the flexibility of institutions, although this is not to say that things have regressed. There have been no significant changes in the federal, state and municipal spheres in the last 10 years, even within universities and the private sector. This, in my opinion, is an extremely paradoxical situation, as there have been victories in terms of technical skills, implementation and understanding. I think we have an extremely sophisticated ability to

develop projects and initiatives in Brazil today, and at the same time we continue to face the same difficulties on other levels.

FP – What about the balance between the public and private sectors?

Marcelo Araujo – The public and private sectors still have a very tricky relationship when it comes to certain crucial issues, as they require the recognition of the role of the State with regards to culture and this has diminished, if not completely regressed. In the 1970s and beginning of the 1980s, more structured and organised measures were in place, and today these are extremely weakened. We see federal institutions such as the IPHAN (National Institute for Historical and Artistic Heritage) where not a single professional has been hired for the last ten years, and when decades go by without anyone being hired, you end up with a generation lag that is almost impossible to redress. This also happens in other municipal and state spheres. To me, this is a worrying situation because it ends up weakening institutions in the medium term to an almost irreversible degree, meaning that at some point these institutions will need to be re-structured and re-created from scratch – a totally unnecessary challenge that brings huge risks.

FP – Looking at museums in Brazil and the chronic issues that they face, particularly in terms of finances, at the relationship between the public and private sectors and even at the seizure of certain Brazilian collections and museums by individuals or corporations, how do you feel that we can move forward?

Marcelo Araujo – I think that there are solutions to all these issues, conflicts, problems and paradoxes. If you think in terms of ideas, these are often relatively easy to come by. What you find in Brazil is a serious political conflict when it comes to these problems, and there is the fundamental need for political willingness to make progress in terms of organisation. The issue of the conflict between the public and private sectors (and we know that this problem is not exclusive to museums), is one of the most difficult issues of the beginning of the 21st century, and it runs parallel to the lessening of State participation. There is no doubt that ideas and suggestions need to be put forward. For example, in Brazil's case, a very current situation that has been opposed in the last few years is the question of where money allocated for use in corporate institutions via the Rouanet Law ends up. This is obviously not a public measure, or may even be a public measure turned into private sector benefit to a totally inadequate degree when you consider that, in fact, we are using public funding. For example, there should be a cap on this kind of benefit, which has in fact been in place for the last few years, but should be even greater.

FP – To conclude, between the realms of utopia and possibility, what would your ideal museum be like? What is your imaginary museum like?

Marcelo Araujo – My imaginary museum would definitely be possible to achieve. It would be a museum that would have the minimum technical and financial means to

develop its goals and projects. I mean an institution that would have clear and defined policies, that could find the means, within society and the government – if it was a state institution – to fulfil this role in the bosom of society, valuing the works of art in its collection so that they could be understood in their context as a reflection of the reality that they belong to. Throughout the last few decades, there have been many debates on the role of museums, often even academic debates, about curriculums or subjects, the union of museums, cultural centres, libraries, but it is important for the museum to understand its specific role. In utopian terms, I would like the museum to be able to develop this role. To conclude, my ideal and utopian museum would be a museum that would be so indispensable and important to people that they would have as daily and essential a relationship with it as if they were walking into a supermarket, a pharmacy or a cinema.

Challenges for Art Museums in Brazil in the 21st Century¹

*Paulo Herkenhoff, Moacir dos Anjos, Paulo Sérgio Duarte and Marcelo Araujo.
Roundtable chaired by Martin Grossmann.*

Welcome to the Goethe Institute, welcome to Fórum Permanente. My name is Joachim Bernauer, I am the Institute's Director of Cultural Programmes and I would like to welcome you on behalf of our Director, Bruno Fischli, and of Gina Machado, from the Vitae Foundation. Fórum Permanente is a partner forum, an international forum, a joint initiative by the Goethe Institute, the Dutch and French Consulates and the British Council. It is a national forum, as you can see, with national representation, and a regional forum, which is now supported by the Brazilian State Secretariat of Culture through its Department of Museums and Archives (DEMA), which established a partnership with the Fórum for the development of its website content. It is also a local forum, which already involves several institutions in São Paulo, including museums and other partners. And it is a virtual forum, having launched its website in partnership with FAPESP. Thus, it is a forum for online dialogue – which will be possible from now on through the new website – and it is a forum for live dialogue. This is what we want to foster and stimulate: local, national and international live dialogue. I would like to welcome our guests today and I now hand over to Martin Grossmann.

¹ This roundtable discussion took place at the Goethe Institut in São Paulo, on 2 September 2004, with the participation of Paulo Herkenhoff, Moacir dos Anjos, Paulo Sérgio Duarte and Marcelo Araujo, respectively representing the Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro, the Museum of Modern Art in Recife, the Iberê Camargo Foundation in Porto Alegre and the Pinacoteca of the State of São Paulo. The text reproduced here was edited by Martin Grossman and Gilberto Mariotti. The editors have attempted to maintain the colloquial language. The full transcription of the debate and of the questions asked by the audience can be found on Fórum Permanente's website: <http://www.forumpermanente.org/>.

Martin Grossmann Thank you for welcoming the speakers and the audience Joachim. Joachim has reminded us that the Fórum is already formed by a plethora of partners. The Fórum is not an individual entity: it functions as a network.

When we conceived the project collectively, our concern was to give an international reach to this discussion whilst making sure that it would never escape the national context, our condition, by being a realistic, local discussion. This has been maintained by means of the constant presence of Brazilian specialists in the discussions, debates and events we organise. This is the first Fórum Permanente event that brings together only Brazilians, in this case – a memorable event –, four directors of important Brazilian museums: Marcelo Araujo, from the Pinacoteca of the State of São Paulo, who has already taken part in some of the Fórum's events; Moacir dos Anjos, from the Museum of Modern Art Aloísio Magalhães in Recife, who also took part in the first roundtable discussion organised on the occasion of the Tate Gallery exhibition in 2003. I am also very happy with the contribution of the other directors who are here today: Paulo Herkenhoff, from the Museum of Fine Art in Rio de Janeiro, and Paulo Sérgio Duarte, who integrates the Curatorial Board of the Iberê Camargo Foundation in Porto Alegre. To open this debate, I would like to quote Mário Pedrosa, because besides Mário de Andrade and a few other figures of our Modernism, Mário Pedrosa was an important thinker in the configuration of our cultural system. It seems that our art museums' crisis is perpetual and endless. But within this crisis, there are always creative solutions and, at least, original ideas. I will quickly quote a section of an article by Pedrosa from the 1960s on the importance of the museum in the university core. "Because of its leading function and the range of its activities, the museum institution – especially the art museum – is in itself the greatest centre of experience, cultural and artistic research known to contemporary civilisation". Taking this as a framework, I would like to hand over to Moacir, so that he can start our afternoon of contributions and debates. Thank you.

Moacir dos Anjos Good afternoon. I would like to thank Fórum Permanente, the Goethe Institute and Vitae for their invitation to be here today discussing this very important issue: the role played by museums in our society and the crisis they face and have been facing over recent years. I will begin by talking a little bit about Fórum Permanente itself, because I believe that its most important aspect, in which this debate is included, is to allow the several players involved in museum management – mainly because we are dealing here with Brazilian art museums, a more specific discussion – to confront their specific viewpoints and to reach a basic agreement on the nature of the problems they face, in order to produce a diagnosis of the situation, and, ideally, to formulate solutions and strategies to overcome these problems. Therefore, from this perspective, my intention is not to be original in my approach, but to articulate some old and more recent questions with the aim of contributing to our reaching an agreement on the subject, and on which questions must be addressed and dealt with. Furthermore, there are two possible ways of carrying out this debate today. One would be to focus on the repercussions, here in Brazil, of the challenges that are faced by museological institutions worldwide, and by contemporary art itself.

Challenges which are related to artistic production, display, storage, restoration and cataloguing needs, in short, on how the museum must somehow equip itself in order to host and deal with the type of art produced today. This is a challenge for all museums, and puts into question several of the premises which are seen as conventions by museological institutions today. Although I believe that these are very relevant and interesting themes, today I will take another route in order to position myself in the discussion, a route that is more strongly linked to the necessity of establishing the political place that the museum institution has been occupying in the country and the place it should occupy in the complex, but still incipient, cultural fabric of Brazil.

I believe this is the discussion we should be confronting: what is the role played by the museum today? What is its importance? And what should its importance be? And in order to get into this discussion, I believe it is necessary to enter the debate about the crisis of Brazilian museums, the object of recent and intense commentary from several players across the country, including here in São Paulo. In order to do so, it is first necessary to discuss the composition of this crisis. Otherwise we run the risk of establishing a deaf dialogue – i.e. each of us speaking about something different or referring to the crisis as something different. What interests me most are the reasons why our museums – some of which are quite well-known – do not have consistent management projects. It is necessary to contextualise this discussion about the crisis in the face of the transformations that the art system has undergone in the past fifteen years. In many ways, this system has developed a lot over this period, and it is somewhat strange to talk about crisis when we have witnessed a great expansion of the Brazilian art system in the last fifteen years. For instance, today there are many more museums and cultural centres across the whole country, several of which are reasonably suitable and equipped in museological terms. Moreover, an unprecedented amount of financial resources has been invested in temporary travelling exhibitions over the last few years, something that did not exist until the 1980s. And many of the exhibitions presented in these museums have also attracted a new audience to the sector.

Therefore, when we speak about crisis, it is necessary to distance ourselves from what happens in this more apparent and successful aspect of the art system by attempting, on the contrary, to clarify the less apparent meanings of its quantitative expansion over the last few years. Thus I would like to start by discussing the reasons which, in my opinion, led to the quantitative and territorial expansion of the art system in Brazil. It has also expanded territorially, branching out at the same speed as the increase in volume in the system. I believe that this apparent success is also the cause of some of the problems we face, which justifies speaking about a crisis of the museum and about the crisis of the Brazilian art system. In order to make myself clear, it is necessary to remember that it was the cultural funding model adopted in the country from the early 1990s – anchored almost exclusively in corporate tax exemption laws – which indirectly fostered the creation or the re-qualification of several museums in the country; namely: Dragão do Mar in Fortaleza, MAMAM in Recife, MAM in Bahia and the creation of the Railway Museum in Vila Velha, Espírito Santo,

amongst many other institutions. The core of this funding model was transformed, which somehow triggered the creation and consolidation of these institutions so they could be inserted into an expanding circuit of temporary exhibitions, which was almost completely promoted by private production and fundraising companies. This circuit, in turn, had national outreach due to the necessity to pay off the cost of these exhibitions in order to obtain the maximum amount of benefits through the Rouanet Law, which only covered travelling exhibitions, and to promote the brands of the companies funding these events and participating in this system of tax exemption across several of the country's capitals. I believe that here there are several implications for the constitution of this network of interests. From a restricted viewpoint, there is even a virtuous confluence of interests in all that, because it has allowed, at least in the best cases, the expansion of the visual repertoire available to the communities which use these institutions across the whole of Brazil. These exhibitions have allowed the expansion and the enrichment of the visual repertoire available to the populations of these cities.

To get straight to the point, the problem is that, this model often compromises the freedom of museums to establish themselves as places for the delivery of a new critical and educational discourse where, ideally, the exhibitions that museums organise and present, as well as their parallel activities, would be articulated in order to confront and challenge the audience's gaze and intelligence, not only showing what is already renowned, established, conventional and easy to understand. Thus, I believe that the Rouanet Law system fosters this repertoire, but at the same time it is constraining, as it limits the museums' ability and makes them lazy due to the guaranteed funding on offer. Many of these institutions have become lazy, to some degree or other, and have started to create programmes with exhibitions organised by third parties; either by private authors and other institutions, or by international organisations with funding guaranteed by fundraising companies, also outsourcing the need for financial resources and exempting themselves from the responsibility of becoming the articulators of a critical discourse in relation to what they do, in relation to what they show and in relation to their own activities. But, in order for museums to play an active role in this system, it would be fundamental for them to acquire, or recover, the ability to formulate an institutional project. Hence the fact that Brazilian museums have always been fragile, have never consolidated themselves, have never been fully constituted and have never reached adulthood. In most cases, it seems to me that they have even weakened their ability to formulate an institutional project over the past ten years. Paradoxically, amongst other reasons, we have the development of an exhibition funding model which has allowed the realisation of large scale temporary shows hosted by museums, which apparently exempts them from having their own project. Thus, as the project stimulates museums, it also constrains them in terms of their becoming more professional and recovering this ability to establish a project. It weakens institutions from the viewpoint of their ability to formulate and develop a project. Of course, conceiving and carrying out an independent project implies elevated costs, often higher than those arising from the museum's submission to a menu of exhibitions offered by third parties.

But this does not exempt institutions from the responsibility to form their audience's visual culture. To avoid being misunderstood, I don't think there is any harm in hosting temporary exhibitions formatted by third parties, either museums or private entities, particularly with guaranteed funding. This is not the question. The problem... – and I am not preaching any kind of isolation, that the museum has to do everything on its own, and do it all with few resources –; the problem is something else. I believe that the museums' actions, not only their exhibitions – which are just their more visible side – must always be subordinated to a project of forming the audience's gaze. There must always be a conception of what one wants to do with the institution, what the role of the institution is and what the role of the museum is. And this is even more important because many of the institutions I mentioned here – and many others that we could mention – are located in cities whose populations only have access to a minimally comprehensive, minimally significant collection of the country's artistic production. Therefore, temporary exhibitions are important for the visual formation of these cities and this is why one must seriously and carefully consider what is shown and what is offered to these populations. This is the responsibility not only of the museum, but also of banks' cultural centres. For instance in such an institutionally rarefied country these centres have a formative importance and must be responsible for what they are showing in their institutions and how they are showing it. Ultimately, what I am trying to say is that these institutions should position themselves critically in relation to what they do. How can they do this within the current context? I believe one of the most obvious ways is making sure institutions and museums themselves organise a significant part of their activities, exhibitions, education programmes, symposia and publications. Or at least they should define the real political, social and aesthetic programming needs in conjunction with their partners. It is not desirable or admissible that museums are absolute hostages of projects that only, or mainly, take into account the interests of their funders, and not the needs of those who they should serve, which is the population that uses the museum.

Of course, by taking on this commitment, the difficulties faced by the institutions would tend to increase, because it is necessary to do more with the same, usually small, budgets. They would also need to find sponsorship for exhibitions which are possibly less glamorous than the ones sponsors would like to support – even through the Rouanet Law, or at least the current Rouanet Law model – but which, nevertheless, can be much more important in the formation of the body of the museum. In order for this change to take place and for museums to acquire this ability to formulate their own actions, it is necessary to think about strategies of institutional professionalisation, because without competent staff in the areas of curatorship, museology, education, fundraising, installation, that is, the whole range of professionals that work in museums, institutions are unlikely to escape the circuit of exhibitions imposed by sponsors and be able to place themselves not only as spaces for entertainment but also for research, reflection and development of a gaze. This may be a field where there is more urgency for the intervention of Brazilian public policies in museums. This intervention could take place at least in two ways, to make a few suggestions for discussion.

The first field of public policy intervention in museums would consist of making mechanisms of public funding for temporary exhibitions in Brazilian museums – which has been a crucial element in the dynamics that the circuit has enjoyed in the last few years – cease to be sporadic, specific and uncertain, in order to become organic, systemic and extensive. That is, funding should cease to privilege mediators that raise the right funds from the State – and here we should always remember that the resources from federal, state and municipal incentive laws are public resources coming from tax exemption in order to finance cultural events. It should cease to privilege mediators who raise these funds from the State to carry out exhibitions in museums – no matter how legitimate and relevant the activities of these mediators are – but also begin to directly finance the programme conceived by the museums in a continuous, systemic and organised manner.

This change would allow Brazilian museums to develop a series of exhibitions articulated with their own collections, as well as those of other museums or private collections, in which a certain interpretation or focus would be privileged, thus strengthening the educational role of the museum at the same time as stimulating its professionalisation. In parallel to the creation of this financing system, there could and should be an established criteria for the evaluation of these museums' performance, so that they would be able to continue to benefit from the public resources allocated to them, or not. This way, with time, a reference network could be established in the country, consequently strengthening the visual arts sector. A sector that could consider its actions in the medium and long term with guaranteed funding; that could qualify itself whilst carrying out these actions; and which could, in time, create a network of strong model institutions in the country to strengthen it.

A second form of public intervention – albeit linked to the first – would consist precisely of establishing an emergency material and personnel capacity building programme for museums, providing them with adequate or minimally adequate structural conditions to carry out their activities, including formatting articulated exhibition projects. That is, the first intervention which is the project of articulating exhibitions must necessarily be accompanied by another kind of support, which consists of educating, qualifying and equipping museums physically and structurally so that they can develop their projects. The Vitae Foundation, mentioned previously, has boldly played this role almost single handedly for many years through its programme of support for museums and individual projects. Besides its support programme, the foundation also promotes specific project areas and one-off projects. I would like to take this opportunity to celebrate its role and to say that I am sorry that from next year onwards we will no longer have Vitae Foundation's participation in and support for our museums. There is, on the other hand, an indication from the current federal government in this direction, by means of the recent publication of the call for projects for museums, which allows museological institutions to propose projects for the modernisation of their structures: information systems, storage, security and climate control, that is, a series of issues that can now be addressed in this call for projects.

The budget allocated for public museums this year is still R\$1 million Brazilian Reais, excepting federal and private museums. This is still a very small budget – only R\$ 1million – considering all the needs of museums, but it is a clear indication that there is a commitment and a concern, and I believe that the museums themselves should seek the continuity and increase of this amount. But beyond the increased resources allocated to the sector, it is also necessary to seek a greater integration between different institutions in the country, allowing the exchange of experiences and information and, more importantly, creating the foundations for the effective collaboration in the exchange of collections and temporary exhibition projects. This articulation exists today on an individual basis, relating to specific projects, and it often ends when these projects are finished. I believe that the institutions are partly responsible for this, as they can never establish a forum and they can never create a lasting contact mechanism to facilitate a long-term articulation in a continuous way. I also believe that it is necessary to simultaneously consider these changes, that is, to consider a model of visual formation that is not dependent exclusively on temporary exhibitions, even when conceived by museums and attuned to the needs of the communities that use them. We must seriously consider the lack of museum collections which are minimally representative of what is produced in our country, particularly when we consider Brazil as a whole, and not only Rio de Janeiro and São Paulo. Therefore, we must consider the urgent need to form national collections and make them regional, serving a broader section of the Brazilian population. Because, after all, we live in a very large country, where transport is costly and the income distribution is absurdly concentrated, so cultural tourism in this country is absolutely impossible. We must consider the issue of art collection regionalisation in the country. I am not sure which is the ideal model for this; there are international models in France, England and Germany that could be studied.

In truth, we do not have institutions that are able to represent the art that is being made in the country today because institutions are unable to collect, preserve, show and research the high standard of art produced in the country over the last decade. This is a fundamental question. But, in parallel to the creation of a more adequate system of realisation of temporary exhibitions, it is necessary that the State, mainly the federal sphere – as I believe this is mainly the responsibility of the federal sphere –, and also the private sectors, which at least proclaim to have a public spirit, make every effort to form, in the medium and long term, comprehensive public modern and contemporary art collections that are continuously updated, so that in the medium and long term, temporary exhibitions cease to occupy a formative and prominent place in Brazilian museums' programmes. And, in the best cases, that they again play a more speculative role or reinterpret established theses or judgements using the museums' collections. It is necessary to rescale the importance that temporary exhibitions have today in the country.

Finally, I would like to comment on the impact of the exhibition funding system. This funding system, which has been adopted in the country over recent years, has had an impact on the audience's expectations of visual arts, and anyone involved in the

circuit of course. At the same time, the increasing resources for funding exhibitions through tax incentive laws have allowed the exhibitions' technical improvement, in terms of installation, set design and lighting. The technology used to install these exhibitions also gave preference – excessively – to the attractiveness of exhibitions, that is, its potential to attract an increasingly larger audience, often compromising the requirements and specificities of what was being shown.

Perhaps the need to attract an audience at all costs even caused the very object being shown to be overlooked. Here I would like to make it clear once more that I am not trying to convey the idea that I am formulating a discourse informed by the frustration of working in a public institution, neither am I concerned with issues of misinformation, valuing the educational potential of museums. This would be gradually losing ground to exhibitions with a more popular appeal that attract more people, etc. I have nothing against the great number of visitors to an exhibition, on the contrary, nobody who works in museums thinks this way. I think it is impossible to admit the transformation of the museum into something that sometimes resembles a playground, a fun fair, without much thought about what is being shown. Reflection on what is being shown is almost non-existent, and often one is led to pay attention to the exhibition's surroundings, to the merchandising, the set design or to the technology used to install the exhibition, rather than to the artwork's own cognitive potential to enchant. I believe that there is a clear imbalance today, fostered by the ease with which these great exhibitions can be materialised, which must also be questioned and challenged. Therefore, I believe in the need for a political struggle to change the terms of the debate. I believe that we, museum managers and people, who are somehow involved in the art circuit, the art system, must refuse to discuss the role of museums from the expectations and criteria that characterise the circuit of mass production and circulation of cultural goods. It is not possible to reflect upon museums from the point of view of this criteria. If we were to discuss the relevance of museums only in terms of the market and its obsession with numbers, in quantitative terms, we would start the discussion already defeated, as we would be sacrificing everything merely for audience numbers and media exposure, and would be destined, sooner or later, to lose resources to other areas of cultural production, to other segments of cultural insertion or even outside the cultural sphere, which are potentially much more profitable to private and public sponsors than the visual arts. It is not possible to compete, in terms of visual arts audience, with cinema or music.

This obsession with quantitative profitability must be rescaled. We must consider other criteria of success, other criteria of achievement in the visual arts milieu, in order to find out whether something is working or not. Thus, those who care about the future of Brazilian museums and the effective insertion of the visual arts in the body of society's cultural interests must find the political means to re-establish and expand the debate in less defensive terms. I think we are often too defensive. We have to present more proposals, we have to be firmer and clearer in relation to this issue, and we have to find the means of re-establishing and expanding the debate about why museums are, after all, important. Only then will it be possible, in the

medium and long term, to ensure that museums take over their formative role in a coherent and continuous manner.

Martin Grossmann Thank you, Moacir, for kicking off our afternoon. Inviting Moacir wasn't accidental; Moacir has a background in Economics and, with this talk, he sketches out a framework and narrows down our debate. Surely the situation of museums in Brazil, as I mentioned before, is in permanent crisis, but there was a stage in the Brazilian art system – and it is to this stage that he draws attention – when cultural incentive laws were formulated and implemented. So, from this moment on, there has been another regime, another context. As Moacir rightly remembered, these laws brought about an evident cultural growth and there is, therefore, a great contradiction between a progressive cultural management model, which simultaneously brought about problems and paradoxes that should at least be treated and regarded critically. There is another interesting aspect in starting the afternoon session with Moacir: he is based in Recife. This roundtable is basically formed by those based at the centre of the cultural scenario. We, who are still at the centre, have difficulty in dealing with situations which can be called regional. It was not by chance that we decided to invite Moacir and Paulo Sérgio Duarte, who represents the Iberê Camargo Foundation. With this more objective and constructive vision, in which Moacir related a series of points that could be addressed from now on, I would like to hear the contributions from the table about his talk, and also to think about certain laws and how the Brazilian cultural field has changed because of these laws, if it is possible to intervene in this system, and how we can act upon the current cultural system and make use of these laws in order to recover the role of the museum within this system. What we see is that, with regards to the incentive laws, cultural centres from large banks and corporations have grown. But in public museums, there is still a shortage of resources, a precariousness, due to the lack of distinction between these types of cultural institutions. The laws do not privilege those who are the main supporters of a cultural heritage. Now I would like to open the debate to Paulo Sérgio Duarte.

Paulo Sérgio Duarte I would like to talk a little bit about the issue of the Iberê Camargo Foundation, which I am here representing. The Iberê Camargo Foundation does not have a chief curator. It has a Curatorial Board and, at the moment, the curators on that board are Sonia Salzstein, Mônica Zielinsky and myself. The Iberê Camargo Foundation is a work in progress; it was born from the collection left by Iberê Camargo that his widow, Maria Coussirat Camargo, donated to the Foundation. The Gerdau Group bought the other half from his sole heir. So the collection currently contains about 5000 works of art, including prints and drawings, 236 of which are oils by Iberê Camargo himself. The museum is under construction; it is, I believe, a very positive project by Álvaro Siza who, among contemporary architects, is one who has shown great consistency and a well-developed body of museological work, amongst which, as I recall, are the Serralves Foundation in Porto, and the Museum of Contemporary Art in Santiago de Compostela. I emphasise Álvaro Siza as being of the utmost importance in this type of contemporary architecture, and another architect that I would stress as being extremely important is Tadao Ando as, despite existing in a world of progressive

and overwhelming spectacularity, they maintain a formally and functionally consistent architecture that does not stand out for being spectacular, but rather for a discreet manifestation of the contemporary world's important modern legacy. The museum is being built in Porto Alegre. It should be completed by the end of 2005, and will probably be inaugurated in the first or second quarter of 2006. So, you can already see by my experience that it is not the rule: it is the exception. Firstly, because there is a collection, for which the building can then be built to house. Usually, the building is built first, and then what goes into it is considered. That is very common here in Brazil. Indeed, you can't even see an abandoned building in the centre of Rio de Janeiro without a cultural institution immediately being considered. A federal, state and municipal decree should be passed, signed by the President, the Governor and the Mayor of the city, prohibiting the opening of new cultural centres in Rio de Janeiro because the existing ones, with the exception of those that are sponsored by a major state bank, the Banco do Brasil, exist very precariously, having exhibitions with no chance of even dreaming of establishing a coherent programme, as rightly put before me by Moacir dos Anjos. So the Iberê Camargo Foundation is already developing its work, and its temporary headquarters is in Iberê Camargo's old house-studio.

Our main problem, if I was to summarise the very comprehensive and consistent talk given by Moacir do Anjos before me, after this brief description of the Iberê Camargo Foundation, would be summed up as follows: more art and less marketing, right? In other words, the major problem today is not the issue of the excess of money being squandered on temporary exhibitions, because I also agree with that; the main and greatest example of a temporary exhibition that has drained an overwhelming amount of Treasury resources through tax breaks was the 500 Year Exhibition, on which US\$40 million were spent, and this US\$40 million did not buy a single work of art for any Brazilian collection. I think you could put on a beautiful exhibition with US\$5 million and then acquire US\$35 million's worth of art to try to begin to fill the gap in Brazilian museums with these resources. However, these resources were drained by temporary and provisional elements. This is the paradigm, the major symptom of what happens daily as a result of the lack of policy in relation to temporary exhibitions in Brazil. In my opinion, the temporary exhibition should have a percentage of the resources allocated set aside as an allowance for the purchase of works for the collections of the cities where they are carried out. I have already submitted this proposal, verbally and in writing, to those in charge of the Republic of Brazil. This was not the only proposal; there is another proposal: if I put on a temporary exhibition in Belo Horizonte or Fortaleza, for example, I am entitled to a 100% tax concession, in other words, the money invested, the company that invests in these exhibitions in Fortaleza and Belo Horizonte is entitled to a 100% tax exemption on the money deducted from its income tax. Now, surprisingly, if I was building a museum, if my spending was on the construction of a museum, I would not be entitled to 100%. I would be entitled to much less in the tax break discount. So, it is very clear how things are being prioritised: anything temporary, periodic, ephemeral is a priority; anything permanent and enduring is not. This is very clear.

When we talk about the museum crisis, one assumes that they were not previously in a state of crisis. Talking about the museum crisis suggests that there was a time when museums worked very well and that now, suddenly, in the last ten, twenty or thirty years, they have fallen into a state of crisis. This is not true. We know that. It is within a range of values both from our investing and entrepreneurial middle-class, and from our State middle-class. This is not a new concept, Chico de Oliveira has been using it, but I learnt from my old teacher Charles Bettelheim, who was a Marxist economist from the École Pratique des Haute-Etudes, that the State bourgeoisie does not have these values in mind either. If you go into most upper middle-class houses in Brazil, you will not want to keep even an ashtray that you find there, let alone what is hanging on the walls! But the situation is the same in the State middle-class. A *nouveau-arrivé*, a newcomer to this current government's State middle-class, that is working at Petrobras, went to see the beautiful African art exhibition, brought over from a German collection to the Banco do Brasil's cultural centre and, as he was wandering around, he said to another Petrobras employee: 'Are we wasting sponsorship money on all this rubbish?' This is one example, but these examples occur daily, in other words, the need to differentiate between art as an investment and art as an expense is not ingrained in the Brazilian elite's culture. Just as the elite does not understand education as an investment, it thinks of education as an expense. Why spend so much on education, why spend so much on culture? They do not see them as investments. It would not cross a middle-class American's mind to compare a Madonna concert to a symphony orchestra. But a middle-class Brazilian would make that comparison. One generates profit and the other doesn't.

Americans are more than aware of where culture should be used to make money, and of where things relating to culture should not be used to make money, because they are not only to do with prestige and status, but part of the indispensable complement to a citizen's training within an education system that includes more than just going to school. So, that is why Americans invest decisively in valuable collections. Of course their culture industry is very well planned and executed. They produce television, they generate profits through television, they produce films, make money through films, they produce a fantastic entertainment and music industry and make money out of those also, but they decisively invest a portion of that profit in things that are not profitable. Consider the quality of their symphony orchestras, the quality of their operas and the quality of their museums. In Cleveland, the history of art is covered in its entirety in the Cleveland Museum. In the Cleveland Museum, you go from the Phoenicians to the Egyptians and onto Greece, Rome and finally Anselm Kiefer. And, between us, the Cleveland Museum in comparison to Chicago, Philadelphia and especially the New York museums, is a modest museum in the scheme of the great American museums. Nevertheless, the history of art is still told there.

Where can I, an Art History teacher, tell the story of Brazilian 20th century art? In which city, bringing together the collections of all the museums in the city, either in São Paulo or in Rio de Janeiro? If we brought together all of Rio de Janeiro's 20th century collections in exhibition, and all museums that exhibit 20th century art in São

Paulo – not even then, taking a shuttle flight between the two cities with my students, would I be able to use the existing collections to tell the story of Brazilian 20th century art. So this is beyond a crisis situation.

It is by creating a project based on well-defined strategies, in the way that Moacir started to handle these issues, i.e. not only in a consistent and elegant but also very concise way, that I think that one day, perhaps not I, perhaps not my daughter, but maybe my grandchildren, who come to be Art History teachers, will at least be able explain their country's History of Art through the country's existing museums. And this is dependent on a long-term strategy, on the patient development of this strategy, which obviously involves setting certain priorities. But, above all, it is about impressing upon the elite's awareness that it should undergo an educational process, to begin to differentiate between expenditure and investment in the areas of culture and education. And when it begins to differentiate between expenditure and investment, to distinguish what represents the culture industry in contemporary culture, that which necessarily seeks profit, and that which does not represent the culture industry, and cannot aim at making a profit, but which is part of contemporary culture, like a symphony orchestra, a decent opera house, a good opera theatre and a good art museum. On top of this educational strategy, that begins with the education of the ruling elite, whether of the State or outside the State; it is necessary for both the State middle-class and the middle-class that manages its own capital, its private capital, to outline these strategies otherwise this will not even be in place for my grandchildren! As I was saying to Martin Grossmann, what I am about to say here, I am 58 years old, I have been saying for more than twenty years. When Paulo Herkenhoff chaired the National Commission of Fine Arts two decades ago, I had the honour of being a member of the commission of fine arts that he presided over, as did Renina, and our discussions were more or less the same, the issues were more or less the same. That was in 1983, 1984, exactly twenty years ago. If we go back to '73, '74, we'll see that things were exactly the same then. So, yes, there has been progress in these last fifteen years, but what was this progress that Moacir clearly pinpointed in his talk with regards to the appearance of tax incentive laws? It is progress that corresponds – and also coincides – with the globalisation phenomenon, that in its macro-economic practices came to be called neo-liberalism. I don't know if it is neo-liberalism or not. What interests me is knowing that there was a moment in the recent history of the planet, of humanity, in which market issues, which had previously experienced a climate of modesty and censure, began to show off, to expose themselves like a sexually explicit pornographic film. In other words, the way marketing is carried out, the way in which market strategies dominate different practices, including the practices of cultural activities, have become so apparent that, evidently, the interests are very clear and obvious. For example, there are catalogues produced in Brazil where various sponsors' logos shamelessly appear, before the subject is looked at objectively. I received a book at home that had a complete insert, bound inside it, about the company that was sponsoring the book, inside the book. If you open any MoMa catalogue, which Paulo is much more familiar with than I am, you will see that none of the sponsors are allowed to reproduce their logos there. The company name is mentioned and only rarely, and

very discreetly, can a tiny version of the logo appear in black and white. Is this protestant modesty? No, it is respect for the product that it is sponsoring. And here there is no respect. The sponsor treats that catalogue the way it would treat a billboard, an advertising hoarding that it is using on the street. It is because the person who looks after these sponsoring companies' social communications does not understand the difference between these products. In other words, to him, it is a prop, like a billboard. At this present moment where things circulate much more quickly around the world, and among these things, art itself, we see that in Brazil this also coincides with the emergence of the tax incentive law that was reformulated in the early 1990's during the Collor administration.

So, with this Rouanet Law that systematised and improved the 1986 Sarney Law, that is with the improvement of this tax incentive law in the early 1990s, many weak points remained. These are with regards to when you pinpoint permanent issues, and not interim ones. But for culture, that which was temporary was also favoured, and not that which was permanent. In order to see a contemporary work, you rely not only on biennials but above all on temporary exhibitions, so they should remain, but on the condition that these interim and temporary exhibitions are obliged to invest a portion of their sponsorship resources in purchasing art works that would be included in the collections of the museums in the city where the exhibition is taking place. That is, if the exhibition went to São Paulo, Belo Horizonte, Fortaleza, there would necessarily be, within the amount invested in the exhibition, an allocation of resources for the acquisition of art works from the exhibition, or, if it was impossible to purchase art works from the exhibition, the purchase of art works indicated by the museum management to plug existing gaps, and so an exhibition allowance would be allocated for the purchase of these exhibited works. The other issue, of course, is that you cannot favour the temporary over the permanent. So the same tax relief that is given to temporary events should be given to permanent investments, like the building of a museum. So a museum building project is entitled to enjoy the same tax incentive that a temporary exhibition does. At present, this does not exist in the law as it stands. In other words, the person who invests in the construction of a museum is punished for building a museum.

The person who invests in the restoration of cultural heritage is punished for investing in the restoration of cultural heritage, whereas one who invests in something temporary or provisional is favoured and benefits from the current law. I'm not going to go into the percentages or how it is done because Brazil is in fact the only country in the world....; this does not create sponsorship, this does not create the awareness of effective cultural sponsors, it is just "tit for tat". No money comes out of your pocket at all when you have a 100% tax exemption and, in the case of the Audiovisual Law, a more than 100% tax exemption; you get money back for investing in culture, you earn money. So, you are not actually sponsoring anything; the person does not take a penny out of your account if your money is 100% private; it is all public money. So, as soon as the government suggests drawing up strategies and public policies for these investments, a group of people comes along and shouts: "Censorship! They

want control! This is Stalinism, it's control!" No one wants to censor anything (and I can assure you I'm not part of the government), anything at all. If someone wants to draw money out of his own account and produce 55 films with the Cicciolina, the government won't say a word about these 55 films that they want to make. Now, if they want to use public money from tax breaks to build schools, to fund a university, to fund hospitals, and use this public money to do what they would like to do, they can't! But it works this way because, otherwise, someone would come along and say that it is ideological control, it is censorship. However, no one wants to censor anything, no one wants to police anything if the money belongs to the actual sponsor, to the producer, but that money is not his, it is money that would go to the Treasury. So, that investment does indeed need to be subject to strategies and public priorities! There cannot be this laissez-faire that didn't even exist in 19th century England! Not even at the pinnacle of 19th century Liberalism did this sort of laissez-faire that exists today with public money in Brazil exist! So, I think there is a lot to be done on these issues and, in the case of museums, priorities need to be inverted. As the law stands today, if someone is going to invest in a museum through the purchase of works of art, there is a 100% tax exemption. If he is going to invest in something temporary, an 80% tax exemption, and he contributes 20% from his own pocket. Why not reverse this situation that has been so distorted for so many years? That was what I wanted to say.

Martin Grossmann In adding to Moacir's talk, Paulo Sérgio Duarte raised some very interesting points, which we will look at again later. But I would like to hand over to Paulo Herkenhoff, as he has come from Rio and took longer to get here.

Paulo Herkenhoff I would like to begin this talk, which will be extremely practical but personal at the same time, by reading a sentence by Kathy Halbreich of the Walker Art Center, who I regard as an extraordinary director of a fantastic museum, the museum in Minneapolis. She says:

a museum director's actions are no longer centred on reflection. I feel an intense longing for the slow passage of time, but I think I spend my days moving quickly from one subject to another, in a topical way, running to meetings. I'm not even sure what the aim of it all is, answering and speaking in small bursts of sound and, curiously, for someone who grew up in an area that was inhabited by things that are the physical embodiment of ideas, living vicariously.

This longing for better times, in terms of museum management and living in a city like Rio de Janeiro... I think the two founders of the idea of a modern museum in Brazil are Walter Zanini and Aracy Amaral. And my nostalgia for better times goes back to two moments in Buenos Aires in 1990 at an ICOM conference – the first was a talk by Aracy, and the second was afterwards when we got together in a bar in Buenos Aires where I had the best lesson about what a museum's work should be. In her public speech, Aracy said more or less the following (she may correct me): there is only one museum in Brazil: the MAC – the Museum of Contemporary Art from the University of São Paulo. There is no other institution in Brazil that has its own collection and a

cataloguing, care and conservation service for the collection, that has a team to study the collection, that leads educational policies and exhibition and publication policies. Or at least that was true. Which other institution in Brazil (we are talking about the field of fine arts) carried out that sort of work in 1990? And on that same night in the bar, she said that she was exhausted. That is, that she would leave (as she was at that time, the MAC's director).

Do you remember that Aracy? It was a memorable day, and I was thinking about the process of the second reconstruction of the Museum of Modern Art since the fire, and in 2004 I still come across the same situation, feeling that what the museum lacks is precisely this very simple idea. So, this morning, when we discussed what would happen this afternoon, we more or less agreed that we would not talk about specific crises, but about a more general idea, that could be a generic starting point for all museums. In other words, I think that the two talks before mine are complementary, precisely because they are able to give a very specific critical overview of the concrete situation of the dynamics or paralysis of museums today, and at the same time reflect on a higher theoretical, critical level. I don't know if I agree 100% with Paulo Sérgio about the collection issue. I think it is also very important to recognise the efforts made with regards to building collections. That is, the history of museums in our society has also been somewhat forgotten. From this combination of factors, I feel that there is a crisis in the collection-building process in Brazil. This crisis is caused by several political factors: there was historic distrust within museums, but institutional arrangements, as they are already remembered here, do not help. It is not that the American middle-class is necessarily more enlightened than the Brazilian middle-class. Now, there is a different awareness of tax law. Without tax laws that treat art like any old thing, as Mário Pedrosa used to say about the market, things don't go as dynamically as they could. In other words, the "caixa dois" (undeclared funds) has to go. A law is needed to regulate the transfer of wealth from one generation to another. That is, an organisation of tax law is needed, because my experience in the United States shows that when a work of art is chosen, its existence within the accounting system is also considered. Today, it is very common for a collector who likes a certain artist to buy two works of art: one for himself, and the other to be declared to the Federal Tax Service in three, four, five years' time, as the valuation process is ongoing. Interestingly, the same applies to football in Rio de Janeiro. Guidant, the owner of Cleveland's baseball team, is perhaps the Cleveland Museum's biggest donor, in other words, there is a business community that is not worried about where their company's financial activity is directed.

We are forever talking about banks. Why? Perhaps because during this period of neo-liberal government, banks have had a more profitable and dynamic role in our economy, and we can even draw a conclusion from that: you mentioned the madness that was Brazil's 500-year celebration and, in short, the President relinquished symbolic control of these celebrations to the president of a bank. In other words, we are not talking about A, B or C, we are talking about the model. And this model is not

entirely innocent. Now, as there is an absence of policies for the acquisition and creation of a collection, I promised that the transition would be more empirical. The last purchase at the National Museum of Fine Arts was during the Sarney administration (1985–90). That is, it is understood that the Empire collected more than the Republic, the Old Republic more than the developmentalist Republic and, paradoxically, the dictatorships more than the period of democracy. In other words, the best acquisitions at the National Museum of Fine Arts in the last fifty years took place during the dictatorship. That was when the museum bought works by Tarsila, Volpi etc. And this is also a subject to be considered. In looking at the creation of Brazilian collections and museums in the future, in the 21st century, I think that the issue that arises is similar to our Modernism: how to plan this country's modernity in the future whilst at the same time needing to recover the past, our heritage. That is, how to create contemporary collections, while still needing to build, revise and complement historical collections, like for example, gathering new technology or housing artists' small offerings for contemporary reasons. In other words, would our museums be prepared for the changes that living history would cause in terms of Art History, in short, in relation to art crises?

I'd like to say one more thing about the creation of collections. I think that today, the art market is becoming international. In other words, there are no borders. And possibly, certain artists, such as Waltercio Caldas – five years ago; it must have changed for the worse, for us – I think sold half his works abroad at the time. There will come a time when the best of Brazilian art, or ultimately of each artist, will not be able to remain here. Especially because the museums of the big northern cities in particular have policies and resources. So it is possible that a much more specific target will be set.

I will mention one fact in relation to the conservation issue, starting with a question, to just focus on one issue: Paulo Sérgio, was it you who said that in Brazil, a person has the right to set two museums on fire? Was that your expression? I am looking for the person who came up with this extraordinary statement.

Paulo Sérgio Duarte No. I said that it works on an upward scale. You set one museum on fire and you are then nominated for a more important museum.

So you work your way up.

Paulo Herkenhoff This is what I mean about conservation, in other words: in the National Museum of Fine Art, I found all the elements that resulted in the fire at the MAM (Museum of Modern Art) in Rio de Janeiro in 1978. Perhaps I am one of the few people who read the Fire Department's report, so I am not relying on an interpretation or hearsay, but have actually read the document. In other words, this is an issue that I am discussing from a regionalist point of view, so, this is an issue that Rio de Janeiro has not morally resolved. And this is a problem because it suggests that the careless management of a museum without accountability has no consequences. Lastly, I am now speaking from the point of view of a federal museum, but without referring specifically to the National Museum of Fine Arts, because I think that federal

museums, with the way things are today, and I don't know if this is the case with the Segall Museum, but they are not viable as museums. And developing viability is one of the challenges that these institutions face. Beyond anything else that is said, beyond what is seen as being a museum's responsibility, I think the most fundamental issue is to develop viable conditions. And to conclude...

Paulo Sérgio Duarte Can I add something else? I have omitted this because according to my lecture's presentation method I was supposed to start with a certain topic but after Moacir's comprehensive and consistent contribution I opted to focus on the issue of the superposition of marketing over the content operations of culture itself. Therefore I did not mention an aspect which, in my opinion, is of paramount importance, that is, the professionalisation of human resources. In the current climate, it is impossible for an individual to work exclusively on something due to the low level of salaries. Therefore, professionals are forced to divide their time between numerous tasks. This is very important, so that we can go beyond aimless talk and do not repeat ourselves in 15 years' time. It won't be me, but my daughter or grandson who will be here, or somewhere else, repeating the same stories. This is where we must start. That is, the individual must be a professional who can live, support their family and travel because travelling is a fundamental part of this job, of this activity. People should not have to resort to five thousand different jobs per year! If not five thousand at least fifty different assignments so he/she can support themselves and their families. In fact, the problem is not the crisis, as salaries were never suitable for the professional stature and patrimonial responsibility of a museum director! The museum director has a huge responsibility in terms of patrimony, as the collection for which he/she is responsible is invaluable. In addition to this patrimonial responsibility he/she must make decisions and keep themselves updated. However, with the current remuneration this is impossible! Therefore, we have a situation of crisis. We should create a system that incorporates – to start with – this issue of professionalisation.

Paulo Herkenhoff As a conclusion I would like to add another perverse aspect of the Rouanet Law, which is the very ideology of the cultural centre, of temporary exhibitions, of the disqualification of serious works by means of figures and statistics. At the end of the day, today, museums have become mere autarchies of cultural centres. That is, we are responsible for this set of functions, we have an institutional responsibility, but it is also the responsibility of those in power, at the Department of Justice; and at the same time, we cannot do what we should be doing, but nevertheless I think that a national museum has the duty to make its collection available to the whole country. There have been some efforts in this direction but I think I've been dreaming about the past, when we were together at FUNARTE. If only we had that, I wouldn't need much. If only we had the small possibility to empower people, to give some power to people. That's it.

Martin Grossmann Well, I think Paulo Sérgio's point about the idea of crisis is very interesting. In fact, this crisis is not recent. It is more like an endemic disease. Maybe a way out would be the creation of a museum system, which I would perhaps extend to

the field of culture in general. It is interesting to note – in line with Paulo Herkenhoff's considerations – that in fact some directors are doing a remarkable job at museums, which is also very timely as it indicates that they can be used as a reference for the creation of this system. In other words, the legacy already exists. What we have in terms of museums today in Brazil is also due to important performances in a not so distant past. And now I would like to pass you on to Marcelo.

Marcelo Araujo I would also like to say thank you for the opportunity to be here, participating in another activity hosted by Fórum Permanente, an organisation which in my opinion has been developing a very consistent and important debate on Brazilian museums. I think that perhaps this table is marked by a certain consensus, which is unfortunate for the public here today who cannot expect major divergences.

With the exception of perhaps some regional disagreements, I would like to lead on from the previous three presentations in an attempt to broaden some specific questions and subsequently widen the discussion for debate. Following the examples of Paulo Sérgio and Paulo Herkenhoff, I would also like to start with the North American context because I think the USA is a fascinating country which, whilst it has the Museum of Cleveland, it also created the Guggenheim, with all the negative and positive points which these two dualities present. In fact, I would like to bring to the discussion two mechanisms that the Americans also love: figures and surveys, at which they are very adept. These are important to understanding this issue of crisis, or maybe not exactly, but certainly this paradoxical issue of art museums within our reality. First of all, there has been a survey highlighting the existence of approximately 3,000 art museums today in the USA, half of which were created from the 1980s onwards. This shows a vitality and presence that are evidenced by these numbers alone. Secondly, a much more curious and interesting survey in my opinion was conducted a couple of years ago. In fact, I made the same observation before 2001, but nonetheless I believe it is still valid. It was a survey on the credibility of public institutions in the United States. A series of institutions were identified: the police force, universities and other representations. Research was then carried out in order to identify which institutions had the greatest level of public credibility. The fire brigade came in second place but first place was firmly secured by museums. There are plenty of reasons for this and it would take us a long time to discuss them all, but I think without a shadow of a doubt this is related to the work that the museological institution has developed historically, based in fact on a very authoritarian and dogmatic idea of presenting the truth. This is perhaps due to the fact that museums deal with material objects, which theoretically transmit a vision of truthfulness. However, the fact is that these museums enjoy this high level of credibility and the obvious consequence of this is a high level of social responsibility.

I also think – at least within American society – that this credibility is closely related to an expression that is very hard to translate into Portuguese, as it is a legal expression which does not have a corresponding term in our legal system. The expression in English is public trust. That is, all museums in the USA, despite the fact that the great majority of them are private institutions from a legal point of view, act on behalf of the

public trust, which is at the same time a legal entity, that is, the legal entity of an asset which despite being owned privately is run in the best public interest. It is this level of public credibility that the institution reaches and this level must be met so it can fulfil its role. I think this issue of credibility is fundamental for museums in general, perhaps more specifically for art museums. This credibility gives the museum the minimum necessary conditions to develop its project and its relationship with the public. I think that this is the greatest asset of a museological institution. It is very hard to create this asset and it is very easily lost. Unfortunately we have examples here in São Paulo of how easy it is to lose the asset of public credibility and of the damage which this loss can bring to the institution. In fact, when we discuss this issue of credibility, in my point of view, the problem is not related to a management crisis – as opposed to that highlighted in the last few discussions – but to a project crisis. Management is only one aspect of the project. I always say that no business administrator – no matter how good he/she is – can accomplish a good management project if he/she does not know if the company that he/she is running is going to produce tyres, chairs or food. In fact, more often than not, we see our museums debating this lack of definition. I think there's also another very important aspect which is the possibility of elaborating a project that – as I said before – is fundamental for the success and efficiency of an institution; and there are two crucial points surrounding this aspect.

In my opinion, the two points are professionalisation, that is, the need for a qualified technical staff responsible for elaborating a project, and the issue of autonomy. This issue of autonomy can obviously be seen from different perspectives; however, perhaps the most serious issue is exactly this relationship with the current funding policy, which, as it was pointed out here several times, brings a whole set of problems to museums, as well as major challenges. I think that one of the ways we can... I don't think there is a miraculous recipe from an institutional point of view that can guarantee this autonomy and professionalisation; precisely because the Brazilian museological reality is extremely diverse and institutional realities are very distinct, therefore it would be impossible to think of a single model.

A very important topic for discussion this afternoon is to consider strategies and proposals in relation to the current discussion on the revision of the Rouanet Law. Like Paulo Sérgio, I have already submitted some proposals to the relevant authorities but I think that the most fundamental one, in terms of guarantees, or at least with the aim of creating more suitable conditions for this autonomy, is: today every single mechanism of the Rouanet Law is structured around projects. Initially, these were specific projects, that is, an exhibition project or a project for the restoration of an artwork. After some time, some institutions, particularly museums, made only one achievement which was the recognition by the Ministry of Culture of its annual activity plan as a project that could benefit from the Rouanet Law. This was one of the initiatives of, for example, the Lasar Segall Museum – this had already been implemented when I worked for the museum. According to this, institutions could receive funds not only for a specific exhibition project as this opened up the possibility to search for partnerships with financial organisations and companies so they could receive funds

precisely for the development of their institutional project and not specifically for one initiative or exhibition. But this has some limitations, causing many complications within the structure, as the Ministry of Culture only recognises the presentation of one project per year. This means that the duration of the project is huge. Let's think of a specific situation: we know that according to the Rouanet Law at the end of a specific project whatever amount of the funding raised by the institution is not used must be returned and submitted to the National Cultural Fund. However, more often than not during the formulation of annual projects, institutions try to use up all resources but can reach the end of the year, or the end of a certain project with some funding still to be spent. According to the current format, the remaining funds must be returned. The proposal submitted for the revision of the Rouanet Law precisely suggests that there should be a recognition – at least for museums and perhaps extended to other cultural institutions – that these organisations could present proposals with a longer duration and that at the end of it, if there were still some funds left, these could be transferred to another project of the same nature in the same institution. Obviously we accept and work with all existing mechanisms of social control but medium to long term planning is fundamental for any museological institution.

Another important issue to be discussed – going back to the point raised by Paulo Sérgio – is permanent collections. His strong denial of their resistance is perhaps too radical but undoubtedly the concern is absolutely fundamental and timely. But I think it is important to think within this perspective, and we certainly should be concerned and fighting for it, as well as for the possibility of new strategies in terms of forming collections, which does not mean exclusively the acquisition of artworks. In this sense, the Pinacoteca was fortunate in being able to implement at least one possible new strategy, which is the cooperation with foundations that have very significant collections so they can be showcased in the Pinacoteca. Actually, more than showcased, as a full work process was established: i.e. the articulation of these collections with Pinacoteca's own collection, the development of educational research and publishing activities. The first collaboration was established with the Brasiliana Collection, which is a collection acquired by the Estudare Foundation, composed of artworks by travelling artists who visited Brazil in the 19th century; and the second one with the Nemirovsky Collection, which is one of the most significant Brazilian modern art collections, whose first exhibition at Pinacoteca has just opened this week. But I think that museums must search for these new strategies in order to respond to the complex challenges and diagnoses outlined. Another issue I would like to raise which I think is also fundamental in this context is to go back to the individual world of each one of us. I think this whole discussion about the museum, that is, the main goal of a museological project is ultimately the question of promoting citizenship. It gives me a lot of pleasure to see this representative audience from so many institutions, from so many fields of culture, mainly from São Paulo and other places in Brazil, but I think that we often forget that we are also citizens.

I think that the field of culture, mainly museums, suffers from or no longer has – maybe it did have in the past – active moments from the point of view of citizenship in terms

of demands. I don't see how we could move forward in a discussion on autonomy, professionalisation and a museological project without mentioning two fundamental issues: firstly, the fact that the public budget for culture, mainly for museums, in Brazil is completely insufficient on all levels. There might be some specific situations in a certain state or at federal level at a certain moment in time; even though recently we have seen a rise in the public budget in all areas and on all levels it is still absolutely insufficient. I don't see – and I recognise my own partial responsibility for this – a structured and significant demanding strategy from the cultural field for the increase of these funds. This is something that has been happening, for example, in the fields of cinema and theatre. These are areas with strong representation and political presence, perhaps partially due to their links with the cultural industry; however, the museum sector lacks this sort of articulation and political demand, which is fundamental in my opinion, that is, the increase of public budgets for museums. We should remember that perhaps 95% of museums in Brazil are governmental institutions and that even private institutions depend greatly on the public resources they receive or have received in the past. The second issue, in the same line of demands from citizens, goes back to the issue of the American public trust and the question of credibility. By their nature, museums – independently from their political nature and whether they are public or private – exist and are justified by their public interest. The museum can obviously have – and the majority of these institutions do have – a private legal regime but the nature of the initiatives they develop is public. In this sense, the museum must be accountable to public auditing not only in terms of its formal aspects, when it receives public funding. The museum must be accountable to the population, the public in general. Today we have mechanisms like this in place. In many cities, public meetings are widely spread, for example, for the discussion on budgets or public policies in different areas. So I ask the question: isn't it the time for all of us, as citizens – I am obviously not speaking here as a representative of an institution – to demand public meetings with those responsible for museums, mainly the museums that are going through acute moments of crisis so an appropriate forum can be created for the discussion of these institutions' specific policies? Perhaps, certainly on occasion, we are still too shy to consider ourselves members of a cultural class or representatives and players in these protests, mainly in the face of these huge challenges faced by our institutions.

Martin Grossman With this contribution by Marcelo I think we can draw this debate to a close. The emphasis given by most of the contributions here was the need to create a mechanism to maintain the existing credibility of some institutions so they are guaranteed and allowed to grow. What do we need to do to secure this continuity in practice, beyond theory? Marcelo was very specific about other issues. By emphasising the project crisis rather than the management crisis, he highlighted a very interesting topic of discussion. If we were to analyse the current running of some institutions, Marcelo's comment about the museum as a public trust would be fundamental. That is, it does not matter if it is within the private sphere or a more restrictive sphere, such as the university. In our cultural scene, the number of museums is very small if compared to the figure of 3,000 American museums mentioned by Marcelo.

How can we restrict the access to museums if we have so few museums? They are public assets and must be treated as such. The work of the people running these institutions must be transparent and this must be assessed from time to time. Civil society must also have constructive ways of ensuring these institutions are accountable. I just wanted to remind you of another point for discussion: the issue of national museums, which is currently under review. This has been discussed in Brasília, but I would like to raise a question here: what would the scope of this National Museum System be? Or more importantly, what would the system's role be? What positive contribution would it make in terms of the museums' current situation? And with these questions in mind, I would like to give some time to the other members of this table to talk about the considerations made at the start, mainly Moacir's – who was the first to talk and who might have some questions regarding his colleagues' contributions.

Paulo Sérgio Duarte Actually, I would like to say something with regards to the Museum System you mentioned. There is a federal government initiative to propose a national museum system to integrate several museum levels – public, private, federal, state, municipal – in an articulated way in order to facilitate the discussion, proposal and follow-up of museum activities and policies. But I see the establishment of this National Museum System mainly as a mechanism that could – through the elaboration of some assessment norms and criteria, and the follow-up of museum activities receiving public resources to develop their initiatives – form a network of institutions acting as a reference in the country in order to strengthen the country's visual arts network, which is still weak, very unstable and subject to political storms, that is, the country's existing political discontinuities and, therefore, providing the field with more consistency and depth. I think this is the major importance of the National Museum System. But this is not an attempt to overcome the crisis, because this is not new. In 1986, the Fundação Nacional Pró-Memória – current IPHAN (Institute of National Historic and Artistic Heritage) –, which was extinct during the mandate of President Fernando Collor, created the National Museum System coordinated by Lourdes Parreiras Horta, currently the director of the Imperial Museum of Petrópolis. Therefore, we are still in the same boat. We are basically trying to reinvent the wheel. The National Museum System existed and I think this new National Museum System has a very serious problem as it brings together different things. The Palaeontology Museum has nothing to do with the Art Museum, the Natural History Museum has nothing to do with the Art Museum and the Archaeology Museum has nothing to do with the Art Museum, and so on.

You can quote me on this: 'Paulo Sérgio said on the 2nd September 2004 at the Goethe Institute that this won't take us anywhere because it is not the first time it has been created'. This is something that didn't work before and it's not going to work again! There was no radical change in the world; we did not overcome capitalism, nothing truly radical has happened to the world since 1986, it did not work in '86 and it's not going to work now. I would like to record my opinion – very pessimistic and critical for some and sceptical for others – that the National Museum System cannot be conceived by mixing the same system areas that are entirely different because

it will not hold the systematic aspect necessary in order to be named as such. You wanted some divergence in this table so here you have it. I'd like to mention two points. Firstly, the National System which was actually created at the beginning of the '80s, first as a Coordination and subsequently as a National Museum System, did work. It played an important role and it was not a failure, quite the opposite. Its activities were only interrupted during the mandate of President Collor (1990-92), who dismantled the whole cultural field. Forgive me for saying so, but that experience was a total failure. The experience was interesting inasmuch as it reached the sort of level that... but it cannot be constituted or formed overnight; however, during its existence it worked and its activities were quite interesting. Secondly, it is obvious that there are certain specificities within each museum's areas.

All museums pertain to the field of museology in which there are common interests and I think that if we exclude the field of art from the rest of the cultural field, we run the risk of being isolated. There is a conceptual issue related to how we understand the work of museums. I think that there is a very strong possibility of conceiving a systemic way of working with museums as a whole and within their realm but also specifically within each area. However, the system does not involve or mean a sort of ignorance or non-perception of this difference.

Paulo Herkenhoff I would like to add something else. I used to work for the Cabinet of the Brazilian National Library, of which the National Book Institute was part. I think that the president of the National Library Foundation could have performed better in the running of the National Library if he hadn't also been in charge of this addition to the state library system, which encompasses 5 thousand municipalities in Brazil. If you can't solve the problem of the book which is right there in front of you, how could you possibly manage problems in João Pessoa (capital of the State of Paraíba), for example? I would like to raise two practical issues: the museum as a public asset – which is a very interesting idea introduced by Marcelo – does not eliminate the idea that the formation of collections is made by tax waivers or donations, which can somehow be linked to transmission tax. Therefore, the fact that it might be a private civil society does not remove its public function. I think this is very good. I would like to suggest that we add to this context the Associations of Friends, for the same reasons. Which responsibilities a member of the direction of an Association of Friends would have and how would he/she relate to all this? In the same direction, I would like to suggest that Fórum Permanente brings someone from the US to clarify this issue of public trust. I'm not very familiar with this myself but I know that some type of responsibility within the trust is not well managed. In theory, this public asset is 'trusted' so the management has responsibilities. I just don't know if this responsibility is legal or financial, as there is the whole thing of the American legislation, in case damages are not repaired properly. I know that American museums suffer from a real neurosis in terms of defining responsibilities and demonstrating that these responsibilities have been fulfilled, due to the vertical system of accountability. In relation to the Guggenheim, I would like to mention Thomas Krens specifically as an example of difference. Now in terms of management I think the Guggenheim that we talk about today is not

the museum of the '60s, '70s and even early '80s, when under Thomas Messer – and curators such as Margit Rowell – it organised mid-career artist retrospectives. This shows the way in which American museums are run. That is, the choice of a director is a very long process. A director leaving their post is equally long. Leaving in 3 months is something very rare. Also, a director does not leave immediately because of a mistake, a slip-up or because the exhibition did not go well or came in for heavy criticism. The contract has a term. And for the duration of this term, there are possibilities. A director will only leave before that if something very serious happens. I would like to make this clear because once I had 24 hours to leave my desk at an institution, the Museum of Modern Art (MAM) in Rio de Janeiro and the ultimate reason for this was that during an exhibition called Rio Hoje (Rio Today) I defended the opinion of the jury about the selected artists. Four months later, I was 'invited' to leave. After intrigue, conspiracy and more intrigue my head was handed on a plate, within 24 hours. I think it is important that we highlight this barbaric aspect. It is a type of bourgeoisie that often gives very little but treats private museums' staff as servants. Therefore it is impossible to manage a museum with affection this way, isn't it? This refers to private museums specifically.

Paulo Sérgio Duarte I would like to add something in the same line, Paulo, which goes back to what Marcelo said, about a Representative Board, not only of the corporation, the institution that hosts the museum, but also for the representation of civil society. In Brazil's case, when we think of a museum we don't think of a museum within its specificity, that it is an entity that generates and maintains culture, in a different timeframe, and that cannot be linked to periods related to changes in government. In other words, four years for a museum is too little. In four years it is impossible to develop serious policies and provide the museum with credibility. And, in fact, in Brazil we are always at the mercy of external interferences on the museum. The example you just mentioned is very typical. How can a museum director be expelled within 24 hours? Where is the Board, where are the bodies that regulate the administrators of this museum as well?

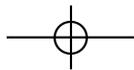
Paulo Herkenhoff Well, let's talk here about the senior control of museums. I think that instruments exist but they are not efficient. We have the Department of Justice that has a constitutional role to defend, particularly in matters related to state assets or, in this case, federal assets, but the Department of Justice is still learning how to do this. It is still a learning process and I think it will last for a while. I have adopted the approach of not waiting for questions from the Department of Justice but instead of asking the Department of Justice every time I have a concern, from African beauty to management policy issues etc.

Martin Grossmann In order to finalise this event, I would like to say that we are only starting a debate on the current situation and the future of art museums in Brazil. Looking back, Moacir dos Anjos generously provided us with an outline of a potential plan. A plan that could be used in relation to many contributions, from Paulo Sérgio Duarte's and Paulo Herkenhoff's to Marcelo Araujo's and new ones to be proposed.

Therefore we have a draft plan, albeit more theoretical than practical. Whilst we cannot expect to take care of everything in one fell swoop, we have at least started the debate. And you, at this roundtable, have suggested three topics to be carried on by Fórum Permanente in our debate agenda:

1. The question of the American cultural system, guided by the idea of public trust. Perhaps, with the collaboration of our European and local partners we could consider this topic not only from the American point of view, but more comprehensively by taking into account the experiences of other European and Latin American countries.
2. The National Museum System. I also suggest that this should be worked within the scope of our partnerships as fortunately we are now working closely with the DEMA (Department of Museums and Archives) and the State Secretariat of Culture. Therefore, this is even more relevant.
3. The issue of education raised by the audience regarding the role of the museum in cultural education.

Forum Permanente will be active until at least 2006 when we intend to complete this stage with an international seminar. However, there are still some questions to be discussed. Today we are launching our new website in partnership with the Virtual Incubator of Digital Content of FAPESP (Foundation for the Support of Research of the State of São Paulo), a project fostering the development of online quality content based on freeware with a very democratic vision of the internet. Our website is one of the Incubator's first projects and therefore we are receiving a lot of support from FAPESP to develop it. Through this website we aim to take this debate on the role of 21st century art museum to the virtual sphere so it can be discussed, further developed and ultimately put into practice. I urge you to visit the website and contribute, to begin and nourish this discussion. I hope it becomes a debate that reaches more than a group by involving a community that is truly interested in the future of museums. I don't want to take up much more of your time. So I would like to thank Paulo Sérgio Duarte, Paulo Herkenhoff, Moacir dos Anjos and Marcelo Araujo for their participation. We understand how busy the daily life of a museum director can be, with concerns and issues surrounding the work. It was very hard to join this selective and refined group of thinkers and cultural agents that are taking the art museum in Brazil forward. My sincere thanks to all of you present here, and I would like to thank the support from our partners, as well as the audience for your presence.



The Architecture of Contemporary Museums as Agents of the Art System¹

David Moreno Sperling

Visiting a museum is a matter of going from void to void.

Robert Smithson²

The space in which we live, which draws us out of ourselves, in which the erosion of our lives, our time and our history occurs, the space that claws and gnaws at us, is also, in itself, a heterogeneous space. In other words, we do not live in a kind of void, inside of which we could place individuals and things. We do not live inside a void that could be coloured with diverse shades of light, we live inside a set of relations that delineates sites which are irreducible to one another and absolutely not superimposable on one another.

Michel Foucault³

At the beginning of the 21st century, there was a plethora of museums under construction or being inaugurated across the globe⁴. Franchises of transnational museums are fought over by cities in several countries⁵, international museums are expanded

1 The original version of this text includes illustrations. Available at: <http://forumpermanente.org>.

2 Smithson, Robert and Kaprow, Allan. What is a Museum, in: Holt, Nancy. The Writings of Robert Smithson. New York, New York University Press, 1979, p. 58.

3 Foucault, Michel. Of Other Spaces, in Mirzoeff, Nicholas (ed.) Visual Culture Reader, London, Routledge, 1998, p. 239.

4 To name a few: the 21st Century Museum of Contemporary Art, in Kanazawa, Japan, by architect Kazuyo Sejima; and the Eyebeam – Museum of Art and Technology, New York, by architectural firm Diller + Scofidio.

5 The Rodin Museum Bahia was launched in Salvador, with an architectural design by the architectural firm Brasil Arquitetura (as a new contemporary art wing, attached to an earlier building, that of the Bahia's Art Museum). The Brazilian version of the Guggenheim museum is still suspended. The millionaire dispute for the Brazilian version of the Guggenheim Museum between the cities of Rio de Janeiro, Curitiba and Salvador gained some notoriety amongst Brazilian people. Rio de Janeiro was 'successful'. The installation of a 'mega-museum' – with design by

or introduce new sites⁶, national or local museums finally materialise their existence through architecture⁷. The intense developments surrounding the constructions for the 'containment' of the museum (additions, restorations, refurbishments and new constructions) are evidence of the transformation of the building – and related events – into a fundamental piece of the system of mass culture propagation, both as a mediatic event and driver of new urban centralities. In both cases, this corresponds to the direct or indirect increase in floating capital. The 'updated nature' or 'updating' of the museum architecture becomes part of the contemporary context of using the idea of 'up-to-date' as the institution's constant dynamic movement index.⁸

The architecture of contemporary museums becomes, therefore, a powerful agent for the insertion and maintenance of art system institutions, from the in surface scope of the media to the prolonged critical reflection by the specialised public. The forces that define the relationships between form and image, and exhibition space and public space, in the architectural projects of contemporary museums undoubtedly bring to the agenda the reflection on the current concepts of museum architecture.

With the intention of contributing to this reflection, this text presents an analysis of the relation between form and space inherent to museum projects by focusing on two selected cases which are considered to be contrasting within the current context: the Bilbao Guggenheim Museum and the Brazilian Museum of Sculpture in São Paulo, both conceived and built in the final decades of the 20th century.

Landmark and relational void

For French architect Christian de Portzamparc⁹, all sites built throughout history, including museums, could be reduced to two basic types and their possible associations. The first type is the landmark, an element which identifies places and guides trajectories. As a spatial sign, it distinguishes itself and the locus where it stands. Diagrammatically, it is represented by a vertical occupation in the middle of a clearing,

French architect Jean Nouvel – as bait for globalised cultural tourism, was the topic of news and mobilised class organisations, NGOs and the population in general around the discussion of the appropriateness of the creation of yet another cultural space, when the existing spaces require a policy for appropriate usage.

6 The new headquarters of the New Museum, in New York, by Kazuyo Sejima and Ryue Nishizawa; the extension of the Victoria & Albert Museum, in London, by Daniel Libeskind; and the Tate Modern, in London, by Herzog & de Meuron (building's conversion project).

7 In Brazil over the last few years, it is worth highlighting the renovation of the Pinacoteca of the State of São Paulo, by Paulo Mendes da Rocha, winner of the Mies van der Rohe Award for Iberian-America and the creation of Novo Museum in Curitiba, with architectural design by Oscar Niemeyer in collaboration with architectural firm Brasil Arquitetura.

8 An example in Brasil to be explored is that of the Museum of Art of São Paulo (MASP). Some years ago, the direction of the museum turned its façade into a billboard, which changed for each exhibition. The aim was to reach the wider public. On this occasion, the limited contact with the public changed to mass communication, in tune with the market's communication rationale.

9 During a lecture at the Faculty of Architecture and Urbanism of the Pontifícia Universidade Católica de Campinas, in 1997.



an ample horizontal space. The landmark is usually placed at a hierarchically privileged site so it can work as such, in a relation of symbiosis between the element that marks and the marked space.

The second type is the clearing, the horizontal space to be occupied; not infinite space, as the clearing is in fact defined by the existence of limits. A relational void – delimited space open to events. Diagrammatically, it is represented by a horizontal space with the vertical limitation of its extension. Whilst the first one – positive, occupied space – corresponds to centrifugal power vectors, that is, fluxes, actions which head towards it and are soon dispersed, the second one – negative space to be occupied – corresponds to centripetal power vectors, which head towards the void, where they take shape.

A quick examination of urban landscape reveals the coexistence of these two main types and, also, on a smaller scale, their presence in structuring referential architecture, that is architecture as landmark/clearing or even architecture as landmarks on the landscape, architecture as relational voids – spatial signs and structures with relational vocation.

There are two instances from which the architectural system is articulated. For each instance there is an attempt to establish a pair of axes that would structure them. The landmark, constructed element, in positive, corresponds to form and function, in an hierarchical relation in which the first depends on the latter: the landmark's communicative function determines its form and proportions. The relational void, delimited region, in negative, correspond to space and event, terms in an equivalent relationship in which they feedback each other in an event-act on space.

The moving away from the emphasis on a landmark-architecture to a relational void-architecture is the basis of the reflection on contemporary architecture and, in a specific context, on contemporary exhibition spaces and related events. The reflection on form, belonging to the field of aesthetics, and the reflection on function, on which the field of system organisation specialises, have been structuring thought on the creation of architecture for a long time. The focus on architectural specificity, the construction of spatial structures as support for social dynamics, establishes the events – rather than functions – as the protagonists of the construction of spatial relations. According to Michel Foucault, these relations between sites are presented today as the very notion of space; furthermore, the idea of place and emplacement is replaced by the idea of extension: “Today the site has been substituted for extension, which itself had replaced emplacement. (...) Our epoch is one in which space takes for us the form of relations among site.”¹⁰

In this context, the concept of the ‘event’, as an action and the interaction of people in and within the space, more than being based on a generic architectural relation space vs. time, is aimed at opening architecture to possible events which take place

10 Foucault, Michel. Op. cit., p.238.

in a determined space during a certain period of time. According to architect Bernard Tschumi:

Architecture is as much about the events that take place in spaces as about the spaces themselves (...) the static notions of form and function long favoured by architectural discourses need to be replaced by attention to actions that occur inside and around buildings – to the movement of bodies, to activities, to aspirations...¹¹

Or according to architect and researcher José Cabral:

In general terms, one could say that contemporary architecture's primary question is its relationship with the 'event'; not the relationship with space or time in an isolated sense, but the relationship with the 'event' as an occurrence that is never repeated, with a time/space singularity. Therefore, the question that concerns architects who practice an investigative architecture is precisely the interplay between the determination and indetermination of their projects and places, which result from them. In other words, what is the extent of freedom provided to the inhabitant, the user of spaces that dictate uses and behaviour? The primary effort is to use in-determination as a way to open possibilities of creation. (...) The consideration of this tension between pre-planning and invention at the moment of an event points, in fact, to the understanding of time as something irreversible (the arrow of time as Ilya Prigogine reminds us), which makes the identical repetition of the same event impossible and, therefore, brings within itself the possibility of creation.¹²

In the specific context of museums, the shift from landmark to relational void as a paradigm to reflect on space is the double shift of an art whose objects are separated from the system of life towards an art of relations. An art that questions the frame and the plinth as a form of limitation between itself and the world and, in the same way, adds tension to the museum space. This brings to mind the artistic production of the 1960s and 1970s avant-gardes, which moves away from the support of painting and sculptures towards the time/space locus of the installation, the environment and the happening. As R. Krauss¹³ and M. Grossmann¹⁴ insightfully put it: the relations between artist, artwork and public are altered. From a physical position of 'frontality' imposed on the viewer by the painting and the external movement imposed by the sculpture as finished objects, we see a shift to a situation of being amongst, of realisation/complementation/finalisation of the artwork, proposed by environmental artistic interventions.

At that time, Sculpture itself – historically seen as a three-dimensional object that presupposes a centrality, which is within the space but distinct from it and, in relation to which the observer themselves is placed in front of, is identified as non-architecture

11 Tschumi, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge, MIT Press, 1996, p.13.

12 Cabral Fo, José dos Santos. *Arquitetura Irreversível – o corpo, o espaço e a flecha do tempo*, Catálogo FID – Fórum Internacional de Dança – Extensão Brasil 2002–2003. Belo Horizonte, pp. 41–42.

13 Krauss, Rosalind E. *La escultura en el campo expandido, La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid, Alianza, 1996:pp. 289–303.

14 Grossmann, Martin. *Do Ponto de Vista à Dimensionalidade*, Item 3, Rio de Janeiro, n° 3, March 1996, p. 29–37.

and non-landscape¹⁵ – went through changes. The expansion of the field of sculpture research into the construction of experience spaces, established new connections between the correspondence axes: non-architecture and non-landscape. According to Rosalind Krauss, these combinations allow us to map the new manifestations that arose during that period: marked sites (signalling and physical manipulation of places), site-constructions (site-specific constructions) and axiomatic structures (interventions in the actual space of architecture).

Krauss also highlights a synchronic emphasis of the artworks of that period on the construction of indexical matrices (suggestive ones, implying action and reaction) in which the artwork is completed by the corporeal and intellectual participation of the interactive public, over the iconic (similarity) or symbolic (convention) representation matrices. The artwork interacts with a specific site and requires the interaction of the public who, in turn, must interact with the very specificity of the site.

Art critic Marchán Fiz also plunged into the artistic panorama of the 1960s and 1970s, highlighting the main artistic issues of the time under which new artistic categories were formed as playful environments and spaces, action-based art (happening, fluxes and actionisms), land art and site-specific art, as well as behavioural art (body art):

The hostility towards the traditional artistic object, the art field's scope, the de-aesthetisation of the aesthetic and the new sensibility in its different modalities are incorporated in the dialectics between objects and subjective meanings, in the production of not only one object and the theoretical practice of meanings but claiming perceptive and creative general behaviour.¹⁶

The new context of relational void introduced by the artistic production suggests it has reached the space, no longer the exhibition space, but, using Foucault's terms, the relational space between sites. Or, as proposed by Smithson:

This gap exists in the blank and void regions or settings that we never look at. A museum of different kinds of emptiness could be developed. Emptiness could be defined by the actual installation of the art. Installations could empty, rooms not fill them.¹⁷

In this wider spectrum, new perceptive behaviours are demanded from the public: from a transcendental art, mediated primarily by optics¹⁸, we move on to an immanent art which evokes and predisposes proprioception. Proprioception or cinesthesia, that is, the perception of itself and of being in this world at the moment of the life experience, is required from the artwork and, from this, it is constituted within and by the public. Therefore, it would be worthwhile to encourage the reflection and proposition of the museum as a space of life experiences (proprioception), beyond the exhibition

15 See Krauss, Rosalind. Op. cit.

16 Marchan F., Simon, *Del Arte Objectual al Arte de Concepto*. Madrid: Alberto Corazon, 1974, p. 183.

17 Smithson, Robert and Kaprow, Allan. Op. cit., p. 60.

18 Grossmann, Martin. Op. cit.

space (optics) as the relationship between the artwork and the public could branch out to the relational architecture-void.

The white cube, the decorated cube and the space of indetermination

Contemporary thinking on museum spaces with regards to maintenance or the questioning of the paradigm of the white cube refers – amongst other things – to the architectural debate that emerged in the 1960s. In short, a white cube/decorated cube conflict developed. The first camp, which took inspiration from the modern motto form follows function, put forward by North American architect Louis Sullivan, suggested an arrangement of the space based on the structure of a programme (function) that was readable in a pure form (rationality as a measure of beauty). The second, developed by North American architect Robert Venturi, advocated complexity and contradiction, and a free dissociation between the formal and functional-spatial aspects of architecture. With a great emphasis on the formal aspect, intended for the enjoyment of the layperson, at the expense of the functional-spatial aspect associated with educated fruition, it would be up to architecture to promote the visuality of the architectural object through the replication of communicative structures led by, and for, the culture industry. Venturi, at that point, presented his decorated shed concept, an architectural proposition based on an open space for the allocation of any function, with its main facade decorated with recognisable markings, architectural references or commercial images. The decorated cube associates the functional efficiency of the white cube with the communicative efficiency of the decorated form.

The white cube/decorated cube conflict suggests that the space, an essential element to architectural activity, would be relegated to a secondary position, only accessible indirectly through the form or function: form-function (space), form (space), function (space). Form and function as primary criteria for architectural analysis would thus begin to orient classifications like formalism and functionalism that, in turn, would denote a formalist space and a functionalist one respectively.

The white cube as the answer to the intended neutrality of the space for the total fruition of art, shows itself, just like its opposite, to be a space that is based on the optical-geometrical determination that presupposes and regulates the public's contemplative attitude¹⁹. As a physical tie in art's circulation and exhibition system, it absorbs specificities, polishes their rough edges and 'adapts' them to its space, including the works of art that have the institutional, political and spatial questioning of the museum space as a theme. The museum, acting as a suction mechanism, absorbs the works for itself but not in themselves. The transformation that artistic activity has been undergoing since the 1960s has resulted in merely making the necessary 'adjustments' required for its constant inclusion within museum spaces, but not the conceptual contamination for the reaffirmation of their architecture.

19 See the famous essay by O'Doherty, Brian. *No interior do cubo branco, a ideologia do espaço da arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

The idea of narrative, that in itself does not presuppose linearity, but a specific way of linking a course intended to be analogous to a line of thinking, could be connected to the ways in which works of art are displayed in museums, either in temporary or permanent exhibitions. The museum space in itself, independent of existing exhibitions, is also made up of narratives, through strategically designed visual and spatial relationships. The space to be occupied, at first sight a space of indetermination, is in itself already determined by its entrances and the proportions of its floors, ceilings and walls.

Viewing a museum as a spatial narrative shifts the focus from the form-image to visual and spatial connections. The indentations in the floors-ceilings, the vertical circulations (ramps, stairs, escalators, lifts), the indoor-outdoor boundaries, amongst other things, as spatial conjunctions, are building blocks that can, through the (dis)connections they establish, alter the shape of the building and transform its topology, that is, spatial-structural relationships like, for example, (dis)continuities, proprioceptive spatial characteristics.

As a brief reflection on the spatial resolutions of the white cube's space (or that of the decorated one), we have chosen two spatial paradigms: Le Corbusier's *Maison Dom-ino* (1914), that can be identified as a modern spatial diagram and Rem Koolhaas' *Bibliothèque de Jussieu* (1992)²⁰ considered a contemporary spatial diagram, and a representative of his concept of interior urbanity.

The Dom-ino diagram, characteristic of the structure that is independent of modern enclosure, is made up of horizontal flexible layers accessed by a hierarchical system of vertical circulation. A spatial narrative that operates through dichotomy, structured using spaces that are hierarchically arranged in relation to the entrance, in which the course's basic design is the root²¹. The diagram of the *Bibliothèque de Jussieu* maintains the modern paradigm of the structure that is independent of the enclosure and that allows flexible usage, but the plateaus are connected through a matrix of physical (dis)continuities versus visual (dis)continuities. Designed through the junction of a continuous floor – that changes shape and transforms itself through spatial occurrences, ramps, an amphitheatre, hollows – and of several vertical circulations that create a parallel network of entrances in between the plateaus, the (dis)continuities form a spatial hypertext, in which the basic design is the rhizome²². The root and rhizome, as topological spatial diagrams, are opposites when it comes to the (in)determination that they produce and the degree of appropriation that they open up to the artistic work and the public's experience.

20 You can even liken the library to a museum, in terms of being a space for collecting and archiving, developed by Douglas Crimp (Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins* Cambridge, MIT, 1993: This is not a Museum of Art, pp. 199–234, *The Art of Exhibition*, pp 236–275) and of the concept of the heterotopia of the accumulation of time put forward by Michael Foucault (Op. cit.).

21 Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo, 34, 1995.

22 Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, Op. cit.

In moving towards a point that is not geometrical, but topological, the matrix of the spatial idea of museums would come to value spatial characteristics that are not dependent on formal variation. If the visual perception of the shape of exhibition spaces can interfere in the reading of a work of art, there is something in the space, the spatial-structural relationships, like barriers, boundaries and limits, connections, proximities, (dis)continuities that give themselves a foundation not only in the visual perception, but in the experiential perception of a space over a period of time.

The Bilbao project – the paradox of anachronism

A building is, by definition, a sculpture because it is a three-dimensional object.

Frank Gehry²³

One could say that no other contemporary museum is as renowned for the level of media attention (expert or not) that it has received as the Guggenheim Museum in Bilbao. A controversial project, it was praised by different people as being the great architectural work of the end of the 20th century, establishing a new paradigm for design and building processes, and for museum architecture. However, it was also criticised for its formal extravagance and for setting itself up as an icon of the globalisation of the art system – and of museums.

Belonging to the American Solomon R. Guggenheim Foundation, the museum was designed to house an American and European 20th century art collection in its 24,000m² space. To this end, the architect Frank Gehry envisioned the museum as the first work of art to position itself in a city known for its industrial development and port activity. Using the analogy of a sculpture (a flower or a ship moored at port) he modelled the complex shapes that gave rise to the museum and encased it in limestone and titanium, alluding to the materials used in the traditionally industrial city of Bilbao.

The process of designing the museum became accessible through various publications and the museum then went on to influence Gehry's subsequent work. After doing a sketch made up of frenzied strokes, the architect went on to develop three-dimensional models using materials ranging from cardboard to wood, and finally more precise synthetic resins. The final model later underwent a reverse engineering process in which it was mapped, point-by-point, onto the space and transferred to a virtual model using a three-dimensional scanner. This was used to carry out the final adjustments to the framework, structural tests and final touches. A CAD/CAM platform from the aeronautic industry made it possible to respond to various factors relating to aesthetics, cost and the five-year period for design and execution.

The museum project was split between two teams: the Frank Gehry and Associates office in Los Angeles, comprising 40 people, responsible for the design guidelines, for the design itself and for preliminary research, and IDOM Engineering, Architecture and

23 El Croquis, Frank Gehry. Barcelona, El Croquis Editorial, 2003.

Consultancy, a Spanish company based in Bilbao, made up of 190 people, responsible for the building's specifications and structural calculations. The integration of the architectural, engineering and manufacturing teams through simultaneous computer design meant virtual 3D models could be created of all the building blocks, with a total of 40,000 architectural drawings needed to interpret the virtual model, taking up 45,000 hours of engineering time over a period of two and a half years. Gehry in the end mused that

...the real miracle is not designing buildings... the miracle is getting them built. But I don't believe that people appreciate the real revolution that this building represents in the construction industry.²⁴

Shrouded in the advanced technology used, the museum and its design process suffer from an anachronism precisely in that architecture and art resemble each other. For Gehry, architecture is, by definition, sculpture, and so the architect becomes something of a sculptor. The creative 'process fetish' in the case of the museum is made up of the linking of an artistic process to an architectural/engineering one, or rather, of the image of the process of the great classic artist who sculpts his work, giving birth to the material's form, whilst at the same time a process mediated by the most advanced architectural/engineering and computer technology develops to produce the artist's creation. The paradox at play between the two stages of the process, one developed by the actions of the creative genius and the other by the design and simultaneous production coordinated by the computer, through its discrepancy, marks the anachronism of the understanding of artistic creation that the work – and the architect – crystallises.

We know that Frank Gehry kept a close dialogue with the work of the artist Claes Oldenburg in the works that he designed in the 1980s, when he would add objects, like a pair of binoculars or a fish, to the facades of his buildings. In Bilbao's case, a close affinity to the sculptures of John Chamberlain is evident. Gehry's predilection for sculpture and the intrinsic relationship that he establishes with it through architecture dangle the possibilities of a dialogue with the unfolding of 'sculpture in an expanded field'²⁵, which moves into the existential space. Opening up space for reflection on the replacement of the architecture-sculpture binomial, a somewhat common motivation for the architectural design of museums, by another such as architecture-installation or even environmental architecture-art, would perhaps be a possible alternative to the excessive emphasis that is given to the formal treatment directed at the museum as a space to be experienced.

The work, as the architectural and museological icon of the end of the 1990s, suffers other anachronisms. The museum's unusual shapes seem out of step with an age that is directed at overcoming the strict formalisation of a post-modernist style

24 Caicoya, Cesar. *Acuerdos Formales*, in: *Arquitectura Viva* n.55, Madrid, 1997.

25 Krauss, Rosalind E. *Op. cit.*

marked by stylistic or figurative quotations and at a cooling of so-called deconstructivism, movements that marked the architectural scene in that decade and in previous ones. Furthermore, there was no innovative exhibition design to match the innovation in the formal treatment of the building, apart from a few rooms for large sculptures. The result is the disconnection of a post-modern sculptural make-up of the surfaces that envelop the rooms: rectangular prisms that reproduce the modern idea of the exhibition. The museum, intensely gestated in its form, seems not to embody the intense debate that has been taking place since the 1960s about the artwork's space, that is, the paradox of the anachronism of the white-decorated cube.

Thus the Guggenheim Bilbao becomes an example of the 'two sides of the same coin' that involve the architecture of contemporary museums: the persistence of the spatial paradigm of the white cube in the possibility of the very existence of the museum as a neutral exhibition space, and the overcoming of the formal paradigm of the white cube for the viability of museums as urban-media happenings.

The MuBE project – the museum as a public realm or a private domain?²⁶

The notions of interior and exterior and public and private, which have long occupied the minds of various thinkers²⁷, are relevant to thinking on the design of the Brazilian Museum of Sculpture (MuBE), a project by architect Paulo Mendes da Rocha, and the subsequent fencing that it was and is subjected to. The museum's usage policy contradicts its initial idea of being a free space for the general public: two city models superpose each other inasmuch as the one that moves away from the claustrophobia

26 Adaptation of a section of the text "Brazilian Museum of Sculpture: utopia of a continuous territory", available at: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.018/828>, written in 2001, in which I carry out a more thorough analysis of the tension between the museum's proposition in relation to its creation and its usage policy.

27 To Bachelard (Bachelard, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo, Martins Fontes, 1989), the dialectic between interior and exterior disappears when one of the components is overvalued at the expense of the other. There is no point of comparison, there are no parameters for decisions and choices, the internal dimension, that of protection, brings about the total deletion of the outside facet of the surface. The wall houses, protects and facilitates oblivion. According to the art critic Teixeira Coelho (Coelho, J. Teixeira Netto. *A Construção do Sentido na Arquitetura*. São Paulo, Perspectiva, 1979), by designing a vertical cut between the axes that would create spatial perception, a confined space would be connected to the interior which in turn would be private and on the other hand, the wide space, the exterior and the public space would all be inter-linked. Being divided in this way, they would also produce conflicting sensations; the first group would have a greater identification between man and space, either through its possession, its visual dominance or its sense of shelter. The other group would be left with an unknown hold on the space, its control over man and the consequent feeling of insecurity. The author, feeling that there is a need to re-qualify what is being said, suggests other links between the three axes that would emerge, for example, in the seizure of a wide common or public space as a shelter. To Sòla-Morales (Solà-Morales, M. *Espacios Colectivos*, unpublished transcript of lecture given at the International Seminar Centre XXI, São Paulo, 1995) the model of a city as a juxtaposition of public and private spaces that are adjacent to one another but do not interact with each other, seems increasingly outdated. To him, the city is not the public space, but a mixture of spaces where the public and private mingle, places that are both public and private, in which there is collective space. Thus, the city would work as a hybrid, with close contact or an overlap between programmes and different spaces.

of the barriers is limited by the other which flees from a supposed boundary agoraphobia.

The project follows the idea of a museum as a public space in the widest sense. Its unusual morphology brings potential to similarities between the ideas of public, city and culture; a utopia, 'a stone in the sky', in the words of the architect. According to the architect, the project was born in dialogue with the city: a square with a landmark, the square itself and its basement being the said museum. The landmark, a huge beam made of pre-stressed concrete, is the reference point for the slope in the surrounding area and the angular scale for perceiving the corner. The museum is located at an angle on a triangular plot of land and the huge beam is perpendicular to a main boulevard within the layout of the city (Av. Europa) that crosses it from the city centre to the Pinheiros River – one of the major valleys in the capital's geomorphology.

The museum is an inaugural sculpture, against which all other sculptures are measured. The huge beam and its supports are the only elements that are built above ground, forming the gateway to the museum and a refuge for artistic sculptural and theatrical expressions that are likely to occur in its topography which, in plateaus, descends along the edges of the plot of land. The museum appears to be an area of respite; a widening of the pavement echoing the intentions of the architect, for whom 'outdoor sculpture is much more significant. The garden also has this outlook, this destiny, to host outdoor sculpture exhibitions'²⁸ and that resonates in the words commonly used in specialist magazines to refer to museums: public square, public garden.

The traditional museum's facilities are located in the basement: foyer, reception, several exhibition rooms – mainly for smaller sculptures – an amphitheatre, restaurant etc. The spaces are intended to be continuous, that is, their layout allows for continuous movement between the different areas and between indoor and outdoor museum space. Right from the entrances, it is clear that the inside and outside, the square – the outside museum – and the basement – the inside museum – are part of a continuum of urban territory. In the words of Hugo Segawa²⁹

the museum is both an outdoor esplanade made up of a raised square and a lower one, and a number of half-buried annexes containing large rooms that follow a principle of external-internal continuity through the use of ramps, staircases and natural light coming from above and from the side. Ultimately, a penetrable urban kindness.

28 In Ornstein, Sheila W., Nascimbeni, José Eduardo F., Romero, Marcelo de A., *Avaliação do processo produtivo do edifício do Museu Brasileiro da Escultura (MUBE): do projeto ao uso*. São Paulo, FAU-USP, 1991. Boletim Técnico n.2.

29 Segawa, Hugo. *Arquitetura modelando a Paisagem*, in: *Revista Projeto*. São Paulo, Arco Editorial, 1995. n.183, p.32-47.

When we view the MuBE as a museum-square and a square-museum, taking the ideas of Paulo Mendes da Rocha that were achieved in this work as an example, the reference to two great contemporary thinkers, Hannah Arendt³⁰ and Habermas³¹, about the public sphere finds a common object. If there are clear distinctions in the idea of the public sphere posed by the two philosophers³², they both apply to a reading of the museum at different points. And in echoing the architectural concept that was developed and built by the architect, they doubly reinforce the mistake that is made in keeping the MuBE behind gates. Taking Mendes da Rocha's statements, the outer esplanade would be a kind of Arendtian agora that assumes

the existence of an urban being that lives in the confidence, lives in the hope, lives in the solidarity of the other... from the point of view of solidarity and conscience, we are all equal.³³

of a citizen that finds his identity in diversity, that finds commonality in plurality;

it is not the idea of a global village that I find naïve, but the idea of that which is private, which is ours, that should be treated with great care for others to see. The richer humanity is in its diversity, the better. Within this diversity, we will not have to witness conflicts, but will see the objects of our solidarity.³⁴

If, then, the museum square is a place where pluralities are shown, a stage for performances and words in search of humanity's commonality, it is also an outdoor museum and theatre, a museum and theatre in keeping with Habermas' vision. Public places that provide the public with an understanding of itself and of art through reason, debate and communication – like self-feeding activities. This concept finds a parallel in the architect's position on Modernity:

The idea of Modernity is entirely linked to our own consciousness. The state of being that permits artistic expression is a state (he points out) that is exclusive to the human species. There are no artistic animals, in other words, the idea of projecting knowledge onto the art form is man's privilege. And it is that which characterises him. The condition

30 Arendt, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 1997.

31 Habermas, Jünger. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1984.

32 Hannah Arendt, in talking about the public realm, refers to the Greek concept of the polis (Greek city-state) that would be divided between the realms of freedom and necessity. Facing private spaces for the preservation of human needs, the public realm would be a place where there would be contact between man's existing differences based on equal terms: variety and plurality would bring a grasp of commonality, the human condition of the inhabitant of public space. To Habermas there are three founding elements in the middle-class public realm: the logic of the argument, intersubjective reason and communicative social activity; activities that are carried out in new arenas for public events: cafés, pubs, theatres, museums and the press. The museum, for example, becomes a vehicle for society's emancipation both in its critical dimension and in its active dimension: by becoming publicly accessible, art itself becomes questionable – for it can be understood rationally – and questions the public's own status.

33 Rocha, Paulo Mendes da. *Exercício da Modernidade* (statement to José Wolf) in: *Revista Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo: Pini, 1986. n.2, pp. 26–31.

34 Rocha, Paulo Mendes da. *Op. cit.*

of his existence. That is, a being, this being that we are, that invents itself. Man is his own creation.³⁵

Leaving the outdoor square-museum and heading into the indoor museum-square, the Habermasian and Arendtian concepts endure. The indoor space, according to the ideas put forward by the architect, would not contain its own large collection, but would act as a knot within a net. Apart from housing thematic sculpture exhibitions, it would be a management centre for sculptures distributed around the city of São Paulo, the extended museum space:

... Many do not know that there is a Ceschiatti sculpture in the Praça do Patriarca (Patriarca Square) or even where Brecheret's 'Faun' is in the Siqueira Campos Park. So, at an opportune moment, displays will be created for São Paulo's sculptures in their locations and, obviously, scheduled exhibitions for pieces brought over for a reason that relate to historical facts or timely events from a critical point of view, from a perspective of opportunity.³⁶

The MuBE project proposes a city that favours boundaries and not barriers. The boundary implies the preservation of respect for diversity without the physical limits of exclusion that are present in the variety of barriers that make up the modern city and that deny access to citizenship. As outlined in the design, the possibilities of square-museum and museum-square identification, of the perception of indoor-outdoor and high-low spatial continuities and of the continuity of possible circulation between square-museum-square-museum..., the MuBE presents itself as a constructive possibility that intends to plan spatial qualifications and therefore allows the occurrence of new relationships between inhabitants, culture and urban space. The utopia of a new topos, the continuous territory.

So...

Between the preservation of the white cube and its dissolution, the MuBE and the Guggenheim Bilbao broaden the modern field of thinking with regards to museums, by pointing in very different directions. While the Guggenheim Museum Bilbao recreates a small snippet of the field of sculpture and offers little to the field of art, it adds greatly, as a global media event, to current art system values. The MuBE, conversely, does not favour the insertion strategy in the system for the circulation of goods; but the insertion tactic within the city, tightening the boundaries between the public and culture. This is relational empty-boundary architecture viewed as the entirety of spatial relationships as proposed by Michel Foucault; of existential relationships as put forward by Robert Smithson – a series of empty spaces shaped by the open square/covered square/indoor rooms/open square circuit to be explored as if they were a continuity of the city – and of territorial relationships, in putting itself

35 Rocha, Paulo Mendes da. Op. cit.

36 In Ornstein, Sheila W., Nascimbeni, José Eduardo F., Romero, Marcelo de A. Op. cit.

forward as the physical extension of the city and the tie that articulates a network of sculptures spread across the area.

Finally, the MuBE proposes a museum-art-life relationship that various agents of the art system have asserted for at least forty years but, as seen, the system itself is still not prepared to, or is not interested in accepting it. And, until its potential is rediscovered, it remains in the framework of that which is most conservative in museum management.

On the other hand, the unfolding of a visually-based art that requires neutral and controlled exhibition spaces for existential art that invites interaction and participation so far seems to have indicated a few courses of action: the dissolution of the museum paradigm; a certain "arrangement" of the work that is put forward specifically for museum spaces; or even the mutual "adaptation" of museums and works for the inclusion of artworks that were not created to appear in their rooms.

The contemporary museum's architecture takes on a dual significance both for the art system and for avant-garde architectural thinking, and is inevitably considered through the form-function, space-event and public-private binomials. In the same fashion, so is the permanence of the museum as a historically privileged place for contact between art and the public, as well as the possible new propositions for the exhibition and architectural paradigms involved.

Perspectives for the Museum in the 21st Century¹

Ricardo Basbaum

It is not simple for a working artist to talk about museums, as the aura of something dead and static, distant from the dynamic of living and active artworks, still hovers over this institution. The notion of constructing some form of protection for all the things that belong to a culture, saving them from destruction and at the same time integrating them in a set of representative objects, is at the root of the museological space; but this operation of inclusion has its price, which, in general, is based on the cost of depriving an artwork of direct contact with the dynamics of life and society, to place it in the artificially constructed space of the institution. One can say that the origin of the museum is modern (if we take the Renaissance, the invention of the printing press and the conquest of the new world as points of reference), encyclopaedic: if we advance from the cabinets of curiosities to the Bourgeois Revolution, we will see that one of the directions that leads to the formation of the idea of a museum is exactly the impulse to clearly define an order for things and the world, a way of thinking that leads to the truth – and the work of art is one of the representations of this search, uniquely articulating aesthetic autonomy and outlining discursive possibilities.

It is not difficult to perceive the formulation of this paradigm, as, in a certain way, it is still in effect today – to us the idea of that which is included in a museum being somehow ‘exemplary’, ‘representative’ and, consequently, ‘better’, is curiously familiar. In other words, since the outset, it has been about the construction of a museum as an engine of production and attribution of value to works of art, an instrument of cultural production. In this case, the presence of a work of art in the museum would not be associated with anesthetization (induced and progressive loss of sensitivity) –

¹ The original version of this text includes illustrations. Available at: <http://forumpermanente.org>.

a consequence of its extraction from the context in which, or for which, it was designed and where it functions – but to potentialisation, as its presence in the museum would elevate it to the ‘exemplarity’ level, turning it into something representative of a state of mind that should be emphasised, promoted, made visible, for which the museum is one of the main spaces of promotion. This model of a museum was only possible due to a conception of works of art and the experimentation with the art language games that equate themselves to the museum: logic of representation, mimesis – language protocol associated with painting/sculpture that developed from the Renaissance to Romanticism, and that was constituted on the same epistemology: universality, central point of view (the presence of God), linearity in cause-and-effect relationships, naturalism in the construction of visibility (to conceive images according to the visible concrete world, natural field of vision and geometrical perspective). It is important to understand the relation of mutual implication that exists between the development of artistic language and the conception of works of art, and the development of museological models.

As the paradigm of the work of art transforms itself, the profile of the museum that houses it also changes: by observing, in a broad perspective, the transformations suffered by works of art in the last 200 years (that is, the achievement of its modern condition and its advance towards that which is post-modern or contemporary) – which we risk summarising here in a very compact way as (a) the ‘achievement of autonomy’ (academic art and romanticism up to Cézanne), (b) the ‘break from tradition and utopias’ (cubism and avant-gardes up to Pollock), (c) the ‘constitution of an art circuit’ (from the avant-gardes to the neo-avant-gardes, especially conceptual art), (d) ‘relationships with the real (from Pop Art and Fluxus) and (e) ‘virtual images and concepts and spectacularisation’ (from the end of the 20th century onwards)² it is noticeable that the museum transforms itself in analogous fashion. Therefore, the dynamic of its formation also presents similar leaps, changes and modifications: in the same periods we observe (a) the initial constitution of the museum as an architectural building with universal, moral and timeless ambition, responsible for proposing static and conclusive truths (the first to be conceived as such, which surpassed the condition of cabinets of curiosities and exoticisms), that gradually accepts the notion of an autonomous artwork, going through (b, c) a progressive acceleration (under the pressure of the historical avant-gardes, and their idealist and conclusive historicism) towards a modern architectural conception that aims to embrace, without reservation, the power of this new, sensitive 20th Century object – at this moment (the opening of MoMA, in New York, in 1937, is the reference here) the idea of a ‘white cube’, a space that aims to fulfil the demands of such historical transformation, is consolidated. Next, (c, d) this institution is perceived as being directly connected to a concrete economic and cultural context that cannot be ignored or idealised, leading to (d) the formulation of notions that point to the museum of contemporary art, and its broad

² These transformations are not indicated as occurring in sequential periods (as there are overlaps) but as broad phases (gains of complexity) that indicate some of the main mutations in modern/post-modern art.

variation in architectural conception, but that must respond to a circuit of art and its various segments (above all, to the accumulated knowledge of modern art, curatorial and museological technologies, and the relationship with the audience), as well as to the materiality of the presence of concrete socio-economic relations. Lastly, (e) one can observe the realisation of a set of transformations in the museological apparatus that are directly connected to the changes in the so-called technological capitalism of the end of the 20th Century and its demands for globalisation and spectacularisation³ these changes towards the present are, of course, still experienced as being in process in the world today.

We would like to highlight, through this brief comparison, the fact that the changes in museological conception, in general, follow artistic transformations, indicating the shift from language and conceptual questions, which inform and shape artworks, to the conceptual and architectural parameters that constitute the museum. Of course we cannot believe in the simplification and linearity of this process in an absolute way, as, above all, the architecture has an autonomous investigative and conceptual dimension of its own. Likewise, a body of museological and curatorial studies capable of becoming emancipated from the artwork as an end in itself has already been established; and, more importantly, it is possible to align examples of achievements in museological conception and architectural space that brought up new spaces and tools that allowed the creation of certain works, inverting the unidirectional aspect of the process. However, it is important to acknowledge the existence of a specific characteristic of the museum in responding to the priority transformations of artworks as conceptual and discursive changes that will inform art's general theoretical framework – followed, therefore, by other disciplines (hence the importance of always referring, in a concrete way, to artworks). Certainly, it would be more accurate to understand that the artwork and the museum establish a dynamic relationship of mutual implication: from a contemporary perspective (that is, after 1945), the environment of the art circuit is one that also constitutes adequate space for the artwork; if we think of the museum as an important part of the circuit, we will then see that many artworks are produced for the museum – which means that, in a broad sense, there is a double implication.

In this sense, it would be interesting to mention here a recent case of the relationship between art and museum, in order to bring in some comments for contributing to this discussion: both the recent retrospective in the Guggenheim Museum of New York by the North American artist Matthew Barney, and the projects developed by the Tate Modern (London) in its Turbine Hall – in particular Anish Kapoor's intervention – have elements that allow us to identify characteristics of the relationship between the work of art and the museum in the current context. It is quite clear, as we will see, that such

³ We are not considering here – although they can be included in the last topic – the propositions that dematerialise the museum in terms of the archive and database, such as those precociously formulated by Aby Warburg and André Malraux.

a condition reveals some impasses, as well as potential for doing-thinking practices in contemporary art.

It has to be stressed that the Guggenheim Museum and the Tate Gallery are large institutions (the first is private and the latter is public), each one responding in its own way to the modern demand for an open collectionism, which comprehends the autonomous and transforming condition of art in its historical process: both possess valuable modern (and relatively contemporary) collections, which constitute their wealth. However, both underwent significant transformations in recent years, in order to adapt to the demands of the end of the 20th Century: it is in this context that we can see – in parallel – the modifications in the Guggenheim Museum, directed by Thomas Krens (since 1988), and the creation of the Tate Modern (in 2000), under the management of Nicholas Serrota (started in 1986). In short, this is a reaction – and consequently an adaptation – of these two institutions in the face of the different position of the cultural field in our time, in relation to the new socioeconomic situation that corresponds to recent changes in capitalism: under the impact of informatics and , large amounts of capital have migrated to cultural activities, in search of materialisation and crystallisation of a symbolic meaning for the financial operations that became virtually immaterial, while taking place in real-time all around the world. In an economy that becomes more and more distant from State structures and that has large corporations (mainly the financial ones) as protagonists, it becomes fundamental to bring the voracity and velocity of such immaterial capital to the concrete world of things through its material, sensible and persuasive surface, embodied in an accessible and flexible manner, and combined with the production of meaning: in this equation, the field of art is ideal for the manoeuvres required for the relocation of this capital, which is the holder of a set of concepts and tools developed by modern and contemporary art in its research and investigation on the sensible as a producer of meaning – a method of investigation which we hardly master, but that is today becoming established as one of the most powerful ways of questioning reality.

Both the recent Guggenheim Museum (and its policy of expansion across several countries through its franchise) and the Tate Modern have established themselves as spaces that are often compared to shopping malls, due to their commercial and entertainment dimensions, under the management of the construction of an image not dissimilar to the advertising campaign of any other company. Of course, we cannot simplify such a context or reduce it to a question of cultural 'commercialism'; however, the current situation of the culture game cannot be overlooked without running the risk of continuing to work based on an outdated context. If we consider the modern tradition of the artist that strongly marks his or her difference in relation to society and common sense – in other words, the artist who aims to question or interfere in the current state of affairs⁴ then the present institutional moment of art should be under intense investigation, as the institutional fabric (into which the large institutions we

4 A very good example of this attitude is the proposition by Roland Barthes: 'the victory of the artist is the defeat of society'.

are commenting on are integrated) also holds the same knowledge processes and manages them in its own way, constructing (or shaping, hinting at) some image of the artist that encompasses interference, difference and transgression, even though (of course) within the limits of its self-management. That is, today, the place of the contemporary artist is clearly constructed in direct relation to the institutional fabric of the art circuit – perhaps the artist/institution relationship has never existed before in such a direct and reciprocal way: clearly, operational concepts and tools (that is, the characteristics of the ‘technology responsible for making art’) are not conceived as the ‘exclusive property’ of the artist, but as a set of elements to be more broadly used by such a well-structured circuit (should one consider recovering, somehow, the ‘fragility’ of art?).

The Cremaster Cycle exhibition, by Matthew Barney, ran from 21/02 to 11/06/03 at the Guggenheim Museum in New York. The final excerpt of the introduction text by curator Nancy Spector, reproduced below, is very significant:

The exhibition fills the museum with a site-specific installation, designed by the artist to encapsulate the five parts of the cycle, combining all its varied components into one cohesive whole. (...) The centrepiece of the installation is a five-channel video piece suspended in the middle of the rotunda. Each screen shows different footage from ‘The Order’, a sequence from Cremaster 3 shot at the Guggenheim. (...) ‘The Order’ deploys five levels of the Guggenheim’s spiralling ramps in an allegory representing the five chapters of the cycle. The exhibition mirrors this structure – the Cremaster instalments progress in ascending order from the Rotunda floor, up the ramps, and to the Annex Gallery at the top. Sculptures introduced in ‘The Order’ as symbols for each Cremaster are exhibited in the context of their respective chapters alongside earlier works in a chronological rhythm that reflects the looping flow of the cycle itself.⁵

In order to establish a parallel reading, there follows an equally brief reference to the Marsyas project, by Anish Kapoor, exhibited from 09/10/02 to 06/04/03 in the space known as the Turbine Hall, at the Tate Modern, London, as part of the Unilever Series⁶:

For the first time in the Unilever Series, the artist will use the entire length of Tate Modern’s massive Turbine Hall, which measures 155m (550ft) long, 23m (75ft) wide and 35m (115ft) high. Marsyas comprises three steel rings joined together by a single span of PVC membrane. Two are positioned vertically, at each end of the space, while a third is suspended parallel with the Turbine Hall bridge. Seemingly wedged into place, the geometry generated by these three rigid steel structures determines the sculpture’s overall form, a shift from vertical to horizontal and back to vertical again. Kapoor began the project in January 2002. About the invitation to create the sculpture, he commented: ‘the Turbine Hall at the Tate Modern is a huge and difficult space to work in, and the main problem is its daunting height. This is absolutely contrary to the notion of sculpture that I have

5 Nancy Spector, ‘The Cremaster Cycle – Introduction’, Available at: <http://pastexhibitions.guggenheim.org/barney/introduction/index.html> (Accessed in 10 January 2011).

6 As mentioned in the press release: ‘Unilever support, a total of £1.25 million in 5 years, will allow the Tate to commission one new large-scale work of art a year, until 2004, for the Turbine Hall’. Available at http://www.tate.org.uk/home/news/kapoor_unilever.htm

been developing in my work. I realised that the only way to deal with the excess of height would be to use its total length'. The PVC membrane that spreads throughout the Turbine Hall has a fleshy quality, which Kapoor describes as being 'rather like flayed skin'. The title refers to Marsyas, a satyr in Greek mythology, who was flayed alive by the god Apollo. The sculpture's dark red suggests something related to the body. Marsyas immerses the viewer in a monochromatic field of colour. It is impossible to view the entire sculpture from any one position, so the task to construct the whole is left to the viewer.⁷

It is not difficult to identify common traits in these two projects, above all the grandiose aspect, that in both cases could be justified by the physical specificities of the exact location – both Barney's film piece and Kapoor's sculpture were designed and executed in direct relation to the exhibition spaces. If we take into consideration the comments by Miwon Kwon regarding the recent transformation of the site-specificity concept, we will realise that what is at stake is not a simple adaptation to the physical spaces of the institutions: as Kwon rightly commented, the recent revaluations – in light of the reception of minimalism, as well as of the crisis caused by the removal of the Tilted Arc by Richard Serra – indicate that the concept of site-specific has abandoned its characterisation in terms of connection with merely physical aspects of the space (as was, broadly speaking, proposed by the minimalists) in order to establish a discursive dimension of specificity, in which the site has its uniqueness determined mainly according to the narratives and concepts that compose, integrate and stimulate the network that characterises it⁸. Thus, it becomes evident that both The Cremaster Cycle and Marsyas build their specificity to the site, managing in a conscious way the institutional narratives that inform these two mega museums: Barney and Kapoor develop their proposals incorporating in their language-related projects over-spectacular and entertaining features that constitute the profile of each institution. It can be said that both artists develop language resources in the face of an advanced, fast and flowing capitalism, in addition to searching for work proposals that can circulate within this dynamic – this is crystal clear in Matthew Barney's working method, which is closer to the standards of a mammoth cinematic production (Los Angeles, Hollywood) than to a standard event of contemporary art.

Each one of these examples acquires an impressive dimension when positioned on a scale of 1:1 in comparison to the institution; however, as both cases are of expanded, spectacular and hyper-institutionalised institutions, these are projects that are placed in even broader dimensions. There is no way to consider these two hyper-pieces as simple outcomes of the creative gesture of a singular subjectivity; this is about consistent partnerships at the entrepreneurial-institutional-industrial level between several corporate personas: collaboration of the type 'artist + museum', added to high-tech

7 http://www.tate.org.uk/home/news/kapoor_unilever.htm

8 The notion of site-specificity used to imply something well grounded tied to the laws of physics. (...) However, as this investigation continued through the 1980s, it started articulating its criticism based on an ever smaller reference to the physical parameters of the gallery/museum, or of any other exhibition space. (...) Now the place is structured more (inter) textually, than spatially.' Miwon Kwon, *One Place after another – site specificity and locational identity*, Cambridge, The MIT Press, 2002, pp. 11–31

resources of production. Looking in both directions, what might surprise us would be, on one hand, the artist being capable of structuring a corporate-entrepreneurial subjectivity to dare to make a 'creative' move on a scale that is clearly post-human⁹, 8 and on the other hand we have the institution that is equipped to manage the artistic project in every detail necessary for its execution: it would be more appropriate if The Cremaster Cycle carried the Barney-Guggenheim signature (or brand?), while Marsyas would have its authorship credited to Kapoor-Tate.

On the face of this situation, it would be interesting to make a comparison with another series of works also made on a grand scale, and also resulting from an alliance between artist and institution: here I refer to the three projects by Walter de Maria permanently exhibited by the DIA Art Foundation: *The Lightning Field* (1977), *The New York Earth Room* (1977) and *The Broken Kilometer* (1979). This is about an artist who is notably contrary to the transformations in art in the last two decades, and the fruition experience offered by these works is clearly deprived of the over-spectacular aspect (in relation to the artworks previously mentioned); certainly, a visit to the desert of New Mexico, to see *The Lightning Field*, involves countless risks that do not exist in the safety of the shopping centres at the Guggenheim Museum and Tate Modern. If we align these three artists, de Maria, Barney and Kapoor, we will have three different strategies of resistance to the current situation in the relationship between art and institution: the first one, based on a personal policy of voluntary silence, produces works that aim to create some distance from the current model; whereas the other two believe that they are creating some process of resistance in the internal articulations of their language through the incorporation, in the design and construction, of the discursive elements of the exhibition spaces according to how they are presented today. Barney and Kapoor assume a naive position when establishing that the work of art, in its potential and aesthetic strength, would naturally trigger such layers of criticism; it is important not to forget that the work of art is, in the face of nature, aligned with the artificial devices. Thus, it is necessary to pay attention, today, to the process of 'transforming criticism in spectacle'¹⁰, as there seems to be no free space between the construction of the artwork and the way it is handled by the institution for the construction of a critical attitude – certainly not in the traditional sense of what we comprehend as criticism (to which we must add the fields of art theory and the history of art).

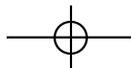
It is no use to think of 21st century museums based on an exercise of futurology: in order to keep – in the present! – the possibilities of a flux of thoughts, intervention

9 In the sense proposed by Gilles Deleuze, writing that 'the institution always presents itself as an organised system of means', 'creating means of artificial satisfaction that release the organism from nature (...) introducing it into a new environment'. See 'Instincts et Institutions', in *L'île déserte et autres textes*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 24–27.

10 Miwon Kwon, op. cit., p. 47.



and critical mobilisation, it is necessary to act in a pragmatic way, in the sense of developing para-institutional strategies connected to the languages and concepts used by the artist. That is, accepting the offers to occupy the institutional space, taking into consideration the subtleties of its current structure and making use of language tools that offer some level of resistance (giving special attention to discursive specificities), as well as continuing to create other formats of space for the production and functioning of artworks – which today are also represented by autonomous research centres and independent spaces managed by artists.



Museum as Interface

Martin Grossmann

A museum operating 'criticism from within'¹ would maintain a flexible, elastic (topological) rationale in the form of well-published and constantly debated precepts/attitudes, which would nevertheless be open to constant reformulation.²

The fourth dimension is a necessary step towards hyperspace, a multidimensional experimental space. Therefore, it is the meta-language resulting from a synthetic operation (promoted by the 'user') that opens the three-dimensional space of material culture to the experiential 'n'-dimensional time/space of virtual culture.³

The contrast between the diachronic in History and the synchronic in critical experience, or between norm and otherness, generates a situation that could be named paradigm/paradox⁴; not as an antagonistic configuration, as opposition, but rather as contraposition or superposition or even complementarity.

When criticised or questioned, the museum responds with different actions and reactions that operate more in the scope of synthesis than the scope of analysis, and which allows a reposition and more importantly a more flexible, plural, hybrid and even contextual representation in the cultural system.

1 SILVETTI, Jorge, The Beauty of Shadows, in *Oppositions* N. 9, 1977, pp 43-61.

2 GROSSMANN, Martin, *Museum Imaging: modelling Modernity*, PhD Thesis, Liverpool University, 1993, pp. 333.

3 GROSSMANN, Martin, *Hipermuseu: a arte em outras dimensões*. Critical argument submitted to the Qualification Examination (Livre Docência) at the Department of Library Studies of the School of Communication and Arts of the University of São Paulo, under the specialisation of Cultural Action/Professorship Thesis, 2001.

4 Condition of modern art explored in the PhD thesis *Museum Imaging: Modelling Modernity* conducted from October 1988 to March 2003 at the School of Architecture and Building Engineering of the University of Liverpool, under the supervision of Professor David Thistlewood (1944-1998).

The possibility to explore museums through synthesis, both by the critical subject [flâneur⁵] and the critical cultural mediation consciously operated within – by art system's agents such as artists, educators, directors, visitors, etc. –, fosters the inspirational role of museums in our society, as an environment that potentiates the collective imaginary. Alexander Sokurov's film *Russian Ark* (2002), described by North American critic Roger Ebert as a film that 'spins a daydream made of centuries' is a good example. Perhaps Walter Benjamin would also like it to be this way, countering this impression:

The disappointed expression of people wandering around in an art gallery where only paintings are hanging.⁶

The contemporary museum shows vitality not only in its original context, Europe, and its modernist extension in North America, but also in other parts of the globe. In fact, to a great extent, this happens because museums remain anchored in a powerful epistemology established by the Enlightenment and updated by Modernism, gaining different, more malleable and hybrid contours from Post-Modernism onwards; even though this universal notion of time and space has been – more often than not – sublimated by so-called contemporary museums. Irrefutable evidence of this persistent investment in an epistemology based on the idea of an universality for knowledge is the internet and its multimedia interface, the world wide web, with its powerful encyclopaedic applications (i.e. Wikipedia), search engines and Google Earth, a global, current and semi-immersive photographic atlas.

However, when certainties and the 'a priori' aspect promoted by legacy and successive updates of the notion of 'universal' space/time are assessed/confronted by the concerns and doubts of a critical subject in the *jetzeit* [present time]⁷ the situation is presented in a different way.

The study of how the museum has been reacting to meta-linguistic and meta-critical cultural actions is intriguing, both in relation to the anti-museum⁸ and the 20th century art avant-gardes, or the new institutional formats such as cultural centres, bien-nials, art fairs and alternative spaces – which have multiplied around the globe in

5 The term 'flâneur' comes from the French verb 'flâner', which means to walk or to stroll. It is directly linked to the theory of modernity, whose foundation is Charles Baudelaire's work, particularly the way in which the poet and essayist treats the characterisation of modern man whose habitat is the city, the metropolis. Other authors that complement and update this conceptualisation are Walter Benjamin, Georg Simmel and Sigfried Kracauer, amongst others. The 'flâneur' is also currently linked to the experience of browsing the virtual world, particularly the hypertext that constitutes the internet. Please refer to an interesting site that associates the 'flâneur' to the notion of hypertext: The Arcades Project: The Flâneur. <http://www.thelemming.com/lemming/dissertation-web/home/flaneur.html>

6 BENJAMIN, Walter, *One Way Street*, New York Harcourt Brace Jovanovich, 1978, pp. 96

7 As suggested by Walter Benjamin in relation to the allegory of Angelus Novus in his essay *Theses of the Philosophy of History* of 1940.

8 The concept of anti-museum was also developed during my post-graduation as the result of a process of de-constructing the prevalent concept of the art museum, which corresponds to its universalism. The possibility of exploring other transversal – or even eccentric and contextual – models and modes that are still related to the museological practice and theory, generates this concept which is fundamental for the constitution of a new rationale in terms of the reflection of the art museum's role in contemporaneity. In addition to the PhD thesis, please see also GROSSMANN, Martin *O Anti-Museu* IN *Revista Comunicações e Artes*, Ano 15, n°24, 1991, pp 5-20

the Post-War period – or the effect of a culture in virtuality. The latter is, undoubtedly, a new frontier for cultural and artistic actions, as well as for the representation of art and of the various cultural modes and, moreover, an interactive repository of collective and individual memory.

The aim of this text is to critically present some stages of the negotiation performed by the art museum in the last 200 years between the interests of a diachronic determinism, based on analytical processes, and the aspirations of synchronic existences, constituted by synthesis. This exposition aims to facilitate a better understanding of the current situation, not only as paradigm/paradox but mainly as interface, which is understood as the main differential of its action in contemporaneity. Therefore, we shall place the continuity of this museum trajectory in diachronic time by establishing as counterpoints the synchronic actions and concerns which put this linearity into question. These contrasts are indispensable in this updating.

A challenge to be examined in this presentation and shared with the reader is in fact the very synthesis operation in effect in this text, mainly the attempt to translate a plethora of thoughts, notes, experiments and experiences, into a linear, textual format. Certainly, the most natural environment for this plethora would be the hypertext, the multimedia and the hyperspace⁹. However, given that it is fundamental to use synthesis in the elaboration of a text we have opted for the construction of a narrative which references and uses other texts and authors, but mainly texts from the author himself, published in different formats, from academic thesis to newspaper and magazine articles and online publications. The departure point is the author's PhD thesis entitled *Museum Imaging, Modelling Modernity* of 1993 at the University of Liverpool and the most recent field of application, in addition to Fórum Permanente, was the São Paulo Cultural Centre (CCSP) where between 2006 and 2010 an institutional programme was developed, influenced mainly by the conclusions, ideas and situations presented and discussed in this text.

A Very Brief Chronology

The origins of a history of art museums, of their trajectory in diachronic time, as approached by this text, are the first purpose built museums¹⁰ of the beginning of the 19th century, which also marked a period historically called Neoclassicism.

Even though this origin refers to and venerates the past, the Classic Period, the continuity of a history of museums is based on a formal, stylistic and technological process of modernisation. The main counterpoints in this evolution are the Great International Exhibitions and the reproducibility of the field of printing and technical images,

9 A multimedia version of this text is available at <http://www.forumpermanente.org>

10 The first purpose built museum was the *Fridericianum Museum* in Kassel, Germany, in 1779. The same country also saw the first museum construction boom from the 1830s onwards in cities such as Berlin and Munich.

phenomena of popularisation and cultural consumerism that emerged in the mid-19th century and migrated to the New World at the turn of the century, searching for new fields of application and, obviously, market expansion. This dynamics fostered perceptive and epistemological changes by encouraging the rise of a new museum paradigm: the Museum of Modern Art, particularly the MoMA in New York (1939), generating a new ideology for the art space, commonly known as the 'white cube'¹¹. In the Post-War period we see the configuration of a new geopolitics and a new social-economic situation, which led not only to a greater diversification of modes of representation and production of meanings but also to the revitalisation of the museum as means/centrality for legitimation and sovereignty. The insertion of the museum is expanded to different places around the world and we also witness the empowering of museums in the Old and New World, particularly art museums, which are redesigned and reconfigured in order to receive multitudes. In this case, these blockbuster museums replace the Great International Exhibitions¹² and are today one of the main 'erudite' drivers of a Society of the Spectacle¹³. The internationalism of Modernism is replaced by globalisation¹⁴ that, in the contrast between local and global, forces the museums and other platforms of social-cultural representation to review and update, amongst other things, the principles of the French Revolution which institutionalised these cultural apparatuses as public spaces and community property. If the counterpoint in the diachronic trajectory of the museum of the 19th and 20th centuries was the popularisation of cultural consumerism by means of analogue technologies, the museum at the end of the 20th century and beginning of the 21st interacts with a

11 O'DOHERTY, Brian *No interior do Cubo Branco, a ideologia do espaço da arte*, São Paulo, Martins Fontes, 2002

12 The trajectory of the Great International Exhibitions began on 1st of May 1851 with the opening of the Crystal Palace in London's Hyde Park. Designed by engineer Joseph Paxton, this 750,000 square feet transparent construction, made from pre-fabricated cast iron and glass, was 2,000 feet long, 500 feet wide and 70 feet tall. It exhibited the magnitude and diversity of the colonial production, from industrialised products, machinery and artworks, displayed by more than 13,000 exhibitors, both from the United Kingdom and other European countries and the US. The 1st International Exhibition at the Crystal Palace received around 6 million visitors. The resources from the profits resulting from its huge success made possible the construction of important museums, such as the Science Museum, the National History Museum and the Victoria and Albert Museum, all located in the district of South Kensington in London.

Following this, there were the great exhibitions of Dublin (1853), New York (1853), Munich (1854), Paris (1855) and many more. Besides the Crystal Palace, other fantastic constructions based on this new cast iron and glass technology were erected thanks to the commercial and popular success of the Great Exhibitions. One of the main landmarks of this grandiose period is the almost 1,000 feet high Eiffel Tower, which weights more than 7,000 tons and was the central part of the Paris Great Exhibition in 1889. The great exhibition model loses momentum mainly due to the Great Wars.

13 Term coined by Guy Debord and explored by him in his 1967 book *La Société du Spectacle*, which can be accessed online in Portuguese at: www.arq.ufsc.br/.../debord_sociedade_do_espetaculo.pdf

14 Different fields of knowledge have been developing reflections and conclusions on the path from internationalism to globalisation. In the case of contemporary art and its institutions, we can highlight the work of GAM-Global Art and the Museum, a research and cultural action platform based at the ZKM in Karlsruhe, Germany, headed by Hans Belting and Andrea Buddensieg. Please visit the site: <http://www.globalartmuseum.de/>. As well as two published books so far: WEIBEL, Peter & BUDDENSIEG, Andrea *Contemporary Art and the Museum, a Global Perspective*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2007, p.256 e BELTING, Hans & BUDDENSIEG, Andrea, *The Global Art World, audiences, markets and museums*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2009, p.408

new force shaped by digital and electro-electronic technology still in its initial stage: virtuality.

In order to better understand the contemporary condition of the art institution in the face of the period of time briefly described above – two centuries of history – the isophormism between two cultural elements will be explored: the Museum and the Book. The reference point is the essential nature of the idea of space as an individual constituting property, both for textual space (the Book) and visual space (the Museum). Both are able to host the abstract knowledge generated by dominant epistemology. Both are representations of an abstract space (Euclidian). Even though they present themselves as sensitive and multidimensional objects, they are not truly present, pertaining to a higher hierarchy, such as temples: eternal and fundamental recipients, ideal spaces and products of the mind. In other words, spaces that are at odds with daily, concrete experience.

Museum and Book

The Book and the Museum are renowned mediums that follow rigorous standards based on the values of Classicism: symmetry, proportion and element hierarchy. The building and the book are containers. Their internal composition, content and layout are presented in a linear, sequential and hierarchical way. In both cases there is a clear separation between form and content.

Both the Museum and the Book require an exclusive and individual approach to their contents from users. Reading a book usually demands total attention from the reader, as well as isolation and a highly specific notion of time and space. This also applies to the observer/visitor at the Museum. There are clear differences in terms of the abstraction level required in each case; and the notion of 'recipient' is more concrete in the Museum than in the Book. We can physically occupy a Museum, whereas in the Book the notion of 'being inside' depends on whether the reader has an immediate predisposition for empathy, that is, if there is an effective connection between the reader and the book's content.

Both these mediums, Museum and Book, have a standard format. This is more evident in the Book, but the Museum also has a generic, standardised matrix, following the development of architectural museum projects within the lineage promoted by the history of museum architecture from the 19th century onwards.

By presenting a selective sequential progression, our departure point – as mentioned above – is the beginning of Neoclassicism, that is, the origins of this linearity with a project for a hypothetical art museum designed by French architect Jean-Nicolas-Louis Durand in 1803 and shortly afterwards the paradigmatic Altes Museum by Karl Friedrich Schinkel of 1830, in Berlin's Museum Island. The latter became a reference for new architecture, such as the 1968 Neue Nationalgalerie by Mies van der Rohe in Western Berlin, a Modernist landmark, and also the 1982 Neue Staatsgalerie by

James Sterling in Stuttgart, a frequently quoted example of Post-Modernist architecture.

These museums' plans follow the same matrix, which is promoted under the 'evolutionary' layers of the containers and their façades. This process is similar to that detected by Rosalind Krauss in relation to modernist painting: there is a standard grid that structures the entire stylistic evolution of the art museum's three-dimensional typology.¹⁵

However, the most important aspect here is the conceptual similarity between the Museum and Book as interior. The book favours the 'portable' point of view whilst the Museum, as protected, orthogonal material space, establishes a collection of individual points of view, guided by a 'curatorial' strategy which puts them together in a 'coherent' way, with the aim of producing meanings. This practice is essentially guided by a 'historical-scientific' consciousness, which is based – to a great extent – on deductive/linear conventions.

Under this perspective, the Book's cover and the Museum's façade can be seen as specialised designs, which are – to a certain degree – inter-independent from their contents and external/local contexts; therefore, they are ultimately linked to a stylistic discussion. Even if throughout history their appearance has changed – a fact that reinforces the idea that in fact they have 'evolved' – the same cannot be said about their common epistemological basis, which has remained practically unchanged in the last two centuries.

This system's logocentrism, as well as its universalism, stability and 'a priori' nature gradually became a nuisance and a cause for concern not only to theoreticians and philosophers but also to artists, architects and writers, mainly because they limited the possibilities of exploring new art spaces and, of course, due to the fact that they were linked to strategies and interests of the powers that be. Critical and deconstructive manifestations became more evident from the mid-19th century onwards but the radical repositioning of aesthetic values' standards and knowledge was only established in the 20th century, mainly by the avant-gardes.

There was a search for a new framework for art and architecture, and in this process of transformation – not only stylistic but also epistemological – a new standard appeared, that is, a new paradigm in the isomorphism between the Illuminist Book and Museum: the Magazine and the Modernist Museum.

Modernist Museum and Magazine

The modernist museum – taking as a model the MoMA (Museum of Modern Art) – and the magazine, both originated in New York, and, as well as sharing their origins, hold an analogue relation: their basic form and content were developed in the 1930s, both

15 Please see KRAUSS, R. (1986), *The Originality of the Avant-garde and other Modernist Myths*, (London, MIT)

in terms of technology and epistemology. They were both created under the wing of the mass media, of reproducibility and of spectacle; therefore, they have been guided by the prerequisites of Consumer Society¹⁶, as well as – and no less importantly – being anchored in the democratic principles and liberal convictions typical of North American society.

The architecture of MoMA's final building, inaugurated in 1939, is an authentic example of International Style, designed by P. L. Goodwin and E. D. Stone in the same cultural context which led to new artistic expressions in the US, not only in the field of Fine Art but also in modernist graphic design, object-functional design and photography. Therefore, this museum cannot be seen only from the point of view of architecture, as it presents itself as a museum-gestalt, that is, a museum in which artworks – images, sculptures and objects – are displayed in the most suitable and communicative environment, where elements of spatial reference dictated by architecture and the artworks are composed according to an interaction between parts, guided by the ever present idea of the whole whilst preserving the individuality of the artwork. Another factor to be considered in this 'gestalt' provided by this new space is the horizontalisation, be it in the treatment, in the collectionism and in the exhibition of similar and contemporary artistic manifestations. At the MoMA, from a programmatic point of view, painting, sculpture, visual art, design, photography and architecture were placed side by side.

A comparison can be drawn with the development of the North American modern magazine in the same decade of 1930. Amongst the most prominent designers conducting this process were: Alexey Brodovitch (1898–1971) and Mehemed Fehmy Agha (1896–1978), as highlighted by Miller and Lupton in their article "A Time Line of American Graphic Design, 1829–1989"¹⁷:

Prior to the work of Brodovitch and Agha, magazines such as Harper's and Vogue used traditional layouts and, like newspapers, relied on framing techniques which treated photographs and illustrations as discrete compositional units. Brodovitch and Agha often let images cross the binding and bleed off the page, bringing an unprecedented centrality and force to photography in publication design. By considering the coherence of each spread and the sequential rhythm of the entire magazine, Brodovitch and Agha came to play a primary role in the total look of the magazine.

There are great similarities between the editorial and design processes of magazines, as mentioned above, and the process of cultural action initiated by the MoMA in

16 (...) a periodizing concept whose function is to correlate the emergence of new formal features in culture with the emergence of a new type of social life and a new economic order – what is often euphemistically called modernization, post-industrial or consumer society, the society of the media or the spectacle or multinational capitalism. This new moment of capitalism can be dated from the postwar boom in the United States in the late 1940s and early '50s or, in France, from the establishment of the Fifth Republic in 1958. (JAMESON, Fredric, *Pós-Modernidade e Sociedade do Consumo* Novos Estudos Cebrap; n. 12/ 1985 b. p. 16–26.

17 IN Mildred S. Friedman; Joseph Giovannini; et al *Graphic design in America: a visual language history*; Minneapolis: Walker Art Center; New York: Abrams, 1989

1939 with its new building. In the frontline of these processes are the museum curator – the curator running MoMA at its inception was the legendary Alfred Barr Jr. (1902–1981), a mythical figure in the American art system – and the magazine art director – Brodovitch and Agha.

Book, Magazine, Museum and the City

Another aspect that should be highlighted in this analogy between the Book and the Museum is the contextualisation of the Book-Museum in the urban environment – the locus of Modernity in its Neoclassical and Modernist stages. In the first stage of Neoclassicism at the end of the 19th century, we see a conscious isolation of the city's space-time. With regards to the book, this is evidenced by the individual habit of reading, the isolation and moving away from everyday routines, as well as the 'elitisation' of this habit, which is exclusive to dominant classes. The public of the museum is also elitist and defined by exclusive use. Its privileged localisation – in a prominent place and away from the urban flow –, combined with a museological staging planned by specialised architecture and landscape, lead the visitor to a ritualistic experience, detached from daily routines. There are examples everywhere: in Berlin, an impressive variety of museums are located on an island; in London, museums and universities coexist in the same neighbourhood, South Kensington; in São Paulo, the Museum of Ipiranga lies magnificently at the top of the Ipiranga Hills surrounded by a garden.

In the case of the Modern Art Museum and the Magazine the relationship with the city is entirely different, as it is shared and, therefore, part of everyday life. Both not only take active part in the urban dynamics but also depend on them. However, in order to put this shift into context – which was a true behavioural transformation – it is necessary to refer to the conceptualisation of the anti-museum, which encompasses two prior aspects, two synchronic cuts in the turn from the 19th century to the 20th century, which already signal – even if anachronistically – a change in the museum's *raison d'être*. These are two almost unknown projects of vertical museums, museums that stand out because their programmes have a string element of social-cultural and citizenship education targeted at the average visitor, which was a very unusual feature in that historical moment. This eccentricity is an important component for the characterisation of the anti-museum. The first one, still in the Old World, in the centre of Scottish capital Edinburgh, is known as Outlook Tower.

Patrick Geddes, considered one of the forefathers of Modern Sociology, acquired the building in 1892. Geddes (1854–1932), inspired by his studies comparing spatial forms produced by men – particularly urbanisation and architecture – to social transformation processes, adapted the building to become a museum-observatory. It is a reversed lighthouse. In the top of the building there is a camera obscura, which captures real-time images of the moving city projected indoors. The tower searches the city and its surroundings for supports for an informed and contextualised placement conducted by the average citizen. A museum-observatory related both to its place and to the expanding world, at the height of British colonialism.

Another vertical museum – which was never materialised – is the Museum of Tomorrow by Clarence Stein (1882–1975) projected in 1929 as a gigantic skyscraper to be built in New York. In the same year, MoMA, still housed in provisional adapted facilities, was inaugurated. One of the main factors that distinguishes one project from the other is the fact that the Museum of Tomorrow was conceived for the visitor, as for Stein the contemporary museum should improve their facilities mainly in terms of internal design, taking into account the satisfaction of the casual visitor:

In the museum of today there is too much to see. (...) The museum of tomorrow will show the casual visitor a limited number of its choicest possessions. (...) He will see as much or as little as he wants to, and will find it without difficulty.¹⁸

This museum's programme incorporated features that are inherent to a modern city. In addition to the scientific, historical, cultural and artistic elements of a traditional museum¹⁹, the Museum of Tomorrow's aim was to become – in the same way as squares, galleries and commercial streets – a space for coexistence and convenience. Therefore, Stein designed a huge museum to fulfil the aspirations both of the average visitor and the specialist. The public museum was to be surrounded by the specialist museum. That is, in its centre, as well as galleries organised as a human knowledge index, the average visitor would find, in alternated spaces, restaurants, squares and other places of convenience. In this sense, galleries were planned in a specific way to attract the visitor to the realm of knowledge and culture, without excess. An indexical museum which, while ascending in its vertical axis, would allow the visitor a deeper understanding of the themes and subjects exhibited in the lower floors. Stein's suggestion that the specialist museum should surround the public museum was not only aimed at guaranteeing the popularisation of knowledge or supervising the continuous education of the average visitor, but also at promoting a new possibility of storage and study. This is due to Stein's unusual proposition of not 'packing' the collection of this museum into large technical lots, but individually or in smaller groups. This important detail was anticipated in his gigantic architectural project: a museum served by a multitude of small cabinets, in which the specialist – in solitude – could be in living contact with the artworks.

The Museum of Tomorrow was not materialised at that moment but the Museum of Modern Art was. In the latter case, certain features of the modern city were not incorporated in the museum as suggested by Stein; however, the modern city played a fundamental role as it was used as context and counterpoint to the environments and situations experienced by the visitor in its interior. By analysing the insertion of the MoMA in the urban network of Manhattan, the strategy of relating this museum-gestalt directly to the street becomes evident. This new type of museum aimed to attract not only the interested visitor but also the passer-by, those that during daily

18 STEIN, C. S., *The art museum of tomorrow*. *Architectural record*, v. 67, Jan. 1930, p. 5.

19 The typology of the museum that incorporates all these features is the National History Museum.

errands on the busy street look for spaces where they can temporarily remove themselves from the chaos of the megalopolis. At this moment we see the configuration of a new museological mise-en-scène, which is very different from the one explored by the Neoclassical museum, whose aim was to distinguish and isolate itself from the urban context. The question raised by Michael D. Levin in relation to the purpose of the modern art museum insightfully encapsulates this new condition: temple or showroom?²⁰ In fact, the answer is both. MoMA created a new temple for art, the white cube, shaped by a cult to art displayed in a seemingly neutral interior. This ideology was the theme of a prudent critical analysis by the artist who coined the expression for this new mystified condition of the art space:

'O'Doherty undresses the artifices of this introspective and self-referring space of modernist art [the art gallery], demonstrating that a great part of the art produced in the last century was pre-idealised to be exhibited in this sacralised space, distant from the world's reality.'²¹

We enter this modern art temple by its front door, in the same way we would enter a shopping mall, with no special pretexts or preparations. However, once inside, the intention is not only to promote a new space for the fruition of art, but also to create new audiences in the face of a new cosmopolitan, international cultural reality, as well as fostering new forms of consumerism. O'Doherty qualifies this intention:

'The ideal gallery subtracts any indication from the artwork that interferes in the fact that the artwork is 'art'. The work is isolated from everything that could damage its appreciation of itself. This provides the space with a presence which is typical of other spaces where conventions are maintained through the repetition of a closed value system.'²²

If in the Museum of Tomorrow the visitor conducts the formation of spaces, this is not necessarily the case in the Museum of Modern Art. The spatial model established by this new conception of art space, the 'white cube', corresponds to a combination of interests, which led modernist art to a certain exclusivity that resembles the exclusivity of art collected in the previous centuries.

Curiously, Joseph Paxton's Crystal Palace of 1851 influenced two contradicting/contrasting trends in the relationship between art and architecture, which shaped the art museum of the 20th century. The first one is related to pure form, culminating with the conception of the 'white cube' and the second one is related to the experimental, participative space, which is in direct dialogue with the city and its inhabitants, and which is the precursor of the museum as interface.

20 M.D. Levin, *The Modern Museum: temple or showroom?* Tel Aviv: Dvir Publishing House, 1983.

21 GROSSMANN, Martin Apresentação IN O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. xiv.

22 O'DOHERTY. op cit., p. 3.

The Crystal Palace launched by chance, or more precisely, unconsciously, the modern desire for 'pure form'²³. The huge 'greenhouse' meant the definitive start of the modern architectural trend of emphasising all that is 'unique and irreducible in each art in particular' (Greenberg). This was one of the first 'bare' architectures, representing at the same time transparency and corporeality, a result of modernity's self-criticism. Even if this was not intentional self-criticism, these architectures played with this modern characteristic by being the product of an engineer. In other words, by being imagined by a non-architect, this construction directly questions architecture's *raison-d'être* and its truths. (...) In any possible way, all these circumstances brought profound instability to other 'reified' concepts and understandings, amongst them the museum.²⁴

Crystal Palace, Imaginary Museum, Lab-Museums, Cultural Centres, Large Exhibitions

The Crystal Palace was an 'event' directed at the great public as it was not built under the shelter of marble, pompous stylobats or porticos and pediments, but as an 'open space', a 'showroom' (Levin) or better still a 'transparent space' where people could move amongst (or interact with) the products/objects exhibited. The public was an integral part of this architectural environment, as opposed to a mere spectator or admirer. This first 'technological circus' of modernity ended up influencing the rise of other intriguing contemporary architectural projects, such as the Beaubourg in Paris or Buckminster Fuller's Dome over Manhattan.²⁵

It is interesting to note that the impact of the Great International Exhibitions on Europe's and the New World's cultural structure was not very significant during that time – from 1851 to the First World War. It certainly influenced 'third-party' outcomes, such as the idea that train stations would be the new cathedrals; however, it certainly did not affect the trajectory of museums, libraries and archives, which were still considered the true drivers of the universal cultural legacy. Its influence, however, is evident in the post-war period when it became part of a new cultural formulation.

The need for a new social-cultural model for post-war Europe was evident and paramount. Amongst the reasons for this we can list: the atrocities committed by fascist dictatorships; the misuse of art symbolism for the construction of an overbearing national identity that perversely justified the extermination of millions of people – as beautifully reflected by Peter Cohen's film *The Architecture of Doom* (1992) –; the devastating effects of war on the populations and economies of European countries; and, finally, the downfall of Colonialism and its definite impacts on global geopolitics and social-cultural values, which had in the museum one of its primary references.

In face of this new local, regional and global reality, the museum's symbolism and cultural representation began to be reviewed not only by the artistic avant-gardes but

23 This aspiration of 'pure form' in architecture can be found in the majority of avant-garde movements of the 20th century: in Futurism, at the Bauhaus, in De Stijl's Plastic Architecture and mainly in the International Style.

24 GROSSMANN, O Anti-Museu, op cit p. 20

25 GROSSMANN, O Anti-Museu, op cit. p. 18

also officially by new cultural policies, and even by a critique originated inside its own operational system, that is, criticism from within.

André Malraux

It is not a coincidence that France became one of the main stages of this revision. Internally and externally demoralised due to the effects of World War II, it had to invest in a cultural plan that could activate society's self-esteem. Public power took the lead in this process with André Malraux (1901–1976)²⁶ appointed as France's Ministry of Culture in 1959 by President De Gaulle. His main innovations were the cultural action strategies adopted in his public policy that did not prioritise material culture values but processes of cultural mediation that sought to develop actions and relations between cultural work, its production, its reception and its public and collective use. The basis for such an approach are Malraux's own ideas, especially those presented in his book *The Voices of Silence* (1951), which contains his most quoted text: the Imaginary Museum²⁷.

From 1950s to 1960s, whilst exploring the relationships between photography and printing techniques, both undergoing continuous improvements, Malraux proposed, with the imaginary museum, the elimination of framings, both of painting and sculpture, as well as of architecture itself. That is, the metamorphosis of the 'artworks' surroundings hosted by the museum takes place mainly due to the effect of photography not only on the perception of art but of the space which reifies it, the museum. This is due to photography being able to transcend the limits of representation with its resources, through the possibilities of recording and publishing. Therefore, Malraux sought to identify and explore the impact of this new technology on human perception. He believed that a new perception of art was imminent and that art books were the forerunners of this transformation. In short, the technological advances of the time revealed a powerful dormant individual imaginary. In this sense, Malraux did not criticise the museum of material culture, but he added a new and contemporary facet to this complex. Regarding the museum, his intention was to investigate a new 'envelope' capable of promoting a different context for the artworks it hosted, as well as encouraging new purposes for both the museum and art.²⁸

Malraux imagined the art book not as a beautiful and glossy book to adorn the tables and bookcases of bourgeois homes, but as another means for the improvement and expansion of visual knowledge, a new space for art. By registering an artwork in detail, photography allowed the edition of books promoting another kind of experience of the legacy shown, a fruition which is different from our ordinary experience or that which is allowed in a Neoclassical or even Modernist museum.

26 André Malraux was a multi-faceted man, committed to noble causes. He fought for the Republicans in the Spanish Civil War, organising the International Brigades' Air Force (1936–39). He also fought in WWII and took part in the French Resistance during German occupation. A fearless adventurer, he participated in some archaeological expeditions in Indochina. Writer, essayist, art historian and statesman, he was the Ministry of Culture during Charles de Gaulle's term for 11 years, from 1958–1969.

27 MALRAUX, A. *Museu Imaginário* in "As Vozes do Silêncio", Lisboa, Livros do Brasil, vol 1, undated

28 GROSSMANN, Martin *Pensando el Museo de Hoy*, in *art.es* n.3, May and June 2004, p. 16

His same avant-garde concern with regards to the space of art, modes or operations that could enhance the fruition and perception of art, led Malraux to develop, alongside his team in the French Ministry of Culture, a new format of cultural facility: the *Maison de la Culture* which, beyond fostering the experience of art, were also spaces that promoted sociability and community spirit. Pierre Moinot, Malraux's assistant, at the launch of the Ministry of Culture's five-year plan in March 1961, defined the *Maison de la Culture* as a 'pluridisciplinary meeting place between man and art that promotes a familiarity, shock, passion, another way for people to consider their own condition. The works of culture are, in essence, the welfare of all, our mirror; it is important that we can all measure and contemplate its wealth. The idea is to encourage the immediate encounter, the direct confrontation with the artwork.'²⁹

In principle, the plan reveals the installation of these *Maisons de la Culture* in the main French cities, but only seven were effectively built, amongst these, projects designed by internationally renowned architects such as Oscar Niemeyer in Le Havre (1978) and Le Corbusier in Firminy-Vert (1965).

This conception of a pluricultural and multidisciplinary space, aimed at diverse artistic and cultural manifestations, with intense simultaneous and continuous local, national and international programming in its various spaces, supported by a heterogeneous group of qualified professionals and equipped with conveniences such as a café and/or restaurant, not only already functioned as socio-cultural interfaces but also served as a basis for the improvement of this new format of cultural facility.

Cultural Centres

The large-scale cultural centres that emerged in great urban centres in the 1970s and 1980s are therefore updated and improved versions of the *Maisons de la Culture*. Thus it is not a coincidence that the National Centre for Art and Culture Georges Pompidou in Paris, known as the Beaubourg, opened in 1977, is still considered as a main reference amongst large-scale cultural centres.

Modernisation/upgrading was needed mainly due to the worldwide trend of growing cities, markedly the ones which today are global cultural and artistic centres, and also due to the increasing influence of the mass media in the socio-cultural configuration of those cities. The Cultural Centres also correspond to the aspirations which, in great part, motivated the revolutionary movements that marked the year of 1968, as they sought to correspond to the aspirations of cultural democratisation and participation from new agents that were entering the cultural system, both locally and globally.

Therefore the 1960s and 1970s marked the passage from an artistic internationalism – which guided the creation and maintenance of the Museums of Modern Art – to a

29 GIRARD, Augustin, «1961. Ouverture de la première maison de la Culture», *Lettre d'information* n° 43, 17 février 1999, Ministère de la Culture et de la Communication

cultural globalism that today seeks to relate the plurality of existing structures of cultural display and production – which includes museums, cultural centres, biennials, the Documenta, the Kunsthallen, art fairs, etc. – not only with mass media, but with a virtual culture supported by current information and communication technology.

But before we examine this new artistic and cultural configuration that promotes the existence of museums-interfaces, of hybrid production, display and memory platforms, we have yet to highlight a few important passages in cultural practices from the 1960s to the 1980s.

Pontus Hulten

A singular practice in the relation between cultural centres and museums is that of Pontus Hulten (1924–2006). Director of the Moderna Museet in Stockholm, Sweden, between 1958 and 1973 and responsible for its worldwide projection as a space dedicated to contemporary art, Hulten was also director-founder of the National Museum of Modern Art which, along with the BPI – an immense public library with open access –, film and performance theatres, temporary exhibition galleries, Brancusi's 'dislocated studio'³⁰ and the IRCAM – Georges Pompidou Institute of Acoustic and Musical Research and Coordination in Paris – constitute the above mentioned National Centre for Art and Culture Georges Pompidou in Paris. The Beaubourg, is a revolutionary cultural facility due to its unusual configuration, which combines display, performance, reading, information, research and memory resources, manifested through a singular and remarkable architecture.³¹

For this great Parisian challenge, Hulten brought his experience as the director of the Moderna Museet and also as the director of a multidisciplinary and multicultural space with similar features and a similar mission to the Maisons de la Culture in France:

In 1967, we worked at the Kulturhuset for the city of Stockholm. There, public participation was intended to be more direct, more intense and more participative than ever, that is, we wanted to develop workshops where the public could participate directly, where they could debate, for instance, something new that was being dealt with by the press – a space for the critique of everyday life. It was meant to be more revolutionary than the

30 In 1956, Brancusi donated his studio with all its contents to the French state (finished works, drawings, furniture, tools, library, record collection...). With the aim of maintaining the integrity of this collection, the National Modern Art Museum decided to rebuild it as it was left by the artist, near the Beaubourg, and invited architect Renzo Piano to design this difficult transmutation: from studio to studio-exhibition. This is doubtless one of the most impressive installations of the 20th century, alongside Palácio Itamaraty designed by Niemeyer in Brasília and inaugurated in 1970.

31 See BAUDRILLARD, Jean, O efeito Beaubourg: implosão e dissuasão (1977) in A arte da desapareição, Rio de Janeiro: Editora UFRJ, p.165 and 173. (Collection of texts organised by Kátia Maciel)

Pompidou Centre in a city much smaller than Paris. The Beaubourg is also a product of 1968, as seen by Georges Pompidou.³²

In his statement and through his curatorial experience, Hulten demonstrated that a new space for culture must privilege not only basic activities – such as the preservation of collections, exhibitions, presentations and the access to information – but also participative ones, either through practical or discursive activities. His trajectory in the cultural sphere underlines another important element in this work method: the close work between cultural management and curatorial work, and the artists, through creative processes.

Another two agents of the same importance as Hulten during the same period must also be mentioned here: Szeemann and Zanini, since both were key figures in the modernisation of art museums in the new geopolitical and cultural reality that was being formed in the post-war period. This new reality was shaped, amongst other things, by the dissolution of colonialism, the Cold War, the Vietnam War, the military dictatorships in Latin America and by technological innovations, as well as the profound transformations in the very nature of art, mainly those caused by processes today characterised as of the dematerialisation of art. Avant-garde movements such as Arte Povera, Conceptual Art, Site-Specificity and Land Art, as well as new artistic practices such as performances and happenings, influenced particular and remarkable transformations in the direction of certain art museums and their programmes.

The first step in this transformation were the exhibitions. These new forms of production and artistic attitude were hosted for the first time in two memorable exhibitions: 'Op Losse Schroeven' (On Loose Screws) at the Museu Stedelijk in Amsterdam and 'When Attitudes Become Form – Live in Your Head' at the Bern Kunsthalle, both in 1969³³. The first was curated by Wim Beeren (1928–2000) and the second by Harald Szeemann (1933–2005).

Beeren would later become the Stedelijk's director in the 1980s. Following Willem Sandberg's [1945–1963] innovative and experimental direction, which put this museum on the international contemporary art map, Beeren's proposal for that exhibition was to bring productions into the museological space which, due to their process-based, ephemeral and performative nature, destabilised the museum's own systematic, conservative and materialistic nature.

32 Interview with Pontus Hulten by Hans Ulrich Obrist in 1997 in OBRIST, Hans Ulrich, *A Brief History of Curating*, Zurich & Dijon, JRP/Ringier & Les Presses du Réel, 2008, p-45 [note: the Kulturhuset exists, see: <http://www.kulturhuset.stockholm.se/>]

33 GLEADOWE, Teresa et al, *Exhibiting the New Art: 'Op Losse Schroeven' and 'When Attitudes Become Form' 1969*, Afterall, London, 2010

Harald Szeemann

Szeemann used an alternative art space, a Kunsthalle³⁴, which, without a permanent collection, could, according to him, operate more like a laboratory than a memorial. Due to a lack of resources, it was necessary to improvise and make the most of what they had. It was in this context – due to the impossibility of realising an exhibition that would require shipping artworks from other European and American cities and following an idea he had whilst paying a studio visit to the then young artist Jan Dibbets, who showed him a work in process – that the conception of the exhibition ‘When Attitudes Become Form’ was born:

(...) I will organise an exhibition focusing on behaviour and gestures that are similar to the one I see here. (...) the catalogue documents this revolution in the visual arts, discussing how the works could either assume a material form or remain immaterial. (...) It was a moment of great intensity and freedom as you could produce a work or simply imagine it. (...)³⁵

If Hulten build bridges between the realm of museums and the more recent realm of cultural centres, Szeemann, in turn, played a key role in establishing another important connection between alternative art spaces and large international exhibitions such as the Kassel Documenta and the Biennials, which was a key factor in the renovation of art museums. As the director of a Kunsthalle, he certainly had more mobility than a museum director, and when questioned by the municipality of Bern in Switzerland and the Kunsthalle Board about the radical nature of his exhibition ‘When Attitudes Become Form’, he decided to declare his independence from the strict institutional restraints by calling himself an *Ausstellungsmacher*, an ‘exhibition maker’. Thus in 1969, the figure of the independent curator was born, a nomad mediator in the art system. With his newly acquired position, Szeemann hovered between the arena of temporary institutional events such as the Kassel Documenta – having been one of its most renowned curators, with his project for the 5th edition in 1972 – and the institutional arena of permanent spaces such as the Kunsthalls and art museums.

Walter Zanini

But this picture would not be complete without mentioning the work of Walter Zanini in São Paulo, Brazil. Zanini was the main coordinator of the exchanges between the collaborative, experimental and laboratory practices of a contemporary art museum that was being formed and the São Paulo Biennial. Both – under the direction of Zanini – sought to understand, read and map out contemporary art production, as well as its critical and political insertion in an expanded socio-cultural context. These propositional management practices, which transformed the operating structures of

34 Kunsthalle is a German term commonly employed in the art world to designate spaces for temporary art exhibitions.

35 Interview with Harald Szeemann by Hans Ulrich Obrist in 1995 in OBRIST, Hans Ulrich, *A Brief History of Curating*, op. cit., p-87

cultural facilities such as the museum or the biennial, opened up new possibilities of artistic-cultural interchange with very distinct features from those championed by Modernism's internationalism.

Upon returning from a long period of study in Europe [1954–1962], Zanini immediately started his teaching and research activities at Faculty of Philosophy, Languages and Human Sciences of the University of São Paulo (USP). With the extinction of the society that supported the Museum of Modern Art in 1962, Cicciullo Matarazzo donated the entire patrimony of the Museum of Modern Art to the University of São Paulo, including the collection, for the creation of USP's Museum of Contemporary Art (MAC). Zanini took up the coordination of this new institution in 1963 and remained in the post until 1978. In 1980, he was invited by the Biennial's president, Luiz Villares, to curate its 16th edition (1981). He remained in the post of curator and also carried its 17th edition (1983). In an interview given to Fórum Permanente in 16 December 2009 Zanini mentioned some aspects of this relational cultural action between the museum and the biennial:

With regards to the Biennial issue, in 1980 I had the idea to make an exhibition based on analogies of language. This is what I thought about and presented to the Biennial's Science and Culture Council. It was approved. (...) A great show comparing languages that exist in today's world. I tried to establish relationships between these things, that is, to compare these things and escape from strict compartmentalisations, sometimes with a circular passage – the whole Biennial was compartmentalised by countries.

It had to reflect current times, that moment, that instant. Because a museum of modern art – what I think we tried to do – has to work with art that is being made at the time. Is this the kind of art that is being made? This is what should be in the museum. This is what I thought, what this group that was in the museum thought, and which started around 1970, in the late 1960s, in debates, in texts, everywhere. It was something that gathered momentum, wasn't it? I believe this culminated in the 1970s, and then it died out. And the Biennial carried on with the division by countries for a long time. In spite of these Analogies of Language...

I believe the Analogies of Language was positive for the Biennial. (...) It was very difficult to do... it was very difficult for the countries to select the artists. The Biennial should have a curator. The Biennial should have a scientific curator to organise the show.³⁶

This curatorial approach based on analogies of language immediately allowed the radical modernisation both of the museum and of an exhibition of the scale of the São Paulo Biennial. The greatest merit of this kind of critical reading of contemporaneity is that it was not excluding or restrictive. It allowed more traditional languages such as painting, sculpture and graphic arts to dialogue with new technological languages and with new procedures in art that were being consolidated and reoriented at that moment.

Zanini, seeking to shorten Brazil's geographic distance to the main cultural productions that emerged in North America and Europe, invested, along with the artists that

³⁶ Interview with Walter Zanini by Fórum Permanente. Interviewers: Martin Grossmann, Pamela Prado, Vinicius Spricigo, Isis Baldini Elias, São Paulo 16/12/2009, (forthcoming).

assisted him at the MAC, in procedures and collective manifestations that operated with and critically incorporated the characteristics of a society based on mass communications and the development of new technologies. The way in which he and artists such as Júlio Plaza and Donato Ferrari promoted Mail Art both at the MAC and the 16th São Paulo Biennial, demonstrates well how this museum's programme sought to overcome the hurdles it faced on a daily basis.³⁷ Other investments in process-based art as well as in new visual languages such as video art, allowed the museum to keep up to date locally and globally. Creative solutions, based on collective work and on new modes of economic operation allowed the MAC, at the same time, to establish an immediate correspondence both with the international and local art circuit, whose audience at the time lacked opportunities and was eager for new modes of collective participation – due, mainly, to the limitations imposed by the military government.

At the beginning of the 1970s, until he left the museum, Zanini kept supporting conceptual practices – in which the idea prevailed over the result – and situations in which audience participation was part of the artists' propositions. Freedom of choice crushed by the military dictatorship was transformed into artistic action by the artists, who sought different ways of relating art and the current political situation.³⁸

Zanini himself adds:

We did what we could in those times. The budget was small, and we had a small staff. (...) You picture the director sitting on a chair. It was nothing like that. It was very different; it was romantic, if you will. Romantic in the good sense, of doing things, of working together with the artists. There was involvement, great friendship. (...) We were colleagues. There wasn't this bureaucratic issue of hierarchy. One sought contacts – simply human, technical, professional contacts – to join forces. (...) I believe this conceptualism brought on the force of ideas. No doubt.³⁹

In spite of the emphasis on contemporary critical and creative actions by means of exhibitions such as the JACs – Jovem Arte Contemporânea (Young Contemporary Art), 7/4/1972 Acontecimentos (7/4/1972 Happenings), Prospectiva 74 (Prospective 74), Poéticas Visuais (Visual Poetics), Zanini, with his small technical team and with the support of the artists involved with the museum programme, also carried out essential activities, that is, basic museum activities such as acquisition policies, publications and a programme of travelling exhibitions with its collection across Brazil.

37 For more details about the role of mail art in the MAC's curatorial strategy during Walter Zanini's direction (1963–78) and also in the 16th São Paulo Biennial, see: BALDINI ELIAS, Isis, *Conservação e Restauro de Obras com Valor de Contemporaneidade; a arte postal da XVI Bienal de São Paulo*, PhD Thesis, ECA-USP, São Paulo, 2010, pp207

38 SULZBACHER, Tatiana Cavalheiro, *Laboratório no Museu: Práticas Colaborativas dentro de Instituições de Arte*, MA Dissertation, CEART/UEDESC, Florianópolis, 2010

39 Interview with Walter Zanini by Fórum Permanente. Op cit.

Hulten, Szeemann & Zanini

Hulten, Szeemann and Zanini's practices were contemporary, simultaneous and complementary. They were also practices informed by and conscious of contemporary art processes that were taking place concurrently in various localities. The three of them invested, in a pioneering way, in new art trends, mainly process-based ones such as site-specific projects, performances and happenings, mail art and conceptual art. They encouraged experimentation with new media. They also valued collaborative, horizontal work, which was motivated not by personal/authorial interests but by collective efforts. A working mode that – if not yet formed as a network – already anticipated this possibility, thus demonstrating its innovative character.

Imaginary, Hybrid, Anthropophagic, Tropicalist, Contextualised Museum

The concept of imaginary museum, besides corresponding to what has already been said in relation to Malraux's ideas and its applications, also allows us to extend to other interpretations, such as the coexistence of existing museums and those created by collective imagination and, certainly, with those imagined by each individual. The imaginary museum also allows us to idealise the museum in the present time, in the a-temporality of the world of ideas and even as a projection of the future. However, for the socialisation of these processes it is necessary to establish a negotiation similar to what Adorno developed in his famous essay *Valéry-Proust Museum* (1967). Adorno contrasts two views; one, Valéry's, which is critical to the legacy of the museum, and the other, Proust's, of praise. Here I reproduce a previously formulated comment about this contrast:

Adorno's essential difference in relation to Malraux's position is to underscore a third instance suggested by the synthesis of this dialectical inevitability, in which neither death (Valéry) nor life (Proust), but the critical presence of a subject in the museum space is prevalent. Thus Adorno produces a foreground for a critical experience within the art museum.⁴⁰

MASP

In Brazil, Lina Bo Bardi brought this critical attitude to our reality – which is also a poetic attitude in relation to art museums – through her museum project, the MASP,

40 GROSSMANN, Martin *Pensando el Museo de Hoy*, op. Cit p. 17. In the same text there is also an important remark on the opposing views about the museum, Valéry's and Proust's: (...) Valéry considered the museum as a dismal repository. (...) Proust considered the museum as the ideal place for enchantment. Valéry was very interested in the mechanics of human thought and in creating a poetry that was pure in itself, in which language would be able to be fully expressed. Proust took art as the heart of human existence and believed its role was to recreate the past. From Valéry's more objective viewpoint, museums were like tombs for artworks. His critique was directed to the excessive accumulation of works in museums such as the Louvre and his argument was that no mind was capable to deal with such disparity of information. Proust, on the other hand, understood history as landscape and consequently the museum as an irreplaceable medium in supporting the *joie enivrante* that this experience allows." p. 17

built between 1957 and 1968. The MASP is the materialisation, the socialisation, of the imaginary Tropicalist hybrid museum: an anthropophagic museum which savours not only Malraux, but also Mies van der Rohe and Paxton's Crystal Palace, amongst other references. The MASP is amongst the great landmark works of the 20th century, alongside Duchamp's Large Glass (1915–1923), Hélio Oiticica's Spatial Reliefs from 1959, Fontana's Spatial Concept from 1961, etc. When conceiving the museum, Lina Bo Bardi also appropriated the way of thinking of modern artists. Lina Bo Bardi's museum – and not the art museum which is there today – is a 21st century museum, whose poignancy and originality have unfortunately been contained by efforts to return to order by a retrograde conservatism.

The MASP is seemingly presented as a modernist museum but, in reality, it presents an antithesis to the principles established by the 'white cube' paradigm. The second floor of the building (the picture gallery) was originally conceived as a great 'Imaginary Museum'. Lina also sought support from Mies van der Rohe's programme. From his work, Lina appropriated mainly the idea of a crystalline and homogeneous space, in contiguity with the exterior, with the city. In order to achieve this, she marked the exhibition space with two large glass 'panels', eliminating the need for opaque walls and creating individual transparent supports for paintings. As entities, works 'float' in space and dialogue with the visitor. It is up to the 'flâneur' to organise the works in space-time. Visuality can be operated in layers, by superposition or work-by-work. This spatial situation demands a critical involvement with the art space from the visitor. It is a bold proposition, both in terms of praxis and museological concept.⁴¹

This contextualised, permeable, hyper-spatial concept of museum is innovative when compared to the previous epistemological stage in the turn from the Neoclassical museum to the Modern Art museum and, consequently, from the book to the magazine. The modern art museum is part of the city, but the visitor's experience in its interior is diametrically different from that of the city. That is, when entering the modern art museum, the visitor leaves the city outside. The white cube ideology promotes a mise-en-scène supported by the strategies revealed by O'Doherty⁴². Just as the Neoclassical museum, the Modern Art museum was configured as a temple, as a space exclusively for art. There is no possibility of dialogue between distinct realities; its premises guide the subject's experience in its interior as an a priori condition for the fruition of art. However, just like the MASP today there are other spaces for art and culture that already promote some kind of fruition and interaction with creative processes, in great part contextualised by the urban experience.

Another two examples in the city of São Paulo reinforce and corroborate the characteristics of MASP's programme, thus pointing towards a new direction, to new possibilities of institutional action that seek to contextualise the institution within its surroundings, even allowing these surroundings to enter, in a filtered way, the 'protected

41 GROSSMANN, Martin *Seducción y Crítica; arte y arquitectura em Brasil*, Sublime N.6, November and December 2002, p20

42 O'DOHERTY. op cit.,

space' of culture. Just like MASP, these are landmarks of a new way of conceptualising the space of culture, distinct from those of Modernism, and close to the idea of a museum as interface, of the museum in the n-dimensional space, in hyperspace. The examples quoted here are based on personal experience and proximity, as well as on their singularities in relation to the standard scenario of similar cultural facilities in Brazil and abroad.

SESC Pompéia

The MASP is part of Lina Bo Bardi's intentional architectural programme, which includes other projects, particularly SESC Pompéia⁴³. A centre, or rather, a cultural complex formed by multi-use spaces, bar/café, theatre, workshops, as well as leisure and sports facilities which, expanding the MASP project, was designed by Lina and her team [1977–1982] not only to correspond to the requirements of a corporation, the SESC, but to truly motivate the community's socio-cultural belonging. It was conceived as an environment open to exchange and dialogue in order to become a meeting point, an interface between the potential of popular creation and Western culture's traditional manifestations. The departure point was to motivate the community to use the new centre's facilities spontaneously, in a true spirit of appropriation stemming from a dialogic and collaborative process. Preserving the buildings of an old drum factory, a pioneering architectural structure in Brazil built in reinforced concrete with masonry sealing, Lina Bo Bardi also kept the original land use scheme, with an internal road that functions as an organising axis, formerly ordering the industrial dynamics. This same internal road still organises the centre's cultural activities, and it is an essential feature in the positive occupation of this cultural centre.

Centro Cultural São Paulo

Conscious about the poignancy of the street metaphor as the organising axis of the socio-cultural dynamics of a space for art and culture today, the architects Eurico Prado Lopes and Luis Telles designed another equally popular venue for the city, the Centro Cultural São Paulo – CCSP, inaugurated in the same year as the SESC Pompéia.

The Centro Cultural São Paulo is a landmark of Brazilian Post-Modernism. Inaugurated in 1982, its architecture is singular not only for the richness of its concept and project, but mainly because it was designed to become a democratic and participative environment. The architects and team involved went beyond projecting ideals, putting into practice a spatial-temporal venue activated and modelled by the use and appropriation by people. This aim was made clear through the creation of an internal road that organises its socio-cultural dynamics. That is, the road as a metaphor activates visitors, offering new powers

43 Other projects by Lina Bo Bardi that should be highlighted are: Museu de Arte Moderna da Bahia (1959), Teatro Oficina (1984), Fundação Pierre Verger (1989).

to the passers-by, allowing them to become agents in the processes generated in this environment.⁴⁴

We rarely encounter an architectural construction designed in full integration with light, with the plasticity resulting from the combination of iron and reinforced concrete, with the rhythmic articulation of generously horizontal floors and with the carefully planned transparency achieved with perpendicular sections of large glass surfaces. People are perfectly incorporated and at ease in this environment, visiting the Centro Cultural São Paulo on a daily basis moved by various interests and certainly attracted not only by the lucid beauty but also by the cultural activities that take place there.⁴⁵

Lopes and Telles invest in another type of architecture, which contrasts with the brutalism of Lina Bo Bardi's architecture and that of other contemporary architects such as Paulo Mendes da Rocha. However, the similarities with SESC Pompéia are clear with regards to its occupation and the way in which people use its spaces and facilities. Originally, in its design developed from 1975, the building was to host a gigantic open access library of almost 50,000 square meters, but in 1981, when construction began, this proposal was adapted so the building would become a cultural centre hosting not only a library – the second largest library in the city and the most visited –, but also a complex of theatres, exhibition and multi-use spaces, a bar/restaurant and a shop. Furthermore, the CCSP has four different collections⁴⁶ that are an addition to its singularity and diverse programme as a cultural venue. One interesting fact is that both SESC Pompéia and the Centro Cultural São Paulo were designed during the military dictatorship. However, the architects and teams involved in both have conceptually based their projects on principles of transparency and participation, thus valuing freedom and anticipating the democratic regime in 1984, after 20 years of dictatorship.

If, in the analogy of the Book and the Museum we could find and present a first epistemological turn in 1930s New York with the emergence of the magazine and of the modern art museum, would it be possible to identify another turn now?

Museum, Interfaces, Dimensionality

(...) First we have a segment that 'lives' in a straight line (one-dimensional space). By moving to a two-dimensional space, we move the segment towards a new dimension and we obtain a square. By moving the square into a new dimension we obtain a cube whose representation – through perspective in the two-dimensional space inhabited by the square – is very familiar to us. Finally, by moving the cube in a new direction (fourth dimension), we then obtain the so-called hypercube. Its representation on a plane is not as simple as

44 GROSSMANN, Martin A atualidade do Centro Cultural São Paulo, TENDÊNCIAS/DEBATES section of the Jornal Folha de São Paulo newspaper on 14th July 2010, p3

45 GROSSMANN, Martin Outra objetividade – o CCSP no olhar dos artistas, introduction text for exhibition carried out at the Centro Cultural São Paulo from May to August 2007 http://www.centrocultural.sp.gov.br/expo_programacao_outraobjetividade.asp

46 These are: City's Art Collection, Multimedia Archives, Folk Research Mission, Oneyda Alvarenga Audio Collection

that of the cube – perhaps a question of visual conditioning! (...) Six squares or six faces form the cube, whereas the hypercube has cubes as 'faces'. How many cubes are there in a hypercube?⁴⁷

A warning before we proceed towards the conclusion of this text. We must remember that the magazine has not replaced the book; neither has the modernist museum taken the place of the Neoclassical museum. The ongoing process of the museum as interface does not imply the substitution or overcoming of the museum of material culture by a museum in virtuality. Neither do we propose a virtual museum, that is, a museum which exists completely in virtuality.

The fact is that by exploring hyperspace⁴⁸ in a critical-creative⁴⁹ way – taking as reference not only the ideas and practices mentioned here but also the history of the art museum –, we could develop, shape and take new relational extensions to existing museological structures further, which would certainly strengthen and update the material culture museum.

The great challenge launched by the hypercube, particularly in the realm of museums, is the virtual modelling of a set of active environments in continuous processing, which besides operating in their own relativised space-time, are also capable of simultaneously interrelating. This process will undoubtedly interfere with the idea and application of what we understand today as being a classroom, a laboratory, a library or a museum. These spaces, that were, and are, designed mainly for transmitting knowledge, when in interrelation to others of a virtual nature, end up being automatically relativised not only for the novelty factor but also the freedom and openness offered by hyperspace⁵⁰.

Thus, what is being discussed and analysed here, when considering the museum in virtuality, is the existence and the current state of the material culture museum and

47 MARAR, Ton, *Ao Hipercube* in exhibition catalogue A03 CUBO [cubed], curated by Luciana Brito and Martin Grossmann, Paço das Artes, São Paulo, March and April 1997, p.25

48 Hyperspace, in Geometry, refers to spaces with more than 3 dimensions, that is, n-dimensional.

49 The concept of critical-creative action/management – still in process of formulation – emerges from the conjunction of several theories and strategies, as well as a process of appropriation. It was conceived during the development of the Centro Cultural São Paulo's institutional programme, under the directorship of this article's author, from July 2006 to May 2010. It is a hybrid concept, materialised mainly through the practices promoted by cultural actions such as those highlighted in this text: those of the anti-museum, of the imaginary museum, of the laboratory museum, as well as those of artists who not only produce for the art system but also operate in the system in a self-critical and metalinguistic manner. History of Art has plenty of examples of this form of action. An instigating starting point are the prints by Albrecht Dürer that form the 'didactic' side of his work, composed of four books titled *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit* from 1525. In these books, the backstage of the artist's creative processes are revealed, showing how perspective is obtained through a set of apparatuses, procedures and specific techniques, which, in their turn, are anchored on an ideology of space and representation that permeate the work. Another remarkable moment is the painting *Las Meninas* from 1656, which exposes Diego Velázquez's conscious politics at the heart of the Spanish Kingdom of King Philip IV, a metalinguistic situation that has been explored by Foucault in his book *The Order of Things* from 1966, amongst many others. These approaches were followed by Caspar David Friedrich (1774–1840), Gustave Courbet (1819–1877), Eduard Mameet (1832–1883) and Paul Cézanne (1839–1906), culminating with Marcel Duchamp, who is a cornerstone of this type of critical-creative action within the art system in the 20th century. His artistic-cultural action is a main reference for contemporary art production, especially with regards to the relationship between artist and institution.

50 GROSSMANN, Martin *O Museu na Virtualidade IN Hipermuseum: a arte em outras dimensões*, (2001) op cit.

its possible connections in virtuality; that is, museological extensions⁵¹ already in operation – such as museum websites, data banks and discursive platforms, amongst others – or others that are still to be created and developed in this field. A greater understanding of these new spatial-temporal situations requires not only a more critical and effective incursion into n-dimensionality but above all a more conscious action by the museum in relation to this new interface condition.

An interface – as a mediation and encounter device that allows, promotes and regulates the interaction between processes that take place within the relation between the real and virtuality – presents itself as an environment/device shaped by the need/desire for the (in principle, non-relational) interaction of entities. The interface is something that positions itself ‘in between’ things, actions and processes. All that is translation, transformation and passage, belongs to the realm of the interface⁵².

Amongst the multiplicity of processes that it intermediates, the dynamics of the interface are not randomly extended. It depends on each component, their confrontations and sharing, affinities and conflicts with other components. In order to bring these encounters together, the interface guarantees the conditions of knowledge between each component. It establishes coordinates and defines each component’s role. In order to bring about change, it needs the forces created by tensions between processes that provide the necessary conditions for the traffic of information.⁵³

The term interface is commonly associated with the relationship between man and machine and mainly to the relationship between man and computers, but it has also been employed in other areas, such as in Social Sciences, in concepts that also help to explain the museum as interface:

A social interface is a critical point of intersection between different ways of living, social fields or levels of social organisation, where social discontinuities based on differences of value, interests, knowledge and power are probably located.⁵⁴

The epistemological turn proposed by this type of understanding – elaborated by the critical trends of the Sociology of Development⁵⁵ – is centred on the figure of the subject – the human intermediation – capable of creating his/her own spaces as well as

51 Museological not only in the sense of a direct relation to Museology – field of museum studies and corresponding techniques such as conservation and cataloguing, its history and relation to society –, but also the various rationales developed and related to the realm of the museum, either the anti-museum, the artists’ (for instance, Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, Joseph Kosuth, etc.), or even the curators’, such as Szeemann – in a special section of Documenta 5 (1972) he explores the meaning and psychology of the sacred place today.

52 LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência-o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

53 DUARTE, Claudia Marcel Duchamp, olhando o Grande Vidro como interface, Rio de Janeiro, Rios Ambiciosos & N Imagem, 2000, pp10–11

54 LONG, Norman, *Development Sociology: Actor Perspectives*, Routledge, 2001, p 243

55 Sociology of Development is the field of sociology that analyses the effects of the generalised mechanisation of production by adopting a perspective of interdependence between the economic, social and political dimensions. Initially, by using the Theory of Modernisation, it studied the necessary conditions for the access of non-industrialised or developing countries (the so-called ‘Third World’) to the Industrial Revolution. In the 1980s and 1990s this model

participating actively in the construction of multiple knowledge networks. The subject therefore is an active, an operative and a propositional element in this situation of dialogue, negotiation and commitment which is offered by the interface. The subject – through his/her participation – critically identifies which elements contribute to or prevent the success of the creation of social contexts, generators of both knowledge and the interchange of knowledge and belonging. Therefore, beyond knowledge transfer, the transformation of the subject and the lived context is also at stake.

This proposition is certainly complemented by another important social-economic-cultural phenomenon linked to technological innovations: the popularisation of the internet, which today connects billions of people around the world. This was only possible due to a combination of three factors: the creation of a standard (universal) protocol for the distribution of data (TCP/IP) for a global system of interconnected computer networks in 1989, the development of user-friendly browsing interfaces in 1993 with the launch of the Mosaic⁵⁶ browser and the commercial launch of the internet between 1994 and 1995.

Usability is this combination's central element. More than a concept and a demand from Consumer Society without boundaries, it is also an effort aimed at facilitating both the individual and collective or social use of cultural objects, mediums and processes, thus promoting the social sphere. Furthermore, the main elements of the current agenda are the ease of use and the ability to interact with processes or objects produced by man. The interesting aspect is that the internet, despite being configured to operate as a global structure for universal information and communication, acting as a sort of virtual spine of globalisation, allows not only the maintenance of universal mechanisms of knowledge but also suggests and facilitates the shaping of relative, contextual platforms, moulded by the individual or the community.

In contemporary art, mainly in post-modernist production, Marcel Duchamp (1887–1968) announces a similar understanding of the epistemological transformation in the field of art. In his text, 'The Creative Act' of 1957, Duchamp explains that the creative act is not performed by the artist alone: 'the spectator brings the work in contact with the external world by deciphering and interpreting its inner qualifications and this adds his contribution to the creative act'⁵⁷.

Duchamp brings these three elements (the artist, the artwork and the observer) to the same level, in which there is no hierarchical distinction amongst them. It is the interaction between these elements that allows the formation of context (...). Dimensionality - and no longer necessarily the visibility of the experienced world - is shaped through the

began to be criticised mainly on the basis that it was still linked to post-colonial power relations. This criticism opened space to the proposition of other models and understandings, such as the one highlighted in this text.

⁵⁶ Browsing Interfaces: Mosaic, launched in 1993, was the first browser available for free in the internet designed in a way that usability could be improved, through graphic interfaces. However, Netscape was the browser that really marked this opening, that was followed by Microsoft.

⁵⁷ DUCHAMP, Marcel The Creative Act, Houston, 1957 (IN BATTCOCK, Gregory A Nova Arte, São Paulo Perspectiva, 1975, pp 71–74).

interaction of objects and critical subjects, who are aware of not only the creative act but also the interpretative act and the limits of this relative knowledge. This other form of knowledge becomes operational when 'users' (producers and observers), their products and other element coexist in interaction, in a network.⁵⁸

By recognising the presence of the user within a context of knowledge, the spatial-temporal condition both of the user and the context is multiplied. This is possible because movements, times, patterns, colours, sounds, smells, thoughts, imagination, dreams, as well as all kinds of associated ideas and feelings can be understood as different and as possible dimensions of the context of knowledge.⁵⁹

Duchamp, with his avant-garde production and approach, reflected not only on his Ready-Mades, Large Glass and *Étant donnés* but also on his propositional participation in the world of art and his interest in the different areas of knowledge, such as Philosophy and Geometry – in particular with regards to the 4th dimension –, participates effectively in this new configuration of the understanding of art in the post-war period. His artworks, texts and attitude suggest new parameters for the production, exhibition and materialisation of art.

These final comments suggest the need to create and maintain social-cultural interfaces in the public sphere, inspired by programmes, projects and gestures recovered throughout the text which have influenced transformations in the art system's institutional structures and practices. We have given special attention to the creation of the Maisons de la Culture in France and their more recent and globalised version, the Cultural Centres, as well as the Lab-Museums⁶⁰, particularly the cultural initiatives promoted by cultural managers Pontus Hultén, Harald Szeemann and Walter Zanini, considered here as 'contemporary, simultaneous and complementary'. Finally, we have highlighted the programme of an 'imaginary, hybrid, tropical, anthropophagic' museum formulated by Lina Bo Bardi, the MASP – inaugurated in 1968 –, as well as other two cultural centres in the city of São Paulo inaugurated in 1982. This set of innovative propositions emphasise the visitor/user/participant/active central role in shaping spaces, proposing, therefore, a different ritual, a different mise-en-scène, as well as new forms of materialisation and reception of art, which are more complex and integrated into reality and life. There were other cases that we could have also analysed. Here another three examples can be briefly cited with the aim of not minimising or even regionalising the action of museums as interface. The Tate Modern in London, mainly for the impact of its site-specific programme at the Turbine Hall on the materialisation of the museum itself. The 21st Century Museum of Contemporary Art in Kanazawa, Japan, for its bold, circular and transparent architecture, which reinforces the situation of the context in which it was built: a public square. The Musée

58 GROSSMANN, Martin, Do Ponto de Vista à Dimensionalidade, ITEM, Revista de Arte, n.3, Rio de Janeiro, February 1996, p. 29–37

59 GROSSMANN, Martin Museum Imaging: modelando a modernidade. Summary of the main ideas developed in the PhD thesis, published in English: Spatial Imaging: Modelling Modernity in (anais) First Symposium Multimedia for Architecture and Urban Design, São Paulo, FAU-USP, April 1994, pp 51–62

60 SULZBACHER, Tatiana Cavalheiro, op cit.

D'Orsay in Paris, for preserving the original features of the building's train station, giving priority to certain dynamics, both in terms of space of passage and crowd gathering. In all these situations, the reflection on the art museum occurs through the action of the spectator in its interior, by means of a critical experience, which updates the spectator in a transforming way.

From this perspective, the art museum is seen as a social-artistic-cultural complex acting on several fronts. It is the environment for and the driver of transformations in the modes of representation and production of meanings of a society that is updated with time. The museum of art, mainly after its modern version of the 1930s, has been playing a different role: from illustrative museum to cultural agent, that is, a museum placed not only in its own context but also in life and its dynamics.

By being complementary and subsequent to the other two stages previously presented – 'book and museum' and 'magazine and modern art museum' – the current stage, the interface stage, which is under development, broadens the condition and action both of the museum and of art itself. Guided by the sequence of examples and situations presented here, as well as by the reference to the trajectory of the hypercube segment – referring to the quote that opens this part of the text – it was possible to draw some features of this new condition for the museum, already announced with the title of the text as being the condition of interface.



Notes on contributors

Marcelo Mattos Araujo Lawyer, museum expert and has been director of the Pinacoteca of the State of São Paulo since 2002. He has a PhD from the Faculty of Architecture and Urbanism at the University of São Paulo (FAU-USP) and works as an invited lecturer at the University of São Paulo. He was the director of the Lasar Segall Museum (1997–2001) and President of the Association of Museum Experts of São Paulo (1987). He is a member of the Advisory Board to the Brazilian Committee of the International Council of Museums (ICOM).

Fernando Cocchiarale Artist, philosopher, art critic and curator. As an artist, he was actively involved in creative processes relating to conceptual art and video art in Brazil in the 1970s and 1980s. He is a lecturer of History of Art and Architecture in Brazil at PUC University in Rio de Janeiro and also at Parque Lage School of Visual Arts. He was the chief-curator of the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro – MAM RJ (2000–2008) and of the Visual Arts Programme of Itaú's Cultural Centre (1999–2003).

Paulo Sérgio Duarte Critic, History of Art lecturer and researcher at the Centre for Applied Social Sciences/CESAP at Cândido Mendes University in Rio de Janeiro. He teaches Theory and History of Art at Parque Lage School of Visual Arts in Rio de Janeiro. He was the chief-curator of the 5th Mercosul Biennial in 2005 and a member of the Board of Curators at the Iberê Camargo Foundation (2002–2007), author of *Anos 60 – Transformações da Arte no Brasil* (Campos Gerais 1998) and *Waltercio Caldas* (Cosac Naify, 2003), among other books.

Moacir dos Anjos Economist, art critic and curator. He holds an MA in Economics from UNICAMP and a PhD from the University of London. He has been a researcher for the Joaquim Nabuco Foundation in Recife since 1990. He was the chief co-curator of the 29th edition of the São Paulo Biennial (2010). He has been a member of the Board of Curators of the Cisneros Fontanals Arts Foundation since 2006. He was curator of the Panorama of Brazilian Art exhibition at the Museum of Modern Art in São Paulo in 2007 and Director of the Aloísio Magalhães Museum of Modern Art in Recife (2001–2006). He was part of the curatorial team of the Visual Arts Programme of Itaú's Cultural Centre (2001–2003).

Ricardo Basbaum Multimedia artist, lecturer, curator and critic. He holds an MA in Fine Arts from Goldsmith's College, University of London (1994). He has a PhD in Visual Poetics from the School of Communications and Arts at the University of São Paulo (2008). He is a lecturer at the Institute of Arts of the University of the State of Rio de Janeiro (UERJ) and Faculty Santa Marcelina (São Paulo). He took part in exhibitions such as Documenta 12 and the 25th International São Paulo Biennial. He was chief-curator of the Panorama of Brazilian Art exhibition at

the Museum of Modern Art in São Paulo in 2001. Author of *Além da pureza visual* (2007) and Editor of the compilation *Arte Contemporânea Brasileira, texturas, dicções, ficções, estratégias* (2001), amongst other publications.

Marcelo Ferraz Architect who graduated from the Faculty of Architecture and Urbanism at the University of São Paulo in 1978, he is a partner at the Brasil Arquitetura office, where he has carried out several award-winning designs in Brazil and abroad. Amongst them: the Yellow District, in Berlin, Germany, Villa Isabella, in Hanko, Finland, the Museum of Japanese Immigration, in Registro, São Paulo, the Afro Brazil Museum in São Paulo and the Rodin Museum in Bahia. He worked with Lina Bo Bardi (1977 to 1992) and Oscar Niemeyer (2002). He is a lecturer at the Escola da Cidade (City School) in São Paulo.

David Sperling Architect, lecturer at the Department of Architecture and Urbanism at the São Carlos School of Engineering, University of São Paulo, and member of the research group 'New Contemporary Spaces'. He holds an MA from the São Carlos School of Engineering, University of São Paulo and a PhD from the Faculty of Architecture and Urbanism, University of São Paulo, in the area of Design, Space and Culture. He is a member of the editorial team for the magazine *Risco* of the Architecture and Urbanism Post-Graduate Programme of the São Carlos School of Engineering, University of São Paulo.

Jean Galard Professor of Aesthetics in the Philosophy Department of the University of São Paulo (1968–1971) and the Director of various French Cultural Centres in cities such as Casablanca (Morocco), Niamey (Nigeria), Istanbul (Turkey), Mexico City and Amsterdam (Holland). He was the Creator and Head of Cultural Services at the Louvre Museum (1987–2002). He published *A Beleza do Gesto* in Brazil (1997) through EDUSP.

Paulo Herkenhoff Lawyer and independent curator. He is curator of *Europalia 2011* in Brussels. He was chief curator of the 24th São Paulo Biennial (1998). He was director of the Museum of Fine Arts in Rio de Janeiro (2002–2006), assistant curator of the Museum of Modern Art, New York (1999–2002) and chief-curator of the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro (1985–1990). Was also curator of the Eva Klabin Rapaport Foundation, and consultant to the Cisneros Collection (Caracas) and to the 9th Kassel Documenta. He published amongst others, *Cildo Meireles, A Geografia do Brasil* through Artviva, *Antonio Dias* through Cosac Naif and *Rivane Neuenschwander* through Distributed Art Pub.

MUSEU ARTE HOJE



O espaço do livro

Gilberto Mariotti e Martin Grossmann

Existem pelo menos duas referências básicas hoje, quando é necessário discutir as instituições museológicas: o ensaio fundamental de Adorno, “*Museu Valéry Proust*” e o não menos importante “*Museu Imaginário*”, de Malraux. Ambos narram a ocorrência de descontextualizações que tornam novos significados disponíveis para a percepção e o pensamento. Adorno toma como um de seus objetos o relato incomodado de Valéry sobre a reconfiguração da experiência no museu de arte que implica da interdição ao uso da bengala ao caminhar por entre as obras, dispostas agora de forma a se apresentarem sem mistérios ao visitante. Malraux aponta novas possibilidades de leitura abertas pelo olhar fotográfico, a partir da pretensão do fotógrafo à simples reprodução das obras do museu.

No caso desta seleção de artigos, entrevistas e transcrições, a leitura também nasce de uma descontextualização. O espaço virtual do site do Fórum Permanente, em que os textos aqui reunidos antes conversavam, nos oferecia passagens que realizam relações em constante reedição e realinhamento dos conteúdos, que sequer correspondem mais à íntegra de cada texto.

Algo similar ocorre com a proposição original de Lina Bo Bardi para o Museu de Arte, o MASP – hoje desconfigurada, o que garante a pertinência da escolha de “Uma ideia de museu”, texto de Marcelo Ferraz como ponto de partida deste livro. Marco original internacional localizado na periferia do eurocentrismo, como tantas outras manifestações consideradas extemporâneas, hoje revalorizadas e inseridas em uma história possível, a arquitetura e a expografia radical deste museu sugerem a contextualização dialógica do equipamento cultural na cidade e o emponderamento do visitante como estratégias possíveis para uma atuação sociabilizada do museu. Não de forma mandatória, mas como anseio.

No tempo presente ativamos uma consulta com Jean Galard, Marcelo Araújo, Paulo Sérgio Duarte, Fernando Cocchiarale, importantes interlocutores do sistema da arte brasileira: o que eles pensam sobre o museu de arte hoje no Brasil, da possibilidade de imaginar um *Museu Ideal* e do que é possível concretizar. E como complemento, transcrevemos um encontro histórico em setembro de 2004 onde foram muito bem expostos alguns *Desafios para Museus de Arte no Brasil no Século XXI*: Uma mesa redonda formada por Paulo Herkenhoff, Moacir dos Anjos, Paulo Sérgio Duarte e Marcelo Araujo, representando o Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, o Museu de Arte Moderna do Recife, a Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre e a Pinacoteca do Estado em São Paulo.

Na sequência, dois textos que relacionam o fazer artístico com os museus de modo distinto, um pelo viés de um pensamento arquitetônico contemporâneo, “As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte” de David Moreno Sperling e outro, “Perspectivas para o museu no século XXI” de Ricardo Basbaum, pelo papel do artista como agente.

Por fim um texto que propõe a discussão do *Museu como Interface*, incorporando estratégias do anti-museu, bem como de outras práticas culturais, sejam institucionais, como as dos centros culturais, sejam experimentais como as dos museus-laboratórios dos anos 1960 e 1970, além de propostas que ativam ações na virtualidade.

Concretiza-se uma configuração a que aparecem submetidos aqui estes textos. Nem por isso deve representar perda em relação às possibilidades de interpretação. Cabe ao leitor abrir caminho por entre os momentos diversos contidos nos textos, rearticulando as passagens pela linha de edição e pelo espaço do livro, algo semelhante ao que se espera de uma experiência no museu.

Uma ideia de museu

Marcelo Carvalho Ferraz

Romana, nascida em 1914, Lina Bo Bardi teve toda a sua formação no que podemos chamar era do fascismo: na infância, como “balila” de Mussolini; na juventude universitária e como arquiteta recém-formada – durante a guerra – como membro da resistência comunista.

A guerra foi a marca que carregou durante toda a sua vida, e de onde tirou, continuamente, forças para enfrentar dificuldades, derrubar barreiras, e pensar que a vida é sempre por um fio, e que portanto só se deve pensar e fazer aquilo que é fundamental, imprescindível, vital. Daí Lina tirou seu profundo senso objetivo e poético ao mesmo tempo.

Em 1946, casa-se com o *marchand*, crítico de arte, jornalista e polemista, P. M. Bardi, e embarca para o Brasil numa viagem de passeio.

Lina já conhecera, na escola de arquitetura, os projetos modernos dos brasileiros Lúcio Costa, Niemeyer e grupo, sobretudo o Ministério da Educação e Saúde, com a participação de Le Corbusier, e o Conjunto da Pampulha, de Niemeyer: “Era fascinante e novo, livre. Rompia com a rigidez racionalista”, dizia ela.

Ao chegar ao Rio de Janeiro, o casal Bardi é convidado por Assis Chateaubriand, magnata das comunicações e grande realizador, a ficar no Brasil para criar um Museu de Arte, que acabou sendo fundado em São Paulo.

Lina fica fascinada com a arquitetura que florescia com liberdade, com a paisagem tropical, com o verde, com um país que não tinha ruínas, nem as da guerra e nem as históricas. Impregnada de entusiasmo, vinda de uma Europa destruída pela guerra, assim refletia sobre um museu no Brasil:

“Um recanto de memória? Um túmulo para múmias ilustres? Um depósito ou um arquivo de obras humanas que, feitas pelos homens para os homens, já são obsoletas e devem ser administradas com um sentido de piedade? Nada disso. Os museus novos devem abrir suas portas, deixar entrar o ar puro, a luz.”

Sem abrir mão da formação racionalista (defensora ferrenha do movimento moderno), com sua enorme erudição, Lina mergulha no mundo brasileiro para projetar um museu nos trópicos, para um povo novo, mestiço “sem o peso e as amarras do passado” – costumava dizer.

Com esse ideário nasceu o Museu de Arte de São Paulo. Primeiramente num antigo edifício do centro da cidade reformado por Lina e, posteriormente, em sua atual sede, à avenida Paulista. Do primeiro prédio, na rua Sete de Abril, ao segundo, definitivo, Lina, com um projeto arquitetônico revolucionário, leva a cabo suas ideias sobre museus, desde a organização dos espaços até a maneira de expor.

O edifício do Museu de Arte de São Paulo é um marco da arquitetura moderna brasileira e, como tal, deve ser discutido. Mas creio que, hoje, discutir sua relação com a cidade, com o espaço em que está inserido e seu significado simbólico para a população paulista – e, porque não, brasileira – é mais importante do que fechá-lo no discurso arquitetônico, muitas vezes hermético e inócuo.

No Brasil, a grande maioria de nossas cidades ainda carecem de um mínimo básico de conforto urbano, no amplo significado do termo. São cidades ofendidas e maltratadas. Não temos transporte público adequado, habitação, áreas públicas, parques, áreas verdes, praças, espaços de encontro; enfim, não temos planos urbanos nem de longo nem de médio prazo.

É no contexto dessas carências que devemos analisar o significado de certos projetos pontuais: sua capacidade transformadora no ambiente urbano e sua capacidade de mudar mentalidades. A importância do MASP fica muito mais evidente se o consideramos na ótica da cidade caótica que é São Paulo. Quando digo MASP, digo não somente o edifício, mas o programa do museu como um todo.

Arquitetura, para Lina Bo Bardi, era o meio concreto de agir sobre a realidade, de revelar, criar ou modificar contextos. A arquitetura do MASP é, para além do edifício, uma ideia de Museu.

Com uma importantíssima coleção de arte, implantado num dos pontos mais importantes da cidade, o museu representa um oásis em meio ao deserto arquitetônico que o circunda, salvo quatro ou cinco edifícios em toda avenida Paulista. Oásis também por acentuar o vazio – o espaço livre e democrático do Belvedere, acessível a todo cidadão, rico ou pobre, suprimindo assim uma de nossas maiores carências: a falta de espaços públicos; Oásis por sua baixa taxa de ocupação e sua implantação adequada à topografia, ao contrário de todos os outros edifícios da rica avenida Paulista: os grandes bancos, grandes empresas, enormes edifícios agarrados ao solo, cercados de grades, sem um metro quadrado de espaço público.

As cidades são representadas não somente, mas principalmente, pelos seus edifícios. O edifício do Museu foi eleito pelos cidadãos de São Paulo como um de seus símbolos máximos: a imagem que escolhemos para nos representar. Isso não é pouco. A arquitetura que fica para contar ou testemunhar a história da humanidade é aquela que mantém algo de sagrado, no sentido de respeitável, de depositário de crenças, devoção, ou representante do imaginário de um povo: símbolo de uma gente, de uma época. E o MASP é isso. Dentro dessa cidade de vida dura e opressiva, a população elegeu uma imagem que é, em grande parte, o seu avesso, uma imagem que representa a esperança em uma cidade mais humana. Esse corpo estranho na gigantesca cidade é o ponto de referência para os encontros mundanos e cívicos, para namoros e protestos políticos – como na recente derrubada de um presidente da república. A arquitetura revolucionária de Lina Bardi não só foi aceita, mas adotada pela população de São Paulo. E com muito carinho.

Dito isso, podemos circundar e adentar o edifício.

Situado em um terreno com quatro frentes, o edifício não tem fachada principal. Quem o vê pela avenida Paulista não pode imaginar que ele se duplica no subsolo, criando a surpreendente fachada oposta, de uma construção em terraços e jardineiras, ancorada na encosta, com a vista para o vale da avenida Nove de Julho. É a quebra da dureza do objeto suspenso – o corpo superior, tenso, que desafia a gravidade. Entre estes dois corpos, o grande vazio que parece sustentar acima a grande caixa e comprimir para o subsolo o corpo inferior do museu.

Do ponto de vista da química, isto seria algo como uma enorme diferença de pressão, onde o gasoso é capaz de isolar dois sólidos. Como se trata de pura arquitetura, onde técnica e poesia se aliam, é o desafio, a ousadia humana que lá está. A conquista do “nada”, como dizia Lina, ou o desejo de liberdade. Lina sempre se referia ao comentário do compositor John Cage quando viu pela primeira vez o MASP: “É a arquitetura da Liberdade!”.

Essa busca de liberdade, ou o desafio de sua procura, continua em cada espaço, cada gesto do projeto do museu. Ao descermos ao subsolo, como em uma estação de metrô, em vez da escuridão, da falta de ar, encontramos a luz, cristalina, filtrada pelo verde das floreiras, e a vista livre sobre o vale. Isso se deve à inteligente e bem acertada implantação do edifício na paisagem, como já me referi anteriormente. Saber tirar partido do contexto, seja ele físico ou abstrato, sempre foi uma das qualidades de Lina Bo Bardi, que gostava de citar F. L. Wright: “em todo projeto, as dificuldades, as limitações são nossos maiores amigos, são as dicas para as boas soluções”.

Ainda no subsolo do edifício, os auditórios são inovadores em termos de aproveitamento e desenho do espaço. O menor, com os assentos inclinados na diagonal do quadrado, e o maior, com seus palcos laterais, seu despojamento e versatilidade, que permitem os múltiplos usos que os espaços cênicos contemporâneos tanto necessitam.

Os espaços do Museu são espaços amplos, abertos, de refinada simplicidade, que suportam todo tipo de intervenção nas exposições, guardando sempre o ar de liberdade da boca de uma grande caverna.

Se subimos do nível da avenida Paulista, do enorme vão livre, para a caixa suspensa, encontramos ainda aí e com força total, a vontade de liberdade: um grande “oceano de pinturas”. Os quadros se libertam das paredes e flutuam em cavaletes de concreto e vidro utilizados como suporte/expositor: lembrança do cavalete do atelier do artista, que mostra o verso, as costas da tela, muitas vezes com preciosas anotações. O nome do quadro e do autor também ficam nas costas, para que o público não se sinta obrigado a gostar deste ou daquele quadro, apenas pelo nome do autor. “Oh! É um Picasso! Lindo!”. Não, o espectador é livre para gostar ou não, e também para criar as relações que quiser dentro deste verdadeiro “varal” de pinturas de várias épocas. Em visita ao MASP, o arquiteto holandês Aldo van Eyck perguntou: “Quem sabe qual é o melhor fundo para um Cézanne? Branco, cinza, rosa? Eu poderia achar que é um El Greco, ou um Goya”.

Um museu sem paredes. Lina citava Maiakóvski: “Chegou a hora de jogar as pedras, os projéteis e as bombas nas paredes dos museus”.

Uma grande família de artistas que não são separados, nem no tempo – na classificação ocidental da arte – e nem no espaço. Convivem bem e, se pudéssemos perguntar, certamente teríamos um Picasso orgulhoso de ter ao seu lado um Goya. Ou um Matisse que divide o espaço com um Rafael. Só a América, o Novo Mundo, poderia admitir uma coleção exposta desta maneira. No Brasil, mistura de Europa Ibérica, África e Oriente – no que herdamos dos índios –, podemos ousar novos caminhos que não o eurocêntrico.

Queremos sim todas as conquistas tecnológicas, científicas e culturais do Ocidente, mas as utilizaremos ao nosso modo. Assim é o museu: a técnica de ponta, as conquistas da arquitetura moderna, a importante coleção de arte ocidental, a serviço de uma visão nova de Museu. Um museu que, ao ser pensado, concebido e projetado, leva em conta a cultura brasileira no que ela pode ter de mais belo: a vontade de ser livre, o combate à submissão e às regras importadas.

É o Museu descolonizado. O Museu do Novo Mundo, que luta contra o complexo de inferioridade, nossa pior herança da colonização e da escravatura.

Esta é a ideia de museu que nos interessa. Uma ideia força, veículo portador de um desejo, de um sonho materializado em forma, a serviço do Homem e das relações humanas.

Talvez, toda arquitetura assim o devesse ser.

Museu ideal¹

*Jean Galard, Marcelo Araújo, Paulo Sérgio Duarte e Fernando Cocchiarale.
Todas as entrevistas conduzidas por Martin Grossmann.*

Em março de 2006, de passagem por São Paulo, onde participou de uma mesa redonda sobre Roland Barthes na Bienal do Livro, Jean Galard conversou com o Fórum Permanente a respeito dos museus de arte e dos espaços para a arte contemporânea e apontou a internet como espaço privilegiado para a crítica na atualidade.

Jean Galard

FP – Há um texto do Adorno intitulado “Museu Valéry-Proust”, em que ele faz um contraste entre a visão dionísica de Proust e uma visão mais crítica de Valéry. Parece haver um jogo dialético sem solução entre essas duas ideias, uma situação muito peculiar do museu que vive em um estado de crise permanente. Ele não é mais o meio que representa o Iluminismo, mas ao mesmo tempo também não pode ser destruído e considerado o mais representativo da civilização ocidental ou uma herança do Colonialismo, da conquista do Novo Mundo. Como você vê o museu hoje? Trabalhando no Louvre, que sem dúvida é o paradigma de museu europeu, você acha que é possível superar esse paradoxo?

Jean Galard – Em relação ao público, permanece esse fenômeno fundamental da dificuldade na relação com as obras, porque todas estão chamando a atenção ao

1 Uma seleção de entrevistas feitas pelo Fórum Permanente que têm em comum visões, questões e expectativas para as instituições de arte no Brasil. Participam Jean Galard, Paulo Sérgio Duarte, Marcelo Araújo e Fernando Cocchiarale. Todas as entrevistas feitas por Martin Grossmann. Primeira edição para o site de Vinicius Spricigo. Edição final para o livro de Gilberto Mariotti.

mesmo tempo. O público está um pouco disperso de maneira totalmente inevitável, eles não olham nada, passam pelas obras e dão uma olhada de dez segundos.

FP – Mas parece que o museu não tem como morrer, não é? Apesar das críticas do século XX a essa concepção ocidental e eurocêntrica de museu, o museu sobrevive e vai muito bem aparentemente.

Jean Galard – Certos museus.

FP – Então, porque o museu continua em evidência?

Jean Galard – Você aceitaria que a pergunta é sobre museus de arte? Essa é uma distinção importante, porque hoje existem museus de sociedades, de objetos, de artesanato, eco-museus etc., que se desenvolvem muito, já que o museu entrou para a área política, e para os políticos, em todos os sentidos, o museu é necessário para atrair turistas e para a recuperação das cidades. Então há museus de todo tipo. Quando não há acervo suficiente para todos, faz-se museus com qualquer coisa. Bem, a questão é: porque museus de arte?

FP – Sim, o que é o museu de arte hoje?

Jean Galard – Outra distinção é o porquê do museu de arte antiga e o porquê do museu de arte moderna e contemporânea. Sobre o museu de arte antiga, seriam todas as considerações sobre a necessidade de tomar consciência do passado, não só conservar as obras mas também essa possibilidade que o museu proporciona de mudar um pouco os pontos de vista contemporâneos e podermos voltar ao passado. É preciso conhecer o passado para que possamos compreender onde estamos e deixar de dar esse privilégio ao contemporâneo, que é uma doença da nossa época. Os museus de arte contemporânea evidentemente constituem um paradoxo, porque a arte contemporânea é relativamente nova para os museus. O museu de arte contemporânea me dá uma espécie de hierarquia contestável e provisória. Esse fato tem que ser considerado, pois para a imensa maioria do público, o museu se tornou um lugar não de reconhecimento do passado, mas de pretensão em relação ao presente. Mas seria realmente chocante se fosse uma seleção e uma hierarquia definitiva.

FP – A sua resposta está ligada a uma outra pergunta que gostaríamos de fazer, que é sobre a relação da intelectualidade brasileira com o contexto cultural. Fazemos essa pergunta porque entendemos que para o estrangeiro, e principalmente para aquele com uma permanência maior no Brasil, é mais fácil observar a situação local de forma crítica. Então, essa crítica também é importante para nós, no sentido de tentarmos entender um pouco esses mecanismos, essas idiossincrasias brasileiras no contexto cultural. Será que você poderia nos ajudar a entender essa situação local?

Jean Galard – O que vejo como elemento favorável no Brasil e que não existe na França é a passagem de um campo ao outro. Do campo universitário (que é um dos maiores campos intelectuais) para o cultural, o que praticamente não existe na França, pelo menos no campo dos museus, onde temos setores profissionais muito definidos, e um professor universitário nunca vai poder dirigir um museu, porque há corpos de curadores para isso, e os curadores não vão dar aulas de História da Arte na universidade. Não há essa passagem, que tem que ter e que existe nos Estados Unidos. Em todo caso me parece que existe aqui esse elemento positivo para que haja uma inter-relação fecunda entre o mundo intelectual e a vida cultural. É necessário ainda que haja intermediários, que são as publicações periódicas semanais ou diárias. E sobre esse ponto tenho dúvidas e preocupações, ao mesmo tempo, em relação ao Brasil e à França.

FP – No Brasil, nunca houve essa mediação de revistas, de publicações especializadas em arte. Muitas tentativas mas nenhuma continuidade.

Jean Galard – Me dizem que o “Mais” [caderno de cultura da Folha de São Paulo] é bem diferente do que era há dois anos atrás. Eu vejo toda semana por internet, mas não percebi realmente a diferença. O que percebi diretamente foi o desaparecimento do *Jornal de Resenhas*. E isso é grave, porque eram artigos relativamente desenvolvidos e havia a reprodução de todos esses artigos na forma de livros, que constituem um panorama formidável sobre a vida intelectual, artística e cultural do Brasil, com índice dos nomes dos autores dos artigos e índice dos autores das obras comentadas.

FP – Mas se você diz que isso também é uma raridade na França! Qual é o lugar da crítica hoje?

Jean Galard – A internet! Você percebeu como eu cheguei a essa conclusão formidável, preparada desde o início da nossa conversa?

FP – Então, o Fórum Permanente caminha pela via certa, não é?

Jean Galard – Com certeza. A imprensa escrita está em crise por causa de pessoas como eu, que não compram todos os dias o *Le Monde* ou o *Libération na França*, mas que, todos os dias, vão à internet para ver todos os títulos e ler aqueles artigos que me interessam particularmente, os quais imprimo e depois coloco em meus dossiês, e que se tornam meus instrumentos de trabalho. É mais fácil de classificar e usar do que uma página de jornal. Então, eu sou um dos responsáveis pela crise dos jornais. Não sei se eles sabem disso, mas vamos cada vez mais trabalhar, cultivar e pensar pela internet. É um instrumento formidável.

FP – Para finalizar, fazendo referência a um francês, André Malraux, e seu pensamento em relação ao museu de arte, o Fórum Permanente pergunta: que museu de arte você imagina para este milênio? Qual seria o seu museu imaginário?

Jean Galard – Ao ouvir essa pergunta, tenho imediatamente uma coisa para dizer: o museu não pode ser a resposta. Primeiro, o museu deveria ter um acervo. O problema de hoje é que muitos museus abrem suas portas sempre por razões políticas, e depois fecham ou ficam com pouco público, porque o acervo não é suficiente. Isso é fundamental. Agora, talvez por não ser curador, e pelos motivos que já expliquei, eu gostaria de lugares onde o acervo é um dos elementos, ao lado de salas de conferências, programas de cinema, de todo um conjunto de discussões e documentações. Os museus deveriam ser sempre centros culturais, centros de atividades de descobrimento de obras visuais e de descobrimentos de conhecimentos contidos nos livros ou nas exposições, de falas e discussões das pessoas mais variadas. No Louvre, com um auditório de quatrocentos lugares, conseguimos organizar muitas dessas atividades como conferências, debates e simpósios. Mas eram eventos muito fechados sobre História da Arte e Arqueologia. Hoje isso mudou. Vejo uma abertura, com temas que eu não poderia fazer serem aceitos quando eu estava lá, e que agora estão sendo feitos. Para mim o ideal é uma espécie de museu como o Museu de Alexandria, trezentos anos antes de Cristo, com uma biblioteca, um lugar onde se passeia e tem esculturas, lugares para discussão, salas de conferência e vários pesquisadores em uma residência.

Em outubro de 2005, durante viagem de estudos e intercâmbio cultural à Alemanha promovida pelo Goethe Institut de São Paulo, *Paulo Sérgio Duarte, Marcelo Araújo e Fernando Cocchiarale* falaram ao FP sobre a possibilidade de termos instituições de arte sólidas no Brasil.

Paulo Sérgio Duarte

Fórum Permanente – O que é o museu de arte hoje, no Brasil e no mundo?

Paulo Sérgio Duarte – No meu modo de ver, a arte é uma manifestação do conhecimento humano tão importante quanto as manifestações do conhecimento científico e religioso. Dentro do sistema cognitivo humano, o homem estaria incompleto se não fossem as manifestações artísticas, e o museu é uma forma de preservá-las. Evidentemente, o Brasil, com as suas dimensões de território e população, precisa de um sistema eficiente de museus de arte, mas é sintomático e deprimente, para qualquer brasileiro educado ou que chegou a um determinado grau de instrução, a situação dos museus de arte, começando pela capital federal, que até hoje não tem um museu de arte digno de um país que tem mais de 170 milhões de habitantes e 8,5 milhões de quilômetros quadrados.

FP – Como você vê o museu de arte hoje no Brasil? Há algo positivo, de que podemos falar bem e divulgar como sendo característico regional brasileiro, ou que aponte para um futuro mais promissor?

Paulo Sérgio Duarte – O museu de arte no Brasil tem déficits enormes. A melhor situação no panorama artístico brasileiro é a da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Isso não quer dizer que ela esteja cumprindo completamente a sua missão, porque ainda falta muita coisa. Eu cito como exemplo o fato de que em nenhuma cidade do Brasil, nem no Rio ou São Paulo, eu posso dar, nos conjuntos de museus existentes, um curso de arte brasileira do Século XX. Ou seja, não existe uma Sala Guignard, uma Sala Portinari, uma Sala Tarsila, uma Sala Anita Malfati, uma Sala Segall (o caso Segall é uma exceção à regra, porque existe o Museu Lasar Segall), e isso para não falar da arte contemporânea. Há uma lacuna formidável, há muito o que fazer. O que entusiasma no Brasil é tudo o que falta por fazer.

FP – Falando de problemas na nossa história de museus de arte, há soluções para problemas crônicos, como o problema financeiro, a relação entre o público e o privado, e a efetiva apropriação de indivíduos, e até de corporações, das instituições?

Paulo Sérgio Duarte – Na Europa, o Estado sempre atuou muito ativamente em políticas compensatórias, e jamais entregou a formulação dessas políticas para o setor privado. Ou seja, a atuação pública é muito presente em todos os países europeus, particularmente na Alemanha, na Itália e na França. A atuação do setor público é absolutamente indispensável em um país com as características do Brasil. No entanto, nos últimos anos, houve um liberalismo neófito no Brasil que abriu mão ou delegou a setores do capital privado a formulação das próprias políticas, e o Estado renunciou a seu papel público de gestor. Eu acho que a retomada lenta e balanceada do intercâmbio do papel do público e do privado na área cultural vai se redesenhar a partir das experiências passadas, e a partir dos erros que foram cometidos, nós poderemos “corrigir os rumos”. Devemos analisar, fazer um balanço dos erros e melhorar. Não podemos pensar que antes de delegar ao setor privado estava tudo uma maravilha, e que entrando o setor privado, tudo se desmanchou, se degradou. Isso não é verdade. Nunca houve um sistema constituído para o olhar da arte brasileira, que pudesse ser desmanchado posteriormente. É um processo em construção, que se desviou de um determinado rumo que vinha seguindo. Eu acho que essa correção de rumo e a retomada das responsabilidades do Estado e do setor público na formação de políticas nacionais e de relações internacionais são muito importantes e indispensáveis, até para saber como o capital privado pode atuar melhor. Por enquanto, o capital privado praticamente não atua, o que atua é uma renúncia fiscal, ou seja, o dinheiro público, que é dado de mão beijada para o setor privado formular suas próprias políticas culturais e institucionais. Então, há que se pensar que é preciso criar estímulos à participação efetiva do capital privado, não com dinheiro público, não com renúncia fiscal (a renúncia fiscal existe em outros países, mas nunca no percentual que existe no Brasil), mas com dinheiro do capital privado, que é o que ocorre nos Estados Unidos, na França e na Alemanha. Temos igualmente de estender e fortalecer o estímulo fiscal principalmente para a formação de acervo: percentuais mais elevados para aquisições para coleções abertas ao público e percentuais mais baixos para eventos temporários.

FP – Como você avalia a relação entre as Bienais e os museus? São Paulo e os museus locais, e agora a Bienal do Mercosul e os museus locais, e até talvez aquela tentativa de se fazer uma Bienal em Fortaleza.

Paulo Sérgio Duarte – Em primeiro lugar, acho que o museu mantém um acervo permanente com uma programação temporária e a bienal é um lugar para um panorama mais amplo da produção contemporânea. As bienais estão voltadas para a produção contemporânea, e o recuo histórico que ela deve fazer é sempre pequeno, no máximo algumas décadas. É preciso lembrar que a Bienal é hoje uma instituição, e vou repetir aqui o que a Beral Madra, uma curadora e crítica turca de arte disse recentemente a respeito da última Bienal de Veneza: as Bienais se tornaram sofisticadas, caras e pesadas demais para mostrar um leque diverso da produção contemporânea, que são produções não-bienalizáveis, ou seja, não se encaixam no formato institucional da Bienal. À Bienal cumpre o papel de mostrar a produção contemporânea, mas ela abrange somente um determinado segmento da produção contemporânea, e não se deve pensar que essa mostra pode fazer um arco completo dos segmentos de manifestação artística que existem hoje. Uma série de segmentos importantes sequer pode se aproximar de uma Bienal sem perder seu caráter. O caráter anti-institucional de uma série de produções artísticas contemporâneas torna impossível que elas se enquadrem dentro de uma Bienal. Uma vez que a Bienal as absorvesse, elas perderiam seu caráter artístico conceitual, que é o de estar fora de qualquer instituição. A Bienal atua sobre a cidade que a produz e a recebe. Ela trata de uma questão urbana muito ligada a ela, que transcende o próprio evento artístico. A Bienal, na verdade, é um processo onde uma cidade, uma comunidade local, toma consciência do papel da arte no concerto do conhecimento humano, no concerto do jogo de prestígio, do jogo de poder através do qual aquela comunidade se relaciona com seus vizinhos, com os outros Estados e com o restante das nações. É preciso não descartar esse aspecto da Bienal, e não isolá-la numa questão de especialistas em arte para discutir seus aspectos artísticos. Ela tem um papel que joga pesadamente na questão política e no prestígio da cidade que a realiza. Não é qualquer cidade que consegue realizar uma Bienal. No entanto, existem nos Estados Unidos estudos, e acredito que na Europa já devem existir também, sobre o “efeito bienalização”; mais de cinquenta Bienais surgiram no mundo do final dos anos 1980 e durante a década de 1990. Nesse roldão de Bienais reproduzidas abundantemente pelo mundo, uma delas foi a Bienal do Mercosul. Então, falar sobre essa Bienal é muito diferente de falar da Bienal de Veneza ou da Bienal de São Paulo. Uma é mais do que centenária e a outra teve sua primeira edição em 1951. Ambas são Bienais modelo. A Bienal do Mercosul tem um recorte muito interessante, que faz dela hoje a maior mostra de arte latino-americana existente no mundo. Neste ano, nós estamos mostrando 172 artistas, sendo que 85 são de sete países diferentes da América Latina: Argentina, Bolívia, Chile, México, Paraguai e Uruguai, além, evidentemente, do Brasil. Então, nada existe no mundo para mostrar um recorte dessa região. E a Bienal do Mercosul, desde sua primeira edição, também interage com artistas de outros continentes. Na atual edição, por exemplo, nós temos quatro artistas convidados de outros continentes: Ilya Kabakov, Marina Abramovic, Pierre Coulibeuf e o Stephen Vitiello. Ela

é uma Bienal que não quer ser latino-americana de uma forma purista, e não joga com a questão da identidade latino-americana no sentido tradicional da palavra. É uma Bienal que nasceu muito consciente de que a questão da identidade no mundo contemporâneo atravessa outros problemas que vão além das identidades nacionais ou regionais. O constructo da identidade é muito mais complexo do que a questão da nação ou região, e dentro dessa situação, a Bienal do Mercosul é tanto causadora de efeitos locais e regionais quanto ela é um sintoma do grau de consciência da questão educacional e cultural atingido no Rio Grande do Sul. Ela é o sinal de maturidade da cidade de Porto Alegre e do estado do Rio Grande do Sul, sinalizando, apontando para um grau de consciência diferenciado em relação a outras regiões do Brasil, por sua consistência e sua profissionalização, pela sua dimensão em escala. Ela pode adquirir outros perfis e ter desenhos diferenciados. O importante, a meu ver, é que no caso concreto da Bienal do Mercosul, a Bienal de Porto Alegre, como eu costumo chamá-la, deve ser redesenhada, para incorporar um projeto educativo permanente, para que a Bienal não cesse seus efeitos com o encerrar da mostra, e não espere mais dois anos para que algo aconteça. Ela não está em uma trama cultural tão densa como a Bienal de São Paulo, que permite que outras instituições preencham as lacunas. As instituições culturais existentes no Rio Grande do Sul, particularmente em Porto Alegre, não atendem ainda à demanda da sua população. No caso de Porto Alegre, o papel educativo de formação voltado especificamente para a arte contemporânea poderia ser cumprido pela Bienal, em interação com as outras instituições existentes no local. O que me interessa é discutir esse processo local como um processo permanente, e não um evento bienal, na trama específica do lugar chamado Porto Alegre, que é diferente de um lugar como São Paulo ou como o Rio de Janeiro.

FP – É possível que, em nossa tradição institucional, damos mais atenção a esse tipo de acontecimento do que aos museus porque nós temos uma experiência, um know-how em Bienais que de certa maneira coloca sempre o museu em segundo plano?

Paulo Sérgio Duarte – O que é importante no caso do Brasil, não é opor a Bienal ao museu, mas passar a ideia de como essas instituições se complementam. Elas são complementares, jamais nenhum museu vai poder dar conta da produção da arte contemporânea na escala e na dimensão que uma Bienal dá. Também deveriam ser introduzidas no Brasil estratégias museológicas de interação específica com as Bienais, em termos de formulação de políticas de aquisição de obras. Uma série de atualizações que determina e solicita que obras os museus desejam, no lugar de empurrar para dentro dos museus doações que eles não pretendem e não querem aceitar. Isso seria interessante. Muita gente deseja que quando uma Bienal acontece na cidade, ela deixe traços permanentes e não seja apenas episódica. Assim, essas cidades estão sendo desenhadas e construídas. Não se trata de Veneza, onde a cidade em si é uma obra de arte, e hoje, o acontecimento Bienal, nos jardins e em alguns outros palácios, acontece dentro de uma grande obra de arte pre-existente à própria Bienal, que é a própria cidade de Veneza. Quando uma obra de arte ocorre dentro de

uma cidade que é uma grande obra de arte, o compromisso dela marcar essa cidade é muito diferente do compromisso de uma obra que acontece numa cidade em processo de construção e de civilização, como no caso das cidades brasileiras. No caso de Porto Alegre, eu acho que a Bienal deve estabelecer esse compromisso permanente de formular políticas e criar sua marca numa cidade que está se construindo através das obras de arte que ela deixa para a cidade. E eventualmente, havendo um consenso com as direções dos conselhos dos museus locais, examinar a possibilidade de doações para as coleções locais. Eu acho importante essa interação entre o museu e a Bienal, e não se deve nunca pensar em oposição.

FP – E há uma utopia possível? Qual o seu museu imaginário?

Paulo Sérgio Duarte – No meu museu de arte imaginário para o Brasil, o visitante entraria em um grande elenco de obras de arte contemporânea e depois retomaria historicamente o início da Modernidade através de diversos momentos da constituição do olhar moderno no Brasil, indo de Castanheto a Anita Malfati, da Semana de 22 e Tarsila do Amaral até os anos 1940. Passaria pelos dois Construtivismos: o paulista e o carioca. Ele seria constituído de um anel contemporâneo envolvendo as múltiplas possibilidades de cruzar nichos históricos, que sedimentariam a produção contemporânea, no seu núcleo central. Envolvido pela arte contemporânea e tendo como centro a mesma arte contemporânea, entre o anel e o núcleo as vertentes históricas cruzadas, não necessariamente em ordem cronológica, mas por afinidades eletivas de linguagens nas associações entre o passado e o presente. Esse seria meu museu imaginário.

Fernando Cocchiarale

FP – O que é o museu de arte hoje, no Brasil e no mundo?

Fernando Cocchiarale- Como o Brasil é um país que por tradição tem como modelo o Ocidente, nós somos em certa medida invasores ocidentais; nós precisamos nos medir pelos padrões das instituições ocidentais, europeias, norte-americanas etc. Produzimos arte contemporânea, há mais de um século, baseada em padrões que vieram de fora, e, portanto, os modelos de arte brasileira foram feitos buscando os caminhos dos museus de arte internacionais. Quanto aos museus do exterior, eu sinto que hoje eles estão interessados em um tipo de discussão que pode ser nova para eles, mas que está muito mais próxima dos nossos esforços, que é a ideia de um museu multicultural. O Brasil, por sua própria natureza, é multicultural. No entanto, acho que nós ainda não chegamos ao patamar de institucionalizar museus em um nível anterior a esse. Por outro lado, nos últimos vinte anos, houve uma sensível melhora na formação do status técnico dos museus, nas concepções de montagem, na manipulação das obras e na formação de técnicos especializados.

FP – E para quem fazemos os museus?

Fernando Cocchiarale – Eu acho que há hoje uma discussão muito grande sobre o papel do museu como formador de cidadania e de consciência civil, mas eu discordo disso. Não podemos esquecer que qualquer instituição artística tem que atender, em primeiro lugar, as expectativas da comunidade; não a comunidade de moradores, mas a comunidade artística, de historiadores, daqueles que gostam de arte e querem encontrar instituições que atendam às suas expectativas num mundo de complexidades, sofisticação e profissionalismo de alto nível. Se você agrada ao usuário interessado, você fatalmente já criou condições para expandir essa instituição para o resto da comunidade. Eu não acredito em nivelamento por baixo. Em nome de conquistar o público, ficamos muitas vezes preocupados em fazer programas educacionais, investimos demais em explicações e afastamos os artistas, os estudantes de arte e os historiadores do museu. Se você os afasta, você corta o vínculo do museu com a seiva que o alimenta. Eu acho que temos que começar a pensar também nos principais interessados.

FP – Como você vê o museu de arte hoje no Brasil? Algo positivo? Algo de que podemos falar bem, divulgar como sendo uma característica local ou do Brasil? Ou algo que aponte para um futuro mais promissor?

Fernando Cocchiarale – Eu não sei. Hoje em dia, com essa explosão de construção de museus pelo mundo inteiro, o Brasil não consegue ficar longe disso. Mas aqueles que poderiam permitir a existência de bons museus, ou seja, o capital e o Estado, não entendem a complexidade da coisa e assinam o ponto criando um monte de museus pelo país, sem dotá-los de edifícios adequados, coleções pertinentes, *staff* especializado, etc. É como se com isso nós criássemos argumentos que justificassem a nossa sincronia com o mundo ocidental, sem que de fato essas coisas fossem implantadas, porque não há compreensão nem vontade política de investir seriamente, como fez, por exemplo, a Espanha. Eu não falo só do Guggenheim de Bilbao. Valença vai fazer um tremendo museu que é inacreditável. Em vez de investir na proliferação pura e simples, talvez devêssemos nos concentrar em melhorar as instituições que já existem.

FP – Quando falamos de museu no Brasil, ressaltamos as crises; mas houve uma melhoria nos últimos anos? Quais as saídas para certas situações em que nos encontramos recorrentemente?

Fernando Cocchiarale – Eu acho que melhorou. Se eu olhar para o Rio Grande do Sul, Pernambuco, mesmo a Bahia num dado momento, ou Fortaleza, com o Dragão do Mar. Mas existem problemas também. Um deles tem a ver com a precariedade institucional do Brasil, pois estamos em um país onde as pessoas e as relações que elas possuem, quando ocupam um cargo, podem fazer toda diferença ou podem colocar tudo a perder. Se você tem uma gestora casada com um governador de Estado, ela consegue toda a verba necessária; quando mudar o governo e nomearem um doutor em História da Arte para dirigir o mesmo museu, ele vai desabar, porque não

tem acervo. E isso é um problema. Por outro lado, a comunidade e os profissionais da área têm hoje um grau elevado de proficiência, informação, exigência e *know-how*. Eu acho inclusive que se o Brasil tivesse dinheiro, saberia fazer museus bem bacanas. Não há falta de *know-how*.

FP – Que problemas podemos contornar? Há solução para os problemas crônicos, como o financeiro, a relação entre o público e o privado, a apropriação de indivíduos e incorporações de nossas instituições?

Fernando Cocchiarale – Existem problemas anteriores que até poderiam ser resolvidos. Por exemplo, o desenvolvimento de laços cooperativos sérios entre instituições do país todo, instituições que poderiam trabalhar em conjunto trazendo exposições internacionais, fazendo esforços verdadeiros de articular verbas para baratear custos, mas muitas vezes se comportam como rivais, porque existe essa história de vaidades pessoais ou desavenças afetivas prevalecerem sobre a lógica institucional. Outra questão é a discussão sobre a mudança das leis de incentivo. As grandes corporações, sobretudo os bancos, criaram suas próprias instituições, e como são centros culturais, que não têm coleção, eles acabam transformando os museus de fato existentes em bancos de obras para empréstimo de seus eventos. Talvez um dos mecanismos fosse um dispositivo que obrigasse que metade da renúncia fiscal, que hoje vai para essas instituições, fosse repassada para instituições que têm acervo, numa espécie de compensação. Outro ponto que eu acho importante, se dá na esfera do corpo a corpo; talvez pudesse ser um corpo a corpo mais cooperativo, que seria um *pool* de museus de uma cidade ou até de um país, por exemplo, o Museu de Arte Moderna do Brasil, que fizesse um trabalho sistemático junto a setores empresariais de várias cidades, no sentido de sensibilizá-los para a importância do investimento cultural. Eu acho que esse é um trabalho de médio e longo prazo, porque é um trabalho de conscientização. Existem vários níveis de possibilidades, e o primeiro deles, eu acho que seria articular instituições que tenham perfil semelhante, seja em cada cidade, seja pensando no país de uma maneira mais complexa. Porque as pessoas ainda tendem a se comportar como se estivessem competindo nas instituições, e isso nós já vimos muito e não ajuda ninguém. Eu sou otimista ainda, acredito no Brasil. Daqui a uns vinte anos as coisas vão estar melhores. Acho que mecanismos como associações de amigos, palestras e debates vão resultar num esforço coletivo de programação. Já essa coisa da apropriação, eu acho realmente absurdo. Você não tem o direito de fazer uma versão doméstica de uma coisa que transborda esse âmbito; apesar dos ocupantes de certos cargos não compreenderem isso. Num país onde não se tem muitas opções de aprendizado visual direto, de contato direto para a pesquisa de uma obra, não podemos nos dar ao luxo de ter um museu entregue às baratas simplesmente porque “virou a sua casa”. Isso é inconcebível. Tem a ver com a precariedade institucional e com a prevalência de vontade executiva, que se superpõe à máquina institucional que deveria quase andar sozinha.

FP – Mas como podemos mudar isso?

Fernando Cocchiarale – Se houvesse uma articulação maior entre as instituições e troca de informações. Eu acho que quando pegamos um conjunto de instituições que sejam respeitadas na comunidade, na cidade, no Estado, no país, se empresta um peso diferente do que ações isoladas de indivíduos. De nada adianta fazer um discurso que pregue integração, se ele não faz autocrítica. Está na hora de fazermos isso. Por exemplo, porque não existe uma revista ou um jornal que traga a programação dos principais museus do Brasil? Poderíamos ter um mapa das artes, que são relatórios bilíngues feitos nos Estados Unidos. Já conversei com vários galeristas, e vários compradores estrangeiros pegaram aquele mapa no *hall* do hotel e foram à galeria. Teríamos informação reunida e esquematizada. É claro que divulgar a informação favorece. Mas, na verdade, não é uma ação, mas sim uma rede de ações que precisam estar muito bem articuladas para que essa coisa flua. Para que todos os museus tenham informação sobre todos os outros.

FP – Como você avalia a relação entre as bienais e os museus de arte no Brasil, em especial as de São Paulo e Porto Alegre? Sem esquecer Fortaleza, que apontou para uma Bienal lá, em relação com o Dragão do Mar?

Fernando Cocchiarale – Eu não sei se o Brasil, apesar de ser continental, aguenta mais bienais do que já tem, até porque há uma proliferação de bienais no mundo e nós sabemos perfeitamente que as mais importantes são as de Veneza e de São Paulo. A do Mercosul é importante. Eu não posso avaliar, porque nasci junto com a Bienal, no mesmo mês, mas pelo que li sobre isso, sei que a Bienal de São Paulo desempenhou um papel importantíssimo na transformação da cidade no pólo que é hoje em dia. Eu não tenho dúvida que nós também podemos observar isso no caso de Porto Alegre, que tem uma coisa surpreendente, o apoio do empresariado local. Isso é uma coisa digna de nota. E os resultados estão vindo: tem a Bienal (porque acho que a Bienal veio para ficar e a esta altura já está lá) e a Fundação Iberê Camargo. Eu não tenho dúvida de que se a relação é positiva e é costurada pelas elites locais, ela dá certo. A Bienal de São Paulo foi exatamente isso. Basta dizer que se você pegar São Paulo no final do pós-guerra, você tem a criação do MAM, do MASP e da Bienal mais ou menos brotando da mesma fonte. Havia um momento de orgulho empresarial, que empurrou essa coisa toda. No Rio Grande do Sul está dando certo por causa disso.

FP – E também porque a Bienal de São Paulo já tem mais de cinquenta anos, não é?

Fernando Cocchiarale – Ela tem uma história de crises. Na década de 1960 quando houve o boicote, a crítica ao modelo das Bienais etc. Quando eu falei que acho que já está de bom tamanho para o Brasil ter duas Bienais, mesmo com a sua dimensão continental, penso que outros lugares podem ter outras modalidades de eventos que sejam complementares. Não é preciso que cada cidade tenha uma Bienal, porque a Bienal de São Paulo e a do Mercosul são complementares; uma tem a tradição, tem credibilidade universal, e a outra tem criado um papel importante, sobretudo no contexto Sul e latino-americano.

FP – Entre a utopia e o possível, que museu você imagina? Qual seu museu imaginário?

Fernando Cocchiarale – Sendo realista, eu teria que imaginar um museu possível, e não um museu ideal, que tivesse um regime jurídico que permitisse exceção no pagamento de profissionais realmente especializados. Primeiro, teria que ser um museu que pudesse remunerar condignamente seus pares. Segundo, um museu que tivesse condições técnicas padrão, que justificassem a existência de um parceiro de porte que permitisse ter climatização por câmeras, manipulação com luvas etc. Um museu que tivesse (e esse é um problema gravíssimo dos museus brasileiros) toda atenção voltada em montar maravilhosamente uma coleção permanente, com renovação periódica de seu acervo. Enfim, um museu que pudesse remunerar bem seu *staff*, um *staff* enxuto, que tivesse dinheiro para a atualização regular de sua coleção, que tivesse os padrões técnicos mínimos que o tornassem aceitável e desenvolver intercâmbios de outras exposições. Finalmente, uma verba, que permitisse um *pool* de exposições internacionais, e assim por diante. Não é muita coisa. Um bom *staff* técnico, uma boa gestão, mostra permanente do acervo. O resto, à medida que você vai crescendo, você vai exigindo um sapato de tamanho maior... Mas vamos começar assim, com três anos cabe um sapatinho, depois pede-se um sapato 4, depois 5, depois 6, não dá para querer atingir a estratosfera do zero em 60 segundos. É por isso que eu fico sempre com o possível.

Marcelo Araújo

Fórum Permanente – O que é museu de arte hoje, no Brasil e no mundo?

Marcelo Araújo – Eu penso que o museu de arte segue cumprindo a sua função social que é fundamental na nossa sociedade. Quando eu digo segue, é porque isso implica em uma ideia de continuidade. Não acho que seja um papel novo, essa função, que já vem de alguns séculos, é a de preservar signos artísticos, resultado da criatividade humana, e dar-lhes um sentido, entendendo que esses signos são fundamentais para a construção das culturas e das individualidades. Na minha opinião, os museus desempenham um papel essencial na construção do indivíduo, e quando eu falo em preservação, estou entendendo preservação no sentido amplo. Não só da conservação *stricto sensu*, quer dizer, de objetos, mas de toda a articulação das ações da museologia (comunicação, pesquisa, documentação, catalogação, conservação, ação educativa etc.), estabelecendo redes de sentido que permitam aos signos artísticos se estruturar com os elementos básicos da construção das personalidades e das culturas. No mundo de hoje, o museu é fundamental, devido a processos culturais cada vez mais complexos e de uma certa maneira mais frágeis. Há principalmente a questão da educação do olhar. Farei uma comparação que é politicamente paradigmática: dez anos atrás, no Brasil, a condição necessária para o voto, para o exercício da condição primeira da cidadania, era você ser alfabetizado. Hoje em dia, essa condição não é mais exigida, porque o voto é efetuado através de um computador no qual aparece a fotografia dos candidatos, e a leitura é, portanto, visual. É

fundamental entender que uma imagem não é desprovida de valor; ele não é o dado de uma realidade pura, mas é uma construção, e um dado que foi construído pode ser manipulado. Essa é uma questão de educação do olhar, e o uso da arte tem um papel fundamental nesse processo. Quando lembramos das grandes linguagens que surgiram e se consolidaram no século XX, como a fotografia, o cinema, o videoclipe e a publicidade, elas têm a característica comum de serem linguagens que trabalham com a visualidade, muitas vezes acelerando à velocidade um número incomensurável de imagens. Na verdade, o museu de arte tem a capacidade de educar o olhar dos visitantes para que eles possam entender esse processo de formação de imagens e de construção de valores, que hoje é uma condição fundamental para o exercício da cidadania na sociedade contemporânea. Se não tivermos o olhar preparado para ver como as imagens podem ser construídas e quais são seus significados ficamos praticamente entregues ao universo das imagens, sem uma condição de exercício real da cidadania. Portanto, o museu tem um sentido político, que eu considero fundamental, e um sentido mais amplo, a construção dos significados essenciais para a formação da personalidade e para a criação de valores.

FP – Nesse sentido, para quem fazemos os museus?

Marcelo Araújo – Os museus existem para a população como um todo.

Essa é uma visão fundamental, que os museus devem ter hoje em dia. O museu tem que ser voltado à toda a sociedade. No entanto, estamos falando de segmentos que são absolutamente diferenciados em termos de formação e de necessidades, o que nos leva, entrando em questões mais técnicas, à busca de ações específicas para esses diferentes públicos, seja do ponto de vista das necessidades, da faixa etária, da formação e da compreensão. Mas se o museu não tiver essa visão e não se preparar para isso, ele corre um altíssimo risco de se isolar e perder a sua função social.

FP – Como você vê o museu de arte hoje no Brasil? Algo positivo, de que podemos falar bem, divulgar como sendo característica local ou do Brasil, que aponte para um futuro mais promissor?

Marcelo Araújo – Tenho tido a oportunidade e até o privilégio ao longo da minha carreira de participar de projetos museológicos em diversos países na América Latina, Estados Unidos e Europa, e visitar museus no Japão, na Índia, e de uma maneira mais técnica, e eu penso que o museu como um todo é uma instituição que enfrenta hoje os mesmos desafios e as mesmas questões.

Eu acho que são processos muito similares. Não vejo uma especificidade dentro da realidade brasileira. É claro que existe um contexto cultural que coloca determinadas questões mais gerais, mas não acho que elas sejam específicas do universo museológico. Sem dúvida nenhuma, a fragilidade das relações sociais no Brasil, sob todos os pontos de vista, nos obriga a uma criatividade em termos de soluções não só técnicas, mas também de encaminhamento de processos, que em outros países, ao

contrário, em função da consolidação dessas relações, se desenvolvem sem muita dificuldade. Contudo, isso não é específico do contexto museológico. Na verdade, no contexto museológico, nós temos desafios maiores. No meu ponto de vista, os processos museológicos são processos de médio e longo prazo, e o museu tem uma relação de tempo muito específica. É um tempo totalmente contrário, que se choca com os tempos da cultura contemporânea que são ditados por imposições políticas ou por linguagens que aceleram o tempo. É um tempo de desaceleração e de atenção que o museu solicita para um olhar analítico e crítico, no qual grande parte das pessoas hoje em dia encontra uma enorme dificuldade, porque a vida contemporânea nos obriga a uma ação contrária. Esse grande desafio, comum aos museus de todo mundo, no Brasil, é ainda maior, principalmente do ponto de vista dos choques ou das pressões políticas, onde continuamos tendo que nos dedicar ao desenvolvimento de soluções ou de estratégias possíveis para sobreviver dentro de uma situação que muitas vezes é extremamente diversa. O espaço de respeitabilidade ou a posição conservadora que o museu adquiriu nas sociedades ocidentais ao longo do século XIX e começo do século XX, não foi ocupado no Brasil, pelo menos não de uma maneira muito ampla. O espaço que ele tem hoje corre o risco muito grande de estar mais ligado às questões da indústria do lazer ou da indústria cultural, do que com as questões culturais. Falando no contexto brasileiro, talvez isso apresente desafios maiores para serem enfrentados, mas que também são compartilhados com outros países que estão passando por processos socioculturais e econômicos similares aos nossos.

FP – Você esteve, em sua trajetória profissional, à frente de processos museológicos extremamente interessantes como o Lasar Segall, e agora, a Pinacoteca. A partir de sua experiência e do seu trabalho nessa área, do privilégio de visitar outros países, qual sua opinião sobre os últimos vinte anos no mundo dos museus brasileiros? Porque, geralmente, as pessoas tendem a reclamar mais, a falar mais de problemas do que dos aspectos positivos da museologia brasileira?

Marcelo Araújo – Nós temos uma situação um pouco paradoxal. Houve avanços importantes. Do ponto de vista de formação pessoal, capacitação, conscientização e progressos técnicos, um número significativo de museus brasileiros tem hoje boa capacitação técnica de suas equipes, de suas instalações, e das áreas expositivas. Existe atualmente um mercado de trabalho, não só dentro dos museus, mas em torno desse universo de exposições de arte, que é extremamente sofisticado no Brasil, mesmo tomando como referência padrões internacionais. Por outro lado, nas dificuldades estruturais, políticas, de conhecimento, valorização, disponibilidade de recursos orçamentários e agilidade das instituições, não vejo nenhum avanço, para não dizer que houve retrocesso. Nos âmbitos federal, estadual, municipal, mesmo dentro das universidades e no setor privado, não ocorreram mudanças significativas nos últimos dez anos. Para mim, é uma situação bastante paradoxal, pois existem conquistas de capacitação técnica, realização e compreensão. Eu acho que hoje nós

temos uma capacidade extremamente sofisticada de desenvolver projetos e ações no Brasil, e, por outro lado, uma realidade que continua com as mesmas dificuldades.

FP – E o equilíbrio entre o público e o privado?

Marcelo Araújo – Nas questões que continuam sendo determinantes, a relação entre o público e o privado é bem difícil, porque aí entra o reconhecimento do papel do Estado na área cultural, onde, na verdade, há, senão um retrocesso, uma diminuição. Nos anos 1970 e no começo dos anos 1980, havia ações mais estruturadas e organizadas, e hoje elas estão extremamente fragilizadas. Nós vemos instituições federais como o IPHAN onde há mais de uma década não se contrata nenhum profissional, e, quando você passa décadas sem contratar ninguém, há um lapso de gerações que é praticamente impossível de ser repostado. Nas outras esferas, municipal e estadual, isso também acontece. Para mim, essa é uma situação preocupante, porque a médio prazo, isso acaba fragilizando as instituições de uma maneira praticamente irreversível, fazendo com que daqui a um determinado tempo, essas instituições tenham que ser repensadas e recriadas a partir do zero, o que significa um desafio totalmente desnecessário, que traz riscos imensos.

FP – Pensando nos museus no Brasil e em seus problemas crônicos, principalmente financeiros, a relação entre o público e o privado, e até na apropriação de indivíduos ou corporações de algumas coleções e museus brasileiros, como podemos ir adiante?

Marcelo Araújo – Eu acho que essas questões todas, esses conflitos, problemas e paradoxos, têm solução. Se nós pensarmos em termos de propostas, muitas vezes, elas são até relativamente fáceis de serem encontradas. O que existe no Brasil é um embate político muito grande no cenário em que esses problemas ocorrem, e há necessidade fundamentalmente de vontade política de avançar no grau de organização. A questão do conflito entre o público e o privado (e aí sabemos também que esse problema não é prerrogativa da área museológica) é uma das questões mais difíceis neste começo do século XXI, e ela ocorre paralelamente à diminuição da ação estatal. Sem dúvida nenhuma tem que haver pensamentos e propostas. Por exemplo, no caso do Brasil, uma situação muito pontual, mas que nos últimos anos já vem sendo combatida, é a destinação de verbas que recebem incentivo da Lei Rouanet para aplicação em institutos corporativos. Obviamente, isso não configura uma ação pública, ou pode até ser uma ação pública revertida em benefício corporativo, numa proporção totalmente inadequada quando se pensa que, na verdade, estamos trabalhando com verbas públicas. Por exemplo, deve haver uma limitação a esse tipo de benefício, que na verdade já vem ocorrendo nos últimos anos, mas que deve ser ainda maior.

FP – Para finalizar, entre a utopia e o possível, que museu você imagina? Qual seu museu imaginário?

Marcelo Araújo – Meu museu imaginário é bem possível. Ele é um museu que teria condições técnicas e financeiras mínimas para desenvolver seus objetivos e projetos. Eu estou falando de uma instituição que tivesse uma política clara e definida, que pudesse encontrar os meios dentro da sociedade e do governo, se fosse uma instituição estatal, para poder cumprir esse papel de trabalhar no seio da sociedade, valorizando as obras de seu acervo de forma que elas pudessem ser entendidas e compreendidas naquilo que trazem como meio de reflexão da realidade na qual estão inseridas. Durante as últimas décadas ocorreram muitas discussões sobre o papel dos museus, muitas vezes até discussões acadêmicas, sobre currículos ou áreas, união de museus, centros culturais, bibliotecas, mas é importante o museu entender o seu papel específico. Utopicamente, gostaria que ele tivesse condições para desenvolver esse papel. Para finalizar, o museu ideal e utópico, para mim, é o museu que se tornasse tão vital e importante para as pessoas que elas passariam a ter com ele uma relação tão essencial e cotidiana como se entrassem em um supermercado, em uma farmácia ou em um cinema.

Desafios para museus de arte no Brasil no século XXI¹

*Paulo Herkenhoff, Moacir dos Anjos, Paulo Sérgio Duarte e Marcelo Araujo
Mesa-redonda mediada por Martin Grossmann.*

Muito bem-vindos ao Instituto Goethe, muito bem-vindos ao Fórum Permanente. Meu nome é Joachin Bernauer, sou diretor da programação cultural do Instituto, e em nome de nosso diretor, Bruno Fischli e de Gina Machado, da Fundação Vitae, quero dar as boas-vindas a vocês todos. O Fórum Permanente é um fórum de parceria, é um fórum internacional, uma iniciativa do Instituto Goethe, juntamente com os Consulados Francês, Holandês e o British Council. É um fórum nacional, como se vê, com representação nacional, e é um fórum estadual, que tem agora o apoio da Secretaria de Estado da Cultura, de seu Departamento de Museus e Arquivos (DEMA), que fechou um convênio com o Fórum para apoiar o desenvolvimento de conteúdo para o site. É um fórum local, que já envolve muitas instituições aqui em São Paulo, com os museus e outros parceiros. E é um fórum virtual, com o lançamento do site em parceria com a FAPESP. Então, este é um fórum de diálogo on-line, de diálogo virtual, que vai ser possível a partir de agora através do novo site, e é um fórum de diálogo vivo. É isso que nós queremos incentivar, estimular: o diálogo vivo internacional, nacional e local. Quero dar as boas-vindas a nossos convidados de hoje, e dou a palavra ao Martin Grossmann.

Martin Grossmann Agradeço as palavras do Joachim dando as boas-vindas à nossa mesa e a vocês, público presente. Joachim lembrou que hoje já somos quase uma

¹ Mesa-redonda realizada em 2 de setembro de 2004, no Instituto Goethe de São Paulo, com a participação de Paulo Herkenhoff, Moacir dos Anjos, Paulo Sérgio Duarte e Marcelo Araujo, representando respectivamente o Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro, o Museu de Arte Moderna do Recife, a Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, e a Pinacoteca do Estado, em São Paulo. A edição do texto aqui reproduzido é de Martin Grossman e Gilberto Mariotti. Os editores procuraram manter o registro coloquial. A transcrição completa do debate e das questões do público pode ser lida no site do Fórum Permanente: <http://www.forumpermanente.org/>.

constelação de parceiros constituindo o Fórum. O Fórum não é uma entidade individual: ele funciona em rede.

Quando idealizamos o projeto em conjunto, nossa preocupação foi dar um âmbito internacional a essa discussão, mas fazendo com que ela nunca escapasse ao contexto nacional, à nossa condição, de ser uma discussão realista, local. Isso tem sido mantido, com a presença constante de especialistas brasileiros nas discussões, debates e nos eventos que nós estamos organizando. Este é o primeiro evento do Fórum Permanente que só reúne brasileiros, neste caso um fato memorável, quatro diretores de importantes museus no Brasil: Marcelo Araujo, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, que já participou de algumas edições do Fórum; Moacir dos Anjos, do Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães do Recife também, da primeira mesa-redonda, realizada por ocasião da exposição da Tate Gallery em 2003, e fico muito feliz com essa contribuição de outros dirigentes que estão presentes na mesa; a presença do Paulo Herkenhoff, do Museu de Belas Artes no Rio de Janeiro, e do Paulo Sérgio Duarte, que integra o Conselho de Curadores da Fundação Iberê Camargo de Porto Alegre. Para abrir o debate, gostaria de citar o Mário Pedrosa, porque além do Mário de Andrade e outros poucos de nosso Modernismo, o Mário Pedrosa foi um pensador importante na configuração de nosso sistema cultural. Parece que nossa crise dos museus de arte é perpétua e infundável. Mas dentro dessa crise, sempre há soluções criativas e ideias, no mínimo, originais. Vou citar rapidamente um trecho de um artigo da década de 1960 que o Pedrosa publicou, em relação à importância do museu no core universitário. *“Por suas funções precípua, a instituição museu é, em si mesma, sobretudo quando de arte, e pelo próprio âmbito de suas atividades, o maior centro de experiência, pesquisas culturais e artísticas que se conhece na civilização contemporânea”*. Tendo isso como moldura eu gostaria de passar a palavra ao Moacir, para que ele dê início à nossa tarde de contribuições e debates. Obrigado.

Moacir dos Anjos Boa tarde. Quero agradecer ao convite do Fórum, do Instituto Goethe e da Vitae para estar aqui hoje mais uma vez discutindo essa questão tão importante, que é o papel que os museus desempenham em nossa sociedade, e as crises que eles atravessam e têm atravessado nos últimos anos. Vou começar falando um pouco sobre o próprio Fórum, porque acho que sua importância maior, na qual este debate está inserido, é a de permitir aos vários protagonistas envolvidos na gestão de museus, principalmente como estamos tratando aqui dos museus de arte no Brasil, uma discussão mais específica, confrontar seus pontos de vista e chegar a um acordo mínimo sobre a natureza dos problemas que enfrentam, de modo a poder formular um diagnóstico sobre a situação, e idealmente também formular saídas, estratégias para superar esses problema. Então, nessa perspectiva, tenho aqui, menos a pretensão de ser original no que vou abordar, mas mais à vontade para articular algumas velhas questões e outras que são mais recentes, de uma maneira que contribua para que se chegue a esse acordo sobre essa pauta, esse elenco de questões que devem ser abordadas por nós e tratadas de alguma maneira. Além disso, caberiam duas formas possíveis de fazer essa discussão hoje. Uma delas, seria me deter nos debates, aqui no Brasil, de desafios que são hoje postos para as instituições

museológicas do mundo inteiro, pela própria arte contemporânea. Desafios que dizem respeito às necessidades de produção dos artistas, de exibição, de guarda, de restauro, catalogação etc., enfim, como o museu deve, de alguma maneira, se adequar para acolher e lidar com a arte que tem sido feita hoje.

Isso é um desafio para todos os museus, e isso põe em questão muitas das premissas que hoje são assumidas como convenções pelas instituições museológicas. Mas embora eu ache que sejam temas de muita relevância e interesse, vou preferir percorrer outro caminho hoje, para me situar na discussão, muito mais ligado à necessidade de estabelecermos politicamente o lugar que a instituição *museu* tem ocupado no país, e qual o lugar que ela deveria ocupar na complexa, mas ainda rarefeita, malha cultural do Brasil. Eu acho que essa é uma discussão que nós deveríamos enfrentar: qual o papel que o museu desempenha hoje, qual é sua importância e qual ela deveria ser. E para fazer essa discussão, acho que é preciso entrar no debate sobre a crise dos museus brasileiros, muito comentada recentemente por diversos protagonistas do país, inclusive aqui em São Paulo. Para isso, é preciso discutir primeiro em que consiste essa crise, afinal. Porque, do contrário, corremos o risco de estabelecer aqui um diálogo surdo, cada um falando de uma coisa, se referindo à crise como sendo uma coisa diferente. O que mais me interessa discutir aqui são justamente as razões que levam nossos museus, e alguns bem conhecidos, a não possuir projetos consistentes de gestão. É preciso contextualizar essa discussão da crise diante de transformações pelas quais o sistema de arte passou nos últimos quinze anos. Porque, em vários sentidos, esse sistema se desenvolveu muito nesse período, e fica até engraçado falarmos de crise, quando vemos que houve uma expansão muito grande no sistema de arte brasileira nos últimos quinze anos. Por exemplo, existem hoje muito mais museus e centros culturais espalhados por todo país, vários deles pelo menos razoavelmente adequados e aparelhados em termos museológicos. Além disso, um montante de recursos financeiros inéditos foi investido em exposições temporárias itinerantes nos últimos anos no país, coisa que não existia até os anos 1980. E muitas dessas exposições realizadas nesses museus atraíram também um público inédito para o setor.

Então, quando falamos em crise, para entender o sentido da crise, é preciso sair um pouco do que ocorre nessa face mais aparente e repleta de êxito do sistema de artes, e buscar, ao contrário, esclarecer os sentidos menos aparentes dessa sua expansão quantitativa dos últimos anos. Então, começaria por discutir as razões, que, a meu ver, levaram à expansão quantitativa e territorial do sistema de artes no Brasil. Ele se expandiu territorialmente também, se ramificou simultaneamente ao crescimento do volume que passou a circular nesse sistema. Eu acho que nessa história de aparente sucesso, está também a causa de alguns dos problemas que enfrentamos, e que justifica falar de uma crise de museus, de uma crise no sistema brasileiro de artes. Para me fazer entender, é preciso lembrar que foi o modelo de financiamento de cultura adotado no país desde o início dos anos 1990, ancorado quase que exclusivamente na renúncia fiscal das empresas que participam desse sistema, que indiretamente estimulou a criação ou a requalificação de vários museus no país. Eu poderia citar o

Dragão do Mar em Fortaleza, o MAMAM no Recife, a requalificação do MAM da Bahia, a criação do Museu Ferroviário em Vila Velha, no Espírito Santo, dentre várias outras instituições. Então, essas transformações vieram trazidas no bojo desse modelo de financiamento, que de uma certa maneira impulsionou a criação e a consolidação dessas instituições. Desse modo, elas puderam se inserir em um circuito de exposições temporárias em expansão, o qual foi promovido quase em sua totalidade por empresas privadas de produção e captação de recursos. Esse circuito, por sua vez, teve alcance nacional pela necessidade, primeiro, de amortizar o custo dessas exposições; fazendo esse circuito, era possível amortizar o custo dessas exposições, obter o máximo de benefícios concedidos pela Lei Rouanet, que era reservada apenas a mostras itinerantes, e veicular em várias capitais do país as marcas das empresas patrocinadoras desses eventos, participantes desse sistema de isenção fiscal. Acho que aí são muitas as implicações da constituição dessa rede de interesses. De um ponto de vista restrito, há até uma confluência virtuosa de interesses nisso tudo, porque tem permitido, ao menos no melhor dos casos, uma ampliação do repertório visual que é posto à disposição das comunidades que frequentam essas instituições no Brasil inteiro. Essas exposições têm permitido a ampliação, um enriquecimento do repertório visual que as populações dessas cidades têm à sua disposição.

O problema, para ir direto ao ponto, é que esse modelo, muito frequentemente, compromete a liberdade dos museus de se estabelecerem como lugares de anúncio de um discurso crítico e educativo, onde, idealmente, as exposições que os museus fazem, expõem e suas outras ações, se articulariam para confrontar e desafiar o olhar e a inteligência do público, e não apenas para mostrar aquilo que já é conhecido, estabelecido, o que é convencional, o que é fácil de ser entendido. Então, eu acho que esse sistema da Rouanet estimula esse repertório, mas ao mesmo tempo restringe, porque limita a capacidade dos museus, ou faz os museus se acomodarem com essa oferta de exposições já com financiamento garantido. Então, muitas dessas instituições acomodaram-se, em maior ou menor grau, com relativa facilidade, com o que passaram a programar exposições já organizadas por terceiros, seja por autores privados, seja por outras instituições, seja por organizações internacionais com patrocínio já garantido por empresas de captação, terceirizando também essa necessidade de recursos, eximindo-se da responsabilidade de tornarem-se elas mesmas essas instituições enunciativas de um discurso crítico em relação ao que fazem, em relação ao que expõem, em relação às suas atividades. Mas, para que os museus pudessem desempenhar um papel ativo nesse sistema, seria fundamental que eles adquirissem capacidade de formular um projeto institucional, ou que recuperassem essa capacidade de formular um projeto institucional. E aí, o fato é que se os museus brasileiros sempre foram frágeis, nunca se consolidaram, nunca se constituíram, nunca chegaram à sua fase adulta. Na maior parte dos casos, me parece que eles enfraqueceram ainda mais sua capacidade de formular um projeto institucional nos últimos dez anos. E entre outras razões, paradoxalmente, por causa do desenvolvimento de um modelo de financiamento de exposições que tem permitido a realização de grandes mostras temporárias que eles abrigam, e que aparentemente desobrigam as instituições de possuir um projeto. Então, ao mesmo tempo em que

o projeto estimula, ele constringe os museus a se profissionalizar e recuperar essa capacidade de instituir um projeto. Enfraquece as instituições do ponto de vista da sua capacidade de formular e desenvolver um projeto. O fato de conceber e exercitar um projeto independente é claro que implica em custos elevados, e que eventualmente são maiores dos que os decorrentes da submissão do museu ao cardápio de exposições oferecidas por terceiros.

Mas isso não exime as instituições da responsabilidade de formar a cultura visual das pessoas que as frequentam. Para que eu não seja mal entendido, acho que não há mal algum em acolher exposições temporárias já formatadas por terceiros, seja por outros museus, por entidades privadas, principalmente com patrocínio garantido. Não é essa a questão. O problema, e eu não estou pregando nenhum isolacionismo, que o museu tem que fazer tudo sozinho, nem estou pregando uma política de precariedade, que ele tem que fazer com poucos recursos. O problema é mais embaixo. Acho que as ações dos museus, não só as exposições, que são apenas sua face mais aparente, devem sempre ser submetidas a um projeto de formação de olhar do público. Deve ter sempre uma concepção do que é que se quer fazer com a instituição, para o que a instituição serve, para o que serve o museu. E isso é tão mais importante quando muitas das instituições de que eu falei aqui, e de outras que poderíamos citar, ficam em cidades cujas populações só têm acesso a um acervo de arte minimamente abrangente, minimamente significativo do que se fez e do que se faz em arte no país. Então, as exposições temporárias são importantes na formação visual da população dessas cidades, e por isso tem-se que pensar muito seriamente, com muito cuidado o que é exposto, o que é que se oferece a essas populações. E essa responsabilidade cabe não só aos museus, mas também aos centros culturais dos bancos, por exemplo, porque num país tão rarefeito institucionalmente, esses centros culturais têm sua importância formadora, e devem ter responsabilidade sobre o que estão expondo nas suas instituições, e como estão expondo. No fundo, o que estou querendo dizer é que essas instituições deveriam se posicionar criticamente em relação ao que fazem. E como fazer isso, dentro do contexto em que estamos vivendo? Acho que uma das maneiras mais óbvias seria que as próprias instituições, os próprios museus organizassem uma parte significativa de suas atividades, das exposições, das ações educativas, de seus simpósios, de suas publicações. Ou ao menos definir com seus parceiros suas reais necessidades políticas, sociais e estéticas de programação. Não é desejável e nem admissível que os museus fiquem reféns absolutos de projetos que levem em conta somente ou em primeiro lugar os interesses de patrocinadores, e não as necessidades daqueles a quem eles devem servir, que é a população que frequenta o museu.

É claro que assumindo esse compromisso, as dificuldades enfrentadas pelas instituições só tendem a aumentar, porque é preciso fazer mais com os mesmos orçamentos, geralmente pequenos, e conseguir patrocínio para exposições certamente ou possivelmente menos glamourosas do que aquelas que os patrocinadores gostariam de apoiar, mesmo quando se valem dos recursos obtidos através da Lei Rouanet, ao menos no modelo ainda vigente da Lei Rouanet, mas que, contudo, ainda podem

ser muito mais importantes na formação do corpo do museu. Para que essa mudança aconteça, para que os museus adquiram essa capacidade de formular suas próprias ações, é preciso pensar em estratégias voltadas à profissionalização das instituições, pois sem profissionais competentes nas áreas de curadoria, museologia, educação, captação de recursos, montagem, enfim, de toda gama de profissionais que trabalham em museus, dificilmente as instituições vão poder escapar desse circuito de exposições imposto pelos patrocinadores, e poder assumir isso como espaço, não só de entretenimento, mas também como espaço de pesquisa, reflexão, formação de um olhar. E esse talvez seja um campo onde há mais urgência de atuação das políticas públicas brasileiras nos museus. Uma atuação que pode vir a acontecer ao menos de duas formas, e aí, já fazendo algumas sugestões para discussão

O primeiro campo de atuação de política pública nos museus seria fazer com que os mecanismos de financiamento público de exposições temporárias nos museus brasileiros, que tem sido crucial para o dinamismo que esse circuito experimentou nos últimos anos, deixe de ser episódico, pontual e eventual em relação aos museus, para se tornar orgânico, sistêmico e extenso. Ou seja, que deixe de privilegiar os intermediários que captam recursos junto ao Estado – e aqui nunca é demais lembrar que os recursos das leis de incentivo federal, estadual e municipal são recursos públicos que deixam de ser recolhidos junto ao Tesouro para financiar eventos culturais –, que deixem de privilegiar intermediários que captam esses recursos junto ao Estado para realizar exposições em museus, por mais legítimas e relevantes que sejam as atividades desses intermediários, mas passando também a financiar diretamente a programação conseguida pelos museus de uma forma continuada, sistêmica e organizada.

Essa mudança permitiria que os museus brasileiros pudessem desenvolver séries articuladas de exposições com seus acervos e também com acervos de terceiros, acervos de outros museus, acervos particulares, onde pudesse ser estabelecida e privilegiada uma certa leitura ou foco, desse modo fortalecendo o papel educador do museu, ao mesmo tempo em que estimularia sua profissionalização. Simultaneamente à criação desse sistema de financiamento, poderiam e deveriam ser estabelecidos critérios de avaliação sobre o desempenho desses museus, de modo que os mesmos pudessem se credenciar ou não a continuar se beneficiando dos recursos públicos neles alocados. Com isso, poder-se-ia estabelecer ao longo do tempo uma rede de instituições de referência no país, conseqüentemente fortalecendo o setor de artes visuais. Um setor que pudesse pensar suas ações a médio e longo prazo, que pudesse ter financiamento garantido para isso, pudesse se profissionalizar ao fazer essas ações, e que pudesse, ao longo do tempo, criar uma rede de instituições fortes de referência no país, fortalecendo o setor.

Uma segunda forma de atuação pública no setor, embora ligada à primeira também, seria justamente estabelecer um programa emergencial de capacitação física e pessoal dos museus, dotando das condições estruturais adequadas ou minimamente

adequadas para desenvolver suas atividades, incluindo a formatação de projetos articulados de exposições. Ou seja, a primeira ação de que falei, esse projeto de articular as exposições, tem que ser necessariamente acompanhado de um outro tipo de apoio, que é o de formar, profissionalizar, capacitar os museus física e estruturalmente, para que eles possam desenvolver esses projetos. A Fundação Vitae, já citada, desenvolveu bravamente esse papel quase sozinha, ao longo de vários anos, através de seu programa de apoio aos museus e a projetos particulares. Enfim, além desse programa de apoio, áreas de projetos específicos e pontuais. E aqui aproveito para celebrar seu papel, e lamentar que a partir do próximo ano não tenhamos mais essa participação, esse apoio da Vitae nos nossos museus. Há, por outro lado, uma sinalização do atual governo federal, nesse sentido, com a recente publicação do edital de museus, por meio do qual as instituições museológicas irão poder propor projetos para modernização de suas estruturas, desde informatização, reserva técnica, segurança, controle ambiental, enfim, de uma série de questões que podem ser agora propostas em um projeto a partir desse edital dos museus.

É claro que o montante anunciado este ano para o orçamento ainda é de R\$ 1 milhão para atender aos museus públicos, não federais e privados. Ainda é um orçamento muito pequeno, de apenas R\$ 1 milhão frente às necessidades que os museus enfrentam, mas é uma sinalização clara de que há um compromisso de que essa preocupação existe, e eu acho que os próprios museus devem cobrar a continuação e o aprofundamento dessa sinalização. Mas além de mais recursos alocados ao setor, também é preciso buscar uma maior integração entre diferentes instituições no país, proporcionando a troca de experiências e informações, e, não menos importante, criando as bases para a efetiva colaboração de troca de acervos e projetos de exposições temporárias. Essa articulação hoje em dia existe de uma forma muito pontual, muito em cima de projetos específicos, e na maior parte das vezes, se estanca com o fim desses projetos. Acho que parte é culpa das próprias instituições, que nunca conseguem estabelecer um fórum, criar um organismo de contato que permaneça e propicie essa articulação ao longo do tempo, de maneira continuada. Acho ainda que é preciso pensar simultaneamente nessas mudanças, num modelo de formação visual que não dependa apenas de exposições temporárias. Mesmo que formatadas a partir dos museus e com o olhar voltado para as necessidades das comunidades que frequentam os museus. É preciso pensar seriamente na ausência de coleções minimamente representativas do que foi e é feito em nosso país nos acervos de nossos museus, principalmente quando pensamos no Brasil como um todo, e não apenas nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Portanto, é preciso pensar na necessidade urgente de formar acervos nacionais e regionalizá-los, atendendo a uma parcela mais ampla da população brasileira. Porque, afinal, moramos num país muito grande, onde os transportes são muito caros, onde a distribuição de renda é absurdamente concentrada, e, portanto, fazer turismo cultural neste país é uma coisa absolutamente impossível. É preciso pensar na questão da regionalização dos acervos de arte no país. Não sei qual é o modelo ideal para isso; existem modelos internacionais que podem ser estudados na França, Inglaterra, Alemanha.

Na verdade, nós não temos instituições à altura da arte que é feita hoje no país, porque as instituições não estão dando conta de colecionar e preservar, mostrar e pesquisar a grande qualidade da arte que tem sido feita no país nas últimas décadas. Essa é uma questão fundamental. Mas, paralelamente à criação de um sistema mais adequado de apoio à realização dessas exposições temporárias, é necessário que o Estado, principalmente na esfera federal, porque acho que essa é uma responsabilidade principalmente da esfera federal, e também os setores privados, que ao menos proclamam ter espírito público, desenvolvam um esforço para, a médio e longo prazo, formar acervos públicos abrangentes e continuamente atualizados de arte moderna contemporânea neste país. Ou seja, para que, a médio e longo prazo, as exposições temporárias que hoje são tão importantes, deixem de ocupar um lugar formativo de destaque na programação dos museus brasileiros. E, no melhor dos casos, que voltem a desempenhar um papel mais especulativo ou de releitura de teses ou juízos já assentados a partir de coleções. É preciso redimensionar a importância que as exposições temporárias possuem hoje no país.

Por fim, gostaria de fazer um comentário sobre o impacto do sistema de financiamento de exposições. Esse sistema de financiamento que tem sido adotado no país nos últimos anos teve na expectativa do público em relação às artes visuais. É claro para qualquer pessoa envolvida no meio que, ao mesmo tempo em que o aumento dos recursos usados para financiar exposições via leis de incentivo fiscal permitiu o aprimoramento técnico das exposições, das mostras, seja em termos de montagem, cenografia, iluminação, tecnologia utilizada para montagem dessas exposições, também privilegiou excessivamente a atratividade das exposições, ou seja, seu potencial de atrair um público cada vez maior, em detrimento, muitas vezes, dos requerimentos e das especificidades do que estava sendo exposto.

Talvez a necessidade de atrair público a todo custo muitas vezes fazia com que o próprio objeto que era exibido ficasse em segundo plano. E aqui eu gostaria de deixar claro mais uma vez que eu não estou querendo passar a ideia aqui de que eu estou formulando um discurso informado pela frustração de trabalhar numa instituição pública e de ser preocupado com questões de má informação, que preza o potencial educativo dos museus. Isso estaria gradualmente perdendo lugar para exposições de apelo mais popular, que atráíssem mais o público etc. Não tenho nada contra a grande afluência do público nas exposições, muitíssimo pelo contrário, ninguém que trabalha em museus pensa assim. O que eu acho que não é possível admitir é a transformação do museu em algo que às vezes parece até um *playground*, um parque de diversões, em que a reflexão sobre o que se exhibe é muito pequena. A reflexão sobre o que se exhibe é quase nenhuma, e onde muitas vezes se é levado muito mais a se prestar atenção no entorno da exposição, no entorno da obra de arte, no *merchandising*, na cenografia, seja lá o que for, na tecnologia usada para montar a exposição, do que no próprio potencial cognitivo de encantamento que as obras possuem. Acho que há um desequilíbrio claro hoje, estimulado por essa facilidade de fazer essas grandes mostras que têm causado esse desequilíbrio, e que é preciso também de alguma forma ser questionado e enfrentado. Então, acredito na necessidade de uma

batalha política para mudarmos os termos do debate. Acho que nós, gestores de museus e pessoas envolvidas de alguma maneira no circuito das artes, no sistema de artes, temos que nos recusar a discutir o papel dos museus somente a partir de expectativas e de critérios próprios ao circuito de produção e circulação massificada dos bens culturais. Não é possível pensar nos museus a partir desses critérios. Porque se formos discutir a relevância dos museus apenas em termos de mercado e sua obsessão com números, quantitativamente, já começamos a discussão derrotados, porque estaremos sacrificando tudo por apenas cifras de público e de inserções de mídia, e destinados, cedo ou tarde, a perder recurso para outras áreas de produção cultural, a outros segmentos de inserção cultural, ou mesmo alheios à cultura, que são muito mais potencialmente rentáveis para os patrocinadores privados ou públicos do que as artes visuais. Não é possível competir em termos de público de artes visuais com a exibição de cinema ou com a indústria fonográfica.

Essa obsessão por lucratividade quantitativa precisa ser redimensionada. É preciso pensar em outros critérios de sucesso, outros critérios de êxito no meio das artes visuais, para saber se alguma coisa está dando certo ou não. Então, os que se importam com o destino dos museus brasileiros e com a efetiva inserção das artes visuais no corpo dos interesses culturais da sociedade têm que achar os meios políticos de restabelecer e de ampliar em termos menos defensivos. Eu acho que muitas vezes nós somos muito defensivos, temos que apresentar mais propostas, temos que ser mais firmes e claros em relação a isso, temos que achar os meios de restabelecer e ampliar o debate sobre por que os museus, afinal de contas, são importantes. Só assim será possível fazer com que, a médio e longo prazo, os museus assumam seu papel formativo de forma consequente e continuada.

Martin Grossmann Agradeço ao Moacir por dar início à nossa tarde, e realmente a escolha não foi casual; porque o Moacir é economista de formação, e com essa fala, ele esboça um plano-diretor e também delimita um pouco nosso debate. É claro que a situação dos museus no Brasil, como eu já havia dito antes, é de permanente crise, mas existe no sistema de arte no Brasil, uma etapa que ainda estamos vivendo, e é a essa etapa que ele chama atenção, quando as leis de incentivo à cultura foram esboçadas e implementadas. Então, a partir deste momento, há um outro regime, um outro contexto. E como bem lembrou Moacir, nos trouxe um crescimento cultural que é evidente, e há, então, uma contradição muito grande entre um panorama progressista de gestão da cultura, mas que ao mesmo tempo nos trouxe vários problemas e paradoxos, a serem pelo menos tratados e vistos criticamente. Tem um outro fator interessante de iniciar a contribuição da tarde com o Moacir: ele está no Recife. Esta mesa é composta basicamente por pessoas ainda no centro do cenário cultural. Nós, que ainda estamos no centro, temos dificuldade em lidar com situações que poderíamos chamar de regionais. Não foi por acaso que nós decidimos convidar o Moacir e o próprio Paulo Sérgio Duarte, representando hoje a visão da Fundação Iberê Camargo. Com essa visão mais objetiva e propositiva, em que o Moacir já relacionou uma série de pontos que poderiam ser tratados a partir deste momento, eu gostaria de receber da mesa algumas contribuições nesse sentido, e pensar mesmo nas leis e

como esse quadro da cultura no Brasil foi modificado a partir das leis, e se é possível interceder nesse sistema, e de que forma poderíamos agir no sistema cultural atual e já fazer uso dessas leis e de que forma, para resgatar o papel do museu dentro do sistema. Porque o que vemos mesmo, é que com as leis de incentivo, são os centros culturais de grandes bancos e grandes corporações que alavancaram o crescimento. Mas os museus continuaram de modo geral numa situação de míngua, precária, não recebendo a distinção devida, e as leis não privilegiaram estes ainda principais condutores de um patrimônio cultural. Eu queria abrir ao Paulo Sérgio Duarte.

Paulo Sérgio Duarte Eu gostaria de falar um pouco sobre a questão da Fundação Iberê Camargo, que estou aqui representando. A Fundação Iberê Camargo não tem um curador-chefe. Tem um Conselho de Curadores, e no atual momento participam desse Conselho como curadores eu, a Sonia Salztein e a Mônica Zielinsky. A Instituição Iberê Camargo é um projeto em construção; ela nasce a partir do acervo deixado por Iberê Camargo, que Maria Coussirat Camargo, sua viúva, doou à Fundação, e o Grupo Gerdau comprou a outra metade da única herdeira. Então, esse acervo tem atualmente em torno de cinco mil obras, incluindo gravuras e desenhos, sendo 236 óleos de Iberê Camargo. O museu está em construção; é um projeto que eu acho muito feliz do Álvaro Siza, que dos arquitetos contemporâneos é um arquiteto com uma consistência muito grande, com um trabalho já desenvolvido na área museológica, que eu me lembre aqui da Fundação Serralves, no Porto e do Museu de Arte Contemporânea de Santiago de Compostela. Eu relevo o Álvaro Siza, nessa arquitetura contemporânea como da maior importância, e outro arquiteto que eu relevo da maior importância seria o Tadao Ando, que apesar de existirem nesse mundo de espetacularidade progressiva e avassaladora, mantêm uma arquitetura formalmente e funcionalmente consistente, que não prima pelo espetacular, mas sim por uma manifestação discreta da importante herança moderna para o mundo contemporâneo. O museu está em construção em Porto Alegre, deve ser concluído no final de 2005, e deverá ser inaugurado provavelmente no primeiro ou no segundo trimestre de 2006. Então, vê-se já nessa experiência que eu tenho, que ela não é regra: ela é exceção. Primeiro, porque existe um acervo, para depois se pensar em construir o prédio. Aqui, em geral, se constrói o prédio, para depois ver o que vai fazer lá dentro. Isso é muito comum aqui no Brasil. Aliás, não se pode ver um prédio abandonado no centro do Rio de Janeiro que se pensa logo em fazer um centro cultural. Devia ser baixado um decreto federal, estadual e municipal assinado pelo Presidente da República, pelo Governador e pelo Prefeito da cidade, proibindo a abertura de novos centros culturais no Rio de Janeiro, porque os que existem, tirando o que é patrocinado por um grande banco estatal, o Banco do Brasil, todos vivem muito precariamente, recebendo exposições sem nenhuma possibilidade sequer de sonhar com um projeto alinhavado, e muito bem apontado antes de mim pelo Moacir dos Anjos. Então, o Museu Iberê Camargo já está desenvolvendo seu trabalho, sua sede provisória é na antiga casa-ateliê de Iberê Camargo.

Nosso principal problema, se eu fosse resumir a fala muito abrangente e muito consistente do Moacir dos Anjos, que me antecedeu, depois dessa breve descrição do

Museu Iberê Camargo, sintetizaria da seguinte forma: mais arte e menos *marketing*, não é? Ou seja, o grande problema hoje não é a questão da incidência do excesso de dinheiro drenado para a questão das exposições temporárias, porque eu também estou de acordo com isso; o grande e maior exemplo desse caso de uma exposição periódica que drenou recursos avassaladores do Tesouro através de renúncia fiscal foi a Exposição dos 500 Anos, onde gastou-se cerca de US\$ 40 milhões, e esses US\$ 40 milhões não adquiriram qualquer obra para qualquer acervo brasileiro. Eu acho que com US\$ 5 milhões dá para fazer uma belíssima exposição, e adquirir-se-ia US\$ 35 milhões em obras para tentar começar a suprir as lacunas dos museus brasileiros com esses recursos. No entanto, esses recursos foram todos drenados em coisas temporárias e provisórias. Isso é o paradigma, o sintoma maior do que ocorre cotidianamente com a falta de política com relação às exposições temporárias no Brasil. Do meu ponto de vista, a exposição temporária deveria ter um recurso alocado de um percentual alocado à verba para aquisição de obras para os acervos das cidades onde elas fossem executadas. Essa proposta já foi formulada por escrito e verbalmente para os responsáveis da República brasileira, da minha parte. Não foi somente essa proposta; existe uma outra proposta: se eu fizer uma exposição temporária em Belo Horizonte ou Fortaleza, por exemplo, eu tenho direito a 100% da renúncia fiscal, ou seja, o dinheiro aplicado, a empresa que aplicar nessas exposições que vão a Fortaleza e Belo Horizonte tem direito a 100% na renúncia fiscal no dinheiro descontado do imposto de renda dela. Agora, se eu estiver construindo um museu, surpreendentemente, se minha despesa for para a construção de um museu, eu não tenho direito a 100%. Vou ter direito a bem menos no desconto da renúncia. Então, a escala de prioridade está muito clara: são prioritários o temporário, o periódico, o efêmero, e o permanente, o que fica, não é prioritário. Está muito claro.

Quando se fala em crise dos museus, pressupõe-se que eles não estavam em crise antes. Falar em crise dos museus pressupõe que houve um período em que os museus funcionavam muito bem, e que agora, de repente, nos últimos dez, vinte ou trinta anos eles entraram em crise. Não é verdade. Nós sabemos disso. Está dentro de uma escala de valores tanto da nossa burguesia de natureza investidora e empreendedora, quanto da nossa burguesia de Estado. Esse conceito não é novo, o Chico de Oliveira vem usando, mas eu aprendi com meu velho professor Charles Bettelheim que era um economista marxista da École Pratique des Hautes-Études, a burguesia de Estado tampouco tem esses valores na cabeça. Nós entramos na casa da maioria da alta burguesia brasileira, e você não deseja ter nem um cinzeiro que tem lá dentro, quanto mais o que está pendurado na parede! Mas na burguesia de Estado também se passa assim. Um *nouveau-arrivé*, um recém-chegado nessa burguesia de Estado do atual governo, que está trabalhando na Petrobras, foi ver a exposição de arte africana, aliás, belíssima, trazida de uma coleção alemã para o Centro Cultural do Banco do Brasil, e ao circular, disse para outro funcionário da Petrobras: “Mas é nessas porcarias que nós gastamos dinheiro de patrocínio?”. Isso é um exemplo, mas esses exemplos ocorrem diariamente, ou seja, não está instalada na cultura da elite brasileira a necessidade de diferenciar arte como investimento, de arte como despesa. Da mesma forma que ela não entende educação como investimento, ela

pensa em educação como despesa. Por que gastar tanto em educação, por que gastar tanto em cultura? Porque não entende como investimento. Não passa na cabeça de um burguês americano comparar um show da Madonna com uma orquestra sinfônica. Mas na cabeça de um burguês brasileiro, ele compara. Um dá lucro e o outro não dá.

Os americanos sabem muito bem onde as coisas da cultura devem ser feitas para dar lucro, e as coisas da cultura que *não têm* que ser feitas para dar lucro, porque fazem parte não apenas de uma questão de prestígio, de uma questão de status, mas que faz parte da complementação indispensável à formação do cidadão no processo educativo mais abrangente do que simplesmente frequentar escolas. Então, é por isso que os americanos investem decisivamente em acervos preciosos. Claro que eles produzem uma indústria cultural muito bem executada e muito bem realizada. Eles produzem televisão, têm lucro com televisão, produzem cinema, têm lucro com cinema, produzem um *show business* fantástico, uma indústria fonográfica fantástica e têm lucro com isso, mas investem uma parcela desse lucro, decisivamente, em coisas não lucrativas. Haja vista a qualidade de suas orquestras sinfônicas, a qualidade de suas óperas e a qualidade de seus museus. Em Cleveland, você faz a história da arte inteirinha no Museu de Cleveland. No Museu de Cleveland, você vai dos fenícios, dos egípcios e chega até a Grécia, Roma e chega até Anselm Kiefer. E Cleveland, aqui entre nós, comparando o Museu de Cleveland com Chicago, Filadélfia, e, sobretudo, com os de Nova York, Cleveland é um museu modesto em relação aos padrões dos grandes museus americanos. No entanto, você conta a história da arte.

Aonde eu, professor de História da Arte, posso contar a história da arte do Brasil no século XX? Em que cidade, reunindo o acervo de todos os museus existentes na cidade, seja em São Paulo, seja no Rio de Janeiro? E vamos reunir os acervos do Rio de Janeiro em exposição pública do século XX, e os museus de exposição pública do século XX brasileiro em São Paulo, e nem assim, viajando na ponte aérea com meus alunos, eu vou conseguir contar a história da arte do Brasil no século XX com os acervos atualmente existentes. Então, é uma situação que não é de crise!

É de construção de um projeto, em cima de estratégias bem definidas, como o Mocar começou a tratar de uma forma não apenas consistente e elegante, mas muito clara em cima dessas questões, que eu acho que nós podemos definir que um dia, talvez não eu, talvez não minha filha, mas meus netos, que vierem a ser professores de História da Arte, possam pelo menos contar a História da Arte de seu próprio país com os museus atualmente existentes no país. E isso depende de uma estratégia a longo prazo, de um trabalho paciente da construção dessas estratégias, e isso implica evidentemente em eleição de prioridades. Mas trata-se, sobretudo, de instalar na consciência da elite, que ela passe por um processo educativo, que comece a diferenciar despesa de investimento nas áreas de cultura e educação. E quando ela começar a diferenciar despesa de investimento, diferenciar na cultura contemporânea o que é indústria cultural, que deve visar necessariamente ao lucro, e aquilo que

não é indústria cultural, e que não pode visar lucro, mas que faz parte da cultura contemporânea, como uma orquestra sinfônica, uma boa casa de ópera, um bom teatro de ópera e como um bom museu de arte. Em cima dessa estratégia educativa, que começa pela educação da elite dirigente, seja a do Estado, como a que está fora do Estado; tanto a burguesia de Estado como a burguesia que gerencia seu próprio capital, seu capital privado, é necessário traçar essas estratégias, porque se não, não vamos ter nem para meus netos! Como eu estava dizendo para o Martin Grossmann, o que eu vou dizer aqui, eu estou com 58 anos de idade, digo seguramente há mais de vinte anos, já se passaram duas décadas. Quando o Paulo Herkenhoff presidiu a Comissão Nacional de Artes Plásticas, eu tive a honra de ser membro da comissão de artes plásticas presidida por ele, a Renina também, e nossos debates eram mais ou menos os mesmos, as questões eram mais ou menos as mesmas. E isso foi em 1983, 1984, exatamente há vinte anos atrás. Se nós recuarmos para 73, 74, vamos ver que as coisas eram também exatamente as mesmas. Então, houve um avanço, sim, nesses últimos quinze anos, mas de que forma foi esse avanço que o Moacir detectou muito bem na fala dele, sobre o aparecimento das leis de incentivo fiscal? É um avanço que corresponde – e coincide também com ele – a esse fenômeno da globalização, que nas suas práticas macroeconômicas veio a ser chamado de neoliberalismo. Eu não sei se é neoliberalismo ou não. O que me interessa saber é que houve, evidentemente um momento na história recente do planeta, da humanidade, em que as questões de mercado, que antes passaram por um certo clima de pudor e por uma certa censura, passaram a se exibir, a se manifestar como um filme pornográfico de sexo explícito. Ou seja, a forma como o *marketing* é feito, a forma como as estratégias de mercado dominam diversas práticas, inclusive as práticas de atividades culturais, passaram a ser tão ostensivas que evidentemente os interesses ficam muito claros e evidentes. Ou seja, há catálogos produzidos no Brasil onde chove sem nenhum pudor o logotipo de diversos patrocinadores, antes que se entre objetivamente no assunto. Houve um livro que eu recebi em casa que tinha um verdadeiro encarte completo, encadernado juntamente com o livro, sobre a empresa que estava patrocinando o livro, dentro do livro. Se nós abrirmos qualquer catálogo do MoMa, que o Paulo conhece muito melhor do que eu, vamos ver que nenhum dos patrocinadores tem direito a reproduzir seus logotipos lá dentro. Menciona-se a razão social, e raramente, discretamente, pode-se ter o logotipo diminuto em preto e branco. É pudor protestante? Não. É respeito pelo produto que ele está patrocinando. E aqui não há qualquer respeito. Ele trata aquele catálogo como se estivesse tratando um *outdoor*, um painel publicitário que ele estivesse usando na rua. É porque não há qualquer relação na cabeça do indivíduo que trata da comunicação social dessas empresas que estão patrocinando, de um diferencial em relação a esses produtos. Ou seja, para ele, aquilo é um suporte, tal qual um *outdoor*. No momento dessa questão dessa circulação mais rápida das coisas no mundo, e dentre essas coisas, da própria arte, nós verificamos no Brasil coincidir também com essa emergência da lei de incentivo fiscal reformulada no início da década de 1990 durante o Governo Collor (1990–92).

Então, com essa Lei Rouanet, que sistematizou, e melhorou a Lei Sarney, que era de

1986, com essa melhora no início dos anos 1990 dessa lei de incentivo fiscal, ficaram muitos pontos capengas, que dizem respeito quando você vai localizar exatamente as questões permanentes, e não ao provisório. Mas para a cultura, privilegiou-se também o que é provisório, e não o que é permanente. Para se ver uma produção contemporânea, depende-se não somente das bienais, mas sobretudo, de exposições temporárias, então, elas devem permanecer, mas com a condição de que essas exposições provisórias e temporárias devessem obrigatoriamente alocar parte dos recursos investidos em seu patrocínio na aquisição de obras de arte que seriam incorporadas aos acervos dos museus no qual a exposição participa na cidade. Ou seja, se a exposição vai a São Paulo, Belo Horizonte, Fortaleza, necessariamente, no investimento feito para essa exposição, deveriam estar alocados recursos para aquisição de obras de arte da exposição, ou, na impossibilidade de aquisição de obras de arte da exposição, a aquisição de obras de arte indicadas pela direção dos museus como lacunas efetivamente existentes, e assim, uma verba da exposição seria alocada para aquisição dessas obras expostas. A outra questão, evidentemente, é que não se pode privilegiar o temporário em relação ao permanente. Portanto, a renúncia fiscal que é dada para a questão temporária deveria ser a mesma renúncia fiscal para investimentos permanentes, como a construção de um museu. Então, a construção de um museu tem o mesmo direito de se beneficiar do mesmo incentivo fiscal que uma exposição temporária. No momento, isso não existe na lei atual. Ou seja, a pessoa que investe na construção de um museu é castigada por construir um museu.

A pessoa que investe na restauração de um patrimônio cultural é castigada por investir na restauração de um patrimônio cultural, enquanto que aquele que investe no temporário, no provisório, é privilegiado e beneficiado pela lei atual. Não vou entrar em discussões sobre os percentuais, a forma como é feita, porque realmente aqui no Brasil é o único país do mundo...; isso não forma mecenato, isso não forma uma consciência de patrocinadores efetivos da cultura, porque é só um "toma lá, dá cá". Não sai dinheiro nenhum do bolso quando você tem 100% de renúncia fiscal, e no caso da Lei do Audiovisual, mais de 100% da renúncia fiscal; você recupera dinheiro por investir na cultura, você ganha dinheiro. Então, você não patrocina nada; o sujeito não tira um tostão da sua conta quando você tem 100% de dinheiro privado; é tudo dinheiro público. Portanto, quando o governo insinua traçar estratégias e políticas públicas sobre esses investimentos, logo vem uma turma que grita: "Censura! Estão querendo dirigir! É stalinismo, é dirigismo!" Ninguém quer censurar nada (eu não faço parte do governo, vou logo avisando), absolutamente nada. Se o sujeito quiser tirar dinheiro de sua própria conta e fazer 55 filmes com a Cicciolina, o governo não vai falar nada sobre esses 55 filmes que ele quer fazer. Agora, se ele quiser usar o dinheiro público de renúncia fiscal para construir escolas, para financiar universidade, para financiar hospitais, e usar esse dinheiro público para fazer o que ele bem entende, não pode! Mas está sendo assim, porque se não, vem um sujeito e diz que é patrulha ideológica, é censura. No entanto, ninguém quer censurar nada, ninguém quer patrulhar nada se o dinheiro for do próprio patrocinador, do próprio produtor, mas aquele dinheiro não é dele, mas sim dinheiro que iria para o Tesouro Nacional.

Então, aquela aplicação tem que estar, sim, submetida a estratégias e prioridades públicas! Não pode ser esse *laissez-faire* que não existiu nem na Inglaterra do século XIX! Nem no ápice do Liberalismo do século XIX aconteceu esse tipo de *laissez-faire* que existe hoje no Brasil com dinheiro público! Então, eu acho que há muito que fazer nessas questões, e nos casos dos museus, é inverter a prioridade. Se o sujeito vai investir em um museu na aquisição de obras de arte, tal como está na lei, 100% de renúncia fiscal. Se vai investir numa coisa temporária, 80% de renúncia fiscal, e entra com 20% do bolso dele. Porque não reverter essa história que está deformada há tantos anos? É isso que eu tinha a dizer.

Martin Grossmann Ao complementar a fala do Moacir, o Paulo Sérgio Duarte levantou alguns dados que eu acho que são bastante interessantes, os quais vamos depois retomar em outros momentos. Mas eu queria passar a palavra ao Paulo Herkenhoff, já que ele é do Rio e demorou mais tempo para chegar.

Paulo Herkenhoff Eu iniciaria essa fala, que vai ser muito prática e ao mesmo tempo pessoal, lendo uma frase da Kathy Halbreich do Walker Art Center, que eu reputo como uma diretora extraordinária de um museu fantástico, que é o museu em Minneapolis. Ela diz:

a ação de um diretor de museu não é mais centrada na reflexão. Sinto uma profunda saudade da lentidão do tempo, mas acho que gasto meus dias me movendo rapidamente de um tópico ao outro, de uma maneira tópica, correndo para reuniões. Nem tenho certeza de qual seja o alvo, respondendo e falando por fragmentos de som, e curiosamente, para alguém que cresceu num campo habitado por coisas que são a incorporação física de ideias, vivendo vicariamente.

Essa saudade de um tempo melhor, em termos de condução museológica e vivendo numa cidade como o Rio de Janeiro, eu acho que os dois fundadores da ideia de um museu moderno no Brasil são Walter Zanini e Aracy Amaral. E a saudade de um tempo que eu tenho, é de dois momentos em Buenos Aires em 1990 num congresso do ICOM, primeiro de uma fala da Aracy, e segundo, depois nós nos reunimos num botequim em Buenos Aires, e ali eu tive a melhor lição do que deve ser a ação de um museu. Na fala pública, a Aracy disse mais ou menos o seguinte (talvez ela me corrija): só existe um museu no Brasil: o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Não há outra instituição no Brasil que tenha acervo e um serviço de catalogação, cuidado, conservação do acervo, que tenha uma equipe para estudar esse acervo, que conduza políticas educacionais, políticas de exposição e de publicação. Ou seja, era verdade. Que outra instituição no Brasil (estamos falando no campo de artes plásticas) em 1990 atuava dessa forma? E nessa mesma noite, no botequim, ela dizia que estava exausta. Ou seja, que iria sair (já que era na época a diretora do MAC-USP).

Você lembra disso, Aracy? Foi um dia memorável, e eu estava pensando no processo da segunda reconstrução do Museu de Arte Moderna depois do incêndio, e em 2004 ainda me deparo com a mesma situação, sentindo que o que faltava ao museu era justamente essa noção muito simples. Então, hoje de manhã, quando discutíamos

o que seria esta tarde, nós mais ou menos estabelecemos uma convenção, que não falaríamos de crises específicas, mas sim da questão mais geral, que pudesse ser um ponto de partida genérico para todos os museus. Ou seja, creio que as duas falas que me precederam são complementares, justamente porque são capazes de fazer um apanhado crítico bastante específico da situação concreta da dinâmica ou da paralisação dos museus hoje, e ao mesmo tempo refletir num plano teórico, crítico, mais alto. Eu não sei se concordo 100% com o Paulo Sérgio com relação à questão dos acervos. Eu acho que é muito importante também o reconhecimento dos esforços feitos sobre a construção de acervos. Ou seja, há um processo também de esquecimento da história dos museus na nossa sociedade. Partindo desse conjunto de itens, eu sinto que existe uma crise no processo de constituição de acervo no Brasil. Essa crise tem muitas razões políticas: havia uma desconfiança histórica nas instituições, mas os arranjos institucionais, como já começou aqui a ser lembrado, não ajudam. Não é que a burguesia americana seja necessariamente mais esclarecida do que a burguesia brasileira. Agora, há uma consciência de justiça fiscal diferente. Sem uma legislação fiscal que trate a arte como um presunto qualquer, como dizia Mário Pedrosa em relação ao mercado, as coisas não andam como poderiam andar com a mesma dinâmica. Quer dizer, é preciso acabar com o “caixa dois”. É preciso haver uma legislação sobre transmissão de riqueza de uma geração à outra. Ou seja, é preciso um arranjo da legislação tributária, porque minha experiência nos Estados Unidos indica que ao mesmo tempo em que se escolhe uma obra, também se pensa em sua existência contábil. Hoje, é muito comum um colecionador que goste de um certo artista comprar duas obras: uma para si e outra para o Leão [na tradução, indicar que se trata da Receita Federal] daqui a três, quatro, cinco anos, porque há um processo permanente de atualização de valores. Curiosamente, isso também vale para o futebol do Rio de Janeiro. Talvez a maior doadora do museu de Cleveland seja a Guidant, que é proprietária do time de beisebol de Cleveland, ou seja, há um empresariado para quem não importa o tipo de ação econômica de sua empresa.

Nós falamos sempre de bancos. Por quê? Talvez porque nesse período de governo neoliberal, os bancos tenham tido dentro da nossa economia, uma ação mais rentável e dinâmica, e aí nós podemos até já tirar uma conclusão: você mencionou a loucura que foi a comemoração dos quinhentos anos do Brasil, e em resumo, o Presidente da República renunciou à condução simbólica desses festejos, em nome do presidente de um banco. Ou seja, não estamos discutindo A, B ou C, estamos discutindo o modelo. E esse modelo não é totalmente inocente. Agora, como ausência de política de aquisição e formação de acervo, eu prometi que seria uma passagem mais empírica. A última aquisição no Museu Nacional de Belas Artes foi no Governo Sarney (1985–90). Ou seja, há um entendimento de que o Império colecionou melhor do que a República, a República Velha melhor do que a República desenvolvimentista, e paradoxalmente, as ditaduras melhor do que o período de democracia. Ou seja, as melhores aquisições no Museu Nacional de Belas Artes nos últimos cinquenta anos foram durante a ditadura. Foi quando o museu comprou Tarsila, Volpi etc. E isso também é um tema para reflexão. Numa prospecção sobre a formação dos acervos brasileiros e os museus no futuro, no século XXI, eu acho que o que se

coloca é uma questão semelhante ao nosso Modernismo: como projetar a modernidade deste país no futuro ao mesmo tempo em que se precisa recuperar o passado, o patrimônio. Ou seja, como formar acervos contemporâneos, tendo ainda que fazer, corrigir, complementar acervos históricos, como por exemplo, colecionar novas tecnologias ou abrigar os pequenos gestos de artistas por questões contemporâneas. Ou seja, estariam nossos museus preparados para as alterações em que a história vivida resultará em termos de História da Arte, enfim, para as crises da arte? Quero falar ainda uma coisa sobre a formação de acervos. Eu acho que hoje, o mercado de artes se internacionaliza. Ou seja, não há mais fronteiras. E possivelmente, certos artistas, o Waltércio – há cinco anos atrás; deve ter mudado para pior, para nós –, na época, eu acho que metade de suas obras eram vendidas no exterior. Chegará um momento em que o melhor da arte brasileira poderá já não estar mais aqui, ou de cada artista, enfim. Até porque os museus principalmente das grandes cidades do Norte têm políticas e recursos. Ou seja, há possibilidade de uma definição de alvo muito mais específica.

Com relação à questão de conservação, eu vou mencionar um fato, mas começando com uma pergunta, para trabalhar só uma questão: Paulo Sérgio, foi você quem disse que no Brasil, a pessoa tem direito a botar fogo em dois museus? É sua essa expressão? Eu busco o autor dessa frase extraordinária.

Paulo Sérgio Duarte Não. O que eu disse é que cai para cima. Você bota fogo num museu e é nomeado para um museu mais importante depois.

Então, você cai para cima.

Paulo Herkenhoff É isso que eu quero dizer sobre conservação, ou seja: encontrei no Museu Nacional de Belas Artes todas as condições que resultaram no incidente do incêndio do MAM no Rio de Janeiro em 1978. Talvez eu seja uma das poucas pessoas que leram o laudo do Corpo de Bombeiros, de modo que eu tenho, não uma interpretação, uma transmissão de orelha, mas a leitura do documento. Ou seja, essa é uma questão que eu já falo do ponto de vista regionalista, quer dizer, essa é uma questão que o Rio de Janeiro não resolveu moralmente. E isso é bastante problemático, porque indica que a condução ligeira de um museu sem responsabilidade, não tem consequência. Por fim, eu falo agora do ponto de vista de um museu federal, mas sem falar especificamente do Museu Nacional de Belas Artes, que eu acho que os museus federais, do modo como as estruturas estão hoje, não sei se é o caso do Museu Segall, mas são museus inviáveis. E entre os desafios dessas instituições, está desenvolver condições de viabilidade. Além de tudo o que se diz, que se tem como responsabilidade de um museu, eu acho que o ponto mais fundamental seria desenvolver as condições de viabilidade. E para concluir...

Paulo Sérgio Duarte Posso dar um aparte? Eu omiti porque na minha fala estava assinalado como método de exposição que eu começasse por um item, e depois da fala muito abrangente e consistente do Moacir, eu preferi tocar mais nessa questão da superposição do *marketing* sobre as operações de conteúdo no campo da cultura propriamente dita, e eu não falei de uma questão que acho importantíssima, que é a

da profissionalização dos recursos humanos. Nas condições atuais, é impossível um sujeito ter um trabalho de dedicação exclusiva com as remunerações que são dadas. Então, os profissionais são obrigados a se dividir em inúmeras tarefas. É importantíssimo, para que não fiquemos nessa conversa fiada, e daqui a quinze anos estarmos repetindo a mesma mesa. Não vou ser eu, mas vai ser a minha filha ou meu neto, aqui neste mesmo lugar, ou quem sabe em outro lugar, repetindo as mesmas histórias; começa por aí! Ou seja, o sujeito tem que ser um profissional que possa viver, sustentar sua família e viajar, porque viajar é indispensável nessa função, nessa atividade, sem recorrer a 5 mil trabalhos diferentes durante o ano! Se não 5 mil, mas pelo menos cinquenta missões diferentes para poder se sustentar e sustentar sua família. Porque não é questão de crise; nunca houve uma remuneração condizente com o estatuto profissional e a responsabilidade patrimonial de um diretor de museu! O diretor de museu tem uma responsabilidade patrimonial imensa, o acervo pelo qual ele é responsável tem um valor imenso, ele tem essa responsabilidade patrimonial, e tem que tomar decisões e estar atualizado, de uma maneira que com as remunerações atualmente existentes, é impossível! Então, não há crise. Vamos construir um sistema que incorpore, para começar, essa questão da profissionalização.

Paulo Herkenhoff Eu ia concluir, agregando mais um aspecto do caráter perverso da Lei Rouanet, que é exatamente essa ideologia do centro cultural, das exposições temporárias, da desqualificação do trabalho sério pelas quantidades e estatísticas, dizendo que no fundo, hoje, os museus se tornaram meras autarquias dos centros culturais. Ou seja, temos a responsabilidade de toda essa pauta de funções, uma responsabilidade das instituições, mas também é uma responsabilidade de quem lá está, frente ao Ministério Público, e ao mesmo tempo, não podemos fazer aquilo que deveríamos estar fazendo, mas enfim, até acho que um museu nacional tem o dever de colocar seu acervo à disposição de todo país. Há um esforço nesse sentido, mas acho que eu sonho com o passado, que é o período em que estivemos juntos na Funarte. Que fosse apenas aquilo; não precisaria ser muito. Uma possibilidade mínima de potencializar as pessoas, de dar alguma potência às pessoas. É isso.

Martin Grossmann Bom, eu acho interessante o que o Paulo Sérgio mencionou sobre a ideia da crise, de fato esta crise não é recente. Tem características de uma epidemia. Talvez uma saída para isto seja a construção de um sistema para museus. Um sistema que eu talvez ampliaria para a cultura em geral. Interessante que, com as lembranças do Paulo Herkenhoff, há gestões de fato marcantes aqui em São Paulo à frente de museus, e que são bastante oportunas, porque também indicam que há referenciais para esta construção, que já existe um legado. Quer dizer, o que nós temos de museus hoje no Brasil se deve também a importantes atuações em um passado não muito longínquo. E com isso, eu passo a palavra ao Marcelo.

Marcelo Araujo Também quero agradecer pela possibilidade de estar aqui, participando de mais uma ação do Fórum, que eu acho que já está desenvolvendo uma reflexão bastante consistente e importante para nós a respeito dos museus no Brasil. Eu acho que, talvez, infelizmente para a expectativa do público, esta mesa de hoje é marcada por um certo consenso. Não esperem grandes divergências.

Fora, talvez, algumas pequenas discordâncias regionais, eu queria partir das três colocações que me precederam, para tentar aprofundar algumas questões específicas, e obviamente para podermos depois abrir o debate. Eu queria também, a exemplo do Paulo Sérgio e do Paulo Herkenhoff, começar um pouco pela realidade norte-americana, porque acho aquele país fascinante, que ao mesmo tempo que tem o Museu de Cleveland, também inventou o Guggenheim, com todos os pontos negativos e positivos que essas dualidades nos trazem, mas é, na realidade, recuperar dois levantamentos que os norte-americanos também adoram: cifras e pesquisas; eles são ótimos nisso, e que eu acho que são importantes para pegarmos essa questão, não sei se exatamente de crise, mas sem dúvida nenhuma, essa questão paradoxal dos museus de arte na nossa realidade. Primeiro, existe um levantamento que aponta para a existência de cerca de 3 mil museus de arte hoje em dia nos Estados Unidos, metade dos quais foi criada a partir da década de 1980. Ou seja, uma vitalidade e uma presença, que eu acho que só esse número já indica. A outra, é uma pesquisa bem mais curiosa e na verdade para mim interessante, que é uma pesquisa feita há alguns anos atrás. Na verdade, já fiz essa minha observação antes de 2001, mas de qualquer maneira, acho que ela continua válida. É uma pesquisa feita a respeito da credibilidade das instituições públicas nos Estados Unidos. Então, foi identificada uma série de instituições: a Polícia, a Universidade, enfim, a representação, e foi feita uma pesquisa para se identificar quais as instituições que tinham o maior grau de credibilidade pública. Em segundo lugar ganhou o Corpo de Bombeiros, e em primeiro lugar, disparadamente, os museus. As razões são muitas. Seria muito longo discorrermos, mas acho que sem dúvida nenhuma tem a ver com a natureza do trabalho que a instituição museológica historicamente desenvolveu baseado, na verdade, no esquema muito autoritário e dogmático de apresentação de verdades, talvez por trabalhar com objetos concretos, que teoricamente passam uma visão de verdade. Mas o fato é que os museus têm esse altíssimo índice de credibilidade, a qual, obviamente, deriva uma responsabilidade social muito grande.

Mas eu também acho que pelo menos na realidade americana, essa credibilidade tem muito a ver com uma expressão que é muito difícil de ser traduzida para o português, até porque, na verdade, ela é uma expressão jurídica que não encontra similar em nosso sistema jurídico, que é o que os norte-americanos chamam de *public-trust*. Ou seja, todos os museus nos Estados Unidos, apesar da grande maioria deles ser instituição privada do ponto de vista jurídico, eles agem em nome do *public-trust*, que é ao mesmo tempo uma figura jurídica, quer dizer, de um bem que apesar de ser uma propriedade privada, é gerido na perspectiva do interesse público, e é, ao mesmo tempo, esse índice de credibilidade pública que a instituição conquista, que ela tem que seguir para poder desempenhar seu papel. E eu acho que essa questão da credibilidade é fundamental para os museus como um todo, talvez mais especificamente para os museus de arte, porque é a partir dela que o museu tem a condição mínima necessária para desenvolver seu projeto e sua relação com o público. Eu acho que esse é o grande patrimônio das instituições museológicas. É um patrimônio que custa muito a ser adquirido, que é muito fácil de ser perdido, e acho que temos exemplos recentes aqui em São Paulo, infelizmente, de como é fácil a perda

desse patrimônio da credibilidade pública e dos danos que a perda desse patrimônio traz para uma instituição. E na verdade, quando nós discutimos essa questão da credibilidade, o que está em jogo, no meu ponto de vista, ao contrário do que vem sendo apontado muitas vezes nessas últimas discussões, não é uma crise de gestão, mas é uma crise de projeto. Porque gestão é apenas um aspecto do projeto. Eu sempre brinco que acho que não existe nenhum administrador de empresa, por melhor que seja, que vai conseguir um bom projeto de gestão se ele não souber que a empresa para a qual ele foi nomeado diretor vai produzir pneu, cadeira ou comida. É, na verdade, muitas vezes, a indefinição em que nós vemos nossos museus se debatendo. Agora, eu acho que existe um outro aspecto importante também, que é a possibilidade da elaboração de um projeto, como eu disse, que, no meu ponto de vista, é a condição essencial para o sucesso e eficiência de uma instituição, e repousam sobre esse aspecto duas questões fundamentais.

Os dois pontos, para mim, são exatamente a profissionalização, ou seja, a necessidade de corpos técnicos com formação, e que seriam aqueles com condições e responsáveis pela formulação de um projeto, e a questão da autonomia. Essa questão da autonomia, que tem, obviamente, múltiplos pontos de vista, mas sem dúvida nenhuma, talvez a questão mais grave seja justamente essa relação com a atual política de financiamento, que, como já foi apontado aqui diversas vezes, traz para os museus uma série de enfrentamentos, de desafios bastante grandes. Eu acho que uma das maneiras que nós temos... Eu não acredito que exista qualquer fórmula mágica do ponto de vista institucional que garanta essa autonomia e essa profissionalização. Mesmo porque a realidade museológica brasileira é tão diversa, e as realidades institucionais são tão distintas, que seria impossível pensarmos num modelo único.

Uma questão muito importante para a mesa de hoje à tarde, que nós pudéssemos pensar também do ponto de vista de estratégias e até de propostas em função da discussão que atualmente se faz de revisão da Lei Rouanet. Assim como o Paulo Sérgio também fez, eu já fiz algumas propostas que foram encaminhadas às autoridades, mas uma que eu acho que seria fundamental para ser pensada do ponto de vista de garantia, ou pelo menos também criar um pouco de condições mais adequadas para essa autonomia, é a seguinte: hoje em dia, todo mecanismo da Lei Rouanet está estruturado em cima de projetos. No início, eram projetos específicos; o projeto de uma exposição, do restauro de uma obra. Com o passar do tempo, algumas instituições, principalmente instituições museológicas, até lograram uma conquista, que foi o reconhecimento, por parte do Ministério da Cultura, do seu plano anual de atividades, como um projeto que poderia se beneficiar da Lei Rouanet. Isso foi uma iniciativa, por exemplo, do Museu Lasar Segall – quando eu trabalhava no Museu já era implantado –, e que permite ainda às instituições que elas possam receber verbas não só para um projeto de uma exposição específica, mas na verdade, a partir dessa possibilidade, elas busquem parcerias com organizações financeiras, empresas, e que possam receber verbas justamente para o desenvolvimento de seu projeto institucional, e não especificamente para uma iniciativa ou exposição. Só que isso tem um

limite, que é muito complicador dentro dessa estrutura, que é o fato de que o Ministério só reconhece a possibilidade de apresentação de um projeto anual. Ou seja, esse projeto tem um limite de duração muito grande. Vamos supor uma determinada situação. Vocês sabem que, pelo mecanismo da Lei Rouanet, ao final de um determinado projeto, da verba que a instituição conseguiu levantar, aquilo que eventualmente não tenha sido gasto tem que ser devolvido, é direcionado para o Fundo Nacional de Cultura. O que acontece, é que muitas vezes, nessa formulação de projetos anuais, as instituições obviamente buscam a utilização desses recursos, e poderiam até eventualmente chegar ao final do ano, ou ao final do projeto com uma determinada verba que ainda não tenha sido gasta. Pela atual formatação, essa verba excedente tem que ser devolvida. A proposta que foi encaminhada para mudança da Lei Rouanet é exatamente para que haja um reconhecimento, pelo menos para os museus, talvez isso pudesse ser estendido para outras instituições culturais, de que eles pudessem apresentar projetos que tivessem uma duração maior, e que ao final dessa duração, caso se constatasse ainda a existência de alguma verba que não tivesse sido gasta, que isso pudesse ser transferido para outro projeto da mesma natureza na mesma instituição. É claro que estamos sempre supondo e trabalhando com todos os mecanismos de controle social que existem hoje em dia, mas que seria importante, para permitir aquilo que é fundamental para uma instituição museológica, que é um planejamento a médio e longo prazo.

Uma questão importante para nós pensarmos, e aí eu volto para a questão que o Paulo Sérgio colocou é a questão dos acervos. A veemência dele em negar a resistência desses acervos talvez seja um pouco radical, mas sem dúvida nenhuma, a preocupação é absolutamente fundamental e presente; mas eu acho que é importante pensarmos nessa perspectiva, e obviamente nos preocuparmos e batalharmos por isso, mas também na possibilidade de novas estratégias em termos de formação de acervo, que não significa unicamente aquisição. Nesse sentido, a Pinacoteca teve a felicidade de poder implantar pelo menos uma nova possibilidade de estratégia, que é justamente a articulação com fundações que detêm coleções bastante significativas, e com as quais foram celebrados contratos de comodato, para que essas coleções pudessem ser apresentadas na Pinacoteca, não só apresentadas, mas estabelecendo todo um processo de trabalho: articulação com essas coleções, com o próprio acervo da Pinacoteca, desenvolvimento de atividades de pesquisa educativa e de publicação. A primeira foi com a Coleção Brasileira, que é a coleção adquirida pela Fundação Estudare, formada por obras de artistas viajantes que estiveram no Brasil no século XIX, e a segunda, é a coleção Nemirovsky, que é uma das mais significativas coleções de arte moderna brasileira, cuja primeira exposição na Pinacoteca nós acabamos de inaugurar esta semana. Mas acho que os museus têm que buscar essas novas estratégias, para poder responder a esses desafios e diagnósticos tão complexos que foram traçados. Outra questão que eu queria também levantar e que eu acho que também é fundamental nesse universo, é voltar um pouco para o universo individual de cada um de nós. Acho que a discussão toda sobre museus se encontra... acho que o grande objetivo de um projeto museológico é, em última instância, a questão da formação da cidadania, mas eu vejo com muita felicidade este

público tão representativo de tantas instituições, de tantas áreas da cultura, principalmente de São Paulo e de todo resto do Brasil, mas acho que muitas vezes nós nos esquecemos que também todos somos cidadãos.

E acho que a área da cultura, principalmente a área de museus, sofre ou não tem (talvez até já tenha tido historicamente) momentos muito mais ativos do ponto de vista de cidadania em termos de reivindicação. Não vejo como podemos prosseguir numa discussão a respeito de autonomia, profissionalização, projeto museológico sem registrar duas questões que para mim são fundamentais: primeiro, que os orçamentos públicos para a área da cultura, principalmente para a área museológica no Brasil são irrisórios, absolutamente insuficientes, isto em todas as instâncias. Se existem situações pontuais em um ou outro estado ou na área federal em determinado momento, embora agora esteja sendo um pouco mais privilegiado em todas as áreas, em todas as instâncias, ela é absolutamente irrisória e continua em patamares absolutamente inaceitáveis. Não vejo – assumo individualmente minha parcela de responsabilidade nisso –, uma reivindicação estruturada e significativa da área da cultura para o aumento dessas verbas. Isso existe, por exemplo, na área de cinema, teatro. São áreas que têm uma representação e peso político muito grande, talvez até algumas delas ligadas até à própria indústria cultural, mas a área de museu carece dessa articulação e carece dessa reivindicação política, que para mim é fundamental, que é o aumento dos orçamentos públicos para os museus. E nós devemos lembrar que talvez 95% das instituições museológicas no Brasil são instituições estatais, e que mesmo as instituições privadas dependem em grande parte dos recursos públicos que recebem, ou algum dia receberam. A outra questão, continuando nessa mesma trilha da reivindicação como cidadão, voltando um pouco para a questão do *public-trust* americano e dessa questão da credibilidade, é que os museus são, por sua natureza, independentemente da sua natureza política, de serem públicos ou privados, eles são e só se justificam, só existem em função do seu interesse público. O museu pode ter, obviamente, muitas dessas instituições têm, uma natureza jurídica privada, mas a natureza da ação que eles desenvolvem é de natureza pública. E nesse, sentido, é devida uma prestação de contas para os Tribunais de Contas não só no seu aspecto formal, quando ela recebe verba pública, mas é devida também uma prestação de contas para o povo, para o público em geral. E hoje em dia, esses mecanismos existem; em muitas cidades, as audiências públicas são absolutamente disseminadas, por exemplo, para discutir orçamentos ou para discutir políticas públicas em diversas áreas; e eu me pergunto se não é, na verdade, o momento de nós todos, como cidadãos – obviamente não estou falando aqui como representante de uma instituição –, reivindicarmos audiências públicas junto aos responsáveis pelas instituições museológicas, principalmente àquelas que atravessam momentos de crise muito aguda, para que se crie um fórum adequado, específico das políticas dessas instituições. Porque, talvez, pelo menos em alguns momentos, nós ainda continuamos muito tímidos como partes de uma classe cultural, ou representantes ou atuantes nas nossas reivindicações, principalmente face à enormidade dos desafios que nossas instituições enfrentam.

Martin Grossmann Com essa fala do Marcelo, eu acho que nós não finalizamos, mas iniciamos o debate, de fato. O que se destaca na fala de boa parte da mesa é no sentido da necessidade de se criar mecanismos para que a credibilidade existente em algumas instituições permaneça, que possa ser garantida e estendida. O que é necessário ser feito para que essa continuidade seja um fato, e não fique na teoria? O Marcelo foi bastante pontual em outras questões. Ao enfatizar mais a crise de projeto do que a de gestão, existe um ponto muito interessante a ser tratado. Se formos analisar algumas gestões em andamento, o comentário do Marcelo sobre o Museu ser um *public trust* é central. Quer dizer, não interessa se ele é da esfera privada ou de uma esfera mais restrita, como a universidade, mas no nosso cenário cultural, os museus são poucos se comparados a essa cifra que o Marcelo deu de 3 mil museus americanos, não é isso? Como nós vamos restringir o acesso aos museus se nós temos poucos museus? Eles são bens públicos, e devem ser tratados assim. E as pessoas que estão à frente dessas instituições devem ter gestões transparentes. E isso precisa ser aferido de tempos em tempos, e a sociedade civil deve ter formas construtivas de cobrar a responsabilidade dessas gestões. Eu só queria lembrar à mesa que outro ponto que poderia ser debatido é a questão dos museus nacionais, que é algo que já está sendo revisto; eles estão em discussão em Brasília, mas eu lançaria aqui uma questão: qual seria o alcance desse Sistema Nacional de Museus? Ou melhor, qual seria o papel desse sistema? O que ele traria de positivo para a atual situação dos museus? E lançando essa pergunta, eu gostaria que fosse dado um tempo para que os demais membros da mesa pudessem se manifestar em relação às colocações que foram feitas no início, principalmente as do Moacir, que foi o primeiro a falar, que por sua vez, pode ter algumas questões em relação à fala dos colegas. Então, abro para um pequeno debate aqui na mesa.

Paulo Sérgio Duarte Na verdade, vou falar algo em relação ao Sistema de Museus que você comentou. Há uma iniciativa do governo federal de propor um sistema nacional de museus, que integraria diversas instâncias de museus – públicos, privados, federais, estaduais, municipais – de uma forma articulada, para que se pudesse discutir, propor e acompanhar as atividades e as políticas direcionadas a museus. Mas vejo a constituição desse Sistema Nacional de Museus principalmente como uma instância que poderia, a partir do estabelecimento de algumas normas e alguns critérios de avaliação, de acompanhamento das atividades dos museus que receberiam recursos públicos para desenvolver suas ações, formar uma rede de instituições de referência no país, de forma a fortalecer como um todo a malha de instituições de artes visuais no país, que ainda é muito rarefeita, muito instável e muito sujeita às intempéries políticas, enfim, às discontinuidades políticas que existem no país, e dessa forma dar mais consistência e densidade ao meio. Eu vejo nisso a importância maior do Sistema Nacional de Museus. Isso também não é uma tentativa para sair de crise, porque isso não é novidade. Em 1986, a Fundação Nacional Pró-Memória – atual IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) –, a Fundação Nacional Pró-Memória, eu lembro a todos, foi extinta durante o Governo Collor, e foi criado um Sistema Nacional de Museus, coordenado por Lourdes Parreiras Horta,

atual diretora do Museu Imperial de Petrópolis. Ou seja, estamos na mesma. Estamos recomeçando a reinventar a roda. O Sistema Nacional de Museus existiu, e acho que há um problema muito sério nesse Sistema Nacional de Museus, porque vai-se somar beterraba com laranja. O Museu de Paleontologia nada tem a ver com o Museu de Arte, o Museu de História Natural nada tem a ver com o Museu de Arte, o Museu de Arqueologia nada tem a ver com o Museu de Arte, por exemplo.

Pode escrever “Paulo Sérgio disse no dia 2 de setembro de 2004 no Instituto Goethe, que isso não vai dar em lugar algum, porque não é a primeira vez que isso foi criado”. Isso não deu certo em lugar nenhum, e não vai dar de novo! Não houve mudança tão radical no mundo; o capitalismo não foi superado, nada do que aconteceu no mundo para o que aconteceu em 86, não deu certo em 86 e vai dar certo agora! Eu quero deixar registrada a minha intervenção, muito pessimista e crítica para alguns, cética para outros, de que o Sistema Nacional de Museus não se constrói misturando áreas inteiramente distintas num mesmo sistema, porque o que ela não vai ter é a sistematicidade necessária para receber esse nome. Você queria divergência na mesa, então, já surgiu. Dois pontos. Primeiro: o Sistema Nacional que na verdade foi criado no começo dos anos 1980, primeiro como Coordenadoria, e depois como Sistema Nacional de Museus, funcionou. Ele foi uma instância que teve um papel importante, e não foi um fracasso: ao contrário. Ele só teve suas atividades interrompidas no Governo Collor, que desestruturou totalmente a área da cultura. Desculpa, mas aquela experiência não foi absolutamente um fracasso. Foi uma experiência bastante interessante, que obteve esse tipo de instância de... não se constitui, não se forma de um dia para outro, mas ao longo dos anos de funcionamento, ele teve funcionamento e atividades bastante interessantes. Segundo: é claro que existem especificidades dentro da área de cada museu.

Todos os museus estão dentro da área de museologia, em que existem interesses comuns, e eu acho que se nós excluirmos o universo da arte de todo o restante do universo da cultura, além do risco do isolacionismo, existe uma questão conceitual, de como se entende o trabalho dos museus. Eu acho que existe, sim, uma possibilidade muito rica de se pensar num trabalho sistêmico dos museus como um todo, e dentro desse universo, também mais especificamente, dentro de áreas específicas. Mas, de maneira alguma, o sistema implica ou significa uma ignorância ou não-visão dessa diferença.

Paulo Herkenhoff Eu queria agregar um pequeno fato a isso. Trabalhei no Gabinete da Biblioteca Nacional, onde funcionava o Instituto Nacional do Livro. Sinto que o presidente da Fundação Biblioteca Nacional poderia ter feito uma melhor gestão na Biblioteca Nacional se não tivesse que cuidar desse penduricalho de sistemas de bibliotecas estaduais, que por sua vez, são 5 mil municípios no Brasil. Quer dizer, você não conseguia resolver totalmente os problemas do livro ali, na sua fuça, e vai resolver em João Pessoa? Agora, eu queria colocar duas questões práticas aqui: o museu, como bem público, que eu acho que é uma ideia muito interessante trazida pelo Marcelo, não abandona a ideia de que a formação do acervo se dá por renúncia fiscal ou por doações, que possam, de alguma forma, estar ligadas a imposto

de transmissão. Portanto, o fato de que eventualmente seja uma sociedade civil privada, não retira a função pública. Acho isso muito bom. Eu gostaria de propor que nós pensássemos também que as associações de amigos, pelos mesmos motivos, sejam englobadas nesse contexto. Que responsabilidades, que relação um membro de direção de uma associação de amigos teria com tudo isso? Ainda nessa direção, eu quero propor ao fórum, eventualmente trazer alguém dos Estados Unidos para esclarecer essa questão do *trust*. Eu próprio não conheço bem, mas sei que algum tipo de responsabilidade do *trust* não é bem gerido. Quer dizer, a palavra diz: é confiança desse bem público, e, portanto, o gestor tem responsabilidades. Eu só não sei se a responsabilidade é penal ou financeira, como existe toda aquela legislação americana, se não cuida corretamente do dano, porque eu sei que existe uma verdadeira neurose dentro dos museus americanos de definir responsabilidades e de demonstrar que se cumpriu essa responsabilidade, decorrente desse sistema vertical de responsabilidades. Com relação ao Guggenheim, eu queria colocar como um exemplo de diferença a figura específica do Thomas Krens. Agora, a gestão, que nós também podemos discutir, acho que o Guggenheim do qual se fala tanto hoje não é o Guggenheim dos anos 1960, 1970 e até início dos anos 1980, quando lá estava o Thomas Messer e tinha curadores como a Margit Rowell, fazendo retrospectivas de artistas no meio da carreira, mas ele indica uma maneira como os museus americanos são conduzidos. Ou seja, a escolha de um diretor é um processo muito longo. E a saída de um diretor é igualmente longa. Sair em três meses é muito raro. E também um diretor não sai imediatamente porque errou, falhou, a exposição não saiu bem feita, houve críticas. Ou seja, o contrato é por um período. E nesse período, há essas possibilidades. Só sai antes, se houver um fato muito grave. Eu queria fazer esse esclarecimento, porque uma vez eu tive 24 horas para deixar minha mesa numa instituição, que foi o MAM do Rio de Janeiro, e a razão última é porque numa exposição chamada Rio Hoje, eu mantive a opinião do júri sobre os artistas selecionados. Quatro meses depois, eu “fui saído”. Um processo de intrigas, intrigas, intrigas, e minha cabeça foi entregue. 24 horas. Eu acho importante colocarmos também esse lado incivilizado. É uma burguesia que muitas vezes dá pouco, mas também trata o corpo dos museus privados como subalternidade. Então, se dando ao luxo, não se pode gerir um museu com afetividade, dessa forma, não é? Isso já nos museus privados especificamente.

Paulo Sérgio Duarte Eu queria só falar uma coisa em relação a isso, Paulo, é que eu acho que volta um pouco ao que o Marcelo colocou, sobre um Conselho representativo, não só da corporação, da instituição que abriga esse museu, mas também uma representação da sociedade civil, que no caso do Brasil, quando se pensa em museu, não se pensa num museu dentro de sua especificidade, e que é um organismo gerador e mantenedor de cultura, que tem um outro tempo, e que não pode estar atrelado a períodos relacionados à mudança de governo. Quer dizer, quatro anos, para um museu, é muito pouco. Não há possibilidade de se desenvolver políticas sérias e que dê credibilidade aos museus em quatro anos. E de fato, no Brasil, estamos sempre à mercê de interferências externas ao museu. E o caso que você citou agora é bem típico. Quer dizer, como é que um diretor de museu é expulso em 24 horas?

Onde está o Conselho, onde estão os órgãos que poderiam regulamentar também os mantenedores desse museu?

Paulo Herkenhoff Bom, vamos falar aqui dos controles superiores dos museus. Acho que existem alguns instrumentos, mas que não são eficazes. Nós temos o Ministério Público, que tem um papel constitucional de zelar, sobretudo ao que respeita aquilo que é especificamente bem da União, no caso, federal, mas o Ministério Público ainda está aprendendo a exercer esse zelo. Ainda é um processo de aprendizado, que acho que vai ser longo. Adotei a política de não esperar perguntas do Ministério Público, mas de perguntar ao Ministério Público todas as vezes que tenho uma questão que preocupa, desde a beleza africana até questões de política de gestão etc.

Martin Grossmann Para finalizar este acontecimento eu diria que estamos apenas iniciando um debate em relação à situação e ao futuro do museu de arte no Brasil. Moacir dos Anjos, voltando um pouco ao passado, nos forneceu, generosamente, um esboço de uma possível planta baixa. Uma planta baixa que pode ser usada com as várias contribuições, seja do Paulo Sérgio Duarte, do Paulo Herkenhoff, do Marcelo Araujo e de outras a serem propostas. Temos portanto um plano esboçado, ainda mais teórico do que de ação. Mas claro que nós não damos conta de tudo em um mesmo momento. No mínimo, iniciamos um debate. E nessa mesa e com vocês, foram três os assuntos que foram sugeridos para que o Fórum Permanente leve adiante em sua pauta de discussões:

1. A questão do sistema cultural americano, conduzido por esta ideia do *public-trust*. Talvez com nossos parceiros europeus e locais, nós poderíamos considerar esse assunto, não só do ponto de vista americano, mas de forma mais abrangente, levando em conta a experiência europeia e de outros países americanos.
2. O Sistema Nacional de Museus. Isto também, proponho, deve ser trabalhado no âmbito das parcerias. Já que temos agora essa proximidade muito bem-vinda com o DEMA, com a Secretaria do Estado da Cultura, isso se torna ainda mais pertinente.
3. A questão da formação, levantada pelo público, sobre o papel do museu na formação cultural.

O Fórum vai continuar ativo no mínimo até 2006, quando pretendemos finalizar esta etapa com um seminário internacional. Há, ainda, diversas questões a serem debatidas. Hoje estamos lançando o novo site, em parceria com a Incubadora Virtual de Conteúdos Digitais da FAPESP, um projeto que incentiva o desenvolvimento de conteúdo de qualidade na internet baseado em software livre, com uma visão bastante democrática de internet. O nosso site é um dos primeiros na Incubadora, e assim estamos recebendo um grande apoio da FAPESP para desenvolver isso. Com o site propomos levar este debate acerca do papel dos museus de arte no século XXI para a esfera virtual, para que lá seja discutido, trabalhado e que vire um plano de ação. Eu

convoco, peço a vocês, que entrem no site, e contribuam, iniciem e alimentem essa discussão. E que ela se torne um debate não só de um grupo, mas de uma comunidade que de fato se interessa pelo destino dos museus. E para não me alongar, eu gostaria de agradecer a presença do Paulo Sérgio Duarte, do Paulo Herkenhoff, do Moacir dos Anjos e do Marcelo Araujo. Nós sabemos muito bem como é o dia a dia de um diretor de museu, as preocupações e as coisas que os cerceiam. Foi difícil conseguirmos reunir esse grupo seletivo e primoroso de pensantes e de agentes culturais que estão levando o museu de arte no Brasil adiante. Eu agradeço sinceramente a presença de vocês aqui, e gostaria de agradecer o apoio dos parceiros bem como do público, a presença de vocês.



As arquiteturas de museus contemporâneos como agentes no sistema da arte¹

David Moreno Sperling

Visitar um museu é uma questão de ir de vazio a vazio.

Robert Smithson²

O espaço em que vivemos, que nos tira de nós mesmos, em que a erosão de nossas vidas, de nosso tempo e de nossa história ocorre, o espaço que nos roe e nos arranha, é também, um espaço heterogêneo. Em outras palavras, nós não vivemos em uma espécie de vazio, dentro do qual nós podemos colocar indivíduos e coisas. Nós não vivemos dentro de um vazio que pode ser colorido com diversos tons de luzes, nós vivemos dentro de um conjunto de relações que delineiam lugares que são irredutíveis a um outro e absolutamente não superponíveis sobre um outro.

Michel Foucault³

Inicia o século XXI e muitos são os museus em construção ou em inauguração ao redor do globo.⁴ Franquias de museus transnacionais são disputadas por cidades

1 Na publicação original, esse texto vem acompanhado de ilustrações: <http://forumpermanente.org>.

2 SMITHSON, Robert; KAPROW, Allan. "What is a Museum", in: HOLT, Nancy. *The Writings of Robert Smithson*. New York: New York University Press, 1979, p. 58.

3 FOUCAULT, Michel. "Of Other Spaces", in: MIRZOEFF, Nicholas (ed.) *Visual Culture Reader*. London: Routledge, 1998, p. 239.

4 Para citar alguns, o *21st Century Museum of Contemporary Art*, em Kanazawa, Japão, da arquiteta Kazuyo Sejima; o *Eyebeam - Museum of Art and Technology*, Nova York, do escritório Diller + Scofidio.

em diversos países,⁵ museus de âmbito internacional ampliam ou apresentam novas sedes,⁶ museus nacionais ou locais finalmente concretizam em arquitetura sua existência.⁷ O intenso movimento em redor da construção “contenedora” do museu (ampliações, restauros, reformas, novas construções) torna patente a transformação da edificação – e dos acontecimentos que abrigam – em peça central do sistema de circulação cultural de massa, quer como acontecimento midiático, quer como gerador de novas centralidades urbanas. Em ambos os casos, correspondendo ao incremento direto ou indireto do capital circulante. A “atualidade” ou “atualização” da arquitetura do museu passa a participar do contexto contemporâneo de adjetivação do “atual” como índice de movimento dinâmico constante da instituição.⁸

A arquitetura dos museus contemporâneos torna-se, portanto, um potente agente de inserção e manutenção das instituições no sistema da arte, desde a abrangência em superfície da grande mídia até a prolongada reflexão crítica pelo público especializado. As forças que desenham as relações entre forma e imagem, espaço expositivo e espaço público nos projetos arquitetônicos de museus contemporâneos colocam, sem dúvida, na ordem do dia a reflexão sobre os conceitos vigentes de arquiteturas de museus.

Pretendendo contribuir com a reflexão, apresentamos uma ponderação sobre a relação forma-espaço inerente aos projetos de museus e escolhemos dois casos que consideramos antípodas da questão no contexto atual: o Museu Guggenheim de Bilbao, em Bilbao, e o Museu Brasileiro da Escultura, em São Paulo, gestados e construídos nas últimas décadas do século XX.

5 Em Salvador, instala-se o Museu Rodin Bahia, com projeto arquitetônico do escritório Brasil Arquitetura (anexo de arte contemporânea). A filial brasileira do Museu Guggenheim continua em suspenso. Ganhou notoriedade aos brasileiros a disputa milionária da filial brasileira do Museu Guggenheim pelas cidades do Rio de Janeiro, Curitiba e Salvador, na qual a primeira acabou sagrando-se “vitoriosa”. A instalação de um “mega-museu” – com assinatura do arquiteto francês Jean Nouvel –, como âncora do turismo cultural globalizado, ganhou os jornais e mobilizou entidades de classe, ONGs e a população em geral na discussão da pertinência da criação de mais um espaço de cultura, quando os espaços existentes clamam por uma política adequada de uso.

6 A nova sede do *New Museum*, em Nova York, de Kazuyo Sejima e Ryue Nishizawa; a extensão do Victoria & Albert Museum, em Londres, de Daniel Libeskind; a Tate Modern, em Londres, de Herzog & de Meuron (projeto de conversão do edifício).

7 No Brasil, destacam-se nos últimos anos o restauro da Pinacoteca do Estado de São Paulo, de Paulo Mendes da Rocha, vencedora do prêmio Mies van der Rohe para a Ibero-américa e a criação do Novo Museu, em Curitiba, com projeto arquitetônico de Oscar Niemeyer e colaboração do escritório Brasil Arquitetura.

8 Um caso a ser citado é o ocorrido com o Masp. Há alguns anos, a direção do museu transformou sua fachada em *outdoor*. Trocado a cada exposição, visava atingir o grande público. Na ocasião, o limite do contato com público deslocou-se para a comunicação de massa, em sintonia com a lógica comunicativa de mercado.

O marco na paisagem e o vazio relacional

Para o arquiteto francês Christian de Portzamparc,⁹ todos os espaços construídos ao longo da história, incluindo-se aí os museus, poderiam ser reduzidos a dois tipos básicos e às associações possíveis entre eles. O primeiro seria o marco na paisagem, elemento identificador de lugares e orientador de percursos. Como um signo espacial, confere distinção a si e ao *locus* onde está implantado. Diagramaticamente, seria representado por uma ocupação vertical em meio a uma clareira, amplo espaço horizontal. Ao marco estaria normalmente destinado um local hierarquicamente privilegiado para que possa funcionar como tal, em uma relação de simbiose entre o elemento que marca e o espaço marcado.

O segundo seria a clareira, espaço horizontal a ser ocupado; não o espaço infinito, pois que a clareira é definida somente pela existência de limites. Um vazio relacional, região delimitada aberta a acontecimentos. Diagramaticamente, seria representada por um espaço horizontal com uma limitação vertical de sua extensão. Enquanto ao primeiro, espaço em positivo, ocupado, corresponderiam vetores de forças centrífugas, isto é, de fluxos, ações que se dirigem a ele e logo se dispersam, ao segundo, espaço em negativo, a ocupar, corresponderiam vetores de forças centrípetas, que se dirigem ao vazio e nele tomam lugar.

Uma rápida apreensão de uma paisagem urbana revela a coexistência destes dois tipos primordiais e, ainda, em uma menor escala, sua presença como estruturadora de arquiteturas referenciais. Arquiteturas como marco-clareiras ou, ainda, arquiteturas como marcos na paisagem, arquiteturas como vazios relacionais. Signos espaciais e estruturas espaciais com vocação relacional.

Duas instâncias a partir das quais o sistema da arquitetura se articula. A cada uma arriscamos aproximar um par de eixos sobre os quais se estruturaria. Ao marco, elemento construído, em positivo, correspondem forma e função, em relação de hierarquia na qual a primeira depende da segunda: a função comunicativa do marco dirige sua forma e suas proporções. Ao vazio relacional, região delimitada, em negativo, correspondem espaço e evento, termos em relação de equivalência em que, no ato eventual sobre o espaço, os dois se retroalimentam.

O deslocamento da ênfase sobre uma arquitetura-marco para uma arquitetura-vazio relacional traz em seu bojo as bases da reflexão sobre a arquitetura contemporânea, e no contexto específico, sobre espaços expositivos contemporâneos e os eventos que estas suportam. A reflexão sobre a forma, eminentemente pertencente ao território da estética, e a reflexão sobre a função, da qual o campo da organização de sistemas é especializado, estruturam há muito tempo o pensamento sobre o fazer arquitetônico. O foco direcionado para a especificidade arquitetônica, a construção de estruturas espaciais como suportes para dinâmicas sociais, posiciona os eventos

9 Em palestra na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, em 1997.

– e não as funções - como protagonistas da construção de relações espaciais. Para Michel Foucault, tais relações entre lugares apresentam-se na contemporaneidade como a própria noção de espaço, bem como a noção de lugar e de implantação foram substituídas pela noção de extensão:

Atualmente o lugar foi substituído pela extensão a qual, ela mesma, substituiu a implantação. (...) Nossa época é aquela na qual o espaço toma para nós a forma de relações entre lugares.¹⁰

Nesse contexto, o conceito de evento, como as ações e interações de pessoas/pessoas e pessoas no e com o espaço, longe de apoiar-se em uma genérica relação espaço-tempo arquitetônica, pretende sensibilizar a arquitetura aos possíveis acontecimentos que tomam lugar em um determinado espaço durante um certo tempo. Para o arquiteto Bernard Tschumi:

A arquitetura diz tanto respeito aos eventos que tomam lugar nos espaços quanto aos espaços em si (...) as noções estáticas de forma e função longamente favorecidas pelo discurso arquitetônico precisam ser substituídas pela atenção às ações que ocorrem dentro e ao redor dos edifícios – para movimentos de corpos, para atividades, para aspirações...¹¹

ou ainda, segundo o arquiteto e pesquisador José Cabral:

De uma forma geral pode-se dizer que a questão essencial da arquitetura contemporânea é a sua relação com o 'evento'; não a relação com o espaço ou o tempo de forma isolada, mas sim a relação com o 'evento' enquanto acontecimento que não se repete, dotado de uma singularidade espaço-temporal. Assim, a questão que tem preocupado os arquitetos que praticam uma arquitetura investigativa é exatamente o jogo entre a determinação e a indeterminação de seus projetos e dos lugares deles resultantes. Em outras palavras qual o grau de liberdade dado ao habitante, usuário de espaços que prescrevem usos e modos de comportamento. E a grande aposta é o uso da indeterminação como abertura para a possibilidade de criação. (...) A consideração dessa tensão entre um planejamento prévio e a invenção no ato do evento, na verdade, aponta para a consideração do tempo como algo irreversível (a flecha do tempo como nos recorda Ilya Prigogine), que impossibilita a repetição idêntica de um mesmo evento, e por isso mesmo traz em si a possibilidade da criação.¹²

No contexto particular do museu, o deslocamento do marco para o vazio relacional como paradigma para a reflexão sobre o espaço é o duplo do deslocamento de uma arte de objetos separados do sistema da vida para uma arte de relações. Uma arte que questiona a moldura e a base como delimitações entre si e o mundo, na mesma direção, tensiona o espaço do museu. O que nos remete à produção artística de vanguarda das décadas de 1960 e 70, que se desloca do *suporte* da pintura e da

10 FOUCAULT, Michel. Op. cit., p.238.

11 TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*. Cambridge: MIT Press, 1996, p.13.

12 CABRAL F^o, José dos Santos. *Arquitetura Irreversível – o corpo, o espaço e a flecha do tempo*, Catálogo FID – Fórum Internacional de Dança – Extensão Brasil 2002–2003. Belo Horizonte, pp. 41–42.

escultura para o *locus* espaço-tempo da instalação, do ambiente e do *happening*. Como bem sistematizam R. Krauss¹³ e M. Grossmann,¹⁴ alteram-se as relações entre artista-obra-público. De uma posição física de *frontalidade* imposta ao público pela pintura e de um *movimento exterior* pela escultura como objetos acabados, desloca-se para uma situação de *estar entre*, de realização/complementação/finalização da obra, sugeridas pelas intervenções artísticas ambientais.

A própria escultura, historicamente tomada como objeto tridimensional que pressupõe uma centralidade, que está no espaço mas dele se distingue e, em relação ao qual o observador se coloca *diante de*, identificada como não-arquitetura e não-paisagem,¹⁵ passa, naquele período, por alterações. A expansão do campo de investigações da escultura para a construção de espaços de experiência, estabelece novas conexões entre os eixos de aproximações (não)arquitetura-(não)paisagem. Para Rosalind Krauss, são estas combinatórias que permitem mapear as novas manifestações que surgem no período como: lugares assinalados (sinalização e manipulação física de lugares), construções localizadas (construções específicas para um lugar) e estruturas axiomáticas (intervenções no espaço real da arquitetura).

Krauss aponta ainda uma ênfase sincrônica das obras do período em construções de matrizes indiciais (de sugestão, que implicam ação e reação), em que a obra se completa pela participação corpórea e intelectual do público interagente, em detrimento de matrizes icônicas (semelhança) ou simbólicas (convenção) de representação. A obra interage com um lugar específico e solicita para si a interação do público que, por sua vez, é lançado a interagir com a especificidade do lugar.

O crítico Marchán Fiz também se aprofunda no panorama artístico do período 1960–70, apontando as principais questões artísticas do momento sob as quais surgem novas categorias artísticas como ambientes e espaços lúdicos, artes de ação (*happenings*, fluxos e o acionismo), *land art* e *sites specific*, e artes de comportamento (*body art*):

A hostilidade ao objeto artístico tradicional, a extensão do campo da arte, a desestigmatização do estético, a nova sensibilidade em suas diferentes modalidades se insere na dialética entre os objetos e os sentidos subjetivos, na produção não só de um objeto e da prática teórica dos sentidos, reivindicando os comportamentos perceptivos e criativos da generalidade.¹⁶

O novo contexto de vazio relacional lançado pela produção artística sugere sua extensão para o espaço, não mais um espaço expositivo mas, usando o termo de Foucault, relacional entre lugares. Ou como propõe Smithson:

13 KRAUSS, Rosalind E. *La escultura en el campo expandido, La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza, 1996, pp. 289–303.

14 GROSSMANN, Martin. "Do Ponto de Vista à Dimensionalidade", *Item 3*. Rio de Janeiro: n° 3, março 1996, pp. 29–37.

15 Ver KRAUSS, Rosalind. Op. cit.

16 MARCHAN F., Simon. *Del Arte Objectual al Arte de Concepto*. Madrid: Alberto Corazon, 1974, p. 183.

Este vão existe nos locais ou regiões em branco e vazios para os quais nós nunca olhamos. Um museu dedicado a diferentes tipos de vacuidades pode ser desenvolvido. A vacuidade pode ser definida pela própria instalação de arte. Instalações devem esvaziar ambientes, não enchê-los.¹⁷

Nesse espectro ampliado, novos comportamentos perceptivos são requeridos do público; de uma arte transcendente, mediada primordialmente pela *óptica*,¹⁸ passa-se a uma arte imanente, que invoca e predispõe à *propriocepção*. A propriocepção, percepção de si mesmo e do estar no mundo no momento do ato vivencial, é ação requerida pela obra de arte e a partir da qual esta se constitui no e pelo público. Por extensão, caberia instigar à reflexão e à proposição do museu como espaço vivencial (propriocepção), mais que como espaço expositivo (óptica), pois que as relações vivenciais entre obra artística-público poderiam expandir-se para a arquitetura-vazio relacional.

O cubo branco, o cubo decorado e o espaço da indeterminação

A reflexão contemporânea sobre espaços de museus quanto à manutenção ou ao questionamento do paradigma do cubo branco remete – dentre outras referências – a parte do debate arquitetônico surgido nos anos 1960. Sinteticamente, montou-se a oposição cubo branco cubo decorado. O primeiro pólo, decorrente do mote moderno *a forma segue a função* proposto pelo arquiteto norte-americano Louis Sullivan, sugeria a conformação do espaço a partir da estruturação de um programa (função) legível em uma forma pura (racionalidade como critério de beleza). O segundo, germinado pelo arquiteto norte-americano Robert Venturi, advogava pela *complexidade e contradição*, pela livre dissociação entre os aspectos formal e funcional-espacial da arquitetura. Com grande prevalência do aspecto formal, destinado à fruição leiga, em detrimento do aspecto funcional-espacial, associado à fruição culta, caberia à arquitetura promover a visualidade do objeto arquitetônico por meio da replicância das estruturas comunicativas orientadas pela e para a indústria cultural. Venturi, naquele momento, apresenta seu conceito de *decorated shed* ou galpão decorado, uma proposição de arquitetura conformada por um espaço livre para alocação de quaisquer funções e decorado em sua fachada principal por signos reconhecíveis, citações de elementos arquitetônicos ou aplicação de imagens comerciais. O cubo decorado associa a eficiência funcional do cubo branco à eficiência comunicativa da forma decorada.

A oposição cubo branco cubo decorado sugere que, ao espaço, objeto essencial da atividade arquitetônica, ficaria então reservada uma posição secundária, acessível indiretamente por intermédio da forma e ou da função: forma-função (espaço), forma (espaço), função (espaço). Forma e função como critérios primeiros da análise arquitetônica passariam, dessa maneira, a nortear classificações como formalismo e

17 SMITHSON, Robert; KAPROW, Allan. Op. cit., p. 60.

18 GROSSMANN, Martin. Op. cit.

funcionalismo que, por sua vez, denotariam respectivamente um espaço formalista e outro funcionalista.

O cubo branco como a resposta à pretendida neutralidade do espaço para a completa fruição da arte, mostra-se, exatamente como o seu oposto, um espaço fundado na determinação óptico-geométrica, que pressupõe e normatiza a atitude contemplativa do público.¹⁹ Como nó físico do sistema de circulação e exposição de arte, suga especificidades, lima suas arestas e as “adapta” ao seu espaço, inclusive as obras que tomam como temática o questionamento institucional, político e espacial do museu. Como máquina de sucção, o museu absorve as obras *para si*, mas não *em si*. As transformações por que passa a ação artística desde os anos 1960 têm, como consequência nos espaços de museus, apenas as “adequações” necessárias para a constante inclusão, mas não a contaminação conceitual para a reproposição de sua arquitetura.

A noção de narrativa, que em si não pressupõe linearidade, mas um modo peculiar de encadear um percurso que se pretende análogo a um raciocínio, poderia ser associada aos modos como são expostas as obras de arte em museus, seja em exposições permanentes ou temporárias. O espaço do museu *in natura*, independente das mostras existentes, compõe-se também de narrativas, por meio de relações visuais e espaciais estrategicamente desenhadas. O espaço a ocupar, a primeira vista um espaço da indeterminação, já tem em si, no mínimo, a determinação dos acessos e das proporções entre chão-teto-paredes.

Pensar um museu como narrativa espacial desloca o foco da forma-imagem para as conexões visuais e espaciais. Os recortes nos pisos-tetos, as circulações verticais (rampas, escadas, escadas rolantes, elevadores), as fronteiras dentro-fora, dentre outros, como conjunções espaciais, são elementos construtivos que podem por meio das (des)conexões que estabelecem mais que alterar a forma do edifício, transformar sua topologia, isto é, as relações espaciais estruturais como, por exemplo, as (des)continuidades, características espaciais proprioceptivas.

A título de breve reflexão sobre as determinações espaciais do espaço do cubo branco (ou do decorado), selecionamos dois paradigmas espaciais: a *Maison Domino* (1914), de Le Corbusier, que pode ser identificada como diagrama espacial moderno e o que pode ser considerado um diagrama espacial contemporâneo, a *Biblioteca de Jussieu* (1992),²⁰ de Rem Koolhaas, materialização de seu conceito de *urbanidade interior*.

19 Ver o famoso ensaio de O'Doherty, Brian: “No interior do cubo branco, a ideologia do espaço da arte”. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

20 Pode-se, inclusive, aproximar a biblioteca de um museu, no sentido de espaço de colecionismo ou arquivo desenvolvido por Douglas Crimp (Crimp, Douglas. *On the Museum's Ruins* Cambridge, MIT, 1993: This is not a Museum of Art, pp. 199–234, *The Art of Exhibition*, pp 236–275) e da noção de heterotopia de acúmulo de tempo proposta por Michel Foucault (Op. cit.).

O diagrama *Dom-ino*, característico da estrutura independente da vedação moderna, compõe-se de planos horizontais flexíveis quanto ao uso, acessados por um sistema hierarquizado de circulação vertical. Uma narrativa espacial que opera por dicotomia, estruturada por espaços hierarquicamente dispostos em relação ao acesso, em que o esquema básico do percurso é a raiz.²¹ O diagrama da *Bibliothèque de Jussieu* mantém o paradigma moderno da estrutura independente da vedação que propicia a flexibilidade de usos, mas os platôs se relacionam por uma matriz de (des)continuidades físicas *versus* (des)continuidades visuais. Desenhadas pela junção de um piso contínuo – que se deforma e se transforma em ocorrências espaciais, rampas, anfiteatro, vazados – e de variadas circulações verticais que criam uma rede paralela de acessos entre os platôs, as (des)continuidades formam um hipertexto espacial, no qual o esquema básico é o rizoma.²² Raiz e rizoma, como diagramas espaciais topológicos, são opostos quanto a (in)determinação que produzem e ao grau de possibilidades de apropriação que abrem para a ação artística e a vivência do público.

Ao caminhar para um aporte não geométrico, mas topológico, a matriz da concepção espacial dos museus, passaria a valorizar as características espaciais que independem da variação formal. Se a percepção visual da forma dos espaços expositivos pode interferir na leitura de uma obra de arte, há algo do espaço, as relações espaciais estruturais, como barreiras, fronteiras e limites, conexões, proximidades, (des)continuidades que não se colocam unicamente em uma base de apreensão visual, mas vivencial de um espaço durante um período de tempo.

O caso Bilbao – o paradoxo do anacronismo

Por definição, um edifício é uma escultura porque é um objeto tridimensional.

Frank Gehry²³

É possível afirmar que nenhum outro museu contemporâneo se notabiliza tanto pela massiva atenção recebida da mídia (especializada ou não) como o Museu Guggenheim de Bilbao. Controverso, foi exaltado por uma e por outra como a grande obra arquitetônica do fim do século XX, instauradora de um novo paradigma de processo de projeto e de construção, bem como de arquitetura de museus; criticado por sua extravagância formal e por se configurar como ícone da globalização do sistema da arte – e dos museus.

Pertencente à fundação americana Guggenheim, o museu foi projetado para abrigar em sua área de aproximadamente 24 mil m² um acervo de arte americana e europeia do século XX. Para tanto, o arquiteto Frank Gehry imaginou o museu como a primeira obra de arte a se instalar na cidade conhecida pelo seu desenvolvimento industrial e pelo movimento de seu porto. Fazendo analogia a uma escultura (uma flor ou um

21 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs – Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: 34, 1995.

22 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix, op. cit.

23 EL CROQUIS, Frank Gehry. Barcelona: El Croquis Editorial, 2003.

navio atracado no porto) modela as formas complexas que dão origem ao museu e o reveste com pedra caliza e titânio aludindo aos materiais utilizados na cidade tradicional e industrial de Bilbao.

Em várias publicações tornou-se acessível o processo de concepção do museu, o qual, por extensão passou a influenciar a produção posterior de Gehry. Após um esboço composto por traços frenéticos, o arquiteto passou a desenvolver tridimensionalmente os modelos com materiais que vão do papelão à madeira, finalmente chegando a resinas sintéticas, mais precisas. O modelo definitivo passou posteriormente por um processo de engenharia reversa em que, por meio de um *scanner* tridimensional, foi mapeado ponto a ponto no espaço e transferido para um modelo virtual. Neste foram realizados os últimos ajustes na forma, os testes estruturais e os detalhamentos. Uma plataforma CAD/CAM com origem na indústria aeronáutica, possibilitou responder a várias condicionantes relativas à estética, ao preço e ao prazo de cinco anos para projeto e execução.

O projeto do museu esteve dividido entre duas equipes: o escritório *Frank Gehry and Associates*, em Los Angeles, composto por quarenta pessoas, responsável pelas diretrizes de projeto, pela concepção e pelos estudos preliminares e a *IDOM Ingeniería, Arquitectura y Consultoría*, empresa espanhola sediada em Bilbao, composta por 190 pessoas, responsável pelo detalhamento e cálculos estruturais do edifício. A integração das equipes de arquitetura, engenharia e manufatura através de projeto simultâneo por computador permitiu a realização de modelos virtuais em 3D de todas as peças da construção, totalizando mais de 40 mil desenhos arquitetônicos necessários para explicar o modelo virtual, consumindo 45 mil horas de engenharia, em dois anos e meio de trabalho. Ao final, Gehry pondera que

... o verdadeiro milagre não é projetar os edifícios... o milagre é conseguir que se construa. Mas não acredito que as pessoas percebam a verdadeira revolução que este edifício representa no setor da construção.²⁴

Encobertos pela alta tecnologia empregada, o museu e seu processo de concepção sofrem de um anacronismo exatamente no que arquitetura e arte se tangenciam. Para Gehry, por definição, a arquitetura é escultura, e por conseguinte, o arquiteto passa a ser um tanto escultor. O “fetiche do processo” de criação, no caso do museu, é composto pela associação de um processo artístico a outro de arquitetura/engenharia, ou melhor, da imagem do processo do grande artista clássico que esculpe sua obra, fazendo nascer a forma da matéria, em continuidade ao qual se desenvolve um processo mediado pelas mais avançadas tecnologias em arquitetura/engenharia e computação para materializar a criação do artista. O paradoxo existente entre as duas etapas do processo, uma germinada no gesto do gênio criador e outra no projeto e produção simultâneos mediados por computador, estampa por sua discrepância o anacronismo do entendimento de criação artística que a obra – e o arquiteto – cristaliza.

24 CAICOYA, Cesar. “Acuerdos Formales”, in: *Arquitectura Viva* n° 55, Madri, 1997.

Sabe-se que Frank Gehry manteve estreito diálogo com a obra do artista Claes Oldenburg, nas obras que projetou na década de 1980, quando instalava objetos em grande escala, como um binóculo ou um peixe, nas fachadas de seus edifícios. No caso de Bilbao parece ser evidente sua aproximação das esculturas de John Chamberlain. A predileção que Gehry tem pela escultura e a intrínseca relação que estabelece da arquitetura com ela deixam em suspenso as possibilidades de diálogo com os desdobramentos da “escultura no campo expandido”²⁵, as quais se deslocam para o espaço vivencial. Abrir espaço para a reflexão sobre a substituição do binômio arquitetura-escultura, motriz um tanto comum para a concepção arquitetônica de museus, para outro, arquitetura-instalação ou ainda arquitetura-arte ambiental, seria talvez uma alternativa possível à ênfase excessiva que se confere ao tratamento formal, em direção ao museu como espaço vivencial.

A obra, como ícone arquitetônico e museológico do final dos anos 1990, sofre de outros anacronismos. As formas inusitadas do museu parecem em descompasso com uma época de superação da estrita formalização de um estilo pós-moderno marcado por citações estilísticas ou figurativas e de esfriamento do chamado desconstrutivismo, movimentos que marcaram o cenário arquitetônico naquela década e nas anteriores. E ainda, à inovação no tratamento formal do edifício não correspondeu, exceto na previsão de algumas salas para grandes esculturas, um projeto expositivo inovador. O resultado é a desconexão entre uma composição escultórica pós-moderna de superfícies e as salas que envolve: prismas retangulares que reproduzem a concepção expositiva moderna. O museu, intencionalmente gestado em sua forma, parece não incorporar o intenso debate que se processa, desde a década de 1960, sobre o espaço da obra de arte. O paradoxo do anacronismo do cubo-branco-decorado.

O Guggenheim Bilbao torna-se assim exemplar das “duas faces da moeda” que envolvem a arquitetura dos museus da contemporaneidade: a permanência do paradigma espacial do cubo branco enquanto possibilidade da própria existência do museu como espaço expositivo neutro e a superação do paradigma formal do cubo branco para a viabilização dos museus enquanto acontecimentos urbano-midiáticos.

O caso MuBE – o Museu como esfera pública ou domínio do privado?²⁶

As noções de interior e exterior e público e privado, que há muito tem ocupado pensadores diversos²⁷ são relevantes para a reflexão sobre o projeto do Museu Brasileiro

25 KRAUSS, Rosalind E. Op. cit.

26 Adaptação de parte do texto “Museu Brasileiro da Escultura: utopia de um território contínuo”, disponível em URL: <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/02.018/828>, escrito em 2001, no qual realizo uma análise mais detida da tensão existente entre a proposta do museu quando de sua construção e sua política de uso.

27 Para Bachelard (BACHELARD, Gaston. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989), a dialética entre interior e exterior desaparece quando há a hipervalorização de um de seus constituintes em detrimento do

da Escultura (MuBE), projeto do arquiteto Paulo Mendes da Rocha, e o posterior cercamento a que foi e está submetido. A política de uso do museu se contrapõe à sua concepção inicial como espaço público urbano de livre acesso para a população: dois modelos de cidades se superpõem, aquele que se distancia da claustrofobia das barreiras é limitado por aquele que foge de uma suposta agorafobia das fronteiras.

O projeto resulta da concepção de museu como espaço público em sentido mais amplo. Sua morfologia inusual potencializa aproximações entre as noções de público, cidade e cultura; uma utopia, *“uma pedra no céu”*, nas palavras do arquiteto. Segundo o arquiteto, o projeto já nasceu em diálogo com o urbano: uma praça com um marco, sendo ela mesma e seu subsolo o referido museu. O marco, uma grande viga protendida em concreto, é plano de referência do declive do entorno e escala angular de leitura da esquina. O museu se implanta em um lote triangular em declive e a grande viga se posiciona perpendicularmente a uma avenida importante no traçado da cidade (avenida Europa), que a atravessa do seu centro até o rio Pinheiros – um dos vales importantes na geomorfologia da capital.

O museu é escultura inaugural, escala de medida de todas as outras. A grande viga e seus apoios são os únicos elementos construídos sobre o solo, conformando o portal de entrada do museu e um abrigo para manifestações artísticas escultóricas e teatrais passíveis de ocorrerem em sua topografia que em platôs desce seguindo as margens do lote. O museus aparece como área de respiro; como alargamento das calçadas fazendo ecoar as intenções do arquiteto para quem *“a escultura ao ar livre é muito mais significativa. O jardim também tem essa perspectiva, esse destino, de abrigar exposições de esculturas ao ar livre”*²⁸ e que ressoam nas palavras comumente utilizadas nas revistas especializadas para se referir ao museu: praça pública, jardim público.

outro. Não há termo de comparação, não há parâmetro para decisões e escolhas, a dimensão interior, da proteção, promove o total apagamento do lado externo da superfície. O muro abriga, protege e auxilia o esquecimento. Desenhando um corte vertical entre os eixos que configurariam a percepção espacial, segundo o crítico de arte Teixeira Coelho (COELHO, J. Teixeira Netto. *A Construção do Sentido na Arquitetura*. São Paulo: Perspectiva, 1979), um espaço restrito estaria associado ao interior que por sua vez seria privado e, por outro lado, estariam vinculados entre si o amplo, o exterior e o público. Divididos desta maneira, produziriam sensações também opostas, o primeiro grupo seria detentor de maior identificação entre homem-espaço, quer seja por sua posse, seu domínio visual ou sua sensação de abrigo. Ao outro grupo restaria uma posse desconhecida do espaço, seu domínio sobre o homem e a consequente sensação de insegurança. O autor, sentindo a necessidade de requalificações faz a proposição de outras associações entre os três eixos que surtiriam por exemplo na apreensão de um espaço amplo comum ou público como abrigo. Já para Sola-Morales (SOLÀ-MORALES, M. “Espacios Colectivos”, trabalho não publicado, transcrição de palestra proferida no Seminário Internacional Centro XXI, São Paulo, 1995), o modelo de cidade como justaposição de espaços públicos e espaços privados, contíguos, mas sem interação entre si, parece cada vez mais superado. Para ele, a cidade não é o espaço público, mas espaços onde o público e o privado se misturam, lugares ao mesmo tempo públicos e privados, de onde se tem o espaço coletivo. Assim, a cidade se realizaria sobre o híbrido, no estreito contato ou superposição entre programas e espaços distintos.

28 Em ORNSTEIN, Sheila W.; NASCIMBENI, José Eduardo F., ROMERO; Marcelo de A., “Avaliação do processo produtivo do edifício do Museu Brasileiro da Escultura (MuBE): do projeto ao uso”. São Paulo: FAU-USP, 1991. Boletim Técnico nº 2.

As instalações de um museu tradicional são colocadas no subsolo: foyer, recepção, salas de exposição diversas – no caso para esculturas de menor porte – anfiteatro, restaurante etc. Os espaços se pretendem contínuos, isto é, a sua disposição permite uma circulação que se faz por continuidade entre os ambientes e entre o espaço interior e o exterior do museu. Desde as entradas percebe-se que dentro e fora, a praça – museu externo – e o subsolo – museu interno – fazem parte de um *continuum* do território urbano. Nas palavras de Hugo Segawa,²⁹

o museu é tanto uma esplanada externa formado por uma praça alta e outra baixa, como também dependências semi-enterradas, com grandes salões que obedecem a um princípio de continuidade exterior-interior mediante rampas, escadas e luz natural zenital e lateral. Uma gentileza urbana penetrável, enfim.”

Quando pensamos o MuBE como um museu-praça e uma praça-museu tomando como referência a reflexão de Paulo Mendes da Rocha concretizada nessa obra, a referência a dois grandes pensadores da contemporaneidade sobre a esfera pública, Hannah Arendt³⁰ e Habermas,³¹ encontra um objeto comum. Se há distinções claras na noção de esfera pública colocada pelos dois filósofos,³² as duas se aplicam em momentos distintos de uma leitura do museu. E ao reverberarem a concepção arquitetônica elaborada e construída pelo arquiteto, reforçam duplamente o erro que se comete ao manter o MuBE dentro de grades. Tomando-se a fala de Mendes da Rocha, a esplanada externa seria uma espécie de *ágora* arendtiana que pressupõe

a existência de um ser urbano que vive na confiança, vive na esperança, na solidariedade do outro... no ponto de vista da solidariedade e da consciência, somos todos iguais.³³

de um cidadão que encontra identidade na diversidade, na pluralidade encontra o comum;

não é a ideia de aldeia global que acho ingênua, mas a ideia daquilo que é particular, que é nosso, que deve ser tratado com muito carinho para o outro ver. Quanto mais

29 SEGAWA, Hugo. “Arquitetura modelando a Paisagem”, in: *Revista Projeto*. São Paulo: Arco Editorial, 1995. n.º 183, p. 32–47.

30 ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

31 HABERMAS, Jünger. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

32 Hannah Arendt, falando sobre a esfera pública, remete-se ao conceito grego da pólis que seria bipartida entre as esferas da liberdade e da necessidade. Confrontando-se aos espaços privados de manutenção das necessidades humanas, a esfera pública seria o lugar de contato da diversidade existente entre os homens a partir de uma igualdade de condições: a multiplicidade e a pluralidade trariam a visualização do comum, a condição humana de habitante do espaço público. Para Habermas são três as ações fundantes da esfera pública burguesa: a lógica do argumento, a razão intersubjetiva e a ação social comunicativa; ações que são praticadas nas novas arenas dos acontecimentos públicos: os cafés, os pubs, os teatros, os museus e a imprensa. O museu, por exemplo, torna-se instrumento de emancipação da sociedade tanto em sua dimensão crítica quanto em sua dimensão ativa: ao se tornar acessível publicamente a arte torna-se objeto questionável em si mesmo – pois se permite entender racionalmente – e questionador das condições do próprio público.

33 ROCHA, Paulo Mendes da. “Exercício da Modernidade” (depoimento a José Wolf), in: *Revista Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo: Pini, 1986. n.º 2, pp. 26–31.

rica a humanidade na sua diversidade, melhor. Nessa diversidade, não teremos que ver conflitos, mas ver justamente objetos de nossa solidariedade.³⁴

Se a praça do museu é então lugar de exposição de pluralidades, palco de ações e palavras em busca do comum da humanidade, ela também é museu e teatro ao ar livre, museu e teatro na visão habermasiana. Lugares públicos que propiciam ao público através da razão, do argumento e da comunicação o entendimento de si mesmo e da arte – como ações que se retroalimentam. Tal concepção encontra paralelo na posição que toma o arquiteto sobre a ideia de Modernidade:

A ideia de Modernidade está toda ligada à consciência de nós mesmos. A condição de manifestação artística é uma condição só (ele ressalva) da espécie humana. Não há animal artístico, quer dizer, a ideia de projeção do conhecimento sobre a forma artística é privilégio do homem. E é o que o caracteriza. A condição de sua existência. Ou seja, é um ser, esse ser que somos nós, que se inventa. O homem é uma invenção dele mesmo.³⁵

Saindo da praça-museu externa e seguindo para o museu-praça interno, os conceitos habermasianos e arendtianos permanecem. O espaço interno, segundo o entendimento proposto pelo arquiteto, não seria detentor de grande acervo próprio, mas funcionaria como nó de uma rede. Além de abrigo para exposições temáticas de culturas seria centro gestor das esculturas espalhadas pela cidade de São Paulo, o espaço estendido do museu:

... Muita gente não sabe que há um Ceschiatti na praça do Patriarca ou onde está o Fauno de Brecheret no parque Siqueira Campos. Então, oportunamente, se fará manifestações que possam se ocupar esculturas da cidade de São Paulo onde elas estão, e, evidentemente, exposição de peças trazidas prá cá com programação e significado, relacionadas com fatos históricos ou acontecimentos oportunos de ponto de vista da crítica, do ponto de vista da oportunidade.³⁶

O projeto do MuBE propõe uma cidade que privilegia fronteiras e não barreiras. A fronteira pressupõe a manutenção e respeito ao que é diverso sem os limites físicos da exclusão presentes nas mais variadas barreiras que constroem a cidade contemporânea e que impedem o acesso a cidadania. Como proposto em projeto, as possibilidades de identificação praça-museu e museu-praça, de percepção de continuidades espaciais dentro-fora, em cima-embaixo e da continuidade de circulações possíveis entre praça-museu-praça-museu..., o MuBE se apresenta como uma possibilidade construtiva que pretende tencionar qualificações espaciais e assim permitir a ocorrência de novas relações entre habitante, cultura e espaço urbano. A utopia de um novo *topos*, o território contínuo.

34 ROCHA, Paulo Mendes da. Op. cit.

35 ROCHA, Paulo Mendes da. Op. cit.

36 Em ORNSTEIN, Sheila W.; NASCIBENI, José Eduardo F.; ROMERO, Marcelo de A. Op. cit.

Então...

Entre a manutenção do cubo branco e sua dissolução, MuBE e Guggenheim Bilbao alargam o campo contemporâneo de reflexão sobre os museus, ao apontarem para direções muito distintas. Enquanto o museu Guggenheim Bilbao replica um pequeno recorte do campo da escultura e pouco propõe para o campo da arte, muito agrega, como evento midiático globalizado, aos valores circulantes do sistema da arte. O MuBE, inversamente, não privilegia a estratégia de inserção no sistema de circulação de mercadorias; mas a tática de inserção no território da cidade tensionando as fronteiras do público e da cultura. É arquitetura marco-vazio relacional pensada como conjunto de relações espaciais no sentido proposto por Michel Foucault; de relações vivenciais como propunha Robert Smithson – uma sequência de vazios conformada pelo circuito praça aberta/prança coberta/salas internas/prança aberta a serem percorridos como continuidade da cidade –; e de relações territoriais, ao propor-se como extensão física da cidade e como nó gestor de uma rede de esculturas espalhadas pelo território.

O MuBE propõe, por fim, uma relação museu-arte-vida que há pelo menos quarenta anos diversos agentes do sistema da arte reivindicam mas, como se vê, o próprio sistema ainda não está preparado para – ou não interessa – recebê-lo. E, até que seja redescoberto seu potencial, ele vai permanecendo enquadrado dentro do que há de mais conservador na gestão de museus.

Por outro lado, os desdobramentos de uma arte de bases ópticas que demanda espaços expositivos neutros e controlados para uma arte vivencial que convida a interação e participação parece ter apontado até o momento para algumas direções: a dissolução do paradigma do museu; um certo “acomodamento” da produção, que se propõe específica para os espaços de museus; ou ainda para a “adequação” mútua de museus e obras para a inclusão daquelas que não foram realizadas para figurar em suas salas.

A arquitetura do museu contemporâneo se reveste de dupla relevância tanto para o sistema da arte quanto para a reflexão arquitetônica de vanguarda e passa inevitavelmente pela ponderação dos binômios forma-função, espaço-evento e público-privado. Como por aí também cruzará a permanência do museu como lugar historicamente privilegiado para o contato entre arte e público, e as possíveis reproposições dos paradigmas expositivos e arquitetônicos envolvidos.

Perspectivas para o museu no século XXI

Ricardo Basbaum

Não é simples para um artista atuante falar de museus: ainda paira sobre essa instituição a aura de algo morto, parado, distante da dinâmica das obras vivas e ativas. A noção de se construir alguma forma de proteção para as coisas da cultura, salvando-as de sua destruição e ao mesmo tempo integrando-as em um conjunto de objetos representativos, está na origem do espaço museológico: mas esta operação de inclusão tem um preço, que em geral se contabiliza no custo de se arrancar a obra de arte de seu contato direto com as dinâmicas da vida e da sociedade, para lançá-la dentro do espaço artificialmente construído da instituição. Pode-se dizer que a origem do museu é moderna (se tivermos como referências a Renascença, a invenção da imprensa e as conquistas do Novo Mundo), enciclopédica: se avançarmos para além dos gabinetes de curiosidades e chegarmos até a revolução burguesa, veremos que uma das vertentes que conduzem à formação da ideia de museu é exatamente o impulso em conceituar com clareza uma ordem das coisas e do mundo, em que uma forma de pensamento conduz à verdade – e a obra de arte é uma das expressões desta procura e deste encontro, articulando de forma singular autonomia plástica e recortes de possibilidade discursiva.

Não é difícil perceber a formulação deste paradigma, uma vez que de certo modo se encontra em vigência até hoje – nos é curiosamente familiar a ideia de que o que está incluído no museu é de algum modo “exemplar”, “representativo” e, em consequência disso, “melhor”. Ou seja, desde o seu início esteve em jogo a construção do museu como máquina de produção e atribuição de valor à obra de arte, instrumento de produção de cultura. Neste caso, a presença da obra no museu não estaria associada ao anestesiamiento (perda progressiva induzida de sensibilidade) – decorrente de sua extração do contexto no qual ou para o qual foi projetada e no qual funciona – mas a uma potencialização, pois sua presença no museu a eleva a um patamar de “exemplaridade”, tornando-a representativa de uma ordem de

pensamento que deve ser enfatizada, promovida, tornada visível, da qual o museu é um dos principais espaços de agenciamento. Percebe-se que este modelo de museu só foi possível a partir de uma concepção de obra de arte e jogos de linguagem que se adequem a ele: lógica da representação, mimesis – protocolo de linguagem associado à pintura/escultura que se desenvolve da Renascença ao Romantismo, e que se constitui através da mesma epistemologia: universalidade, ponto de vista central (presença de Deus), linearidade nas relações causa-efeito, naturalismo na construção da visualidade (conceber as imagens de acordo com o mundo visível concreto, campo do olho natural e da óptica geométrica). Importa perceber a relação de mútua implicação que existe entre o desenvolvimento das linguagens artísticas e da concepção da obra de arte e o desenvolvimento dos modelos museológicos.

À medida que se transforma o paradigma da obra de arte, também se modifica o perfil do museu que pretende abrigá-la: ao se mirar, de modo amplo, as transformações pelas quais passou a obra de arte nos últimos duzentos anos (ou seja, a conquista de sua condição moderna e seu deslocamento para aquela pós-moderna ou contemporânea) – que arriscamos resumir aqui de maneira bastante compacta como (a) “conquista de autonomia” (academicismo e romantismo até Cézanne), (b) “ruptura com a tradição e utopias” (cubismo e vanguradas até Pollock), (c) “constituição de um circuito de arte” (das vanguardas às neo-vanguardas, sobretudo a arte conceitual), (d) “relações com o real” (a partir da Pop arte e Fluxus), (e) “virtualidade imagética e conceitual e espetacularização” (a partir de fins do século XX)¹ – percebe-se o museu a se transformar de maneira homóloga. Assim, também a dinâmica própria à sua formação traz saltos, mudanças e modificações similares: assistimos nos mesmos períodos (a) à constituição inicial do museu como edifício arquitetônico com ambição universalizante, moral e atemporal, propositor de verdades estáticas e finais (os primeiros a serem concebidos enquanto tal, que ultrapassam a condição de gabinete de curiosidades e exotismos), que vai, aos poucos, se conformando à noção de uma obra autônoma, passando então (b, c) por sua progressiva aceleração (sob pressão das vanguardas históricas e seu historicismo finalista e idealista) em direção a uma concepção arquitetônica moderna, que visa a acolher sem impedimentos a potência desse novo objeto sensível do século XX – nesse momento (a referência é a inauguração do MoMA, em Nova York, em 1937) se consolida a ideia de um ‘cubo branco’, espaço que pretende atender a tais demandas de transformação histórica. Em seguida, (c, d) esta instituição é percebida como diretamente conectada a um contexto concreto econômico e cultural que não pode ser ignorado ou idealizado, e isto conduz (d) à elaboração das noções que apontam para o museu de arte contemporânea, com sua ampla variação de concepção arquitetônica, mas que deverá responder a um circuito de arte e seus vários segmentos (sobretudo ao saber acumulado da arte

1 Estas transformações não estão aqui indicadas como períodos sequenciais (uma vez que há superposições) mas como fases amplas (ganhos de complexidade) que assinalam algumas das principais mutações da arte moderna/pós-moderna.

moderna, às tecnologias de manejo museológico e curatorial e às relações com o público), assim como à materialidade da presença de relações socioeconômicas concretas. Finalmente, (e) observa-se a efetivação de um conjunto de transformações do aparato museológico em direta relação com as mudanças do chamado capitalismo tecnológico do final do século XX e suas demandas de globalização e espetacularização² – claro que estas mudanças em direção à atualidade ainda são experimentadas e vivenciadas como estando em processo no mundo de hoje.

Queremos chamar a atenção, através deste ligeiro paralelo, ao fato de que as mudanças de concepção museológica basicamente acompanham as transformações artísticas, indicando o deslocamento das questões conceituais e de linguagem, que informam e conformam as obras, para os parâmetros conceituais e arquitetônicos que constituem o museu. Claro que não se pode acreditar aqui de modo absoluto na simplificação e linearidade deste processo, já que sobretudo a arquitetura possui sua dimensão investigativa e conceitual propriamente autônoma, assim como já se estabeleceu um corpo de estudos museológicos e curatoriais capaz de se emancipar em relação à obra de arte enquanto finalidade fechada; e, sobretudo, pode-se alinhar exemplos em que as conquistas do espaço arquitetônico e concepção museológica trouxeram à cena novos espaços e ferramentas para que certas obras fossem efetivadas, invertendo a unidirecionalidade do processo. Mas, entretanto, é preciso ter clara a existência de uma especificidade do museu em responder às transformações prioritárias das obras enquanto mudanças conceituais e discursivas que irão informar o quadro teórico geral da arte – sendo, portanto, seguidas pelas outras disciplinas (daí a importância de se referir sempre, de modo concreto, às obras). Certamente, seria mais exato perceber que obra e museu estabelecem uma relação dinâmica, de mútua implicação: sob uma perspectiva contemporânea (isto é, após 1945), o ambiente do circuito de arte é aquele que também constitui a espacialidade própria para a obra; se pensarmos o museu como importante parte do circuito, percebe-se como muitas obras são produzidas para o museu – de modo que, de maneira ampla, trata-se de uma dupla implicação.

Neste sentido, seria interessante mencionar aqui um caso recente das relações entre arte e museu, para trazer alguns comentários que contribuam para tal discussão: tanto a recente retrospectiva no Museu Guggenheim de Nova York do artista norte-americano Matthew Barney, como os projetos desenvolvidos pela Tate Modern (Londres) em seu Turbine Hall – sobretudo a intervenção de Anish Kapoor – trazem elementos para se perceber características da relação entre obra de arte e museu no contexto da atualidade. Parece evidente, como veremos, que tal condição revele alguns impasses, assim como potencialidades, para o fazer-pensar da arte contemporânea.

2 Não estamos considerando aqui – ainda que possam ser incluídas nesse último tópico – aquelas proposições que desmaterializam o museu frente ao arquivo e o banco de dados, tais como precocemente formularam Aby Warburg e André Malraux.

Convém lembrar que o Museu Guggenheim e a Tate Gallery constituem instituições de grande porte (privada a primeira, pública a segunda), cada qual a seu modo respondendo à demanda moderna por um colecionismo aberto, compreensivo da condição autônoma e transformativa da arte em seu processo histórico: ambas possuem valiosos acervos modernos (e relativamente contemporâneos), que constituem sua riqueza. Entretanto, ambas também submeteram-se a significativas transformações nos anos recentes, de modo a se adaptarem às demandas do final do século XX: é nesse quadro que podem ser vistas – em paralelo – as modificações do Museu Guggenheim sob direção de Thomas Krens (desde 1988) e a criação da Tate Modern (em 2000), na gestão de Nicholas Serrota (iniciada em 1986).

Resumidamente, trata-se de uma reação – e conseqüente adaptação – das duas instituições frente à diferente localização do campo da cultura, em nossa época, em relação ao novo quadro socioeconômico correspondente às mutações recentes do capitalismo: sob impacto da informática e globalização, grandes somas de capital têm migrado para as atividades culturais, em busca de materialização e cristalização de sentido simbólico para operações financeiras que se tornam virtualmente imateriais, ao se processarem em tempo real em toda a superfície do globo. Em uma economia que se distancia cada vez mais das estruturas estatais e tem como protagonistas as grandes corporações (sobretudo financeiras), passa a ser fundamental que a voracidade e velocidade de tal capital imaterial seja trazida ao mundo concreto das coisas através de superfície material, sensível e persuasiva que seja corporificada de modo acessível e flexível e combinada com a produção de sentido: nesta equação, o campo da arte se presta com perfeição às manobras necessárias de realocação desse capital, detentor que é de um conjunto de conceitos e ferramentas desenvolvidos pela arte moderna e contemporânea em suas pesquisas e investigações do sensível como produção de sentido – método de investigação que ainda mal dominamos, mas que se estabelece na atualidade como uma das mais agudas formas de problematização do real.

Tanto o atual Museu Guggenheim (e sua política de expansão a vários países através de franquias) quanto a presente Tate Modern têm se configurado como espaços que já se convencionou comparar aos shopping centers, com sua dimensão de comércio e entretenimento, sob o gerenciamento de uma construção de imagem que pouco se diferencia da campanha publicitária de uma empresa qualquer. Claro que não se pode simplificar tal quadro, nem reduzi-lo à questão de um “comercialismo cultural”; entretanto, esta atual condição do jogo da cultura não pode ser menosprezada sem correr o risco de se prosseguir trabalhando tendo como referência um quadro contextual desatualizado. Se tivermos em conta a tradição moderna do artista que marca fortemente sua diferença em relação à sociedade e ao senso comum – ou seja, busca alguma forma de problematização ou interferência no estado corrente das coisas³ – então o atual momento institucional da arte deve ser foco de intensa investigação,

3 Bastante ilustrativa de tal atitude é a proposição de Roland Barthes: “a vitória do artista é a derrota da sociedade”.

pois também o tecido institucional (ao qual se integram as instituições de grande porte que estamos comentando) detém os mesmos processos de saber e os gerencia ao seu modo, construindo (ou modelando, indicando pistas) alguma imagem de artista que integre interferência, diferença e transgressão, ainda que (claro) nos limites de seu próprio gerenciamento. Ou seja, o lugar do artista contemporâneo está claramente construído, hoje, em direta relação com o tecido institucional do circuito – talvez nunca a relação artista/instituição tenha se dado de maneira tão direta e cúmplice: claramente, conceitos e ferramentas operacionais (ou seja, as características de uma “tecnologia do fazer artístico”) não se constituem como de “propriedade exclusiva” do artista, se prestando mais a um manejo amplo por parte de um circuito fortemente estruturado (tratar-se-ia de recuperar, de algum modo, a “fragilidade” da arte?).

A exposição *The Cremaster Cycle*, de Matthew Barney, esteve em cartaz entre 21/02 e 11/06/03 no Museu Guggenheim, Nova York. É bastante significativo o trecho final do texto de introdução da curadora Nancy Spector, que reproduzimos abaixo:

A exposição ocupa o museu com uma instalação *site-specific*, projetada pelo artista para englobar as cinco partes do ciclo, combinando todos os seus variados componentes em uma totalidade única e coesa. (...) O trabalho central da instalação é uma peça de vídeo em cinco canais, suspensa no meio da Rotunda. Cada tela exibe diferentes segmentos de “The Order”, uma sequência de *Cremaster 3* gravada no Guggenheim. (...) “The Order” distribui os cinco níveis das rampas espirais do Guggenheim em uma alegoria que representa os cinco capítulos do ciclo. A exposição espelha esta estrutura – os elementos instalados de *Cremaster* progridem em ordem ascendente, desde o piso da Rotunda, rampas acima, até a Galeria do Anexo, no topo. As esculturas apresentadas em “The Order” como símbolos de cada filme da série *Cremaster* são exibidas no contexto de seus respectivos capítulos, em conjunto com trabalhos anteriores, em um ritmo cronológico que reflete o fluxo em looping do próprio ciclo.⁴

De modo a estabelecer uma leitura paralela, segue igualmente rápida referência ao projeto *Marsyas*, de Anish Kapoor, exibido entre 09/10/02 e 06/04/03 no espaço conhecido como Turbine Hall, na Tate Modern, Londres, como parte da *Unilever Series*:⁵

Esta é a primeira vez, dentro de *The Unilever Series*, que um artista utiliza toda a extensão do imponente Turbine Hall da Tate Modern, medindo 155m de comprimento, 23m de largura e 35m de altura. *Marsyas* compreende três anéis de aço, amarrados em conjunto por uma única peça de membrana de PVC. Dois deles são posicionados verticalmente, em cada uma das extremidades do espaço, enquanto um terceiro é suspenso em paralelo com a passarela do Turbine Hall. Aparentemente encaixada no local, tomando a forma de uma cunha, a geometria gerada por estas três rígidas estruturas de aço determina

4 Nancy Spector, “The Cremaster Cycle – Introduction”, Disponível em http://www.guggenheim.org/exhibitions/past_exhibitions/barney/introduction/index.html

5 Assim se refere o *press-release*: “O apoio da Unilever, perfazendo um total de £1.25 milhão ao longo de cinco anos, permitirá à Tate comissionar para o Turbine Hall um novo trabalho em grande escala por ano, até 2004.” Disponível em http://www.tate.org.uk/home/news/kapoor_unilever.htm

a forma geral da escultura, um deslocamento que se faz da vertical para a horizontal, e que retorna novamente para a vertical. Kapoor iniciou o projeto em janeiro de 2002. Ao referir-se ao convite para conceber a escultura, comentou que “o Turbine Hall da Tate Modern é um espaço imenso e difícil, e seu principal problema é que demanda verticalidade. Isto é absolutamente contrário à noção de escultura que tenho desenvolvido em meu trabalho. Percebi que a única maneira de lidar com a verticalidade seria trabalhar com uma horizontalidade total”. A membrana de PVC que se estende pelo Turbine Hall possui uma qualidade corpórea, que Kapoor descreve como “aproximando-se de uma pele arrancada”. O título faz referência a Marsyas, um sátiro da mitologia grega que foi despelado vivo pelo Deus Apolo. A cor vermelho escura da escultura sugere algo relacionado ao corpo. Marsyas envolve o espectador em um campo de cor monocromático. É impossível ter uma visão completa da escultura de qualquer posição, de modo que é deixada ao espectador a tarefa de imaginar sua totalidade.⁶

Não é difícil de se perceber traços comuns aos dois projetos, destacando-se a grandiosidade, que em ambos os casos se justificaria pela especificidade de construção para aquele local preciso – tanto a filmagem de Barney quanto a escultura de Kapoor foram planejadas e executadas em direta relação com os espaços de exposição. Se tivermos em conta os comentários estabelecidos por Miwon Kwon em torno da recente transformação do conceito de *site-specificity*, percebe-se que o que está em jogo não é uma simples adequação aos espaços físicos das instituições: como bem aponta Kwon, as recentes reavaliações – à luz da recepção do minimalismo, assim como da crise provocada pela remoção do Tilted Arc de Richard Serra – indicam que o conceito de local específico abandonou sua caracterização enquanto ligação com os aspectos meramente físicos do espaço (como propunham, a grosso modo, os minimalistas) para estabelecer uma dimensão discursiva de especificidade, em que o local tem sua singularidade determinada principalmente a partir das narrativas e conceitos que compõem, integram e dinamizam uma rede de relações que o caracteriza.⁷ Assim, torna-se efetivamente claro que tanto The Cremaster Cycle quanto Marsyas constroem sua especificidade ao local manejando de forma consciente as narrativas institucionais que informam os dois mega museus: tanto Barney quanto Kapoor desenvolvem suas propostas incorporando em seus projetos de linguagem traços da espetacularidade e entretenimento que constituem o perfil de cada instituição. Ambos os artistas, pode-se dizer, desenvolvem recursos de linguagem frente a um capitalismo avançado, ligeiro, de fluxo, e buscam propostas de trabalho que possam circular dentro desta dinâmica – isto é extremamente claro no modo de trabalho de Matthew Barney, mais próximo dos padrões de uma superprodução cinematográfica (Los Angeles, Hollywood) do que de um evento *standard* de arte contemporânea.

6 http://www.tate.org.uk/home/news/kapoor_unilever.htm

7 “A noção de *site-specificity* costumava implicar algo preso ao chão, amarrado às leis da física. (...) Porém, à medida que esta investigação prosseguiu ao longo dos anos 1980, passou a articular sua crítica a partir de uma referência cada vez menor aos parâmetros físicos da galeria/museu, ou de qualquer outro local de exposição. (...) O lugar é agora estruturado (inter) textualmente, mais do que espacialmente.” Miwon Kwon, *One Place after another – site specificity and locational identity*. Cambridge: The MIT Press, 2002, pp. 11–31.

Cada um destes exemplos adquire dimensão impressionante ao se posicionar praticamente numa escala 1:1 frente à instituição; entretanto, como se trata – nos dois casos – de instituições ampliadas, hiperinstitucionalizadas, espetaculares, temos projetos que se colocam então em dimensão ainda mais ampla. Não há como se considerar que estas duas hiper-obras sejam simples resultados do gesto criativo de uma subjetividade singular; trata-se sobretudo de parcerias consistentes ao nível empresarial-institucional-industrial entre diversas personas corporativas: colaboração de tipo “artista + museu”, somada aos recursos de produção de alto nível tecnológico. Olhando-se tanto num sentido como noutro, o que teríamos aqui de surpreendente seria, por um lado, o artista capaz de estruturar uma subjetividade corporativo-empresarial para ousar um lance “criativo” em escala nitidamente pós-humana,⁸ e por outro a instituição aparelhada de modo a agenciar o projeto artístico em seu detalhamento necessário para viabilizá-lo: mais certo seria que *The Cremaster Cycle* trouxesse a assinatura (ou grife?) Barney-Guggenheim, enquanto *Marsyas* teria a autoria creditada a Kapoor-Tate.

Frente a esta situação, seria interessante elaborar comparação com outra série de trabalhos também realizados em grande escala e igualmente fruto de uma aliança entre artista e instituição: refiro-me aos três projetos de Walter de Maria exibidos de forma permanente pela DIA Art Foundation, de Nova York: *The Lightning Field* (1977), *The New York Earth Room* (1977) e *The Broken Kilometer* (1979). Trata-se de artista notadamente avesso às transformações da arte das últimas duas décadas, e a experiência de fruição destes trabalhos é claramente destituída de espetacularidade (no sentido das obras citadas anteriormente); certamente, uma visita ao deserto do Novo México, para conhecer *The Lightning Field*, reveste-se de inúmeros riscos, inexistentes na segurança de shopping-center dos Museus Guggenheim e Tate Modern. Se alinharmos de Maria, Barney e Kapoor, teremos três diferentes estratégias de resistência ao quadro atual das relações entre arte e instituição: o primeiro, através de uma política pessoal de silêncio voluntário, realiza obras que procuram elaborar alguma forma de distanciamento ao atual modelo; já os dois outros acreditam estar elaborando algum processo de resistência na articulação interna de suas linguagens a partir da incorporação, no ato mesmo de projetar e construir, dos elementos discursivos próprios do espaço de exibição conforme hoje se apresenta – Barney e Kapoor assumem posição ingênua ao estabelecerem que a obra de arte em sua potencialidade e força estética deflagaria naturalmente tal espessura crítica; é preciso não esquecer que a obra de arte está, frente à natureza, alinhada junto aos dispositivos do artifício. Logo, é necessário ter atenção, no quadro atual, com o processo de se “transformar crítica em espetáculo”,⁹ uma vez que entre a construção da obra e seu agenciamento pela instituição parece não haver mais lacunas ou espaço livre para

8 No sentido que propõe Gilles Deleuze, quando escreve que “a instituição se apresenta sempre como um sistema organizado de meios”, “elaborando meios de satisfação artificiais que liberam o organismo da natureza (...) introduzindo-o em um novo meio”. Ver “Instincts et Institutions”, in: *L'île déserte et autres textes*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2002, pp. 24–27.

9 Miwon Kwon, op. cit., p. 47.

a construção de uma atitude crítica – certamente não no sentido tradicional do que compreendemos como crítica (à qual é preciso acrescentar os campos da teoria e da história da arte).

De nada adianta se pensar nos museus no século XXI a partir de qualquer exercício de futurologia: para se manter – no presente! – as possibilidades de um fluxo de pensamento, intervenção e mobilização crítica é necessário agir com pragmatismo, no sentido de desenvolver estratégias para-institucionais acopladas às linguagens e conceitos com os quais opera o artista. Ou seja, tanto aceitar as ofertas de ocupar o espaço institucional, procurando compreender as sutilezas de sua atual estruturação e mobilizando ferramentas de linguagem que possam oferecer algum grau de resistência (atentando de modo agudo às especificidades discursivas), quanto prosseguir na invenção de outros formatos de agenciamento – que hoje, em uma de suas frentes, se apresentam como centros de pesquisa autônomos e espaços independentes geridos por artistas.

Museu como interface

Martin Grossmann

O museu, ao operar uma crítica gerada em seu interior – *criticism from within*¹ – manteria uma razão de ser flexível, elástica (topológica) na forma de percepções e atitudes evidenciadas em sua prática cotidiana, promovendo assim constantes reformulações em seu agir.²

A quarta dimensão é um passo necessário em direção ao hiperespaço, um espaço experiencial multidimensional. Desta maneira, é a metalinguagem originada em uma operação sintética (promovida pelo “usuário”) que abre o espaço tridimensional da cultura material para o espaço-temporal experiencial “n”-dimensional da cultura na virtualidade.³

O contraste entre o diacrônico da História e o sincrônico da experiência crítica, ou entre a norma e a alteridade, gera uma situação que pode ser denominada de paradigma/paradoxo;⁴ contudo não como uma configuração antagônica, como oposição, mas como contraposição, como sobreposição e, até mesmo, como complementaridade.

Ao ser criticado, colocado em xeque, o museu tem respondido a estes questionamentos por meio de ações e reações diversas que operam mais na chave da síntese do que da análise, o que permite um reposicionamento e principalmente uma representação mais flexível, plural, híbrida e até contextual no sistema cultural.

1 SILVETTI, Jorge, “The Beauty of Shadows”, in *Oppositions* N. 9, 1977, pp 43–61.

2 GROSSMANN, Martin, *Museum Imaging: modelling Modernity*, PhD Thesis, Liverpool University, 1993, pp. 333.

3 GROSSMANN, Martin, *Hipermuseu: a arte em outras dimensões*, Razoado crítico apresentado para Concurso de Habilitação à Livre Docência junto ao Departamento de Biblioteconomia e Documentação da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo na especialidade de Ação Cultural / Tese de Livre Docência, 2001.

4 Condição do museu de arte moderna explorada na tese de doutorado tendo como base a dialética negativa de Adorno, em especial os conflitos / contradições entre os valores da alta cultura e os da Sociedade de Massa, como também leituras críticas da obra de Adorno como as de Andreas Huyssen.

A possibilidade de explorar museus por meio da síntese – seja pelo sujeito crítico *flâneur*,⁵ seja pela mediação cultural crítica operada conscientemente em seu interior – pelos agentes dos sistema da arte como o artista, o educador, os dirigentes, o visitante etc., fomenta o papel inspirador do museu na sociedade, como um ambiente potencializador do imaginário coletivo. O filme de Alexander Sokurov *A Arca Russa* (2002), descrito pelo crítico norte-americano Roger Ebert como um filme que move um sonho diurno composto por séculos, é um bom exemplo. Talvez também como Walter Benjamin gostaria que fosse, contrapondo a sua impressão:

A expressão de desapontamento das pessoas perambulando em uma galeria de arte onde só pinturas estão penduradas ali.⁶

O museu na contemporaneidade apresenta vitalidade não só em seu contexto de origem, a Europa, e em sua extensão modernista na América do Norte, bem como em outros cantos do globo. Isto se dá, por certo e em grande medida, uma vez que o museu continua pautado por uma epistemologia poderosa instituída pelo Iluminismo e atualizada pelo Modernismo que ganha outros contornos, mais maleáveis e híbridos, a partir do Pós-Modernismo. Apesar desta noção universal de tempo e espaço ter sido, em boa parte, sublimada pelos museus comumente denominados de contemporâneos, há indícios claros desta continuidade em modos de ação que hoje continuam a caracterizar o museu. Uma prova irrefutável deste investimento perseverante em uma epistemologia pautada na ideia de um universalismo para o conhecimento é a internet e sua interface multimídia a WWW (World Wide Web) com seus poderosos aplicativos enciclopédicos (ex. Wikipedia), como os programas de busca e também o *Google Earth*, um atlas fotográfico global, atual e semi-imersivo.

No entanto, quando as certezas e os *a priori* promovidos pelo legado e sucessivas atualizações de uma noção espaço-temporal “universal” são avaliados/confrontados pelos anseios e dúvidas da ação crítica do sujeito no *jetzeit* [tempo-presente],⁷ a situação se apresenta de outra forma.

Intrigante é estudar como o museu de arte tem reagido à ações culturais metalinguísticas e metacríticas: seja em relação ao *anti-museu*,⁸ seja em relação às vanguardas

5 O termo “*flâneur*” vem do verbo francês “*flâner*”, que significa caminhar, ou “*to stroll*” em inglês. Está diretamente associado à teoria da Modernidade cujo marco inicial é a obra de Charles Baudelaire, em especial o tratamento que este poeta e ensaísta dá a caracterização do homem moderno cujo habitat é a própria cidade, a metrópole. Outros autores que complementam e atualizam esta conceituação são Walter Benjamin, Georg Simmel, Sigfried Kracauer, entre outros. O *flâneur* também está associado, na atualidade, à experiência de navegação na virtualidade, em especial no hipertexto que conforma a internet. Um site interessante que associa o *flâneur* à noção de hipertexto: *O projeto do projeto das arcadas: O Flâneur*, <http://www.thelemming.com/lemming/dissertation-web/home/flaneur.html>.

6 BENJAMIN, Walter, *One Way Street*, New York Harcourt Brace Jovanovich, 1978, p. 96.

7 Como sugerido por Walter Benjamin em relação à alegoria do *Angelus Novus* em seu ensaio “Teses sobre a Filosofia da História”, de 1940.

8 O conceito de anti-museu também foi desenvolvido durante o doutorado, resultado de um processo de desconstrução do conceito preponderante de museu, aquele que corresponde a seu universalismo. A possibilidade de

da arte do século XX; seja em relação aos novos formatos institucionais como centros culturais, bienais, feiras de arte e espaços alternativos que multiplicaram-se ao redor do mundo no Pós-Guerra; seja também em relação aos efeitos de uma cultura na virtualidade. Esta última é, sem dúvida, uma nova fronteira para ações culturais e artísticas, bem como de representação da arte e dos diversos modos culturais e ainda, repositório interativo da memória coletiva e individual.

Este texto pretende apresentar criticamente algumas etapas desta negociação que o museu de arte tem levado a cabo nos últimos duzentos anos entre os interesses do determinismo diacrônico, pautado por processos analíticos, e os anseios das existências sincrônicas, constituídas pela síntese. Almeja-se nesta exposição um melhor entendimento de sua situação atual, não só como paradigma/paradoxo, mas principalmente como interface, fator este que é entendido como o grande diferencial em sua atuação na contemporaneidade. Para tanto pontua-se a continuidade desta trajetória do museu no tempo diacrônico tendo como contraponto ações e questionamentos sincrônicos que colocam em xeque esta linearidade, contrastes estes imprescindíveis em sua atualização.

Um desafio ainda a ser exposto nesta apresentação e compartilhado com o leitor, é o da própria operação da síntese em efeito neste texto, principalmente a de traduzir uma constelação de pensamentos, anotações, experimentos e experiências, para um formato linear, textual. Certamente o ambiente mais natural para esta constelação seria o do hipertexto, da multimídia, do hiperespaço.⁹ No entanto, como é imperativo o exercício da síntese na confecção de um texto, optou-se pela construção de uma narrativa que faz referências e uso de outros textos, de outros autores, mas principalmente do próprio autor, já publicados em formatos distintos, seja na forma de tese acadêmica, de artigos para jornais e revistas, ou publicações *online*. O ponto de partida é a tese de doutorado *Museum Imaging, Modelling Modernity*, defendida em 1993 na Liverpool University e o campo de aplicação mais recente, além do Fórum Permanente, foi o Centro Cultural São Paulo, onde desenvolveu-se, entre 2006 e 2010, um programa institucional influenciado, em grande parte, pelo entendimento e pelas ideias e situações que são apresentadas e debatidas neste texto.

explorar outros modelos e modos transversais ou até excêntricos mas ainda relacionais à prática e pensamento museológico gerou este conceito que foi fundamental para a constituição de uma nova lógica explorada pelo doutorado voltada à reflexão do papel do museu de arte na contemporaneidade. Além da tese, ver também GROSSMANN, Martin, "O Anti-Museu", in: *Revista Comunicações e Artes*, ano 15, nº 24, 1991, pp 5-20.

⁹ Uma versão multimídia deste texto está disponível no site do Fórum Permanente <http://www.forumpermanente.org>

Brevíssima cronologia

A origem desta linearidade se dá no início do século XIX, com os primeiros museus planejados,¹⁰ marcos também do que foi denominado historicamente como Neoclassicismo. Apesar desta origem referenciar e reverenciar o passado, o período clássico, a continuidade de uma história dos museus está pautada por um processo de modernização: formal, estilístico e tecnológico. Seus principais contrapontos nesta evolução são as grandes exposições mundiais e a reprodutibilidade no universo da gráfica e das imagens técnicas, fenômenos de popularização e consumo cultural que despontam em meados do século XIX e que acabam migrando para o Novo Mundo na virada de século em busca de novos campos de aplicação e, claro, de ampliação mercadológica. Esta dinâmica fomenta mudanças perceptivas e epistemológicas incentivando o surgimento de um novo paradigma de museu: o Museu de Arte Moderna, em particular o MoMA em Nova York (1939), gerador de uma nova ideologia para o espaço da arte, comumente conhecida como “*culo branco*”.¹¹ O Pós-Guerra acaba por configurar uma nova geopolítica e uma nova situação sócio-econômico-cultural que induz não só a uma maior diversificação nas formas de representação e de produção de sentido, como também o revigoramento do museu como um meio/centralidade de legitimação e soberania. Amplia-se a inserção dos museus em diferentes localidades ao redor do mundo como também assiste-se a um emponderamento de museus no Velho e Novo Mundo, em particular os de arte, que são redesenhados, reconfigurados, para receber multidões. Neste caso, estes museus “*blockbusters*” ocupam o lugar das Grandes Exposições Internacionais¹² sendo hoje um dos principais condutores “eruditos” de uma *Sociedade do Espetáculo*.¹³ O internacionalismo do Modernismo perde espaço para a globalização¹⁴ que, no contraste entre o local e o global,

10 O primeiro edifício projetado para ser museu de arte foi o *Museu Fridericianum* em Kassel, Alemanha, em 1779. Neste mesmo país registra-se o primeiro *boom* de construção de museus, à partir dos anos 1830, em cidades como Berlin e Munique.

11 O'DOHERTY, Brian *No interior do Cubo Branco, a ideologia do espaço da arte*, São Paulo, Martins Fontes, 2002

12 A trajetória das Grandes Exposições Internacionais inicia-se em 1º de Maio de 1851 com a abertura do *Crystal Palace* instalado no Hyde Park de Londres. Projetado por Sir Joseph Paxton, um engenheiro, esta construção transparente de 70 mil m², feita à partir de peças pré-fabricadas de ferro fundido e de vidro, tinha 610 metros de comprimento por 150 de largura e 22 de altura. Em exposição, a magnitude e diversidade da produção colonial, desde produtos industrializados, maquinários, a obras de arte, dispostos em mais de 13 mil expositores, seja do Reino Unido como de outros países europeus e dos EUA. Esta 1ª Exposição Internacional no *Palácio de Cristal* recebeu por volta de 6 milhões de visitantes. Recursos provenientes dos lucros obtidos pelo seu enorme sucesso possibilitaram a construção de importantes museus, como o *Science Museum*, o *National History Museum* e o *Victoria and Albert Museum*, todos localizados no distrito de *South Kensington* em Londres. Na sequência vieram as grandes exposições de Dublin (1853), Nova York (1853), Munique (1854), Paris (1855), e muitas outras. Além do *Crystal Palace* outras construções baseadas nesta nova tecnologia do ferro e vidro foram concretizadas graças ao sucesso comercial e popular das Grandes Exposições. Um dos principais marcos deste grandioso período é a “Torre Eiffel” com 300 m de altura, pesando mais de 7 mil toneladas, parte central da Grande Exposição em Paris de 1889. O modelo das grandes exposições perde peso principalmente com o advento das grandes guerras.

13 Termo cunhado por Guy Debord explorado em seu livro de 1967 *La Société du Spectacle*.

14 Reflexões e entendimentos acerca dessa passagem do internacionalismo para a globalização têm sido desenvolvidos por vários campos de estudos. No caso da arte contemporânea e suas instituições, quem tem se

mobiliza o museu e outras plataformas de representação sociocultural a rever e atualizar, entre outros, os ditames da Revolução Francesa que institucionalizaram estes equipamentos culturais como espaços públicos, propriedades da comunidade. Se o contraponto na trajetória diacrônica do museu no século XIX e XX foi a popularização de um consumismo cultural por meio de tecnologias analógicas, o museu do final do século XX e início do XXI interage com uma outra força moldada pela tecnologia digital e eletro-eletrônica, ainda em estágio inicial: a virtualidade.

Para melhor entender a condição contemporânea da instituição de arte diante desta passagem do tempo descrita sucintamente acima – dois séculos de história, recorro inicialmente ao isomorfismo entre duas generalidades culturais: o Museu e o Livro. O ponto de referência está na essencialidade da ideia de espaço como uma propriedade constituinte individualizada, tanto para o espaço textual (o Livro) quanto para o espaço visual (o Museu). Ambos dão abrigo ou lugar ao conhecimento abstrato gerado pela epistemologia dominante. Ambos são representações de um espaço abstrato (Euclidiano). Apesar de se apresentarem como objetos sensíveis e multidimensionais, eles não estão realmente presentes, pertencem a uma hierarquia mais elevada, tal como os templos: recipientes eternos e fundamentais, espaços ideais, produtos da mente. Ou seja, não são espaços coniventes com a experiência cotidiana, concreta.

Museu e Livro

O Livro e o Museu são considerados meios consagrados, que seguem padrões escritos, fundamentados pelos valores do Classicismo: simetria, proporção, hierarquia de elementos. O edifício e o livro são contêineres: em sua disposição interna, seus conteúdos, sua diagramação, são apresentados de forma linear, sequencial, hierarquizada. Em ambos os casos existe uma nítida separação entre forma e conteúdo.

Tanto o Museu quanto o Livro requerem de seus usuários uma aproximação individual de exclusividade com o seu conteúdo. Ler um livro geralmente demanda do leitor total atenção, isolamento e uma noção altamente específica de tempo e espaço. Isso também se aplica ao observador visitante no Museu. Diferenças claras existem nos níveis de abstração exigidos em cada caso, e a noção do “recipiente” é muito mais concreta no Museu do que no Livro. Nós podemos ocupar fisicamente o primeiro, enquanto em relação ao segundo, a noção de “estar dentro” depende de uma predisposição imediata para a empatia por parte do leitor, na dependência de uma efetiva conexão entre o leitor e o conteúdo do livro.

debruçado sobre este assunto com especial atenção é o *GAM-Global Art and the Museum*, plataforma de pesquisa e ação cultural sediada no ZKM em Karlsruhe na Alemanha, comandada por Hans Belting e Andrea Buddensieg. Consulte o site: <<http://www.globalartmuseum.de/>> e também os dois livros até agora publicados: WEIBEL, Peter & BUDDENSIEG, Andrea, *Contemporary Art and the Museum, a Global Perspective*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2007, p.256 e BELTING, Hans & BUDDENSIEG, Andrea, *The Global Art World, audiences, markets and museums*, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag, 2009, p.408

Ambos, museu e livro, possuem uma formatação estandardizada. Isto é mais evidente no Livro, mas o Museu também possui uma matriz genérica, padronizada, seguindo o desenvolvimento de projetos arquitetônicos de museus na linearidade promovida pela História da Arquitetura de Museus à partir do século XIX.

Apresentando uma seleta progressão sequencial, iniciamos, como já anunciado, no limiar do Neoclássico, origem desta linearidade, com o projeto para um hipotético museu de arte de 1803 do arquiteto francês Jean-Nicolas-Louis Durand e na sequência com o paradigmático Altes Museum de Karl Friedrich Schinkel de 1830, localizado na Ilha dos Museus em Berlim. Este, por sua vez, torna-se um referencial para novas arquiteturas como a Neue Nationalgalerie de Mies van der Rohe na Berlim Ocidental de 1968, um marco do Modernismo, e também a Neue Staatsgalerie de James Sterling em Stuttgart de 1982, um exemplo sempre citado de Pós-Modernismo em arquitetura.

As plantas baixas desses museus conformam uma mesma matriz que está sublimada sob as camadas “evolucionárias” dos contêineres e suas fachadas, processo semelhante ao que Rosalind Krauss detecta em relação à pintura modernista, ou seja: existe uma malha quadriculada padronizada que estrutura toda a evolução estilística da tipologia tridimensional dos museus de arte.¹⁵

Mas o que é de maior significância aqui é a semelhança conceitual do Museu e do Livro como interiores. O livro favorece um ponto de vista “portátil” enquanto o Museu, como um espaço físico protegido, ortogonal, estabelece uma coleção de pontos de vista particulares, orquestrados por um estratagema “curatorial” que as reúne de uma maneira “coerente”, visando a produção de sentido. Esta prática é essencialmente guiada por uma consciência “histórico-científica”, baseada substancialmente em convenções dedutivas/lineares.

Nesta perspectiva, a capa do Livro e a fachada do Museu podem ser vistas como *designs* especializados e até certo ponto inter-independentes de seus conteúdos e do contexto externo/local e assim estão basicamente atreladas a uma discussão de estilo. Mesmo se ao longo da História suas aparências tenham mudado — um dado que reforça a sugestão de que de fato elas tenham “evoluído”— o mesmo não pode se dizer em relação às suas bases epistemológicas comuns, as quais permanecem praticamente inalteradas nos últimos dois séculos.

O logocentrismo deste sistema, seu universalismo, estabilidade e apriorismo, foi gradualmente se tornando um incômodo e uma preocupação não só para teóricos e filósofos como também para artistas, arquitetos e escritores, principalmente por limitar as possibilidades de exploração de novos espaços para a arte e, claro, por estar atrelado às estratégias e interesses do poder vigente. Manifestações críticas, desconstrutivistas, se tornam mais evidentes à partir de meados do século XIX, mas a

15 Ver KRAUSS, R. (1986), *The Originality of the Avantgarde and other Modernist Myths*, (London, MIT).

reorientação radical dos padrões do valor estético e de conhecimento só foi empreendida no século XX, principalmente pelas vanguardas. Buscava-se um outro estatuto para a arte e a arquitetura e nesse processo de transformação, não só estilístico mas epistemológico, surge um novo padrão, um novo paradigma na isomorfia entre o Livro e o Museu iluministas: a Revista e o Museu Modernistas.

Museu Modernista e Revista

O museu – tendo como modelo o MoMA (Museu de Arte Moderna) e a revista modernista, ambos oriundos de Nova York, além de compartilharem desta mesma origem, possuem uma relação análoga: suas formas e conteúdos básicos foram desenvolvidos nos anos 1930 tanto tecnológica como epistemologicamente. Ambos criados sob a tutela da mídia (*mass media*), da reprodutibilidade e do espetáculo, portanto norteados pelos pressupostos de uma *Sociedade do Consumo*¹⁶ como também, e não menos importante, ancorados nos princípios democráticos e nas convicções liberais tão característicos da sociedade norte-americana.

A arquitetura do prédio definitivo do MoMA inaugurada em 1939, um autêntico exemplo de *International Style* [Estilo Internacional], projetada pelos arquitetos P. L. Goodwin e E. D. Stone, surge no mesmo contexto cultural que originou novas manifestações artísticas nos Estados Unidos não só das “Belas Artes”, como das do design gráfico, do design objetual-funcional e da fotografia modernistas. Sendo assim, este museu não deve ser visto apenas pelo ponto de vista da arquitetura ou da arte, uma vez que ele se apresenta como um *museum-gestalt*, um museu no qual as obras – imagens, esculturas e objetos – são expostos no mais apropriado e comunicativo ambiente, onde elementos de referência espacial ditados pela arquitetura e as obras estão compostos de acordo com uma interação entre as partes, orquestrada por uma sempre presente ideia do todo *vis-a-vis* a preservação da individualidade da obra. Um outro fato a ser considerado nesta *gestalt* oferecida por este novo espaço é a horizontalização seja no tratamento, no colecionismo como nas exposições das manifestações artísticas congêneres e contemporâneas. No MoMA, do ponto de vista programático, lado a lado, estavam a pintura, a escultura, as artes gráficas, o design, a fotografia e a arquitetura.

Uma comparação pode ser feita com o desenvolvimento da revista moderna norte-americana nesta mesma década de 1930. Entre os designers de destaque que conduziam esse processo, estavam Alexey Brodovitch (1898–1971) e Mehemed Fehmy

16 (...) um conceito de periodização cuja principal função é correlacionar a emergência de novos traços formais na vida cultural com a emergência de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica – chamada, frequente e eufemisticamente, modernização, sociedade pós-industrial ou sociedade de consumo, sociedade da mídia ou do espetáculo, ou capitalismo multinacional. Podemos datar esta nova fase do capitalismo a partir do crescimento econômico do pós-guerra nos Estados Unidos, no final dos anos 40 e começo dos 50, ou então, na França, a partir da instituição da Quinta República, em 1958. (JAMESON, Fredric, “Pós-Modernidade e Sociedade do Consumo” *Novos Estudos Cebrap*; n. 12/ 1985 b. p. 16–26.

Agha (1896–1978), como lembrado por Miller e Lupton em seu artigo “A Time Line of American Graphic Design, 1829–1989”:¹⁷

Antes do trabalho de Brodovitch e Agha, revistas como a *Harper's Bazaar* e a *Vogue*, usavam layouts tradicionais e, como os jornais, dependiam de técnicas de enquadramento gráfico que tratavam as fotografias e as ilustrações como unidades discretas de composição. Brodovitch e Agha geralmente deixavam as imagens perpassar a encadernação, sangrando a página, dando à fotografia um papel central e de grande força no design da publicação. Ao considerar a coerência de cada folha e o ritmo sequencial de toda a revista, Brodovitch e Agha tornaram-se os agentes centrais no processo de produção de uma revista.

Há grande similaridade entre os processos editorial e de design de revistas, como as citadas acima, com o processo de ação cultural que o MoMA inicia a partir de 1939, com seu novo prédio. Na condução destes processos, no museu, está o curador. Quem conduz o MoMA em seus primórdios é o legendário Alfred Barr Jr. (1902–1981), figura mítica do sistema da arte americano, e na revista os editores de arte – *Brodovitch e Agha*.

Livro, Revista, Museu e a Cidade

Um outro dado a ser destacado nesta analogia entre Livro e Museu, é a contextualização do livro-museu no ambiente urbano, *locus* da Modernidade, em suas etapas neoclássica e modernista. Na primeira etapa – do Neoclassicismo ao final do século XIX, há um isolamento consciente do espaço-tempo da cidade. No livro, isto é patente pelo hábito individual da leitura, no isolamento e afastamento da rotina cotidiana, bem como da própria elitização deste hábito, exclusividade das classes dominantes. No museu, a audiência também é elitista e pautada pela exclusividade de uso. Sua localização privilegiada, de destaque e afastada do fluxo urbano em conjunto com o planejamento de um *mise-en-scène* museológico pela arquitetura e paisagismo especializados, induzem o visitante a uma experiência ritualizada, alijada do cotidiano. Exemplos estão em toda a parte: em Berlin, uma ilha abriga um conjunto impressionante de museus; em Londres, os museus e a universidade convivem no mesmo quadrante, em South Kensington; em São Paulo, o Museu do Ipiranga jaz esplendoroso no alto das colinas do Ipiranga, cercado por um jardim.

Já no caso do Museu de Arte Moderna e da Revista a relação com a cidade é totalmente outra, compartilhada e assim cotidiana. Ambos não só participam ativamente da dinâmica urbana como dependem dela. Mas para contextualizar esta virada, verdadeira transformação atitudinal, é necessário recorrer a conceituação do anti-museu que detecta dois antecedentes, dois cortes sincrônicos na virada do século XIX para o XX, que já sinalizam, mesmo que ainda de forma anacrônica, uma

17 In: Mildred S. Friedman; Joseph Giovannini; et al *Graphic design in America: a visual language history*; Minneapolis: Walker Art Center; New York: Abrams, 1989.

mudança na razão de ser do museu. São dois projetos quase desconhecidos, museus verticais, museus que se destacam por terem, em seus programas, um forte componente de formação sociocultural e de cidadania voltada ao visitante comum, uma característica bastante incomum neste momento histórico. Esta excentricidade é um componente importante para a caracterização do *anti-museu*. O primeiro, ainda no Velho Mundo, localizado no centro da capital da Escócia, Edimburgo, é conhecido como a *Outlook Tower* – Torre de Observação.

A edificação foi adquirida em 1892 por Patrick Geddes, considerado um dos pais da sociologia moderna. Geddes (1854–1932), motivado pelos seus estudos que relacionavam as formas espaciais produzidas pelo homem, em particular a urbanização e a arquitetura, a processos de transformação social, adaptou este edifício para ser um museu-observatório. Trata-se de um farol ao revés, uma vez que no topo este possui uma *câmera obscura* que capta, em tempo real, imagens da cidade em movimento para o seu interior. Esta torre busca na cidade, em seus arredores, subsídios para a localização contextualizada e informada do cidadão comum. Um museu-observatório relacional ao seu lugar como também a um mundo em expansão, em pleno esplendor do colonialismo britânico.

O outro museu vertical, nunca concretizado, é o *Museu do Amanhã*, de Clarence Stein (1882–1975), projetado em 1929 como um gigantesco arranha-céu a ser erguido em Nova York. Neste mesmo ano o MoMA, ainda em instalações adaptadas e provisórias, é inaugurado. Um dos principais fatores que distingue um projeto do outro é o fato do *Museu do Amanhã* ter sido desenvolvido para o visitante, uma vez que para Stein o museu contemporâneo deve continuamente incrementar suas facilidades principalmente no que tange ao desenho interno, tendo em vista a satisfação do visitante casual:

O museu hoje em dia possui um número sem fim de coisas a serem vistas. (...) O Museu do Amanhã, por sua vez, exibirá ao visitante um limitado e selecionado número de suas posses. (...) O visitante irá ver o quanto e o que ele quiser, e encontrará o que procura sem nenhuma dificuldade.¹⁸

Este museu incorporou, em seu projeto, características próprias de uma cidade moderna. Além das propriedades científicas, históricas, culturais e artísticas de um museu tradicional,¹⁹ o *Museu do Amanhã* buscava ser também – como as praças, as galerias e ruas comerciais – um espaço de convivência e de conveniência. Para tanto, Stein projetou um museu gigantesco que deveria saciar os anseios tanto do visitante comum, como do especialista. O museu público seria circundado pelo museu do especialista. Ou seja, em seu miolo além das galerias organizadas como índices do conhecimento humano, o visitante comum encontraria, em espaços intercalados, restaurantes, praças e outras conveniências. As galerias, neste âmbito, seriam planejadas de tal forma que pudessem atrair este visitante ao universo do conhecimento

18 STEIN, C. S., *The art museum of tomorrow*. Architectural record, v. 67, jan. 1930, p. 5.

19 A tipologia de museu que incorpora todas estas características é o do Museu de História Natural.

e da cultura, sem excessos. Um museu indiciativo que, na ascensão de sua verticalidade, possibilitaria um aprofundamento dos temas e assuntos expostos nos pisos inferiores. A proposta do museu do especialista de circundar o público, não seria só a de afiançar a popularização do conhecimento e tampouco só para supervisionar a formação continuada do visitante comum, mas também a de promover uma outra possibilidade de guarda e estudo. Isto se deve à proposta inusitada de Stein de acondicionar o acervo deste museu não apenas em grandes reservas técnicas, mas individualmente ou por conjuntos menores. Este importante detalhe estava previsto em seu gigantismo arquitetônico: um museu que seria servido de uma infinidade de pequenos gabinetes, nos quais o especialista, em solitude, estaria em vivo contato com as obras.

O *Museu do Amanhã* não vingou naquele momento, no entanto o *Museu de Arte Moderna* sim. Neste segundo caso, certas características da cidade moderna não foram incorporadas ao museu como sugerido por Stein, mas a cidade tem papel fundamental ao servir como contexto e contraponto aos ambientes e situações que o visitante irá experienciar em seu interior. Ao analisarmos a inserção do MoMA na malha urbana de Manhattan, a estratégia de relacionar este *museu-gestalt* diretamente com a rua fica evidente. Este novo tipo de museu almeja atrair não só o visitante interessado como também o passageiro, aquele que na sua errância pelas ruas movimentadas procura por espaços que o retirem temporariamente da caoticidade da megalópolis. Configura-se neste momento um novo *mis-en-scène* museológico, muito distinto daquele explorado pelo museu neoclássico que almejava a distinção e o isolamento frente ao contexto urbano. A dúvida suscitada por Michael D. Levin em relação a finalidade do museu de arte moderna sintetiza pertinentemente esta nova condição: templo ou *showroom*?²⁰ Na verdade, os dois: o MoMA criou um novo templo para as artes, o cubo branco, modelado por um culto à obra exposta no interior de uma aparente neutralidade. Esta ideologia é alvo de cautelosa análise crítica pelo artista que nomeou esta nova condição mitificada do espaço da arte:

*"O'Doherty desnuda os artifícios desse espaço introspectivo e auto-referente da arte modernista [a galeria de arte], demonstrando que boa parte da arte produzida no século passado foi idealizada de antemão para ser exposta nesse ambiente sacralizado e distanciado da realidade do mundo"*²¹

Entra-se neste templo de arte moderna pela porta da frente como entra-se em um shopping center, sem rodeios ou preparos especiais, mas, uma vez em seu interior a intenção não é só a de promover um novo modo de fruição da arte, mas também o formar novos públicos diante de uma nova realidade cultural cosmopolitana e internacionalizada, bem como o de motivar novas formas de consumo. O'Doherty qualifica esta intencionalidade:

20 M.D. Levin, *The Modern Museum: temple or showroom?* Tel Aviv: Dvir Publishing House, 1983.

21 GROSSMANN, Martin. "Apresentação", in: O'DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do Espaço da Arte*. São Paulo, Martins Fontes, 2002, p. XIV.

"A galeria ideal subtrai da obra de arte todos os indícios que interferiram no fato de que ela é 'arte'. A obra é isolada de tudo o que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. Isso dá ao recinto uma presença característica de outros espaços onde as convenções são preservadas pela repetição de um sistema fechado de valores".²²

Se no *Museu do Amanhã* é o visitante quem conduz a concepção de formação de seus espaços, este não é necessariamente o caso no *Museu de Arte Moderna*. A modalidade espacial instaurada por esta nova concepção de espaço para a arte, a do "cubo branco", corresponde a uma combinatória de interesses, que conduziram a arte modernista para um exclusivismo que guarda semelhanças ao exclusivismo da arte colecionada nos séculos anteriores.

Curiosamente, o Palácio de Cristal de 1851, de Joseph Paxton, influencia duas tendências contraditórias/contrastantes na relação entre arte e arquitetura que modelam o museu de arte do século XX. A primeira, a da forma pura que culminará com a concepção de "cubo branco", e a segunda, a do espaço experimental, participativo, em diálogo direto com a cidade e seus habitantes, precursor do museu como interface.

O Palácio de Cristal lançou por acaso, ou mais precisamente não conscientemente, o desejo moderno pela "forma pura",²³ esta imensa "estufa" iniciou definitivamente na arquitetura a tendência moderna de se enfatizar o que "é único e irredutível em cada arte em particular" (Greenberg). Esta foi um das primeiras arquiteturas "despidas" – que expressa simultaneamente transparência e corporalidade, um produto da autocrítica da modernidade. Mesmo que não tenha sido uma autocrítica intencional, esta arquitetura brincou com esta característica moderna ao ser um produto de um engenheiro. Em outras palavras, ao ser imaginada por um não-arquiteto, esta construção questiona frontalmente a razão de ser da arquitetura e suas verdades. (...) De qualquer maneira, todas estas circunstâncias desestabilizaram profundamente outros conceitos e entendimentos "reificados", entre eles o do museu.²⁴

Palácio de Cristal, Museu Imaginário, Museus Laboratórios, Centros Culturais, Grandes Mostras

O Palácio de Cristal foi um "evento" que se voltou ao grande público, erguido não sob a égide do mármore, de pomposas estilobatas, ou de pórticos e frontões, mas sim um "espaço aberto", um "showroom" (Levin), ou melhor, um "espaço transparente" onde as pessoas transitavam em meio aos (ou interagindo com os) produtos/objetos em exposição. O público foi parte integrante deste ambiente arquitetônico e não mero espectador ou apreciador. Este, o primeiro "circo tecnológico" da modernidade, veio a influenciar o

22 O'DOHERTY. *op cit.*, p. 3.

23 Este desejo pela "forma pura" em arquitetura pode ser encontrado na maioria dos movimentos de vanguarda do século XX: no Futurismo, na Bauhaus, na Arquitetura Plástica do De Stijl e principalmente no Estilo Internacional.

24 GROSSMANN, *O Anti-Museu*, *op cit* p.20

surgimento de outros intrigantes projetos arquitetônicos contemporâneos, tais como o “Beaubourg”, em Paris, ou o “Domo” de Buckminster Fuller sobre Manhattan.²⁵

Interessante notar que o efeito das Grandes Exposições Universais na estrutura cultural na Europa e no Novo Mundo, não foi muito significativo em sua contemporaneidade – de 1851 à Primeira Guerra Mundial. Influenciou por certo resultados “terceirizados” como a máxima de que as estações de trem seriam as novas catedrais, mas certamente não abalou a trajetória dos museus, bibliotecas e arquivos ainda tidos como os verdadeiros condutores do legado cultural universal. Ainda assim, sua influência é evidente no Pós-Guerra ao fazer parte de uma nova formulação cultural.

A necessidade de um novo modelo sociocultural para a Europa Pós-Guerra era evidente e necessário. Seja pelas atrocidades cometidas pelas ditaduras fascistas; pelo uso deturpado do simbolismo das artes para a construção de uma extrapolada identidade nacional que, perversamente, justificou o extermínio de milhões – como exposto de forma exemplar pelo filme de Peter Cohen, *Arquitetura da Destruição* (1992); pelos efeitos devastadores da guerra sobre toda a população e sobre a economia dos países europeus; ou, finalmente, pela derrocada do colonialismo com efeitos marcantes na geopolítica global e nos valores socioculturais, que tinham no museu um de seus principais centros de referência.

Diante desta nova realidade local, regional e global, o simbolismo e a representação cultural do museu passam a ser revistos, não só pelas vanguardas artísticas, como também de modo oficial pelas novas políticas culturais, e até por uma crítica gerada no interior de seu sistema operacional – *criticism from within*.

André Malraux

Não foi por acaso que a França se tornou um dos principais palcos desta revisão. Desmoralizada interna e externamente, em decorrência dos efeitos da Segunda Guerra Mundial, era necessário investir em um plano de virada cultural que ativasse a autoestima de sua sociedade. O poder público toma a dianteira neste processo, por meio da condução original e singular de André Malraux (1901–1976),²⁶ empossado em 1959 pelo presidente De Gaulle, como o primeiro Ministro de Cultura da França. A principal novidade se encontra nos procedimentos de ação cultural adotados por esta política pública, uma vez que o investimento realizado não priorizou os valores da cultura material que giram em torno da obra de cultura, mas nos processos de mediação cultural que buscam potencializar as ações e relações entre a obra de cultura, sua produção e, principalmente, sua recepção, sua utilidade pública e coletiva.

25 GROSSMANN, *O Anti-Museu*, op cit. p. 18

26 André Malraux foi um homem multifacetado, comprometido com causas nobres. Lutou pelos Republicanos na Guerra Civil Espanhola, organizando a Força Aérea das Brigadas Internacionais (1936–39). Lutou também na Segunda Guerra Mundial e fez parte da Resistência Francesa durante a ocupação alemã. Destemido aventureiro, participou de algumas expedições arqueológicas na Indochina. Escritor, ensaísta, historiador da arte e estadista, atuou como Ministro da Cultura no governo de Charles De Gaulle por onze anos, de 1958 a 1969.

A base para tal aplicação são as próprias ideias de Malraux, em especial aquelas apresentadas em seu livro *as Vozes do Silêncio* (1951), que contém o seu texto mais referendado: *O Museu Imaginário*.²⁷

Na passagem da década de 50 para a de 60, ao explorar as relações entre a fotografia e as técnicas de impressão, ambas em contínuo aprimoramento, Malraux promove com o museu imaginário a eliminação dos enquadramentos, tanto da pintura, da escultura, como também da própria arquitetura. Ou seja, essa metamorfose ocorrida no "entorno das obras" que o museu abriga se dá principalmente devido ao efeito da fotografia não só na percepção da arte mas do espaço que a reifica, o museu. Isso se deve à própria característica da fotografia que, com seus recursos, é capaz de transcender os limites da representação, seja através das possibilidades de registro como de publicação. Malraux, portanto, procurou localizar e explorar o impacto dessa nova tecnologia na percepção humana. Ele acreditava que uma nova percepção da arte era iminente e que os livros de arte eram os percussores dessa transformação. Em suma, os avanços tecnológicos de época revelam um poderoso imaginário latente no indivíduo. Malraux nesse sentido não tece uma crítica ao museu da cultura material mas adiciona uma nova e contemporânea ala nesse complexo. Em relação ao museu, a sua intenção era a de investigar um novo "envelope" capaz não só de promover um contexto diferenciado para as obras de arte que esse abriga como também de alimentar novas razões de ser para ambos, museu e arte.²⁸

Malraux imaginava o livro de arte não como um belo e luxuoso livro para adornar as mesas e estantes das casas burguesas, mas como um outro fio condutor para o aprimoramento e alargamento do conhecimento visual, um novo espaço para a arte. A fotografia, ao registrar e documentar em detalhes uma obra de arte, possibilita a edição de livros que incentivam uma outra experiência diante do legado artístico exposto, uma fruição diferenciada da que normalmente temos ou que é permitida em um museu neoclássico e até modernista.

Esta sua mesma preocupação de vanguarda em relação ao espaço da arte, em modos ou operações que pudessem potencializar a fruição e percepção da arte, levou Malraux a desenvolver, em conjunto com sua equipe do Ministério da Cultura na França, um novo formato de equipamento cultural. As Maisons de la Culture que, além de motivarem a experiência da arte, seriam espaços de estímulo à sociabilização e ao espírito comunitário. Pierre Moinot, assessor de Malraux, no lançamento do plano quinquenal do Ministério da Cultura em março de 1961, conceitua a *Maison de la Culture* como um um "lugar pluridisciplinar de encontro entre o homem e a arte que promove uma familiaridade, um choque, uma paixão, uma outra maneira para que todos considerem sua própria condição. As obras da cultura são, em essência, o bem de todos, o nosso espelho, é importante que todos possam medir a sua riqueza, e contemplá-las. A ideia é incentivar o encontro imediato, o confronto direto com a obra de arte."²⁹

27 MALRAUX, A. "Museu Imaginário", in: *As Vozes do Silêncio*, Lisboa, Livros do Brasil, vol. 1, s/d.

28 GROSSMANN, Martin. "Pensando el Museo de Hoy", in: *art.es* n.3, mayo_junio 2004, p. 16.

29 GIRARD, Augustin. "1961. Ouverture de la première maison de la Culture", *Lettre d'information* n° 43, 17 février 1999, Ministère de la Culture et de la Communication.

A princípio, o plano previa a instalação destas *Maisons de la Culture* nas principais cidades francesas, mas em sua vigência, somente sete foram efetivamente concretizadas, entre estas, projetos assinados por arquitetos internacionalmente reconhecidos como Oscar Niemeyer em La Havre (1978) e Le Corbusier em Firminy-Vert (1965).

Esta concepção de espaço pluricultural e multidisciplinar, voltado para a diversidade das manifestações de arte e cultura, com intensa programação simultânea e continuada em seus vários espaços, seja de origem local, nacional e internacional, apoiados por um grupo heterogêneo de profissionais qualificados e também equipados com conveniências como um café e/ou restaurante, não só já se comportavam como interfaces socioculturais como também serviram de base para o aprimoramento deste novo formato de equipamento cultural.

Centros Culturais

Os grandes centros culturais em grandes centros urbanos que surgem na década de 1970 e 1980 são assim versões atualizadas e aprimoradas das *Maisons de la Culture*. Portanto e não à toa, o Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou em Paris, conhecido como o Beaubourg, inaugurado em 1977 é considerado até hoje como a principal referência neste âmbito dos centros culturais de grande porte.

A atualização, um *upgrade*, era necessário, em grande parte, pela tendência mundial de crescimento de certas cidades, marcadamente as que são hoje polos culturais e artísticos globais e, também, pela crescente influência da *Mass Media* na configuração sociocultural destas cidades. Os Centros Culturais também correspondem aos anseios que em grande parte motivaram os movimentos de revolta que marcaram o ano de 1968, pois buscaram corresponder ao desejo de democratização e participação cultural provenientes de novos atores que adentravam no sistema cultural, tanto local como globalmente.

Os anos 1960 e 1970 marcam assim a passagem de um internacionalismo artístico, que pautou a criação e a manutenção de Museus de Arte Moderna, para um globalismo cultural que hoje procura relacionar a pluralidade de estruturas de exposição e produção cultural existentes, que incluem, os museus, os centros culturais, as bienais, a documenta, as Kunsthallen, as feiras de arte etc., não só com a *Mass Media*, mas com uma cultura na virtualidade que apoia-se nos recursos hoje ofertados pelas tecnologias da informação e comunicação.

Mas antes de adentrarmos nesta nova configuração artística-cultural que promove a existência de museus-interfaces, de plataformas híbridas de produção, exposição e memória, é importante ainda demarcar algumas passagens importantes nas práticas culturais dos anos 1960 aos 1980.

Pontus Hulten

Uma prática singular na relação entre centros culturais e museus de arte é a de Pontus Hulten (1924–2006). Diretor do Moderna Museet em Estocolmo, Suécia, de 1958 a 1973 e responsável pela sua projeção mundial como espaço dedicado ao contemporâneo, Hulten também foi o diretor-fundador do novo *Museu Nacional de Arte Moderna* que juntamente com a BPI, uma imensa biblioteca pública de livre acesso, de salas de espetáculo e cinema, de galerias de exposições temporárias, do “ateliê deslocado”³⁰ de Brancusi e do IRCAM – *Instituto de Pesquisa e Coordenação Acústica e Musical*, conformam o já mencionado Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou em Paris. O Beaubourg, como também é conhecido, além de ser um equipamento cultural revolucionário, não só por esta sua configuração incomum que combina em um único conjunto dispositivos de exposição, de performance, de leitura, de informação, de pesquisa e de memória, manifesta-se por meio de uma arquitetura inusitada e impactante.³¹

Para este grande desafio em Paris, Hulten trouxe em sua bagagem a experiência como diretor do Moderna Museet e também a de diretor e idealizador de um espaço multidisciplinar e multicultural com características e missão semelhantes à das *Maison de la Culture* na França:

Em 1967, nós trabalhávamos no Kulturhuset para a cidade de Stockholm. A participação do público era para ser mais direta, mais intensa, e mais participativa do que nunca, ou seja, queríamos desenvolver workshops onde o público pudesse participar diretamente, debater, por exemplo, algo novo que estava sendo tratado pela imprensa – um espaço para o exercício da crítica do dia a dia. Era para ser mais revolucionário do que o *Centro Pompidou* em uma cidade bem menor que Paris. O *Beaubourg* é também um produto de 1968, visto por Georges Pompidou.³²

Nesta sua declaração e por intermédio de sua experiência curatorial, Hulten demonstra que um novo espaço para a cultura deve privilegiar não só as atividades de base – como a salvaguarda das coleções, exposições, apresentações e acesso à informação, bem como as participativas, seja por meio de atividades práticas como discursivas. Sua trajetória na esfera cultural evidencia um outro importante elemento nesta fórmula de trabalho, a proximidade da gestão cultural, do trabalho curatorial, com os artistas, com os processos criativos.

30 Em 1956, Brancusi doou ao Estado francês seu estúdio com todos os seus conteúdos (obras concluídas, desenhos, mobiliário, ferramentas, biblioteca, discoteca ...). Com a intenção de manter a integridade desta coleção, o Museu Nacional de Arte Moderna decidiu reconstituí-lo como foi deixado pelo artista, nas adjacências do Beaubourg e para tanto convidou o arquiteto Renzo Piano para executar esta difícil transmutação: de ateliê para ateliê-exposição. Trata-se, sem dúvida, de uma das mais impressionantes instalações do século XX assim como também o é o Palácio Itamaraty projetado por Niemeyer para Brasília e que foi inaugurado em 1970.

31 Ver BAUDRILLARD, Jean, “O efeito Beaubourg: implosão e dissuasão” (1977), in: *A arte da desapareição*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp. 165 e 173. (Coletânea de textos organizada por Kátia Maciel).

32 Entrevista com Pontus Hulten realizada por Hans Ulrich Obrist em 1997 in OBRIST, Hans Ulrich, *A Brief History of Curating*, Zurich & Dijon, JRP/Ringier & Les Presses du Réel, 2008, p-45 [nota: o Kulturhuset existe, consultem: <http://www.kulturhuset.stockholm.se/>]

Outros dois agentes culturais da importância de Hulten, neste mesmo período, precisam ser mencionados aqui, Szeemann e Zanini, uma vez que foram peças-chave na atualização dos museus de arte frente à uma nova realidade geopolítica e cultural que tomou forma à partir do Pós-Guerra. Nova realidade moldada, entre outros, pela dissolução do Colonialismo, pela Guerra Fria, pela Guerra do Vietnã, pelas ditaduras militares na América Latina, e certamente pelas inovações tecnológicas, bem como pelas profundas transformações na própria natureza da arte, principalmente aquelas conduzidas por processos hoje caracterizados como os da desmaterialização da arte. Movimentos de vanguarda como a Arte Povera, a Arte Conceitual, *Site-Specificity* e a *Land Art*, bem como novas práticas artísticas como as performances e os *happenings*, influenciaram transformações pontuais, no entanto marcantes, na gestão de certos museus de arte e em suas programações.

O primeiro passo para esta transformação foi por meio de exposições. Estas novas formas de produção e de atitude artística tiveram pela primeira vez acolhida em duas exposições memoráveis: a "*Op Losse Schroeven*" ["sobre parafusos soltos"] realizada no *Museu Stedelijk* em Amsterdam e a "*When Attitudes Become Form - Live in Your Head*" ["quando atitudes se tornam forma - viva na sua cabeça"] na *Kunsthalle* de Berna, ambas em 1969³³. A primeira sob a curadoria de Wim Beeren (1928-2000) e a segunda por Harald Szeemann (1933-2005).

Beeren se tornaria diretor do *Stedelijk* na década de 1980. Na esteira da gestão inovadora e experimental de Willem Sandberg [1945-1963], que colocou este museu no mapa da arte contemporânea internacional, Beeren propôs esta exposição que trouxe para o espaço museológico produções que, por sua natureza processual, efêmera e performativa, desestabilizavam a própria natureza sistemática, conservadora e materialista do museu.

Harald Szeemann

Szeemann, por sua vez, fez uso de um espaço alternativo de arte, uma *Kunsthalle*,³⁴ que por não possuir um acervo permanente, poderia, no seu entender, operar mais como laboratório do que como um memorial. Pela escassez de recursos era necessário improvisar e fazer o máximo com o que existia ali. Foi a partir deste contexto, pela impossibilidade de realizar uma exposição que requeriria a vinda de obras de outras cidades na Europa e dos Estados Unidos e, por um *insight*, enquanto visitava o estúdio do então jovem artista, Jan Dibbets, ao lhe mostrar um trabalho em processo, que a concepção da exposição "*quando atitudes se tornam forma*" nasceu:

(...) farei uma exposição que tenha como foco o comportamento e os gestos semelhantes a este que vejo aqui. (...) o catálogo documenta esta revolução nas artes visuais,

33 GLEADOWE, Teresa, et al. *Exhibiting the New Art: "Op Losse Schroeven" and "When Attitudes Become Form" 1969, Afterall*, Londres, 2010.

34 *Kunsthalle* é um termo em Alemão usado comumente no mundo da arte para categorizar espaços de exposição temporária de arte.

discutindo como os trabalhos poderiam, ou assumir forma material, ou permanecer imateriais. (...) Foi um momento de grande intensidade e liberdade, você poderia produzir um trabalho ou simplesmente imaginá-lo. (...)³⁵

Se Hulten cria pontes entre o universo dos museus com aquele, mais recente, dos centros culturais, Szeemann, por sua vez, é peça-chave em uma outra importante conexão, aquela entre os espaços alternativos da arte com as grandes exposições internacionais como a Documenta de Kassel e as Bienais, fator de influência na renovação de museus de arte. Como gestor de uma Kunsthalle ele tinha, por certo, maior mobilidade do que a de um diretor de museu, e ao ser questionado pela Municipalidade de Berna, Suíça, e também pelo Conselho da Kunsthalle sobre a radicalidade de sua exposição “quando atitudes se tornam forma” resolve declarar sua independência das restritas amarras institucionais se autodenominando um *Ausstellungsmacher*, um “fazedor de exposições”. Nasce assim, em 1969, o curador independente, um mediador nômade no sistema da arte. Nesta sua adquirida posição, Szeemann flutua entre a arena institucional dos eventos temporários, como a Documenta de Kassel – sendo um de seus mais renomados curadores, com seu projeto para a 5ª edição em 1972, e a arena institucional dos espaços permanentes, como as *Kunsthallen* e os Museus de Arte.

Walter Zanini

Mas este quadro não estaria completo sem a menção ao trabalho de Walter Zanini em São Paulo, Brasil. Zanini foi o principal condutor de intercâmbios entre as práticas colaborativa, experimental e laboratorial de um Museu de Arte Contemporânea em formação, e a Bienal de São Paulo. Ambas, ao comando de Zanini, buscavam entendimentos, leituras, mapeamentos da produção da arte na atualidade, bem como uma inserção crítica e política em um contexto sociocultural ampliado, local e global. Estas práticas de gestão cultural propositivas, transformadoras das estruturas de operação de equipamentos culturais como um museu e uma bienal, indicavam assim novas possibilidades de intercâmbio artístico-cultural com características bem diferenciadas daquelas praticadas pelo internacionalismo do Modernismo.

Ao retornar de um longo período de estudos na Europa [1954–1962], Zanini inicia de imediato atividades de docência e pesquisa na USP – Universidade de São Paulo, na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Com a extinção da sociedade que sustentava o Museu de Arte Moderna em 1963, Cicillio Matarazzo doa todo o patrimônio, acervo inclusive, do Museu de Arte Moderna à Universidade de São Paulo, para a criação do MAC – Museu de Arte Contemporânea da USP. Zanini assume a coordenação desta nova instituição em 1963 e permanece no cargo até 1978. Em 1980 é convidado pelo presidente da Bienal, Luiz Villares, para assumir a curadoria de sua 16ª edição (1981). Permanece no cargo e também realiza sua 17ª

35 Entrevista com Harald Szeemann por Hans Ulrich Obrist em 1995, in: OBRIST, Hans Ulrich, *A Brief History of Curating*, op. cit., p. 87.

edição (1983). Em entrevista concedida ao Fórum Permanente em 16 de dezembro de 2009, Zanini menciona alguns aspectos desta ação cultural relacional entre o museu e a bienal:

Nessa questão da Bienal, em 1980, me veio a ideia de fazer uma exposição de analogias de linguagem. Foi o que me passou e apresentei no Conselho de Ciência e Cultura da Bienal. Foi aprovada. (...) uma grande mostra de comparação de linguagens que ocorrem no mundo de hoje. Buscar cruzar essas coisas, cotejar essas coisas e sair daquela compartimentação em ângulo reto, às vezes com uma passagem circular – a Bienal inteira era compartimentada por países.

Claro que devia apontar para a temporalidade que se vivia, aquele momento, aquele instante. Porque um museu de arte moderna – o que eu acho que procurava-se fazer – tem que trabalhar com a arte que está se fazendo. Essa é a arte que se está fazendo? É o que deveria entrar no museu. Esse é o pensamento que eu tive, que esse grupo teve, que estava no museu, e que começou aí por volta de 1970, fins de 1960, nesses colóquios, através de textos, de tudo. Algo que foi num crescendo, não é? Acho que esse crescendo veio ver os anos 1970, depois desfaleceu. E a Bienal continuou com essa divisão de países por muito tempo. Apesar dessas Analogias de Linguagem...

Acho que a Analogias de Linguagem foi uma boa coisa para a Bienal. (...) foi muito difícil de fazer... era muito difícil os países escolherem os artistas. Devia ser a Bienal a ter uma curadoria. A bienal deveria ter uma curadoria científica, para organizar a mostra.³⁶

Este recorte curatorial baseado nas analogias de linguagem permitiu atualizar de imediato e radicalmente tanto o museu como uma mostra do porte da Bienal de São Paulo. O grande mérito deste tipo de leitura crítica da contemporaneidade é que ele não era excludente e tampouco restritivo. Permitiu que linguagens mais tradicionais, como a pintura, escultura e as expressões gráficas, dialogassem lado a lado com as novas linguagens tecnológicas e com os novos procedimentos em arte que consolidavam-se e reorientavam a arte naquele momento.

Zanini, visando diminuir a distância geográfica do Brasil com as principais ações culturais travadas entre a América do Norte e a Europa, investiu, juntamente com os artistas que o assessoravam no MAC, em procedimentos e em manifestações coletivas que operavam e incorporavam criticamente as características de uma sociedade pausada pela Comunicação em Massa e pelas novas tecnologias em desenvolvimento. O agenciamento na *Mail Art* [arte postal] realizado por ele e por artistas como Júlio Plaza e Donato Ferrari, seja no MAC como na 16ª Bienal de São Paulo, demonstra bem como a atuação deste museu buscava transcender os empecilhos que este museu enfrentava em seu dia a dia.³⁷ Outros investimentos em arte processual bem como em novas linguagens visuais, como a videoarte, permitiram que o museu se

36 Entrevista com Walter Zanini realizada pelo Fórum Permanente. Entrevistadores: Martin Grossmann, Pamela Prado, Vinicius Spricigo, Isis Baldini Elias, São Paulo 16/12/2009, (inédita, em fase de edição e revisão).

37 Para maiores detalhes sobre o papel da arte postal na estratégia curatorial do MAC na gestão de Walter Zanini (1963–78) e também na 16ª Bienal de São Paulo, consulte: BALDINI ELIAS, Isis, *Conservação e Restauro de Obras com Valor de Contemporaneidade; a arte postal da XVI Bienal de São Paulo*, Tese de Doutorado, ECA-USP, São Paulo, 2010, pp. 207.

mantivesse atualizado local e globalmente. Soluções criativas, pautadas no trabalho coletivo e em novos modos de operação econômicos permitiram ao MAC, simultaneamente, travar uma correspondência imediata tanto com o circuito de arte contemporânea internacional quanto com o local, cujo público na época estava carente de oportunidades e ávido por modos de participação coletiva – devido, principalmente, às limitações impostas pelo governo militar.

No início da década de 1970, até sua saída do museu, Zanini continuou apoiando as práticas que se voltavam para o conceito – a ideia prevalecendo sobre o resultado – e situações em que a participação do espectador era parte constitutiva das proposições lançadas pelos artistas. O livre-arbítrio tolhido pelo poder militar foi transformado em ação artística pelos artistas, que buscavam meios diversos de relacionarem arte e situação política vigente.³⁸

O próprio Zanini complementa:

A gente fazia o que podia naquele tempo. Porque o orçamento era pequeno, poucos funcionários. (...). Você pensa no diretor sentado numa cadeira. Não é nada disso. Era tão diferente, era romântico se quiser. Romântico no bom sentido, de atuação, de fazer com os artistas. Tinha envolvimento, muita amizade. (...) Éramos colegas. Não tinha esta questão burocrática, de hierarquia. Se procurava contatos, simplesmente humanos, técnicos, profissionais, juntar forças. (...) Acho que esse conceitualismo trouxe essa força das ideias. Isso é indubitável.³⁹

Apesar da ênfase nas ações críticas e criativas na contemporaneidade por meio de exposições como as JACs – *Jovem Arte Contemporânea, 7/4/1972 Acontecimentos, a Prospectiva 74, Poéticas Visuais*, Zanini, com sua pequena equipe técnica e com o apoio dos artistas comprometidos com o programa do museu, levou a cabo também as atividades essenciais, de base de um museu, como políticas de aquisição e de publicação e um programa de itinerância de exposições de acervo pelo Brasil, produzidas pelo MAC.

Hulten, Szeemann & Zanini

As práticas de Hulten, Szeemann e Zanini foram contemporâneas, simultâneas, e complementares. Eram também práticas informadas e conscientes dos processos em arte contemporânea que ocorriam paralelamente em várias localidades. Os três investiram, de forma pioneira, nas novas tendências da arte, principalmente as processuais, como os projetos *site-specific*, as *performances* e *happenings*, a *mail art* e a arte conceitual. Incentivaram experimentações com as novas mídias. Prezavam também o trabalho colaborativo, horizontal, aquele que era processado não tendo

38 SULZBACHER, Tatiana Cavalheiro, *Laboratório no Museu: Práticas Colaborativas dentro de Instituições de Arte*, Dissertação de Mestrado, CEART/UDESC, Florianópolis, 2010

39 Entrevista com Walter Zanini realizada pelo Fórum Permanente. Op cit.

como guia o interesse pessoal e/ou autoral mas o da coletividade. Um modo de trabalho que, se ainda não se conformava em uma rede, anunciava no entanto esta possibilidade, demonstrando assim seu ineditismo e inovação.

Museu imaginário, híbrido, antropofágico, tropicalista, contextualizado

O conceito do *museu imaginário* além de corresponder ao que já foi comentado em relação às ideias de Malraux e suas aplicações, permite também extrapolações a partir de outros entendimentos, como a coexistência de museus já existentes com aqueles criados pela imaginação coletiva e, por certo, com aqueles museus imaginados por cada indivíduo. O museu imaginário também permite idealizar o museu no tempo-presente, em uma atemporalidade do mundo das ideias, e até como projeção, como futuro. No entanto, na sociabilização destes processos é necessário travar uma negociação semelhante a que Adorno desenvolveu em seu célebre texto *Museu Valéry-Proust* (1967). Adorno contrasta duas visões; uma, crítica ao legado do museu, a de Valéry, e outra, de exaltação, a de Proust. Recupera-se aqui um comentário elaborado anteriormente acerca deste contraste:

A diferença essencial de Adorno em relação à posição de Malraux é a de evidenciar uma terceira instância sugerida pela síntese dessa inevitabilidade dialética, na qual nem a morte (Valéry), tampouco a vida (Proust), mas a a presença crítica de um sujeito no espaço do museu é que prevalece. Adorno assim coloca em primeiro plano a necessidade de uma experiência crítica no interior do museu de arte.⁴⁰

MASP

No Brasil, quem traz esta atitude crítica para a nossa realidade, que também é uma atitude poética em relação aos museus de arte, é Lina Bo Bardi, com seu projeto de museu, o MASP, construído entre 1957 e 1968. O MASP é a concretização, a sociabilização do museu imaginário tropicalista híbrido, antropofágico, que degusta não só Malraux, como também Mies van der Rohe, o *Palácio de Cristal* de Paxton, entre outras referências. O MASP equipara-se à obras emblemáticas do século XX, como o *Grande Vidro*, de Duchamp (1915–1923), os *Relevos Espaciais*, de Hélio Oiticica, de 1959, o *Conceito Espacial*, de Fontana, de 1961... Quer dizer, a Lina Bo Bardi ao pensar o museu, também se apropria do modo de pensamento e ação do

40 GROSSMANN, Martin. *Pensando el Museo de Hoy*, Op. cit p. 17. Neste mesmo texto há também um comentário importante acerca das visões opostas, acerca do museu, de Valéry e Proust: (...) *Valéry considerava o museu como um repositório funesto. (...) Proust considerava o museu como local ideal ao encantamento. Valéry estava muito interessado na mecânica do pensamento humano e em construir uma poesia que fosse pura em si mesma, na qual a linguagem poderia se expressar de forma total. Proust tomou a arte como o coração da existência humana e entendia que sua função era a de recriar o passado. Do ponto de vista mais objetivo de Valéry, os museus eram como túmulos para as obras de arte. Sua crítica voltou-se para a excessiva acumulação de obras em museus como o Louvre e seu argumento era o de que nenhuma mente seria capaz de lidar com tamanha disparidade de informação. Já Proust percebe a história como paisagem e consequentemente o museu como meio insubstituível no apoio a joie enivrante que essa experiência possibilita". p. 17.*

artista moderno. O Museu de Lina Bo Bardi, e não o museu de arte que hoje lá se encontra, é um museu do século XXI, cuja potência e originalidade infelizmente têm sido contidas por choques de volta à ordem, por um conservadorismo passadista.

Aparentemente este se apresenta como um museu modernista mas, na verdade, apresenta-se como um museu antítese aos princípios estabelecidos pelo paradigma do “cubo branco”. O segundo piso do edifício (a pinacoteca), foi pensado, originalmente, para ser um grande “Museu Imaginário”. Lina vai buscar apoio também no programa de Mies van der Rohe. Deste, Lina apropriou-se principalmente da ideia de uma espaço cristalino e homogêneo em contiguidade com o exterior, a cidade. Para tanto, delimita o espaço expositivo através de duas grandes “paredes” de vidro e elimina a necessidade do uso de paredes opacas com a confecção de suportes individuais transparentes para as pinturas. As obras “flutuam” no espaço e dialogam com o visitante como sendo entidades. Cabe ao “flâneur” a ordenação das obras no espaço-tempo. A visualidade pode ser operada por camadas, por sobreposição ou obra a obra. Esta situação espacial exige do visitante um envolvimento crítico com o espaço da arte. Trata-se de uma proposição audaciosa, tanto em termos de uma prática como de uma conceituação museológica.⁴¹

Esta concepção contextualizada, permeável e hiperespacial de museu é inovadora se comparada à etapa anterior de virada epistemológica na passagem do Museu Neoclássico para o Museu de Arte Moderna e, conseqüentemente, do livro para a revista. O museu de arte moderna está inserido na cidade, mas a experiência do visitante em seu interior é diametralmente distinta daquela da cidade. Ou seja, o visitante ao adentrar no museu de arte moderna deixa a cidade do lado de fora. A ideologia do *cubo branco* promove um *mise en scène* que está amparado nas estratégias reveladas por O’Doherty.⁴² Assim como no Museu Neoclássico, o Museu de Arte Moderna foi configurado ainda como templo, como espaço exclusivo da arte. Não há possibilidade de diálogo entre realidades distintas, suas premissas orientam a experiência do sujeito em seu interior, isto é um *a priori* para a fruição da arte nesta condição. Mas assim como o MASP, há outros espaços de arte e cultura que já promovem um outro tipo de fruição e de interação com processos de criação na contemporaneidade, em grande parte contextualizados pela experiência urbana.

Outros dois exemplos presentes na cidade de São Paulo reforçam e referendam as características apontadas no programa do MASP indicando portanto um novo rumo, novas possibilidades de atuação institucional que procuram contextualizar-se com o entorno, permitindo inclusive que este entorno adentre, de forma filtrada, o “espaço protegido” da cultura. Assim como o MASP, estes são marcos de um novo modo de conceituar o espaço da arte e da cultura, distintos daquele do Modernismo, e que se aproximam da ideia do museu como interface, do museu no espaço n-dimensional, no hiperespaço. Estes exemplos são citados pelo convívio e proximidade e também por se destacarem por suas singularidades diante de um quadro padronizado de equipamentos culturais semelhantes no Brasil e no mundo.

41 GROSSMANN, Martin. *Seducción y Crítica; arte y arquitectura em Brasil*, Sublime N.6, noviembre_diciembre 2002, p. 20.

42 O’DOHERTY. *Op. cit.*

SESC Pompeia

O MASP é parte de um programa intencional de arquitetura de Lina Bo Bardi, que inclui outros projetos seus e principalmente o SESC Pompeia.⁴³ Um centro, ou melhor, um complexo cultural composto de espaços multi-uso, choperia/lanchonete, teatro, oficinas, bem como facilidades para o lazer e prática esportiva que, em extensão ao projeto do MASP, foi planejado por Lina e sua equipe (1977–1982), não apenas para corresponder às exigências de uma corporação, o SESC, mas para, de fato, motivar o pertencimento sociocultural da comunidade. Foi idealizado como um ambiente aberto a intercâmbios e diálogos para se tornar um ponto de encontro – uma interface, entre o potencial de criação popular com aquele das manifestações tradicionais da cultura ocidental. O ponto de partida foi a motivação para que a comunidade fizesse uso das facilidades deste novo centro cultural com naturalidade, no verdadeiro espírito de apropriação, resultado de um processo dialógico e colaborativo. Ao preservar os edifícios da antiga fábrica de tambores, estrutura pioneira no Brasil de concreto armado com vedações em alvenaria, Lina Bo Bardi também manteve o desenho original de ocupação do terreno que possui como eixo ordenador uma rua interna, responsável, na época, pela organização da dinâmica industrial. É esta mesma rua interna que continua organizando as atividades desenvolvidas em suas instalações agora voltadas à cultura, elemento essencial no modo como este centro cultural é positivamente ocupado.

Centro Cultural São Paulo

Conscientes da potência que é o emprego da metáfora da rua como eixo ordenador da dinâmica sociocultural em um espaço voltado à arte e à cultura para os dias atuais, os arquitetos Eurico Prado Lopes e Luis Telles projetaram um outro e igualmente popular equipamento para a cidade, o Centro Cultural São Paulo – CCSP, inaugurado no mesmo ano que o SESC Pompeia.

O Centro Cultural São Paulo é um marco do Pós-Modernismo no Brasil. Inaugurado em 1982, sua arquitetura é singular não só por sua riqueza conceitual e projetual, mas principalmente pelo desígnio de se tornar um ambiente democrático e participativo. Os arquitetos e as equipes envolvidas desde sua criação foram além do projetar ideais, ao colocar em operação um dispositivo espaço-temporal acionado e modelado pelo uso e apropriação da multidão. Esta intenção é clara ao dispor de uma rua interna que organiza suas dinâmicas socioculturais. Ou seja, a rua e sua metáfora ativam o visitante, oferecem novos poderes ao passante, permitem que este se torne um agente nos processos gerados neste ambiente.⁴⁴

Raramente nos deparamos com uma construção arquitetônica que se desenvolve na integração da modelagem da luz, da plasticidade resultante do intercurso do ferro com o

43 Outros projetos de Lina que merecem destaque são: *Museu de Arte Moderna da Bahia* (1959), o Teatro Oficina (1984), Fundação Pierre Verger (1989).

44 GROSSMANN, Martin. "A atualidade do Centro Cultural São Paulo", seção TENDÊNCIAS/DEBATES do Jornal *Folha de São Paulo* em 14 de Julho de 2010, p. 3.

concreto armado, do encadeamento rítmico dos pisos com sua horizontalidade generosa e da transparência cuidadosamente estudada, obtida pelos cortes perpendiculares das grandes superfícies envidraçadas. Incorporadas e perfeitamente à vontade neste ambiente estão as pessoas, aquelas que diariamente buscam o Centro Cultural São Paulo movidas por interesses plurais e certamente atraídas não só por essa beleza lúcida como pelas atividades culturais ali desenvolvidas.⁴⁵

Lopes e Telles investem em um outro partido de arquitetura que contrasta com o brutalismo da arquitetura de Lina Bo Bardi e de outros arquitetos contemporâneos como Paulo Mendes da Rocha. No entanto, são claras as semelhanças com o SESC Pompeia em se tratando de sua ocupação e o uso que as pessoas fazem de seus espaços e facilidades. Originalmente, em sua concepção desenvolvida à partir de 1975, o edifício seria destinado a uma gigantesca biblioteca de livre acesso de quase 50 mil m², mas em 1981, já em construção, esta proposta foi adaptada, para que o prédio se transformasse em um centro cultural, que pudesse não apenas abrigar uma biblioteca – a segunda maior biblioteca da cidade e a mais utilizada, como também um complexo de salas de espetáculo, de espaços expositivos e multi-uso, bar/restaurante e loja. O CCSP abriga ainda quatro distintas coleções⁴⁶ que contribuem para a sua singularidade e diversidade de atuação como equipamento cultural. Um dado interessante é que tanto o SESC Pompeia como o Centro Cultural São Paulo foram projetados em pleno regime militar. No entanto, os arquitetos e equipes envolvidas em ambos os casos pautaram conceitualmente seus projetos em princípios de transparência e de participação, prezando assim a liberdade, antecipando a abertura democrática em 1984, após vinte anos de ditadura.

Se na analogia entre o livro e o museu foi possível localizar e apresentar uma primeira virada epistemológica nos anos 1930 em Nova York com o surgimento da revista e do museu de arte moderna, seria agora possível identificar uma outra virada?

Museu, interfaces, dimensionalidade

(...) Primeiro temos um segmento que “vive” numa reta (espaço de dimensão um). Passando para um espaço de dimensão dois, movemos o segmento na direção da nova dimensão e obtemos um quadrado. Movendo-se o quadrado numa nova dimensão obtemos um cubo cuja representação, por meio de perspectiva, no espaço bidimensional, onde vive o quadrado, nos é bastante familiar. Finalmente, movendo-se o cubo numa

45 GROSSMANN, Martin. “Outra objetividade – o CCSP no olhar dos artistas”, texto de apresentação de exposição realizada no Centro Cultural São Paulo de maio a agosto de 2007 http://www.centrocultural.sp.gov.br/expo_programacao_outraobjetividade.asp

46 São elas: Coleção de Arte da Cidade, Arquivo Multimeios, Missão de Pesquisas Folclóricas, Discoteca Oneyda Alvarenga

nova direção (a quarta dimensão) obtemos o assim chamado hipercubo. Sua representação no plano não é tão simples como aquela do cubo — talvez uma questão de condicionamento visual! (...) O cubo possui seis quadrados — suas faces; enquanto o hipercubo possui cubos como “faces”. Quantos cubos você consegue encontrar no hipercubo?⁴⁷

Um alerta antes de prosseguir neste texto visando sua conclusão. Lembramos que a revista não substituiu o livro, tampouco o museu modernista tomou o lugar do museu neoclássico. O conceito, em processo, do museu como interface, não visa a substituição ou superação do museu da Cultura Material por um museu na virtualidade. Tampouco propõe-se um museu virtual, um museu que exista de forma integral na virtualidade.

Fato é que, ao explorar o hiperespaço,⁴⁸ de modo crítico-criativo⁴⁹ — tendo como referências não só as ideias e práticas aqui suscitadas como também a história do museu de arte —, novas alas relacionais às estruturas museológicas já existentes são possíveis de serem trabalhadas, modeladas, aprimoradas, o que certamente potencializa e atualiza o referente: o museu da cultura material.

O grande desafio que o hipercubo lança, principalmente para nós no universo museológico, é o da modelação virtual de um conjunto de ambientes ativos e em processamento contínuo que além de operarem em seu próprio espaço-tempo relativizado, sejam capazes de se inter-relacionar simultaneamente. Esse processo sem dúvida interferirá na ideia e na aplicação do que hoje entendemos como sendo uma sala de aula, laboratório, biblioteca ou museu. Esses espaços, que foram e são projetados visando principalmente a transmissão de conhecimento, ao se inter-relacionarem aos outros, de origem virtual, acabam sendo automaticamente relativizados não só pelo fator novidade mas pela liberdade e abertura que o hiperespaço nos oferece.⁵⁰

47 MARAR, Ton. *Ao Hipercubo* in catálogo da exposição *AO³ CUBO*, curadoria de Luciana Brito e Martin Grossmann, Paço das Artes, São Paulo, março_abril 1997, p.25

48 *Hiperespaço*, na geometria, refere-se a espaços com mais de três dimensões, ou seja, n-dimensionais.

49 O conceito de *ação / gestão crítico-criativa* — ainda em processo de formulação, surge da conjunção de várias teorias, ações, estratégias e também de um processo de apropriação. Foi nominado no desenvolvimento do programa institucional do Centro Cultural São Paulo, na gestão na qual o autor deste artigo foi seu diretor-geral de julho de 2006 a maio de 2010. Trata-se de um conceito híbrido conjugado principalmente pelas práticas promovidas, entre outros, por ações culturais como as destacadas neste texto — as do *anti-museu*, a do museu-imaginário, as dos museus-laboratórios, bem como as dos artistas que não só produzem para o sistema da arte como também operam neste sistema de forma autocrítica e metalinguística. Exemplos desta forma de atuação pontuam criticamente a História da Arte. Um ponto de partida instigante são as gravuras de Albrecht Dürer presentes em sua obra “didática” composta por quatro livros intitulados *Underweysung der Messung mit dem Zirckel und Richtscheit* de 1525. Nestes, os bastidores dos processos de criação do artista são desvelados, mostrando como a perspectiva é obtida por meio de um conjunto de *apparatus*, procedimentos e técnicas específicas, ancorados por sua vez em uma ideologia de espaço e de representação que perpassa a obra. Um outro momento marcante é a pintura *As Meninas* de 1656 que expõe a ação política consciente de Diego Velázquez no seio da corte do Rei Filipe IV da Espanha, situação metalinguística explorada, entre tantos outros por Foucault em seu livro “*As Palavras e as Coisas*” de 1966. Seguem a estas, atuações como a de Casper David Friederich (1774–1840), Gustave Courbet (1819–1877), Édouard Manet (1832–1883) e Paul Cézanne (1839–1906) culminando com Marcel Duchamp que é um marco neste tipo de atuação crítico-criativa no sistema da arte. Sua ação artístico-cultural é referência central na produção da arte contemporânea e principalmente na relação entre o artista e a instituição.

50 GROSSMANN, Martin. “O Museu na Virtualidade” in: *Hipermuseu: a arte em outras dimensões* (2001), op. cit.

Sendo assim, o que está em pauta e sob análise, ao tratar do museu na virtualidade, é a existência e a atualidade do museu da cultura material e suas possíveis conexões na virtualidade: extensões museológicas⁵¹ já em operação – sejam os sites de museus na WWW, os bancos de dados, as plataformas discursivas, entre outros – ou aquelas que ainda serão aplicadas e desenvolvidas nesta esfera. Uma maior compreensão destas novas situações espaço-temporal visa não só uma incursão mais crítica e efetiva na n-dimensionalidade mas principalmente uma atuação mais consciente do museu diante desta nova condição como interface.

A interface, como um dispositivo de mediação e encontro que permite, promove e regula a interação entre processos que ocorrem na relação entre o real e a virtualidade, apresenta-se como um ambiente/dispositivo modelado pela necessidade/desejo de interação de entidades, a princípio, não-relacionais. A interface é algo que se coloca “entre” coisas, ações e processos. *Tudo aquilo que é tradução, transformação, passagem, é da ordem da interface.*⁵²

*Em meio à multiplicidade de processos que intermedia, a dinâmica da interface não se estende ao acaso, depende de cada componente, seus confrontos e compartilhamentos, afinidades e conflitos com outros componentes. Para o encadeamento destes encontros, a interface garante as condições de conhecimento entre cada componente, estabelece coordenadas e define o papel de cada um. Para agenciar mudanças, necessita das forças nascidas das tensões entre processos, que alimentam as condições necessárias ao trânsito de informações.*⁵³

O termo interface está comumente associado à relação entre homem e máquina e principalmente à relação entre homem e computadores, mas tem sido também utilizado em outras áreas, como nas ciências sociais, conceituações que também colaboram na explanação do museu como interface:

*Uma interface social é um ponto crítico de intersecção entre diferentes modos de vida, campos sociais ou níveis de organização social, onde provavelmente estarão localizadas as discontinuidades sociais baseadas em diferenças de valores, interesses, saberes e poder.*⁵⁴

51 *Museológicas* não só no sentido de correspondência direta com a Museologia – área de estudos que trata dos museus, as técnicas correspondentes, como conservação e catalogação, sua história e relações com a sociedade-, como também às diversas lógicas desenvolvidas relacionadas ao universo do museu, seja a do anti-museu, a dos próprios artistas (ex. Marcel Duchamp, Marcel Broodthaers, Joseph Kosuth, etc), ou até mesmo as de curadores como Szeemann, quando este explora na Documenta 5 (1972), em uma seção especial, o significado e a psicologia do lugar sagrado hoje em dia.

52 LÉVY, Pierre. *As tecnologias da inteligência-o futuro do pensamento na era da informática*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

53 DUARTE, Claudia. *Marcel Duchamp, olhando o Grande Vidro como interface*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos & N Imagem, 2000, pp. 10–11.

54 LONG, Norman, *Development Sociology: Actor Perspectives*, Routledge, 2001, p 243

A virada epistemológica proposta por este tipo de entendimento, elaborado por vertentes críticas da Sociologia do Desenvolvimento,⁵⁵ está centrada na figura do sujeito, no agenciamento humano, capacitado a criar seus próprios espaços, bem como participar ativamente na constituição de múltiplas redes de conhecimento. O sujeito é portanto um atuante, um elemento ativo e propositivo nesta situação de diálogo, negociação e comprometimento oferecida pela interface. Identifica criticamente, em sua participação, quais os elementos que contribuem ou impedem o êxito da criação de contextos sociais, geradores não só de conhecimento, mas de intercâmbios, bem como de pertencimento. Sendo assim, mais do que a transferência de conhecimento, o que também está em jogo é a transformação do sujeito e do contexto vivenciado.

Esta proposição certamente se complementa com um outro importante fenômeno sócio-econômico-cultural associado às inovações tecnológicas, o da popularização da internet que hoje conecta bilhões de pessoas ao redor do mundo. Isto só foi possível pela conjunção de três fatores: a criação de um protocolo standard (universal) de distribuição de informação (TCP/IP) para um sistema global de redes interconectadas de computadores em 1989, o desenvolvimento de interfaces amigáveis de navegação (*user friendly interfaces*), em 1993 com o lançamento do navegador Mosaic⁵⁶ e a abertura comercial da internet na virada dos anos 1994 a 1995.

Esta conjunção tem como elemento central: a usabilidade. Mais do que um conceito e uma demanda da sociedade de consumo sem fronteiras, é também uma volição voltada a facilitar o uso não só do indivíduo mas coletivo, social, dos objetos, meios e processos da cultura, promovendo assim a esfera pública. Mais e mais, o que está em pauta hoje é a facilidade de uso e a capacidade de interação com um processo ou objeto produzido pelo homem. O interessante é que a internet, apesar de ter sido configurada para operar como uma estrutura global universal de informação e comunicação, servindo assim como uma espécie de espinha dorsal virtual da globalização, permite não só a manutenção de mecanismos universais de conhecimento mas também incita e facilita a modelagem de plataformas relativizadas, contextuais, modeladas pelo indivíduo ou por uma comunidade.

Na arte contemporânea, na produção pós-modernista, quem anuncia semelhante entendimento de um processo de transformação epistemológica é Marcel Duchamp (1887–1968). Em seu texto “O Ato Criador” de 1957, Duchamp evidencia que o ato

55 Sociologia do Desenvolvimento é o ramo da sociologia que analisa os efeitos da mecanização generalizada da produção adotando uma perspectiva de interdependência entre as dimensões econômica, social e política. Inicialmente, pelo viés da *Teoria da Modernização*, tratou do estudo das condições necessárias para o acesso dos países não industrializados ou em desenvolvimento (o chamado “terceiro-mundo”) à revolução industrial. Nos anos 1980–90 surge uma crítica a este modelo centrada principalmente ao fato deste ainda estar associado à relações de dominação pós-colonialistas. Estas críticas abriram espaço para a proposição de outros modelos e entendimentos, como o em destaque neste texto.

56 Interfaces de navegação: O Mosaic, lançado em 1993, foi o primeiro browser disponível gratuitamente na internet que visava uma melhor usabilidade da rede por meio da geração de interfaces gráficas multimídia. No entanto, foi o Netscape o navegador que de fato marcou esta abertura sendo seguido pelo Explorer da Microsoft, ainda hoje o mais popular navegador sendo usado por quase 40% dos usuários da internet.

criativo não é desempenhado apenas pelo artista; “o espectador traz a obra para o mundo externo, ao decifrar e interpretar suas qualidades interiores, adicionando assim sua contribuição ao ato criativo”.⁵⁷

Duchamp traz estes três elementos (o artista, a obra de arte e o observador) para o mesmo nível, no qual não existe uma distinção hierárquica entre eles. É a interação desses elementos que permite a formação do contexto. (...) A *dimensionalidade* e não mais necessariamente a visibilidade do mundo experienciado é modelada através da interação entre objetos e sujeitos críticos e conscientes não só do ato criativo como também do interpretativo e dos limites deste conhecimento relativizado. Esta outra forma de conhecimento é operacionalizada quando “usuários” (produtores e observadores), seus produtos e outros elementos, convivem interativamente, em rede.⁵⁸

Reconhecendo a presença do usuário dentro de um contexto de conhecimento, a condição espaço-temporal tanto do usuário quanto de seu contexto multiplica-se. Isso se dá, uma vez que movimentos, tempos, padrões, cores, sons, cheiros, pensamentos, imaginações, sonhos, bem como todos os tipos de ideias associadas e sentimentos, podem ser compreendidos como diferentes e como possíveis dimensões do contexto do conhecimento.⁵⁹

Duchamp, apoiado em sua produção e atitude de vanguarda, referenciada não só pelos *Ready-Mades*, o *Grande Vidro* e o *Étant donnés* mas pela sua participação propositiva no mundo da arte e por seu interesse nas diferentes áreas do saber como a Filosofia e também a Geometria – em particular pela quarta dimensão –, participa efetivamente nesta nova configuração para o entendimento da arte pós-guerra, sugerindo por intermédio de suas obras, textos e postura, novos parâmetros para a produção, exposição e fruição da arte.

Estes comentários finais apontam para a necessidade da criação e manutenção de interfaces socioculturais na esfera pública, inspiradas pelos programas, projetos e gestos, resgatados ao longo do texto, que influenciaram transformações nas estruturas institucionais e nas práticas do sistema da arte. Uma atenção especial foi dada à criação das *Maisons de la Culture* na França e sua versão mais atual e globalizada, os Centros Culturais, como também aos “*Laboratórios no Museu*”.⁶⁰ em particular as ações culturais promovidas pelos gestores culturais Pontus Hulten, Harald Szeemann e Walter Zanini, consideradas aqui como “contemporâneas, simultâneas, e complementares”. Por fim, deu-se destaque ao programa de um museu “imaginário tropicalista, híbrido, antropofágico”, idealizado por Lina Bo Bardi que é o MASP, inaugurado em 1968, bem como a outros dois centros culturais da cidade de São Paulo

57 DUCHAMP, Marcel. “The Creative Act”, Houston, 1957. In: BATTCKOCK, Gregory, *A Nova Arte*. São Paulo Perspectiva: 1975, pp. 71–74.

58 GROSSMANN, Martin, “Do Ponto de Vista à Dimensionalidade”, *ITEM*, Revista de Arte, n.3, Rio de Janeiro, fevereiro 1996, p. 29–37.

59 GROSSMANN, Martin. “Museum Imaging: modelando a modernidade”, texto síntese das principais ideias desenvolvidas na Tese de Doutorado, publicado em inglês, “Spatial Imaging: Modelling Modernity” in (anais) *First Symposium Multimedia for Architecture and Urban Design*, São Paulo, FAU-USP, abril 1994, pp. 51–62.

60 SULZBACHER, Tatiana Cavalheiro, op. cit.

inagurados em 1982. Este conjunto de proposições inovadoras referenciam o papel central do visitante/usuário/partícipe/atuante na modelagem de seus espaços, propondo assim uma outra ritualização, um outro *mis em scence*, bem como novas formas de fruição e recepção da arte, mais complexas e integradas à realidade, à vida. Outros casos certamente poderiam ter também sido analisados. Cito brevemente três outros exemplos, para não minimizar e até mesmo regionalizar a ação do museu como interface. A Tate Modern em Londres, principalmente pelo efeito que seu programa *site-specific* no *Turbine Hall* provoca na fruição do próprio museu. O Museu de Arte Contemporânea do Século 21 em Kanazawa, Japão, por sua arquitetura arrojada, circular e transparente, que potencializa a situação do contexto onde foi construído, uma praça pública. O Museu D'Orsay em Paris, por preservar as características originais de estação ferroviária do edifício e, assim, priorizar certas dinâmicas, seja como espaço de passagem, bem como de acolhimento da multidão. Em todas estas situações, a reflexão sobre o museu de arte se faz através da ação do espectador em seu interior, por meio da experiência crítica, que o atualiza de maneira transformadora.

Nesta perspectiva, o museu de arte é visto como um complexo sócio-artístico-cultural atuando em várias frentes, ambiente e condutor de transformações nos modos de representação e na produção de sentido de uma sociedade que se atualiza no tempo. O museu de arte, principalmente à partir de sua versão moderna dos anos 30 do século XX, vem assumindo um outro papel: de museu ilustração para museu agente cultural, um museu imbricado não só em seu contexto mas na vida e em sua dinâmica.

Complementar e sequencial aos outros dois estágios apresentados anteriormente, o do "livro e museu" e o da "revista e o museu de arte moderna", o estágio atual, o da interface, em desenvolvimento, amplia a condição e ação não só do museu como da própria arte. Guiados pela sequência de exemplos e situações aqui apresentadas bem como pela referência da trajetória do segmento ao hipercubo -citação que abre esta última parte do texto-, foi possível esboçar certas características desta nova condição para o museu, anunciada no título do texto como sendo a da interface.

Sobre os colaboradores

Marcelo Ferraz Arquiteto formado pela FAU-USP em 1978, é sócio do escritório Brasil Arquitetura, onde tem realizado vários projetos com premiações no Brasil e exterior. Dentre eles destacam-se: o Bairro Amarelo, em Berlim, Alemanha, a Villa Isabella, em Hanko, Finlândia, o Museu da Imigração Japonesa, em Registro-SP, o Museu Afro Brasil, em São Paulo e o Museu Rodin Bahia. Foi colaborador de Lina Bo Bardi (1977 a 1992) e de Oscar Niemeyer (2002). É professor de projeto da Escola da Cidade, em São Paulo.

Ricardo Basbaum Artista multimídia, professor, curador, crítico. Mestre em comunicação e cultura na UFRJ e em Fine Arts no Goldsmith's College, University of em 1996. Doutor em Poéticas Visuais pela ECA-USP (2004). É professor do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) e co-editor da revista *ITEM*. Participou de importantes mostras de arte contemporânea, como a Documenta 12 e a XXV Bienal Internacional de São Paulo, Brasil. Foi Curador Panorama da Arte Brasileira de 2001 do MAM de São Paulo. Publicou entre outros livros, *Arte Contemporânea Brasileira, texturas, dicções, ficções, estratégias* (2001).

David Moreno Sperling Arquiteto, professor-doutor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP e membro do grupo de pesquisa "Novas Espacialidades Contemporâneas". Mestre pela EESC-USP e doutor pela FAU-USP na área de Projeto, Espaço e Cultura. Membro do conselho editorial da Revista Risco do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da EESC-USP

Jean Galard Professor de Estética no Departamento de Filosofia da Universidade de São Paulo (1968–71) e diretor de diversos centros culturais franceses em cidades como Casablanca (Marrocos), Niamey (Nigéria), Istambul (Turquia), Cidade do México e Amsterdã (Holanda). Criador e chefe do Serviço Cultural do Museu do Louvre (1987–2002). Publicou, no Brasil, *A Beleza do Gesto* (1997) pela Edusp.

Marcelo Mattos Araujo Advogado, museólogo e diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo desde 2002. É doutor pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP e professor colaborador na Universidade de São Paulo. Foi diretor do Museu Lasar Segall (1997–2001) e presidente da Associação Paulista de Museólogos (1987). É membro do Conselho Consultivo do Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus (ICOM).

Fernando Cocchiarale Artista, filósofo, crítico de arte, e curador. Como artista participou ativamente em processos de criação em arte conceitual e videoarte nos anos 1970 e 1980. É professor de História da Arte e Estética do curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil da PUC-RJ e também do Parque Lage. Foi curador do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro -MAM RJ (2000 -2008) e do Itaú Cultural Artes Visuais (1999-2003).

Paulo Sérgio Duarte Crítico, professor de História da Arte e pesquisador do Centro de Estudos Sociais Aplicados / Cesap da Universidade Cândido Mendes, no Rio de Janeiro. Leciona Teoria e História da Arte na Escola de Artes Visuais do Rio de Janeiro - Parque Lage. Foi curador da 5ª Bienal do Mercosul, em 2005 e membro do Conselho Curatorial da Fundação Iberê Camargo (2002-2007) autor de *Anos 60 - Transformações da Arte no Brasil* (Campos Gerais, 1998) e *Waltercio Caldas* (Cosac Naify, 2003), entre outros livros.

Moacir dos Anjos Economista, crítico de arte e curador. Mestre em economia pela Unicamp e Doutor pela University of London. Pesquisador da Fundação Joaquim Nabuco no Recife desde 1990. Co-curador geral da XXIX edição da Bienal de São Paulo (2010). Membro do Conselho Curatorial da Cisneros Fontanals Arts Foundation desde 2006. Foi Curador Panorama da Arte Brasileira de 2007 do MAM de São Paulo e diretor do MAMAM do Recife (2001-2006). Integrou a equipe de coordenação curatorial do Programa Itaú Cultural Artes Visuais (2001-2003).

Paulo Herkenhoff Advogado, curador independente. Curador da Europalia 2011 em Bruxelas. Foi curador-geral da XXIV Bienal de São Paulo (1998). Foi diretor do Museu de Belas Artes do Rio de Janeiro (2002-2006), curador adjunto do MoMA-NY (1999-2002), curador chefe do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1985/1990) e diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas, (1983/1985). Foi curador da Fundação Eva Klabin Rapaport (1995/97), consultor da Coleção Cisneros (Caracas) e da IX Documenta de Kassel, em 1991. Publicou *Cildo Meireles, A Geografia do Brasil* pela Artviva e *Antonio Dias* pela Cosac Naify.



Credits / Créditos

Permanent Forum: Art Museums between the public and private realms
Fórum Permanente: Museus de Arte entre o público e o privado

Chief curator / **Curador coordenador**: Martin Grossmann
 Executive curator / **Curadora executiva**: Ana Letícia Fialho
 Associate curator / **Curadora associada**: Graziela Kunsch
 Curator in residency / **Curador residente**: Gilberto Mariotti
 Information manager / **Gestor de informação**: Leonardo Assis
 Technological manager / **Gestão tecnológica**: Julio Monteiro
 Producer / **Produtora**: Paula Garcia

Platform concept / **Idealização da plataforma**
 Joachim Bernauer & Martin Grossmann

Ex-members / Ex-integrantes

Durval Lara Filho, Paula Braga, Vinicius Spricigo (associate editors/editores associados), Liane Benetti (assistant editor/editora assistente), Luciana Valio (researcher/pesquisadora), Beto Shwafaty (producer/produtor)

Special thanks / Agradecimentos

Adélia Borges, Afonso Luz, Ana Maria Tavares, Ana Tomé, André Dogon, Andrea Buddensieg, Ann Demeester, Anna Tilroe, Antoni Muntadas, Antonio Marcos Massola, Aracy Amaral, Ary Plonski, Bruno Fischli, Carla Zaccagnini, Carlos Soares, Cássio Tavares, Cecilia Amorozo, Claire Bishop, Claudinéi Moreira Ramos, Cristiana Tejo, Daniel Rangel, Daniela Bousso, David Thistlewood (in memoriam), Denise Grinspum, Durval Lara, Eduardo Bonilha, Eduardo Peñuela Cañizal, Ettore Enrico Delfino Ligorio, Evandro Carlos Jardim, Felipe Chaimovich, Gabriel Pérez-Barreiro, Gitta Luiten, Greice Munhoz, Hans Belting, Hans Glaubitz, Hélio Nogueira da Cruz, Herbert Duschenes (in memoriam), Imre Simon (in memoriam), Isis Baldini, Jacques Peigne, Jacson Tiola, Jana Binder, Jimena Andrade, Joachim Bernauer, João Musa, Johanna Smit, Jorge Schwartz, Júlio Monteiro, Julio Plaza (in memoriam), Justo Werlang, Kiki Mazzucchelli, Laymert Garcia dos Santos, Leonardo Assis, Lígia Nobre, Lisette Lagnado, Lorenzo Mammi, Lucia Maciel Barbosa de Oliveira, Luciana Ielo, Marcelo Araújo, Marília Junqueira Caldas, Mark Nash, Martí Peran, Martin Fryer, Mauro Wilton de Souza, Miguel Chaia, Nelson Leirner, Patricia Ceschi, Paulo Costivelli, Pedro Perez Machado, Peter Tjabbes, Pilar Mur, Regina Silveira, Richard Riley, Rodrigo Gomes M. Moreira, Silvia Antibas, Simone Molitor, Solange Farkas, Stephen Rimmer, Suzana Moraes, Teixeira Coelho, Teresa Gleadowe, Teresa Velasquez, Tereza Cristina Carvalho, Tim Butchard, Toby Jackson, Ton Marar, Walter Zanini, Wayne Baerwaldt, Wolfgang Bader, Yara Richter.

Partners / Parceiros



Support / Apoio



Fórum Permanente Series / **Coleção Fórum Permanente**

Museum Art Today

Museu Arte Hoje

Martin Grossmann & Gilberto Mariotti (org.)

Critical Reports: 27th São Paulo Biennial International Seminars

Relatos críticos: Seminários da 27ª Bienal de São Paulo

Ana Letícia Fialho & Graziela Kunsch (org.)

Modes of Representation of the São Paulo Biennial

The Passage from Artistic Internationalism to Cultural Globalisation

Modos de representação da Bienal de São Paulo

A passagem do internacionalismo artístico à globalização cultural

Vinicius Spricigo



For the curious ones, this book was printed by Hedra Tipografia Digital on January 27, 2011, with ITC Franklin Gothic font, using GNU/Linux (Gentoo, Sabayon e Ubuntu) and the free softwares \LaTeX , $\text{De}\TeX$, $\text{X}\text{Y}\text{T}\text{E}\text{X}$, VIM, Evince, Pdftk, Gimp, Aspell, SVN and TRAC.

Adverte-se aos curiosos que este livro foi impresso pela Hedra Tipografia Digital em 27 de Janeiro de 2011, com fonte ITC Franklin Gothic, em GNU/Linux (Gentoo, Sabayon e Ubuntu), com os softwares livres \LaTeX , $\text{De}\TeX$, $\text{X}\text{Y}\text{T}\text{E}\text{X}$, VIM, Evince, Pdftk, Gimp, Aspell, SVN e TRAC.

