

Museus de Arte na metade do século XX: uma utopia modernista

Jessica Dalcolmo¹

DOI 10.20396/eha.vil4.3480

Ao analisarmos o desenvolvimento dos museus e da prática do colecionismo, notamos várias diferenças significativas de sua gênese à sua atual definição. Sua formação é caracterizada pela ligação com a antiguidade Greco-romana e marcada pela noção de preciosidade. Já no século XIX, com o apogeu da burguesia, temos a formulação de um tímido sistema museal, com abertura de museus em diferentes partes do mundo, inclusive os museus dedicados exclusivamente às artes. Na terceira fase, que contempla o século XX, os museus sofrem grandes mudanças em sua constituição e definição. No Brasil temos a abertura de instituições culturais, influenciadas por modelos vigentes a Europa e Estados Unidos, que surgem com o intuito de “civilizar” a nação emergente. Ligados ao nacionalismo, essas instituições exercem a função de difundir, preservar e celebrar o patrimônio, valorizando e despertando uma identidade cultural. E nessa perspectiva que os museus brasileiros se multiplicam.

Em 1937 temos a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN)², que marca um fortalecimento de uma política para o patrimônio cultural brasileiro. O projeto de criação do órgão dialoga com outros projetos para a educação e cultura, formulados durante as folias modernistas dos anos 20, entre eles o espírito nacionalista propagado pela Semana de Arte Moderna de 1922. O desenvolvimento do SPHAN em meio ao contexto político do Estado Novo, reforça um viés nacionalista, que buscava restaurar os testemunhos dos monumentos ligados aos grandes feitos do passado social e político, objetivando a construção de uma nacionalidade mítica³.

Em 1936, um ano antes da criação oficial do órgão, Mário de Andrade arquiteta um anteprojeto do que se tornaria, para ele, o SPHAN. Para o intelectual, o instituto devia incorporar as diversas manifestações culturais brasileiras, criando uma proposta política multidisciplinar, envolvendo o patrimônio arqueológico, histórico, das Belas Artes e tecnológico. Entretanto, a consolidação do órgão seguiu uma trajetória oposta à formulada por Mário de Andrade. Em contraponto ao projeto multidisciplinar, a oficialização do SPHAN em 1937, sanciona um conceito de patrimônio restritivo,

1 Universidade Federal do Espírito Santo. Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes. Bolsista CAPES.

2 Hoje IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

3 JULIÃO, 2006.

colocando a cultura como forma hierárquica associada ao universo simbólico das elites.

O trabalho pioneiro desses “construtores do patrimônio”, iniciado nos anos trinta, guarda conexões com os propósitos dos revolucionários franceses, como sugere Afonso Carlos Marques dos Santos, uma que tinham “a ambição de inventar, num tempo de afirmação do nacional, os contornos de um passado que se queria autêntico e específico. Não se tratava apenas de ‘celebrar a história’, mas de definir o passado a ser recuperado, o passado que deveria ter direito à perpetuidade e direito à visibilidade”⁴.

O anteprojeto aprovado através do decreto-lei nº25 de 30 de novembro de 1937 propunha um caráter nacional para as instituições museológicas, em que era dever do Estado selecionar os bens culturais que nelas seriam expostos. Neste anseio para a criação de novo imaginário nacional foram criados museus, como: o das Missões (1940), o da Inconfidência (1944) e o Imperial (1946) que funcionariam como órgãos de veiculação de um discurso oficial⁵. É notório o desejo de uma reimaginação do passado e uma busca por heróis e mitos, que é resultado dos processos de modernização pronunciados pelo Estado Novo. A pretensão pela modernidade é crescente em diversos países periféricos que ansiavam por desenvolver uma identidade nacional.

Os museus dedicados às artes nascem no pós-guerra, a partir dos anos 30, no momento em que os debates sobre o modernismo colocam a arte moderna em meio à cultura urbana. Para muitos, o lugar ideal para realizar essa ponte, seria nos museus, pois o ambiente institucional transforma a arte moderna em um produto a serviço da sociedade, como salienta Lourenço:

Os artistas modernos, passadas as folias modernistas de 1922 e os movimentos subsequentes, revelam maturidade de propósitos, desejo em deitar raízes e interesse em manter relação de assentimento, assim abandonando o aristocrático desprezo pelo reconhecimento da alteridade cultural. A esse período, já identificado como de modernidade, corresponde uma série de atividades e táticas para atingir o transeunte cidadão. Muitos, dentre eles, envolvem-se com instituições públicas, educacionais ou culturais, desde os anos 30; além disso, no pós-guerra, essa luta encontrará nos museus lugar adequado para a arte moderna, acreditando no ideal de colocá-las a serviço da sociedade⁶.

Um ponto basilar para a utopia modernista, manifesta-se na criação do Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA)⁷, em 1929. Criado com o apoio da família Rockefeller, dirigido inicial-

4 JULIÃO, 2006, p. 24.

5 AMARAL, 2014.

6 LOURENÇO, 1999, p.11.

7 O MoMA surgiu por iniciativa de três grandes ‘patronos das artes’, Miss Lilie P. Bliss, Mrs. Cornelius J. Sullivan e Mrs. Johan D. Rockefeller, que percebendo a necessidade de mudar as políticas dos museus tradicionais criaram uma instituição totalmente voltada para a arte moderna (MOMA) (LARA FILHO, 2006, p.90).

mente por Alfred Baar, o museu transforma-se em um modelo, que durante os anos 40, influencia a criação de uma instituição dedicada à arte moderna no Brasil. O MoMA representa uma resposta à mudança do eixo cultural da Europa para os Estados Unidos, tornando-se o narrador oficial de um sistema de valores e representações no campo artístico. Para Crimp⁸, a instituição encena e reafirma, através de suas exposições e publicações, um discurso de caráter oficial e hegemônico, que de certa forma, dialoga com as pretensões de uma política cultural no Brasil.

O MoMA passa a musealizar novas manifestações e produções artísticas, como a fotografia, o desenho industrial e o cinema, torando a atuação da instituição em uma prática inovadora. O museu incorpora não apenas as artes plásticas, mas diversas preposições visuais da contemporaneidade. Além disso, a instituição estabelece uma forte programação cultural, contanto com exposições temporárias, conferências e debates, aquecendo assim, a produção cultural, alinhando a instituição como um produto de uma indústria cultural. Este pressuposto de relacionar as instituições museológicas com a indústria, que predomina nos museus norte-americanos na época, trouxe um novo formato museográfico, que buscava um maior número de público em um curto período de tempo, conforme salienta Amaral⁹.

A classe artística da época, entendia o MoMA como legitimador de sua obra. Estar no museu era como uma presença garantida no universo da história da arte. Entretanto, para Freire¹⁰, a narrativa oficial da arte adotada pela instituição, propõe uma observação mais detida em relação ao seu acervo, o que significa tornar a arte centrada em seus objetivos perenes. Desconsiderando, assim, os seus contextos e significados mais amplos, que transforma o espaço expositivo, em um ambiente neutro com normas de conduta restritas e voltadas para si mesmas.

O'Doherty¹¹, escreve em seus ensaios, sobre a proposição museográfica inaugurada com a instituição, correlacionando sua edificação com um templo religioso, sem interferências com o mundo exterior, em que o visitante anula seus sentidos, em uma eternidade de arte como forma pura. Nesta concepção, os olhares são bem-vindos, porém os corpos, não.

O autor notabiliza que a história do modernismo, ou da arte moderna, pode ser enquadrada pelas mudanças no recinto da galeria. Neste espaço institucional, subtrai-se todos os indícios que avariem no fato que o objeto ali inserido é arte. Neste sentido, à medida que o modernismo enve-

8 CRIMP, 2005.

9 AMARAL, 2014.

10 FREIRE, 1999.

11 O'DOHERTY, 2002.

lhece, o seu contexto torna-se conteúdo.

Freire¹² e O'Doherty¹³ dialogam com a interpretação de que o modernismo, e consequentemente, a arte moderna, são circunscritos por uma horizontalidade. Neste viés, ao olhar para o século XX, podemos vislumbrar o ideal de progresso, que surge como atributo de um grupo isolado de artistas. Dentro de um ambiente institucional, como o MoMA, a história da arte, passa a mover-se cronológica e ordenadamente, como um caminho de percurso único. Essa noção de progresso e linearidade, difundida pela instituição, remete a preceitos elencados nos museus históricos, que possibilitam a leitura do tempo através de estágios sucessivos. Para o historiador da arte, Guilbaut *apud* Freire¹⁴: “a arte moderna para o MoMA dizia respeito ao individualismo e não a subversão ou oposição, dizia respeito a grandeza do homem relacionada a resultados positivos e não a lutas incertas ou visões pessimistas de mundo”.

Um dos pressupostos de criação do MoMA era decodificar e fruir as artes visuais para uma maior parcela de público, introduzindo um tímido processo educativo nos museus, transformando-o em uma estratégia para tornar a arte moderna mais palatável para o público norte americano. Em relação ao processo de musealização e salvaguarda do objeto artístico, a instituição organiza sua coleção através de processos artísticos, como: pintura, escultura, gravura, fotografia, arquitetura e design, método que é trabalhado em museus até os dias de hoje.

Essa consolidação do moderno proposto pelo MoMA deixa reflexos em instituições brasileiras. Muitas entidades culturais americanas são mantidas por grupos filantrópicos ligados à mídia e à política, e muitos deles são colecionadores de arte com interesses pessoais na política externa, como Nelson Rockefeller, que foi um dos idealizadores do MoMA, que durante os anos 40 desperta interesse econômico e político, (não só ele, como o próprio governo americano e até Walt Disney, lembremos do Zé Carioca), pelo potencial de mercado da América Latina¹⁵. O Brasil até então, já havia consolidado políticas em relação ao patrimônio cultural, como o SPHAN e estabelecido normativas para salvaguarda de testemunhos da história colonial mineira. Vale salientar, que a noção de patrimônio cultural ainda era restritiva, não abarcando a cultura popular, predominando os critérios estéticos e raridade para a formulação de coleções¹⁶.

As ambições elencadas pelos norte-americanos conferenciam com pressupostos nacionais,

12 FREIRE, 1999.

13 O'DOHERTY, 2002.

14 GUILBAUT (1998) *apud* FREIRE, 1999, p..47.

15 *Idem*.

16 JULIAO, 2006.

que se intensificam no pós-guerra. Nelson Rockefeller um dos idealizadores e gestores do MoMA, em meados de século XX realiza doações de obras de arte para o Brasil, mais precisamente entre os anos de 1946 e 1950. A doação transforma-se no primeiro acervo museológico de arte moderna em solo brasileiro, marcando além de um viés político, um estreitamento entre os museus de artes que se formulavam no Brasil com a gigantesca instituição já consolidada, o MoMA. A primeira doação acontece em 1946, com a atuação dos curadores do MoMA, Alfred Barr e Dorothy Miler, que realizam uma seleção de obras modernistas, que no futuro, passam a ser acondicionadas em museus dedicados ao moderno em solo nacional.

E é neste contexto, que muitos museus e eventos dedicados às artes, no final dos anos 40 e durante os anos 50, surgem no Brasil, incorporando ideais modernistas de progresso. Paralelo a isso, multiplicam-se empreendimentos culturais de feição empresarial, estimulando o surgimento de instituições museológicas e eventos ligados à arte¹⁷.

A idealização de um Museu de Arte Moderna no Brasil, era um projeto da geração modernista, que toma contornos no contexto do pós-guerra. A disseminação dos pressupostos da arte moderna e abstrata, tornam-se pontos norteadores para os Estados Unidos, no jogo cultural na Guerra Fria. Em meio a isso, em 1948, por intermédio do industrial e mecenas Francisco Matarezo Sobrinho, temos a criação do primeiro museu que leva o moderno em seu nome, o Museu de Arte Moderna de São Paulo. A instituição funcionava nas dependências da própria metalúrgica de seu idealizador. Para Lourenço¹⁸, a gênese do MAM – SP, fortifica as discussões em torno das modificações políticas e culturais, relacionadas ao fenômeno de metropolização da cidade de São Paulo, colaborando com o anseio de transformar a cidade na capital dos negócios e da cultura, similar ao projeto realizado na cidade de Nova York.

Análogo a formulação do MAM –SP e evidenciando a influência do modelo americano de museu, temos na cidade do Rio de Janeiro, a criação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, também em 1948. Similar ao empreendimento da capital paulista, o MAM – RJ, também conta com o apoio de mecenas e intelectuais em sua idealização, que propunham um museu vivo, com exposições, música, teatro e cinema.

As semelhanças dos museus modernos criados no país com a gigantesca instituição museal

17 Como a Bienal de São Paulo (1951); o Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1952); a Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia (1956), o Museu de Arte de São Paulo (1947) – MASP; o Museu de Arte Moderna de São Paulo (1948) – MAM/SP; o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1949) – MAM; e o Museu de Arte Moderna de Florianópolis (1949), atual Museu de Arte de Santa Catarina (AMARAL, 2014).

18 LOURENÇO, 1999.

americana são muitas, como: a presença dos mecenas na criação dos museus, a elaboração de uma programação cultural análoga as exposições, a formulação de associações de apoio e custeio, a elaboração de uma ação educacional direcionada a assimilação do moderno, como também, o próprio estatuto de regimento, como no caso do MAM –RJ, que teve como paradigma o vigente no MoMA.

Os museus artísticos que levam o moderno em seu nome, desenvolvidos no decorrer da metade do século XX, evidenciam a pretensão de afirmar a arte moderna, corporificando padrões elencados pela indústria cultural, influenciados diretamente pelo modelo norte-americano como já salientado. Entretanto, vale ressaltar que as vanguardas modernistas do início do século XX, se opunham à visão tradicional de museu, propondo até sua extinção. Porém, o moderno idealizado e difundido pelo eixo norte-americano, encontra na instituição museu um local ideal para sua fruição. Neste sentido, a criação do MAM- SP e MAM –RJ, exemplificam uma tentativa de apresentar a arte moderna, dentro de um espaço qualificado, incorporando seus valores como: arrojo, ousadia, audácia, coragem e progresso, transformando o museu em um local de visibilidade, avizinhandose da arte.¹⁹

Referências bibliográficas

AMARAL, Dianna Izaías. **Novos Museus de Arte: entre o espetáculo e a reflexão**. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília. Brasília, 2014. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/16345>>. Acesso em: 29 nov 2018.

CRIMP, Douglas. **Sobre as Ruínas do Museu**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo: arte conceitual no museu**. São Paulo: Iluminuras, 1999.

JULIÃO, Letícia. **Apontamentos sobre a história do museu**. In: BRASIL. Ministério da Cultural. Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Departamento de Museus e Centros Culturais. Cadernos de diretrizes museológicas - p.17- 30. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura, 2006.

LARA FILHO, Durval. **Museu: do espelho do mundo a espaço relacional**. Dissertação de Mestrado em Ciência da Informação Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2006. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27151/tde-30112006-105557/pt-br.php>>. Acesso em: 10 out 2018.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o Moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

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

¹⁹ LOURENÇO, 1999.