UNIVERSIDADE DO PORTO

Faculdade de Letras
Departamento de Ciências e Técnicas do Património

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

Elisa de Noronha Nascimento

Dissertação para a obtenção do grau de Doutor em Museologia
Orientador: Prof.ª Doutora Alice Lucas Semedo

Porto 2013

Apoios:

FCT Fundação para a Ciência e a Tecnologia
MINISTÉRIO DA CIÊNCIA, TECNOLOGIA E ENSINO SUPERIOR

POPH PROGRAMA OPERACIONAL POTENCIAL HUMAN

QREN QUADRO DE REFERÊNCIA ESTRATÉGICO NACIONAL PORTUGAL 2007.2013

UNIÃO EUROPEIA
Fundo Social Europeu

Para Zé, meu companheiro nesta linda viagem...

Agradecimentos

À Professora Doutora Alice Semedo, orientadora desta dissertação, por todos os encontros, por todas as conversas, leituras e sugestões; por todos os desafios e pelas palavras de encorajamento; pela sensibilidade e compreensão em meus momentos de inquietude.

Ao Professor Doutor Armando Coelho Ferreira da Silva, por todo o apoio e incentivo.

À FCT pelo apoio à realização da investigação através da Bolsa de Investigação financiada pelo POPH-QREN, comparticipado pelo Fundo Social Europeu e por fundos nacionais do MCTES.

À Fundação Calouste Gulbenkian pelo apoio inicial à realização da investigação através da Bolsa de Investigação para Estrangeiros.

Às Instituições abordadas nesta investigação, como Casos de Estudo, as quais permitiram o acesso aos seus respectivos arquivos e a obtenção de material necessário a este estudo, nas pessoas da Professora Doutora Helena Barranha, então Diretora do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, da Dr.a Odete Patrício, Diretora Geral da Fundação de Serralves, do Professor Doutor Tadeu Chiarelli e da Professora Doutora Lisbeth Rebollo Gonçalves, respectivamente Diretor e ex-Diretora do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Às diversas personalidades que tive a oportunidade de entrevistar, cujas informações se revelaram fundamentais para o desenvolvimento da investigação: à Professora Doutora Raquel Henriques da Silva, ao Dr. Pedro Lapa, à Professora Doutora Helena Barranha, à Dr.a Catarina Moura, à Dr.a Adelaide Ginga, ao Dr. João Fernandes, à Professora Elvira Leite, à Dr.a Marta Almeida, à Dr.a Daniela Oliveira, à Dr.a Margarida Saraiva, ao Professor Doutor Tadeu Chiarelli, à Professora Doutora Cristina Freire, à Professora Doutora Ana Magalhães, à Dr.a Cristina Cabral, ao Arquiteto Gabriel Borba, à Dr.a Ariane Lavezzo.

Às diversas personalidades que me auxiliaram durante o acesso aos arquivos das instituições abordadas e obtenção de material necessário a este estudo: ao Dr. Elísio Summavielle, Dr. Rui Ferreira da Silva, à Dr.a Emília Tavares, à Dr.a Alexandra Encarnação, à Dr.a Tânia Olim, à Dr.a Sónia Oliveira, à Dr.a Cláudia Osório, à Dr.a Sandra Olim, à Doutora Silvana Karpinscki, à Dr.a Lauci dos Reis Bortoluci, ao Dr. Fernando Piola, à Dr.a Sara Vieira Valbon, ao Dr. Anderson Tobita, ao Dr. Sergio Miranda, à Dr.a Léia Carmen Cassoni.

Ao Professor Doutor Jesús Pedro Lorente pela orientação em minha estância de investigação no Departamento de História da Arte da Universidade de Zaragoza.

Ao Professor Doutor Richard Sandell pelo acesso à Biblioteca da Universidade de Leicester.

Ao artista Julião Sarmento, à artista Ana Pérez-Quiroga, ao artista Xana, à Susana Pomba, a José António Baptista e a Manuel Quinaz pelas imagens de sua autoria.

À Dr.a Maria José Ferreira, à Dr.a Carla Amaral e à Dr.a Sandra Carneiro pela atenção e auxílio nos processos acadêmico-burocráticos.

Aos colegas e amigos do Doutoramento em Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto pelos momentos de trocas e apoio: Fortunato Carvalhido, Lúcia Glicério Mendonça, Inês Ferreira, Celina Pinto, Teresa Carvalho, Andreia Lourenço e Guilhermina Terra.

À Luz Gilabert e à Raquel Pinto pelo apoio e disponibilidade nas traduções.

À Mônica Zielinsky e à Lourdes Rossetto pelo incentivo e carinho recebido para o inicio da investigação.

Aos amigos que de longe e de perto me acompanharam durante este período: Fabi, Guy, Letícia, Diego, Aline, Irene e Neno.

À minha família por tudo e por sempre.

Resumo

Esta dissertação desenvolve um estudo sobre o museu de arte contemporânea, mais especificamente sobre a musealização da arte contemporânea, abordando a musealização como um processo *discursivo* e *reflexivo* de (auto)afirmação e *reinvenção* do museu; processo este construído em diálogo entre o museu e o seu próprio objeto, *i.e.*, a arte contemporânea que, seja pelas características de seus materiais e processos, seja pela sua pluralidade de momentos e práticas, tensiona e problematiza funções e conceitos sistematicamente estabelecidos ao longo da história desta instituição, desafiando o museu de arte contemporânea a desenvolver novas formas de expor, de colecionar, de conservar, a criar novos conceitos e categorias, a estabelecer outros tipos de mediações, de contato com o seu público, enfim, a confrontar-se com a sua própria genealogia, com seus próprios limites e suas representações.

Assente na metodologia dos Estudos de Caso, esta dissertação analisa três museus situados em Portugal e no Brasil: o Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, em Lisboa, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, na cidade do Porto, e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em São Paulo. Atenta às particularidades de cada caso, esta análise centra-se nos modos como estes museus se organizam e se identificam enquanto museus de arte contemporânea através da contextualização dos paradigmas, das determinações, das funções que os justificam e fundamentam, e dos processos desenvolvidos para a musealização da arte contemporânea: quais são seus modelos paradigmáticos? Qual o período abrangido pelas suas coleções? Como suas coleções são expostas? Como definem a arte contemporânea? Como os artistas são envolvidos e participam nos processos museológicos? Estas são algumas das questões que esta análise procura responder, inserindo-se na discussão sobre a identidade dos museus e refletindo criticamente sobre as ideias atuais e subjacentes do que vem a ser um museu de arte contemporânea quando uma determinada instituição se manifesta como tal.

Palavras-chave: museu de arte contemporânea, musealização, arte contemporânea, identidade museológica, discursos, reflexividade.

Abstract

This dissertation develops a study on the Contemporary Art Museum, more specifically on the 'musealization' of the contemporary art, by approaching musealization as a *discursive* and *reflexive* process of (self)affirmation and the *reinvention* of the museum; being this process constructed from the dialogue between the museum and its own object, *i.e.*, the contemporary art which, by the characteristics of its materials and processes and by the plurality of moments and practices, it tensions and problematizes functions and concepts systematically established within the history and legacy of this institution, which challenges the contemporary art museum to develop new ways of exhibiting, of collecting, of conserving, of creating new concepts and categories, of establishing other types of mediation, of touching its audience, and finally, of confronting its own genealogy, with its own limits and representations.

Strong in the methodology are the Case Studies as this dissertation analyses three museums located in Portugal and Brazil: the Chiado Museum - National Museum of Contemporary Art, situated in Lisbon/Portugal, the Serralves Museum of Contemporary Art, situated in Porto city/ Portugal, and the Museum of Contemporary Art of the University of Sao Paulo, situated in Sao Paulo/Brazil. While looking at the peculiarities of each case, this analysis focuses on the approaches in which these museums organize and identify themselves as contemporary art museums through the contextualization of paradigms, of targets and goals, of the functions that will form and justify, and of the processes developed for the musealization of the contemporary art: what are their paradigmatic models? Which periods goes across their collections? How are their collections exhibited? How do they define contemporary art? How are artists getting involved and active in the museological processes? These are a few questions in which this thesis looks for answers, inserted in the discussion on museums identity while critically reflecting current and subjacent ideas of what could be a contemporary art museum when such institution manifests itself as such.

Keywords: contemporary art museum, musealization, contemporary art, museum identity, discourse, reflexivity.

Resumen

En esta disertación se desarrolla un estudio sobre el museo de arte contemporáneo, más específicamente sobre la musealización del arte contemporáneo, abordando la musealización como un proceso *discursivo* y *reflexivo* de (auto) afirmación y *reinvención* del museo; proceso este construido en diálogo entre el museo y su propio objeto, es decir, el arte contemporáneo que, ya sea por las características de sus materiales y procesos, ya sea por su pluralidad de momentos y prácticas, tensa y problematiza funciones y conceptos sistemáticamente establecidos a lo largo de la historia de esta institución, desafiando al museo de arte contemporáneo a desarrollar nuevas formas de exponer, de coleccionar, de conservar, a crear nuevos conceptos y categorías, a establecer otros tipos de mediaciones, de contacto con su público, en fin, a enfrentarse con su propia genealogía, con sus propios límites y sus representaciones.

Basada en la metodología de Estudios de Casos, esta disertación analiza tres museos situados en Portugal y en Brasil: el Museo de Chiado-Museo Nacional de Arte Contemporáneo, en Lisboa, el Museo de Arte Contemporáneo de Serralves, en la ciudad de Oporto, y el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo, en São Paulo. Atenta a las peculiaridades de cada caso, este análisis se centra en las formas en que estos museos se organizan y se identifican como museos de arte contemporáneo a través de la contextualización de los paradigmas, de las determinaciones, de las funciones que los justifican y fundamentan y de los procesos desarrollados para la musealización del arte contemporáneo: ¿cuáles son sus modelos paradigmáticos?, ¿cuál es el período que abarca sus colecciones?, ¿cómo definen el arte contemporáneo?, ¿cómo los artistas se involucran y participan en los procesos museológicos? Estas son algunas de las cuestiones que este análisis quiere responder, insertándose en el debate sobre la identidad de los museos y reflexionando críticamente sobre las ideas actuales y subyacentes de lo que viene a ser un museo de arte contemporáneo cuando una determinada institución se manifiesta como tal.

Palabras clave: museo de arte contemporáneo, musealización, arte contemporáneo, identidad museológica, discursos, reflexividad.

Sumário

Agradecimentos iv
Resumo vii
Lista de Figuras xiii
Lista de Quadros xvi
Lista de Abreviações xvii
Notas prévias xviii

Introdução p.19
1. Contextos e Questões p.21

1.1 Do que se fala quando se fala em musealização? p.45
1.1.1 Fala-se de um processo cultural produtor de significados partilhados, o que diz respeito a sensibilidades e desejos presentes. p.45
1.1.2 Fala-se de contexto museológico e dos efeitos e registos que o particulariza e o especifica. p.54
1.1.3 Fala-se de *discursos* e *reflexividade*, de envolvimento crítico e agência. p.63

1.2 Um percurso pelo pensamento crítico museológico p.73
1.2.1 Sobre a emancipação da Museologia p.73
1.2.2 Sobre as quatro correntes de pensamento crítico museológico p.80

1.3 Estratégias e Desafios Metodológicos p.93

Parte I p.105
2. Museus de arte contemporânea: uma proposta de abordagem p.107
2.1 Esfera I: Museu de arte contemporânea: modelos paradigmáticos ou casos inspiradores p.108
2.2 Esfera II: Museu de arte contemporânea em suspensão p.129
2.3 Esfera III: Diálogos entre o museu e o artista p.135

Parte II p.141
3. Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea p.143
3.1 Contextualizações p.144
3.2 Processos p.165
4 Museu de Arte Contemporânea de Serralves p.209
4.1 Contextualizações p.210
4.2 Processos p.228
5. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo p.263
5.1 Contextualizações p.264
5.2 Processos p.292

Considerações finais p.317

Referências p.325

Anexos

Anexo A - Lista de exposições apresentadas e/ou produzidas pelo MNAC
Anexo B - Decreto-Lei nº 1 de 26 de maio de 1911
Anexo C - Regulamento do MNAC de 14 de março de 1917
Anexo D - Projecto de Adaptação Museológica do Edifício Anexo ao Museu Nacional de Arte Contemporânea
Anexo E - Decreto-Lei nº 46758 de 18 de Dezembro de 1965
Anexo F - Decreto-Lei n.º 112/94, de 02 de Maio de 1994
Anexo G - Planta do MNAC in Bragança, J. (c.1936), *Portugal: A arte, os monumentos, a paisagem, os costumes, as curiosidades* / *Lisboa: O Museu de Arte Contemporânea*, Lisboa: Neogravura
Anexo H - Descrição do edifício e do percurso do MNAC
Anexo I - Regulamento do MANC de março de 2009
Anexo J - Despacho n.º 187/2004 de 30 de março de 2004
Anexo K - Decreto-Lei 240/89 de 27 de julho de 1989
Anexo L - Organograma da Fundação de Serralves
Anexo M - Despacho da Secretaria de Estado da Cultura, publicado no Diário da República II Série, nº 269 (21 de novembro de 1979)
Anexo N - Despacho nº 150/85 da Secretaria de Estado da Cultura, publicado no Diário da República II série, nº293 (20 dez. 1985)
Anexo O - II COMNAM (1986), Relatório elaborado pela Comissão Organizadora do Museu Nacional de Arte Moderna, Porto
Anexo P - Planta Geral de Serralves
Anexo Q - Regimento do MAC-USP de 26 de novembro de 1997

Apêndices

Apêndice A - Lista das exposições citadas, realizadas pelo MNAC e organizadas por espaço expositivo
Apêndice B - Lista das exposições citadas, realizadas pelo MACS e organizadas por ordem cronológica
Apêndice C - Lista das exposições citadas, realizadas pelo MAC-USP e organizadas por ordem cronológica.
Apêndice D – Guiões das entrevistas.
Apêndice E – Lista de museus visitados durante a investigação.

Lista de Figuras

Fig. 1	Christo and Jeanne-Claude. *Wrapped Museum of Contemporary Art,* Chicago, 1968-69.	p.20
Fig. 2	Andy Warhol. *Raid the Icebox,* Museum of Art – Rhode Island School of Design, 1970.	p.70
Fig. 3	Palais du Luxembourg, Paris, 2010.	p.111
Fig. 4	MoMA, 1939.	p.118
Fig. 5	Vistas da exposição *MAC em Obras*, 2012.	p.133
Fig. 6	Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1988.	p.145
Fig. 7	Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1988.	p.145
Fig. 8	Vistas de uma das salas do MNAC, *circa* 1900.	p.148
Fig. 9	*Sala VI* do MNAC, 1945.	p.150
Fig. 10	*Sala III* do MNAC, 1945.	p.150
Fig. 11	*Sala Columbano*, *circa* 1940.	p.159
Fig. 12	*Sala Columbano*, 1970.	p.159
Fig. 13	Planta reorientada do MNAC, *circa* 1936.	p.168
Fig. 14	Planta do MNAC, 1945.	p.168
Fig. 15	Planta do MNAC, 1996.	p.168
Fig. 16	Jardim das Esculturas, 1945.	p.169
Fig. 17	Jardim das Esculturas, 20dc.	p.169
Fig. 18	Sala de Escultura, *circa* 1936.	p.169
Fig. 19	*Sala Módulo*, 2002.	p.169
Fig. 20	*Hall* do MNAC, 2011.	p.170
Fig. 21	*Sala dos Fornos* do MNAC, s.d.	p.170
Fig. 22	Planta da montagem inicial do Museu do Chiado, em 1994.	p.171
Fig. 23	Vista parcial da instalação *Uma Escala, uma Sequência, o Engenho da Deriva e um Filme Retardado,* de Ângela Ferreira, 2003.	p.173
Fig. 24	Vista parcial da instalação *Uma Escala, uma Sequência, o Engenho da Deriva e um Filme Retardado,* de Ângela Ferreira, 2003.	p.173
Fig. 25	Vista parcial da instalação *Uma Escala, uma Sequência, o Engenho da Deriva e um Filme Retardado,* de Ângela Ferreira, 2003.	p.173
Fig. 26	Sala 2A. Vistas da exposição *Diferença e Conflito. O Século XX nas Colecções do Museu do Chiado, 2002*.	p.182
Fig. 27	Sala 2A. Vistas da exposição *Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004,* 2004.	p.182
Fig. 28	*Sala dos Fornos*. Vistas da exposição *Diferença e Conflito. O Século XX nas Colecções do Museu do Chiado,* 2002.	p.182
Fig. 29	*Sala dos Fornos*. Vistas da exposição *Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004,* 2004.	p.182
Fig. 30	Sala 2. Vistas da exposição *Diferença e Conflito. O Século XX nas Colecções do Museu do Chiado, 2002*.	p.183
Fig. 31	Sala 2. Vistas da exposição *Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004,* 2004.	p.183
Fig. 32	Plinto com obra *Três seixos pintados P1-49* (1949), *P3-49* (1949), *P13-66* (1966), de Fernando Lanhas. Vistas da exposição *Diferença e Conflito. O Século XX nas Colecções do Museu do Chiado*, 2002.	p.183
Fig. 33	Plinto com obra *Três seixos pintados P1-49* (1949), *P3-49* (1949), *P13-66* (1966), de Fernando Lanhas. Vistas da exposição *Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004,* 2004.	p.183
Fig. 34	Vistas da exposição *Interruptions*, de Jimmie Durham, 1999.	p.185
Fig. 35	Vistas da exposição *Julião Sarmento. Trabalho dos anos 70*, de Julião Sarmento, 2002.	p.187
Fig. 36	Vistas da exposição *Julião Sarmento. Trabalho dos anos 70*, de Julião Sarmento, 2002.	p.187

Fig. 37	Página 136 do catálogo da exposição *Julião Sarmento. Trabalho dos anos 70*, 2002.	p.189
Fig. 38	Vistas da exposição *Arte Portuguesa do Século XX – 1960-2010*, 2012.	p.198
Fig. 39	Vistas da exposição *Arte Portuguesa do Século XX – 1960-2010*, 2012.	p.198
Fig. 40	Vistas da exposição *Arte Portuguesa do Século XX – 1960-2010*, 2012.	p.198
Fig. 41	Vistas da exposição *Arte Portuguesa do Século XX – 1960-2010*, 2012.	p.198
Fig. 42	Planta do edifício do MNAC, 2012.	p.201
Fig. 43	*C19*, Joaquim Rodrigo, 1955.	p.202
Fig. 44	Vistas de *Outros Olhares*, 2010.	p.202
Fig. 45	Vistas de *NOVA ASSEMBLEIA e algumas PRÓTESES*, de Xana, 2011.	p.204
Fig. 46	Vistas de *NOVA ASSEMBLEIA e algumas PRÓTESES*, de Xana, 2011.	p.204
Fig. 47	Vistas de *Breviário do Quotidiano #2,* de Ana Pérez-Quiroga, 1999.	p.205
Fig. 48	Vistas de *Breviário do Quotidiano #2,* de Ana Pérez-Quiroga, 1999.	p.205
Fig. 49	Parque de Serralves, 2012.	p.210
Fig. 50	Discurso de Fernando Pernes na inauguração da Casa de Serralves, 1987.	p.220
Fig. 51	Vistas da exposição *Aquisições Recentes: 1986*, 1987.	p.220
Fig. 52	Casa de Serralves, s.d.	p.225
Fig. 53	Vistas da exposição *Imagens dos anos 90,* 1993.	p.227
Fig. 54	Vistas da exposição *Imagens dos anos 90,* 1993.	p.227
Fig. 55	Vistas da exposição *Alternativa Zero,* 1977.	p.233
Fig. 56	Vistas da exposição *Alternativa Zero,* 1977.	p.233
Fig. 57	Vistas da exposição *Alternativa Zero,* 1977.	p.233
Fig. 58	Vistas da exposição *Alternativa Zero,* 1977.	p.233
Fig. 59	Vistas da exposição *Alternativa Zero*, 1997.	p.236
Fig. 60	Vistas da exposição *Alternativa Zero*, 1997.	p.236
Fig. 61	Vistas da exposição *Alternativa Zero*, 1997.	p.236
Fig. 62	Vistas da exposição *Alternativa Zero*, 1997.	p.236
Fig. 63	Vistas da exposição *The Palace of Perfect* de James Lee Byars, 1998.	p.237
Fig. 64	Vistas da exposição *The Palace of Perfect* de James Lee Byars, 1998.	p.237
Fig. 65	Vistas da exposição de Thomas Schütte, 1998.	p.237
Fig. 66	Vistas da exposição de Thomas Schütte, 1998.	p.237
Fig. 67	Vistas do edifício do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, s.d.	p.240
Fig. 68	Vistas do edifício do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, s.d.	p.240
Fig. 69	Vistas do edifício do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, s.d.	p.240
Fig. 70	Vistas do edifício do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, s.d.	p.240
Fig. 71	Vistas do edifício do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, s.d.	p.240
Fig. 72	Vistas do edifício do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, s.d.	p.240
Fig. 73	Vistas do edifício do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, s.d.	p.240
Fig. 74	Vistas do edifício do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, s.d.	p.240
Fig. 75	Vistas do edifício do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, s.d.	p.240
Fig. 76	Vistas da exposição *Circa 1968,* 1999.	p.243
Fig. 77	Vistas da exposição *Circa 1968,* 1999.	p.243
Fig. 78	Vistas da exposição *Circa 1968,* 1999.	p.243
Fig. 79	Vistas da exposição *Circa 1968,* 1999.	p.243
Fig. 80	Vistas da exposição *Circa 1968,* 1999.	p.243
Fig. 81	Vistas da exposição *Circa 1968,* 1999.	p.243
Fig. 82	Vistas da exposição dos trabalhos finais do *Projeto Anual com Escolas. Colecções Imprevistas*, 2005.	p.248
Fig. 83	Vistas da exposição dos trabalhos finais do *Projeto Anual com Escolas. O meu quarto não tem paredes*, 2012.	p.248
Fig. 84	*Walking is Measuring* (2000), de Richard Serra.	p.250
Fig. 85	*Double Expousure* (1995/2003), de Dan Graham.	p.250
Fig. 86	Plantoir/Colher de Jardineiro (2001), de Claes Oldenburg e Coosje Van Bruggen.	p.250

Fig. 87	*Mezzanine* da Biblioteca, 2009.	p.252
Fig. 88	Vistas da exposição *Serralves 2009: a Colecção*, 2009.	p.260
Fig. 89	Vistas da exposição *Serralves 2009: a Colecção*, 2009.	p.260
Fig. 90	Vistas da exposição *Serralves 2009: a Colecção*, 2009.	p.260
Fig. 91	Vistas da exposição *Serralves 2009: a Colecção*, 2009.	p.260
Fig. 92	Vistas da exposição *Serralves 2009: a Colecção*, 2009.	p.260
Fig. 93	Vistas da exposição *Serralves 2009: a Colecção*, 2009.	p.260
Fig. 94	Fachada do MAC-USP Ibirapuera, 1973.	p.272
Fig. 95	Vistas de exposição / MAC-USP Ibirapuera, d. 1970.	p.275
Fig. 96	Vistas de exposição / MAC-USP Ibirapuera, s. D.	p.275
Fig. 97	Vistas da exposição *VI JAC*, 1972.	p.283
Fig. 98	Vistas da exposição *VI JAC*, 1972.	p.283
Fig. 99	Vistas da exposição *VI JAC*, 1972.	p.284
Fig. 100	Vistas da exposição *Prospectiva'74*	p.287
Fig. 101	Vistas da exposição *Prospectiva'74*	p.287
Fig. 102	MAC Ibirapuera / Espaço B, 1977	p.290
Fig. 103	Vista da Fachada da Sede da Cidade Universitária – MAC|Anexo, 1987.	p.299
Fig. 104	Vista da Fachada da Sede da Cidade Universitária, 1996?	p.307
Fig. 105	Vista da área interna da Sede da Cidade Universitária, 1992.	p.307
Fig. 106	Vistas da exposição *Arte Conceitual e Conceitualismos,* 2000.	p.310
Fig. 107	Vistas da exposição *Arte Conceitual e Conceitualismos,* 2000.	p.310
Fig. 108	Vistas da exposição *Arte Conceitual e Conceitualismos,* 2000.	p.310
Fig. 109	Vistas da exposição *Arte Conceitual e Conceitualismos,* 2000.	p.310
Fig. 110	Vista da fachada da Sede da Cidade Universitária, 2010?	p.313
Fig. 111	Vistas da exposição *Obra Nova,* 2000.	p.313
Fig. 112	Vista da fachada da Nova Sede, 2011?	p.315

Lista de Quadros

Quadro 1	Quadro 1: Problemáticas que estariam na base da prática e do estudo dos museus de arte contemporânea	p.95
Quadro 2	Três esferas de discussão para a análise dos estudos de caso	p.96
Quadro 3	Entrevistas	p.102

Lista de Abreviações

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

Nota prévia:

Todos os excertos de autores estrangeiros, citados no corpo do texto e em notas de rodapé, foram traduzidos para português (tradução nossa).

Introdução

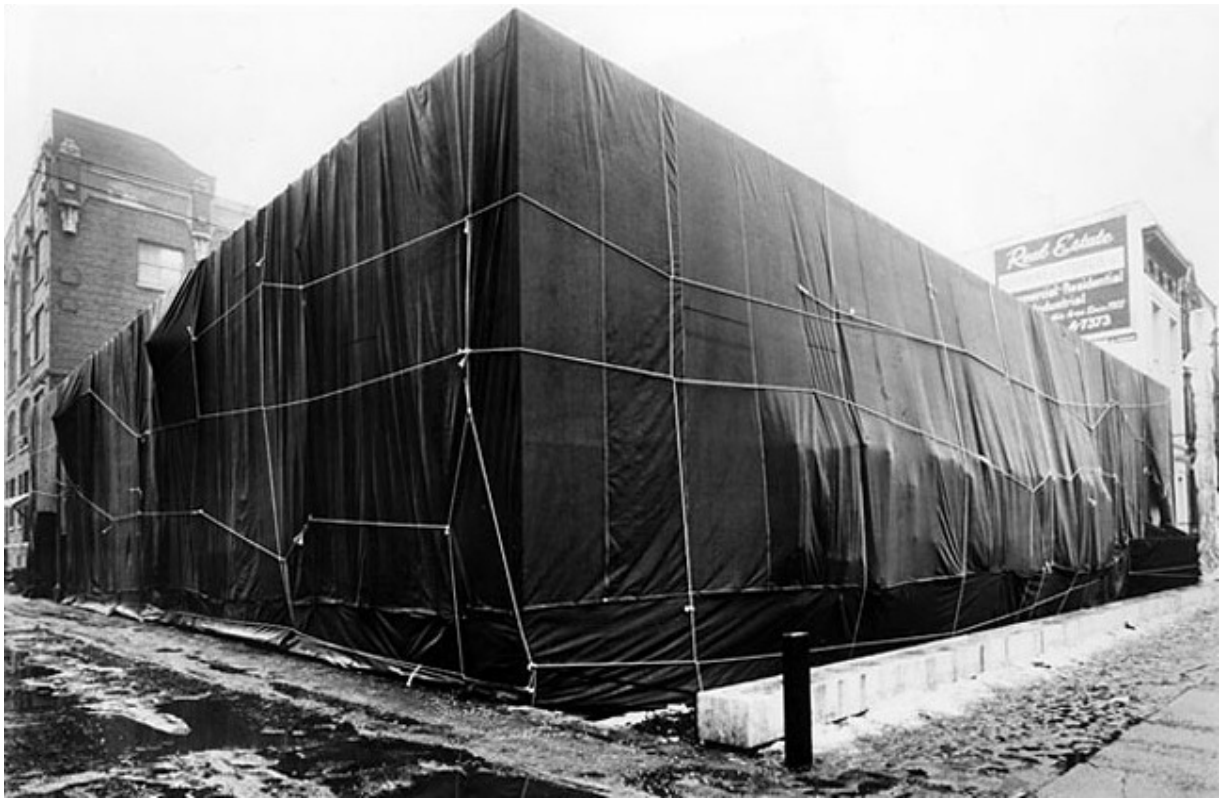


Fig.1. Christo and Jeanne-Claude. *Wrapped Museum of Contemporary Art, Chicago,* 1968-69. Créditos fotográficos: Harry Shunk. Fonte: http://www.nytimes.com/slideshow/2005/02/09/arts/20050210_CHRI_SLIDESHOW_1.html

1. Contextos e Questões

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

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

A *reinvenção do museu* diz respeito às adaptações, às respostas, às soluções do museu frente às exigências de uma nova realidade política, social e cultural. Esta nova realidade é identificada por alguns autores como *pós-moderna* e caracterizada, por exemplo, pelo fim das metanarrativas ou narrativas totalizantes (Lyotard, 1989), por um consumo generalizado de imagens e de informação, pela passagem de uma ordem social produtiva para uma reprodutiva (Baudrillard 1991), dominada pelo capital fictício, pela aceitação do efémero, do fragmentário, do descontínuo e do

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

caótico (Harvey, 1993); como uma *modernidade líquida* que se olha à distância e não de dentro, fazendo um inventário completo de ganhos e perdas (Bauman, 2000); ou ainda como *modernidade tardia* ou *radicalizada* caracterizada pela reflexividade indiscriminada (Giddens, 1991). Mas de qualquer maneira é analisada como um período de mudança paradigmática afetando as estruturas sociais, os relacionamentos e os valores.

> Fala-se, então da imaterialização e estetização da vida cotidiana e do conjunto das transacções, incluindo as económicas; da morte de uma sociedade baseada em classes sociais; [...]; do fim da ideia de originalidade e de vanguarda [...]; do culto ao corpo, das sensações, do prazer e do irracional; [...]; da emergência do *glocal*, expressão de uma geografia imaginária de cruzamento do global e do local; da negação da história [...]; do colapso do público e do privado; da compressão do passado e do futuro num presente contínuo [...]; de uma reorientação da produção para o consumo. (Lopes 2000, pp.340-341)

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

Por conseguinte, museus são também desafiados a desenvolver novas práticas, a reimaginar o seu futuro. Segundo Hooper-Greenhill (2001a) duas questões, fundamentalmente, orientam esse processo e projetam a identidade de um *pós-museu* – ou de um *museu líquido*[2], *tardio* ou *radicalizado*. A primeira diz respeito às

[2] O conceito de *museu líquido* como um modelo de museu alternativo que se ajustaria melhor a sociedade contemporânea por operar um esmaecimento das fronteiras entre *coleções* e *audiência,* abordando-as de uma maneira integral e circular (Oost, 2012), vem sendo explorado po Lúcia Glicério Mendonça em sua investigação de doutoramento no Curso de Museologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, sob o título de *Museus universitários e a modernidade líquida - desafios, compromissos e tendências: um estudo sob a perspectiva da Teoria Ator-rede (Brasil & Portugal).*

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

Porém, esta nova realidade desafiadora é também "tensa e contraditória, composta por ritmos espácio-temporais desiguais" (Lopes, 2000, p.342). Entende-se, portanto, que a *reinvenção do museu* é um processo variado e anacrónico ou que existe enquanto *potência* própria de nossa época, sendo parte essencial dessa *reinvenção* as diversas sensibilidades sociais e culturais que se dão no mundo. Isso implica que os museus *reinventam-se* seguindo objetivos e práticas distintas, definidos através de uma maior participação e protagonismo de seus interlocutores, em seus contextos de interação.

O *boom* de museus de arte contemporânea é entendido, primeiramente, como manifestação daquilo que Fyfe denominou *the museum phenomenon*, *i.e.*, o extraordinário crescimento do número e da variedade de museus em todo o mundo, vinculado às "transformações das economias regionais", ao "desenvolvimento de uma sociedade de consumidores" e à "violação dos limites estabelecidos entre cultura cultivada e cultura popular" (2006, p.40); motivações ou preocupações estas que conduziram por um lado à proliferação de *museus de vizinhança*, muitas vezes concentrados na cultura da vida cotidiana e no património local e, por outro lado, à proliferação de *museus superstar* relacionados com a construção ou representação de identidades – e aqui se refere às cidades e seus incentivos à promoção e competição

global por prestígio e por uma parcela do mercado do turismo cultural – mas também com "questões do espetáculo", do "tráfego global em símbolos", do "fluxo de capital" (Macdonald, 2006, p.5).

Ao mesmo tempo, o *museum phenomenon* foi acompanhado por transformações sociais nem sempre positivas e, consequentemente, por reformas políticas e económicas que visaram recuperar e promover a confiança social, a cooperação e o bem-estar comunitário. Frente a tal situação e em muitos países os museus foram reconhecidos governamentalmente como ferramentas eficazes para a redução da exclusão social, para a melhoria da autoestima dos indivíduos, contribuindo para a saúde da sociedade. E se, por um lado, este reconhecimento pode ser percebido como uma oportunidade para o desenvolvimento de novas competências, por outro, o envolvimento do museu com uma agenda política mais alargada significou muitas vezes a redefinição de suas prioridades, a justificação de seu valor e sua existência em termos dos objetivos especificados pelos organismos de financiamento governamentais[3] (Scott, 2003, 2007, 2009).

Por conseguinte, o *boom* de museus de arte contemporânea diz respeito, para além do extraordinário crescimento do número de instituições dessa natureza, à presença de tais instituições em cidades de qualquer tamanho, deixando de serem privilégios apenas das grandes metrópoles (Lorente, 2008). Diz respeito a certo valor utilitarista que considera os museus de arte contemporânea "peças motoras" dos projetos urbanísticos de reabilitação de áreas históricas ou degradadas, atribuindo a tais instituições a capacidade de reestruturação do tecido urbano, socioeconómico e simbólico; e que as torna por um lado excelentes instrumentos para a projeção de uma "imagem monumental e expressiva do poder das cidades e seus governantes"

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

(Layuno Rosas, 2008, p.09) e, por outro, objetos de intenso escrutínio: académico, empresarial, governamental, jornalístico (Prior, 2002).

Sendo assim, o *museum phenomenon* e, consequentemente, o *boom* de museus de arte contemporânea é acompanhado também pelo aumento do número de livros, periódicos, cursos e eventos dedicados ao universo museológico, bem como, de teóricos interessados em assumir o museu como um instigante local a explorar e aplicar suas teorias e questões. Provenientes de diversas disciplinas – sociologia, psicologia, antropologia, história da arte, história, filosofia –, estes teóricos atribuíram ao museu uma diversidade de significados e contribuíram para o reconhecimento da multiplicidade e complexidade do mesmo; instauraram uma nova maneira de compreender o museu a partir de perspetivas e abordagens multifacetadas provendo uma crescente e robusta base empírica de pesquisa e reflexão (Macdonald, 2006). Este cenário é acompanhado ainda por uma crescente complexidade do trabalho no museu, o que inclui desde a profissionalização de tal trabalho – o estabelecimentos de códigos e a criação de organizações profissionais – até a expansão e natureza da formação profissional (Boylan, 2006).

O terceiro contexto ou fenómeno evocado é a própria arte contemporânea. Apesar de ser uma expressão que se impõe sobretudo a partir dos anos de 1980 (Millet, 1997a), a categoria *arte contemporânea* não é nova, e pode-se dizer que durante muito tempo referiu-se simplesmente à *arte moderna que se está fazendo agora* ou *a arte produzida por nossos contemporâneos*, *i.e.*, o *contemporâneo* no seu sentido mais evidente (Danto, 1999). No entanto, a partir dos anos de 1950 começa a emergir uma distinção entre o *moderno* e o *contemporâneo*, e assim como o *moderno* foi definido como algo mais que um conceito temporal e a designar não apenas uma arte *mais recente*, adquirindo um significado estilístico, "uma noção de estratégia, estilo e ação" (*ibid.*, p.30), o *contemporâneo* passou a designar algo mais que a *arte do momento presente*, "a arte contemporânea passou a significar arte produzida com uma determinada estrutura de produção nunca vista antes, [...], em toda a história da arte" (*ibid.,* 32).

Segundo Millet (1997a), tal necessidade de distinção emerge primeiramente no *mundo dos museus* quando os conservadores foram confrontados com um problema muito concreto: quando àqueles que pertenciam às instituições mais importantes, já largamente providas de obras do início do século XX e cujas coleções continuaram a ser enriquecidas, tiveram de apreender a classificação dessas coleções; e quando aqueles que contribuíam para o arranque de novas instituições inteiramente dedicadas à arte contemporânea, tiveram que definir o seu campo de competência relativamente a museus que seguiam a evolução da arte moderna. Para ambos a questão a ser respondida era: "Onde termina a arte moderna e onde começa a arte contemporânea?" (*ibid.*, p.15).

No final da década de 1990, Millet (1997a) realiza um inquérito com a finalidade de perceber como esta questão vinha sendo respondida e sobretudo investigar do que se fala quando se fala de arte contemporânea. Este inquérito foi realizado através do envio de um questionário para algumas dezenas de museus de arte moderna e de arte contemporânea, principalmente da Europa e dos Estados Unidos da América[4]. Uma das conclusões a que chegou é que para a maioria das instituições interrogadas a rutura entre a arte moderna e contemporânea acontece em torno dos anos de 1960, quando se impuseram a *Pop Art*, o Novo Realismo, a *op art* e a arte cinética, a *minimal art* e o *color-field painting*, os *happenings*, a arte conceitual, a arte *povera*, a *land art*, a *body art*, o *Support-Surface* e outras inúmeras

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

formas de arte e processos que recorreram a todo tipo de material, ao próprio corpo do artista, à participação do público.

> «Como um museu de arte contemporânea cujas coleções começam com obras dos anos 1960, estamos em uma relação direta com a arte do nosso tempo» (Frankfurt) «Minha impressão 'pessoal' sobre isso é que nos anos 1960 a linha divisória move-se muito em função do contexto (estético, político, etc.), e se desloca entre os anos de 1960 e 1968» (Paris) [...] «o trabalho mais antigo no Fórum de Ludwig em termos de arte contemporânea é uma pintura de Jasper Johns de 1958» (Ludwig Forum) «Para o ICA, inserido no contexto americano, vemos o surgimento da *Pop Art* e seus problemas associados como o início do contemporâneo» (Philadelphia). (*apud* Millet, 1997b, p.22)

Por outro lado, alguns museus não hesitaram em responder que a arte contemporânea é a arte dos "«artistas vivos» (Washinghton; Düsseldorf)" embora isso dependa do "«espírito do trabalho» (Düsseldorf)", do "«espírito com que essa arte é realizada »" (Montreal); espírito este responsável por produzir "«uma singular forma de arte»" (Céret). Neste sentido, a definição de arte contemporânea torna-se, ao mesmo tempo, exclusiva e extensiva, torna-se mais "«uma questão de atitudes do que de datas»" (Epinal) (*apud* Millet, 1997b, pp.23 e 24). Contudo, a ideia dominante surgida com o inquérito foi que a arte contemporânea, ou melhor, a arte que os conservadores dos museus designam como contemporânea é definida não tanto em termos temporais ou estéticos e sim em termos materiais; mais precisamente "é a arte que, pela natureza de seus materiais e processos, os obriga a modificar profundamente o seu papel ou seu modo de trabalho" (Millet, 1997a, p.17).

> «O aumento do número de guardas é muitas vezes necessário. As obras contemporâneas exigem grandes espaços ou alteração da arquitetura para serem apresentadas adequadamente. Exemplos incluem pinturas de Anselm Kiefer [...] e escultura de Robert Gober» (San Francisco) « Para apresentar os 'nossos' Boltanski temos de chamar um eletricista, um restaurador, um bazar de caridade e artistas, etc» (Paris) [...] « Cada exposição é um mundo que você tem que inventar. O paradoxo da arte contemporânea é que ela é universalista em seu significado e situacional em sua forma, e isso é verdadeiro mesmo para a pintura de cavalete» (Nice). (*apud* Millet, 1997b, p.25)

Doze anos após a publicação do resultado do inquérito realizado por Millet, os editores da revista eletróncia *e-flux,* confrontados com a dificuldade em estruturar o índice de um *wiki* sobre arte contemporânea, convidam críticos, curadores, artistas de várias partes do mundo a refletirem e responderem a partir de suas próprias experiências profissionais à questão "o que é arte contemporânea?" (Aranda *et al.*, 2009, 2010). O panorama introdutório traçado pelos editores sobre o estado da discussão de tal questão reflete a complexidade e certo paradoxo que a subjaz: se por um lado a hesitação inicial em desenvolver qualquer tipo de estratégia abrangente para a compreensão da arte contemporânea foi compreensível e justificável dado que a mesma se encontrava em sua fase emergente, por outro lado, o trabalho desenvolvido até então pelos museus, pela academia e pelo mercado de arte formou um contexto concreto para a produção artística com parâmetros que são de certa forma assumidos como adquiridos, mas que não são declarados como tal.

> O uso generalizado do termo "contemporâneo" parece tão óbvio que continuar a exigir uma definição de "arte contemporânea" pode ser considerado um exercício anacrónico de catalogação ou de autodefinição. Ao mesmo tempo, não é por acaso que este seja normalmente o teor das tais grandes questões evasivas: é precisamente por meio de sua aparente obviedade que deixam de ser problemáticas e começam a exercer sua influência de maneira oculta; e seu paradoxo, sua incontestabilidade começa a constituir uma condição própria, um lugar de trabalho. (Aranda, *et al.*, 2010)

As respostas foram publicadas em duas edições da revista *e-flux*[5]. Partindo de histórias e experiências geográficas distintas, os seus colaboradores ao falarem de arte contemporânea falaram de "pluralidade de narrativas" e de "produção de corpos de conhecimento locais" (Badovinac, 2009); da "manifestação do próprio presente em nossa experiência cotidiana" e de "dúvida, hesitação, incerteza, indecisão" (Groys, 2009); da hegemonia do eclético e do heterogéneo (Heiser, 2009); da "reconstrução da relação com a vida" (Fang, 2009); de um "sistema de valor internacional", de "identidade política" e "multiplicidade cultural" (Yinghua Lu, 2009); da relação da arte com um sistema cultural afirmativo (Roelstraete, 2009); de uma "dupla

[5] Journal #11, de dezembro de 2009 e Journal#12, de janeiro de 2010.

recepção", *i.e.*, da arte contemporânea como parte da cultura geral e de um discurso teórico sofisticado; da procura por "diferentes tipos de agência cultural" (Medina, 2010); de "pluralidade de temporalidades através do espaço"; da negociação entre o passado e o futuro de maneira "ativa e dinâmica" em vez de "nostálgica ou melancólica" (Obrist, 2010); de "uma sensação de simultaneidade de modos diferentes de viver e fazer as coisas" (Raqs Media Collective, 2010); de arte política ou (pós)crítica em relação às realidades geopolíticas (Rosler, 2010); da criação de um espaço do público, de um espaço da memória, da discussão, do riso, do choro (Verwoert, 2010).

No mesmo ano de publicação das primeiras respostas pela *e-flux*, a edição de outono da revista *October* apresenta o resultado de outro inquérito sobre a contemporaneidade da arte, realizado desta vez por Hal Foster através de um questionário enviado para aproximadamente setenta artistas, críticos e curadores dos Estados Unidos da América e da Europa[6]. De certa maneira, as questões propostas por Foster tinham como fundamento a mesma situação paradoxal pontuada pela *e-flux*: por um lado a sensação de que a prática artística atual flutua livre "de determinação histórica, de definição conceitual e juízo crítico" e, por outro lado, a transformação da arte contemporânea em "um objeto institucional em si", com

[6] Foster (2010) apresentou excertos de algumas das repostas que recebeu no Journal #12 da revista *e-flux*. Responderam ao seu questionário: Julia Bryan-Wilson (*University of California*, Irvine), Grant Kester (*University of California*, San Diego), James Elkins (*Art Institute of Chicago*), Miwon Kwon (*University of California,* Los Angeles), Joshua Shannon (*University of Maryland*), Richard Meyer (*University of Southern California*), Johanna Burton (*Whitney Museum Independent Study Program*), Pamela M. Lee (*Stanford University*), Michelle Kuo (*Harvard University*), Mark Godfrey (*Tate Modern*), Okwui Enwezor (*Haus der Kunst*, Munich), Anton Vidokle (*e-flux*), Chika Okeke-Agulu (*Princeton University*), Terry Smith (*University of Pittsburgh*), Alexander Alberro (*Barnard College; Columbia University*), Tim Griffin (*Artforum*), Yates McKee (*Ohio University*), James Meyer (*Emory University*), Vered Maimon (*Northeastern University*), T. J. Demos (*University College London*), Christopher P. Heuer (*Princeton University*), Matthew Jesse Jackson (*University of Chicago*), Andrew Perchuk (*Getty Research Institute*), Blake Stimson (*University of California, Davis*), Kelly Baum (*Princeton University Art Museum*), Rachel Haidu (*University of Rochester*), Juliane Rebentisch (*Johann Wolfgang Goethe University*, Frankfurt am Main), Jaleh Mansoor (*Ohio University*), Siona Wilson (*City University of New York*), Judith Rodenbeck (*Sarah Lawrence* College), Helen Molesworth (*Harvard Art Museum*), Suzanne Hudson (*University of Illinois*), Isabelle Graw (*Hochschule für Bildende Künste Städelschule*, Frankfurt am Main), Tom McDonough (*Binghamton University*).

investigadores e programas académicos dedicados ao seu estudo, assim como, museus e outras instituições mundiais (2009, p.3).

> Esta flutuação livre é real ou imaginada? É uma percepção meramente local? É um simples efeito do fim das grandes narrativas? Se for real, como podemos especificar algumas de suas principais causas, ou seja, para além da referência geral ao "mercado" e à "globalização"? Ou é de facto uma consequência direta de uma economia neoliberal que, aliás, está em crise? Quais são suas consequencias mais marcantes para os artistas, críticos, curadores e historiadores – para suas formações e práticas? Existem efeitos colaterais em outros campos da história da arte? Existem analogias instrutivas a tirar da situação nas outras artes e disciplinas? Finalmente, existem benefícios para esta aparente leveza do ser? (Foster, 2009, p.3)

No entanto, as questões formuladas por Foster incitaram não apenas o relativismo implícito à constatação da *pluralidade de momentos* e da diversidade de práticas que caracteriza a contemporaneidade da arte, mas principalmente um posicionamento reflexivo em relação a maneira como a arte contemporânea vem sendo apresentada, estudada, discutida pelos historiadores da arte, pelos críticos, pelos museus. Dessa forma, destacam-se as reflexões de Kester sobre a subversão do "monopólio hermenêutico" do historiador de arte por uma autoridade interpretativa múltipla, protagonizada juntamente com o artista vivo e com o próprio público como coautor de práticas artísticas mobilizadoras de "afeto intersubjetivo, identificação e agência" (2009, p.9); de Kwon (2009) sobre a necessidade da história da arte contemporânea reconhecer que seu trabalho está muito mais em sintonia com a prática artística do que com a própria história da arte; de Lee sobre a "síndrome do alvo em movimento" e a natureza prematura da história da arte contemporânea em seu "perpétuo estado de devir" (2009, p.26); de McKee sobre as múltiplas institucionalizações da arte contemporânea – económica, política, cultural – o que implica "novos modos de filiação, possibilidade e cumplicidade para a atividade artística, crítica e pedagógica" (2009, p.65); de McDonough sobre a urgência de se pensar as "ligações transversais entre a prática estética e o terreno disputado das relações sociais", e de perguntarmo-nos onde nos encontramos em relação aos mesmos (2009, p.124).

Neste âmbito, observa-se que as investigações desenvolvidas por Millet, pela revista *e-flux* e por Foster trazem à tona para além da diversidade de intenções e realizações da arte contemporânea, a impossibilidade de capturá-la em uma única dimensão, seja estética, social, cultural, histórica, económica ou política. De tal modo que, segundo Smith (2006), por mais de duas décadas não se articulou qualquer generalização de sucesso sobre a arte contemporânea. No entanto, pode-se dizer que duas grandes definições ou tendências despontaram nos principais centros mundiais de distribuição de arte: a arte contemporânea como o *novo moderno* e a arte contemporânea como *trânsito entre culturas* (Smith, 2006). A arte contemporânea como o *novo moderno* diz respeito a sua forma mais institucionalizada e a uma certa globalização estética, *i.e.*, a arte contemporânea como um movimento artístico – estilos e práticas –, como a última fase da história da arte moderna na Europa, nos Estados Unidos da América e em suas "colónias culturais", "como a continuação da linhagem modernista" e, consequentemente, sua renovação ativa, como "o elevado estilo cultural de seu tempo" (*ibid.,* p.688); em síntese, diz respeito a uma arte que "continua a perseguir os principais motores da arte modernista: a reflexividade e o experimentalismo vanguardista" (Smith 2009a, p.50). Por sua vez, a arte contemporânea como *trânsito entre culturas* diz respeito à arte que emerge ideologicamente no cruzamento dialético com a cultura de um mundo "pós-colonial, pós-guerra fria, pós-ideológico, transnacional, desterritorializado, diaspórico, global" (Smith, 2006*,* p.693); cruzamento este estabelecido materialmente e simbolicamente através de procedimentos de "tradução, interpretação, subverção, hibridação, crioulização, deslocamento e remontagem" (*ibid.*, p.694). A arte contemporânea como *trânsito entre culturas* diz respeito à "arte do Sul Global" (Smith, 2009a, p.52).

De acordo com Smith (2006, 2009a, 2009b), uma terceira resposta seria possível ainda: a arte contemporânea como a *arte da contemporaneidade*; contemporaneidade esta "que consiste precisamente na experiência constante de disjunções radicais de percepção, em modos discrepantes de ver e valorizar o mundo, na coincidência real de realidades assíncronas, nos eventuais embates das várias

multiplicidades culturais e sociais, enredadas de forma a ressaltar as crescentes desigualdades entre as mesmas" (Smith, 2006, p.703).

A arte contemporânea como a *arte da contemporaneidade* diz respeito às preocupações e estratégias de uma geração de artistas herdeiros dos êxitos e deficiências das disputas políticas dos anos 1960 e 1970 – do anticolonialismo ao feminismo –, interessados por elementos que caracterizam as duas primeiras tendências, porém menos atenciosos às suas respectivas estruturas "de poder, de desvanecimento e estilos de luta". Diz respeito a uma geração de artistas mais preocupados com as potencialidades interativas dos diversos meios e materiais, com a compreensão da "natureza mutável do tempo, do lugar, dos meios de comunicação, e do humor do presente", e que procuram "fluxos sustentáveis de sobrevivência, cooperação e crescimento" em um mundo complexo e antagónico (Smith, 2009b, p.8). Diz respeito a uma arte mais pessoal, de menor escala e modesta, em contraste com a escala monumental e espetacular que caracteriza a arte contemporânea como o *novo moderno*, e em contraste com o testemunho conflituoso que continua a ser o objetivo da maioria da arte como *trânsito entre culturas* (Smith, 2009a).

Apreendidas em conjunto, essas três respostas ou tendências caracterizariam a arte contemporânea do final do século XX e início do século XXI. E a particularidade das mesmas está, segundo Smith (2009b), no facto de abarcarem não apenas a própria obra de arte, mas também de se constituírem como uma interrogação dentro da própria ontologia do presente ao questionarem "o que é isso de existir em condições de contemporaneidade?" (2009a, p.54). Enfim, a questão de maior relevância nessa discussão é o reconhecimento de que houve a partir da segunda metade do século XX uma mudança significativa nos modos de produção, interpretação e distribuição da arte em todo o mundo. No entanto, esta mudança tem ocorrido de maneiras distintas em cada região, Nação ou cidade, dependendo sobretudo do histórico artístico, cultura e político local, o que vem exigindo uma grande variedade de abordagens críticas, atentas aos limites e potencialidades de cada contexto e às conexões possíveis entre a arte de lugares distintos e distantes (Smith, 2010).

***

A década de 1960 pode ser considerada um divisor de águas no *mundo dos museus*. Não somente pelos desafios suscitados pelas novas realidades políticas, governamentais, sociais, artísticas e culturais que se consolidaram a partir de então, como também por uma crescente atitude crítica do museu sobre si mesmo, por um crescente (auto)questionamento sobre seus limites, papéis, públicos e objetos, o que contribuiu para gerar uma certa crise *existencial*. No início dos anos de 1970, o diagnóstico traçado por Cameron assinalava um cenário dramático:

> Nossos museus precisam desesperadamente de psicoterapia. Existe abundante evidência de uma crise de identidade em algumas das principais instituições, enquanto outras estão em estado avançado de esquizofrenia. Estas, evidentemente, são doenças de museus relativamente novos, [...] mas a crise no momento, colocado em termos mais simples possíveis, é que nossos museus e galerias de arte parecem não saber quem ou o que eles são. Nossas instituições são incapazes de resolverem seus problemas de definição de função (1971, p.11).

No entanto, a *reinvenção do museu* indica que tais instituições não são tão incapazes assim. E a crise *existencial* implícita a todo este processo vem produzindo efeitos positivos na medida em que instiga o desenvolvimento de identidades reflexivas o que pressupõe, ao mesmo tempo, atualizações e reafirmações de práticas acertadas. Dito de outra maneira, por mais *pós-moderno – líquido*, *tardio* ou *radicalizado* – que tenha se tornado, o museu continua a ser o fruto da democracia, da educação universal, da consciência histórica, da nostalgia, do luto, do imperialismo, da amnésia, da pedagogia (Pollock & Zemans, 2007). Porém, o que tem se tornado cada vez mais evidente é que os museus não se constituem como efeitos passivos de conjunturas externas nem como manifestações estáveis de essências e verdades internas (Fyfe, 1996). Em vez disso, museus constituem-se como arenas de encontros, como lugares atravessados por ideias, desejos, saberes, objetivos e interesses múltiplos e muitas vezes conflituosos; como lugares de confronto, tensão e clivagem (Zolberg, 1981). Assim, sua identidade é construída pela *práxis* cotidiana de diferentes agentes – públicos, artistas, conservadores, curadores, seguranças, gestores,

museólogos, governantes –, pelas trocas e negociações diárias, pelos posicionamentos, conhecimentos e significados resultantes de todo este processo de interação. A crise *existencial* do museu seria, portanto, o sintoma de uma identidade multiplamente construída ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou serem antagónicos, de uma identidade constantemente em processo de mudança e transformação (Hall, 2008).

Circunscrevendo essa discussão em torno do museu de arte contemporânea e de uma maneira mais abrangente em torno de sua matriz, o museu de arte, sua crise *existencial* ou identitária vem sendo manifesta e muitas vezes incitada por uma série de estudos teórico-práticos preocupados, por um lado, em deslindar suas assunções e determinações institucionais e, por outro, em desenvolver e apresentar estratégias de (auto)reflexão. Entre esta produção destacam-se os estudos de Hooper-Greenhill (2001b) sobre a origem moderna do museu de arte público, caracterizando-o como um instrumento científico de conservação, classificação e exibição dos testemunhos do saber e da criação humana, como um instrumento de aprendizagem e de exaltação dos valores históricos nacionais, consolidando-se internacionalmente durante o século XIX e XX como uma entidade de função pública e social e como um aparelho *disciplinar* classificando e controlando o espaço, as coisas, moldando o corpo e o conhecimento; de Crimp (2005) sobre o museu de arte como um espaço de exclusões e confinamentos e o seu papel na determinação da produção e da recepção da arte na cultura do modernismo; de Duncan (1995) e Duncan e Wallach (2004), que apresentam o museu como um complexo fenómeno arquitetónico e ideológico, como um espaço separado, como uma zona *liminar* de espaço e tempo ritualístico no qual os visitantes, retirados das atribuições de suas vidas práticas diárias, abrem-se a uma qualidade diferente de experiência e atuação interiorizando os valores e as crenças inscritos no *script* arquitetónico e expositivo do museu; de Preziosi (2006a, 2006b) sobre o museu como o principal instrumento moderno de construção e transformação da identidade de indivíduos e Nações, como uma tecnologia epistemológica para a produção de conhecimento e fabricação de mundos.

Destacam-se, igualmente, os estudos reunidos em *Contemporary Cultures of Display* (Barker, 1999) que discutem as principais mudanças sofridas pelos museus de arte no último quarto do século XX em torno de questões sobre as exposições temporárias e sua influência na definição destas instituições, assim como, sobre a descentralização da arte por meio da criação de instituições fora dos grandes centros, ressaltando a regeneração de espaços urbanos e a valorização do património e da identidade cultural como resultados da criação de novos museus; e os estudos reunidos em *Thinking About Exhibitions* (Greenberg, *et al.,*1996) que assinalam a emergência e consolidação de um novo pensar sobre as exposições de arte, trazendo à tona uma série de questões patentes na produção e recepção das mesmas – tendências históricas e atuais, deslocamento de papéis, estratégias de poder e acesso –, e em suas contextualizações nos museus – como elemento de articulação discursiva, de consumo cultural, de institucionalização da contestação –, conjugando a preocupação teórica com a prática institucional e artística contemporânea.

Fazem parte ainda desta produção uma série de encontros e plataformas de discussão organizadas nas últimas décadas e que se desdobraram em outros tipos de suportes ou meios de reflexão. Em *L'Avenir des Musées*, atas de um colóquio realizado em 2000 no *Musée du Louvre* e publicadas sob a direção de Jean Galard (2001), as incertezas, contradições e ambivalências na definição identitária dos museus de arte são discutidos por profissionais e estudiosos de museus da Europa e dos Estados Unidos da América que relataram e apresentaram propostas para os desafios enfrentados pelos museus de arte no novo século, como os impactos das novas tecnologias de informação, o difícil equilíbrio entre o trabalho de investigação e a produção de eventos para o aumento do número de público, os imperativos económicos e a necessidade de diferentes modelos de funcionamento e gestão. Em *Museum21*, uma plataforma virtual composta por arquivos de quatro simpósios internacionais realizados entre 2003 e 2008 pelo *Irish Museum of Modern Art* (IMMA), o debate em torno da redefinição dos museus de artes tem também como mote os desafios enfrentados por estas instituições neste novo século, entretanto, com o objetivo de investigar especificamente as novas fricções e possibilidades para os

museus de arte moderna e contemporânea. Explorando uma noção mais ampla do museu como instituição de ideia e de prática estes simpósios reuniram críticos, artistas, historiadores, curadores de vários países do mundo, os quais apresentaram uma vasta gama de perspetivas para as políticas de coleções, para as práticas curatoriais, para o acesso do público à arte contemporânea e aos artistas contemporâneos[7].

Como uma instituição de ideia e de prática o museu configura-se como um espaço de experimentação da nossa cultura, da arte e de nós mesmos; este é o pressuposto de *Museums After Modernism. Strategies of Engagement*, volume editado por Griselda Pollock e Joyce Zemans (2007), consequente a uma colaboração entre pesquisadores do Reino Unido e do Canadá e que reúne uma série de ensaios acerca de temas gerais como curadoria, exposição, acessibilidade, público, comunidade, mas que abordam especificamente o museu como um lugar para o pensamento discursivo, como um lugar público e responsável por estimular e abrigar o pensamento crítico em e através da arte. Esta colaboração originou também um simpósio internacional realizado pela *York University* em 2002, em Toronto, inspirado pela agenda teórico-prática proposta pelo trabalho e pensamento de Judith Mastai (1945-2001), baseada na firme convicção de que a arte é uma forma profundamente importante de pensamento e de provocação ao pensamento[8].

Neste âmbito de discussão nota-se que muitos dos estudos sobre a identidade do museu de arte realizados a partir da década de 1980 foram particularmente influenciados pelas ideias e estudos de Foucault[9] (1926-1984), abordando-o, sobretudo, como local de autoridade envolvido na formação e desenvolvimento de sistemas de regulação social, de legitimação política, onde tecnologias disciplinárias

[7] http://www.imma.ie/museum21/index.html (acessado em setembro de 2012).
[8] É possível ainda acessar o registo completo das palestras, painéis e debates realizados no simpósio através do seguinte endereço eletrónico: http://www.yorku.ca/mam/ (acessado em setembro de 2012).
[9] Os estudos de Foucault sobre as relações entre o poder e o conhecimento, sobre o estatuto de verdade, sobre as *formações discursivas*, e suas ferramentas metodológicas como a abordagem "efetiva" da história e a análise da *episteme* têm sido particularmente influentes para o pensamento museológico a partir das últimas décadas do século XX (Mason, 2006).

são ativas e forças governamentais estão localizadas, e objetivando revelar as estruturas de valor – cultura, gosto, educação, disciplina, poder – expostas ou subjacentes à organização e controle da experiência museal (Trodd, 2003). Por outro lado estes estudos contribuíram especialmente na formação de perspetivas mais complexas e institucionalmente sensíveis, situando os museus em contextos socioculturais específicos, privilegiando suas diferenças, ruturas e descontinuidades (Witcomb, 2003), ou seja, mesmo considerando que os museus de arte são sempre governados por forças extrainstitutionais tais estudos contribuíram para o reconhecimento da atuação dos museus na produção, distribuição e circulação de seus próprios significados e conhecimentos, na geração de seus próprios questionamentos, valores, práticas e identidades (Trodd, 2003).

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

É importante salientar que o museu de arte contemporânea como uma tipologia de museu é uma invenção de quase duzentos anos[10] e, a princípio, poderia ser entendido como um género de museu caracterizado pela natureza de sua coleção, *i.e.*, caracterizado por colecionar arte contemporânea mas, também, por conservá-la, categorizá-la, investigá-la, torná-la inteligível. Porém, quando a própria arte contemporânea, seja pelas características de seus materiais e processos, seja pela sua pluralidade de momentos e práticas tensiona e problematiza funções e conceitos sistematicamente estabelecidos ao longo dos últimos dois séculos – arte, artista,

[10] O primeiro museu de arte contemporânea do ocidente, oficialmente chamado de *Musée des Artistes Vivants,* abriu ao público em 24 de Abril de 1818, no *Palais du Luxembourg* em Paris (Lorente 1998).

público, originalidade, autoria, autenticidade, permanência, visualidade, etc. –, qualquer noção segura de como musealizá-la é também suspensa. Conforme observa Belting:

> Durante muito tempo, os museus de arte pareciam ter nascido com uma identidade segura, salvaguardada pela sua designação de exibir arte e até de provê-la com o ritual necessário de visibilidade. No entanto, agora, à medida que entramos na era global, parecem enfrentar um novo desafio. Resta saber se o museu de arte, enquanto instituição, com uma história de pelo menos duzentos anos no ocidente, está preparado para a era da globalização. Não existe uma noção comum da arte que necessariamente possa ser aplicada a todas sociedades no mundo inteiro. A Arte Contemporânea, [...], levanta questões novas e difíceis. Por um lado, a produção de arte enquanto prática contemporânea está se expandindo no mundo inteiro. Por outro, precisamente, esta recente explosão parece ameaçar a sobrevivência de qualquer noção segura de arte, se é que ainda existe alguma, mesmo no ocidente. Os novos museus de arte vêm se estabelecendo em muitas partes do mundo, porém, será que a instituição sobreviverá a esta expansão? (Belting, 2007, p.16)

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

De uma certa maneira, esta perspetiva atribui à problemática da musealização uma dimensão pouco explorada pelos estudos críticos museológicos (pelo menos nestes termos): o foco desloca-se dos efeitos da musealização sobre o objeto musealizado – mudanças de estatuto, de valor e de interpretações[11] – para as implicações deste processo para a constituição do próprio museu[12]. Todavia, aproxima este estudo às discussões sobre a (tensa) relação entre o museu e a arte contemporânea presentes nos diferentes domínios que constituem tal processo. Incluem-se aqui, por exemplo, os estudos sobre a coleção e conservação da arte contemporânea reunidos em *Collecting the New: museums and contemporary art*, volume editado por Bruce Altshuler (2005) com a proposta de investigar, através da análise de casos específicos, os desafios e questões práticas que surgem com o colecionismo da arte contemporânea e que dizem respeito ao encontro entre a concepção tradicional do museu de arte e as características conceituais, materiais e contextuais da arte contemporânea; e as discussões desenvolvidas no âmbito do projeto *Global Art and the Museum* (GAM)[13] iniciado por Peter Wiebel (n.1944) e Hans Belting (n.1935) em 2006, no *Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe* (ZKM), com o objetivo de documentar e contestar as fronteiras do mundo da arte hoje, lançando um debate sobre as consequências do processo de globalização para a arte contemporânea e suas instituições. Este projeto tem organizado uma série de encontros, palestras, conferências, exposições e publicações, destacando-se entre estas últimas *Contemporary Art and the Museum. A Global Perspective*, volume editado por Peter Weibel e Andrea Buddensieg (2007) e dedicado à discussão do

[11] O que envolve questões sobre políticas de representação cultural e social.
[12] Este deslocamento de foco foi abordado, por exemplo, no colóquio *Museus Discursos e Representações*, realizado em novembro de 2004 na cidade do Porto e organizado pelos Departamentos de Ciências e Técnicas do Património e de Sociologia da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Partindo da convição de que o museu é um artefato social que habita contextos e que se transforma a cada dia, este colóquio propunha refletir sobre as diversas narrativas museológicas, centrando-se nos pressupostos em que se alicerçam os argumentos implícitos aos discrusos e as representações museológicas; e sobre os efeitos e consequências destes argumentos na construção do objeto museológio mas, sobretudo, na construção da política museológica e nas suas missões (Semedo & Lopes, 2006).
[13] http://www.globalartmuseum.de/site/home (acessado em setembro de 2012).

impacto recíproco entre a arte contemporânea não ocidental e os museus locais e nacionais em todo o mundo[14].

Incluem-se ainda nesta discussão os estudos sobre a relação de dupla implicação entre museus e artistas que a partir da apropriação e aplicação de princípios museísticos e da reflexão teórica criam estratégias questionadoras do marco interpretativo dos museus, como Hans Haacke (n. 1936), Fred Wilson (n.1954), Michael Asher (1943-2012), Mark Dion (n.1961), Andrea Fraser (n.1965), Allan Kaprow (1927-2006), Daniel Buren (n.1938), Robert Smithson (1938-1973) e Brian O'Doherty (n.1928) (Bolaños, 2002; Buskirk, 2003; Putnam, 2001).

Porém, apesar deste estudo se centrar nos modos como os museus se afirmam e *reinventam* ao musealizarem a arte contemporânea, não se pressupõe aqui que a sua identidade esteja apenas relacionada com os tipos de relações que estabelecem com os seus objetos – crítica, discursiva, reflexiva, ritualista – e nem que estas sejam as únicas relações estabelecidas. Pelo contrário, assume-se que a sua *reinvenção* situa-se, principalmente, na realização de uma política de conversação cultural entre muitos participantes e através da promoção de espaços para onde confluem uma série de dilemas, contradições e tensões em relação aos processos de seleção e produção de conhecimento (Padró, 2003). O que se propõe aqui é que a musealização da arte contemporânea constitui-se como um destes espaços.

***

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

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

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

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

específicos. O quadro de discussão é formado, assim, como resultado do confronto entre estes estudos preliminares.

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

Seguindo o desenho do trabalho investigativo, para além desta secção introdutória e da secção destinada às considerações finais do estudo, está dissertação está organizada sistematicamente em duas partes: a Parte I reservada à construção do quadro de discussão para a análise dos estudos de caso e a Parte II, aos estudos de caso. A secção introdutória, por sua vez, tem como objetivo apresentar os elementos que alicerçam este estudo – os contextos, questões, conceitos, o marco epistemológico, as estratégias metodológicas – e está subdividida em três subsecções, para além desta secção onde foram enunciados os contextos e questões gerais da investigação. A subsecção 1.1, "Do que se fala quando se fala em musealização?", é constituída por uma reflexão sobre o termo/conceito *musealização* operacionalizado neste estudo e sobre alguns de seus desdobramentos quando associado ao objeto

artístico. Fundamentada por diferentes perspetivas, esta reflexão desenvolve-se em torno da possibilidade de se considerar a musealização como o meio de (auto)afirmação e *reinvenção* do museu. A subsecção 1.2, "Um percurso pelo pensamento crítico museológico", é dedicada a uma breve reflexão sobre o campo discursivo em que a investigação está inserida, a Museologia, e sobre o pensamento crítico museológico, *i.e.*, a perspetiva orientadora deste estudo. E a subsecção 1.3, "Estratégias e Desafios Metodológicos", é reservada à pormenorização da estratégia metodológica adotada para a realização dos estudos de caso e os desafios enfrentados durante o desenvolvimento dos mesmos.

A Parte I, constituida pelo primeiro capítulo desta dissertação, é reservada ao estabelecimento de três esferas de discussão que uma vez articuladas operam como uma proposta de abordagem ou entendimento de museus de arte contemporânea, constituindo o quadro de análise dos estudos de caso. No subcapítulo 2.1, o "Museu de arte contemporânea: modelos paradigmáticos ou casos inspiradores", são referidos dois modelos institucionais de museus de arte contemporânea repetidos ou emulados durante o século XIX e XX, e de certo modo paradigmáticos para os casos estudados: o *Musée des Artistes Vivants*, em Paris, e o *Museum of Modern Art* de New York. No subcapítulo 2.2, "Museu de arte contemporânea em suspensão", relata-se brevemente uma experiência expositiva realizada por um dos casos estudados, o MAC-USP, e que se tornou paradigmática para esta investigação, mais especificamente para a abordagem de questões e problemáticas que surgem com a coleção, conservação e exposição da arte contemporânea. O subcapítulo 2.3, "Diálogos entre o museu e o artista", constiui-se como uma breve reflexão ou sistematização sobre a relação entre o museu e o artista conteporâneo ao longo da história desta instituição.

A Parte II é constituída por três capítulos, cada um deles dedicado a um estudo de caso, sendo o Capítulo 3 dedicado ao MNAC, o Capítulo 4 ao MACS, e o Capítulo 5 ao MAC-USP. Cada capítulo, por sua vez, é dividido em duas partes. Na primeira parte, "Contextualizações", são explorados os contextos de criação de cada museu em diálogo com a primeira esfera do quadro de análise; e na segunda parte, "Processos",

desenvolve-se uma análise das atualizações, adesões, ruturas, afirmações, reorientações de discursos e práticas institucionais de cada caso durante o processo de musealização da arte contemporânea. Nesta segunda parte o estudo é desenvolvido em diálogo com a segunda e terceira esferas do quadro de análise. No final de cada caso são traçadas breves considerações que serão retomadas em conjunto nas Considerações Finais para uma leitura comparativa dos casos.

***

Conforme explicitado este estudo é marcado por um conjunto de circunstâncias que assinalam as últimas cinco décadas do *mundo dos museus*. Considera-se, portanto, a década de 1960 como o início deste período e, consequentemente, do recorte temporal desta investigação. Nesta mesma década, mais precisamente no inverno de 1969, Christo (n.1935) e Jeanne-Claude (1935-2009) *empacotaram* o *Museum of Contemporary Art* de Chicago (MCA)[15]. Considerado pela dupla de artistas como um edifício perfeito para ser *empacotado*, devido a sua característica arquitetónica banal – o que lhe conferia uma certa anonimidade –, o MCA havia sido fundado dois anos antes e afirmava-se como um museu de atuação muito próxima das práticas artísticas contemporâneas[16]. Os *empacotamentos* de Christo e Jeanne-Claude aconteciam em lugares públicos, acessados ou compartilhados por milhares de pessoas, e através das perturbações que provocavam em seus ambientes desafiavam a construção de novas experiências e percepções dos edifícios, das paisagens e monumentos *empacotados*. Uma imagem de tal obra de Christo e Jeanne-Claude (fig.1) acompanha esta investigação desde seu início como o símbolo do museu de arte contemporânea *empacotado*, perturbando continuamente o seu entendimento mas abrindo a possibilidade de diferentes abordagens e interpretações. Esta dissertação apresenta-se como uma entre muitas possíveis abordagens e interpretações dos museus de arte contemporânea; e é centrando na dimensão processual destas instituições que pretende contribuir para o entendimento das mesmas.

[15] Utilizando para isso 930 metros quadrados de uma pesada lona castanho-esverdeada e 1219 metros de corda de Manila.
[16] Foi no MCA de Chicago, por exemplo, que Dan Flavin (1933-1996) fez sua primeira exposição individual.

1.1 Do que se fala quando se fala em musealização?

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

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

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

Segundo Mensch (1992), surge no final da década de 1980 um grupo de teóricos alemães, formado por Wolfgang Ernst (n.1959), Gottfried Korff (n.1942), Gottfried Fliedl (n.19-), Eva Sturm (n.1962), Wolfgang Zacharias (n.1941) e Klaus Weschenfelder (n.1952), que adotam o termo *musealização* como conceito chave de

sua teoria museológica. Influenciados por Walter Benjamin (1892-1840), Jean Baudrillard (1929-2007), Henri Pierre Jeudy (n.1945) e Hermann Lübbe (n.1926), a musealização foi por eles definida como um processo que já não estava somente ligado ao museu, mas infiltrado em todos os âmbitos da vida cotidiana. Esta definição, em certa medida, refletia um dos fenómenos culturais e políticos mais surpreendentes dos últimos anos: o surgimento da memória como uma preocupação central da cultura e da política das sociedades ocidentais[17] e, consequentemente, da musealização como uma tentativa de assegurar "alguma forma de continuidade no tempo, de prover alguma extensão do espaço vivido" dentro do qual poderíamos "nos mover e respirar" mais tranquilamente (Huyssen, 2000, p.24).

Tal fenómeno manifesta-se, por exemplo, através do restauro historicista de velhos centros urbanos; dos diversos empreendimentos para proteger o património e o acervo cultural herdado; da onda de novos edifícios para museus; do *boom* da moda e do design *retro*; do marketing massivo da nostalgia; do registo de memórias e confissões; do auge da autobiografia e do aumento dos documentários históricos televisivos. Mas manifesta-se também pelo lado *traumático* da *cultura da memória*, através das obras históricas e atuais em relação aos genocídios, às guerras coloniais e à escravatura; das polémicas públicas cada vez mais frequentes sobre comemorações e monumentos (Huyssen, 2000).

Surgem também na década 1980, segundo Huyssen (1995), três modelos teóricos distintos e parcialmente rivais entre si que propunham um entendimento sobre a musealização e sobre a *cultura da memória*: em primeiro lugar, o modelo da *cultura-como-compensação,* articulado por dois filósofos alemães de tendência conservadora – Hermann Lübbe e Odo Marquard (n.1928); em segundo, a teoria pós-estruturalista e secretamente apocalíptica da musealização como câncer terminal do *fin de siècle; e* em terceiro lugar, o modelo mais sociologicamente orientado, imbuído

[17] Para Huyssen (2000), uma consequência do processo de descolonização e dos novos movimentos sociais interessados em historiografias alternativas e revisionistas.

pelo espírito teórico crítico e que sustenta o nascimento de uma nova etapa do capitalismo consumista no Ocidente, chamada de *Kulturgesellschaf*[18].

Lübbe (n.d. *apud* Huyssen, 1994) descreveu a musealização como um aspeto central da cambiante sensibilidade temporal moderna, já que defendia que a modernização própria de nosso tempo vinha acompanhada por um atrofia das tradições válidas, por uma perda de racionalidade e por um fenómeno de entropia das experiências de vida estáveis e duradouras. Cada vez mais objetos novos e brevemente obsoletos são gerados pela velocidade cada vez maior do desenvolvimento das inovações técnicas, científicas e culturais. O modelo da *cultura-como-compensação* considera que o museu, através da musealização, compensa a perda de estabilidade originada por todo esse processo por oferecer formas tradicionais de identidade cultural a um sujeito desestabilizado e fragmentado (Huyssen, 1995).

A procura por resíduos de culturas ancestrais e de tradições locais, e o desejo de preservar deve ser entendido, segundo a *cultura-como-compensação,* como uma reação ao ritmo acelerado da modernização, como uma tentativa de escaparmos do turbulento espaço vazio do presente cotidiano (Huyssen, 2000). Por outro lado, para Odo Marquard (n.d. *apud* Huyssen, 1994), colega de Lübbe, os transtornos inevitáveis da modernização foram sempre compensados, de uma forma ou de outra: a tecnificação pela historização, a homogeneização pelo pluralismo, o predomínio da ciência e uma visão totalizadora da história pelos relatos com perspetivas múltiplas das humanidades (Huyssen, 1995).

Porém, segundo a *cultura-como-compensação*, o museu e o mundo *real/presente* permanecem separados, sendo o museu indicado como um lugar de ócio, calma e meditação; lugar para recuperarmos o fôlego e enfrentarmos os estragos da aceleração do mundo para além de suas paredes. Para o modelo da c*ultura-como-*

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

compensação, compensação significa cultura como oásis, como afirmadora e não como questionadora do *deserto exterior* (Huyssen, 2000). A crença conservadora de que a musealização cultural pode se tornar uma compensação para os estragos causados pela modernização acelerada é, ao mesmo tempo, segundo Huyssen, o princípio e o aspeto mais falho desse modelo. "Esse pressuposto não consegue reconhecer que qualquer tipo de segurança que possa oferecer o passado está sendo desestabilizado pela nossa indústria cultural musealizadora e pelas mídias que protagonizam essa obra edificante em torno da memória. A musealização é impulsionada pelo mesmo redemoinho que gera a circulação cada vez mais veloz de imagens, espetáculos, eventos; e, portanto, corre sempre o risco de perder a sua capacidade de garantir a estabilidade cultural ao longo do tempo" (*ibid.*, p.24).

O modelo da c*ultura-como-compensação* é apresentado por Huyssen (1995) como diametralmente oposto ao modelo pós-estruturalista e secretamente apocalíptico da musealização como catástrofe, como câncer terminal do *fin de siècle.* Desenvolvido pelos teóricos franceses Jean Baudrillard e Henri Pierre Jeudy, o modelo pós-estruturalista define o museu como nada mais que uma máquina de *simulação*[19]. Mas apesar de serem apresentados como absolutamente opostos, ambos modelos partem de um mesmo ponto: da observação da expansão aparentemente ilimitada do *museal* no mundo atual. Jeudy (n.d. *apud* Huyssen, 1994) fala da musealização de regiões industriais inteiras, do sonho de dotar cada indivíduo com o seu próprio museu através da constituição de coleções. Baudrillard, por sua vez, analisa algumas estratégias de musealização, por exemplo, o "congelamento" etnográfico de uma "tribo" – usando como exemplo os *Tasaday*, nas Filipinas – e a construção do *duplo* de um espaço *museal* original – as cavernas de *Lascaux* (n.d. *apud* Huyssen, 1995, p.30).

A musealização em suas muitas formas foi para Baudrillard o intento patológico da cultura atual de preservar, controlar, dominar o real a fim de ocultar o fato de que

[19] Simulação gerada "pelos modelos de um real sem origem nem realidade: hiper-real" (Baudrillard, 1991, p.8).

o mesmo está agonizando devido à propagação da *simulação*. A musealização simula o real e assim contribui para a agonia do real. Segundo Huyssen (1994), para o modelo pós-estruturalista de Baudrillard e Jeudy, a musealização aparece como um sintoma de uma era glacial terminal, como o último passo de um movimento que vai da autopreservação, via dominação do *eu* e do *outro,* até um totalitarismo da memória morta coletiva, mais além de que todo *eu* e de qualquer forma de vida. E apesar de Jeudy (n.d. *apud* Huyssen, 1994) sugerir que seria um engano acreditarmos que o museu poderia neutralizar nossos temores, o modelo apocalíptico da musealização não reconheceu os intentos vitais do museu em criar formas de desvelar os passados reprimidos ou marginalizados.

O terceiro modelo apresentado por Huyssen parte de uma relação entre o museu e o consumo mediático, mas principalmente do conceito de *Kulturgesellschaft*[20]*:* sociedade na qual a atividade cultural funciona cada vez mais como fator socializador, comparável com a Nação, com a família, com a profissão, com o Estado e muitas vezes contrária a todos eles. O crescimento e proliferação da atividade cultural são interpretados por esse modelo como "um agente de modernização, como representante de uma nova etapa da sociedade de consumo ocidental" (Huyssen, 1995, p.32). Ou seja, em vez do museu estar separado da modernização – como propõe o modelo da c*ultura-como-compensação –,* funciona como o agente cultural privilegiado da mesma.

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

[20] Segundo Huyssen (1995), conceito que órbita a revista cultural berlinense *Ästhetik und Kommunikation.*

O que Huyssen (1995) observa é que subjacente a esses três modelos explicativos para a *cultura da memória* está a crise da crença no progresso, na modernização, na superioridade do moderno sobre o "pré-moderno" ou "primitivo", no *novo* como utopia "como radicalmente e irredutivelmente outro" (*ibid.*, p.6); mais especificamente, a crise da crença na estrutura temporal moderna, veloz, contínua e linear. Implícito a esses três modelos explicativos está, portanto, uma tentativa de reorganização e estruturação de uma outra temporalidade, de uma outra sensibilidade temporal onde o museu é entendido em seus vários níveis – físico, experencial, vivido, lembrado, institucional, organizacional e enquanto consciência, sensibilidade (Crane, 2000) – como expressão estética, histórica e espacial da memória, do passado.

O interesse, ou melhor, a preocupação com a memória que marca a nossa época pode ser também percebida, segundo Nora (1989), como consequente à consciência de rutura com o nosso próprio passado. Para Nora, a sensibilidade temporal que surge com a *cultura da memória* é precisamente a *aceleração da história*: um deslizamento cada vez mais rápido do presente em direção a um passado que não existe mais. Nora apresenta como efeitos dessa sensibilidade temporal a diferenciação intricada entre *memória e história* e a exaltação dos *lieux de mémoire.*

A diferenciação intricada entre *memória e história* é descrita por Nora (1989) como a distância criada entre a *memória* como viva, sempre em evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, vulnerável a todos os usos e manipulações, como um fenómeno sempre atual; e a *história* como a reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais, como uma representação do passado, como uma operação intelectual que demanda análise e discurso crítico. "No coração da história está um discurso crítico que é a antítese de memória espontânea. A história é perpetuamente desconfiada da memória, e sua verdadeira missão é a de suprimí-la e destruí-la" (*ibid.*, p.9).

Quando a memória passa a sobreviver apenas como um objeto construído sob o olhar da história, surgem os *lieux de mémoire* (Nora, 1989): museus, arquivos, cemitérios, tratados, depoimentos, monumentos, santuários. Lugares onde a memória se cristaliza e se refugia. Lugares que nascem e vivem do sentimento de que não há memória espontânea, de que não há meios adequados – *milieux de mémoire* – de ela existir. Lugares paradoxais: que preservam, comemoram, reverenciam, revelam memórias que provavelmente a história apagaria, mas que se não estivessem ameaçadas não precisariam de vigilância, proteção. "Se a história não cercar a memória, deformando-a e transformando-a, invadindo-a e petrificando-a, não existiriam os *lieux de mémoire"* (*ibid.*, p.12).

Segundo Nora (1989), tudo o que é chamado hoje de memória não é, portanto, memória, mas já história[21]. E toda nossa procura – ou obsessão – por memória é na verdade a procura por história, por uma constituição gigantesca e vertiginosa de um estoque material – e imaterial – daquilo que nos é impossível lembrar e daquilo que precisaríamos lembrar. Uma procura que, para além de provocar a *aceleração da história,* tem exigido que cada grupo social, que cada indivíduo redefina sua identidade, redescubra suas origens através da revitalização de sua própria história; tarefa esta que repousa sobre a relação pessoal de cada grupo, de cada indivíduo com o seu próprio passado. Entretanto, um passado que não é percebido como continuidade, e sim como descontinuidade, como rompimento. Um passado radicalmente outro do qual estamos desligados para sempre. Trata-se da revitalização de uma história não mais procurada na continuidade de uma memória, mas de uma memória que se projeta na descontinuidade da história.

Para Huyssen (2000), a musealização de Lübbe e os *lieux de mémoire* de Nora compartilham uma mesma sensibilidade compensatória que reconhece a perda de uma identidade nacional ou comunitária, mas confia na capacidade de compensação

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

do indivíduo, dos grupos sociais. Da mesma maneira que os *lieux de mémoire* de Nora compensam a perda dos *milieux de mémoire*, a musealização de Lübbe dedica-se a reparar a perda de uma tradição[22] viva.

A reconstrução do passado, da memória. Essa talvez seja uma das mais controvérsias implicações do processo de musealização. Ou seja, o que é visto como evidência de um passado foi manipulada e produzida pelo processo de musealização. Manipulada segundo condições culturais, políticas, sociais e económicas. Mas não se pode esquecer que ser musealizado significa ser valorizado e lembrado socialmente e culturalmente; e que por mais que a musealização almeje solidificar os sentidos da memória, a memória não é estática e nem passiva: evoca emoções e vontade de lembrar ou de esquecer (Crane, 2000). A reconstrução do passado, da memória é, assim, muito menos o conjunto de acontecimentos ocorridos no espaço e no tempo do que a realidade reinstaurada por aqueles que narram os fatos (Lyotard, 1989).

> O mundo está a musealizar-se e todos nós desempenhamos algum papel neste processo. (Huyssen, 2000, p.16)

Para Huyssen (2000) a *cultura da memória* e a temporalidade por ela instaurada produzem também um outro efeito, uma mudança de foco: a passagem de *futuros presentes* para *pretéritos presentes*, ou seja, se a sensibilidade temporal moderna procurava assegurar o futuro, a sensibilidade temporal dos finais do século XX assume a responsabilidade de assegurar o passado. Entretanto, um passado articulado como memória/história no presente, pois, apesar da memória depender de eventos ou experiências passadas, o estatuto temporal de qualquer ato de memória – ou de construção de história enquanto um constructo abstrato – é sempre o presente. Para Huyssen (1995, 2000) é precisamente a ténue fissura entre o passado e o presente que para além de constituir a memória torna-a potencialmente viva, transitória, pouco confiável, em poucas palavras: humana e social.

[22] Tradição do latim *traditio*, *trazer, entregar*. Tornar o passado presente através da revivência das experiências interiores que lhe deram sentido.

Uma outra temporalidade é ainda evocada, ou melhor, um outro *espaço* é criado quando se aproximam a problemática da construção da história e a musealização da arte contemporânea, aqui entendida como arte do presente: o *passado do futuro* (Fisher, 1991). Passado este que é a história da arte do presente. Segundo Altshuler (2005), a criação desse *espaço* diz respeito a um dos principais pontos de tensão conceitual do envolvimento do museu com a arte contemporânea: o conflito com a noção tradicional do museu de arte como uma instituição que preserva obras que resistiram ao *teste do tempo* e que as contextualiza em uma narrativa histórica da arte na qual "obras novas" não poderiam ter lugar definitivo. O museu está associado ao *teste do tempo* e, por consequência, ao julgamento da qualidade artística. E apesar dessa tradicional associação ser atualmente contestada, continua sensivelmente subjacente às praticas museológicas e ao mercado da arte. Assim, a arte atual ao ser incorporada à coleção de um museu – ou em menor medida, ao ser exposta em um museu – seria valorizada *em projeção*, situando-se em uma história antecipada da arte. O conflito surge quando, para além de um geral ceticismo relativo ao julgamento estético do *novo*, as próprias práticas artísticas e outras narrativas extrapolam os limites das definições tradicionais da obra de arte e da história da arte, pondo em causa a construção de relatos definitivos que situam as *novas aquisições* em termos de importância e do seu lugar histórico (*ibid.*). Segundo Preziosi:

> História da Arte e museologia são tecnologias epistemológicas para moldar o presente e determinar o futuro através da transformação do passado em uma imagem daquilo a partir do qual gostaríamos de descender, projetado em um horizonte de realização futura. O presente é configurado como o produto ou o efeito do passado, de modo que podemos reivindicar a compreensão do passado para entendermos a nós mesmos e nossas circunstâncias presente. Museus existem em um tenso e hesitante espaço-tempo entre duas ausências – o passado e o futuro; entre o que está ausente porque já não existe, e o que está ausente porque não existe ainda. Um museu é, então, uma máquina coreográfica para transformar o passado no futuro. Como é o mecanismo retórico da história da arte. (2003a, p.10)

Enfim, a ténue fissura entre o passado e o presente imprime uma outra direção à problemática da *cultura da memória* e sua temporalidade e que não está fundada em

um *discurso da perda* – compensada –, e sim no facto de que uma vez reconhecida, esta ténue fissura nos incita a reconhecer também que qualquer ato de memória – ou de construção de história – é uma possibilidade e não a única possibilidade de representação, interpretação do passado; é uma expressão – testemunho – de um presente não somente global, mas regional, não somente coletivo, mas individual. Ou seja, implícito ao processo de musealização estão não apenas a construção e preservação de um passado – seus objetos, fatos, circunstâncias – mas também a construção e preservação de um presente – com seus critérios e valores –, da relação que temos hoje com as coisas que atualmente acreditamos nos constituir enquanto seres humanos, indivíduos sociais, históricos e culturais. Neste sentido, um estudo sobre o processo de musealização pode revelar muito mais sobre o presente conhecido e próximo do que sobre o passado estranho e longínquo.

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

Partindo de um ponto de vista científico e social, a musealização[23] pode ser entendida como um conjunto de procedimentos que possibilita que uma coisa se torne testemunho material (ou imaterial) do homem e de seu entorno e, consequentemente, objeto de preservação, estudo e exposição; como um processo através do qual uma coisa é selecionada, extraída de seu meio de origem natural ou cultural e imbuída de um estatuto *museal* (Mairesse, *et al.,* 2009) ao ser inserida num contexto particularmente conceitual e simbólico materializado num modelo institucional específico: o museu por excelência (Mensch, 1992). Como um processo através do qual uma coisa, para além de ser simplesmente transportada para um museu, é transformada em objeto de museu (Preziosi, 2006a, p.50) assumindo funções e significados consoantes à natureza da própria instituição. Natureza essa complexa e cambiante (Macdonald, 1996) o suficiente para caracterizar o museu, por exemplo, como uma instituição moderna intrinsecamente relacionada com o desenvolvimento

[23] Inglês: *musealisation*; francês: *muséalisation*; alemão: *Musealisierung*; italiano: *musealizatione*; espanhol: *musealización* (Mairesse, *et al.*, 2009, p.109).

industrial, com as revoluções políticas e com a formação dos estados-nação (Fyfe, 2006, p.33); como uma instituição social cuja função primária é ideológica (Duncan & Wallach, 2004); como um teatro, palco, espaço onde uma versão particular da história e de identidades são apresentadas/encenadas (Preziosi, 2003b); como uma zona de contato, um espaço de encontro onde diferentes culturas e comunidades se cruzam, interagem e são mutuamente influenciadas por esse encontro (Clifford, 1997); como um lugar de memória, um lugar físico de construção da memória, um lugar cuja função é fazer memória e um lugar simbólico da memória institucional (Nora, 1989). Neste sentido, o entendimento da musealização não se desenvolve propriamente através de uma abordagem ontológica e sim no horizonte de seus resultados, na perspetiva de suas consequências.

Sucintamente, o processo de musealização consiste em alterar o estatuto de um objeto, transformá-lo em um *objeto de museu* através de uma operação *política* – orientada por critérios e valores culturais, sociais, económicos –, *científica* – a conservação dos objetos –, e de uma operação *estética* – a elaboração de sistemas de construção de significados (Shanks & Tilley,1993). A princípio, tais operações implicam em inúmeras distorções, deturpações e restruturações do objeto musealizado. No campo dos estudos e das práticas museológicas, "a desnaturalização e mutilação de objetos nos museus" (Huchard, 1986, p.149) tornou-se uma batalha a ser enfrentada e uma das questões fundamentais da *nova museologia* (Mensch, 1992).

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

resignificação em detrimento de uma valorização seja documental, representacional ou contemplativa (Mensch, 1992).

Ao refletir sobre a representação da cultura material no museu, Alpers (1991) identifica outro efeito implícito à *descontextualização* do objeto, denominado de *museum effect*, *i.e.*, um *modo de ver* sob o qual os objetos são expostos no museu e que os transforma em objetos visualmente interessantes, influenciando nas estratégias de interpretação dos visitantes: as legendas, os textos, a iluminação, etc. O que Alpers (*ibid.*) observa é que se por um lado o *museum effect* torna-se preocupante na medida em que estabelece determinados parâmetros de interesse visual – transformando, por exemplo, objetos da cultura material em objetos de arte –, por outro lado, pode encorajar *modos de ver* mais construtivos:

> Museus convertem a cultura material em objetos de arte. Os produtos de outras culturas são transformados em algo que podemos olhar. É para nós mesmos, então, que estamos representando as coisas nos museus. Porém, o museu oferece um lugar onde nossos olhos são exercitados e onde nós somos convidados a encontrar objetos trabalhados, esperados e inesperados, visualmente interessantes para nós. A mistura de distância, por um lado, com um sentido de afinidade humana e capacidades comuns, por outro, faz parte da experiência de olhar tanto uma pintura de paisagem holandesa do século XVII, como de olhar uma polia de tear entalhada baulê, do século XX. Este é, parece-me, um modo de ver que o museu pode encorajar. (Alpers, 1991, pp.31-32)

Por sua vez, o próprio objeto artístico estaria sob a pressão do *museum effect,* e aqui Alpers (1991) refere-se, por exemplo, a maneira como as obras são situadas e iluminadas. O efeito sofrido seria, portanto, de *distinção visual* e não necessariamente de significância cultural. Malraux (1965) também fala de um *modo de ver*, de uma *metamorfose do olhar*, implícito à musealização da obra de arte e que não pertenceria ao domínio da visão, mas da atenção e de uma espécie de projeção sobre a obra; metamorfose esta inseparável da criação de toda grande obra e que seria levada ao museu pelo olhar dos artistas ao afirmarem que, antes de ser qualquer coisa, um quadro é uma superfície de cores reunidas em uma certa ordem.

> O século XIX viveu dos museus; ainda vivemos deles, e esquecemos que impuseram ao espectador uma relação totalmente nova com a obra de arte. Contribuíram para libertar da sua função as obras de arte que reuniam, para transformar em quadros até mesmo os retratos. Se o busto de César, a estátua equestre de Carlos Quinto, ainda são César e Carlos Quinto, o duque de Olivares é simplesmente Velázquez. Que nos importa a identidade do *Homem do Capacete,* ou do *Homem da Luva*? Chama-se Rembrandt e Ticiano. O retrato começa por deixar de ser o retrato de alguém. Até o século XIX, todas as obras de arte eram a imagem de algo que existia, antes de serem obras de arte. Só aos olhos do pintor a pintura era pintura; e, muitas vezes, era também poesia. E o museu suprime de quase todos os retratos (mesmo sendo ele de um sonho), quase todos os modelos, ao mesmo tempo que extirpa a função às obras de arte: não reconhece Paládio, nem santo, nem Cristo, nem objeto de veneração, de semelhança, de imaginação, de decoração, de posse; mas apenas imagens de coisas, diferentes das próprias coisas, e retirando desta diferença específica a sua razão de ser. (Malraux, 1965, pp.11-12)

O museu tornar-se-ia, através desta metamorfose, meio e prolongamento da própria obra (Deloche, 2002). Contudo, "o museu é um confronto de metamorfoses" (Malraux, 1965) e outra transformação estaria implícita à *descontextualização* do objeto artístico e sua *recontextualização* no museu de arte; metamorfose esta entendida, segundo Carrier (2006), como uma metáfora para a *interpretação* da obra de arte. Para explicá-la, seguindo a teoria de Richard Wollheim (1923-2003), Carrier evoca a natureza dual da obra de arte, *i.e.*, a unificação do objeto físico com *algo a mais*. Para Wollheim (1968 *apud ibid.*), a obra de arte visual estaria intrinsecamente ligada com o que denominou de *envelope*, e a Estética caracterizar-se-ia como uma tentativa de perceber esse *envelope*. Ao entrar no museu a arte seria envolvida por um *envelope* específico, *i.e.,* a maneira do museu pensar, teorizar sobre as obras de arte. E neste sentido, a metamorfose sofrida pelo objeto artístico seria a sua preservação e interpretação feitas pelo museu.

Segundo Carrier (2006), dois pensamentos dominam a literatura sobre o museu de arte e dizem respeito, de certa maneira, à *descontextualização* do objeto artístico e sua *recontextualização* no museu: um, de que a arte ao entrar no museu manteria plenamente sua identidade prévia, *i.e.*, ao "olhar para uma pintura, não é preciso examinar o contexto, tudo o que importa para a compreensão de suas qualidades

artísticas é o que se vê dentro da moldura" (*ibid*., p.7); o outro, que a arte, mais especificamente a arte antiga, não sobreviria a tal metamorfose. Esse último pensamento é denominado por Carrier de *museum skepticism*.

O *museum skepticism* é um argumento abstrato e a maneira que Carrier (2006) encontrou para analisá-lo foi historicamente. Sendo assim, o *museum skepticism* surge como uma resposta ao primeiro museu público de arte, o *Musée du Louvre*, inaugurado em 1793 e constituído basicamente pelas coleções eclesiásticas, aristocráticas e reais desapropriadas e nacionalizadas, e por uma grande quantidade de troféus de guerra ganhos/apropriados com as conquistas napoleónicas. Entretanto, faz-se necessário ressaltar que outros museus já haviam tornado públicas coleções de arte como a *Galleria degli Uffizi* (Florença) inaugurada em 1582, o *Öffentliche Kunstsammlung* (Basel), em 1661, o *Ashmolean Museum* (Oxford) inaugurado em 1677, o *British Museum* (Londres), em 1753, o *Musei Vaticani* (Vaticano), em 1784, e o *Peale Museum* (Filadelfia), em 1786. Porém, ao vincular a origem do museu público com a Revolução Francesa, Carrier (*ibid.*) chama a atenção para a relação do fenómeno museu público com a formação da cultura democrática moderna.

Um dos primeiros representantes do *museum skepticism* foi Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy (1755-1849). Durante a implementação do *Musée du Louvre*, de Quincy argumentava que a transferência da arte de seu sítio original para um museu quebraria às ligações que sempre existiram entre arte e costumes, arte e religião, arte e vida (n.d. *apud* Carrier, 2006). Por outras palavras, o museu destruiria a obra ao retirá-la de seu contexto. Sua argumentação referia-se especificamente à transferência da arte italiana para Paris. Segundo de Quincy (*ibid.*), o verdadeiro museu Romano era composto não somente pelas obras de arte móveis mas também pelas montanhas, pedreiras, ruas antigas, pelas cidades em ruínas, pela interconexão entre diferentes objetos, pelas memórias. Sendo assim, não considerava que a arte italiana pudesse *sobreviver* em Paris, já que para se preservar uma obra de arte seria necessário não apenas salvar o objeto mas também salvaguardar o seu contexto original. Em síntese a ideia subjacente ao pensamento de Quatremère de

Quincy era que exibindo "objetos que perderam sua função, transformando esculturas, tapetes e pintura em coisas que apreciamos esteticamente", o museu preservaria apenas meros artefatos físicos (Carrier, 2006, p.58). O que Malraux (1965) identificou como liberdade, o *museum skepticism* identifica como destruição e morte.

Em 1798, compartilhando o mesmo pensamento, Goethe dirá que se fosse possível fazer um levantamento poder-se-ia demonstrar o quanto já se havia perdido ao arrancar tantas partes daquela "imensa e antiga totalidade"[24] (1978 *apud* Carrier, 2006, p.53). Contudo, a destruição implícita à transferência da arte de seu sítio original para um museu não estaria restrita à *recontextualização* da arte italiana no *Musée du Louvre*. Em 1861, Théophile Thoré (1807-1869) escreve: "Museus não são mais do que cemitérios de arte, catacumbas em que os restos do que uma vez foram seres vivos são organizados em promiscuidade sepulcral" (*apud* Carrier, 2006, p.58) – a arte morta que, no entanto, poderia ser trazida novamente a vida através do olhar do espectador.

> Com a alma preparada para todas as penas, avanço em direção à pintura. Diante de mim se desenvolve, no silêncio, uma estranha desordem organizada. Sou tomado de um horror sagrado. Meu passo torna-se piedoso. Minha voz muda e se faz um pouco mais alta que na Igreja, mas soa um pouco menos forte que na vida comum. Não tarda para que eu não saiba mais o que vim fazer nessas solidões céreas, que se assemelham à do templo e do salão, do cemitério e da escola.
>
> [...]
>
> Civilização alguma, voluptuosa ou razoável, poderia sozinha ter edificado essa casa da incoerência. Algo de insensato resulta dessa vizinhança de visões mortas. Elas se enciúmam umas das outras e disputam entre si o olhar que lhes aporta a existência. Elas solicitam de toda parte a minha indivisível atenção; elas enlouquecem o ponto vivo que arrebata toda a máquina do corpo na direção daquilo que o atrai. (Valéry, 1923, pp.32-33)

[24] Segundo Carrier (2006), posteriormente Goethe tornar-se-á mais otimista: "um novo ou 'ideal corpo de arte' pode talvez ser construído, um *musée imaginaire* onde os remanescentes físicos da antiguidade, espalhados pelo mundo, podem ser reunidos mentalmente e ganharem vida novamente" (1978 *apud* Carrier, 2006, p.54).

Segundo Carrier (2006), tanto Adorno (1967) quanto Blanchot (1997) e Heidegger (n.d. *apud* Maleuvre, 1999) teriam igualmente uma visão cética em relação ao museu incorporada em suas intricadas estruturas filosóficas. E, se por um lado o *museum skepticism* poderia ser inicialmente identificado com um pensamento conservador, por se configurar como uma resposta transtornada pela *tranformação*, por outro lado, sua manifestação mais recente evocaria uma aliança académica esquerdista ligada ao feminismo, às políticas de género, ao multiculturalismo. Carrier (2006) cita como representantes recentes do *museum skepticism* Coles (1975), Bourdieu (1984), Duncan (1995), Pearce (1995), Hooper-Greenhill (2000), Preziosi (2003b) e Crimp (2005). Neste sentido, o problema não seria tanto a *descontextualização* do objeto artístico, mas os limites sociais e as bases políticas do museu implícitos ao processo de musealização.

> O museu ... é o resultado de um projeto Iluminista. Mas este é um projeto que tem sido cumprido precisamente através de sua negação: isto é, a partir do momento em que os objetos didaticamente reunidos tornam-se também veículos de sentimentos e testemunhos de perda. Não é possível para o museu emancipar-se dessa dupla identidade. (Bann, 1998 *apud* Carrier, 2006, p.63)

Em suma, Carrier argumenta que desde o final do século XVIII o museu de arte tem sido um elemento essencial do *envelope* em que a arte normalmente surge; e que para compreender plenamente uma obra de arte precisaríamos entender a história do museu em que a mesma foi exibida. Mas que, no entanto, esse entendimento deveria se dar entre uma história da arte ortodoxa e o *museum skepticism*: "Quando o envelope do museu muda, vemos o seu conteúdo de forma diferente. Mas porque podemos ver ou imaginar ver a arte em outro contexto, somos capazes de subtrair, por assim dizer, a configuração interpretativa" (2006, p.7).

Contudo, se a história inicial dos museus e da musealização da arte foi marcada pela *descontextualização* de objetos feitos para fins radicalmente diferentes do que a contemplação desinteressada, por outro lado, tal problemática é posta em questão quando o museu torna-se o próprio *contexto primário* da arte, repleto de obras que

assumem seus efeitos, "suas condições de visualização e de propriedade como um pressuposto subjacente" (Buskirk, 2012, p.5). Ou seja, a partir do momento em que a concepção do objeto artístico, ou melhor, da obra de arte, seus formatos e técnicas, suas estratégias de difusão passam a assumir o museu como destino, *i.e.*, a partir do *modernismo*. Segundo de Duve (1996), Manet inaugura o *modernismo* ao pintar para o museu. Por outras palavras:

> [...] a arte moderna tornou-se consciente de si mesma, tomou consciência de sua rutura com o passado artístico, de sua diferença específica, somente quando os artistas foram capazes de «ver» o passado, de atravessar a história em algumas centenas de metros, ao percorrer as galerias de um museu. Desde então, o horizonte artístico do pintor moderno será esse domínio do saber constituído que estabelece um nexo primordial entre a criação do museu como espaço público, o estatuto da história da arte como disciplina e a condição *moderna* da obra de arte. Ao fim e ao cabo, não se deve esquecer que o museu é uma instituição da Revolução Francesa. Historicamente, então, o seu destino e da arte moderna são indissociáveis. Esse facto adquire uma dimensão ontológica: o museu é, para seu pesar, o berço da arte moderna. (Bolaños, 2008, pp.207-208)

Pesar porque o museu de arte dos finais do século XIX, o templo sagrado da arte, mostrava-se avesso às inovações ou experimentalismos do pintor moderno, permanecendo assim até as primeiras décadas do século XX[25]. E de uma certa maneira, tal dimensão ontológica torna-se paradoxal não apenas pelo museu excluir inicialmente a arte moderna, mas por ter sido os artistas modernistas, mais precisamente a vanguarda histórica – *futurismo*, *dadá*, *surrealismo* – quem posteriormente combateu o museu de maneira mais radical e implacável, proclamando a eliminação do passado e uma celebração eufórica do futuro. O museu é para a vanguarda "um sintoma de ossificação cultural", "lugar de uma conservação elitista, um bastião da tradição e alta cultura", um "bode expiatório" (Huyssen, 1994, pp. 151-152 e 156). No entanto, o debate sobre a vanguarda está intimamente ligado ao debate sobre o museu, "o vanguardismo é inconcebível sem o seu temor patológico do museu" (*ibid.*, p.159); e o fim dos movimentos de vanguarda no museu

[25] Essa foi a tónica geral em toda a Europa (Bolaños, 2008).

se por um lado pode ser entendido como a *morte* da vanguarda ou a *vitória* do museu, por outro lado, pode ser entendido como a *vitória* da vanguarda convertendo-se na expressão cultural capital do século XX, ou como um sintoma de transformação do museu (Huyssen, 1988, 1994).

A discussão sobre os efeitos da musealização toma ainda outros contornos quando a *descontextualização* e mais especificamente a *recontextualização* de um objeto no museu é convertida em elemento chave da obra de arte. E aqui o *readymade* torna-se paradigmático. O ato de selecionar um objeto anónimo, banal e industrializado somado com o ato de enunciá-lo como obra de arte bem como de designar sua autoria e a sua posterior *recontextualização* no museu provocou efeitos de outra ordem: a transformação em causa foi da própria instituição, dos próprios limites do museu, das suas categorias, do seu público, da própria arte. "Produzir um readymade é mostrá-lo, transmitir um readymade é fazê-lo mudar de contexto, fruir de um readymade é perguntar o que ele está fazendo no museu" (de Duve, 1996, p.418).

Em relação ao museu, o *readymade,* para além de abrir suas portas para uma variedade quase ilimitada de manifestações, tornou-o um contexto presumido para a prática artística tanto como um espaço físico, como um conjunto de convenções institucionais (Buskirk, 2012). Por outras palavras, quando Duchamp (1882-1968) traz a *Fountain* (1917) para dentro do *mundo da arte* não é somente o estatuto do objeto de arte que é tensionado mas também o museu como um *site*, um lugar específico (Lash, 2006). No início da década de 1970, Buren dirá:

> Se o lugar onde o trabalho é mostrado imprime e marca esse trabalho, seja ele qual for, ou se o trabalho em si é diretamente – conscientemente ou não – produzido para o museu, qualquer trabalho apresentado nessa estrutura, se não examinar explicitamente a influência dessa estrutura sobre si mesmo, cai na ilusão de autosuficiência – ou idealismo. (1973 *apud* Kwon, 2002, p.88)

De uma certa maneira, o *readymade* abriu a possibilidade para que o museu se tornasse um princípio inerente à própria obra de arte. E enfim, segundo Danto, a percepção básica do espírito contemporâneo se formou sobre o princípio de um museu onde toda a arte teria seu próprio lugar; de um museu não cheio de arte morta, senão cheio de opções artísticas vivas. O museu tornou-se "um campo disponível para uma reordenação constante, [...] em certo sentido o museu é causa, efeito e encarnação das atitudes e práticas que definem o momento pós-histórico da arte" (1999, p.28).

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

Segundo Mensch (1992), o termo *interpretação*[26] foi introduzido na terminologia museológica durante a década de 1950 como uma alternativa para o termo *educação* e *comunicação*, ou seja, seu emprego surge atrelado à problemática da construção de significados e representações nos museus. Do ponto de vista do museu[27] (Hooper-Greenhill, 2000) esta discussão vem sendo desenvolvida pelo pensamento crítico museológico através de reflexões centradas nos pressupostos culturais e institucionais, na agenda ou nas motivações políticas implícitas às práticas museológicas o que, por sua vez, diz respeito a questões sobre ética, moralidade, a questões sociológicas de exclusão e inclusão, vantagem e desvantagem (Karp & Levine, 1991; Karp, *et.al.*, 1992; Greenberg, *et.al.,*1996; Clifford, 1997; Weil, 1999; Hooper-Greenhill, 2000). Por outras palavras, tal reflexão vem sendo desenvolvida através de discussões sobre o próprio marco interpretativo do museu, *i.e.*, sobre seus mecanismos de construção de práticas e saberes, seus códigos, convenções e linguagens, em síntese, sobre seus mecanismos de construção de discursos e

[26] Interpretação aqui entendida como a relação entre os objetos e os conceitos (mentais) utilizados para defini-las, analisá-las, explicá-las (Lord, 2006).
[27] Segundo Hooper-Greenhill, tal problemática pode ser considerada a partir de dois pontos de vista: do ponto de vista do visitante e do ponto de vista do museu. Do ponto de vista do visitante esta problemática é marcada por uma mais concreta e individualizada caracterização das audiências, *i.e.*, pela necessidade de considerar a relação entre os significados pessoais e sociais, as estratégias interpretativas utilizadas pelos visitantes dos museus, sob forte influência da teoria construtivista do aprendizado e do conhecimento (Falk & Dierking,1992, 2000; Hein 1998, 2001; Hooper-Greenhill, 2000).

representações (Sherman & Rogoff, 1994; Duncan, 1995; Hooper-Greenhill, 2001b; Padró, 2003; Semedo & Lopes, 2006; Pollock & Zemans, 2007; Whitehead, 2009).

Representação é sem dúvida um conceito caro ao universo museológico. É discutido com maior fôlego a partir das mudanças de perspetivas apresentadas por Peter Vergo (1989) em *The New Museology*[28], e a partir do contato entre o universo museológico e as diferentes disciplinas que desde as últimas décadas do século XX vieram contribuir para os estudos do mesmo, como a Antropologia, a Sociologia e os Estudos Culturais (Macdonald, 2006). Partindo de uma definição bastante simples, representação é o processo por meio do qual membros de uma mesma cultura utilizam uma linguagem para produzirem significados; linguagem como um meio privilegiado através do qual ideias, conceitos, sentimentos são organizados e comunicados; como uma prática significante, como um sistema de representação. Essa definição é acompanhada de duas premissas importantes: que as coisas do mundo – objetos, pessoas, eventos, – não têm nelas próprias qualquer significado fixo, final ou verdadeiro, já que seus significados são culturalmente e socialmente construídos; e que qualquer prática que utilize signos e símbolos – sons, palavras, gestos, objetos – para representar ideias, conceitos e sentimentos são práticas significantes, são sistemas de representação (Hall, 2003).

Duas abordagens mais complexas da representação são apresentadas por Hall (2003): a *abordagem semiótica*, influenciada pelos estudos dos signos desenvolvidos por Ferdinand Saussure (1978) e interessada na forma da representação, ou melhor, em como a linguagem produz significados – o que vem sendo chamado de *poética* da representação; e a *abordagem discursiva*, influenciada pelos estudos sobre os *discursos* e as *práticas discursivas* de Michel Foucault (2000, 2005) e interessada nos efeitos e consequências da representação – suas *políticas*.

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

Sucintamente, a *abordagem discursiva* da representação propõe dois preceitos que a diferencia da *abordagem semiótica*: o pressuposto de que os sistemas de representação não constroem somente significados, mas também conhecimentos; e o estudo, conforme Foucault, do *discurso* – e não da linguagem – enquanto sistema de representação*, i.e*, são os *discursos* e não a linguagem que definem as diferentes formas de organizar, agrupar, arranjar, classificar conceitos e de estabelecer complexas relações entre eles (Hall, 2003).

Segundo Foucault (2000, 2005) *discurso* é um conjunto de afirmações que habilita uma linguagem – uma prática significativa – a falar sobre um tema específico – ou a construir uma forma de representar o conhecimento sobre um tema específico – em um dado momento histórico. O *discurso* constrói o *tópico*, define e produz os objetos de conhecimento; determina não apenas o que pode ser dito em específicas condições sociais e culturais, mas também quem pode falar, quando e onde; influencia o modo como as ideias são postas em prática e utilizadas para regularem condutas.

> Suponho, mas sem estar muito certo disso, que não há nenhuma sociedade onde não existam narrativas maiores, que se contam, se repetem, e que se vão mudando; fórmulas, textos, coleções ritualizadas de discursos, que se recitam em circunstâncias determinadas; coisas ditas uma vez e que são preservadas, porque suspeitamos que nelas haja algo como um segredo ou uma riqueza. Em suma, pode suspeitar-se que há nas sociedades, de um modo muito regular, uma espécie de desnível entre os discursos: os discursos que "se dizem" ao correr dos dias e das relações, discursos que se esquecem no próprio ato que lhes deu origem; e os discursos que estão na origem de um certo número de novos atos de fala, atos que os retomam, os transformam ou falam deles, numa palavra, os discursos que, indefinidamente e para além da sua formulação, são ditos, ficam ditos, e estão ainda por dizer. Sabemos da sua existência no nosso sistema de cultura: são os textos religiosos ou jurídicos, são também esses textos curiosos, quando pensamos no seu estatuto, a que se chama "literários"; e numa certa medida também, os textos científicos.
>
> Está bem que este desnível não é estável, não é constante, não é absoluto. Não há, por um lado, a categoria dos discursos fundamentais ou criadores, dada de uma vez para sempre; e não há, por outro lado, a massa dos outros que repetem, glosam e comentam. Há muitos textos maiores que se dispersam e desaparecem, e há comentários que por vezes vêm ocupar o lugar primordial.

> Mas se é verdade que os seus pontos de aplicação podem mudar, a função permanece; e o princípio de um desnível é incessantemente acionado. (Foucault, 2005, p.19)

Sempre que eventos se referirem ao mesmo objeto, compartilharem o mesmo estilo e apoiarem uma mesma estratégia, um mesmo padrão e inclinação institucional, administrativa ou política, pertencerão, segundo Foucault, a mesma *formação discursiva* (Hall, 2003). Interessava a Foucault analisar as *formações discursivas* de diferentes períodos históricos e, também, analisar como o conhecimento produzido pelo *discurso* conectava-se ao poder, regulava condutas, construía identidades e definia a forma como certas coisas eram representadas, pensadas, praticadas, estudadas e tornavam-se verdades (*ibid.*). Contudo, Foucault não define o poder como uma força constrangedora centralizada, ao contrário, disperso por todos os níveis de uma formação social, o poder é generativo, isto é, produtivo das identidades e das relações sociais (Barker, 2000).

Foucault dedicar-se-á ainda à investigação da produção do *sujeito* e de seu lugar no *discurso* – *sujeito* como figura que personifica uma particular forma de conhecimento produzido pelo *discurso*, que possui determinados atributos e um lugar onde seu conhecimento e sentido particular produzem mais efeitos (Hall, 2003); e à análise dos modos como o conhecimento relacionado ao poder trabalhava dentro do que chamou de *apparatus* institucional e suas *technologies*: instituições, regulamentos, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, planos/disposições arquitetónicas, enfim, "[...] estratégias de relações de forças a suportar e suportadas por tipos de conhecimento" (Foucault 1980, p.196).

Partindo de uma abordagem foucaultiana, refletir sobre os discursos e representações construídos pelos museus pressupõe analisar como os conhecimentos e significados são produzidos no âmbito de *práticas discursivas* historicamente e culturalmente localizadas, resultantes de um conjunto de regras anónimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, capazes de regular condutas, de produzir subjetividades, de definir a forma como certas coisas são representadas, pensadas,

praticadas e estudadas (Foucault, 2005; Hall, 2003); práticas estas que são metaforicamente designadas de *poéticas* e *políticas* museológicas (Carbonell, 2004; Karp, 1992; Karp & Lavine, 1991; Lidchi, 2003; Macdonald, 1998; Witcomb, 2003; Whitehead, 2009). *Poética* refere-se à produção de significados através da ordenação interna e da conjugação de diferentes, embora relacionados elementos em uma exposição (Lidchi, 2003), por exemplo, as características do espaço arquitetónico, a seleção e ordenação dos objetos no espaço, os conteúdos dos painéis de textos, etiquetas e outros materiais interpretativos (Whitehead, 2009). *Política* refere-se ao papel dos museus na produção de conhecimento social (Lidchi, 2003), através das escolhas inerentes à constituição de sua coleção, à categorização e à documentação dos objetos, de sua agenda curatorial e de pesquisa, e da regulação do acesso ao conhecimento. Segundo Mason (2006), em uma abordagem discursiva, a distinção entre *poéticas* e *políticas* museológicas constitui-se como uma maneira de subdividir a análise do museu em componentes gerenciáveis, sublinhando, no entanto, as suas interligações.

Entretanto, o museu é também um espaço heterogéneo atravessado por diferentes discursos; é um espaço socioculturalmente construído e *existe* ou é conhecido em diferentes níveis por aquilo que o particulariza e o especifica em uma interação sociocultural: como espaço físico – arquitetónico, expositivo, de encontro –; em suas versões portáteis, os catálogos; como experiência vivida e relembrada de incontáveis números e gerações de visitantes; como um princípio organizacional da identidade cultural e do conhecimento científico; como uma sensibilidade, consciência compartilhada, uma *consciência museal* da importância do colecionar, ordenar, representar e preservar informação (Crane, 2000). Como tal, seus significados e representações resultam também dos diálogos e negociações entre diversas vozes, temporalidades e espacialidades, de um movimento contínuo e *reflexivo* de construção de conhecimentos ativos, circulares e dialógicos.

Reflexivo aqui diz respeito a *reflexividade*, àquilo que Giddens (1991) identificou como uma das fontes de dinamismo da modernidade, *i.e.*, a ordenação e

reordenação "das relações sociais à luz das contínuas entradas (inputs) de conhecimento afetando as ações de indivíduos e grupos" (*ibid*., p.21). No entanto, segundo Giddens (*ibid*.), o que outrora foi um processo que envolvia os indivíduos agora é antes de tudo uma questão de instituições, de *reflexividade institucional*[29]. A *reflexividade* introduzida no próprio tecido das instituições pressupõe, portanto, uma constante (auto)reinvenção, uma (auto)revisão crónica das práticas sociais e culturais das mesmas, uma (auto)crítica ativa. A abertura experimental ou a democracia dialógica são consequências dessa *reflexividade institucional,* assim como, a contestação e o consenso dos valores culturais, das categorias classificatórias que fundamentam a construção social da realidade. Partindo desta perspetiva, o museu ao desenvolver e incorporar a *reflexividade* é inserido em um terreno de questionamentos, ensaios e alterações que, segundo Pearce (1992), são fundamentais para (re)contextualizá-lo num período de mudança paradigmática: a pós-modernidade ou a modernidade *líquida, tardia* ou *radicalizada*.

O museu pós-moderno – *líquido, tardio* ou *radicalizado* – situa-se, assim, em uma confluência entre discursos e envolvimento crítico, reflexivo, problematizando de modo radical a sua própria genealogia, seus próprios limites, seus pressupostos culturais e institucionais. Neste sentido, acentua-se ao mesmo tempo a natureza discursiva e reflexiva de suas práticas e processos, o que envolve reiteração de normas, de convenções mas também agência. A interpretação, a construção de conhecimentos e significados é analisada, assim, como um "momento reflexivo de atenção que ganha existência no próprio discurso" (Giddens, 2000, p.14), como um momento de possibilidade de (auto)afirmação e *reinvenção*.

Circunscrevendo essa discussão em torno dos museus de arte, e mais especificamente em torno dos contextos e questões deste estudo, este envolvimento crítico, reflexivo vem sendo construído à medida que o museu dialoga com ações,

[29] Giddens (1991) observa que a *reflexividade* não é uma "invenção" da modernidade, mas assume um caráter diferente com o advento da modernidade: é introduzida na própria base da reprodução do sistema, de forma que o pensamento e a ação estão constantemente refratados entre si.

proposições, agentes que tensionam e revisam as práticas e os pressupostos que os justificam e fundamentam; situando-se neste extremo do diálogo o seu próprio objeto, *i.e.*, a arte contemporânea, ao desafiá-lo a desenvolver novas formas de expor, de colecionar, de conservar, a criar novos conceitos e categorias, a estabelecer outros tipos de mediações, de contato com o seu público e com outras instituições, enfim, ao desafiar o museu a confrontar-se com seus próprios discursos e representações.

Crimp (2005) discorre, por exemplo, sobre como as obras de Robert Rauschenberg (1925-2008), do início da década de 1960, ameaçavam a ordem do discurso do museu pela introdução da fotografia na superfície pictórica; ação esta que significava a extinção de um modo tradicional de produção e que questionava as pretensões de autenticidade sob as quais o museu determinava seu conjunto de objetos e seu campo de conhecimento. Segundo o autor, quando "os agentes determinantes de uma área do discurso começam a ruir, abre-se para o conhecimento toda uma gama de novas possibilidades, as quais não poderiam ter sido vislumbradas do lado de dentro do antigo campo" (*ibid.*, p.122). Crimp refere-se à ruína da moderna epistemologia da arte[30] e, consequentemente, da coerência epistemológica do museu quando o mesmo permitiu que a fotografia entrasse em seus espaços, porém não sendo o museu capaz de explicar através de seu sistema discursivo as novas atividades estéticas que surgiram com o seu "desmoramento".

Por outro lado, a partir da década de 1960 e mais sistematicamente a partir da década de 1980, muitos museus irão desenvolver estratégias críticas e reflexivas de envolvimento convidando artistas a repensarem o seu sistema discursivo. O *Kabinett der Abstrakten* de El Lissitzky (1890-1941), instalado em 1927 no *Landesmuseum* de Hannover, à convite de seu diretor Alexander Dorner (1893-1957), para expor obras de artistas modernos como Mondrian (1872-1944) e Malevich (1878-1935) é um dos exemplos precursores desta prática; assim como *Raid the Icebox* (fig.2), uma exposição realizada em 1969 com a coleção do *Museum of Art - Rhode Island School*

[30] "Onde a arte é apresentada como autónoma, alienada, algo à parte, submetendo-se apenas à própria história e dinâmicas internas" (Crimp, 2005, p.14).

of Design e curadoria de Andy Warhol (1928-1987), objetivando expor alguns dos "tesouros desconhecidos [...] mofando nos porões do museu, inacessíveis para o público em geral" (Bourdon, n.d *apud* Putnam 2001, p.18). Exemplo mais recente é a intervenção *The Museum: Mixed Metaphors* de Fred Wilson, realizada no *Seattle Art Museum* (SAM), em 1993, onde Wilson questionou as categorias de classificação e distinção cultural operadas pelo discurso expositivo do Museu, reorganizando os espaços das galerias destinadas à arte Europeia, Asiática, Egípcia, Nativa Americana e Africana, reescrevendo os textos, adicionando ou subtraindo peças, trazendo à luz informações normalmente ignoradas pelos métodos expositivos tradicionais.

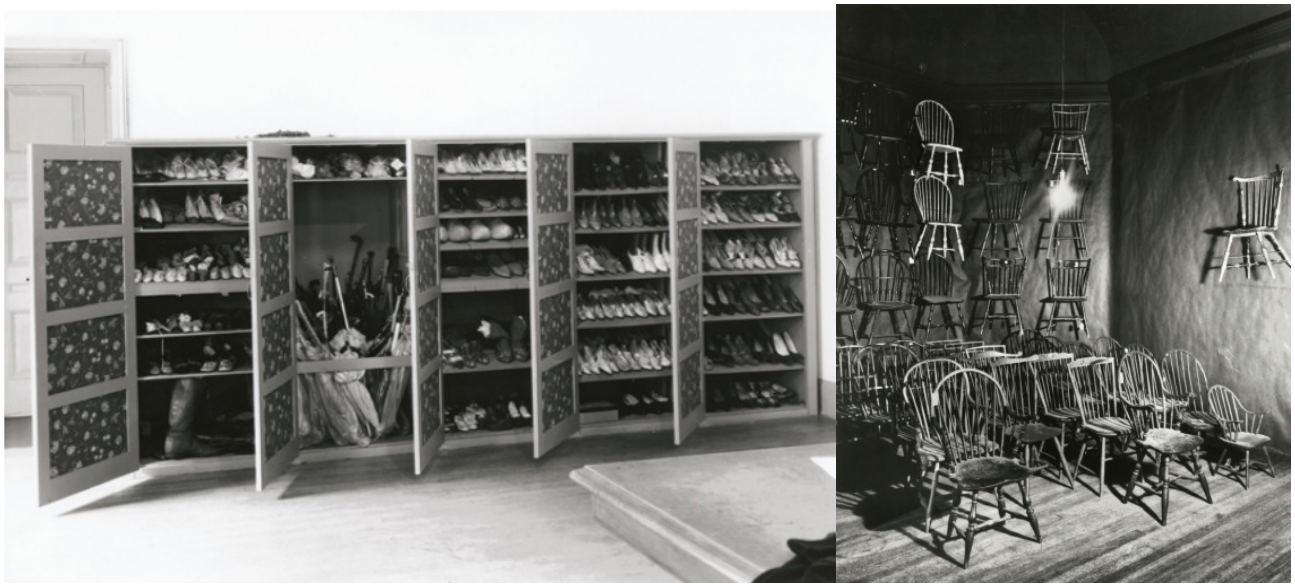


Fig.2. Andy Warhol. *Raid the Icebox, Museum of Art – Rhode Island School of Design*, 1970.
Fonte: http://edu.warhol.org/app_aw_raid.html

As estratégias críticas e reflexivas foram e vêm sendo construídas também através do diálogo estabelecido entre museus e artistas que, através de diferentes propostas, questionam os sistemas estabelecidos de poder atrelados às práticas museológicas, denunciam os sistemas rígidos de interpretação, revelam a existência

de narrativas múltiplas desafiando a história das instituições (Putnam, 2001). Refere-se aqui à abertura do museu aos artistas associados à *crítica institucional*. Identificada inicialmente como a prática artística politizada dos finais dos anos 60 e começo dos anos 70 (Ramsden, 1975), e manifestando-se de muitas formas a partir de então – obras e intervenções artísticas, escritos críticos ou ativismo artístico político – a *crítica institucional* é definida de uma maneira geral como uma crítica exercida por artistas e dirigida contra às instituições artísticas – principalmente o museu de arte –, contra suas funções sociais, ideológicas e de representação (Alberro, 2009). Todavia, Andrea Fraser, artista associada a esta prática – assim como, Michael Asher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren e Hans Haacke –, observa que apesar de realmente agitar e corroer os alicerces do museu provocando significativas transformações, a *crítica institucional*:

> Não é uma questão de ser contra a instituição: Nós somos a instituição. É uma questão de que tipo de instituição é que somos, que tipo de valores institucionalizamos, que formas de práticas remuneramos, e a que tipos de recompensas aspiramos. Por ser a instituição da arte internalizada, incorporada, e representada por indivíduos, estas são as questões que a crítica institucional demanda que perguntemos, sobretudo, a nós mesmos. (Fraser, 2005, p.283)

Tais exemplos fazem com que seja quase automático considerarmos positivo o envolvimento crítico e reflexivo do museu. Ainda mais tendo em conta que a *reflexividade* está imediatamente relacionada com a difusão extensiva das instituições modernas, universalizadas por meio dos processos de globalização[31]. Neste contexto, um museu reflexivo em sintonia com a sensibilidade local é o que realmente se espera. Por outro lado, a questão que aqui se coloca é: será que os museus estão realmente preparados e dispostos a enfrentar as perturbações e instabilidades implícitas à *reflexividade*? A abertura experimental ou a democracia dialógica pressupõe, por exemplo, a redefinição de papéis e o tensionamento das relações de

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

confiança, autoridade e responsabilidade entre os agentes responsáveis pela produção de conhecimento; conhecimento este em relação ao qual as práticas museológicas são organizadas e que num processo ativo, circular e dialógico não se apresenta apenas como resultado da percepção, aprendizado e raciocínio mas também e principalmente como o processo da percepção, aprendizado e raciocínio com a produção de um resultado específico (Whitehead, 2009). E um resultado possível desse processo – enquanto potência – é a *reinvenção* do próprio museu.

1.2 Um percurso pelo pensamento crítico museológico

Embora este estudo tenha dialogado com distintas áreas de conhecimento como os Estudos Artísticos e os Estudos Culturais, a sua realização se dá no campo discursivo da Museologia. Por esta razão, esta subsecção é dedicada a um sucinto e esquemático percurso por algumas tendências ou modelos de conhecimento museológico que surgem a partir da segunda metade do século XX mas, principalmente, a uma reflexão sobre algumas questões e problemáticas instauradas pelo pensamento crítico museológico; pensamento este que foi assumido como programa de entendimento, como perspetiva orientadora das questões e da estratégia metodológica desenvolvidas durante a investigação[32].

1.2.1 Sobre a emancipação da Museologia

Segundo Stránský (1989 *apud* Mensch, 1992), a Museologia é um fenómeno histórico e que teve e tem uma certa missão e propósito; desenvolveu-se no passado, existe no presente e terá direito a um futuro enquanto atender às necessidades e requisitos concretos da sociedade. Embora intimamente relacionada com a história do museu e com o processo de profissionalização do trabalho museístico, o qual tem sido representado por uma série de revoluções[33] (Mensch, 1992), a Museologia tem a sua própria história de desenvolvimento (Teather, 1984). Esta história é descrita como um processo de emancipação constituído sistematicamente por três fases, caracterizado pela separação da Museologia de outras disciplinas relacionadas com as coleções dos museus e suas respetivas utilizações, por exemplo, a História da Arte, a Antropologia e a História Natural, referidas como *subject-matter disciplines* (Mensch, 1992): a

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

[33] O termo *revolução* é utilizado por Mensch para enfatizar as radicais mudanças acontecidas no contexto museístico, num curto período de tempo.

primeira fase denominada de *pré-científica*, a segunda fase de *empírico-descritiva*, e a terceira fase de *teórico-sintética* (Stránský, 1980 *apud* Mensch, 1992).

A introdução dos termos *museologia* e *museografia* nos primeiros manuais de trabalho museístico, entre os finais do século XVIII e início do século XIX[34], assinala a fase *pré-científica*, de formação ou *pré-paradigmática* da Museologia. Segundo Mensch (1992), a emergência desses dois termos refletia o sentimento de que os problemas relativos às técnicas de colecionar, aos métodos de conservar, de registar, de armazenar e de expor exigiam soluções não oferecidas automaticamente pelas metodologias das *subject-matter disciplines*. Esse sentimento, somado com o desenvolvimento de investigações e métodos sobre determinados aspetos museísticos[35] preparou o momento de consagração do museu moderno, após a Revolução Francesa.

Já a fase *empírico-descritiva* ou a etapa de unificação e sintetização ocorre entre as duas últimas décadas do século XIX e as primeiras duas décadas do século XX, coincidindo com a *primeira revolução museística – the first museum revolution* (Mensch, 1992) – referida como *movimento de modernização museística – museum modernization movement* (Carle & Metzener,1991). Surgido primeiramente na

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

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

Inglaterra e posteriormente nos Estados Unidos da América, esse movimento aspirava redefinir o museu orientando-o para um público mais generalizado, tornando suas coleções mais acessíveis – apresentando-as de maneira mais sintética –, publicando guias e catálogos, fazendo com que a visita ao museu fosse mais agradável tanto através de um cuidado maior com a iluminação do espaço expositivo, quanto com o planeamento da circulação do visitante e o desenho das exposições. O *movimento de modernização museística* desencadeou uma série de atividades, como a publicação de manuais, a criação de cursos de formação, a fundação de associações e revistas especializadas[36], propiciando a constituição de um paradigma compartilhado (Mensch, 1992).

Há que se enfatizar, entretanto, as contribuições originárias da Alemanha para a fase *empírico-descritiva* da Museologia. Segundo Alonso Fernández (2006), foi na Alemanha do século XIX onde se estudaram de forma racional os problemas instaurados pela organização dos museus e sua situação na sociedade. Realizaram-se numerosos trabalhos e investigações orientados para o estabelecimento dos princípios de uma ciência museológica, principalmente em torno de Gustav Waagen (1794-1868), diretor da biblioteca de Berlim, e seu continuador, Wilhelm von Bode (1845-1929), diretor de museus da Prússia, entre 1897 e 1920. Em relação ao *movimento de modernização do museu*, faz-se necessário ressaltar o importante trabalho e as publicações realizadas pelo *L'Office International des Musées* (OIM)[37] que contribuíram significamente para estabelecer as bases do posterior desenvolvimento teórico-metodológico da Museologia: a revista *Mouseion,* publicada entre 1929 e 1946, e os dois volumes de *Muséographie: architecture et aménagement dês musées*

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

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

d'art, resultantes da *Conférence internationale d'experts pour l'étude des problèmes de muséographie général*, realizada em Madri, em 1934.

A Museologia alcançará seu estatuto científico ou sua emancipação das disciplinas das quais até então estava subordinada somente após a Segunda Guerra Mundial. A sinergia gerada para consolidar a emancipação da Museologia culminou em sua fase *teórico-sintética* ou de maturidade, coincidindo com a *segunda revolução museística*, entre as décadas de 60 e 80 do século XX, tendo como força motriz o desenvolvimento do papel social e educativo dos museus e suas políticas institucionais (Mensch, 1992); e a melhoria das práticas museológicas através de uma maior profissionalização, o que desencadeou ampla variedade de disciplinas ou especialidades dentro do trabalho museístico, como a conservação/restauração, a educação, a documentação, o desenho de exposições, a gestão (Marín Torres, 2003). Por outro lado, para que a Museologia alcançasse sua maturidade foi necessário o trabalho de um grupo de pessoas preocupadas com o desenvolvimento de uma "teoria do museu" e em atribuir-lhe um "sentido epistemológico"; trabalho este realizado substancialmente pela UNESCO-ICOM – sobretudo pelos membros que participavam da *escola* liderada pelo museólogo francês Georges Henri Rivière (1897–1985) –, por museólogos da Europa Oriental – entre eles, Jiří Neustupný (1905-1981), Zbyněk Stránský (n.1926), Tomislav Šola (n.1948) – e por centros universitários, como o *Department of Museum Studies* da *University of Leicester* (Teather, 1984).

A partir das duas últimas décadas do século XX, a Museologia entra em uma nova fase, coincidindo com o que pode ser definido como *terceira revolução museística*, motivada pelas novas realidades consequentes aos avanços das técnicas de informação, comunicação e gestão, à intensificação dos diálogos transfronteiriços de profissionais e estudiosos dos museus, ao crescimento do número e da variedade de museus em todo mundo, assim como, da oferta de programas de formação e estudos museológicos pelos museus mas, sobretudo, pelas universidades (Marín Torres, 2003). Por outro lado, essa nova fase da Museologia pode ser caracterizada por uma reflexão sistemática, profunda e multidisciplinar sobre suas próprias bases,

"não para renegar o passado, senão para assumi-lo e renová-lo procurando descobrir onde se encontra a razão última de seu ser e analisar aquelas estratégias que têm sido utilizadas na investigação e discussão dos problemas, descobrindo novas perspetivas que fundamentam seu caráter científico e epistemológico" (Hernandez, 2006, p.201).

A Museologia reinventa-se de forma reflexiva; torna-se *nova*, *pós-moderna* ou *crítica*, menos referencial (sacralizante), mais heterogénea e dialógica; um *lugar* para o debate cultural e político (Prior, 2002). Reinventa-se questionando o museu, interpretando-o desde diferentes perspetivas que vão além dos objetos, das exposições e das coleções. Questiona-o como espaço público onde as definições de cultura e seus valores podem ser ativamente contestados e debatidos (Mason, 2006), como um espaço para a troca de ideias sobre o mundo social (Fyfe, 2006). E questiona o próprio processo de revolução do museu: os museus estão mudando? Os museus são capazes de mudar? Ou sempre estiveram em processo de mudança (Marstine, 2006)?

Segundo Teather (1984), a emancipação da Museologia fundamenta-se no desenvolvimento de uma realidade racional, objetiva e científica, a realidade do museu na sociedade, e embora existam diferentes definições e interpretações teóricas, a Museologia qualifica-se como uma tentativa de racionalizar o fenómeno *museu*; tentativa esta alicerçada em uma série de questões ou problemáticas que se constituem como *modelos de conhecimento*. Sem a pretensão de definir uma lista completa de problemáticas, Teather (1991) apresenta quatro discursos que estariam na base da prática, do estudo e do ensino museológico:

1. *O que é uma Coleção, ideias ou objetos? Ou objetos contra ideias?* Preceitos subjacentes: Tangibilidade *vs.*Intangibilidade do Património[38]; Real *vs.* Autêntico; Informação *vs.* Coisas;

2. *Museus: O que é um Museu?* Preceitos subjacentes: Multiplicidade de tipos de museus e suas interrelações – Uma comunidade de museus; Coleção física *vs.*

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

Museus como fenómeno – Ideia, Ritual ou Comportamento; Multiplicidade das funções do museu – Museus como coleções *vs.* Comunicação, Pesquisa *vs.* Educação *vs.* Entretenimento;

3. *De quem é o Museu / Museus para quem?* Preceitos subjacentes: Políticas de Inclusão *vs.* Exclusão; Demolição da barreira dentro/fora; Igualdade de Vozes; Multivocalidade / Parcerias; Museus como diálogos;

4. *A quem pertence o Museu – Ecomuseologia?* Preceitos subjacentes: A Comercialização dos museus; Sustentabilidade e viabilidade financeira; Estruturas Económicas e Museus; Processos Económicos, Uniformização Cultural e Museus.

Mensch (1992), por outro lado, identifica sistematicamente três tendências de orientação cognitiva da Museologia[39] e três abordagens, ou melhor, três propostas de entendimento museológico – não excludentes entre si – que estariam na base das diferentes tendências. As tendências de orientação cognitiva são descritas pelo autor como:

1. *Museologia orientada para os objetos/coleção do museu*, conectada ou com o reconhecimento da interpretação de tais objetos como característica central e mais marcante do trabalho museístico, ou com o valor documental e cultural atribuído aos mesmos;

2. *Museologia orientada para as atividades ou funções do museu*, abarcando todo o complexo de leis e normas específicas que regem os processos de preservação e comunicação no contexto museístico, bem como a origem e o funcionamento dos museus;

3. *Museologia orientada para o museu*, preocupada com as pospostas e com os sistemas específicos de investigação, conservação e organização dos museus, assim como, com o papel do museu na sociedade, e com a classificação dos diferentes tipos de museus.

[39] Segundo Mensch (1992), a partir dos anos 60 do século passado ouve uma proliferação de pontos de vista sobre o conteúdo da Museologia. Por essa razão, e de acordo com Stránský (1983), Mensch esboça as diversas orientações cognitivas da Museologia em termos de *tendência de conhecimento* e não de *objeto de conhecimento*. Muitos autores tentaram sistematizar essa variedade de tendências, como Stránský (1966, 1986), Razgon (1978), Benes (1981), Gluzinski (1983), Hofmann (1983) e Schreiner (1986).

Por sua vez, as três propostas de entendimento museológico são descritas por Mensch como: abordagem *empírico-teórica*, abordagem *praxeológica* e abordagem *filosófico-crítica*. A abordagem *empírico-teórica* visa a *racionalidade substancial*, *i.e.*, a capacidade de perceber relações significativas entre diferentes fenómenos da realidade; tenta entender os fenómenos museológicos em seus contextos históricos e sócio-culturais e o seu objetivo é essencialmente descritivo e sua utilidade é essencialmente heurística. A abordagem *praxeológica* centra-se na *racionalidade funcional*, *i.e.*, a capacidade de desenvolver meios adequados – métodos, técnicas, procedimentos – para realizar fins que foram previamente definidos. Seu objetivo é aplicabilidade. E por fim, a abordagem *filosófico-crítica* objetiva o desenvolvimento de uma crítica socialmente orientada – no sentido de um *programa de orientação* e não de uma *orientação cognitiva* (Stránský, 1988 *apud* Mensch, 1992) – sobre os museus, sobre os profissionais dos museus e sobre a teoria museológica.

A abordagem *filosófico-crítica* surge a partir da segunda metade do século XX e seu desenvolvimento está diretamente relacionado com a nova realidade política, social e cultural do mundo pós II Guerra Mundial. Mensch (1992) destaca três principais *escolas* que fazem parte dessa abordagem: a *Museologia marxista-leninista*[40] – representada entre outros por Razgon (1977) e Schreiner (1985), fortemente normativa, fundamentada no materialismo dialético e histórico, e assumindo como tarefa ajudar os museus a participarem da criação e desenvolvimento de uma cultura e sociedade socialistas; a *Nova Museologia* e a *Museolgia Crítica* – ambas evocando uma atitude ou posicionamento em vez de uma normatividade ou aplicabilidade de regras.

Contudo, partindo de uma abordagem mais holística, as últimas décadas do século XX são marcadas pelo surgimento de quatro correntes de pensamento crítico museológico, caracterizadas pela interdisciplinaridade e por uma mudança nos modos

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

de pensar o museu, consolidadas através da enfática e constante necessidade de refletir sobre o seu papel como uma instituição representativa e identitária de culturas, grupos e/ou comunidades, abrindo ao campo da Museologia novas perspetivas de pesquisa e ação: a *nova museologia* francesa[41], a *Crítica Representacional,* a *museologia crítica*[42] e a *crítica pós-colonial* (Shelton, 2006).

1.2.2 Sobre as quatro correntes de pensamento crítico museológico

Segundo Preziosi (1996 *apud* Marstine, 2006), vivemos hoje num mundo profundamente museológico, num mundo que é ele próprio e não em menor medida produto e efeito de pouco mais de dois séculos de meditações museológicas, uma vez que os museus se transformaram num dos principais responsáveis pela produção e manutenção de nossa modernidade – museus não são apenas tecnologias de representação, são instituições pró-ativas na construção das realidades sociais; são produtos e agentes de mudanças sociais e políticas (Kaplan, 1994 *apud* Shelton, 2006). No entanto, é somente a partir da segunda metade do século XX que museus começaram a crescer exponencialmente em número, tamanho e variedade[43]; e se, por um lado, museus são tão naturais e onipresentes que para nós hoje se torna um esforço considerável pensarmos o mundo sem essa "invenção extraordinária", sem essa "tecnologia social verdadeiramente fantástica" (Preziosi, 1996 *apud* Marstine, 2006, p.1), por outro lado, o fenómeno de crescimento dos museus foi acompanhado e impulsionado por uma inevitável crise identitária e por uma consequente crítica institucional.

Inevitável porque, apesar do museu moderno ter passado por uma intensa revisão e recondicionamento durante a primeira metade do século XX – a gradativa especialização de seus conteúdos, as melhorias arquitetónicas e técnicas que

[41] Que coincide com a *Nova Museologia* da abordagem *filosófico-crítica* de Mensch (1992).
[42] Que coincide com a *Museologia Crítica* da abordagem *filosófico-crítica* de Mensch (1992).
[43] Segundo Lowenthal (2003), noventa e cinco porcento dos museus existentes no final da década de 1990 eram posteriores à Segunda Guerra Mundial.

acompanhavam tanto a conservação, como a investigação e exposição das coleções (Alonso Fernández, 2006) –, as normas e valores que geraram as condições de sua própria reprodução ou institucionalização tornaram-no demasiadamente inerte perante às mudanças socioculturais e políticas da Europa pós-guerra, às diferenças socioculturais existentes entre os diversos países não europeus para os quais o museu foi *exportado*, ao crescimento de seu público e ao crescimento de nossas expectativas em relação aos mesmos, incluindo um maior comprometimento, sensibilidade e abertura (Marstine, 2006).

De uma certa maneira, é possível relacionar a inércia da instituição museológica com o facto do ato de colecionar – juntamente com a necessidade de conservar, classificar, interpretar e expor o conjunto de objetos que essa ação origina – ter sido considerado responsável não somente pela fundação como também pela justificação universalista dos museus, até muito recentemente (Shelton, 2006). Baseada numa visão genealógica da história, essa perspetiva naturalizou o museu por meio de um discurso essencialmente legitimatório ao situar sua origem dentro de um grupo de atividades motivadas pela presumida propensão unicamente humana por colecionar, por fruir/gozar o belo ou a raridade, pela procura do conhecimento; atividades dotadas, assim, de uma importância transcendental. Consequentemente, o valor e relevância da constituição de coleções museológicas foram circunscritos, em última análise, nos domínios *trans-sociais* a que se referem, estabelecendo-se por um longo período um *acordo* sobre as características essenciais do museu. Shelton (*ibid.*) exemplifica a vigência deste *acordo* ao citar Pearce: "Os museus são por natureza instituições que conservam a evidência material, os objetos e espécimes da história humana e natural de nosso planeta" (1992 *apud ibid.,* p.482); Kaplan: museus colecionam, conservam e exibem "as 'coisas' da cultura, pertencentes ao mundo material [...] e espécimes ou fenómenos do mundo natural" (1994 *apud ibid.,* p.482); e Wilson: "o dever primeiro dos museus [...] não é didático" mas relacionado com a conservação, coleção e exposição de cultura material (1984 *apud ibid.,* p.483). Ou seja, colecionar, conservar e expor foram definidas, maioritariamente, como as três funções primordiais do museu até as últimas décadas do século XX (Shelton, 2006);

mas se tais ações se tornaram responsáveis pela inércia museológica foi por terem sido consideradas suficientes em si mesmas.

Contudo, a partir das últimas três décadas do século XX tal *acordo* – que forneceu também as bases para a organização prática dos museus – começou a perder muito de sua convicção legitimatória. Segundo Shelton (2006), em 1970, a assembleia geral anual da AAM foi marcada por sucessivas manifestações de seus participantes que exigiam dos museus o abandono de suas prerrogativas tradicionais e o redirecionamento de seus recursos para ações que procurassem eliminar as injustiças sociais. Na assembleia geral de 1974, através de seu novo estatuto o ICOM reconheceu a mudança de orientação institucional ao enfatizar o papel social do museu, definindo-o como uma instituição "a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento" (Primo, 1999). Mas apesar de nenhum programa efetivamente prático de reforma museológica ter sido concebido até o início dos anos 1970, segundo Shelton (2006), pelo menos quatro diferentes correntes de pensamento crítico museológico foram formuladas a partir de então, mudando radicalmente os pressupostos que justificam os fins e as funções do museu, a demarcação de suas fronteiras institucional e os papéis dos sujeitos participantes desse novo empreendimento.

A primeira corrente, a *nova museologia* francesa, surge como uma resposta frente à crise institucional museológica, sobretudo, dos profissionais dos museus ligados a *Association Muséologie Nouvelle et Experimentation Sociale* (MNES), fundada em 1982, e ao *Movement Internationale pour la Muséologie Nouvelle* (MINOM), fundado em 1985; e como uma nova teoria e prática centrada, resumidamente, não tanto no objeto como fazia a museologia tradicional e sim na comunidade, possibilitando o nascimento de um novo conceito de museu – um instrumento formativo a serviço de uma nova sociedade (Gómez Martínez, 2006).

Segundo Mensch (1992), o termo *nova museologia* é introduzido na literatura museológica em pelo menos três diferentes contextos, no entanto, sempre conectado

com a exaltação do papel educativo do museu, com a reflexão sobre o seu papel na sociedade, com críticas às vigentes práticas museológicas – consideradas obsoletas – e aos próprios profissionais dos museus, convidando-os a uma renovação na perspetiva de um novo compromisso social. Assim, o termo *nova museologia* é introduzido: 1. na América do Norte por Mills e Grove, no *5th International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences*, realizado na Filadélfia, em 1956, onde apresentam a comunicação *The New Museology: A Call to Order,* publicada posteriormente por de Borhegyi em seu livro *The modern museum and the community,* em 1958; e por Benoist (1971), em conexão com o movimento de modernização dos museus de arte no início do século XX, exemplificado pela seleção criteriosa das obras a serem expostas de maneira espaçada e neutra; 2. na França, por Desvallées em seu artigo *Nouvelle muséologie*, publicado na *Enciclopedia Universalis*, em 1980; 3. e na Grã-Bretanha, por Vergo, com a publicação de seu livro *The new museology,* em 1989. Porém, é a *nouvelle muséologie* francesa que gradualmente tornou-se reconhecida como uma das principais correntes do pensamento crítico museológico, sendo o termo "monopolizado" pela MNES e pelo MINOM[44] (Mensch,1992).

Considera-se central para o desenvolvimento da *nova museologia* francesa os estudos e trabalhos de Georges H. Rivière (1897-1985) e Hugues de Varine-Bohane (n.1935) dedicados aos *ecomuseus*: um novo tipo de museu mais participativo, criado a partir da união entre a ecologia e a etnologia regional, onde a comunidade local

[44] Gómez Martínez (2006) ao analisar as diferenças e contatos entre a museologia anglo-saxónica (britânica e norte americana) e a mediterrânea (capitalizada pela França) comenta de forma crítica a resposta de Desvallées à publicação do *The new museology*, de Vergo: "Os anglófonos nos acostumaram a seu enorme desprezo por aquilo que não se faz em sua língua e não tem a ver com suas tradições. Nosso chauvinismo republicano opera de forma semelhante, é certo, mas não a ponto de ignorar a verdade histórica" (Desvallées, 1992 *apud* Gómez Martínez, 2006, p.274).
Como forma de enfatizar a origem exclusivamente francesa de "sua" nova museologia, Desvallées publica uma série de volumes dedicados a reunir os textos fundamentais da mesma. No entanto, segundo Gómez Martínez (*ibid.*), é importante ter em conta que a museologia mediterrânea é influenciada por uma série de circunstâncias originalmente anglo-saxónicas.
Entretanto, em *Vagues: une anthologie de la nouvelle muséologie*, Desvallés (1992) ao enumerar os possíveis marcos de origem da *nova museologia* cita, entre outros: o *Seminar on Neighborhood Museums*, realizado em Nova York, em 1969, onde participaram Emily Dennis-Harvey, animadora do Brooklyn Chilren's Museum e John Kinard, fundador do *Neighborhood Museum de Anacostia*, em Washington, em 1967; e o livro de Freeman Tilden, *Interpreting our Heritage,* publicado em 1957.

assume o protagonismo e torna-se capaz e responsável pela sua gestão (Hernandez, 2006); um instrumento que o poder político e a população concebem, fabricam e exploram conjuntamente (Rivière, 1985 *apud ibid.*). No entanto, a renovação proposta pela *nova museologia* francesa não se trata tanto em criar novos museus, nem somente em modernizá-los através de novos métodos de investigação, documentação, gestão, animação, etc., e sim em renovar objetivos, iniciativas, em criar novos mecanismos que facilitem o compromisso da comunidade com o respectivo património que possui (Hernandez, 2006); este considerado um recurso a ser estimado e desenvolvido dentro do contexto de melhorias da própria comunidade, reforçando seu senso de identidade cultural. "A reapropriação do território, do património, para o autodesenvolvimento individual e coletivo" é, segundo Mensch (1992), o conceito-chave da *nova museologia*.

Todavia, a *nova museologia* francesa foi estimulada também por uma série de circunstâncias de caráter técnico e museográfico, e por uma evolução na abertura da mentalidade dos museólogos: uma maior investigação científica e suas consequentes aplicações tecnológicas sobre a conservação do património material; o esforço por conseguir uma nova tipologia viva e participativa para a comunidade (Alonso Fernández, 2006).

Segundo Maure (1995), a *nova museologia* é um fenómeno histórico, um sistema de valores, uma *museologia de ação*, esquematicamente definida pelos seguintes parâmetros: pela *democracia cultural*, onde não há a valorização de uma cultura dominante em detrimento de outras existentes em um determinado território nacional; por *um novo e triplo paradigma*, *i.e.*, da monodisciplinaridade à pluridisciplinaridade, do público à comunidade, do edifício ao território; pela *conscientização* da comunidade sobre a existência e valor de sua própria cultura; por *um sistema aberto e interativo*, um novo trabalho de modelo museístico em que o processo linear de colecionar, preservar e comunicar se transforma em circular e aberto, tendo por objeto o património doado pela comunidade; e pelo *diálogo dos sujeitos*, com a participação ativa dos membros da comunidade e com o museólogo

enquanto "catalisador" a serviço das necessidades da mesma (Alonso Fernández, 2006).

Em 2009, Mairesse, Desvallées e Deloche publicam *Documento Provocativo – conceitos fundamentais da Museologia,* consequente de um projeto desenvolvido pelo *International Committee for Museology* (ICOFOM), iniciado em 1993 e coordenado por Desvallées: a elaboração do *Dicionário Enciclopédico de Museologia* que visa estabelecer um conjunto de ideias museológicas de base, assente em uma visão internacional do museu e nutrida a partir de múltiplos intercâmbios. Em suma, nesse *Documento Provocativo*, a *nova museologia* é definida como uma corrente de pensamento formada por um certo número de teóricos franceses – desde o começo dos anos 1980 – e outros internacionais – a partir de 1984[45] –, que influenciou amplamente a museologia dos anos 1980 e que acentua, ao mesmo tempo, a vocação social do museu, seu caráter interdisciplinar e suas renovadas formas de expressão e comunicação. "O interesse da *nova museologia* dirige-se, sobretudo aos novos tipos de museus, concebidos em oposição ao modelo clássico e à posição central que ocupam as coleções nesses últimos. Trata-se dos *ecomuseus*, dos *museus de sociedade*, dos centros de cultura científica e técnica e, de maneira geral, da maior parte das novas propostas que tendem a utilizar o património a favor do desenvolvimento local" (Mairesse, *et al*., 2009). E para esclarecer a dúvida em relação à origem francesa dessa corrente de pensamento, o termo em inglês *new museology* é descrito como surgido no fim dos anos 1980, como um discurso crítico acerca do papel social e político do museu "provocando uma certa confusão à difusão do vocábulo francês (pouco conhecido pelo público anglo-saxónico)" (*ibid.*).

A segunda corrente de pensamento crítico museológico não se apresenta de forma tão "explícita" como a *nova museologia* francesa. Segundo Shelton (2006),

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

essa corrente desenvolve-se globalmente[46] sobretudo por antropólogos mas, também, por arqueólogos, filósofos, especialistas em arte vinculados a faculdades, a departamentos ou a institutos de antropologia, interessados no realinhamento institucional e académico do museu, desafiando a relevância social do mesmo e convocando novas direções para a museologia. Trata-se de um movimento de reaproximação entre a antropologia e o museu[47] após um período de distanciamento criado, até certo ponto, pelo aparelho conceptual e metodológico emergente na antropologia dos anos 20/30, e consolidado nas décadas seguintes: o trabalho de campo com observação participante (Bouquet, 2001).

Incitada pelas alterações socioculturais provocadas pelo fim do colonialismo político europeu e por reformulações internas tanto da antropologia, quanto do universo museológico, essa corrente centra suas discussões em torno do museu enquanto instituição sociocultural questionando os aspetos ideológicos e políticos implicados em seus modos de representação – construídos por meio de suas práticas culturais: o colecionar, o conservar, o expor –, e em torno das mudanças do estatuto, do valor e das interpretações dos objetos ao serem musealizados. Dessa forma, insere-se em um contexto mais amplo de crítica, denominado por Macdonald (2006) de *Crítica Representacional* que, se por um lado, incide sobre a marginalização ou a exclusão das *vozes* de certos grupos da esfera pública, ou de produtos culturais como as coleções e exposições museológicas, por outro lado, exige uma maior reflexividade dos próprios estudiosos e profissionais dos museus, uma maior atenção ao processo pelo qual o conhecimento é produzido e disseminado, e aos modos pelos quais esse processo acaba por muitas vezes reproduzir diferenças e desigualdades – de etnia, género, classe, orientação sexual.

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

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

De uma maneira mais objetiva, essa corrente reanima o interesse pelos estudos da cultura material, articulados a quadros teóricos complexos – estruturalismo, pós-estruturalismo, hermenêutica, fenomenologia –, e orientados para o estudo dos artefatos culturais e os seus significados, seus contextos históricos, geográficos e sociais (Hooper-Greenhill, 2000), estabelecendo enquadramentos para a discussão sobre a inserção/interpretação desses artefatos nos/pelos museus, assim como, sobre a relação entre as coleções museológicas e suas comunidades[48] (Harrison, 1993). Esses estudos irão despender também uma atenção especial às exposições museológicas, no que diz respeito à autoridade do museu no processo de construção de *identidades políticas*[49], partindo do pressuposto que museus são instituições de reconhecimento e identificação *par excellence*; ao selecionarem certos artefatos culturais para oficialmente expô-los publicamente, reconhecem e afirmam algumas identidades em detrimento de outras (Macdonald, 2006). Expor é um ato político. "Curadoria é um ato político. Trabalhar em museu é um ato político" (Ames, 1991, p.13).

No entanto, é importante salientar que esta corrente e as discussões por ela suscitadas não estão restritas aos museus de antropologia ou de etnologia. Todos os museus independentemente de suas especificidades, de uma maneira ou de outra, desenvolvem estratégias de representação, seja ela *poética* e/ou *política* (Karp & Lavine, 1991). E, apesar destas estratégias serem exploradas de modo mais enfático no contexto expositivo, respetivamente, procurando identificar os padrões narrativos/estéticos subjacentes às exposições e as circunstâncias sociais em que as exposições são organizadas, apresentadas e entendidas (Weil, 2004), o que está em questão é a instituição museológica como um todo e as estratégias de representação presentes em todas suas práticas.

[48] Harrison cita, por exemplo, Cole (1985), Stocking (1985), Appadurai (1986), McCracken (1988), Miller (1991), Thomas (1991), Tilley (1991).
[49] Harrison cita, por exemplo, Ames (1989), Trigger (1989), Livingston & Beardsley (1991), Schildkrout (1991).

A terceira corrente de pensamento crítico museológico surgiu, segundo Shelton (2006), na Grã-Bretanha e manifestou-se, primeiramente, como resposta a uma realidade peculiar que precisava ser corrigida e atualizada: a situação dos museus britânicos que haviam desenvolvido consideravelmente seu "corpo", mas não o seu "cérebro" (Gómez Martínez, 2006). Com o intuito de contribuir para reverter esse cenário, Peter Vergo publica *The New Museology*; uma seleção de nove ensaios de distintos autores, apaixonados pelos diferentes temas que traziam à tona (Vergo, 1989): em suma, a discussão em torno dos objetos museológicos e a variabilidade histórica-contextual de seus significados; a relação entre museu, mercado e entretenimento, implícita nas grandes exposições e parques temáticos; a contingência e contextualidade do próprio museu e suas exposições.

Conforme o próprio título da publicação sugere, a principal contribuição de *The New Museology* foi que, ao levantar questões controversas e pouco discutidas no contexto museológico britânico, suscitou uma reflexão sobre a própria museologia. Para Vergo (1989) o termo *new museology* indicava um estado de insatisfação generalizada com a *old museology*, ou seja, com uma museologia muito mais preocupada com métodos e técnicas, com o *como fazer* em matéria de administração, educação ou conservação do que em explorar os fundamentos conceituais e pressupostos que estabeleciam tais matérias como contextualmente significativas (Macdonald, 2006). Segundo Shelton (2006), *The New Museology* ampliou a discussão sobre as limitações de uma museologia não-reflexiva, essencialmente metodológica, prática e "insular", despreocupada teoricamente com as relações entre o museu e a sociedade em geral; instituindo uma nova museologia mais teórica e humanista (Vergo, 1989).

Neste mesmo sentido, ou seja, de uma reflexão sobre a disciplina museológica, Shelton publica uma série de artigos (1990, 1992a, b, 1997, 2000, 2001a, b) que se constituem como uma extensiva crítica à museologia "operacional" e como defesa pela sua substituição por aquilo que chamou de *museologia crítica*; participando, assim, da consolidação dessa terceira corrente de pensamento crítico museológico.

Segundo Shelton (2001a, 2006), a *museologia crítica* desenvolve-se a partir da *new museology* de Vergo[50] (1989), todavia, representa muito mais do que uma mudança de preocupação – dos métodos e técnicas para os propósitos do museu. Manifesta-se como uma implacável incredibilidade frente às meta-narrativas das profissões/declarações institucionalizadas, uma vez que desafia as bases epistemológicas que permitem o privilégio de seus discursos em detrimento de outros; e tem como proposta democratizar museus e galerias introduzindo uma pluralidade de práticas e desenvolvendo novos géneros de exposições multidisciplinares.

Segundo Lorente (2006), duas explicações simplistas mas normalmente com fins didáticos desenvolvem-se em torno do termo *museologia critíca:* primeiro, sua "perspetiva exógena", uma vez que seus estudos são realizados por museólogos académicos, *outsiders* dos museus; e em segundo, a definição da *museologia crítica* como uma resposta anglo-saxónica ao desenvolvimento da *nova museologia* francesa no mundo francófono e em sua área de influência cultural. Embora a maioria dos profissionais identificados com a *museologia crítica* estejam ligados à docência e à investigação isso não exclui a afiliação dos profissionais ligados a um cargo/trabalho em museus, contudo não é estatisticamente uma situação habitual; e apesar de a *critical museology* desenvolver-se principalmente no Reino Unido, Estados Unidos da América, e no Canadá anglófono, diferencia-se "politicamente" da *nouvelle muséologie* por não se organizar em torno de princípios doutrinais, de hierarquias e "monopólios". Além do mais, segundo Teather (1984), o termo *museologia crítica* é empregado primeiramente pela *Reinwardt Academie* – a seção de museologia da

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

Amsterdam School of the Arts –, em 1979, para caracterizar a abordagem museológica de suas atividades académicas.

Assim como Teather (1984), Mensch (1992) apresenta a *museologia crítica* como uma corrente renovadora da museologia tradicional – tal qual a *nova museologia* francesa; Hernandez (2006), como uma corrente que concebe os museus como lugares onde é possível suscitar dúvidas, perguntas e uma discussão em clima de democracia cultural, como espaços de liberdade que possibilitam o diálogo entre todos os que estão interessados na vida dos mesmos; e Gómez Martínez (2006), como uma museologia revisionista, de perfil mais aberto, que questiona o marco interpretativo dos museus. Em suma, "a exacerbação da subjetividade e da incitação ao pensamento crítico contra toda a doutrina dominante são as principais características dessa corrente, que não há deixado de fazer sua a defesa através do museu da igualdade de direitos e oportunidades entre diferentes raças, sexos (ou orientações sexuais), classes sociais, ou de origem, própria a qualquer museólogo socialmente consciente" (Lorente, 2006, p.30).

As mudanças de perspetivas inauguradas por *The New Museology* e pela *museologia crítica* foram ainda acompanhadas, segundo Shelton (2006), por um movimento "anti-intelectual", promovido por Hooper-Greenhill[51] (1998), que rejeita, frequentemente, o paradigma empirista dominante validado pela instituição museológica. Considerado uma força desafiadora, o movimento "anti-intelectual" abrange, no entanto, duas tradições contraditórias de pensamento. Por um lado apresenta-se não tanto como uma oposição ao *intelectualismo*, ou ao *empirismo*; mas como a promoção da voz do *Outro*. Neste sentido, é potencialmente um movimento de oposição à ideologia dominante do mundo ocidental – uma ideologia fundamentada no senso empirista de verdade articulada pelo homem (sexo masculino), cristão, capitalista – e de promoção de um *intelectualismo antiocidental,*

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

mais abrangente e reflexivo das múltiplas realidades do mundo. Porém, por outro lado, o movimento "anti-intelectual"apresenta-se também como a voz dos *Filisteus;* esta essencialmente conservadora, opositora e desafiadora de qualquer esforço institucional de reinterpretação da história, e contrária a qualquer atitude museológica que desestruture a ideologia dominante. O *anti-intelectualismo* é, assim, potencialmente um movimento de afirmação dos mitos e entendimentos eurocêntricos (Harrison, 1993).

Hooper-Greenhill (1998) atribuiu às históricas atitudes e práticas curatoriais museológicas a responsabilidade pelo distanciamento entre os museus e seus públicos. Para ela, a solução desse distanciamento estaria no estabelecimento de um diálogo construtivo, de negociações, de intercâmbios entre os mesmos; no uso genuíno e efetivo do museu e de suas coleções. Mas apesar do suporte que Hooper-Greenhill deu para o desenvolvimento de uma "cliente focada" museologia, a relação entre os museus e seus públicos tem se mostrado muito mais complexa do que se supunha e vem exigindo muito mais atenção do que foi dedicada a mesma até agora (Shelton, 2006).

Finalmente, a quarta corrente de pensamento crítico museológico é definida por Shelton (2006) como uma explícita *crítica pós-colonial*, surgida entre artistas e teóricos como Rasheed Araeen (n.1935), Sarat Maharaj (n.1951), Paul Gilroy (n.1956), Hommi Bhaba (n.1949), associados à revista *Third Text*, que se opuseram à objetificação, à essencialização e à marginalização das expressões culturais não europeias pelos mais importantes museus e galerias do mundo.

Partindo do paradigma do museu enquanto um espaço colonizador, a *crítica pós-colonial* examina os modos como estruturas imperialistas e patriarcais moldaram e continuam moldando as diferentes culturas, e identifica estratégias de mudanças nessa perspetiva (Marstine, 2006). Segundo Kreps (2006), a *crítica pós-colonial* diz respeito aos discursos da museologia ocidental; esta, repousada quase que exclusivamente em um único sistema de conhecimento, nomeadamente o

conhecimento moderno ocidental que tem ditado o porquê e como a cultura material não-ocidental deve ser colecionada, bem como percebida, classificada e representada. A partir desse sistema de conhecimento particular, objetos não-ocidentais têm sido sistematicamente organizados e reconfigurados para serem inseridos nos constructos ocidentais de *cultura, arte, história e património*.

"Museus constroem os 'outros' construindo e justificando a si próprios. Ao formar coleções pela apropriação – [...] – de objetos de culturas não-ocidentais, museus revelam mais sobre o sistema de valores do colonizador do que sobre os colonizados" (Marstine, 2006). Assim, um dos objetivos da *crítica pós-colonial* é "libertar" a cultura não-ocidental – sua preservação, interpretação e representação – da museologia de perspetiva eurocêntrica, permitindo o surgimento de um novo discurso museológico que inclui múltiplas vozes e que represente uma ampla variedade de perspetivas e corpos de conhecimento historicamente negligenciados (Kreps, 2006).

Em síntese, as quatro correntes de pensamento crítico museológico identificadas por Shelton (2006) instauraram uma nova maneira de compreender o museu a partir de abordagens multifacetadas, consolidando, desse modo, um novo campo de estudo, uma nova perspetiva museológica; e se, por um lado, estas quatro correntes ampliaram e problematizam os compromissos, a vocação social e as possibilidades de ação dos museus – novos públicos, novos desafios, novas parcerias –, por outro lado, inauguram uma série de questões e caminhos a serem explorados pelo campo discursivo da Museologia, entre estes: a análise das narrativas fundantes subjacentes às instituições; o maior foco em suas *políticas* e estratégias de representação cultural; as relações entre mercado, museus e as *guerras culturais* travadas dentro da própria instituição; o reconhecimento, descrição e interpretação das diferenças no processo de institucionalização da cultura material, de um país para outro; o estudo mais aprofundado dos diferentes modelos de organização administrativa e da distribuição do poder e sua relação com o controle e implantação de saberes (Shelton, 2006).

1.3 Estratégias e Desafios Metodológicos

Esta investigação assume o pensamento crítico museológico como perspetiva orientadora, como programa de entendimento da realidade museal. E de uma certa maneira, identifica-se com os estudos que orbitam a *museologia crítica* na medida em que se caracteriza como uma tentativa de abarcamento de tal realidade com o propósito de analisar e supervisionar todas aquelas aderências que, com o passar do tempo, impedem o seu crescimento e revitalização (Hernandez, 2006) desde uma postura interdisciplinar, circunstancial, política, reflexiva e emancipadora (Padró, 2003). Assim sendo, procurou-se construir um entendimento sobre os museus de arte contemporânea centrando-se nos movimentos de recontextualização dos pressupostos, dos discursos, das práticas que os identificam e fundamentam. Para tanto, desenvolveu-se uma estratégia metodológica híbrida[52] (Flick, 2009), assente na metodologia dos Estudos de Caso, implicitamente comparativos e em diferentes métodos de recolha e análise de dados, com o intuito de compreender como os mesmos se organizam e se identificam enquanto museus desta natureza, problematizando, assim, as aderências e as ideias subjacentes do que vem a ser um museu de arte contemporânea quando uma determinada instituição se manifesta como tal.

Seguindo critérios ao mesmo tempo teóricos, políticos, práticos e subjetivos, e orientando-se pelo princípio de semelhança – como uma pré-condição para uma abordagem comparativa –, selecionaram-se para esta análise três museus: o Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, situado em Lisboa (Portugal), o Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no Porto (Portugal), e o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, em São Paulo (Brasil). Entre tais critérios estava a condição de que fossem museus designados enquanto *museu de arte contemporânea* – designação esta que define ou manifesta sua especialização institucional; e de que fossem museus ibero-americanos, especialmente, museus de

[52] "Caracterizada pela utilização pragmática de princípios metodológicos e como forma de fugir à filiação restritiva a um discurso metodológico específico" (Flick, 2009, p.33).

Portugal e do Brasil, objetivando deslocar-se um pouco do eixo geográfico dominante dos estudos museológicos sobre os museus de arte contemporânea, possibilitando o confronto destes estudos com realidades que muito raramente são contempladas pelos mesmos, o que contribui para a construção de um pensamento mais crítico e reflexivo sobre tais instituições. Deveriam ser, ainda, museus cuja importância histórica, cultural e artística de suas coleções fossem reconhecidas nacionalmente; e que suscitassem o interesse ou a curiosidade em investigar e conhecer suas práticas e processos.

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

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

1. O museu de arte contemporânea e a sua história: a origem histórico-objetiva do museu de arte contemporânea, apresentada como exemplo e resultado de um processo de consecutiva especialização e fragmentação que atingiram os museus a partir do século XIX, como consequente à subdivisão do museu de arte e complementar ao museu de arte antiga; a utilização do termo *contemporâneo* como maneira de definir a especialização de um museu; os valores e funções subjacentes à sua consolidação ao longo dos seus quase duzentos anos de existência; os modelos paradigmáticos; as novas perspetivas, papéis, agentes e desafios que surgem a partir das últimas décadas do século XX.

2. O museu de arte contemporânea e sua dimensão espacial/arquitetónica: os modelos arquitetónicos referenciais; o museu de arte contemporânea como espaço de encenação espetacular; seu protagonismo nos projetos de reabilitação urbanística e na projeção do poder (económico, cultural, turístico) das cidades e dos seus governantes.

3. O museu de arte contemporânea e suas *poéticas* e *políticas* museológicas: as narrativas e os discursos expositivos; o dilema entre exposição permanente *vs.* exposições temporárias; a revisão histórica dos modos de expor a arte contemporânea; o museu como espaço de experimentação, interpretação, entretenimento e produção de conhecimento; o museu e seus agentes *i.e*, seus públicos, profissionais, parceiros, mecenas e patronos; as agendas curatoriais e de pesquisa; as políticas de gestão das coleções; os desafios e as estratégias de conservação da arte contemporânea.

4. O museu de arte contemporânea e o artista: a *crítica institucional*; o envolvimento dos artistas na criação de estruturas institucionais; os diálogos entre o artista, o museu e o público.

Este primeiro contato foi realizado através de uma revisão da bibliografia sobre os casos e de uma leitura exploratória dos seus registos de práticas e processos – atas, memorandos, textos de catálogos e exposições, vídeos, fotografias. O objetivo foi perceber quais das quatro problemáticas definidas eram compartilhadas e referidas pelos relatos e estudos sobre os processos de formação institucional do MNAC, do MAC-USP e do MACS, e, por conseguinte, definir quais seriam assumidas como contextos ou esferas de discussão na análise do processo de construção da identidade de cada museu ao musealizarem a arte contemporânea. A partir deste confronto foi possível redefinir o quadro de discussão para que o mesmo respeitasse a integridade e as particularidades de cada caso, e permitisse ao mesmo tempo estabelecer comparações possíveis entre eles. Tornando-o consentâneo com as questões e objetivos desta investigação, este quadro passou a ser constituído por três esferas de

discussão (quadro 2) que orientaram a recolha e análise dos dados no segundo momento da investigação, *i.e.*, durante o desenvolvimento dos estudos de caso.

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

De uma maneira geral, a recolha dos dados durante o desenvolvimento dos estudos de caso foi realizada pela triangulação entre métodos (Denzin & Lincoln, 2005), combinando pesquisa bibliográfica – e aqui se refere à literatura científica, teórica e jornalística sobre os casos –, pesquisa documental – tendo como fonte os registos de práticas e processos institucionais de cada caso –, e entrevistas semiestruturadas, de estilo conversacional (Cohen, *et al.*, 2007) com os responsáveis por diversas práticas ou setores dos museus investigados, *i.e.*, entrevistas orientadas por um roteiro de perguntas previamente elaborado, mas com um certo grau de abertura no que diz respeito à sequência das perguntas e à admissão de questões emergentes durante a realização das mesmas. Há que se relatar, entretanto, alguns desafios metodológicos enfrentados durante a recolha de dados e que foram resolvidos somente mediante a flexibilização da estratégia metodológica da investigação, resultando em abordagens adaptadas à cada caso estudado, todavia com diferentes graus de informação e, consequentemente, de complexidade e desenvolvimento.

Apesar da definição dos critérios de seleção dos casos ter sido orientada pelo princípio de semelhança, os museus analisados possuem características *a priori* muito

diversas. Refere-se aqui especificamente às suas respetivas épocas de criação e tutelas. O MNAC, instituição pertencente ao Estado português foi fundado por decreto da República em 26 de maio de 1911[53] e é tutelado pela recém criada Direcção-Geral do Património Cultural (DGPC) [54]. O MACS, inaugurado em 6 de junho de 1999, é tutelado pela Fundação de Serralves, por sua vez criada em 1989[55], constituída por uma participação significativa de capital privado, associada à presença do Estado português, assinalando uma parceria inovadora, na altura, entre o Estado e a sociedade civil. E, por fim, o MAC-USP, criado em 8 de abril de 1963[56], é tutelado pela Universidade de São Paulo, uma universidade pública, mantida pelo Estado de São Paulo e ligada à Secretaria de Estado de Desenvolvimento Económico, Ciência e Tecnologia.

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

Por outro lado, e seguindo as normas estabelecidas pelas suas respetivas tutelas, o MNAC, MACS e o MAC-USP fixam prazos de acesso distintos para a consulta de determinados tipos de documentos, nomeadamente os documentos de teor administrativos como os planos e relatórios de atividades anuais, manuais de gestão, os projetos desenvolvidos para a solicitação de recursos e reestruturações;

[53] Pelo Decreto n.º 1, publicado em 29 de maio de 1911, no Diário do Governo, nº 124, pp. 2245-2247.
[54] Organismo criado pelo Decreto-Lei n.º 115/2012 e resultante da fusão do Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico, I.P. (IGESPAR), Instituto dos Museus e da Conservação, I.P. (IMC) e Direcção Regional de Cultura de Lisboa e Vale do Tejo (DRCLVT).
[55] Pelo Decreto-Lei 240-A/89.
[56] Sendo sua criação juridicamente definida pela Portaria GR nº 342 de 22 de março de 1967.

documentos estes produzidos com finalidades práticas e instrumentais específicas, mas que se tornam materiais extremamente férteis para uma investigação sobre os processos, a constituição ou genealogia das instituições.

Entre os museus estudados, o MAC-USP é o único que possuí um arquivo implementado de acesso aberto, composto por documentos textuais e iconográficos. No entanto, seguindo as normas do Sistema de Arquivos da Universidade de São Paulo, o Arquivo MAC-USP fixa os prazos de acesso para consulta em seis anos após a geração dos documentos. Sendo assim, e de acordo com o cronograma da investigação, foi possível consultar somente documentos produzidos até o ano de 2004. Ao mesmo tempo, apesar de seu acervo poder ser acessado e pesquisado através de um banco de dados, o mesmo não pode ser consultado por terceiros, ou seja, em certa medida a construção do *corpus* de documento a ser analisado é feita pela coordenação do arquivo mediante as informações fornecidas sobre os objetivos da pesquisa que se pretende realizar.

O MNAC, apesar de não ter um arquivo aberto, possui um arquivo documental sobre vários aspetos, nomeadamente relativos à administração do Museu desde sua fundação até finais da década de 1980. Existe também a documentação administrativa posterior a esta data, mas cuja organização é meramente cronológica e de carácter de gestão institucional e financeira do Museu. Mesmo não sendo explicitada a norma que regulamenta o acesso para a consulta dos documentos administrativos, foi permitido o acesso apenas aos documentos gerados até 1987. Os planos e relatórios de atividades e outros documentos administrativos de 1994 a 2011 foram considerados pela Direção do Museu de teor interno entre o MNAC e a sua tutela, não sendo de consulta pública em qualquer situação. Alguns dados indicativos do MNAC durante este período – as aquisições, doações e depósitos, as atividades realizadas, números de visitantes – foram encontrados no *Relatório de Actividades*

dos anos de 1999, 2001, 2004, 2005 e 2006[57] do anterior Instituto Português de Museus (IPM), mediante solicitação à Direcção de Serviços de Comunicação do então IMC, e no *Relatório Público de Actividades* deste mesmo instituto, dos anos de 2007 a 2010, publicados em seu *website*[58].

Por sua vez, o MACS publica os seus planos e relatórios de atividades anuais abertamente, assim, foi possível ter acesso a tais documentos através de uma pesquisa no *website* da Fundação de Serralves[59]. Entretanto, o acesso a outros tipos de documentos administrativos é restrito, sendo seu acesso facultado mediante a autorização da Direcção Geral da Fundação de Serralves, sem que exista uma norma explícita que defina quais documentos podem ser acessados e nem os prazos de acesso para a consulta dos mesmos. Desta forma foi preciso especificar de antemão quais documentos pretendia-se consultar, utilizando como referência as pistas encontradas durante a leitura exploratória de outros tipos de registos de práticas e processos. Porém, o acesso a regulamentos internos não é facultado, nomeadamente o Regulamento Interno do Museu.

Por outro lado, os três museus possuem bibliotecas especializadas[60] onde foi possível acessar outros tipos de documentos importantes, como catálogos das exposições realizadas, boletins informativos, registos audiovisuais de seminários e de encontros com artistas, entre outros; no entanto, também com normas distintas de acesso. A biblioteca do MACS é aberta a um público preferencial no qual estão incluídos os investigadores, sendo que uma parte do acervo é de livre acesso e outra mediante requisição. A biblioteca do MAC-USP é aberta ao público, e a biblioteca do MNAC pode ser consultada apenas sob marcação prévia. Porém, nestas duas últimas

[57] Os relatórios de atividades dos outros anos não foram facultados e consultados por não terem sido encontrados.
[58] http://www.ipmuseus.pt/pt-PT/o_imc/imc_inf_gestao/inf_gestao_relatorios/ContentDetail.aspx (acessado em outubro de 2012).
[59] http://www.serralves.pt/gca/index.php?id=45 (acessado em outubro de 2012).
[60] No caso do MACS, a biblioteca é da Fundação de Serralves, estando integrada ao Museu e à serviço da investigação necessária à programação e às atividades desenvolvidas pela Direção do Museu e pela Direção do Parque de Serralves.

o acesso ao acervo é feito somente mediante requisição, ou seja, a escolha do documento ou livro a consultar é feita através do catálogo do acervo. Portanto, não foi possível explorar as estantes destas duas bibliotecas, *i.e.*, não foi possível a descoberta reveladora e apaixonante de documentos cuja existência não se suspeitava e que, todavia, poderiam se revelar extremamente importantes para os estudos de caso (Eco, 1994), como muitas vezes se deu na biblioteca do MACS e em outras bibliotecas consultadas durante a investigação. Em relação à biblioteca do MNAC, o acesso foi ainda mais restritivo na medida em que não existiam técnicos exclusivamente responsáveis pela biblioteca, sendo a assistência às consultas efetuadas pelas conservadoras do Museu, e de acordo com a disponibilidade de serviço. Por esta razão, foi preciso apresentar à conservadora do Museu um plano de investigação indicando os documentos específicos que se pretendia ter acesso como uma condição prévia para agendar a consulta, não sendo facultado durante a mesma, ou *in loco*, o acesso ao catálogo do acervo.

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

Em relação às entrevistas surgiram também algumas disparidades, mas antes de relatá-las é preciso explicitar o porquê se adotou este instrumento de recolha de dados. Essencialmente por três razões: primeiramente porque através delas ter-se-ia um contacto mais próximo com os contextos estudados, ou melhor, com os agentes,

os atores responsáveis pelos museus; em segundo porque seria um importante meio de conseguir novos dados e de conhecer perspetivas diversas, o que contribuiria para a complexidade e enriquecimento dos estudos de caso; e em terceiro, porque seria um meio de abordar questões suscitadas durante a pesquisa bibliográfica ou documental e que precisariam ser mais bem exploradas. Sendo assim, os critérios pré-estabelcidos eram os de que as entrevistas deveriam ser: 1. presenciais; 2. realizadas somente depois de um estudo mais aprofundado de cada caso, estudo este que serviria de referência tanto para a escolha dos entrevistados como para a definição das questões; 3. gravadas – em áudio – para que se conseguisse manter um estilo conversacional, aumentando a possibilidade de diálogos e questões emergentes.

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

Quadro 3: Entrevistas

MNAC	
Direcção	Diretora: Professora Doutora Helena Barranha
Conservação e Gestão de Coleções – 1940 à atualidade	Conservadora: Adelaide Ginga
Educação	Coordenadora do Serviço Educativo: Catarina Moura
Ex Diretores	De 1993 a 1997: Professora Doutora Raquel Henriques da Silva De 1998 a 2009: Pedro Lapa

MAC-USP	
Diretoria	Diretor: Professor Doutor Tadeu Chiarelli Vice Diretora: Professora Doutora Cristina Freire
Divisão de Pesquisa em Arte – Teoria e Crítica	Docente e Pesquisa: Professora Doutora Ana Magalhães
Divisão Técnico-Científica de Acervo	Documentação: Cristina Cabral Conservação e Restauro Pintura e Escultura: Ariane Lavezzo
Projeto Museográfico	Arquiteto Gabriel Borba

MACS	
Direcção do Museu	Diretor: João Fernandes
Serviço Educativo	Coordenadora do Serviço Educativo: Margarida Saraiva Consultora do Serviço Educativo: Elvira Leite
Serviço de Artes Plásticas	Coordenadora do Serviço de Artes Plásticas: Marta Almeida Registrar da Colecção: Daniela Oliveira

Partindo do paradigma sócio-construtivista e, portanto, assumindo uma ontologia relativista e uma epistemologia subjetiva e transacional (Denzin & Lincoln, 2005), a análise discursivo-interpretativa dos dados aconteceu concomitante a recolha dos mesmos. Desta forma foi possível proceder através de questões de natureza analítica – suscitadas pelo quadro de análise e pelos próprios dados que se colhiam –, mais orientadas para processos e significados do que para causas ou efeitos; e planificar as sessões de recolhas de dados no sentido de responder as questões emergentes e as que permaneciam em aberto (Bogdan & Bilken, 1994). Este trabalho foi acompanhado pela produção informal e periódica de notas, comentários, relações entre dados como uma técnica de estímulo ao pensamento crítico sobre os casos, e de estímulo ao pensamento reflexivo sobre o próprio percurso investigativo.

Por fim, optou-se por redigir os estudos de caso numa perspetiva diacrónica, baseando-se em certo modo na metáfora da montagem cinematográfica para a sua

estruturação, *i.e.*, segundo Denzin e Lincoln (2005), construindo-o através da edição e associação de diferentes *textos/imagens* ou realidades, através de diferentes perspetivas ou múltiplas vozes, tornado-o complexo e dialógico na medida em que pressupõe que esta construção interpretativa não termina com a sua montagem e sim que se completa com a sua leitura. Neste sentido, decidiu-se trazer ao texto, para além das diversas perspetivas colhidas na pesquisa bibliográfica e documental, a *voz* dos atores entrevistados, preterindo apresentar por escrito e integralmente as entrevistas nos anexos desta dissertação[61]. Para tanto, utiliza-se o estilo itálico como um recurso para distingui-la em relação aos materiais colhidos de outras fontes. Em síntese, esta investigação foi delineando-se como essencialmente qualitativa, com uma estratégia metodológica flexível construída simultaneamente ao desenvolvimento dos estudos de caso, procurando responder à sua complexidade e multiplicidade de sentidos.

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

Parte I

2. Museus de arte contemporânea: uma proposta de abordagem

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

Museus podem ser percebidos e enunciados de diferentes maneiras, pois "enquanto objetos históricos estão sujeitos a variações no tempo, estando a sua significação, na medida em que se acha ligada ao porvir, em suspenso ela própria, em tempo de dilação, expectante e, deste modo, relativamente indeterminada" (Bourdieu, 1989, p.140). Museus são localizados socialmente e historicamente, trazem inevitavelmente as marcas das relações sociais para além dos seus muros e para além do presente (Macdonald, 1996). Por conseguinte, museus não são entidades produzidas da mesma maneira em todos os tempos e não têm uma única e fixa forma de operar. Contudo, segundo Hooper-Greenhill (2001b), até o início dos anos noventa a escrita da história do museu consistia primordialmente em selecionar relações existentes entre museus hoje e localizá-las em um tempo mais distante possível, visando identificar o desenvolvimento progressivo e cronológico dessas relações[62]. Assim, museus de outros períodos históricos eram vistos como "ancestrais diretos" de museus existentes no tempo presente (Taylor, 1987 *apud* Hooper-Greenhill, 2001b, p.8). O problema apontado por Hooper-Greenhill é que a história do museu escrita desta maneira constituía-se como uma compreensão empobrecida do passado, já que tinha dificuldade em conciliar a diversidade de formas, a variedade de coleções, de regras administrativas, a pluralidade e especificidade histórica de cada museu. Contida na história do museu escrita de tal maneira estava também a incapacidade de compreender a possibilidade de mudança das instituições museológicas, de suas práticas e a inflexibilidade de entender o seu presente. Problemas em trabalhar e acomodar novos elementos – objetos, profissionais, público –, em procurar novas formas de *ser* museu seriam consequências disso. A potencialidade de o museu tornar-se um lugar de reflexão crítica sobre sua própria história é desse modo perdida.

[62] Hooper-Greenhill cita, por exemplo Murray (1904), Taylor (1948), Bazin (1967), Van Holst (1967), Alexander (1979) e destaca as narrativas focadas nas historias de colecionadores individuais (Edwards, 1870; Alexander, 1983) e narrativas focadas nas histórias de determinadas instituições (Bazin, 1959; Klessmann, 1971; Caygill, 1981; MacGregor, 1983).

Uma maneira distinta de escrever e entender a história do museu, mais especificamente do museu tal como se conhece hoje é proposta por Hooper-Greenhill (2001). Para tanto, parte de um estudo sobre a obra de Foucault (1979; 1997; 2000; 2008), assinalando algumas questões e ferramentas que considera interessante para o desenvolvimento da escrita e compreensão da história do museu presente. Entre estas Hooper-Greenhill (2001b) distingue a história *efetiva*, *i.e.*, uma abordagem do passado onde a descontinuidade, rutura e dispersão são enfatizadas em alternativa a noção do contínuo, progressivo, totalizante desenvolvimento da história.

> A história "efetiva" se distingue daquela dos historiadores pelo fato de que ela não se apóia em nenhuma constância: nada no homem – nem mesmo seu corpo – é bastante fixo para compreender outros homens e se reconhecer neles. Tudo em que o homem se apóia para se voltar em direção à história e apreendê-la em sua totalidade, tudo o que permite retraçá-la como um paciente movimento contínuo: trata-se de destruir sistematicamente tudo isto. É preciso despedaçar o que permitia o jogo consolante dos reconhecimentos. Saber, mesmo na ordem histórica, não significa "reencontrar" e sobretudo não significa "reencontrar-nos". A história será "efetiva" na medida em que ela reintroduzir o descontínuo em nosso próprio ser...o mundo tal qual nós o conhecemos não é essa figura simples onde todos os acontecimentos se apagaram para que se mostrem, pouco a pouco, as características essenciais, o sentido final, o valor primeiro e último; é ao contrário uma miríade de acontecimentos entrelaçados; ele nos parece hoje "maravilhosamente colorido e confuso, profundo, repleto de sentido" (...) Cremos que nosso presente se apóia em intenções profundas, necessidades estáveis; exigimos dos historiadores que nos convençam disto. Mas o verdadeiro sentido histórico reconhece que nós vivemos sem referências ou sem coordenadas originárias, em miríades de acontecimentos perdidos (Foucault, 1979, p.18).

A base da história *efetiva* seria a oposição à busca da origem fundadora das coisas, a rejeição de uma abordagem que impõe uma cronologia, um fluxo de desenvolvimento do passado ao presente. A história *efetiva* explora as diferenças entre as coisas e não os vínculos, as ligações; não pergunta como as coisas permanecem iguais e sim como estão diferentes, como mudaram e por que (Hooper-Greenhill, 2001b). Escrever a história do museu sob o ponto de vista da história *efetiva* consistiria, portanto, em revelar novas relações e articulações, investigar como e quando museus mudaram no passado e de que maneira e por que práticas habituais

como colecionar, conservar, classificar tornaram-se diversas, foram rompidas e abandonadas, e, assim, fornecer um contexto para as aparentes repentinas mudanças culturais de hoje (*ibid.*).

Partindo desta perspetiva, Lorente (2008) abordará a história do museu de arte contemporânea articulando-a em torno de dois *pontos nodais* ou de dois pontos discursivos privilegiados (Laclau & Mouffe, 1985), o *Musée des Artistes Vivants*, considerado o primeiro museu de arte contemporânea do ocidente, criado em 1818, em Paris, e o *Museum of Modern Art* (MoMA), fundado em 1929 em New York (Lorente, 2008). Ou seja, ao refletir sobre as circunstâncias que influenciaram o surgimento dessas duas instituições e suas características mais significativas, Lorente as apresentará como modelos de museus dedicados à arte contemporânea respetivamente do século XIX e século XX, e que foram emulados, questionados, contestados por outros museus com o mesmo desígnio, surgidos paralelamente em países com tradições históricas distintas como na Rússia, na Itália, na Alemanha, na Inglaterra e na Espanha.

Uma vez observadas durante a realização dos estudos de caso que compõem esta dissertação referências ao *Musée des Artistes Vivants* e ao MoMA – de maneira e em graus distintos, conforme explicitado do desenvolvimento de cada caso –, a abordagem de Lorente (2008) orienta esta discussão sobre estes dois museus de arte contemporânea paradigmáticos ou inspiradores.

***

Fig.3. *Palais du Luxembourg*, Paris, 2010.
Cortesia ©José Antonio Lacerda.

O primeiro museu de arte contemporânea do ocidente nasceu como um autêntico museu moderno: oficialmente chamado de *Musée des Artistes Vivants,* abriu ao público em 24 de abril de 1818, no *Palais du Luxembourg* em Paris (fig.3). Impulsionado principalmente por questões políticas, por ideais nacionalistas e por ideais pedagógicos (Lorente, 1998), surgiu como exemplo da incrível especialização que atingiram os museus no século XIX e simultaneamente ao desenvolvimento do que Habermas (1984) designou de a *esfera pública burguesa*, *i.e.*, um novo universo de associação voluntária criado pela burguesia da época que oferecia um meio alternativo de expressão, de opinião e de reivindicação política e cultural por parte da sociedade civil; universo este constituído por novos cenários para o estabelecimento das relações sociais, como os cafés, as livrarias, clubes, editoras, imprensa, bibliotecas, e os museus.

Criado para abrigar exclusivamente obras de arte de artistas franceses vivos e condecorar com uma aura de modernidade seus fundadores e patronos, o *Musée des Artistes Vivants* é considerado um museu paradigmático não só por ter sido o

primeiro museu de arte contemporânea do ocidente mas por ter apresentado algumas das características que fundamentaram a criação de outros museus com o mesmo desígnio – como pressupostos a serem assumidos ou contestados – e a consolidação desta tipologia de museu durante o século XIX. Entre estas características destaca-se a sua relação de complementaridade com um museu dedicado à arte antiga, o *Musée du Louvre,* fundado em 10 de agosto de 1793 – característica esta determinada mais por condicionalismos políticos do que por uma política museológica ou cultural.

Segundo Lorente, há que se notar que, ironicamente, "a iniciativa de abrir o primeiro museu de arte contemporânea do mundo surgira sob a Restauração, uma era de regresso a um conservadorismo radical na França", onde para a monarquia restaurada "nada parecia mais eficaz como justificação de qualquer iniciativa política do que apresentá-la como uma continuidade de algo anterior a era republicana". Sendo assim, ao instalar o *Musée des Artistes Vivants* no *Palais du Luxembourg* buscava-se, "sobretudo, uma conexão histórica com a política cultural do *Ancien Régime*", pois aquele mesmo palácio abrigara, entre 1750 e 1779, a primeira galeria régia de arte aberta ao público na França, uma galeria de quadros de mestres antigos "cuja existência sobrevivia na memória dos parisienses"[63] (2008, p.25). Por outro lado, antes da criação do *Musée des Artistes Vivants* e durante a Revolução Francesa, o *Palais du Luxembourg* havia sido nacionalizado e, em 1799, tranformado em sede do Senado. Em lembrança ao facto do *Palais du Luxembourg* ter abrigado o primerio museu de arte aberto ao público na França, o Senado decide reabrir ao público parte do edifício como museu, e em 1802 inaugura o *Musée de la Cambre de Paris*, uma "atração complementaria à visita do Louvre, sendo que a galeria do Senado oferecia «mais do mesmo»: uma galeria de grandes mestres antigos" (*ibid.*, p.36). Em 1815, com o *Tratado de Paris*, a França é obrigada a devolver os *troféus de guerra* pilhados com as conquistas napoleónicas aos seus países de origem, e o museu mais beneficiado por este espólio, o *Musée du Louvre*, foi também o mais prejudicado.

[63] Sobre esta galeria ver McClellan (1999).

Contudo, as galerias do Louvre não poderiam ficar vazias[64] e a solução encontrada foi completá-las com os antigos mestres do *Musée de la Cambre de Paris*, que por sua vez não havia sido afetado pelo *Tratado de Paris*. "Complementar e completar o Louvre seria, doravante, seu duplo destino" (*ibid.*, p.38).

Ao mesmo tempo, a opção em reabrir as galerias do *Palais du Luxembourg* com a arte contemporânea francesa era uma oportunidade para "mostrar certa supremacia francesa", "para levantar o orgulho patriótico" (Lorente, 2008, p. 38); mas também para mostrar que a monarquia não era contraria a modernidade. Assim, o *Musée des Artistes Vivants* é inaugurado em 1818 com uma coleção constituída por empréstimos de indivíduos e de algumas instituições, e por obras da rica coleção de arte contemporânea francesa do então Rei Louis XVIII, tornando-se "um símbolo de modernidade – o primeiro museu do mundo dedicado somente aos artistas vivos", e ao mesmo tempo "radicalmente patriótico – só a arte francesa estava representada ali" (*ibid*., p.44).

Todavia, a relação de complementaridade entre o *Musée des Artistes Vivants* e o *Musée du Louvre* acontecia ainda de uma outra maneira. Refere-se aqui ao facto do *Musée des Artistes Vivants* ter sido fundado como um *musée de passage*, o que concretamente significava que as obras de sua coleção eram destinadas a outras instituições algum tempo depois da morte de seus autores. Teoricamente, depois de dez anos após a morte dos artistas e dependendo do seu prestígio e da qualidade de sua obra, a mesma poderia ser enviada ao Louvre ou ser condenada a decorar as paredes de um ministério, ou ainda transferida para um museu provincial. A consequência mais imediata foi que, inicialmente, o *Musée des Artistes Vivants* não possuía uma coleção permanente. Por outras palavras, o Museu era percebido como uma sala de espera para obras beneméritas que aguardavam o último julgamento, o do

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

tempo, para sua final consagração ou ruína: um *musée purgatoire*, como popularmente chamado (Lorente, 1998). No entanto, "por mais que não fosse um espaço de consagração definitiva como o Louvre, era sim um grande museu nacional, com todas as conotações de excelência artística associadas a ele"[65] (Lorente, 2008, p.69); e, como um grande museu nacional era suposto que o *Musée des Artistes Vivants* apresentasse as obras dos melhores mestres contemporâneos que, dotadas de um valor didático, eram convertidas em exemplos a seguir pelos demais artistas e estudantes de arte mas também para a formação do gosto do público[66].

A maior parte das obras incorporadas ao acervo do *Musée des Artistes Vivants* eram obras premiadas em salões ou em feiras internacionais adquiridas e doadas para o Museu pelo Rei e, depois de 1848, pelo Estado. Assim, segundo Lorente (1998), para serem expostas no Museu as obras tinham que passar por um triplo júri: o júri de seleção dos salões e feiras, o júri de premiação e, finalmente, o júri que escolhia as obras que seriam compradas e doadas ao Museu. Até a nacionalização do Museu em 1848, este último júri era composto exclusivamente por membros da Academia de Belas-Artes, "pessoas com uma idade avançada cujo gosto tinham sido formados nos derradeiros anos da sua juventude, e isso resultava na falta de conhecimento dos jovens artistas, coroando as paredes do museu predominantemente com artistas que haviam florescido há muito tempo" (Lorente, 1998, p. 82). É apenas em 1873 que os conservadores do *Musée des Artistes Vivants* adquirem a prerrogativa de aceitar ou recusar as obras oferecidas pelo Estado e somente em 1929 uma comissão é criada para decidir quais obras seriam qualificadas a entrar no Museu.

A questão é que se por um lado este sistema de seleções consecutivas garantia supostamente um alto nível de qualidade das obras que faziam parte do seu acervo, por outro as obras não académicas ou obras dos artistas modernos dificilmente eram

[65] Segundo Lorente (2008), prova disso é que 50% das pinturas inventariadas em seus catálogos no século XIX apareceriam depois nos catálogos do Louvre, sendo a proporção mais favorável para o caso das esculturas.

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

expostas em suas galerias. Apenas em 1896, com a doação de 69 obras feita em testamento pelo pintor Gustave Caillebotte (1848-1894) ao Estado – mas sob a condição de que as mesmas deveriam ser expostas no *Musée des Artistes Vivants* ou no *Musée du Louvre* – é que os artistas impressionistas como Degas (1834-1917), Manet (1832-1883), Monet (1840-1926), Renoir (1841-1919), Cézanne (1839-1906) puderam *entrar* no *Musée des Artistes Vivants*[67]. No entanto, como observado por Lorente (1998), antes da I Guerra Mundial nem os impressionistas nem os pós-impressionistas tinham sido adequadamente representados e esse foi o principal motivo pelo qual o Museu atraiu a antipatia por parte de muitos artistas.

Após a doação de Caillebotte, o próprio Estado começou a comprar obras modernas e consequentemente ao caráter cosmopolita assumido por Paris, no final do século XIX o *Musée des Artistes Vivants* começou a comprar obras de artistas estrangeiros. Em apenas trinta anos, de 1892 a 1922, o catálogo do museu registava 1.175 novas aquisições, porém os artistas continuavam insatisfeitos e uma das principais razões era o espaço limitado para a exposição de suas obras. Isto porque apesar de ter sido fundado como um *musée de passage*, o Museu foi abandonando pouco a pouco esta sua peculiar característica. Assim, apesar de sua política inicial e do interesse dos artistas, o *Musée des Artistes Vivants* renunciou ser um museu incentivador apenas dos artistas vivos para ser também um museu dedicado a um período mais extenso da história da arte. Por outras palavras, o Museu se convertia em um museu de arte contemporânea "no sentido menos radical da expressão", já que aspirava colecionar "a arte de um amplo período da Idade Contemporânea" no lugar de continuar sendo um espaço apenas das últimas tendências artísticas (Lorente, 2008, pp.67 e 68). A alteração do estatuto do *Musée des Artistes Vivants* é reforçada em 1892 quando Léonce Bénédite (1856-1925) torna-se seu conservador e cessa a

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

transferência das obras para outros museus ou instituições – com exceção àquelas reclamadas pelo Louvre.

> Qualquer trabalho pode e deve permanecer aqui tanto tempo quanto o necessário para instruir sobre o período da história contemporânea apresentada neste museu (...) Isso quer dizer que o Luxembourg, em vez de ser um lugar de passagem, uma instituição sempre instável e continuamente destruída, começa a ter uma coleção definitiva (...), e dessa forma o Louvre será poupado da inundação que a atual invasão de obras modernas está ameaçando produzir em breve. (Bénédite, n.d., *apud* Lorente 1998, p. 86)

De acordo com Lorente (2008), o facto de deixar de ser empregado o seu nome oficial para ser utilizado até mesmo em seus catálogos a sua denominação metonímica, *Musée du Luxembourg*, é significativo e revelador da crise de identidade que passava a instituição com a mudança de seu estatuto. Contudo, a falta de espaço para a apresentação das obras dos artistas modernos não era consequência apenas do crescimento de sua coleção. Desde 1886 que o Museu havia sido transferido provisoriamente para um laranjal adaptado para recebê-lo. Além de pequeno, o espaço originalmente desenhado para abrigar as laranjeiras do jardim de *Luxembourg* era úmido e não oferecia condições adequadas para a conservação das obras. Para conseguir resolver o problema da falta de espaço e de má adequação das obras, em seus últimos anos de existência o *Musée du Luxembourg* voltou a ser um *musée de passage*, porém os procedimentos de transferências passaram a se basear na data de nascimento do artista: a obra ficava no Museu até o octogésimo aniversário do artista, não importando se ele estivesse vivo ou morto. Ao mesmo tempo, a coleção de obras de artistas estrangeiros foi transferida, em 1922, para outro pequeno edifico, o *Jeu de Paume* que em 1932 tornou-se uma instituição independente: o *Musée des écoles étrangères contemporaines*. A secção devotada à série *Nymphéas* de Monet e ao legado de Caillebotte foram transferidas para um outro espaço em frente ao *Jeu de Paume*, para a *Orangerie du Jardin des Tuileries* que em 1926 é inaugurado com o nome de *Musée de l'Impressionnisme*. E finalmente em 1938 o Museu é fechado e o restante de sua coleção é transferido para um dos pavilhões da Exposição

Internacional de 1937, o *Palais de Tokyo,* em teoria desenhado desde o princípio com vistas a sua posterior utilização como *Musée des Artistes Vivants.* Depois de dez anos fechado para obras e por razão da II Guerra Mundial, inaugura-se oficialmente em 1947 no *Palais de Tokyo* o *Musée Nacional d'Art Moderne* sob a direção de Jean Cassou (1897-1986), com suas coleções iniciando com Signac (1863-1935) e com os sintetistas do final do século XIX, passando pelo fauvismo, cubismo e demais vanguardas do século XX; rompendo com o seu antecedente, o *Musée des Artistes Vivants*, não só no que diz respeito à sua arquitetura e localização, como também à sua denominação, entretanto "já vigente na Espanha e Itália, e que estaria muito na moda ao longo do século XX com um novo significado" (Lorente, 2008, p.114).

Enfim, ainda que o *Musée des Artistes Vivants* seja considerado o paradigma de museu da arte contemporânea do século XIX, nota-se que ele nunca produziu *clones* idênticos, de facto ele raramente foi emulado em suas características mais peculiares, ser um *musée de passage* e um museu de artistas vivos. Porém, a relação de complementaridade com um museu de arte antiga será um importante elemento catalisador na fundação dos primeiros museus especializados na arte recente. Fora da França este complemento será feito de outra maneira, *i.e.*, delimitava-se mesmo que de um modo não muito preciso uma fronteira entre os "mestres antigos" e a "arte moderna", e que se situava entre a última década do século XVIII e as três primeiras do século XIX. Segundo Lorente (1998), esta fronteira teria sido proposta primeiramente aquando a criação da *Neue Pinakothek de* Munique*,* em 1853, como complemento da *Alte Pinakothek* (1836), assumindo-se o ano de 1780 como a data de divisão das coleções de Ludwig I da Baviera. Muitos museus de arte contemporânea seguirão esta política, porém não necessariamente a mesma data. Lorente (2008) cita, por exemplo, o acordo de complementaridade assumido em Londres entre a *National Gallery* (1838) e a *Tate Gallery* (1897) adotando-se a data do nascimento de Turner (1775-1851) como o divisor de águas de suas coleções; e em Madri, onde Goya

(1746-1828) *dividirá* a coleção do Prado (1819) e do *Museo de Arte Moderno*[68] (1895). De certa maneira, este elemento catalisador continuará vigente até hoje onde se observa a probabilidade maior de criação de museus dedicados à arte recente em zonas onde já exista previamente uma oferta museística dedicada à arte de épocas anteriores (Lorente, 1998).

***

Fig.4.: MoMA, 1939. Fonte: http://press.moma.org/moma-building-history/

Sob influência direta das experiências museísticas e artísticas contemporâneas europeias, e num contexto favorável pela emergência dos Estados Unidos da América como potência económica e política no cenário internacional, o MoMA será criado

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

por "três ricas senhoras" de Nova York[69] que atentas à necessidade de se enfrentar a política conservadora dos museus tradicionais americanos, resolvem instituí-lo como um museu exclusivamente dedicado à arte moderna: Lillie P. Bliss (1864-1931), filha de um rico industrial e comerciante, muito próxima dos pintores organizadores da *International Exhibition of Modern Art – Armory Show* –, em 1913, onde havia descoberto os artistas impressionistas cujas obras passou a colecionar; Mary Quinn (1877-1939), casada com o conceituado advogado Cornelius Sullivan; e Abby Aldrich (1874-1948), filha de um influente Senador e casada com o milionário John D. Rockefeller Jr. (Lorente, 2008, p. 172). Porém, o MoMA não será fundado como um museu de arte moderna tal como esse enunciado era entendido no século XIX, e sim como um museu da arte *programaticamente moderna* (Argan, 1987), instaurando uma nova subdivisão ou especialização estilístico-cronológica para o museu de arte: do pos-impressionismo em diante. A instauração desta nova tipologia de museu fundamentado na concepção de arte moderna assumida pelo MoMA e proposta pelo seu primeiro diretor, Alfred H. Barr Jr. (1902-1981), configura-se como um dos principais aspetos que o caracteriza como o paradigma de museu de arte contemporânea de boa parte do século XX.

Localizado inicialmente no décimo segundo piso do *Heckscher Building*, o MoMA é aberto ao público pela primeira vez em 7 de novembro de 1929. Sua inauguração é precedida pela distribuição de um eloquente manifesto intitulado *A New Art Museum: An Institution in New York Which Will Devote Itself Solely to the Masters of Modern Art,* através do qual seus fundadores apresentavam a política institucional a ser desenvolvida, delimitando o papel do MoMA no cenário cultural nova-iorquino (Lorente, 2008). Neste manifesto, seus fundadores chamavam atenção para o crescente interesse em todo o mundo pelo "movimento moderno", expresso "não só em coleções privadas mas também na formação de excelentes galerias públicas com o propósito específico de expor permanentemente ou temporariamente

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

coleções de arte moderna"; e para o "extraordinário anacronismo" que consistia o facto de Nova York, uma "metrópole notavelmente moderna", não ter uma galeria como estas. Citam como exemplos as coleções públicas de Londres, Paris, Berlim, Munique, Moscou e Tóquio, identificando ao mesmo tempo estas cidades como fontes de inspiração para resolverem o problema "delicado e difícil" que Nova York enfrentava: a "política razoável e provavelmente sábia" do *Metropolitan Museum of Art*, fundado em 1820, "um grande museu histórico", de não incorporar em suas coleções as "obras dos modernistas"; e a necessidade de não esperar o tempo eliminar a "probabilidade de erro" e nem a generosidade de colecionadores e galeristas para se perceber a arte contemporânea. Estas cidades são citadas como exemplos por terem estabelecido uma relação de complementaridade entre museus "devotados especificamente para a exposição de arte moderna" e museus com políticas similares a do *Metropolitan*, como a relação "do Luxembourg com o Louvre"; relação esta que o MoMa propunha estabelecer com aquele museu. Todavia, segundo este manifesto, o museu de Nova York seria "muito superior" ao modelo parisiense e teria "muitas funções": antes de tudo, constituir uma coleção dos "ancestrais imediatos ao movimento modernista", *i.e.*, Van Gogh (1853-1890), Seurat (1859-1891), Gauguin (1848-1903) Toulouse-Lautrec (1864-1901), Henri Rousseau (1844-1910); segundo, constituir e expor permanentemente coleções dos "mestres vivos mais importantes, especialmente da França e dos Estados Unidos", e eventualmente de grupos representativos da Inglaterra, Alemanha, Itália, México e outros países; terceiro, expandir com o tempo as suas fronteiras para além da pintura e da escultura criando departamentos devotados ao desenho, à gravura, fotografia, tipografia, e arquitetura, ao desenho industrial e às artes decorativas; e quarto, constituir uma "filmoteca", *i.e.*, "uma biblioteca de filmes com uma sala de projeção" onde os filmes pudessem ser, ao mesmo tempo, mostrados e preservados. Desta forma, "dentro de dez anos" Nova York "com sua vasta riqueza", com suas "magníficas coleções particulares e seu entusiasmo" poderia ter o "melhor museu moderno do mundo". Porém, seria necessário ainda um "grande edifício", uma "equipa treinada" e um plano de ação gradual: durante seus dois primeiros anos, o MoMA deveria funcionar como uma galeria para receber exposições temporárias, tempo necessário para se descobrir se

Nova York estaria realmente disposta a "construir e apoiar" um permanente Museu de Arte Moderna[70].

Assim, o MoMA é fundado como um *musée de passage* e com uma coleção a construir, porém seu ponto de partida não seria a arte do século XVIII e sim alguns artistas do final do século XIX; e o seu ponto de chegada ficaria em aberto, ou seja, a coleção do Museu era pensada graficamente "como um torpedo em movimento através do tempo" sendo seu nariz "o presente que sempre avança" e sua cauda "o passado que sempre recua" em cinquenta a cem anos de distância (Barr, n.d. *apud* Kantor, 2003, p.366). Segundo Lorente, em 1931 Alfred Barr define uma política de aquisições com o intuito de impor condições à aceitação de obras doadas e uma dimensão audaciosa às compras a realizar, pois se "a missão de alguns museus era conservar obras mestras já consagradas pelo tempo", a do MoMA deveria ser um laboratório de experimentação "ocupado em fazer novos descobrimentos" (2008, p.176). Todavia, a sua relação de complementaridade com o *Metropolitan* não chegou a acontecer de forma sistemática, ou melhor, apesar de se ter estabelecido um acordo para tanto em 1947[71], e que foi rompido em 1953, apenas algumas obras da coleção do MoMA foram vendidas para o *Metropolitan*, mais precisamente a coleção de *folk art* americana e 26 obras de "clássicos modernos" incluindo obras de Cézzane (1839-1906) e Picasso (1881-1973) (Lorente, 2008). Por outro lado, a coleção seguiu crescendo, sobretudo com doações e legados, não necessariamente seguindo a política de aquisições traçada previamente por Alfred Barr, terminando que o gosto e a generosidade "dos anciões nova-iorquinos ao morrer iam definindo o crescimento da coleção, muito mais que as prioridades apontadas pelo jovem diretor" (*ibid.*, p.176).

Ultrapassando o prazo de dois anos inicialmente estipulado em seu manifesto de fundação, o MoMA funcionará durante suas três primeiras décadas de atividade como

[70] Segundo o manuscrito do manifesto de fundação do MoMA (http://www.moma.org/docs/press_archives/2/releases/MOMA_1929-31_0002_1929-08.pdf?2010). (acessado em julho de 2010).
[71] Chamado *Three Museum Agreement*, envolvendo também o *Whitney Museum of American Art*, fundado em 1930.

um espaço de exposições temporárias, assumindo como influência uma outra tipologia expositiva que não o museu de arte contemporânea francês e seus êmulos e sim as *Kunsthallen* da região central da Europa. Segundo Lorente (2008), estes pavilhões ou salões de arte foram criados já no século XIX[72] por círculos de artistas locais e aficionados surgidos primeiramente na Suíça e nos estados alemães e posteriormente em muitos outros países, interessados em promover a arte contemporânea ainda que isto não fosse uma especialização declarada. "De facto, expunham coisas de todos os tipos, incluindo material arqueológico, científico e tecnológico" e, apesar de se dedicarem basicamente a exposições temporárias, "algumas delas, com o tempo, chegaram a ter uma importante coleção própria e permanente" (*ibid.*, p.60). No entanto, Alfred Barr considerava que para o MoMA ser digno de seu nome deveria apresentar uma exposição antológica semipermanente de arte moderna, o que seria positivo também para seus fins educativos e para atrair mais donativos de obras e ajudas económicas. Mas isso irá acontecer pela primeira vez somente em 1958 quando inaugura a instalação permanente de sua coleção histórica de pintura e escultura, nas salas do segundo piso de sua terceira sede[73], pois se inicialmente a escolha pelas exposições temporárias justificava-se pelo número reduzido de obras de sua coleção, até finais da década de 1950 justificava-se como "a via de êxito mais segura" (*ibid.*, p.193).

Segundo Grunenberg (1999), a identidade pública do MoMA será consolidada com a arquitetura de sua terceira e definitiva sede inaugurada em 10 de maio de 1939, projetada pela dupla de arquitetos americanos Philip L. Goodwin (1885-1958) e Edward Durell Stone (1902-1978), por manifestar arquitetonicamente seus princípios modernistas, cumprindo com os preceitos do *estilo internacional*: ênfase no volume em oposição à sugestão de massa e solidez; espaços definidos por planos muito leves; regularidade prevalecendo sobre a simetria; perfeição técnica em lugar da ornamentação; flexibilidade de planta e esmero nas proporções. A terceira sede do

[72] Por exemplo, a *Kunsthalle* da Basileia, em 1839; de Bremen, em 1849; de Hamburger, em 1869.
[73] Em 1932, o Museu havia sido transferido do *Heckscher Building* para a sua segunda sede, uma casa na 11 West 53 Street que pertencia a John D. Rockefeller (pai). Em 1939, será transferido para a sua terceira e definitiva sede, em um edifício construído de raiz, nesta mesma rua.

MoMA será inaugurada com a exposição *Art in Our Time: 10th Anniversary Exhibition,* caracterizada como uma concatenação histórica da arte moderna das primeiras décadas do século XX (Lorente, 2008), e organizada com o intuito de oferecer ao visitante um percurso cronológico por esta mesma história. Para tanto, Alfred Barr subdividirá o espaço expositivo em uma série de galerias e, em vez de dedicar cada galeria a uma determinada escola nacional – arte moderna francesa, arte moderna italiana, etc. –, apresentará em cada uma delas um movimento artístico modernista – cubismo, surrealismo, futurismo. Ao mesmo tempo, definirá um percurso linear a ser percorrido pelo visitante através das galerias, "seguindo o sentido de desenvolvimento da arte moderna em uma clara e lógica sequência" (Barr, n.d. *apud* Grunenberg, 1999, p.36). Por outro lado, em *Art in Our Time*, Alfred Barr consolidará o seu formalismo estético expositivo (Staniszewski, 1998): para além da construção de um percurso cronológico, organizará as pinturas em linhas axiais longitudinais, suspensas em alturas padronizadas, e, principalmente, procurará caracterizar o espaço expositivo como um ambiente neutro para a contemplação da arte, um espaço museologicamente e ideologicamente neutro, ideal, *atemporal*, consagrado à tecnologia da estética e à arte moderna. O espaço expositivo como uma atmosfera de intimidade entre espectador e obra, sem nada mais para desviar a atenção do mesmo dentro do seu campo visual (O'Doherty, 2002). Características estas que se tornaram paradigmáticas durante todo o século XX, e que constituíram o modelo de espaço expositivo moderno por excelência: *o cubo branco,* (*ibid.*).

Há que se assinalar a influência das experiências museológicas europeias para a constituição do espaço expositivo moderno do MoMA, conhecidas por Alfred Barr em sua viagem de estudo pela Europa, entre 1927 e 1928. Refere-se aqui às experiências desenvolvidas por Hans Posse (1879-1942), diretor da *Gemäldegalerie* de Dresden entre 1910 e 1942, e, principalmente, por Alexander Dorner (1893-1957), diretor do *Hanover Landesmuseum* entre 1922 e 1936. Hans Posse foi o responsável pelo projeto de requalificação museológica da *Gemäldegalerie*, inaugurada em 1855 e construída de raiz como um *museu-palácio*. O projeto de requalificação de Hans Posse foi desenvolvido entre 1910 e 1914 sob a influência do *movimento de reforma*

museística alemã; movimento este caracterizado como uma mudança de entendimento sobre a finalidade do museu público, o qual passava a ser considerado fonte de instrução e prazer, acessível a todos, contribuindo para o desenvolvimento civilizacional e para a unificação da sociedade. Esta mudança pressupunha a requalificação museológica das instituições, e no caso da *Gemäldegalerie* esta requalificação aconteceu, fundamentalmente, através da reavaliação dos critérios de seleção das obras de arte a serem expostas e do modo de apresentação da coleção, com o objetivo de possibilitar uma nova percepção estética sobre as obras de arte, já que, segundo o *movimento reformista*, o gosto puramente estético era a única coisa compartilhada pelo público tão extenso e socialmente diversificado dos museus de arte (Joachimides, 2006). Hans Posse propõe uma nova maneira de apresentar as pinturas: ao invés de cobrir completamente as paredes com três ou quatro fileiras de quadros muito próximos entre si, decide apresentar um número reduzido de pinturas, distribuindo-as espaçosamente sobre as paredes sem nunca formar mais do que duas fileiras paralelas de quadros. As obras de arte expostas eram aquelas consideradas as mais importantes por constituírem o núcleo da coleção e que, ao mesmo tempo, alcançavam um alto grau de qualidade estética. Hans Posse propõe também a criação de um novo espaço/núcleo, a Coleção de Estudo, que, apesar de não ter sido instituído[74], justificou a distinção e seleção de obras que seriam expostas para o público em geral e para os especialistas em história da arte. Contudo, segundo Joachimides (2006), um dos aspetos mais distintivos do novo modo de expor proposto por Hans Posse foi a importância dada à cor das paredes sobre as quais se apresentavam os quadros, já que com o número mais reduzido de quadros, a cor das paredes se tornava muito mais proeminente, produzindo um efeito significativo sobre as pinturas. Hans Posse escolheu cores contrastantes, sendo cada galeria pintada com a cor predominante da paleta das obras nelas expostas.

No início da década de 1930, Hans Posse será responsável por requalificar um outro edifício para receber o Departamento Moderno da *Gemäldegalerie*, composto

[74] As obras que constituíriam este espaço/núcleo ficaram em uma reserva (Joachimides, 2006) .

por obras de arte do século XIX e XX, e inaugurado em 1931 como a *Galerie Neue Meister*. Porém, seguirá como princípio a revisão do próprio *movimento de reforma museística alemã*: frente "a deslegitimação da intenção original de utilizar o museu para a educação do gosto", propunha-se construir um espaço neutro, uma espécie de recriação "fantasmagórica" do estúdio do artista, ao contrário de se investir na experiência estética do visitante ao colorir as paredes das galerias realçando as obras de arte (Joachimides, 2006, p.263). Sendo assim, e sob a orientação de Hans Posse, a *Galerie Neue Meister* era constituída por paredes brancas e uniformes, já que se esperava que a cor branca fosse capaz de recriar a sensação de objetividade típica de um estúdio artístico. Apesar de inicialmente ser exposto neste espaço apenas pinturas do século XIX, segundo Joachimides (*ibid.*), o modelo expositivo proposto por Hans Posse para a *Galerie Neue Meister* foi provavelmente o primeiro exemplo de *cubo branco* em uma instalação permanente de um museu; e tornou-se determinante para a requalificação dos museus alemães durante a década de 1930.

Alexander Dorner, por sua vez, será o responsável pelo projeto de modernização do *Hanover Landesmuseum*, um museu criado no início do século XX e, a princípio, dedicado à arte do século XI ao século XIX. Para desenvolver seu projeto, Alexander Dorner fundamentava-se no princípio de que um museu de arte expressava em todos os seus aspetos uma filosofia da arte, ou melhor, que o modo particular como uma coleção era organizada e apresentada, que o modo como o programa de exposições temporárias era estabelecido, e que as aquisições e outras atividades didáticas eram realizadas enunciava uma filosofia e uma história da arte. Para além de ampliar o arco cronológico da coleção do *Hanover Landesmuseum* incorporando ao seu acervo, por um lado, arte da antiguidade clássica, e por outro, obras de arte representativas das vanguardas modernistas como o expressionismo, o surrealismo e a arte abstrata, o projeto de Alexander Dorner consistiu concretamente em subdividir o espaço expositivo em diferentes *atmosphere rooms*, *i.e.,* 46 galerias construídas com um desenho específico tendo atenção à iluminação, ao mobiliário, aos sistemas expositivos e à circulação do visitante. Ao mesmo tempo, as *atmosphere rooms* caracterizavam-se como galerias dedicadas a diferentes épocas da história da

arte, estruturadas em ordem cronológica, cada uma evocando a atmosfera distinta de cada período/estilo artístico representado. A intenção de Alexander Dorner era a de que o visitante imergisse no espírito de cada época, de cada cultura e que com o decorrer do percurso percebesse que o presente fazia parte de um processo contínuo de transformação e criação. Para Alexander Dorner a função do museu de arte seria a de proporcionar a compreensão das conquistas do passado, interligando-as com as conquistas do presente. Sendo assim, questionava a separação entre o museu de arte antiga e o museu de arte moderna, considerando esta separação responsável por uma superficial abordagem do processo de criação artística. O museu de arte deveria ser, para Alexander Dorner, um espaço de encontro entre o passado e o presente ou entre a arte e a vida; deveria ser comprometido com o seu tempo; deveria ser um espaço em transformação, um laboratório, um espaço relativo e não absoluto (Cauman, 1958).

Seguindo a ordem cronológica da história da arte[75], o percurso expositivo de Alexander Dorner terminava em uma *atmosphere room* dedicada à arte moderna. Para conceber esta galeria Alexander Dorner convidou o artista construtivista russo El Lissitzky que, por sua vez, concebeu o *Kabinett der Abstrakten*, em 1927. Sucintamente, a proposta desta *atmosphere room* era a de promover uma participação mais ativa e menos contemplativa do visitante. Partindo do pressuposto de que as paredes não eram apenas um suporte para as obras e sim um "fundo ótico", El Lissitzky empregara uma série de estratégias *ilusionistas* para que o espaço se transformasse com o movimento do visitante, ou melhor, com o ponto de vista escolhido pelo visitante para observar a obra. Uma delas foi revestir perpendicularmente as paredes pintadas de cor cinza com frisos dispostos em intervalos regulares, pintados, por sua vez, de branco – a extremidade esquerda – e de preto – a extremidade direita. Assim, dependendo do ponto de vista do visitante, os quadros seriam vistos sobre um fundo branco, preto ou cinza, "adquirindo uma tripla vivacidade" (El Lissitzky, 1927 *apud* Bolaños, 2002, p.124). El Lissitzky

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

desenvolveu também um sistema para a exposição de pinturas: nos cantos das paredes foram embutidos caixilhos cobertos parcialmente por uma superfície corrediça; algumas pinturas eram dispostas no interior desses caixilhos e se tornavam visíveis ou não conforme a posição da superfície corrediça, manipulada pelo visitante. Alexander Dorner convidou também o artista húngaro Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) para desenvolver uma segunda *atmosphere room* dedicada à arte moderna, à arte do presente, a *Raum der Gegenwart* traduzida para o inglês como *Room of Our Own Time,* porém com o objetivo de expor a cultura visual moderna: fotografias, filmes, projetos arquitetónicos, técnicas teatrais e o design industrial; e composta essencialmente por imagens que eram acedidas pelo visitante ao ativar os dispositivos de projeção das mesmas. Nota-se que sob a direção de Alexander Dorner, o *Hanover Landesmuseum* será o primeiro museu a mostrar filmes continuamente no espaço expositivo. Contudo esta *atmosphere room* que começou a ser construída em 1930 não chegou a ser concluída (Cauman, 1958).

Em síntese, após sua viagem pela Europa, Alfred Barr considerava as experiências museológicas alemãs – e também russsas – uma das principais inspirações para os Museus de seu tempo (Kantor, 2003); e na exposição *Art in Our Time,* Alfred Barr apresentou aquilo que tinha apreendido com estas experiências. Mas também apresentou aquilo que é considerado uma das maiores originalidades do MoMA (Lorente, 2008): a arte moderna era representada não apenas pela pintura e pela escultura, senão também pelo desenho, gravura, arquitetura, pelo desenho industrial, cinema e fotografia, já que contava com departamentos específicos para cada uma destas práticas artísticas; o que poderia ser considerado uma herança da Bauhaus, também visitada por Alfred Barr, se percebida como a reivindicação conjunta de todas as artes, frente à primazia tradicional da pintura (*ibid.*).

O MoMA será ainda pioneiro ao assumir um comprometimento ativo com a função didática do museu de arte moderna, criando em 1937 o Departamento de Educação, responsável inicialmente pela realização de visitas guiadas para estudantes; mas também desenvolvendo tabelas explicativas para cada obra, textos de

parede para cada galeria e para a introdução geral de cada exposição; e de diagramas explicativos sobre as filiações histórico-artísticas concebidos pelo próprio Alfred Barr. Em 1939, é criada uma unidade didática especial, a *Young People's Art Center*, uma galeria para os mais jovens onde artistas e estudantes que trabalhavam nesta unidade ministravam aulas de iniciação à arte para crianças (Lorente, 2008).

Enfim, ainda que o MoMA tenha sido criado como um *musée de passage*, e que tenha assumido para a constituição de sua identidade uma série de experimentações já vigentes nos museus europeus, torna-se o modelo de museu de arte contemporânea do século XX por associar todas as suas dimesões – sua coleção, seu edifíco, seu espaço expositivo, a relação que estabelece com o seu público – em torno de uma idéia de modernidade, identificada com a tradição do novo. Contudo, segundo Lorente (2008), é difícil precisar se o MoMA impôs o seu conceito de modernidade nos Estados Unidos da América e ao resto do mundo ou se foi o triunfo da modernidade artística que consagrou o MoMa como um paradigma mundial; em todo caso, sua visão de arte moderna se converteu em meados do século XX no novo cânone internacionalmente imitado, e se durante o século XIX as denominações *museu de artistas vivos*, *museu de arte contemporânea e museu de arte moderna* poderiam ser empregadas como sinónimos, a partir do MoMA e de sua associação com a modernidade artística, tais termos serão muitas vezes utilizados para designarem instituições com tipologias diferentes.

2.2 Esfera II: Museu de arte contemporânea em suspensão

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

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

MAC em Obras é apresentada também como um trabalho coletivo e experimental da equipa do MAC-USP, na medida em que procura instaurar novas formas de relacionamento, propondo uma maior aproximação entre a Divisão de

Pesquisa[76] e os conservadores e restauradores do Museu; atitude esta declaradamente influenciada pelas reflexões que surgiram com a participação de alguns membros da equipa do MAC-USP nos encontros e atividades promovidas pelo *International Network for Conservation of Contemporary Art* (INCAA)[77]. É também sob influência das reflexões promovidas pelo INCAA que se define como ponto de partida da metodologia de trabalho desenvolvida para o *MAC em Obras* a realização de entrevistas com os artistas. Ou seja, o artista é considerado fonte primária de informação para o trabalho de conservação e restauração de suas obras.

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

Por outro lado, as obras que fazem parte da exposição, ou mais precisamente, as questões e problemáticas que suas características conceituais ou físicas suscitaram ao Museu, orientaram a sua disposição no espaço expositivo e a organização dos

[76] A *Divisão de Pesquisa em Arte - Teoria e Crítica da Arte* pesquisa e estuda o acervo e os rumos da Arte Moderna e Contemporânea em todas as suas dimensões; organiza curadorias das exposições do acervo e exposições temporárias; produz catálogos, livros, cd-roms e outras formas de distribuição de informação sistematizada sobre a coleção, sobre o Museu e sobre a arte atual, além de desenvolver a programação anual das atividades da Divisão e elaborar o relatório anual dos trabalhos executados (http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/institucional/institucional_dptca.asp) (acessado em setembro de 2012).

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

encontros em quatro grandes áreas de discussão: documentar/exibir; preservar/exibir; restaurar/preservar; reproduzir/exibir; áreas estas constituídas com o intuito de revisar as práticas museológicas tradicionais.

1. Documentar/exibir: diz respeito a tradicional função de coletar, organizar e disponibilizar informações sobre as obras; e esta grande área apresenta como questão chave a ser discutida os desafios impostos às funções tradicionais do museu "pelas preposições artísticas que surgem a partir da década de 1960", por exemplo, as instalações "que embora possam assumir configurações diversas, têm em comum a relação intrínseca que estabelecem com o lugar no qual são exibidas, a transitoriedade de sua presença e os novos modos de fruição que propõem ao público", tornando extremamente complexo a tarefa de documentar/exibir a arte contemporânea (Costa, 2011, n.p.).

2. Preserva/exibir: apresenta como questão chave a ser discutida a relação entre arte e tecnologia como um dos desafios para a preservação da arte contemporânea. Parte do pressuposto de que "se toda obra de arte, em última instância, produz-se no embate do artista com os materiais e as técnicas disponíveis no seu tempo, a partir das vanguardas históricas entram em cena diferentes dispositivos eletromecânicos, inéditos até então no terreno da arte. Assim, o conceito de preservar na arte contemporânea ocupa um território expandido". Neste contexto alguns problemas que se colocam para a coleção, conservação e exposição das obras são, "desde a descontinuidade da produção de peças e equipamentos utilizados pelo artista, como lâmpadas e motores, até a impossibilidade de reconstruir certos modos de funcionamento da obra" (Freire, 2011a, n.p).

3. Restaurar/preservar: diz respeito ao embate entre a ideia de arte permanente e a utilização de materiais e processos efémeros pelos artistas contemporâneos. Considera-se como questão chave o facto de que, com "as práticas inauguradas pelos artistas contemporâneos, restaurar e preservar ganham outros sentidos, que vão além da manutenção física do objeto produzido pelas mãos dos artistas (...), e

necessariamente implica no trabalho de análise da idéia do artista e de qual papel a materialidade de sua obra tem na veiculação de sua proposição" (Magalhães, 2011b, n.p.).

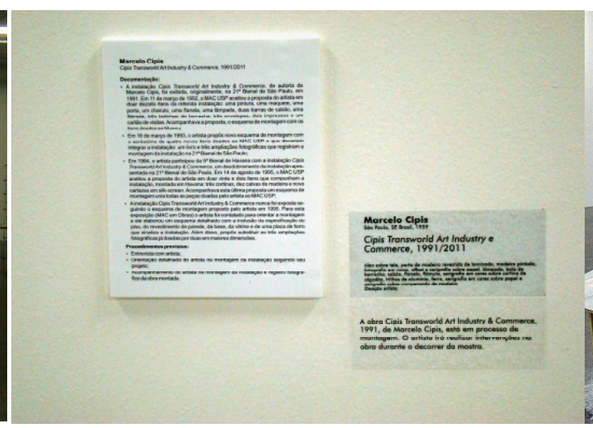
4. Reproduzir/exibir: diz respeito à utilização de técnicas de reprodução pelos artistas, como a fotocópia e a heliografia facilmente acessíveis para a realização e circulação de seus trabalhos, normalmente fora do mercado de arte ou do circuito museológico. Porém, quando "tais trabalhos são expostos e, portanto, legitimados no espaço do museu, outro valor se agrega à obra reproduzível", e surgem questões sobre a relação entre original e cópia, e a reprodução da obra de arte para a sua preservação (Freire, 2011b, n.p).

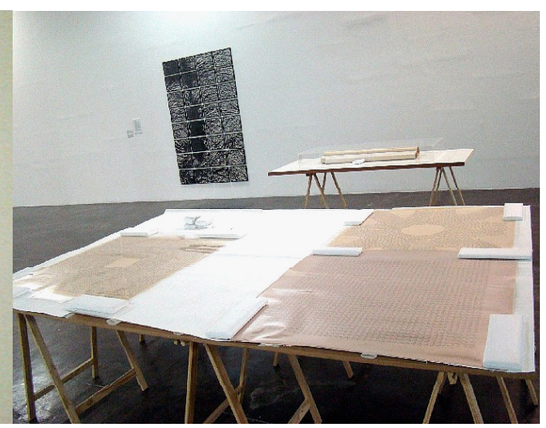
Segundo Macedo, a "preocupação com a especificidade da conservação de arte contemporânea é relativamente recente, tendo surgido grandes desenvolvimentos no final da década de 1990. Os profissionais da arte e da conservação começam a debater intensamente as questões que envolvem a dificuldade da tomada de decisões na preservação da arte contemporânea em conferências e encontros internacionais de que são exemplos significativos, *From Marble to Chocolate*, organizado pela *Tate Gallery* em Londres, em 1995; *Modern Art: Who Cares?* (1997), lançado pelo *Netherlands Institute for Cultural Heritage*; *Mortality/Immortality*, promovido pelo *Getty Conservation Institute* (1998) e, mais tarde, *Preserving the Immaterial e Permanence Through Change* (2003), nos EUA, até ao mais recente *Modern Art, New Museums*, que teve lugar no Guggenheim de Bilbau, em setembro de 2004, coordenado pelo *International Institute for Conservation*". Nestas iniciativas, inventariaram-se problemas, definiram-se prioridades e procuraram se estabelecer métodos "que pudessem fazer face à diversidade e às dificuldades que a preservação da arte contemporânea suscita" (2008, p.39).

MAC em Obras poderia ser incluída nesta lista de iniciativas significativas dedicadas ao debate sobre a conservação, mas também sobre a coleção e exposição da arte contemporânea. A peculiaridade de *MAC em Obras* é a sua metodologia de

trabalho, trazendo para o espaço expositivo do Museu uma discussão que normalmente é realizada nos seus bastidores; e apresentando, a par das obras, as suas dúvidas e hesitações ao se confrontar com sua a coleção e mais especificamente, ao se confrontar com a arte contemporânea*, i.e., suspendendo* temporariamente as premissas tomadas como certas e que orientam o desenvolvimento de suas funções. *MAC em Obras* tornou-se uma experiência paradigmática para esta dissertação.

Fig.5.: Vistas da exposição *Mac em Obras,* 2012.





Vistas da exposição *MAC em Obras* Cortesia © MAC-USP

2.3 Esfera III: Diálogos entre o museu e o artista

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

Entre as inúmeras reações destacam-se as dos artistas vivos, que apesar de não serem considerados os responsáveis pelo surgimento dessas instituições[78], podem ser considerados responsáveis por desestabilizar a inércia própria das mesmas (Bolaños, 2002). Tais reações, distinguidas predominantemente como verbais (cartas, entrevistas, manifestos, declarações) e como propostas artísticas, embora assumam

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

características distintas nesses quase duzentos anos, são aqui sistematicamente divididas como reações a dois períodos/fase do museu de arte contemporânea.

A primeira fase, que compreende os primeiros cento e cinquenta anos do museu, está marcada pelo seu processo de institucionalização, ou seja, de reprodução e emulação de um conjunto de conquistas históricas, práticas e valores que tendiam a gerar as condições de sua própria consolidação (Bourdieu, 1989, p.100). Impulsionado por ideais nacionalistas e pedagógicos, o museu de arte contemporânea é considerado, inicialmente, o mais prestigioso espaço de exposição para a arte atual. Segundo Bolaños, "era evidente que a irrupção do museu na realidade do artista representava a emergência de uma nova complexidade, que alterava por completo sua ideia de criação e seu modo de trabalhar"; porque, para além de democratizar um património até então zelosamente protegido por seus proprietários/colecionadores, o museu "alterava a relação do artista com sua própria obra, com a História da Arte e com a História", *i.e.,* a concepção da obra, as maneiras de apresentá-las, seus formatos e técnicas, suas estratégias de difusão estarão destinadas ao museu (2008, p.198); independentemente de qual divergência artística da época o artista estava *filiado*: tanto aos *académicos* como aos *modernos*.

As primeiras reações contestatárias serão incitadas pela predileção do museu às obras académicas, dotando-as de valor didático, e pela sua aversão às inovações propostas pelos artistas modernos do século XIX; assumindo o museu, por um lado, um academicismo indolente e provido de uma considerável autoridade sobre a opinião pública, e os artistas modernos, por outro, a promoção de uma revolução artística cada vez mais experimental e transgressora (Bolaños, 2008). Exemplos dessas reações seriam as exposições organizadas pelos próprios artistas frente à exclusão de suas obras dos *salões*, exposições universais e coleções nacionais, como Courbet (1819-1877) e Manet (1832-1883), dirigindo-se diretamente ao juízo da sociedade, sem intermediários, o que "representava uma tomada de consciência moral sobre o que passava a significar para um pintor a apresentação pública de sua própria obra" (*ibid.* p.203).

A aversão do museu à inovação e ao experimentalismo artístico se intensificará com a irrupção dos movimentos vanguardistas no início do século XX, a par das reações contestatárias dos artistas pertencentes a estes movimentos. Por outras palavras, com os movimentos modernistas e com a defesa de que a arte deveria "refletir as características e as exigências de uma cultura conscientemente preocupada com o próprio progresso, desejosa de afastar-se de todas as tradições, voltada para a superação contínua de suas próprias conquistas" (Argan, 1987, p.49), um ódio feroz contra o museu se propaga por manifestos artísticos, acusando-o de estar escondido por detrás de uma falsa fachada de modernidade e emaranhado pela tradição e por uma nauseante preguiça mental.

> Museus: cemitérios!... Idênticos, na verdade, pela sinistra promiscuidade de tantos corpos que não se conhecem. Museus: dormitórios públicos em que se descansa para sempre junto a seres odiados ou desconhecidos! Museus: absurdos matadouros de pintores e escultores, que se vão trucidando ferozmente a golpes de cores e linhas, ao longo das paredes disputadas!.. Desviem o curso dos canais, para inundar os museus!... Oh! a alegria de ver boiar à deriva, laceradas e desbotadas sobre aquelas águas, as velhas telas gloriosas! (Marinetti *apud* Harrison & Wood, 1992, p.148)

No entanto, as reações dos artistas modernistas não estavam restritas à contestação do museu. Chama-se atenção às reações colaborativas, como por exemplo, a construção do *Kabinett der Abstrakten* do *Hanover Landesmuseum,* projetado por El Lissitzky; que em certa medida pode ser considerado também exemplo de uma das principais caractrísticas do museu de arte contemporânea durante sua fase de institucionalização, *i.e.*, a sua transformação ou comprometimento com a atualidade e renovação se dará inicialmente em seu espaço expositivo, procurando estabelecer uma estreita relação entre este espaço e a obra de arte (Fernández, 2006, p. 118). Contudo, o modelo de museu que predomina é o museu conservacionista, que privilegia a conservação dos objetos expostos para sua contemplação, onde a exposição será concebida como um produto final, adequada para transmitir leis universais a um público indiferenciado.

Consolidada a mística da conservação, que se materializou em recursos e técnicas cada vez mais sofisticados para evitar a degradação dos objetos, a partir da segunda metade do século XX o museu começa a se questionar sobre o destinatário último de todo esse processo: deveria abrir-se ao exterior, atrair o público, seduzi-lo, buscar sua cumplicidade e articular com ele um espaço de participação e protagonismo compartido. Paralelamente, intensificam-se os questionamentos sobre a capacidade do museu se fazer compreender, sobre sua finalidade social e sua projeção pública; seu funcionamento interno e sua legitimidade histórica, sua autenticidade até a necessidade mesma de sua existência. Por outras palavras, uma "segunda onda de vanguardismo" colocará em questão o papel e funcionamento dos museus "com formas e argumentos de um radicalismo sem precedentes", acusando-os de "lugares de domestificação e censura da criação", de "idealizar a história, de legitimar hierarquias tradicionais, de sancionar interpretações interessadas de saber, de ignorar a realidade do espectador" (Bolaños, 2008, p.211). Em resumo, qualquer lugar poderia ser o lugar da arte, qualquer lugar menos o museu!

A segunda fase do museu de arte contemporânea seria, assim, marcada por um processo de *reflexividade*, ou seja, por transformações que terão como origem o por em causa de modo radical suas próprias práticas e seus próprios instrumentos de consolidação, abrindo-se a ações que tensionam o lugar privilegiado que seu discurso ocupa no contexto político e sócio-cultural em que se insere. E muitas dessas ações serão propostas pelos próprios artistas, os quais contribuirão para que o museu se torne, para além de contestável, um espaço de contestação, mesmo que gradativamente "a guerra contra o museu" tenha perdido "sua virulência" (Bolaños 2008).

Considera-se que há uma linha de continuidade entre os questionamentos empreendidos pelos artistas modernistas do início do século XX e a crítica e os questionamentos empreendidos pelos artistas a partir dos anos 60 (Putnam, 2001). O que entretanto é percebido como reação distinta, própria dessa segunda fase do museu de arte contemporânea, são as estratégias que muitos artistas encontraram/encontram

de problematizar as estruturas e os discursos museológicos. Sublinham-se aqui duas dessas estratégias: a apropriação da linguagem museológica – o colecionar, catalogar, inventariar, expor – e o desvelar das estruturas discursivas como poéticas artísticas. Dentre os muitos artistas possíveis de serem citados[79] estão Hans Haacke e sua investigações sobre as conexões entre o mercado, os museus e a política; Fred Wilson, preocupado por revelar relatos ocultos e vozes silenciadas; e Mark Dion e sua releitura dos museus de história natural como espaços civilizatórios (Padró, 2003). Neste contexto, duas exposições se destacam: a *5º Documenta de Kassel*, realizada em 1972, e comissariada por Harald Szeemann (1933-2005), onde pela primeira vez Szeemann utilizará o termo *museu de artistas*, referindo-se a relação entre a criação artística e o princípio de administração museística, apresentando modelos e ficções de museus como o *Mouse Museum* (1965-1977), de Claes Oldenburg (n.1929), a *Bôite-en-valise* (1935-1941), de Marcel Duchamp, e o *Musée d'Art Moderne, Département des Aigles* (1968-1971), de Marcel Broodthaers (1924-1976); e a exposição *The Museum as Muse: Artists Reflect,* organizada por Kynaston McShine (n.1935), no Museu de Arte Moderna de New York, em 1999, onde mais de 200 obras apresentavam diferentes graus de envolvimento com a ideia de museu.

Por outro lado, o que é também percebido como reação distinta, própria desta segunda fase do museu de arte contemporânea são as estratégias desenvolvidas por diretores ou curadores dos museus que problematizaram/problematizam o papel da instituição, propondo transformar o espaço expositivo em espaço de produção ou local de trabalho dos artistas. Neste contexto, destaca-se a atuação de Harald Szeemann enquanto diretor da *Kunsthalle Bern*, onde organizou em 1969 a pioneira exposição *Live In Your Head: When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)*, onde mais de oitenta artistas internacionais, representantes das novas tendências artísticas da época como a arte póvera, a *land art* e a arte conceitual realizaram no próprio espaço expositivo ou durante o período da exposição suas propostas artísticas, ocupando o espaço/tempo destinado à

[79] Putnam (2001) propõe uma interessante sistematização dessas estratégias artísticas apresentando um grande número de propostas.

apresentação de suas obras com a sua presença e seu processo de criação; e Pontus Hulten (1924-2006) que enquanto primeiro diretor do *Musée National d'Art Moderne* de París, após a sua transferência do *Palais de Tokyo* para o *Centre Georges Pompidou* – inaugurado em 1977 –, propõe transformá-lo num *museu aberto*, num lugar de contato natural entre os artistas e o público para o "desenvolvimento dos elementos mais contemporâneos da criatividade", por outras palavras, num "museu que não fosse apenas um lugar para conservar trabalhos que já perderam completamente sua função individual, social, religiosa ou pública, mas um lugar onde os artistas encontram seu público e onde o público se torna o criador" (Serota, 1996, p.14).

Considera-se que nesta segunda fase do museu de arte contemporânea, seu comprometimento com a atualidade e renovação situa-se na realização de um papel político por meio de uma conversação cultural entre muitos participantes. Trata-se de um investimento e exploração de estratégias de desenvolvimento de práticas críticas, de negociações de significados que permitem tanto o museu, quanto o artista intensificarem os diálogos com seus públicos e contextos. Em síntese, reações contestatórias ou colaborativas[80], toda essa agitação constitui uma dimensão identitária do museu de arte contemporânea e, portanto, um contraponto a ser considerado numa reflexão sobre estas instituições.

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

Parte II

3. Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea

3.1 Contextualizações

Fundado no contexto da Revolução Republicana pelo Decreto n.º I de 26 de maio de 1911, e criado a par do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), o Museu Nacional de Arte Contemporânea surge como resultado da divisão da coleção do antigo Museu de Belas-Artes e Arqueologia criado, por sua vez, em 1883. Inserindo-se num programa de modernidade, *i.e.*, "o projecto de livre esclarecimento dos cidadãos", o MNAC caracterizar-se-á como um instrumento necessário "à salvaguarda e revelação da produção artística nacional, entendida como manifestação da individualidade e da identidade portuguesa", e capaz "de garantir a conservação de um património em risco de deterioração e dispersão" (Lapa, 2010, p.XVII). Ou seja, o MNAC surge como uma instituição originalmente moderna, como resultado de uma especialização disciplinar e como um instrumento de aprendizagem e de exaltação dos valores nacionais. Hoje, o MNAC é uma instituição com cem anos de história marcada pelas transformações políticas, sociais, culturais e artísticas de Portugal do século XX mas também pela "fatídica noite de 25 de Agosto de 1988, quando o *Chiado* começava a arder" (Silva, 1996a, p.11). Refere-se aqui ao incêndio que acometeu o bairro do Chiado "o coração emotivo de Lisboa" (Silva, 2012, p.72) onde desde sua criação o Museu se encontrava instalado e, naquela altura, fechado por um conjunto de circunstancias que se manifestavam no mal estado de conservação de suas instalações e coleções. Mesmo não sendo atingido pelo fogo, são retiradas de seu

edifício por uma medida cautelar as espécies mais frágeis de sua coleção, 2000 pinturas e desenhos (Silva, 1996a, p.11) (fig.6 e 7). Com apoio do Estado francês funda-se a *Association pour le renouveau du Chiadu* que financeiramente suportou o projeto de renovação do Museu, de autoria de Jean Michel Wilmotte (n.1948), executado pela então Secretaria do Estado da Cultura com o apoio de fundos comunitários (*ibid.*). Seis anos após o incêndio e oitenta e três anos após a sua fundação o MNAC renascerá "como espaço museal moderno e com o novo nome de Museu do Chiado" (Silva, 1994, p.21), e decidido (temporariamente) de que não era um museu de arte contemporânea. O incêndio do Chiado dividirá, aqui, a história do MNAC em duas fases.

Fig.6 e 7. Museu Nacional de Arte Contemporânea, 1988. Cortesia ©José António Baptista.
Fonte: http://chiado-lisboachorou.blogspot.pt

A história do MNAC vem sendo contada essencialmente em suas próprias publicações[81] e dois catálogos publicados pelo Museu orientam este estudo: *Museu do Chiado: arte portuguesa, 1850-1950*, editado em razão da reabertura do Museu em 1994 e como resultado de uma investigação original sobre sua história e sobre suas coleções, de autoria de Raquel Henriques da Silva (n.1952), Pedro Lapa (n.1960) e Maria de Aires Silveira (n.1957), respetivamente diretora e conservadores do Museu aquando sua reinauguração; e *Obraçom, Museu do Chiado: Histórias vistas e contadas*, editado em 1996 e coordenado por Raquel Henriques da Silva, constituído por fotografias de Mariano Piçarra (n.1960) feitas durante a fase final das obras de requalificação arquitetónica do MNAC, e principalmente por três textos que relatam o processo de refundição do Museu no ex-convento de S. Francisco da Cidade, de Raquel Henriques da Silva, a história da ocupação deste edifício, com ênfase na história do atual *hall* de acolhimento do Museu e da *Sala dos Fornos,* de Joana Sousa Monteiro, e a Memória Descritiva do Museu do Chiado feita por Jean Michel Wilmotte. Juntam-se a estas publicações dois catálogos editados pelo Museu Francisco Tavares Proença Júnior, em Castelo Branco, em razão de duas exposições organizadas em colaboração com o MNAC com obras de sua coleção: *1960-1980 Anos de normalização artística nas colecções do Museu do Chiado*, editado em 2003, e *1980-2004 anos de actualização artística nas colecções do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado*. De autoria respetivamente de María Jesús Ávila (n.19-) e Emília Tavares (n.1964), conservadoras do MNAC, estes catálogos

[81] Mais recentemente o MNAC vem sendo objeto de pesquisas académicas, e aqui se distingue o trabalho desenvolvido pela linha de investigação *museum studies* do Instituto de História da Arte, unidade de investigação da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (FCSH-UNL), financiada pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT), com o intuito de responder a "quase inexistência de estudos de referência, nomeadamente de uma História dos Museus de Arte em Portugal" e a "urgência de analisar e salvaguardar documentação primária ligada ao percurso histórico dos museus portugueses", entre estes o MNAC. No conjunto das dissertações de mestrado e doutorado desenvolvidas no âmbito desta linha de investigação, destaca-se *Da Colecção ao Museu. O Coleccionismo Privado de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal, na Segunda Metade Do Século XX. Contributos para a História da Museologia*, dissertação de doutorado de Adelaide Duarte (2012), centrada na formação de coleções de arte moderna e contemporânea por particulares e o modo como foram disponibilizadas ao público, entre estas a coleção de José-Augusto França integrada no MNAC (http://iha.fcsh.unl.pt/investigacao.php?id=15&idM=2).

apresentam um panorama do contexto artístico português dos últimos cinquenta anos a partir do estudo das obras de sua coleção.

Na primeira fase de sua história o MNAC terá seis direções. Seu primeiro diretor foi o pintor Carlos Reis (1863-1940), professor da Escola de Belas-Artes e ex-diretor o Museu de Belas-Artes e Arqueologia. Considerado um diretor *efémero* (Silva, 1994) pelo seu curto período de direção, de 1911 a 1913, Carlos Reis foi responsável pela organização do novo Museu, assumindo a função de assegurar a transferência das obras modernas do antigo Museu de Belas-Artes e Arqueologia para o ex-convento de S. Francisco da Cidade, onde o MNAC fora instalado *provisoriamente,* encontrando-se neste mesmo lugar até hoje embora com as instalações profundamente renovadas. As obras transferidas provinham de coleções régias, de aquisições feitas com a aplicação do *Legado Valmor* – resultante do testamento do Visconde do mesmo título –, sobretudo nos últimos salões anuais do Grémio Artístico e posteriormente da Sociedade Nacional de Belas Artes, ou ainda que eram enviadas pelos pensionistas/bolseiros no estrangeiro para a Academia de Belas-Artes de Lisboa como provas de seu aperfeiçoamento (Silva, 1994). O Museu é inaugurado em 28 de junho de 1914 apresentando seu acervo em quatro salas, abrindo ao público todos os domingos e quintas-feiras, das 11 às 16 horas, com entrada gratuita e feita através da Escola de Belas-Artes (Barranha, 2008). Nota-se que o MNAC era criado "na dependência total, em termos orçamentais, de representação e de iniciativa, da Academia de Belas-Artes que funcionava no mesmo edifício. As obras de arte recebidas para a nova instalação provinham de artistas que, muito deles, haviam sido ou eram ainda seus professores prestigiados. O Museu, para lá das suas funções gerais de serviço público, destinava-se a um sector especializado, os estudantes da mesma Academia, que, por exigência escolar, deviam copiar sistematicamente os 'grandes mestres'" (Silva, 1994, p.14).

O segundo diretor do MNAC foi o pintor Columbano Bordalo Pinheiro (1857-1929) que ficou à frente do Museu entre 1914 e 1929. Com o seu prestígio como pintor e professor da Escola de Belas Artes – e como figura republicana – conseguiu

realizar algumas intervenções no edifício do MNAC, fechando-o até a sua (re)inauguração oficial em 4 de abril de 1916 quando apresenta as obras do acervo do Museu em melhor "disposição e iluminação" que, embora "se acumulassem nas paredes ao modo oitocentista, haviam sido mais selecionadas e por isso valoradas" (Silva, 1994, p.15) (fig.8). Durante a direção de Columbano o MNAC passará por outra fase de intervenções aumentando para cinco o número de salas do Museu e adequando três antigas e pequenas arrecadações para a exposição de desenhos, aguarelas e gravuras. Neste período foi construída uma grande sala para a exposição de esculturas num dos pátios do ex-convento (Lapa, 2010). Columbano foi responsável pelo primeiro regulamento do MNAC, publicado em 14 de março de 1917 onde se definia entre o quadro de pessoal, as atribuições do diretor e disciplina do Museu, o arco cronológico de sua coleção, *i.e.*, obras posteriores a 1850.

Fig.8. Vistas de uma das salas do MNAC, *circa* 1900. Créditos fotográficos: Luísa Oliveira, 2010. Cortesia DGPC/DDCI. ©Museu do Chiado – MNAC.

Columbano foi sucedido pelo pintor Adriano de Sousa Lopes (1879-1944). Este, na qualidade de terceiro diretor do MNAC, entre 1929 e 1944 viria a dar algum dinamismo para um Museu que se caracterizava até então como excessivamente conservador, um lugar "soturno e respeitador da memória" e fechado "às incertezas do novo século"; incertezas estas representadas pelos artistas modernistas que entre

as atividades da revista *Orpheu* e *Portugal Futurista* criaram "uma espécie de «museu alternativo»" no café *Brasileira* do Chiado, "com prolongamento no Bristol Club, o mais célebre *cabaret* lisboeta do mesmo período" (Silva, 2002, p.79), expondo, entre outras, obras de Almada Negreiros (1892-1951), Bernardo Marques (1898-1962) e Jorge Barradas (1894-1971), e exigindo "através de manifestos de Pacheko [1885-1934]" a criação "do 'verdadeiro' Museu de Arte Moderna ou a entrada dos novos no velho" (Silva, 1994, p.15). O dinamismo dado por Sousa Lopes ao Museu se manifestou através de novas intervenções no edifício do Museu que continuou a contar com as salas dedicadas à aguarela, ao pastel e à escultura, e com seis salas de pintura, sendo uma delas dedicada a arte modernista que o MNAC começara a adquirir, a *Sala dos Novos* (Perez, 2012), ao lado da sala dedicada à obra de Columbano, a *Sala Columbano*, instalada no antigo atelier do artista (Silva, 1994, p.16).

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

> A minha principal preocupação foi introduzir-lhe higiene, dando-lhe ar, condicionando-o à luz do sol, limpando as suas paredes, alegrando os aspectos, descobrindo perspectivas, valorizando as obras expostas, simplificando tudo por selecção e disposição exposicional e, muito especialmente, dando-lhe uma autonomia de actividade por meio de uma independência total [...] fechando a sua antiga entrada que dependia de vontades estranhas à direção do museu e se fazia por corredores tortuosos e escuros, arrastando os visitantes a desagradáveis impressões quando desciam para nele penetrar, passando a dar-lhe uma entrada airosa, pitoresca e saudável pela Rua de Serpa Pinto, através dum pátio ajardinado e arborizado [...] com estátuas ao ar livre [...] e uma escadaria de três lanços que dá a um telheiro alpendrado, por onde se entra na primeira sala interna do museu, que ontem era exactamente a útlima [...] Como se vê, a reforma foi radical e intencional, sobre-se e não se desce para o museu, vai-se da luz para a arte, e não da sombra para uma catacumba. (Macedo, 1945) (fig.9 e 10)

Entre as iniciativas de Diogo de Macedo estão uma sala para exposições temporárias e a organização de eventos de caráter social, visitas guiadas para crianças e adultos, e a aquisição de obras de jovens artistas como Vespeira (1925-2002), Fernando Azevedo (1923- 2002), Júlio Resende (1917-2011) e Júlio Pomar (n.1926) (Matos, 2008).

Fig.9. *Sala VI*, 1945. Créditos fotográficos: Luísa Oliveira, 2012. Cortesia DGPC/DDCI. ©Museu do Chiado – MNAC.

Fig.10. *Sala III*, 1945. Créditos fotográficos: Luísa Oliveira, 2012. Cortesia DGPC/DDCI. ©Museu do Chiado – MNAC.

O pintor Eduardo Malta (1900-1967), "figura intelectualmente sinistra e socialmente cativante" e sua esposa Dulce Malta (n.19-), que o sucedeu por *herança familiar* (Silva, 1994 p. 19*),* constituiram a quinta direção do MNAC entre 1959 e 1970, com o projeto de excluir do Museu qualquer rastro de modernidade deixado pelo seu antecessor. Os "modernistas foram irradicados, as portas fecharam-se a

qualquer investigação histórica que exigisse o estudo das colecções e, naturalmente, foi criada uma sala Eduardo Malta, centralizada pelo retrato de sua mulher que, prestimosamente, doara ao Museu" (*ibid*). A direção do casal Malta caracterizou-se como um sério revés na história do MNAC paradoxalmente em uma época de mudanças na arte portuguesa.

Maria de Lourdes Bártholo (1921-2002), com formação no curso de conservador de museu do MNAA, foi entre 1970 e 1987 a sexta diretora do MNAC e última antes do incêndio do Chiado. Durante sua direção o Museu encerrará para obras entre 1974 e 1978, abrindo parcialmente em 1979 e por completo em 1980. Embora Bártholo tentasse promover uma atualização da coleção do MNAC com a aquisição de algumas obras representativas da produção contemporânea, não conseguiu resgatar o Museu do imobilismo e obsolescência instaurados por Eduardo e Dulce Malta (Ávila, 2003). Em sua direção é comprado o edifício anexo ao Museu que seria futuramente reabilitado para a inauguração do renovado Museu do Chiado e onde Jean Michel Wilmotte instalaria a sua nova entrada, o seu *hall* de acolhimento e uma sala de exposições temporária, a *Sala dos Fornos*. Porém, mesmo com um projeto de adaptação museológica deste edifício feito por Bártholo, o mesmo permanecerá sem ser utilizado[82] e em estado de degradação progressiva. Em 1987, o MNAC é encerrado "pelo estado degradante das suas coleções, particularmente das suas reservas" (Silva, 1994, p.20).

Ainda que não se tenha encontrado qualquer documento que prove historicamente a adoção, reprodução ou emulação de modelos de museus dedicados à arte contemporânea surgidos na Europa durante o século XIX e início do XX para a criação do MNAC, algumas contextualizações são identificadas. Há que se lembrar, primeiramente, que o MNAC é fundado em um contexto mais amplo de transformações políticas, a implantação do regime republicano onde dos museus era esperado o cumprimento de sua função iluminista: a formação social, ética e política

[82] Com exceção ao rés do chão que serviu de arrecadação.

dos cidadãos para a modernização do estado-nação (Preziosi, 2003c, p.281); e por segundo, que o MNAC é fundado quase cem anos após a criação do *Musée des Artistes Vivants* e pouco menos de duas décadas antes da criação do MoMA, ou seja, em uma época de revisão do modelo de museu oitocentista e de experiências museológicas e artísticas que fomentariam o surgimento de um novo paradigma de museu dedicado à arte contemporânea.

Observa-se que diferentemente do modelo oitocentista, o MNAC não surgirá como antítese e/ou complemento de uma instituição existente[83]. Como fruto da política cultural e educacional do Governo Provisório Republicano, o Museu Nacional de Arte Contemporânea é fundado simultaneamente ao Museu Nacional de Arte Antiga, ambos resultantes da divisão da coleção do antigo Museu Nacional de Belas Arte e Arqueologia; e juntos constituirão um novo tecido museológico na companhia de outros museus instituídos pelo mesmo decreto: o Museu Etnológico Português e o Museu Nacional dos Coches, em Lisboa, o Museu Nacional Soares dos Reis, no Porto, e o Museu Nacional de Machado de Castro, em Coimbra.

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

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

mais especificamente na apresentação do programa de exposição para a *Sala VII* do Museu:

> Aqui se expõem algumas obras dos artistas *Românticos* portugueses, a par de outros mais modernos, em escolha intencional de distinção, da melhor parte das colecções do Museu. Êste núcleo de obras de artistas consagrados, ainda que incompleto, será em breve tempo acrescentado, antes da passagem dos *Românticos* para o Museu Nacional de Arte Antiga, quando êstes deixarem de poder ser considerados Artistas Contemporâneos. (MNAC, 1945, p.5)

A segunda, no Decreto-Lei nº 46758 de 18 de Dezembro de 1965 que publicou o Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia. No parágrafo único do artigo 9 do capitulo II lê-se: "A transferência das obras guardadas no Museu Nacional de Arte Contemporânea para o Museu Nacional de Arte Antiga realizar-se-á à medida que a Direcção-Geral, ouvidos os dois directores dos dois estabelecimentos, o propuser". A terceira, em *Museu Nacional de Arte Contemporânea: um século de pintura e escultura portuguesas*, catálogo do Museu publicado em 1965, porém apreendido pela *Censura* por ser "escandalosamente reacionário, de facto abertamente nazi" (Silva, 1994, p.20): "Já há cinquenta e quatro anos o nome do Museu não se adaptava bem às obras nele contida. Encontram-se expostas algumas, embora poucas, de artistas nascidos no século XVIII. A obra destes deveria deslocar-se naturalmente para o Museu de Arte Antiga, às Janelas Verdes. Mas mesmo que se realizasse essa mudança ainda ficavam muitos artistas distantes e dos melhores, de uma arte que já não podia chamar-se contemporânea em 1911" (Malta, 1965, p.7). Contudo, apesar destas três referências, segundo Raquel Henriques da Silva[84], a transferência de obras do MNAC para o MNAA nunca aconteceu.

Todavia, em 1911 o próprio *Musée des Artistes Vivants* já havia revisto o seu estatuto alicerçando-se nas novas alternativas institucionais que surgiram em outras capitais culturais europeias, e no final do século XIX cessa as transferências das obras para outros museus ou instituições – com exceção daquelas reclamadas pelo

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

Musée Louvre; por outras palavras, "começa a ter uma coleção definitiva assim como os semelhantes museus, no estrangeiro"[85] (Bénédite, L., n.d, *apud*, Lorente, 1998, p.86). Entre as alternativas institucionais surgidas estava a *Neue Pinakothek de* Munique*,* fundada por Ludwig I da Baviera, em 1853. Segundo Lorente, no contexto internacional "esta instituição representou um novo passo de enorme transcendência na história dos museus" (2008, p.64) por duas razões: por ser o primeiro museu de arte contemporânea a ter uma coleção permanente e por apresentá-la não em um palácio histórico reutilizado, senão em um edifício construído de raiz em uma zona nova da cidade.

O que torna a *Neue Pinakothek* interessante para a análise e compreensão da contextualização do MNAC na história dos museus de arte contemporânea é a primeira destas características, o caráter permanente da coleção e, mais especificamente, o critério utilizado para defini-la, *i.e.*, decidiu-se por adotar, pela primeira vez, uma divisão histórica nos museus de arte. Mais concretamente, decidiu-se que a *Alte Pinakothek* fundada alguns anos antes, em 1836, abrigaria quadros anteriores a (*circa*) 1780 e a *Neue Pinakothek*, os posteriores, separando, assim, as antigas obras mestras das pinturas da nova era histórica (Lorente, 2008). Nota-se que se por um lado a *Neue Pinakothek* "nunca chegou a ser tão conhecida e comentada mundialmente" como o parisiense *Musée du Luxembourg*, por outro, "a maioria dos museus de arte contemporânea criados no século XIX colecionaram arte de um arco cronológico que começava mais ou menos no mesmo ponto fixado" para a *Neue Pinakothek* (*ibid.,* p.64). Sendo assim, mesmo adotando um ponto fixo de começo distinto, o ano de 1850, no que diz respeito ao modelo adotado para a sua criação o MNAC estaria mais próximo da *Neue Pinakothek* do que do *Musée des Artistes Vivants*; ainda mais considerando que nem todos os artistas representados em sua coleção estavam vivos aquando a sua criação[86].

[85] Em seus últimos anos de existência o *Musée des Artistes Vivants* voltou a ser um *musée de passage*, porém, não por uma outra mudança de estatuto, mas para conseguir resolver o problema da falta de espaço (Lorente, 1998).
[86] Por exemplo, Tomás de Anunciação (1818-1879) e Cristino da Silva (1829-1877).

Em relação à escolha dos anos de 1850 como o divisor de águas entre o MNAC e o MNAA, nota-se que o que se definia concretamente era que a coleção do MNAC seria constituída por obras "das sucessivas gerações de artistas, que dos românticos aos naturalistas" haviam sido alunos da Academia de Belas Artes e que representavam, à época, "o gosto mais moderno em Portugal" (Silva, 2012, p.69). Por outras palavras, as primeiras coleções do MNAC foram constituídas por obras da *escola moderna* que começara em Portugal em meados do século XIX[87] e que em 1911 tinha o naturalismo como o seu único representante. Não se fazia, portanto, uma distinção entre contemporâneo e moderno. Os artistas para os quais o MNAC foi criado "*eram os contemporâneos e simultaneamente os modernos*"[88]. Entretanto, a par da criação do Museu começa-se afirmar a primeira geração de artistas modernistas (França, 1980a) e para estes "que desprezavam o ensino oficial, substituindo-o por uma aprendizagem em exercício obtida em míticas estadas em Paris, o MNAC fechava-se naturalmente" (Silva, 1994, p.15). Ou seja, muito rapidamente evidencia-se que os contemporâneos não eram apenas os modernos naturalistas, eram também os modernistas, e que o MNAC não poderia ser verdadeiramente considerado um museu de arte contemporânea se não se abrisse também para estes últimos. Sendo assim, apesar de não ter sido uma questão relevante aquando a fundação do MNAC, a distinção entre arte contemporânea, arte moderna e arte modernista torna-se consequentemente uma questão presente na primeira fase de sua história[89] e decisiva em sua fase de reorganização após o incêndio do Chiado, levando o Museu a abdicar (temporariamente) o seu original desígnio.

[87] "Com a prática rebelde de Tomás de Anunciação e dos seus amigos de geração e da Academia de Belas Artes" (Silva, 1994, p.13).
[88] Depoimento de Raquel Henriques da Silva, *op. cit.*
[89] Considera-se como exemplo emblemático a palestra proferida por Sousa Lopes sobre a arte de seu tempo em uma reunião do *Rotary Club* de Lisboa, no Hotel Palace, em 23 de Julho de 1929, ou seja, pouco após ter assumido a direção do MNAC, onde propunha explicar a distinção entre o movimento moderno e o movimento modernista. Ver manuscrito e transcrição desta palestra in Perez, F. (2012), *Adriano de Sousa Lopes, Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: entre a Continuidade e a Mudança*, Lisboa: FCSH. Dissertação de Mestrado.

Por outro lado, a resistência do MNAC aos "sonhos e reptos das sucessivas gerações de artistas modernistas" (Silva, 2012, p.70), para além de uma tendência da época, pode ser entendida como consequência do princípio orientador que o Museu assumiu em seus primeiros anos, *i.e.,* menos científico, menos histórico e mais artístico. Nota-se que em França, país com grande influência na formação do campo artístico português, a política museística do final do século XIX já havia de certa forma resolvido a querela entre académicos e modernistas decidindo que "todas as tendências que fizeram história tinham que estar representadas" em seus museus (Lorente, 2008, p.128). E esta mudança é assinalada com a entrada, conturbada embora, dos impressionistas no *Musée des Artistes Vivants* com a doação feita em testamento pelo pintor Gustave Caillebotte ao Estado, em 1896. Porém, o fim desta querela não é entendido como consequência (somente) da vitória dos modernistas, mas principalmente da "profissionalização e do avanço da história da arte como princípio governador dos museus" (*ibid.*, 129).

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

> O problema que representa a organização de um museu de arte contemporanea é de dificilima resolução.
>
> As preocupações de ordem scientifica são sem dúvida muito menores do que as que oferecem os museus de arte antiga e, mais desembaraçado dessa peia, o seu organizador, sem pensar em seriações de épocas, pode encarar a resolver o caso quási exclusivamente sob o ponto de vista do artístico. Mas aí os escolhos são infinitos. As telas, sem a patina do tempo, brigam o mais das vezes, ainda quando a dentro da mesma orientação ou escola, e como estas são infinitas o dispôr e arrumar convenientemente um museu dêsses representa um esfôrço verdadeiramente sobreumano. Depois, e como estão ainda vivos em grande parte os artistas que realizaram as obras a expôr, o escolho é ainda mais insuportável, tão certo é que ao menor pretexto êles reagirão clamando contra a disposição que fôr dada aos seus trabalhos. (Figueiredo, 1915, p.657)

Ou seja, o MNAC era o lugar de (re)conhecimento da arte do presente, porém, (re)conhecimento este que não se fundamentava no *teste do tempo*, ou na representatividade histórica das obras, e sim nos princípios estéticos de seu diretor,

i.e. "um naturalismo" e "um academismo ahistórico que não aceitava os reptos da modernidade" (Silva, 1994, p.15). E aqui se refere principalmente aos treze primeiros anos em que Columbano esteve à frente do MNAC. Torna-se interessante observar ainda no comentário de José de Figueiredo a relação que se fazia entre o *sucesso* do Museu com o "gôsto de mestre incontestado" (1915, p.660) de Columbano:

> O grande artista e individualissimo pintor que, sem prejuízo da verdade, que serve com maior e mais alto escrúpulo, se revela sempre em todos os seus trabalhos um decorador perfeito, compondo com amoroso cuidado os pormenores ainda os mais secundarios das suas obras, afirma aí mais uma vez o requinte do seu gôsto nobre e equilibrado. (Figueiredo, 1915, p.658-659)

Ou igualmente no depoimento de António Patrício (1878-1930), diplomata português: "Columbano, bruxo da côr, cuja paleta é stradivarius, deu às suas salas uma unidade musical, uma atmosphera de sonho e de bom gosto" (1919, *apud* Macedo, 1957, p. 34); do escritor Justino de Montalvão (1972-1949): "todos os que sabem sentir estheticamente tinham já, há muito, a devoção do genio de Columbano, que através da sua vasta obra de pintor se tem afirmado n'uma evolução tão radiosamente ascendente. Cumpre agora exaltar a obra do mentor perfeito, do organizador emérito, que assignala o seu alto espírito de selecção e a sua magnifica acção educadora n'este Museu de Arte Contemporanea" (*ibid.*, p.35); e de João de Barros (1881-1960): "[...] E é com enternecido reconhecimento que se deve agradecer a Columbano o ter roubado algumas horas à sua vida monacal de artista absorto no seu amor à perfeição, e o ter esquecido o seu pessoalismo de homem de genio, para dar a Portugal, com a organização do Museu de Arte Contemporanea, a consciencia exata do que se vale e significa, e a certeza nitida da gloria que d'ella irradia para todos nós" (*ibid.*, p.35).

Esta relação *simbiótica* tornava-se mais intensa pelo facto de Columbano ter direito a aterlier no próprio Museu, por ser professor titular de Pintura da Escola de Belas-Artes, "transitando no comum espaço do velho convento, entre as funções docentes, as de director e, sobretudo, as de artista em actividade" (Silva, 1994, p.14).

E num certo sentido esta relação caracterizará o *MNAC de Columbano* como um peculiar *museu de autor*[90], esta "categoria especial" de museus, normalmente criados por filantropos privados – e aqui reside a peculiaridade do caso do MNAC, pois é um museu público – onde "mesmo encontrando entre as peças expostas obras dos maiores artistas, o nome que verdadeiramente destaca em uma visita a essas instituições é o de seu idealizador" (Lorente, 2008, p.119); museus estes que muitas vezes se constituirão "como monumentos em eterna memória de seus respectivos fundadores, cuja personalidade se manterá de forma quase indelével na coleção e em sua montagem" (*ibid.*)[91]. A inauguração da *Sala Columbano,* instalada no antigo atelier do artista, durante a direção de Sousa Lopes e que continuará existindo enquanto tal até a década de 1970 (fig.11 e 12), e as sucessivas homenagens que Columbano receberá durante toda a história do MNAC[92] manifestam o quanto "o grande retratista fim de século marcou indelevelmente a imagem do Museu" (Silva, 1994, p.14).

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

[91] Alguns exemplos são a *Wallace Collection* em Londres, a *Frick Collection* em New York e o *Museo Lázaro Galdiano* em Madrid.

[92] Mesmo depois de ter-se reformado por limite de idade, em 1927, Columbano conservará o título de diretor honorário do MNAC até a sua morte (em 6 de novembro de 1929); durante a direção de Maria de Lourdes Bártholo, o MNAC reabre depois de estar encerrado para obras (de 1974 a 1978) com a exposição *Columbano - cinquentenário da sua morte* (in Ofício 50/31/1984, de Maria de Lourdes Bártholo ao Presidente do Instituto Português do Património Cultural, de 07 de março de 1984, Livro de Ofícios nº ? MNAC, 1984); ao reabrir em 1994, o Museu do Chiado destina uma de suas salas às obras de Columbano; em 2007, Pedro Lapa organiza uma exposição em homenagem ao centésimo quinquagésimo aniversário do nascimento do artista, *Columbano Bordalo Pinheiro, 1874 – 1900*, acompanhada da publicação de um catálogo; e em final de 2010, durante a direção de Helena Barranha, o MNAC apresenta a exposição *Columbano*, igualmente acompanhada da publicação de um catálogo, assinalando o encerramento das comemorações do Centenário da República e o início das comemorações do centésimo aniversário do Museu.

Fig.11. *Sala Columbano*, *circa* 1940. Créditos fotográficos: Luísa Oliveira, 2011. Cortesia DGPC/DDCI. ©Museu do Chiado – MNAC.

Fig.12. *Sala Columbano*, 1970. Créditos fotográficos: Luísa Oliveira, 2011. Cortesia DGPC/DDCI. ©Museu do Chiado – MNAC.

Uma relativa abertura aos modernistas começa acontecer no final da década de 1920, com a direção de Sousa Lopes "que, não sendo um amigo próximo dos modernistas, não era também um defensor do tardo-naturalismo, antes uma figura de equilíbrio" (Silva, 2002 p.79), porém, entende-se que é com a direção de Diogo de Macedo que esta abertura possa ser considerada consequência de uma política museológica. Ou seja, entende-se que é em sua direção que a abertura aos modernistas será orientada menos por um princípio estético e mais por um princípio científico, por um princípio histórico. E isto pode ser observado na conceção do

espaço expositivo – ao organizar a coleção em núcleos[93], já que o "pequeno espaço" das salas do Museu não permitia que as obras fossem "expostas por ordem cronológica como convinha para a explícita ilucidação dos visitantes" (MNAC, 1945, p.3); nas aquisições feitas durante sua direção – "contra o seu próprio gosto de formação romântica e só guiado por uma confiança na verdade do tempo" (França, n.d *apud* Matos, 2008, p.46); e nos estudos publicados sistematicamente nos *Cadernos do Museu*, pequenas monografias sobre as obras dos principais artista românticos e naturalistas da coleção do Museu. Nota-se que "na sua breve prática artística", Diogo de Macedo "fora um dos renovadores da escultura primo-novecentista" (Silva, 1994, p.17), um "escultor timidamente modernista" (Silva, 2002, p.83) mas também simpatizante e apoiador dos modernos das sucessivas gerações (Silva, 2012, p.70), sendo assim, a sua direção assinalava, politicamente, "a substituição da preponderância da Escola de Belas-Artes e a passagem de testemunho para os modernistas" (Silva, 1994, p.17).

Há que se lembrar que Diogo de Macedo assume a direção do MNAC em 1944, cinco anos após a inauguração da sede definitiva do MoMA e, consequentemente, da consagração das vanguardas do século XX. Não foi possível precisar em que medida esta instituição norteamericana terá sido diretamente uma influência para as reformas museológicas e museográficas empreendidas por Macedo. Porém, entre as criações mais influentes e *internacionalizadas* do MoMA estava a criação do seu jardim de esculturas como expansão das galerias interiores do museu, desenhado por John McAndrew (1904-1978) (Castro, 2010). Ao reabrir em 14 de abril de 1945, após quase um ano encerrado para obras, a nova entrada do Museu conduzia ao seu jardim transformado em pequeno jardim de esculturas, em "galeria de escultura ao ar-livre", a "primeira que em Portugal se organiza como parte integrante dum Museu" (MNAC, 1945, s.p.).

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

Por outro lado, nota-se que desde o início do século XX e, sobretudo, durante as duas primeiras décadas do Estado Novo, entre 1930 e 1950, o modelo dinamizador da atividade museológica em Portugal foi o Museu Nacional de Arte Antiga; e que através dos seus dois primeiros diretores, José de Figueiredo e João Couto (1892-1968), manteve-se permanentemente atualizado em relação aos avanços da museografia e museologia internacional. Exemplo disso é a redução do número de pinturas expostas e a sua disposição "em filas únicas e em séries espaçadas"; a construção de uma biblioteca, de um auditório e de uma galeria de exposições temporárias; a importância dada ao estudo, inventariação e classificação da coleção do Museu; a criação do Grupo dos Amigos do MNAA "para estimular a aquisição de obras de arte"; e a criação dos primeiros Serviços Educativos que existiram em Portugal. (Silva, 2002, p.82); iniciativas estas, em parte, implementadas também por Diogo de Macedo no MNAC.

Com a direção de Eduardo Malta, "homem de convicções fascistas" (Silva, 2012, p.71), um outro princípio passa a orientar o MNAC, menos artístico, menos histórico mais reacionário. O Museu é isolado não só da arte que "abria-se finalmente para à contemporaneidade", graças à emigração de artistas e "ao apoio mecenático da recente Fundação Calouste Gulbenkian", fundada em 1956, com o seu programa de bolsas (Silva, 1994, p.20) mas também da "História da Arte Contemporânea" que "adquiria importante estatuto disciplinar" (Silva, 2002, p.90). É isolado também de uma positiva alteração da situação museológica portuguesa no decurso da década de 1960, marcada por um conjunto significativo de factos, entre estes o projeto do Museu Calouste Gulbenkian, inaugurado em 1969 e "dotado de meios absolutamente inéditos para a escala nacional", e o já citado Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia que reivindicava "que os museus não fossem «uma instituição com finalidade conservadora», «verdadeira necrópole», empenhando-se num trabalho «com o público em geral e a juventude em particular» para se tornarem

«um organismo cultural ao serviço da comunidade»" (*ibid.,* p.88)[94]. Este isolamento do Museu foi tão profundo que mesmo com a tentativa de reanimá-lo empreendida pela direção de Maria de Lourdes Bártholo – através da aquisição de obras significativas da produção contemporânea e os sucessivos pedidos de requalificação do edifício anexo ao Museu[95] – foi impossível evitar o seu encerramento compulsivo em 1987.

Por conseguinte, no período em que "uma nova geração de artistas se autonomizava das pesadas heranças de um frouxo modernismo" (Silva, 2002, p.90), e em que não só "se registou um aumento do número de artistas e de movimentos ou atitudes artísticas, como também um maior e mais informado diálogo com as linhas axiais que a contemporaneidade internacional então experimentava" (Lapa, 2003, p.7), qualquer possibilidade de contato entre o Museu e as transformações plásticas surgidas e impulsionadas por esse contexto foi denegada pelas circunstâncias que caracterizaram o fim da primeira fase da história do MNAC. Por outras palavras, no período em que o *contemporâneo* passou a designar algo mais que a *arte do momento presente*, tornou-se evidente que o MNAC não adaptara da mesma maneira o seu designo.

Sendo assim, orientado por um princípio histórico e estético, em sua reinauguração em 1994 – ano em que a cidade de Lisboa é a Capital Europeia da Cultura – o MNAC assume que não era de facto um museu de arte contemporânea e sim um museu comprometido históricamente e simbólicamente com a arte oitocentista e com os artistas modernos, com a então Faculdade de Belas Artes e com o renascimento de uma zona urbana sinistrada, o Chiado, desejando contribuir para dignificá-lo, para qualificá-lo como um lugar "de cultura e de memória activamente

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

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

envolvida com o presente" (Silva, 1994, p.21). Contribuição esta que se daria através da requalificação arquitetonica do Museu, da consagração do modernismo português, e da abertura inicialmente tímida à arte contemporânea portuguesa; tímida, porém, não mais por um conservadorismo estético e sim por uma nova política museológica, ao mesmo tempo reflexiva e conservadora.

É, portanto, só a partir de 1994 que o MNAC passará a confrontar-se com as transformações plásticas, conceituais, políticas que caracterizaram a arte contemporânea nacional e internacional desde a década de 1960, ou seja, em uma época em que a arte contemporânea – e suas imprevisibilidades – já havia sido absorvida pelos museus, pela história da arte e pelo mercado e se transformado, segundo Foster, em "um objeto institucional em si"(2009, p.3). Nota-se que a década de 1990 assinala em Portugal a abertura de um número significativo de "instituições exclusiva ou parcialmente dedicadas à preservação e divulgação da arte moderna e contemporânea" (Pérez, 1999, p.325). Para além do Centro de Arte Moderna Dr. José de Azeredo Perdigão (CAM), inaugurado em 1983, a arte contemporânea portuguesa passa a contar – em maior ou menor grau –, por exemplo, com a Fundação de Serralves, inaugurada em 1989, porém, com o trabalho consolidado durante os anos 1990 culminando na inauguração do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, em 1999; com a criação do Centro Cultural de Belém a da Culturgest, ambas em 1993. É igualmente na década de 1990 que a ex-Secretaria de Estado da Cultura é promovida a Ministério; é neste ano também que será criado o Instituto de Arte Contemporânea (IAC)[96] dedicado ao apoio, divulgação e constituição de uma coleção de arte contemporânea internacional e estatal.

Todavia, é somente a partir de 1998 que este confronto, ou melhor, que a musealização da arte contemporânea será assumida como um dos objetivos do MNAC, porém, com um estatuto político de (re)posicionamento institucional. Isto é, considera-se que este confronto estaria inserido, de certa maneira, em uma dinâmica

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

mais afirmativa do que reflexiva. Ao mesmo tempo, considera-se que as transformações empreendidas a partir de então pelo MNAC manifestam o entendimento de que implícito ao objetivo de se consolidar como um museu de arte contemporânea estava a necessidade de construir um posicionamento frente aos novos objetos que passariam a integrar as suas coleções. Pois, se por um lado "*havia todos os meios para poder fazer isso em termo das qualidades dos recursos humanos*"[97], em termos processuais era algo que precisava ser criado.

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

3.2 Processos

1. Apesar de reinaugurar em 1994 com vocação reorientada para "obras de arte representativas da produção artística da segunda metade do século XIX e do início do século XX", e enquadrado "na realidade histórica e cultural da zona do Chiado"[98], durante a segunda fase de sua história o então Museu do Chiado assumirá como um de seus objetivos restituir a propriedade de sua original designação. E ainda que se decida somente quatro anos após a sua reabertura – com a direção de Pedro Lapa (1998-2009) – "*que o Museu tinha que ser finalmente um museu da arte contemporânea*"[99], observa-se que este processo inicia-se já com a linha direcional de trabalho assumida em 1989 pela equipa constituída para a reorganização do MNAC e coordenada por sua primeira diretora após o incêndio, Raquel Henriques da Silva; continuando após a sua reinauguração através de posicionamentos, de ações pontuais que, no entanto, foram fundamentais para tornar a *volta* do Museu Nacional de Arte Contemporânea uma realidade possível.

Assumindo uma perspetiva paradoxal, considera-se como o início deste processo a definição do limite temporal das coleções do renovado Museu do Chiado,

[98] Conforme o Decreto-Lei n.º 112/94, de 02 de maio de 1994
[99] Depoimento de Raquel Henriques da Silva, *op. cit.*

i.e., o período de 1850[100] a 1950. Isto porque tal definição contrapunha-se a uma outra proposta para àquele Museu que se tivesse sido levada adiante tornaria mais difícil ou quase improvável o seu atual destino. Refere-se aqui à proposta de José-Augusto França (n.1922), "o mais qualificado estudioso do século XIX português", que "logo em 1968" propunha que o Museu "se tornasse plenamente no que era de facto: um museu do século XIX que teria função histórica a desempenhar em termos de representação icónica da cultura oitocentista nacional" (Silva, 1994, p.21). Contudo, segundo Raquel Henriques da Silva, em finais da década de 1980 o Museu Nacional de Arte Contemporânea não se caracterizava apenas como um museu do século XIX, era também um museu do século XX e que, apesar de algumas falhas, "*ligadas a acidentes biográficos"*, tinha para além do *"melhor do naturalismo",* o *"melhor do modernismo"*[101] português, sobretudo obras antológicas do primeiro modernismo adquiridas, "de modo conturbado embora" (Silva, 1994, p.21), pelas suas sucessivas direções passadas[102].

Sendo assim, a linha direcional de trabalho assumida pela equipa constituída para a reorganização do MNAC "*foi apesar de tudo provar pela coleção que, dentro das circunstâncias da produção plástica portuguesa que até 1950 é frágil"*, o Museu "*tinha sido sempre um museu da arte contemporânea"*[103] – contemporâneo aqui no sentido romano do termo. Tanto que para torná-lo plenamente um museu do século XIX seria necessário "desanexar dele a importante colecção modernista" a qual, por sua vez, serviria de arranque para um futuro museu nacional de arte moderna; proposta esta que no final da década de 1980 "ganhou consistência e adeptos, chegando a ser oficialmente anunciada" com a institucionalização da Fundação de Serralves, tendo como principal finalidade a criação de um museu de arte modera no Porto (Silva, 1994, p.21).

---

[100] Conforme o seu 1º Regulamento de 14 de março de 1917.
[101] Depoimento de Raquel Henriques da Silva, *op. cit.*
[102] Destacando-se "os núcleos consistentes de Eduardo Viana [1881-1967], Mário Eloy [1900-1951] e Francisco Franco [1885-1955] e peças excepcionais de Amadeo [1887-1918], Almada [1893-1970], Canto da Maya [1890-1981], Botelho [1899-1982], Soares [1894-1978] ou Dordio [1890-1976]" (Silva, 1994, p.21).
[103] Depoimento de Raquel Henriques da Silva, *op. cit.*

Por outro lado, assumia-se que em finais da década de 1980 o MNAC não era "de facto um Museu de Arte Contemporânea" (Silva, 1994, p.21) e que por insuficiência de espaço e, principalmente, por "inultrapassáveis lacunas das suas coleções" (*ibid.*), não seria possível desenvolver "*um discurso com uma preocupação didática e representativa*"[104] da arte portuguesa pós década de 1950. O Museu é, portanto, renovado fazendo justiça "para com as direcções passadas" e "particularmente, em relação às potencialidades da colecção", composta essencialmente por pinturas mas também por esculturas e desenhos, a qual permitiu percorrer em sua exposição inaugural um século de arte portuguesa, "dando a ver, com peculiar eficácia didáctica, o difícil processo da modernidade plástica em Portugal" (*ibid.*).

Por conseguinte, o Museu do Chiado assumirá como principal objetivo de seu programa museológico "*mostrar a* [sua] *coleção*"[105]; objetivo este que fundamenta a renovação arquitetónica do Museu. Nota-se que a "refundição" do Museu do Chiado no ex-convento de S.Francisco da Cidade foi uma opção, uma "atitude deliberada, com fundamentos históricos e patrimoniais", porque "se acreditou que aquela colecção tinha uma história que só ali tinha sentido," no sítio onde "Columbano viveu largamente no espaço cerrado que se construiu a si mesmo, deambulando entre o ensino, a direcção do Museu e a prática de cavalete, onde Diogo de Macedo chegou a entusiasmar-se [...] para a possibilidade de transformar aquele lugar soturno numa verdadeira casa de artistas" (Silva, 1996a, p.12)[106]. História esta que será representada em arquitetura com o projeto de Jean Michel Wilmotte ao "integrar os tempos artísticos sucessivos que o Museu comporta", entre estes "memórias de Columbano e Sousa Lopes no agenciamento das salas de exposições permanente" (fig.13, 14 e 15) e "a intervenção de Diogo de Macedo no jardim das esculturas com os respectivos acessos para o exterior e interior" (*ibid.*, p.15) (fig.16 e 17); assim como, na única construção de raiz no quadro de renovação do Museu: a *Sala Módulo*, "uma caixa

[104] Idem.
[105] Idem.
[106] Silva (1996a) faz uma alusão a um destino alternativo para o Museu, o Centro Cultural de Belém cujos trabalhos em 1989 estavam em fase inicial.

paralelepipédica em estrutura metálica, sem janelas para o exterior e com iluminação zenital" (Barranha, 2008, p.182), implantada sobre o pátio adjacente à Academia e à Faculdade de Belas Artes onde outrora existiu um "velho anexo", mandado construir por Columbano para albergar esculturas (Silva, 1996a, p.12) (fig.18 e 19).

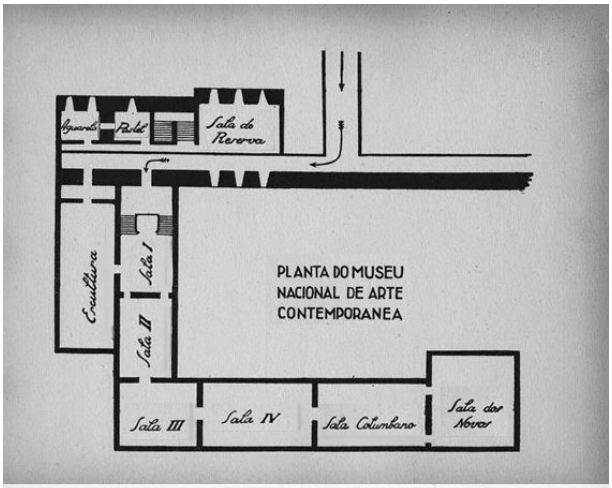


Fig.13. Planta reorientada do MNAC a partir de Bragança (c.1936, p.28). Original em Anexo G.

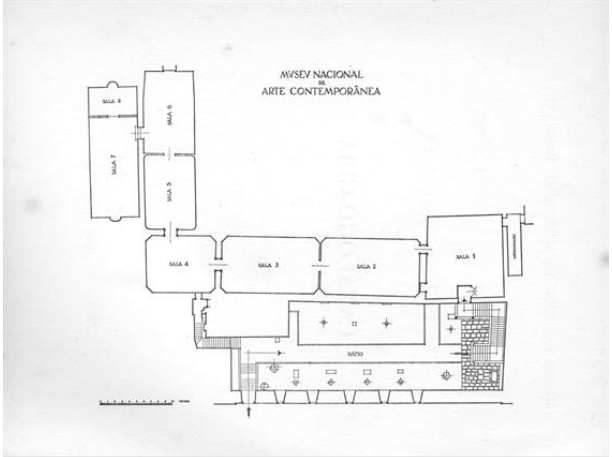


Fig.14. Planta do MNAC in *Catálogo-guia I* (1945, n.p.).

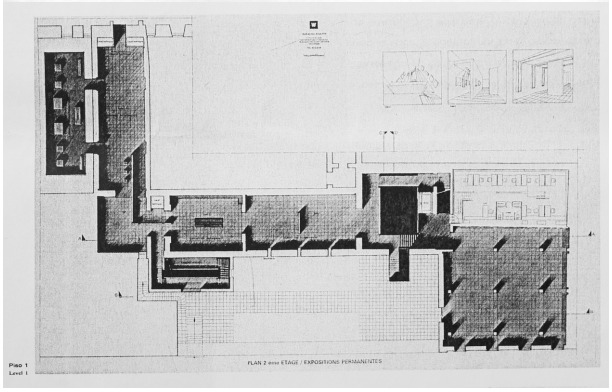


Fig.15. Planta do MNAC, piso 2 in Wilmotte, J. (1996, p.39).

Fig.16 e 17. Jardim das Esculturas, 1945 (esqueda). Créditos fotográficos: Luísa Oliveira, 2012.
Jardim das Esculturas, 20dc (direita). Créditos fotográficos: Luísa Oliveira, 2011. Cortesia DGPC/DDCI. ©Museu do Chiado – MNAC.

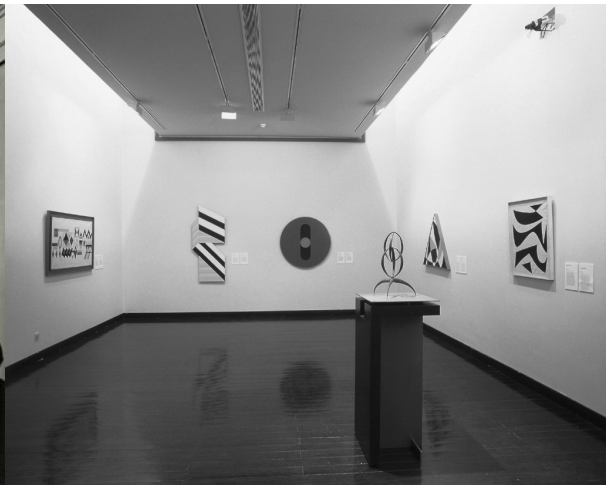


Fig.18 e 19. Sala de Escultura, c. 1936 (esquerda). Créditos fotográficos: Luísa Oliveira, 2012. Cortesia DGPC/DDCI. ©Museu do Chiado – MNAC. *Sala Módulo*, 2002 (direita). Créditos fotográficos: desconhecido. Cortesia ©Museu do Chiado – MNAC.

Para além da missão de reabilitação do Museu, coube a Wilmotte organizar a sua museografia. E com o intuito de "responder à diversidade das obras ali apresentadas" (Wilmotte, 1996, p.36), três tipos de ambientes distintos foram criados. 1. Espaços destinados à exposição de esculturas: a *Sala das Abóbadas* ou o *hall* da recepção do Museu (fig.20); a sala/átrio superior e subsequente ao *hall*; e o jardim de esculturas. 2. Espaços vocacionados à exposição de pintura e desenhos: as galerias do segundo piso. 3. Espaços dedicados à exposições temporárias: a *Sala dos Fornos*

(fig.21) e a *Sala Polivalente*[107]. O percurso expositivo proposto por Wilmotte iniciava-se, assim, no *hall* da recepção "onde uma série de esculturas antigas estão encenadas sob as abóbadas seculares e os passadiços do século XX" e terminava "na travessia do jardim de esculturas" (*ibid.*), conduzindo o visitante a percorrer sequencialmente os espaços do Museu e conhecer cronologicamente a sua coleção (fig.22)[108]. O projeto inclui ainda um Gabinete de Desenhos e um possível espaço para exposições temporárias que na reabertura do Museu designou-se como *Galeria do Bar*, situado na cafetaria do Museu[109].

Fig.20. *Hall* do MNAC. Créditos fotográficos: Luísa Oliveira, 2011. Cortesia DGPC/DDCI. ©Museu do Chiado – MNAC.

Fig.21. *Sala dos Fornos*. Créditos fotográficos: desconhecido. Cortesia DGPC/DDCI. ©Museu do Chiado – MNAC.

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

[108] Descrição do edifício e do percurso expositivo em Anexo H, conforme apresentado no *website* do MNAC (http://www.museudochiado-ipmuseus.pt) (acessado em setembro de 2012).

[109] O projeto incluía também um segundo bar, ao nível do terraço, junto ao gabinete da direção do Museu, contudo, para colmatar o défice de espaços administrativos, o último piso foi posteriormente adaptado a gabinetes da direção do museu (Barranha, 2008).

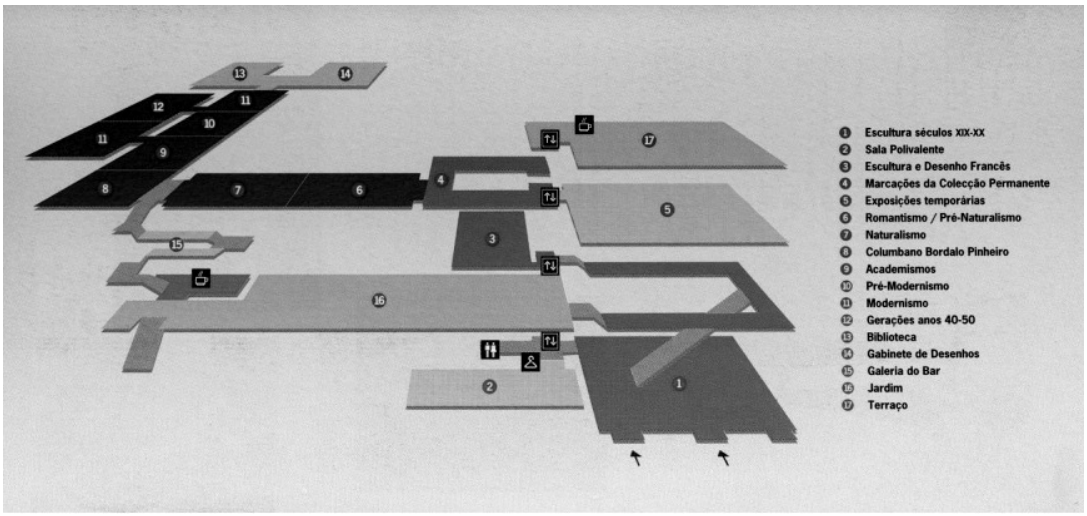


Fig.22. Planta da montagem inicial do Museu do Chiado, em 1994 in Guerreiro, M.B (2010, p.260).

O Museu do Chiado é reinaugurado em 12 de Julho de 1994 com três exposições: *Arte Portuguesa 1850-1950*, pensada e apresentada como a exposição de caráter permanente do Museu e que ocupava quase que a totalidade do seu espaço expositivo; *Frederick William Flower* (1815-1889), exposição temporária apresentada na *Sala dos Fornos* e dedicada à obra deste fotógrafo escocês e que viveu em Portugal parte de sua vida; e *A Ceia*, exposição temporária do artista contemporâneo Rui Serra (n.1970), realizada na *Galeria do Bar*. Por outras palavras, o Museu do Chiado reinaugura "com o programa, fundamentado nas máximas potencialidades das suas colecções, de exibir as artes plásticas portuguesas entre 1850-1950, numa actividade voltada para a memória das heranças mas aberta ao futuro, através de exposições temporárias" (Silva, 2002, p.99). Há que se enfatizar, entretanto, que a reabertura do Museu do Chiado implicou para além de uma renovação arquitetónica, um profundo estudo de suas coleções o qual fundamentou o trabalho de atualização ou de requalificação das mesmas, visando prioritariamente "colmatar as profundas falhas acumuladas ao longo de décadas de denegação da arte moderna" (Silva, 2012, p.71). Porém, sinalizando "*que a coleção tinha um futuro*"[110],

[110] Depoimento de Raquel Henriques da Silva, *op.cit.*

uma continuidade, "*duas aquisições fundamentais*"[111] foram feitas em 1994: as obras *Gadanheiro* (1945) de Julio Pomar (n.1926) e *O2-44* (1943-44) de Fernando Lanhas (1923-2012), obras chave do Neorrealismo e Abstracionismo português e que atestam "o nascimento de uma outra era na arte portuguesa" (Lapa, 1994a, p.26).

Entre as três exposições apresentadas em sua reinauguração, interessa-se aqui especificamente a de Rui Serra por assinalar o início de um programa de exposições temporárias realizado na cafetaria do Museu entre 1994 e 1996. Este programa tinha como ponto de partida o convite a artistas contemporâneos, "*jovens, emergentes*"[112], para produzirem obras inéditas a partir de interpretações ou diálogos com as obras que faziam parte das coleções do Museu. Sendo assim, mais do que um espaço expositivo a *Galeria do Bar* foi um programa onde o Museu assumia "a capacidade de integrar os discursos estéticos contemporâneos na leitura das suas colecções e em interação com as mesmas, ao mesmo tempo que disponibilizava um espaço de exposição aos artistas emergentes" (Tavares, 2004, p.28).

Em seus dois anos de atividades, a *Galeria do Bar* apresentou seis exposições: *A Ceia* (1994) de Rui Serra, a partir do diálogo com *O Grupo do Leão* (1885) de Columbano Bordalo Pinheiro; uma série de pinturas monocromáticas de Carlos Figueiredo (n.1962), realizada em 1994 e que propunha um diálogo não com uma obra específica mas com aspetos da coleção de pintura modernista do Museu; *Jogos de Damas* (1995) de Patrícia Garrido (n.1963), a partir do diálogo com diversas obras como *Jogos de Damas* (1927) de Abel Manta (1888-1982), *Mártir do Fanatismo* (1895) de José do Brito (1855-1946) e *O Malmequer* (1872) de José Simões de Almeida (1884-1926); *Uma Escala, uma Sequência, o Engenho da Deriva e um Filme Retardado* (1995) de Ângela Ferreira (n.1958) que, tal qual Carlos Figueiredo, propunha um diálogo com aspetos da coleção do Museu, mais especificamente com o seu período de tempo e, por outro lado, com a sua arquitetura envolvente (fig.23, 24 e 25); *I'm Here Now* (1996) de Paula Soares (n.1964), em diálogo com O *vitelo* (1873)

[111] Depoimento de Pedro Lapa, *op. cit.*
[112] Idem.

de Tomás de Anunciação (1818-1879); *Honni Soit Qui Mal Y Pense* (1996) de Rosa Almeida (n.1966) que, diferentemente das outras propostas não partia de um diálogo com a coleção e sim com a relação estabelecida pelo público com o espaço museográfico, com as obras do Museu; e, finalmente, *Retratos de Mário Eloy* (1996) de Miguel Ângelo Rocha (n.1964) em diálogo com os autorretratos daquele pintor (Lapa, 1994b, c; 1995a, b; 1996a, b, c).

Fig.23, 24 e 25. Vista parcial da instalação *Uma Escala, uma Sequência, o Engenho da Deriva e um Filme Retardado,* de Ângela Ferreira. Créditos fotográficos: Mário Valente, 2003. Cortesia DGPC/DDCI ©Museu do Chiado – MNAC.

Por outro lado, ainda que estas exposições tenham acontecido num espaço de certa forma marginal, sendo que a *Galeria do Bar* ocupava uma passagem, *"uma escada*"[113] que liga as galerias do segundo piso à cafetaria do Museu, não fazendo parte de seu percurso expositivo *oficial*[114], tal programa expositivo permitiu a aquisição de algumas das obras produzidas para as exposições[115] iniciando, assim,

[113] Depoimento de Pedro Lapa, *op.cit.*
[114] O qual inclui a *hall* da recepção, a sala/átrio, a *Sala dos Fornos* e as galerias do segundo piso, segundo descrição no *website* do Museu (http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/3) (acessado em setembro de 2012).
[115] Segundo registos encontrados no *Matriz*: *A Ceia*, de Rui Serra (adquirida pelo Estado); *Jogo de Damas*, *O Malmequer* e *O Caçador de Águias* de Patrícia Garrido (adquirida pelo Estado); *Retrato de Mário Eloy I*, *II* e *III* de Miguel Ângelo Rocha (doadas pelo artista) (http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&BaseDados=17&IdAutor=36279) (acessado em setembro de 2012).

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

Durante a direção de Raquel Henriques da Silva, entre 1993 e 1997, outras duas ações são consideradas significativas por introduzirem "questões ou percursos da contemporaneidade, tomada em sentido amplo, na vivência de um Museu que, recorde-se, nasceu em 1911 como *Museu Nacional de Arte Contemporânea* mas que foi perdendo, por condicionalismos sobejamente conhecidos, os tempos úteis para cumprir tal desiderato" (Silva, 1996b, p.14). Refere-se aqui ao programa de exposições apresentado na *Sala Polivalente*, e à exposição *memória involuntária* de Pedro Calapez (1953), realizada em 1996/97, na *Sala dos Fornos*.

Pensada como um espaço para abrigar exposições temporárias, a *Sala Polivalente* será ativada em 1996 com a instalação *O jardim Pintado: três montanhas e cinco montes*, de Manuel Casimiro (n.1941), e principalmente com um programa voltado para a apresentação de exposições individuais de artistas contemporâneos. Exposições estas que no entanto não assumiam a "intenção retrospectiva com aura de consagração" (*ibid.*) que caracterizaria grande parte das exposições individuais realizadas nas galerias do segundo piso do Museu, como as exposições dedicadas à Jorge Vieira (1922-1998), à Nikias Skapinakis (n.1931) e à Joaquim Rodrigo (1912-1997); e sim que assumiam a intenção de interação com um tempo/espaço presente. Para além da instalação de Manuel Casimiro, será apresentada na *Sala Polivalente,* entre 1996 e 1997, a instalação *Donde vimos? O que somos? Para onde vamos?* (1996), de Manuel Valente Alves (n.1953), e a exposição *Viagem à Índia e Outros Percursos* (1997), de Ana Hatherly (n.1929). E apesar de ser conduzida por

(http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&BaseDados=17&IdAutor=36282) (acessado em setembro de 2012).
(http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&BaseDados=17&IdAutor=36284) (acessado em setembro de 2012).

programas expositivos distintos durante as direções subsequentes, o que se considera significativo para esta análise é que a partir de 1996 a *Sala Polivalente* continuará de um modo geral a abrigar exposições temporárias e individuais de artistas contemporâneos, algumas destas exposições com obras produzidas especificamente para este espaço à convite do Museu, sendo percebida, enfim, como um espaço "*mais flexível*"[116], e fundamentalmente como um espaço para um trabalho mais próximo com os artistas.

Por sua vez, *memória involuntária* apresentou-se como o "ponto de chegada" de um projeto proposto por Pedro Calapez ao Museu do Chiado e com ele relacionado através de duas intenções, o confronto "com um espaço particularmente pregnante – a *Sala dos Fornos*" e com "um dos mais qualificados conjuntos da Colecção, representado no *Catálogo do Museu do Chiado*", mas que nunca havia sido exposto "por falta de espaço adequado à sua fragilidade matérica: onze desenhos a pastel de José Júlio de Sousa Pinto [1856-1939]" (Silva, 1996b, pp.14 e 15). Sendo assim, a exposição *memória involuntária* torna-se aqui significativa por assinalar a abertura de um dos espaços pertencentes ao percurso expositivo *oficial* do Museu, a *Sala dos Fornos*, à exposição temporária e individual de um artista contemporâneo – não "um jovem artista" mas "um pintor em plena maturidade" (*ibid.*, p.14) – que, dentro das linhas programáticas das atividades, situava-se na continuidade das instalações apresentadas na *Sala Polivalente* – por não ser uma exposição retrospetiva –, e em proximidade com a programação da *Galeria do Bar* – por partir de um diálogo com a coleção do Museu[117]. Nota-se que a *Sala Polivalente*, apesar de ter abrigado anteriormente a exposição de um artista contemporâneo, localiza-se no *Piso 0* do Museu, ao lado da recepção, constituindo-se como um espaço independente, de acesso discreto, não articulado fisicamente com o restante do percurso expositivo; ou

[116] Depoimento de Helena Barranha, em entrevista por telefone em 09 de julho de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.
[117] Segundo registos encontrados no *Matriz*, onze desenhos realizados por Calapez a partir dos desenhos de Sousa Pinto, rastros do processo de *memória involuntária*, foram doados pelo autor ao MNAC (http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&BaseDados=17&IdAutor=37806) (acessado em setembro de 2012).

seja, mesmo não sendo declarado, observa-se que o programa expositivo traçava uma certa diferenciação entre os espaços, atribuindo às galerias do segundo piso, incluindo a *Sala dos Fornos*, a tarefa de construir um discurso expositivo (historicamente, esteticamente) raramente articulado com a *Sala Polivalente*. Fazia-se uma diferenciação crítica dos espaços, destinando o segundo piso à arte consagrada (pelo tempo, pela história), e à *Sala Polivalente*, a arte do presente. Torna-se interessante notar também que o facto de *memória involuntária* ter sido realizada na *Sala dos Fornos* possibilitou com que a obra confrontada – neste caso, os desenhos de Sousa Pinto – fosse igualmente exposta , ao contrário do que aconteceu com as exposições da *Galeria do Bar*[118].

A opção por não reduzir o Museu do Chiado a museu circunscrito de arte oitocentista; as aquisições que permitiriam dar continuidade cronológica ao trabalho de requalificação da coleção; as exposições de jovens artistas; a ativação da *Sala Polivalente* com exposições individuais sem intenção retrospetiva; a abertura do espaço expositivo *oficial* para a exposição individual de um artista contemporâneo – não "enredada na História", mas enquanto "*projecto em movimento"* (Silva, 1996b, p.14) – são considerados, portanto, indícios de que o Museu não havia prescindido de continuar, conforme seu original desígnio, a representar a arte da contemporaneidade. Todavia, é somente com a direção de Pedro Lapa, entre 1998 e 2009, que a consolidação do Museu do Chiado como um museu nacional de arte contemporânea torna-se novamente um objetivo, e entre as estratégias desenvolvidas para cumpri-lo estão: o resgate do antigo nome do Museu; o prolongamento de sua coleção; o estabelecimento de um diálogo mais sistemático e próximo com os artistas contemporâneos nacionais e internacionais; e a adequação necessária do Museu frente aos desafios implícitos ao colecionismo da arte contemporânea, entre estes, a sua conservação.

[118] Exceção é a exposição de Miguel Ângelo Rocha que aconteceu paralelamente à retrospetiva dedicada à Mário Eloy realizada nas galerias do segundo piso do Museu.

2. Simplificado por um problema burocrático, *i.e.*, a não alteração da designação do Museu em termos administrativos, o resgate do seu antigo nome aconteceu paulatinamente, sendo possível encontrar em suas publicações, materiais impressos e *website*, a partir de 2000, variações entre «Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea» e «Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado»[119]. De qualquer forma, este resgate veio reafirmar o seu posicionamento, a sua vocação para obras de arte representativas da produção artística da atualidade. Na "qualidade de depositário da mais completa e representativa colecção estatal de arte portuguesa moderna e contemporânea", os objetivos que constituem a missão do MNAC, declarada em 2009, atestam tal vocação, entre estes: o estimulo ao "aprofundamento do conhecimento e a fruição da arte moderna e contemporânea pelos diferentes públicos a que se destina"; a "constituição de acervos de arte contemporânea no contexto nacional, enquanto legítimo mandatário de uma política nacional neste domínio"; e a promoção da investigação científica e a produção de conhecimento "sobre os diferentes contextos da produção artística contemporânea".

Com intuito de dar continuidade ao trabalho de requalificação das coleções desenvolvido na direção anterior, e igualmente através de "uma acção multifacetada" a qual englobou "aquisições, doações e depósitos" (Tavares, 2004, p.9), o MNAC assume a "legitimidade em tornar representativo, no conjunto da colecção, as manifestações contemporâneas, acompanhando-as, incentivando a sua criação, e reflectindo sobre os seus contextos de produção"[120]. Para tanto, desenvolve-se um programa museológico que assume por um lado a responsabilidade de realizar o acompanhamento patrimonial da contemporaneidade em Portugal e, por outro, de expor o "desenvolvimento e as complexidades próprias do panorama artístico nacional" (Lapa, 2008, p.193); programa este que foi dinamizado essencialmente pela realização de exposições temporárias.

[119] Ou ainda «MNAC – Museu do Chiado» e «Museu do Chiado – MNAC».
[120] Conforme o Regulamento do MNAC de março de 2009.

Há, entretanto, que se fazer um parêntesis. Apesar do MNAC ser reinaugurado com a exposição permanente de parte de sua coleção, a insuficiência de espaço condicionou que a mesma tivesse que ser gradativamente desmontada logo após os primeiros meses de funcionamento do Museu, dando lugar às exposições temporárias programadas e que se constituíam como um importante instrumento para reflexão, investigação e contextualização de suas próprias coleções. Sendo assim, a solução encontrada durante os primeiros anos após a reinauguração do MANC foi, em vez de se manter uma exposição estável, permanente da coleção, expor a coleção *em permanência* através de exposições temporárias. De uma certa maneira, esta solução foi seguida pelas últimas três direções do Museu, de 1994 a 2012. Todavia, nem sempre a coleção esteve exposta *em permanência*, sendo preterida por exposições temporárias de outras coleções, de individuais de artistas, por exposições coproduzidas com e por outras instituições. Tal situação gerou alguns conflitos, entre estes a dificuldade em conciliar a efemeridade de cada exposição da coleção ou a sua não exposição com trabalhos fundamentados em práticas continuadas com a própria coleção, como o trabalho do serviço educativo. Segundo Catarina Moura, coordenadora deste sector no MNAC desde sua reinauguração, "*o espírito pedagógico que orienta o trabalho do Serviço Educativo tem por conceito máximo a relação assente numa prática de continuidade, de formação, das aprendizagens (formal, não formal, informal), entre outros aspetos mais lúdicos*", sendo de extrema importância a construção de significados através da criação de narrativas e de relações com os conteúdos expositivos. A questão que se coloca é se realmente as exposições temporárias constroem "*ferramentas de trabalho*" e servem "*objetivos de relação ou aprendizagem*"[121]. Por outro lado, o trabalho realizado com a arte contemporânea mesmo através das exposições temporárias tem se caracterizado como uma "*grande oportunidade de criar momentos de pensamento, formas de debate, crítica e discussão*"[122].

[121] Depoimento de Catarina Moura, em entrevista presencial realizada em 27 de junho de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.
[122] Idem.

Ao mesmo tempo, conforme observa Pedro Lapa (2002a), no que diz respeito ao trabalho de requalificação das coleções relativamente à contemporaneidade, as exposições temporárias tiveram um papel importante neste processo desde a reinauguração do Museu, sendo que muitas das obras nacionais apresentadas nessas exposições foram adquiridas pelo Estado ou doadas pelos próprios artistas ou por mecenato. Assim, para além da constituição de um núcleo da década de 1960 através da aquisição de obras de artistas como Lourdes Castro (n.1930), René Bertholo (n.1935-2005), José Escada (1934-1980), Jorge Pinheiro (n.1931), Alberto Carneiro (n.1937) e Helena Almeida (n.1934), "que, entre outros, deram início a uma profunda alteração no panorama artístico" de Portugal "pondo-o em diálogo e participação com movimentos internacionais" (Lapa, 2002a, n.p.), na sequência das exposições temporárias realizadas foi possível "proceder à aquisição de trabalhos de um conjunto de artistas que protagonizou parte significativa da produção" da década de 1990 "e que afirma um presente para a arte portuguesa de modo internacionalmente reconhecido" (*ibid.*): João Tabarra (n.1966), Miguel Palma (n.1964), Ângela Ferreira (n.1958), Alexandre Estrela (n.1971), João Onofre (n.1976). Em 2001, as obras até então incorporadas à coleção do Museu foram apresentadas na exposição *Novas Aquisições e Doações 2000-2001*. Porém, ciente das lacunas que ainda existiam, a apresentação conjunta de tais obras não propunha "um pretenso ponto de vista específico sobre um período da história da arte portuguesa, pois que para tal exercício muitos outros trabalhos faltariam"; tratava-se, sobretudo "de apresentar um balanço sobre o trabalho de reorganização e desenvolvimento da colecção de um museu nacional" (*ibid.*).

Por conseguinte, se por um lado as exposições temporárias facultaram a constituição de um núcleo de arte contemporânea, por outro, a possibilidade de integrar tais obras no Museu através do trabalho de requalificação das coleções permitiu, "mais do que colmatar lacunas", "seguir novas metodologias na análise e estudo da arte portuguesa, ultrapassando uma abordagem meramente cronológica ou geracional, inserindo antes uma reflexão através de conceitos" (Tavares, 2004, p.9). Segundo Emília Tavares (*ibid.*), conservadora do Museu, exemplo desta reflexão foi a

exposição *Diferença e Conflito. O Século XX nas Colecções do Museu do Chiado*, realizada em 2002 e com a proposta de apresentar a coleção seguindo pela primeira vez, no MNAC, uma organização não cronológica. Por outras palavras, apesar de iniciar o seu discurso expositivo com o Naturalismo português e terminá-lo com obras contemporâneas não desprezando, portanto, "*algum fluir do tempo*", *Diferença e Conflito* foi organizada em dezesseis núcleos[123] estruturados em torno de conceitos que permitiam "*encontrar nas obras"* que compunham estes núcleos "*algo um pouco diferente daquilo que são as categorias mais tradicionais da historia da arte",* e que, ao mesmo tempo, permitiam destacar na aproximação de obras de períodos, artistas, movimentos distintos "*alguma singularidade*"[124]. Durante a direção de Pedro Lapa, outras três exposições da coleção foram igualmente realizadas propondo uma relação não cronológica entre as obras e sim "privilegiando a diferença e especificidade" que cada uma propunha "à rede discursiva do núcleo" [125] onde se inseria: *Meio Século de Arte Portuguesa. 1944-2004,* realizada em 2004[126]; *Múltiplas Direcções. Arte Portuguesa de 1850 até à actualidade,* realizada em 2008[127]; e *Outras ficções,* realizada em 2008-2009[128] a partir de uma reorganização de *Múltiplas Direções* integrando, no entanto, outras obras.

Por outro lado, observa-se que estas exposições organizadas em torno de conceitos e não fundamentadas "*em estruturas convencionadas da história da arte –*

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

[124] Depoimento de Pedro Lapa, *op. cit.*

[125] Segundo Pedro Lapa em textos publicados no *website* do Museu: http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/201; http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/outras_ficcoes (acessado em setembro de 2012).

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

[127] Organizados em torno de quatro conceitos: *Percepção, Reversibilidade*, *Rebaixamento*, *Acontecimento*.

[128] Organizados em torno dos seguintes conceitos: *Lugar, Reversibilidade, Rebaixamento, Acontecimento.*

periodológicas, de estilos, de movimento –"[129], implicaram, por sua vez, no desenvolvimento de novas metodologias de mediação, por exemplo, o desenvolvimento em profundidade de textos analíticos de parede e tabelas que versavam os conceitos estruturais dos núcleos e os contextos de produção das obras, e que eram apresentados como "*pistas*" para os visitantes "*fazerem a leitura das obras e a partir daí encontrarem por si outras questões*"[130].

Entre estas quatro exposições temporárias da coleção do MNAC destaca-se *Meio Século de Arte Portuguesa. 1944-2004,* organizada em comemoração aos dez anos de reinauguração do Museu, apresentando algumas das obras que durante este período passaram a constituir o seu acervo. *Meio Século de Arte Portuguesa* ao apresentar o núcleo contemporâneo da coleção do Museu vinha confirmar a recuperação da propriedade do nome do MNAC e reforçar a necessidade de ampliação de seu edifício; necessidade esta que o acompanha desde sua fundação, em 1911. Entretanto, esta exposição apresenta-se também como exemplo de mais uma reflexão que emergia paralelamente à abertura do Museu às obras da contemporaneidade; obras estas que, segundo Helena Barranha, solicitavam "condições de apresentação substancialmente distintas das previstas para a colecção de arte portuguesa de 1850 a 1950, composta essencialmente por pintura, escultura e desenho que correspondia, aquando da renovação do Museu, ao essencial em termos de conteúdo expositivo" (2008, p.187). Neste sentido, tais obras colocaram ao MNAC "novos desafios do ponto de vista espácio-funcional" (*ibid.*). Para *enfrentá-los*, algumas alterações foram feitas. Os painéis suspensos amovíveis desenhados por Wilmotte destinados à apresentação de pintura e que subdividiam as galerias do segundo piso deixam pouco a pouco de ser utilizados; na *Sala dos Fornos*, destinada a exposições temporárias e estruturalmente apta a remodelações espaciais, privilegia-se a construção de um percurso expositivo contínuo, não compartimentado; as barreiras de metal que delimitavam a distância entre os visitantes e as obras são retiradas; a cor branca predomina nas paredes das galerias, nos plintos e nas vitrines;

[129] Depoimento de Pedro Lapa, *op. cit.*
[130] Idem.

as galerias tornam-se, assim, espaços amplos, sem obstáculos, com o intuito de abrigar outras tipologias de obras que começaram a fazer parte da coleção do Museu, como a fotografia, o vídeo e a instalação. *Meio Século de Arte Portuguesa* é destacada por ser a primeira exposição do núcleo contemporâneo da coleção nesta nova conceção espácio-funcional. É interessante observar algumas destas alterações através de uma comparação entre os registos fotográficos desta exposição e a exposição *Diferença e Conflito* que havia sido realizada dois anos antes (fig.26 a 33).

Fig.26 e 27. Sala 2A. Vistas da exposição *Diferença e Conflito. O Século XX nas Colecções do Museu do Chiado* (esquerda) e *Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004* (direita). Créditos fotográficos: Mário Valente. Cortesia ©Museu do Chiado – MNAC.

Fig.28 e 29. *Sala dos Fornos*. Vistas da exposição *Diferença e Conflito. O Século XX nas Colecções do Museu do Chiado* (esquerda) e *Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004* (direita). Créditos fotográficos: Mário Valente. Cortesia ©Museu do Chiado – MNAC.

Fig.30 e 31. Sala 2. Vistas da exposição *Diferença e Conflito. O Século XX nas Colecções do Museu do Chiado* (esquerda) e *Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004* (direita). Créditos fotográficos: Mário Valente. Cortesia ©Museu do Chiado – MNAC.

Fig.32 e 33. Plinto com obra *Três seixos pintados P1-49* (1949), *P3-49* (1949), *P13-66* (1966), de Fernando Lanhas. Vistas da exposição *Diferença e Conflito. O Século XX nas Colecções do Museu do Chiado* (esquerda) e *Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004* (direita). Créditos fotográficos: Mário Valente. Cortesia ©Museu do Chiado – MNAC.

Para além da requalificação das coleções e das novas possibilidades associadas à constituição de um núcleo de arte contemporânea – novas metodologias de análise e representação da arte portuguesa, requalificação espácio-funcional do Museu – o programa de exposições temporárias desenvolvido entre 1998 e 2009 permitirá também ao MNAC realizar outros dois objetivos declarados em sua missão: o confronto do seu acervo com a produção artística internacional e a coprodução de obras de arte[131].

[131] Conforme o Regulamento do MNAC de março de 2009.

Faz-se aqui, entretanto, um outro parêntesis. Apesar do decreto fundador do MNAC incluir a possibilidade de incorporação de obras estrangeiras em seu acervo, o trabalho de investigação das coleções do Museu realizado para a sua reinauguração atestou a inviabilidade de torná-lo um museu internacional. Isto porque, apesar de ter adquirido obras de artistas internacionais durante a primeira fase de sua história – de maneira esporádica, embora – o MNAC não conseguiu constituir "um núcleo internacional de obras de primeiro plano, periodologicamente afins" de sua coleção (Lapa, 1994d, p.360). Exceção será um núcleo de esculturas e desenhos franceses apresentado como o "mais qualificado e coerente" (*ibid.*) conjunto de obras internacionais que o Museu possui. Por outro lado, ainda que o MNAC não ostentasse em sua reinauguração o *nacionalismo* em seu nome – e sim a "sua ligação histórica e simbólica a um 'sítio' prestigiado da cidade onde as tertúlias da modernidade, e antes delas as gerações naturalistas do café *Leão d'Ouro*, viveram ou sobreviveram (Silva, 1994, p.21) –, será recriado como um Museu "*cuja coleção é essencialmente uma coleção portuguesa*", não prevendo em seu regulamento a constituição ou requalificação do acervo de arte estrangeira. Ou seja, o MNAC consolidar-se-á durante a segunda fase de sua história como um espaço, uma coleção onde é possível "*rever o que foi contemporâneo em 1850 até a atualidade em Portugal*"[132].

Entretanto, este condicionalismo não excluia *o "facto de se poder mostrar obras, movimentos artísticos deste período ocorridos noutros contextos culturais e geográficos*"[133], visando estabelecer um confronto crítico com as suas coleções e promover a "integração do museu numa rede de museus internacionais do mesmo âmbito disciplinar – arte contemporânea e moderna" (IMC, 2008, p.309), Assim, a partir de 1994 algumas exposições internacionais são realizadas nas galerias do segundo piso, por exemplo: *De Picasso a Dalí. As Raízes da Vanguarda Espanhola, 1907-1936* (1998), organizada em colaboração com Juan Manuel Bonet, então diretor do *Instituto Valenciano de Arte Moderno* (IVAM); *Furor Dada. Colecção Ernst Schwitters* (1999), com curadoria de Markus Heinzelmann, Lola Schwitters e Bengt

[132] Depoimento de Pedro Lapa, *op. cit.*
[133] Idem.

Schwitters; *Man Ray* (2001), retrospetiva do artista com curadoria de Giorgio Marconi e Pedro Lapa; *Live in your head. Conceito e experimentação na Grã-Gretanha 1965-75* (2001), produzida pela *The Whitechapel* de Londres; e *Gerhard Richter. Uma colecção privada* (2004), com curadoria de Jürgen Schilling.

Por outro lado, o MNAC assumia também a posição de que era "*um Museu que fazia arte contemporânea*"[134] e, para tanto, realiza entre 1998 e 2002 um programa expositivo designado *Interferências*, que partia de um convite a artistas nacionais e internacionais para realizarem uma obra nova para um espaço específico, a *Sala Polivalente.* Durante os seus quatro anos de atividade o programa *Interferências* apresentou treze obras, sendo sete de artistas nacionais e seis de artistas internacionais, grande parte instalação e vídeo. Participaram deste programa Pedro Moitinho (n.19-), Entertainment & Co – João Tabarra e João Louro (n.1963) –, Jimmie Durham (n.1940) (fig.34), Susanne Themlitz (n.1968), Henrik Plenge Jakobsen (n.1967), João Tabarra, Miguel Palma, Stan Douglas (n.1960), Alexandre Estrela, Gillian Wearing (n.1963), Rosângela Rennó (n.1962), Augusto Alves da Silva (n.1963) e Nedko Solakov (n.1957).

Fig.34. Vistas da exposição *Interruptions*, de Jimmie Durham, 1999. Créditos fotográficos: José Manuel Costa Alves. Cortesia ©Museu do Chiado – MNAC.

[134] Depoimento de Pedro Lapa, *op. cit.*

Com o programa *Interferência* "*pretendia-se fazer algo completamente diferente, mais perspectivo, dar conta do que se está a passar no presente e proporcionar ao contexto português obras vistas em primeira mão*"[135]; obras estas que posteriormente entrariam no circuito artístico, contribuindo para promover a "afirmação institucional do Museu no tecido cultural nacional"[136] e internacional. Ao mesmo tempo, pretendia-se também por "*um museu português a trabalhar com estes artistas*", "*a produzir como acontece com todos os outros* [museus de arte contemporânea]" [137]. Outro aspeto deste programa foi a publicação de um material impresso onde se propunha apresentar um "profundo desenvolvimento científico e ensaístico" sobre as obras produzidas[138]; e no caso dos artistas portugueses, estas exposições permitiram ao Museu adquirir algumas das obras apresentadas.[139] Nota-se que após o encerramento do programa *Interferências*, a *Sala Polivalente* continuou a abrigar, durante a direção de Pedro Lapa, exposições individuais de artistas nacionais e internacionais, e em alguns casos foi articulada com as outras galerias do Museu sendo incorporada no discurso expositivo, como aconteceu na exposição *Colecção Centro Pompidou no Museu do Chiado*, em 2007/2008.

Porém, é somente em 2002 que as galerias do segundo piso se abrem para a exposição individual de artistas portugueses do último quartel do século XX. A primeira delas, uma exposição antológica de Julião Sarmento (n.1948), de suas

---

[135] Depoimento de Pedro Lapa, *op. cit.*
[136] Conforme objetivo declarado em seu Regulamento, de março de 2009.
[137] Depoimento de Pedro Lapa, *op. cit.*
[138] Conforme informações no *website* do Museu (http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/15).
[139] Segundo registos encontrados no *Matriz*, cinco fotografias e um vídeo apresentados na exposição *No Pain No Gain*, de João Tabarra (*Lake + Fool* e *True Lies and Alibis - Marche Solitaire* doadas por mercenato; *This is not a drill* e *No Pain No Gain* adquiridas pelo Estado; *Les revolutionaires et la strip' teaseuse* e *Please set the clock*, doadas pelo artista); uma obra apresentada na *Exposição de Ocasião* de Miguel Palma (*Mil contos de publicidade*, doada pelo artista); e três vídeos da exposição *Cross Sharing* de Alexandre Estrela (*Cross Sharing*, *Hi8* e *Turquoise Hexagon Sun* doadas por mercenato)
(http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&IdAutor=36318),
(http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=204153&EntSep=4#gotoPosition),
(http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosListar.aspx?TipoPesq=4&NumPag=1&RegPag=50&Modo=1&IdAutor=37294) (acessado em setembro de 2012).

fotografias, filmes e instalações da década de 1970, ou mais especificamente "montagens fotográficas, encenações de textos, salas de vídeo, colagens de materiais heteróclitos; corpos femininos estáticos ou em acção, imagens próprias ou recicladas de outros média, citações literárias e textos originais, instalações sonoras" que preencheram "o espaço (radicalmente) modificado do Museu do Chiado" (Pinharanda, 2002) (fig.35 e 36). Exposição esta que foi acompanhada por um "vasto, precioso e exaustivo trabalho de documentação" (Lapa, 2002b, s.p.) das obras expostas, algumas delas perdidas no incêndio que acometeu o atelier do artista, em 1981, e *refeitas*[140] no âmbito da exposição.

Fig.35 e 36. Vistas da exposição *Julião Sarmento. Trabalho dos anos 70*, de Julião Sarmento, 2002. Cortesia ©Arquivo Julião Sarmento.

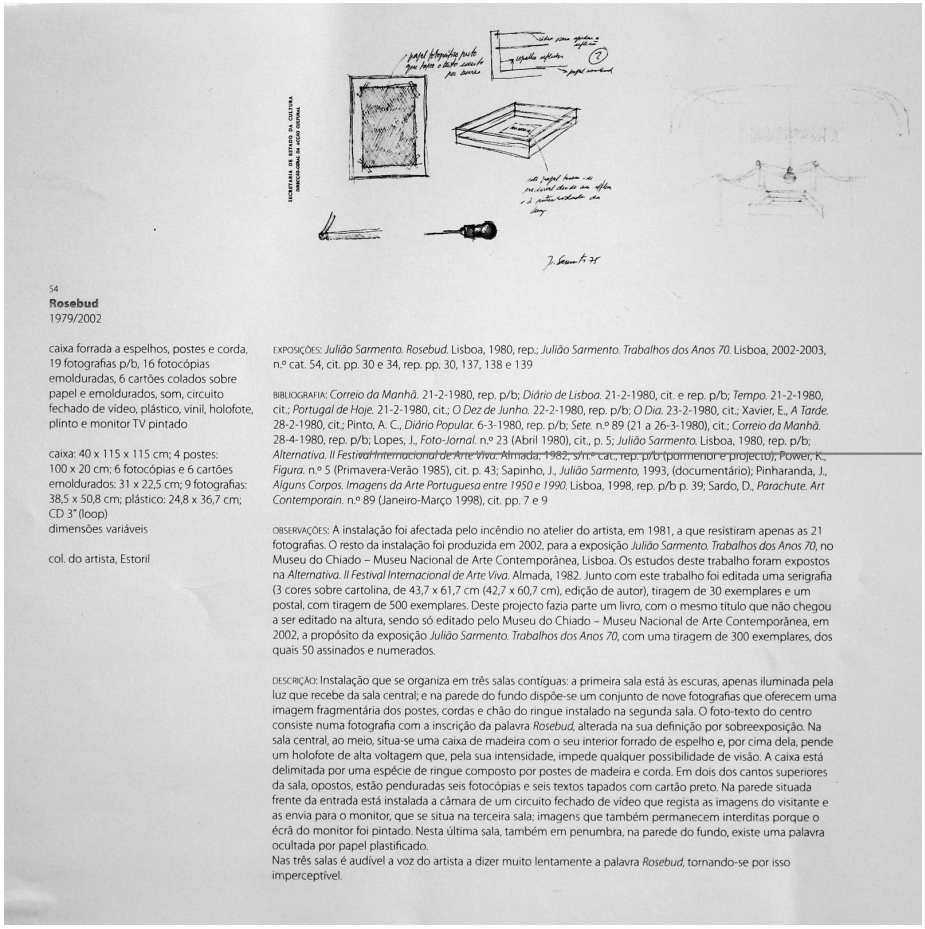
[140] Refere-se aqui às novas impressões de algumas de suas fotografias.

E aqui se faz um outro parêntesis. Ao reinaugurar em 1994 o MNAC assumia como objetivo, para além de mostrar a sua coleção, tornar-se uma instituição "com uma dimensão de investigação forte", ou seja, que implícito à realização de suas exposições estaria uma profunda construção, "discussão e partilha de conhecimento" (Lapa, 2009, s.p.); objetivo este que acompanhou, por exemplo, as exposições dedicadas aos "*grandes nomes construtores da modernidade em Portugal*"[141] como Mario Eloy (1900-1951) e Jorge Vieira, durante a direção de Raquel Henriques da Silva, e que se desdobraram em catálogos referencias sobre a obra destes artistas; a realização da exposição e do catálogo *raisonné* de Joaquim Rodrigo (1912-1997) organizado por Pedro Lapa; ou a realização de outros catálogos produzidos pelo Museu apresentados como "documentos fundamentais para o estudo de determinados artistas e movimentos" (Lapa, 2009, s.p.), como é o caso ainda do catálogo publicado em razão da exposição retrospetiva sobre o Surrealismo em Portugal, *Surrealismo em Portugal 1934-1952*, em 2001, e o publicado em razão da exposição de Julião Sarmento, *Julião Sarmento. Trabalho dos anos 70*.

Neste sentido, a exposição de Julião Sarmento para além de marcar a abertura completa do Museu à arte contemporânea[142], torna-se significativa pelo trabalho de investigação e documentação que a acompanhou; trabalho este que será apresentado no catálogo da exposição. *Julião Sarmento. Trabalho dos anos 70* foi subdividido em três partes: a primeira parte com dois textos que analisam criticamente a obra do artista e a contextualizam no panorama artístico nacional e internacional – de Pedro Lapa e Bartolomeu Marí –; a segunda parte, o catálogo propriamente dito, com imagens e informações das obras que compunham a exposição; e a terceira parte composta pelas listagens da filmografia, exposições e bibliografia do e sobre o artista. Destaca-se aqui a segunda parte desta publicação, organizada por María Jesús Ávila, então conservadora do Museu, que para além de informações triviais sobre as obras –

[141] Depoimento de Pedro Lapa, *op. cit.*
[142] Que havia iniciado com a *Galeria do Bar* e na *Sala dos Fornos* – com uma situação muito pontual como foi a exposição de Pedro Calapez –, e de maneira mais sistemática com a programação da *Sala Polivalente*.

como o título, técnica, dimensão – traz conteúdos desenvolvidos no âmbito da documentação das mesmas. Exemplos destes conteúdos são as observações sobre os sinistros sofridos pelas obras – como a perda no incêndio – e a data e âmbito das novas *feituras*, a descrição do modo de produção dos filmes – câmara fixa, cortes – e a sua sinopse, a descrição detalhada das instalações (fig.37), e a transcrição para o português de textos escritos originalmente em inglês que compunha algumas das obras. Ou seja, conteúdos que compartilham um conhecimento construído sobre a obra de Sarmento durante o processo de produção da exposição e que se constituem como novas e importantes informações sobre seu processo artístico.



54
Rosebud
1979/2002

caixa forrada a espelhos, postes e corda, 19 fotografias p/b, 16 fotocópias emolduradas, 6 cartões colados sobre papel e emoldurados, som, circuito fechado de vídeo, plástico, vinil, holofote, plinto e monitor TV pintado

caixa: 40 x 115 x 115 cm; 4 postes: 100 x 20 cm; 6 fotocópias e 6 cartões emoldurados: 31 x 22,5 cm; 9 fotografias: 38,5 x 50,8 cm; plástico: 24,8 x 36,7 cm; CD 3" (loop)
dimensões variáveis

col. do artista, Estoril

EXPOSIÇÕES: *Julião Sarmento. Rosebud.* Lisboa, 1980, rep.; *Julião Sarmento. Trabalhos dos Anos 70.* Lisboa, 2002-2003, n.º cat. 54, cit. pp. 30 e 34, rep. pp. 30, 137, 138 e 139

BIBLIOGRAFIA: *Correio da Manhã*. 21-2-1980, rep. p/b; *Diário de Lisboa*. 21-2-1980, cit. e rep. p/b; *Tempo*. 21-2-1980, cit.; *Portugal de Hoje*. 21-2-1980, cit.; *O Dez de Junho*. 22-2-1980, rep. p/b; *O Dia*. 23-2-1980, cit.; Xavier, E., *A Tarde*. 28-2-1980, cit.; Pinto, A. C., *Diário Popular*. 6-3-1980, rep. p/b; *Sete*. n.º 89 (21 a 26-3-1980), cit.; *Correio da Manhã*. 28-4-1980, rep. p/b; Lopes, J., *Foto-Jornal*. n.º 23 (Abril 1980), cit., p. 5; *Julião Sarmento*. Lisboa, 1980, rep. p/b; *Alternativa. II Festival Internacional de Arte Viva*. Almada, 1982, s/n.º cat., rep. p/b (pormenor e projecto); Power, K., *Figura*. n.º 5 (Primavera-Verão 1985), cit. p. 43; Sapinho, J., *Julião Sarmento*, 1993, (documentário); Pinharanda, J., *Alguns Corpos. Imagens da Arte Portuguesa entre 1950 e 1990*. Lisboa, 1998, rep. p/b p. 39; Sardo, D., *Parachute. Art Contemporain*. n.º 89 (Janeiro-Março 1998), cit. pp. 7 e 9

OBSERVAÇÕES: A instalação foi afectada pelo incêndio no atelier do artista, em 1981, a que resistiram apenas as 21 fotografias. O resto da instalação foi produzida em 2002, para a exposição *Julião Sarmento. Trabalhos dos Anos 70*, no Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa. Os estudos deste trabalho foram expostos na *Alternativa. II Festival Internacional de Arte Viva*. Almada, 1982. Junto com este trabalho foi editada uma serigrafia (3 cores sobre cartolina, de 43,7 x 61,7 cm (42,7 x 60,7 cm), edição de autor), tiragem de 30 exemplares e um postal, com tiragem de 500 exemplares. Deste projecto fazia parte um livro, com o mesmo título que não chegou a ser editado na altura, sendo só editado pelo Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea, em 2002, a propósito da exposição *Julião Sarmento. Trabalhos dos Anos 70*, com uma tiragem de 300 exemplares, dos quais 50 assinados e numerados.

DESCRIÇÃO: Instalação que se organiza em três salas contíguas: a primeira sala está às escuras, apenas iluminada pela luz que recebe da sala central; e na parede do fundo dispõe-se um conjunto de nove fotografias que oferecem uma imagem fragmentária dos postes, cordas e chão do ringue instalado na segunda sala. O foto-texto do centro consiste numa fotografia com a inscrição da palavra *Rosebud*, alterada na sua definição por sobreexposição. Na sala central, ao meio, situa-se uma caixa de madeira com o seu interior forrado de espelho e, por cima dela, pende um holofote de alta voltagem que, pela sua intensidade, impede qualquer possibilidade de visão. A caixa está delimitada por uma espécie de ringue composto por postes de madeira e corda. Em dois dos cantos superiores da sala, opostos, estão penduradas seis fotocópias e seis textos tapados com cartão preto. Na parede situada frente da entrada está instalada a câmara de um circuito fechado de vídeo que regista as imagens do visitante e as envia para o monitor, que se situa na terceira sala; imagens que também permanecem interditas porque o écrã do monitor foi pintado. Nesta última sala, também em penumbra, na parede do fundo, existe uma palavra ocultada por papel plastificado.
Nas três salas é audível a voz do artista a dizer muito lentamente a palavra *Rosebud*, tornando-se por isso imperceptível.

Fig.37. Página 136 do catálogo da exposição *Julião Sarmento. Trabalho dos anos 70.*

Entre 2002 e 2009, o MNAC inclui em sua programação de exposições outros artistas do último quartel do século XX como João Onofre, Ângela Ferreira, Pedro Paiva (n.1977) e João Maria Gusmão (n.1979), Alexandre Estrela, e João Paulo Feliciano (n.1963). Exposições não restritas à *Sala Polivalente*, que manifestavam o seu comprometimento com a produção artísitca contemporânea nacional e a convicção de que, se por um lado o Museu reabriu em 1994 "assumindo o peso de uma história quase centenária, expressa em colecções conservadoras (reunindo, no entanto, a maioria das obras-primas da pintura oitocentista portuguesa) mas onde o modernismo dos anos 20 e 30 estava também abrilhantemente representado" (Silva, 2012, p.71), por outro, o Museu "em 2009 não [era] o mesmo que em 1994", pois ainda "que em 1994 se pudesse equacionar crescer [ou não] num sentido contemporâneo, isso em 2009 [era] um dado adquirido" (Lapa, 2009, s.p.).

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

Partindo de sua experiência com a coleção do MNAC, a questão inicial colocada por María Jesús Ávila (2007) é que se por um lado se tornou evidente a radicalização da produção artística a partir da década de 1960, desembocando na introdução da própria arte em uma dimensão propositiva e conceitual, por outro lado, a sensibilização dos diferentes agentes culturais – historiadores da arte, críticos, colecionadores, museus – para "as necessidade e problemáticas específicas que a sua conservação preventiva ou curativa demandava não aconteceu no mesmo ritmo"; sensibilidade esta que, segundo María Jesús Ávila, no caso da arte portuguesa e do

meio artístico português é ainda mais recente, principalmente por duas razões: a ausência de uma vanguarda decididamente experimental até os anos sessenta, e o atraso na normalização das infraestruturas de produção, exposição, investigação e mercado que sustentam a criação artística[143].

Sendo assim, segundo María Jesús Ávila é essencialmente partir dos anos sessenta que uma alteração fundamental acontece, *i.e.*, quando "começam a entrar em jogo os termos conceptual e desmaterialização", quando uma série de propostas artísticas fazem a sua aparição baseando-se "na duração natural dos elementos procedentes da natureza", "na fotografia, vídeo ou filme como rasto documental de uma intervenção artística, na obra como *work in progress*, como ritual efémero ou bem como documentação que contém instruções para as suas sucessivas apresentações públicas". "Julião Sarmento, Alberto Carneiro, Helena Almeida serão alguns dos artistas que abrem a arte portuguesa a estas experiências" (2007, p.2).

Em relação à normalização das infraestruturas para a produção e circulação da criação artística, María Jesús Ávila pondera que é somente a parir de meados da década de 1990 "que se cria uma rede de espaços públicos orientados para a colecção e exposição da arte moderna e contemporânea"; e que é apenas quando isto acontece que se "começam a detectar a exígua longevidade das obras de arte e os seus problemas de conservação, assim como o efeito de intervenções de restauro não reflectidas, inadequadas ou contrárias à natureza da obra" (2007, p.2).

[143] Em relação à ausência de experimentalismo vanguardista, María Jesús Ávila aponta como exceções do primeiro terço do século XX, por exemplo, as "breves experimentações com a encaústica que Eduardo Viana realizada por volta de 1915-1916" e a obra de Amadeo de Souza-Cardoso, "cuja pintura processa-se com um rico jogo de experimentação de técnicas que mistura a pintura e a colagem com a introdução na matéria pictórica de agregantes não convencionais (como areias)" e de objetos como papel, metal espelhos (2007, p.1). E, a partir dos anos sessenta, em "uma maior sintonia com as práticas internacionais", a pintura "mesmo que dentro dos seus limites oficinais tradicionais" de Paula Rego (n.1935), Sá Nogueira (1921-2002), Joaquim Rodrigo, com a inserção de matérias e técnicas diversas opostas como a colagem ou o uso de camadas de tintas "que reagem negativamente ao contacto entre si" (*ibid.* p.2). Destaca ainda a introdução de materiais industriais na pintura ou na pintura-objeto dos membros do grupo KWY – René Bertholo, Lourdes de Castro (1930), Costa Pinheiro (n.1932), José Escada (1934-1980), João Vieira (1934-2009) –, sendo que a maior mudança teria sido produzida pela própria atitude dos artistas que a partir de então olham "para as questões técnicas sem o desejo de perenidade que a pintura tradicional priorizava" (*ibid.* p.2).

Diante deste cenário, María Jesús Ávila discorre sobre alguns dos problemas que a conservação da arte contemporânea colocara até então ao MNAC. Entre estes problemas, "os mais imediatos": "a entrada de novos materiais e técnicas" que "obrigam a pensar não só na obra como objecto mas também como processo, sendo obrigatório colocar questões noutra época inexistentes como o significado que adquire o acto de escolha de um material pelo artista, que funde em si razões derivadas das suas qualidades ópticas, estéticas e iconológicas" (2007, p.3); a quase inexistente preocupação por parte dos artistas pela longevidade dos seus trabalhos e a "convivência" de componentes de natureza muito diversas e por vezes opostas entre si em uma única obra obrigando o conservador a procurar "condições medio-ambientais de compromisso, quer em exposição, quer em reserva" (*ibid.*, p.4). Somam-se a estes problemas os custos inerentes a cada nova montagem/exposição e a necessidade cada vez maior de espaço para armazenamento das coleções; a difícil conciliação das temperaturas e humidades relativas que cada material requer e o caráter perecível dos suportes e *medium* das obras "baseadas em novas tecnologias e no princípio da reprodutibilidade técnica"; e por último porém não menos importante, as questões deontológicas e que passam "pelo respeito a obra como documento original, a sua autenticidade matérica e a sua identidade formal e estética mas também o respeito ao projecto do artista, à sua intencionalidade estética e conceptual, chegando a um compromisso entre a conservação do objecto material como documento histórico e a manutenção da sua forma original e aparência física" (*ibid.*, p.5).

Segundo María Jesús Ávila (2007), todos estes problemas demandaram novas atitudes e redirecionaram as linhas de trabalho de conservação no MNAC. Sucintamente, decidiu-se apostar em duas linhas de atuação consideradas fulcrais em termos de conservação preventiva e de intervenção propriamente dita: a documentação e a instauração de um esquema de trabalho baseado na experiência, reflexão e análise de equipas pluridisciplinares.

> Até agora a nossa responsabilidade centrava-se, por um lado, na documentação de obras e autores com fins de investigação e, por outro, na prática de cuidados preventivos estandardizados para o armazenamento, exposição, manuseamento e transporte das obras em função dos seus materiais constituintes. A partir de determinado momento ultrapassamos a consideração de um restauro ou consolidação como acção isolada, propondo a documentação como uma parte do processo de conservação ou intervenção, resultando a primeira imprescindível para que os resultados da segunda sejam satisfatórios do triplo ponto de vista: formal, estético e ideológico. (Ávila, 2007, p.3)

Por *documentação* María Jesús Ávila refere-se à reunião do maior número de informações possíveis sobre a obra incluindo os pormenores de composição dos materiais; as indicações de apresentação ou instalação da mesma; as indicações para a prevenção de intervenções futuras; o registo do sentido, conceito e significado da obra, de modo a salvaguardar que a sua apresentação coincida "não só tecnicamente mas também positivamente com o projecto do artista" (2007, p.6); informações sobre as suas apresentações no passado; o registo do estado de conservação da peça à sua entrada no museu; os aspetos relacionados com os direitos de autor, de exibição e reprodução. Ou seja, trata-se de um trabalho que "se antes a falta de experiência justificava a sua inexistência, hoje constitui uma prática incontornável para qualquer museu" (*ibid.*).

Porém, no caso do MNAC, este trabalho esbarrava em um outro problema: seguindo as orientações de sua tutela, o Museu utilizava um sistema de inventário/documentação/gestão de sua coleção baseado no *software Matriz* que, embora "abrangente e diversificado nos itens que reúne no seu modelo de ficha" de inventário, tinha-se "verificado incompleto para a arte contemporânea" não guardando, por exemplo, um lugar "para descrições técnicas dos novos media, para os pormenores de composição dos materiais, para as indicações de apresentação ou para a preservação de intervenções futuras" (Ávila, 2007, p.7). María Jesús Ávila cita alguns casos que na altura em que era conservadora do Museu não poderiam ser registados convenientemente no *Matriz*: obras que se apresentam como projeto e constituem-se como um conjunto de instruções para a sua apresentação; instalações que precisam ser registadas com a maior exaustividade – suas características físicas,

técnicas, o ambiente ou atmosfera a ser evocado – para que possam ser expostas em espaços com características muito diversas; obras reconstruídas pelos próprios artistas em épocas diferentes; obras constituídas de elementos substituíveis ou naturais e que requerem um planejamento de aquisição ou produção dos mesmos.

Perante a impossibilidade de criar um inventário próprio, o MNAC começou a desenvolver uma nova ficha como uma solução provisória e que poderia resultar numa adequação do *Matriz* "às necessidades da arte contemporânea ou ao fornecimento dos recursos materiais e humanos para desenvolver um sistema com modelos e registos e documentação acordes com a colecção que o Museu custodia". Naquela altura, todas as novas aquisições, doações e depósitos para além de registadas no *Matriz* eram-na também registadas neste novo modelo (Ávila, 2007, p.7).

Paralelamente a este trabalho, percebia-se a importância de acrescentar no processo de documentação da arte contemporânea depoimentos dos artistas, colhidos através de entrevistas para que ficassem explicados todos os aspetos relacionados com as suas obras, seja físico, intencional, expositivo ou indicativo quanto a possibilidade ou não de intervenção para a sua conservação e as maneiras de realizá-la. Neste sentido, em 2007, um dos projetos a iniciar pelo MNAC era o trabalho junto dos artistas portugueses para filmar, documentar, entrevistar "e fazer um levantamento exaustivo relativo a todos os aspetos que de uma maneira ou doutra possam ter uma relação com a conservação e restauro das obras, integrando as experiências prévias e soluções já experimentadas, destinado a promover o intercâmbio de informação para possíveis problemas de conservação gerais e sobre artistas e obras em particular" (Ávila, 2007, p.8).

E em relação ao desenvolvimento de um esquema de trabalho baseado em equipas pluridisciplinares – à segunda linha de atuação considerada fulcral –, teria lugar num momento posterior, quando o estado de deterioração da obra determinava a necessidade de uma intervenção. Essencialmente, este trabalho consistia no estudo da

obra a partir de análises de caráter científico, histórico-crítico, técnico feitas por profissionais dos museus, historiadores de arte, artistas, críticos, restauradores, etc.; estudo este que resultaria em um ou vários métodos de intervenção. Para este trabalho o MNAC tinha estabelecido um programa de colaboração com o Departamento de Conservação e Restauro da Faculdade de Ciências e Técnicas da Universidade Nova de Lisboa, e três restauros realizados no âmbito desta colaboração foram também apresentados no nº 5 da revista eletrónica *@pha.Boletim*.

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

> [...] de que não existe ainda uma distância histórica suficiente, de que trabalhamos sobre o acontecimento e que nos encontramos imersos numa área da conservação muito recente que cada dia nos coloca novos desafios no que se refere ao restauro e à conservação preventiva, mas também ao seu uso museológico nas vertentes expositivas, de armazenamento e documentais. Uma actividade para a qual, embora se possam definir umas directrizes gerais, temos de estar conscientes de que a singularidade de cada objecto e de cada projecto artístico demanda decisões e modo de actuação diferentes para cada obra, mesmo que pertençam ao mesmo autor. Técnicas, materiais e conceito mudam de obra para obra e exigem uma abordagem individual sem as generalizações que até agora se aplicavam à arte tradicional, relativizando teorias aceites para esta, como a da mínima intervenção, se queremos respeitar a intencionalidade estética e conceptual do artista. (Ávila, 2007, p.6)

3. A partir de 2009, e dando continuidade a "*algumas linhas programáticas que o MNAC vinha desenvolvendo desde 1994*", Helena Barranha (n.1971) assume a direção do Museu com o objetivo principal de afirmá-lo "*como um espaço de referência para o estudo, conservação e divulgação da arte portuguesa desde 1850 até a atualidade*", e de promover o "*cruzamento entre a arte portuguesa e os movimentos e artistas internacionais*" utilizando, sobretudo, "*a coleção como uma espinha dorsal, um fio condutor para a programação*"[144]; objetivos estes a serem alcançados principalmente com um programa de exposições temporárias, uma opção

[144] Depoimento de Helena Barranha, *op. cit.*

alicerçada não apenas por constrangimentos espaciais. Por outras palavras, se por um lado o protagonismo das exposições temporárias nas atividades do MNAC será justificado novamente pela escassez de espaço e pela abrangência temporal de sua coleção[145], por outro lado, há o entendimento de que este protagonismo caracterizar-se-ia como uma tendência de funcionamento dos museus "independentemente de sua escala ou da sua localização", própria de uma época marcada pelo "desenvolvimento do turismo cultural e das chamadas industrias do lazer". Neste contexto, o protagonismo das exposições temporárias assinalaria uma "progressiva abertura programática" dos museus "ultrapassando as tradicionais funções de conservação, estudo e apresentação das colecções para integrarem um conjunto de práticas de natureza mais efémera" (Barranha, 2010, p.14). E no caso específico dos museus de arte contemporânea, tal protagonismo estaria "intimamente ligado ao processo de construção de uma identidade que não se esgota nas colecções", deixando o museu "de ser uma instituição orientada principalmente para a conservação, para assumir um papel interventivo na cultura de seu tempo" (*ibid.*, p.15).

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

Arte Portuguesa do Século XX – 1960-2010 (fig. 38 a 41), realizada em 2012 nas galerias do segundo piso do Museu, encerrou um ciclo de exposições da coleção do MNAC para a comemoração dos seus 100 anos de existência[146]. Diferentemente da exposição dedicada especificamente à coleção da segunda metade do século XX

[145] O Museu conta atualmente com cerca de cinco mil obras e 900m² de área expositiva, conforme depoimento de Helena Barranha, *op. cit.*
[146] Sendo a primeira exposição deste ciclo *Arte Portuguesa do Século XIX – 1850-1910*, e a segunda, *Arte Portuguesa do Século XX – 1910-1960*, ambas realizadas em 2011.

mencionada anteriormente[147], esta exposição agrupou as obras não em núcleos conceituais ou temáticos e sim em três núcleos cronológicos: *Exílio e Revolução* com obras entre 1960 a 1979; *Retornos e Novas Expectativas* com obras entre 1980 a 1999; e *De Volta ao Futuro*, com obras entre 2000 a 2010, incluindo neste uma sessão de vídeos com programação rotativa. Segundo Helena Barranha[148], ao percorrer o ultimo meio século da história da arte portuguesa, esta exposição revelaria "as vicissitudes de funcionamento do próprio Museu, alternando momentos de proximidade e de alheamento relativamente ao pensamento e à construção estética da contemporaneidade", em uma clara referência às duas décadas de isolamento do MNAC que antecederam o seu encerramento em 1987. Porém, o que torna esta exposição significativa para este estudo é o facto de o MNAC apresentar pela primeira vez em suas galerias uma proposta de sistematização historiográfica da arte contemporânea portuguesa; e para tanto, parte da contextualização de sua coleção em uma trama de acontecimentos históricos, "de mudanças sociais, de aspetos económicos e de mercado", assim como, em relação "às mudanças ou permanências de problemáticas puramente plásticas, ao acompanhamento ou não da parte crítica e às transformações no tecido expositivo" (Ávila, 2003, p.9). Nota-se, entretanto, que esta proposta já havia sido apresentada anteriormente em razão de um ciclo de exposições desenvolvido pelo e no Museu Francisco Tavares Proença Júnior (MFTPJ) em parceria com o MNAC, constituindo-se como uma revisão da arte portuguesa do século XX através da coleção deste. A diferença entre estas duas apresentações foi que, para além de estabelecer como limite temporal o ano de 2004, no ciclo realizado no MFTPJ a produção artística pós década de 1960 foi dividida em duas partes: *1960-1980 Anos de normalização artística nas colecções do Museu do Chiado*, realizada em 2003, e *1980-2004 Anos de actualização artística nas colecções do Museu do Chiado-MNAC*, em 2004[149]. No entanto, expressivamente

[147] *Meio Século de Arte Portuguesa 1944-2004*.
[148] No texto de apresentação da exposição (http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/1224) (acessado em setembro de 2012).
[149] O ciclo foi constituído por mais três exposições: *1900-1940 Modernismo e Vanguarda nas Colecções do Museu do Chiado* e *1900-1940 Desenho e Modernismo nas Colecções do Museu do Chiado*, em 2001; e *1940-1960 Figuração e Abstracção nas Colecções do Museu do Chiado,* em 2002.

ambas assumem a década de 1960 como o início de um período particular na história da arte contemporânea portuguesa.

Fig.38 a 41. Vistas da exposição *Arte Portuguesa do Século XX – 1960-2010*. Em sentido horário: *Sala dos Fornos* (exterior), *Sala dos Fornos* (interior), Piso 2, Piso 2A. Créditos fotográficos: desconhecido. Cortesia ©Museu do Chiado – MNAC.

Outra exposição da coleção do MNAC manifesta este ponto de vista: *Anos 60, Momentos Transformadores Séculos XIX e XX, Colecção do MNAC-MC*, realizada em 2007 e com o objetivo de reunir "dois períodos afastados por um século e que poucas relações estéticas têm entre si" mas que "correspondem a dois momentos de transformação profunda das práticas artísticas nacionais"[150], *i.e.*, os anos 1860, marcados pela "ruptura com os convencionalismos estéticos neoclássicos"

[150] Conforme Pedro Lapa no texto de apresentação da exposição (http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/198) (acessado em setembro de 2012).

empreendida pelo Romantismo nas artes visuais, e os anos 1960, marcados por uma generalização da modernidade "nas práticas artísticas portuguesas"[151].

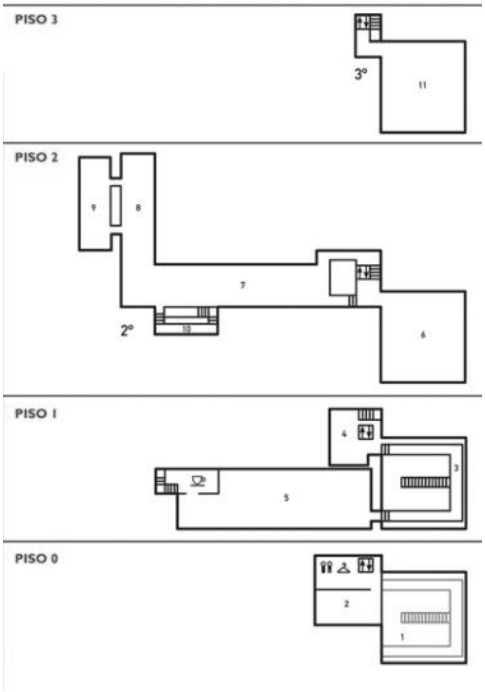
Todavia, é interessante notar que se por um lado em sua sistematização historiográfica da arte contemporânea portuguesa – manifestada no discurso expositivo de sua coleção –, o Museu vem propondo a década de 1960 como um momento de mudança, de contestação em vários planos – "a redefinição do estatuto do artista e do próprio objecto artístico; o questionamento das disciplinas tradicionais, indagando diversos modos de interdisciplinaridade; a instauração de novas formas de relação do artista com o meio, baseadas no conceito de colectividade [...], na demanda de um papel activo para o espectador e no entendimento da arte como festa ou ritual, pesquisando, enfim, sobre todas as possíveis relações arte-vida" (Ávila, 2003 p.12) –, por outro, o critério utilizado para a gestão de sua coleção tem sido diferente. Partindo da "*necessidade de especialização dentro do território bastante vasto do acervo do Museu*", e de "*uma organização funcional do trabalho*"[152] museológico – principalmente a conservação e a investigação –, a gestão das coleções do MNAC é atualmente organizada em três domínios[153]: obras do período de 1850 a 1940, obras do período de 1940 até a atualidade, e fotografia e novos media; ou seja, assume-se, ao mesmo tempo, um critério temporal e estético, sendo a década de 1940 – "*data que indica o início da terceira geração do modernismo* [português]"[154] – o divisor de águas de mais de cento e cinquenta anos de arte, e um critério tipológico atemporal – fotografia e novos media de qualquer época. Sendo assim, a classificação de suas coleções não é orientada pela delimitação do fim da arte moderna e início da arte contemporânea portuguesa; delimitação esta que vem sendo ensaiada no discurso expositivo da coleção.

[151] Idem.
[152] Depoimento de Helena Barranha, *op. cit.*
[153] Organização esta delineada durante a direção de Pedro Lapa.
[154] Depoimento de Adelaide Ginga, em entrevista por telefone realizada em 25 de julho de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.

Durante a direção de Helena Barranha o programa de exposições definirá uma outra dinâmica para a utilização dos espaços expositivos (fig.42). A *Sala Polivalente*, continuará a ser utilizada "*como um espaço mais flexível do que as outras galerias do Museu que tem um outro tipo de proposta, mais estável e também mais ambiciosa, do ponto de vista da escala, do ponto de vista temático, do ponto de vista da produção complementar de publicações*", e apresentará "*um conjunto de exposições com uma rotatividade mais acelerada, numa base mensal*"[155]. Porém, grande parte destas exposições será produzida em parceria com outras instituições ou iniciativas como o *Festival Temps d'Images*[156]– parceria esta já realizada em anos anteriores –, com a Fundação Calouste Gulbenkian, com a Faculdade de Belas Artes, com o *Fuso – Anual de Vídeo Arte Internacional de Lisboa*, e com o Instituto Goethe. Ou seja, a *Sala Polivalente* caracterizar-se-á como um espaço cuja proposta curatorial será concebida também em grande parte entre o MNAC e estas instituições.

Dando continuidade a tendência desenvolvida durante as direções anteriores, a *Sala dos Fornos* será integrada nas exposições realizadas no segundo piso, deixando de se configurar como uma galeria de relativa independência face aos restantes espaços expositivos[157]. O espaço destinado para o diálogo entre o MNAC e os artistas contemporâneos será a galeria do piso 1 destinada originalmente para a coleção de escultura e desenho francês e que, no entanto, vinha sendo integrada em algumas exposições. Nota-se que as exposições realizadas na *Sala Polivalente* apresentavam propostas de artistas contemporâneos, porém, o diálogo tal qual estabelecido na *Galeria do Bar* e no programa *Interferências* acontecerá na galeria do piso 1 do Museu e com um programa designado de *Outros Olhares. Novos Projectos*.

[155] Depoimento de Helena Barranha, *op. cit.*
[156] Criado pelo canal *ARTE France* e *La Ferme du Buisson*, *Scène Nationale de Marne-la-vallée*, com o objectivo de estimular o diálogo e a prática artística entre as Artes Performativas e a Imagem em movimento.
[157] Exceção será a exposição *Adelino Lyon de Castro. O fardo das imagens* realizada paralelamente a exposição *Arte Portuguesa do Século XIX – 1850-1910*, em 2011.



1 - Escultura Portuguesa dos sécs. XIX e XX
2 - Sala polivalente
3 - Escultura Portuguesa dos sécs. XIX e XX
4 - Galerias de Exposição (antiga sala de escultura e desenho francês)
5 - Jardim. Percurso pela Escultura Portuguesa dos sécs. XIX e XX
6 a 9 - Galerias de Exposição
11 - Terraço

Fig.42. Planta do edifício do MNAC, 2012. Fonte: http://www.museudochiado-ipmuseus.pt

Outros Olhares. Novos Projectos nasceu como desdobramento de um programa de exposições realizado pelo MNAC em 2010 intitulado de *Outros Olhares*, e que tinha como objetivo "promover uma reflexão alargada sobre a colecção"[158]. Este programa consistia concretamente na exposição de uma obra da coleção de maneira destacada e do desenvolvimento de algumas atividades em torno da mesma. A exposição partia de um "convite endereçado a historiadores de arte, curadores e críticos portugueses, pedindo-se a cada personalidade" que selecionasse uma obra representativa de uma década específica. A obra era apresentada na galeria de exposição do piso 1, acompanhada por um pequeno texto e de um debate informal com o convidado que a selecionou. Entre 2010 e 2011 foram realizadas 13 edições de

[158] Conforme Helena Barranha em texto de apresentação sobre o projeto (http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/760?image=3) (acessado em setembro de 2012).

Outros Olhares, e entre os convidados[159] três artistas, Ângela Ferreira, Fernanda Fragateiro (n.1962) e Rui Serra que, segundo Helena Barranha, deram "*pistas*" de como o programa poderia adquirir "*um sentido mais interventivo*"[160]. Helena Barranha refere-se mais enfaticamente à proposta de Ângela Ferreira, inserida num contexto expositivo mais amplo que foi a exposição *Quando a Arte fala Arquitectura. Construir, desconstruir, habitar*, realizada em 2010 como evento integrante da *Trienal de Arquitectura de Lisboa*. Neste contexto, Ângela Ferreira propõe um *outro olhar* sobre a obra de *C19* de Joaquim Rodrigo (fig.43) a partir do diálogo que é estabelecido com *Random Walk* obra sua realizada em 2005 e remontada para esta ocasião (fig.44) intervindo, ao mesmo tempo, no espaço expositivo do Museu.

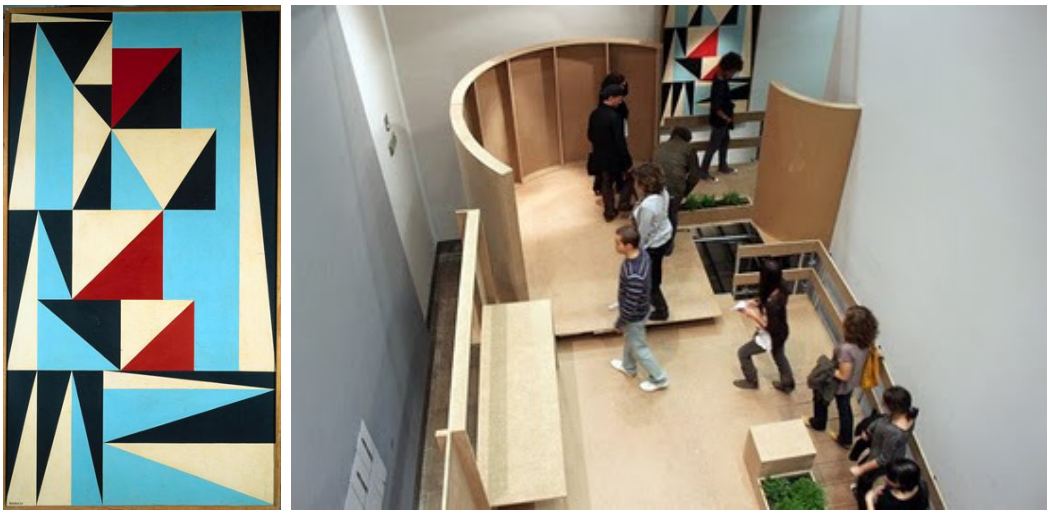


Fig.43 e 44. *C19* (1955), Joaquim Rodrigo (esquerda). Óleo sobre tela. Fonte: http://www.museudochiado-ipmuseus.pt. Vistas de *Outros Olhares* (direita). *Random Walk* (2005) de Ângela Ferreira e *C19* (1955) de Joaquim Rodrigo. Cortesia © Susana Pomba (missdove.org).

[159] José Augusto França, Alexandre Melo (n.1958), Raquel Henriques da Silva, João Pinharanda (n.1957), David Santos (n.1971), Fernando Rosa Dias (n.1964), Rui Mário Gonçalves (n.1934), Rui Afonso Santos (n.1963), Maria de Aires Silveira, e Emília Tavares.
[160] Depoimento de Helena Barranha, *op. cit.*

Em 2011, no âmbito das comemorações dos seus 100 anos e com o intuito de continuar a promover a reflexão crítica sobre sua coleção, o MNAC lança o repto de *Outros Olhares* especificamente a artistas e os convida a realizarem trabalhos inéditos "a partir de um olhar 'de fora para dentro' do museu"[161], alterando a designação do programa para *Outros Olhares. Novos Projectos*. Ao longo do segundo semestre de 2011, a galeria do piso 1 acolheu sucessivamente quatro projetos: *the brain is deeper than the sea*, de Ana Vidigal (n.1960) em diálogo com a obra *Praia das Maçãs* (c.1913-18) de José Malhoa (1855-1933); *A primeira pedra (e todas as outras mais)*, de Rodrigo Oliveira (n.1978) em diálogo com uma série de seixos pintados, nomeadamente *P 13-66* (1966), *P 27-72* (1972), *P 89-85* (1985), de Fernando Lanhas,; *This widow is blocking my windows*, de António Olaio (n.1963), em diálogo com a obra *A Viúva* (1893) de António Teixeira Lopes (1866-1942); e *NOVA ASSEMBLEIA e algumas PRÓTESES*, de Xana (n.1959) em diálogo com um grupo de pinturas escolhidas de forma intuitiva num conjunto de obras que percorriam o inicio da colecção até à data do nascimento do artista[162] (fig.45 e 46). *Outros Olhares. Novos Projectos*. encontrava-se assim na intersecção entre a *Galeria do Bar* e o programa *Interferências* pela relação que os artistas estabeleciam com a coleção[163] e com um espaço específico do Museu, e pelo envolvimento do MNAC na produção das obras dos artistas. Um aspeto peculiar deste projeto foi que para cada proposta se fez acompanhar um pequeno texto dos próprios artistas disponibilizados sob a forma de texto de sala, em português e inglês, trazendo "outras perspectivas de relacionamento com o Museu e o seu acervo, impulsionando noutras direcções a reflexão que tem vindo a ser promovida" [164]; reflexão esta que procurou também estabelecer-se nas sessões de conversa com os artistas e o público organizadas pelo

[161] Conforme Helena Barranha em texto de apresentação sobre o projeto (http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/1040) (acessado em setembro de 2012).
[162] Segundo depoimento do artista (http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/1040?page=2) (acessado em setembro de 2012).
[163] Segundo registo encontrado no *Matriz*, na sequência do projeto *the brain is deeper than the sea*, Ana Vidigal doou uma das obras que faziam parte de sua instalação (http://www.matriznet.ipmuseus.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectosConsultar.aspx?IdReg=1050264) (acessado em setembro de 2012).
[164] Conforme Helena Barranha em texto de apresentação sobre o projeto (http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/node/1040) (acessado em setembro de 2012).

Museu, uma prática raramente adotada pelo MNAC desde sua reinauguração mesmo sendo considerada uma interação importante[165].

Fig.45 e 46. Vistas de *NOVA ASSEMBLEIA e algumas PRÓTESES*, de Xana, 2011. Cortesia ©Xana.

Ainda sobre os espaços criados para o diálogo entre o MNAC e os artistas, faz-se aqui referência a duas situações. A primeira delas consiste apenas em uma observação sobre a caracterização do piso 1 como um espaço para intervenções. No final de 2009, durante a direção de Pedro Lapa, o espaço já havia sido ocupado com uma instalação de João Pedro Vale (n.1976), porém, diferentemente de *Outros Olhares. Novos Projectos*, esta intervenção não partia de um diálogo com as coleções do Museu e nem a obra fora produzida por este. A segunda situação diz respeito a uma intervenção em um espaço *inusitado* do MNAC e em um período muito curto de tempo, apenas uma semana, factos estes que talvez justifiquem a inexistência desta intervenção na lista de exposições realizadas pelo Museu. Refere-se aqui à obra *Breviário do Quotidiano #2*, de Ana Pérez-Quiroga (n.1960) realizada na loja do

[165] Segundo depoimento de Catarina Moura, *op. cit.*

MNAC, em 1999 (fig.47 e 48). Apresentado enquanto projeto em desenvolvimento desde 1998[166], *Breviário do Quotidiano #2* consistia na exposição de objetos furtados pela artista em locais e datas diversos num contexto museológico e cultural, sendo o próprio MNAC também alvo de furto de um dos objetos aí em exposição, através da legitimação dada por este[167]. A apresentação deste projeto no MNAC partiu de uma proposta da artista ao Museu sendo a loja escolhida "*por uma serie de requisitos, tais como, vitrinas, expositores com luz, e uma dimensão dúbia na leitura destes objectos*".[168]

Fig.47 e 48. Vistas de *Breviário do Quotidiano #2,* de Ana Pérez-Quiroga, 1999. Cortesia ©Ana Pérez-Quiroga.

Se por um lado com o programa de exposições desenvolvido pela direção de Helena Barranha procurou-se dar continuidade às linhas programáticas que o Museu vinha desenvolvendo desde 1994, por outro, com o trabalho de conservação da coleção de arte contemporânea não se observa a mesma orientação. No primeiro

[166] Desde a exposição no MNAC, *Breviário do Quotidiano #2* já foi apresentado em outros três museus: Museu da Fábrica da Pólvora, em Barcarena; Museu Nogueira da Silva, em Braga; e Museu do Neo-Realismo, emVila Franca de Xira. É composto atualmente por 209 objetos.
[167] No caso uma fechadura da porta do wc/senhora o que, segundo a artista, trouxe algum aborrecimento ao próprio Museu por uma estrangeira ter registado uma reclamação no Livro de Reclamações disponibilizado pelo MNAC (Ana Pérez-Quiroga em depoimento concedido por e-mail no dia 18 de novembro de 2012).
[168] Idem.

semestre de 2012 o MNAC, seguindo a orientação de sua tutela, continuava a usar o *software Matriz* o qual, por sua vez, continuava inadequado à catalogação de muitas obras que para serem inseridas no banco de dados passavam por uma espécie de *adequação*, sendo catalogadas por aquilo "*que no fundo* [era] *mais determinante*" na sua constituição[169]. O trabalho de recolha de depoimentos dos artistas através de entrevistas não era realizado, ou melhor, não era assumido como um objetivo diretivo, sendo feito à medida que se tornava necessário, porém, sem equipamentos de registos de áudio ou audiovisual. No momento não existiam programas de colaboração ativos com qualquer instituição ou com equipas pluridisciplinares para o restauro da obras. No entanto, a documentação das mesmas continuava sendo assumida como uma prática sistemática *de acordo com a consciência do conservador, daquilo que é necessário à peça*[170]. Não se considera, entretanto, que esta situação de certa descontinuidade com o trabalho de conservação da coleção de arte contemporânea configura-se com uma revisão das linhas de trabalhos traçadas anteriormente. Configura-se antes como um reflexo de condicionalismos administrativos e orçamentários enfrentados pelo MNAC – uma constante em sua história – mas também como um reflexo de uma política de prioridades entre as funções tradicionais do Museu e práticas de natureza mais efémera.

Neste sentido, observa-se que implícito à adoção de um programa museológico dinamizado por exposições temporárias está a consciência do aumento da complexidade das atividades do Museu "*porque obriga a cada três ou quatro meses encontrar uma nova solução para expor a coleção de uma forma que seja consistente, que seja adequada também às expectativas dos diferentes públicos*"[171] com os quais se trabalham; mas que, ao mesmo tempo, o ambiente de diálogo e crítica proporcionado pela abertura a novos interlocutores, a novos projetos, a diferentes proposições artísticas consequentes a esta dinâmica incitam à reflexão e à reestruturação dos processos museológicos. Por exemplo, repensa-se de que maneira

[169] O que poderia acarretar, por exemplo, uma instalação ser catalogada como pintura.
[170] Depoimento de Adelaide Ginga, *op. cit.*
[171] Depoimento de Helena Barranha, *op. cit.*

o espaço pode ser mais bem aproveitado, de que maneira a organização da equipa e dos recursos que se dispõem pode se tornar mais eficaz. Porém, "*dadas as atuais contingências orçamentais e espaciais do Museu a margem de reorganização é muito pequena porque o investimento público não cobre essa reorganização*"[172].

No que diz respeito às contingências espaciais, abre-se aqui um último parêntesis. Em 2004, ano que o Museu completara 10 anos após sua reinauguração, o Programa do Governo na área da cultura elegia como uma de suas medidas prioritárias a ampliação do MNAC, por forma "a assegurar indispensáveis espaços de exposição" possibilitando "a fruição pública, de forma continuada, das colecções de arte moderna e contemporânea deste Museu Nacional"; a evitar "o desfasamento e a ausência de diálogo dos criadores e públicos nacionais através de uma dimensão do presente mais alargada"; a "contribuir para a revitalização de uma importante zona histórica de Lisboa" e para a "requalificação de espaços nobres do antigo Convento de São Francisco", assegurando uma funcional repartição das áreas ocupadas naquele imóvel pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, pela Academia Nacional de Belas-Artes e pelo Governo Civil de Lisboa"[173]. Esta *prioridade* que desde 2004 vem atravessando várias reestruturações governamentais foi durante a direção de Helena Barranha e no âmbito das comemorações do centenário do MNAC novamente anunciada. A expectativa era que esta ampliação estaria concretizada em 2011, porém no último semestre de 2012 continuava a ser um projeto prioritário e esperado.

***

Alicerçando-se nos contextos e questões que animam este estudo, pode-se dizer que o MNAC, apesar de ter completado 100 anos, é um museu de arte contemporânea com menos de duas décadas de existência, já que é somente a partir da segunda metade dos anos 1990 que assumirá como sua prioridade a musealização da arte

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

contemporânea. Para tanto adotará entre 1994 e início de 2012 novos procedimentos que, a princípio, o identificarão *poeticamente* e *politicamente* como um museu desta natureza, e que manifestam o entendimento de que contido no objetivo de se consolidar como tal estava a necessidade de rever não apenas o período de abrangência de sua coleção como também o seu comprometimento com a arte e com os artistas contemporâneos; comprometimento este que é estabelecido com o desenvolvimento de novas metodologias de análise e representação de sua coleção; com a diminuição de *ruídos visuais* no espaço expositivo; com a produção de obras de arte e de um trabalho mais próximo com os artistas; com a abertura do espaço expositivo para a criação/intervenção arstística; com a proposta de revisão das linhas de ação do trabalho de conservação; com a reflexão e investigação e sistematização da história da arte contemporânea portuguesa. Ou seja, ao programa museológico estabelecido em sua reinauguração são acrescidos outras práticas e processos, outros discursos, outra organização espácio-funcional consentâneos ao seu atual designo. Acrescidos porque o MNAC não abriu mão de ser também o Museu da arte oitocentista e moderna portuguesa, e consequentemente de todas as funções museológicas que asseguram esta sua propriedade.

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

4. Museu de Arte Contemporânea de Serralves

4.1 Contextualizações

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

Fig.49. Parque de Serralves, 2012.
Cortesia © Manuel Quinaz.

Como resultado de uma parceria entre o Estado e a sociedade civil, o MACS é gerido pela Fundação de Serralves[174], uma instituição cultural de âmbito europeu ao serviço da comunidade nacional, cuja missão é "sensibilizar o público para a arte contemporânea e o ambiente" através de seu Museu – como centro pluridisciplinar –, de seu Parque – como património natural vocacionado para a educação e animação ambientais – e de seu Auditório – como centro de reflexão e debate sobre a sociedade contemporânea; e cujo objetivo estratégico é se tornar "um pólo ativo e dinamizador de intervenção, promovendo a criatividade e a inovação como fatores determinantes de um novo modelo de desenvolvimento económico e social, contribuindo para a criação de uma nova imagem de Portugal no mundo". Para tanto, e de uma maneira esquemática, a Fundação de Serralves propõe desenvolver sua atividade em torno de cinco eixos estratégicos: *criação artística*; *sensibilização e formação de públicos*; *ambiente*; *reflexão crítica sobre a sociedade contemporânea*; e *indústrias criativas*[175]. Neste sentido, o MACS constitui-se "enquanto um elemento nuclear do projeto Serralves que nele, porém, se não esgota" (Pinho, 2004, p.7).

Ao mesmo tempo, o MACS é uma instituição sem personalidade jurídica, sendo representado segundo o organograma da Fundação[176] pela Direção do Museu a par da Direção do Parque, da Direção de Marketing e Desenvolvimento, da Direção de Recursos e Projetos Especiais, e da Direção Administrativo Financeira de Serralves, todavia, com um grau superior de responsabilidade e autonomia. Estas direções respondem perante a Direção-Geral, com competências executivas, e que por sua vez responde perante o Conselho de Administração da Fundação. Sob a dependência da Direção do Museu estão os serviços de Artes Plásticas, de Edições, de Artes Performativas, o Serviço Educativo e de Documentação/Biblioteca, sendo estes dois últimos dependentes também da Direção do Parque. Porém, com exceção do Serviço de Artes Plásticas, todos os outros serviços, para além de complementarem o programa de atividades delineado pela Direção do Museu, desenvolvem uma

[174] Criada pelo Decreto-Lei 240/89 de 27 de julho de 1989.
[175] Segundo informações no *website* da Fundação de Serralves (http://www.serralves.pt/) (acessado em setembro de 2012).
[176] Ver Anexo L.

programação paralela e de certa forma autónoma mas consoantes à missão e os objetivos da Fundação de Serralves. Ou seja, apesar da liberdade *artística* que a Direção do Museu possui para a definição das linhas programáticas da coleção e das exposições, a identidade do MACS está complexamente intricada com a vasta programação cultural da Fundação de Serralves[177] e de certo modo subalternizada aos objetivos estratégicos da mesma. Neste sentido, "assente em duas vertentes, que são a criação de uma importante colecção de arte contemporânea nacional e internacional e uma programação expositiva de dimensão internacional", o projeto museológico do MACS "visa afirmar a imagem de Portugal através da promoção e internacionalização da arte contemporânea", consolidando-se deste modo como um "agente fundamental para o desenvolvimento da cultura portuguesa" e como uma "instituição activa e saliente no seio da comunidade artística internacional"[178]. Seus objetivos incluem ainda "a organização de programas pedagógicos que ampliem os públicos interessados na arte contemporânea e suscitem uma relação com a comunidade local"; e o desenvolvimento de "projetos com jovens artistas que permitam a afirmação das suas obras e o desenvolvimento das suas pesquisas"[179].

Observa-se com estas considerações iniciais que em suas manifestações públicas o MACS tem se representado expressamente através de sua coleção, de seu edifício e de seu programa de exposições que é complementado por atividades realizadas pelo Serviço Educativo, pelo Serviço de Edições, pelo Serviço de Artes Performativas e de Documentação/Biblioteca. Por conseguinte, este estudo centra-se nestas manifestações, mais precisamente em algumas questões e discursos que caracterizam estes processos através dos quais o MACS se representa. Para tanto, quatro publicações do Serviço de Edições da Fundação de Serralves orientam este

[177] O MACS possui um Regulamento Interno redigido pela Direção do Museu sob a coordenação da Direção Geral, porém, conforme o explicitado na primeira parte desta dissertação, na subseção dedicada às Estratégias e Desafios Metodológicos, o acesso a este documento não é público e não foi facultado pela Direção Geral para sua análise.
[178] Segundo informações no *website* da Fundação de Serralves (http://www.serralves.pt/gca/?id=63) (acessado em setembro de 2012).
[179] Segundo informações no *website* da Fundação de Serralves (http://www.serralves.pt/gca/?id=61) (acessado em setembro de 2012).

estudo: *Circa 1968*, o catálogo que acompanhou a exposição inaugural do MACS, onde são apresentados a filosofia de sua coleção e o seu projeto museológico; *Anos 80: uma topologia*, catálogo que acompanhou a exposição do mesmo nome e que, por um lado, tinha como objetivo construir um ponto de vista sobre a produção artística do período em questão e, por outro, de continuar o trabalho realizado em termos da coleção e do projeto museológico apresentado em *Circa 1968*; *Serralves 2009: a Colecção,* catálogo que acompanhou a primeira exposição alargada da coleção de Serralves, organizada pela ocasião do 20º aniversário da Fundação de Serralves e do 10º aniversário do MACS; e *Serralves: 20 Anos e outras histórias*, volume onde a história da Fundação de Serralves é contada por Sérgio de Andrade e relatada por alguns dos autores que fizerem parte da mesma. Juntam-se a estas publicações duas pesquisas académicas que adotaram o MACS como objeto de estudo: *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa*, dissertação de doutoramento de Nuno Grande (2009) caracterizada como uma análise sobre o recente protagonismo dos grandes equipamentos culturais na afirmação política, cultural e social das cidades e da sua arquitetura, principalmente no quadro da cultura urbana portuguesa, utilizando para tanto quatro estudos de caso, entre estes o MACS; e *Os Antecedentes do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves*, dissertação de mestrado de Leonor de Oliveira (2008), onde procede a uma análise sobre o processo de constituição do MACS centrando-se nos principais episódios que promoveram a criação deste por parte do Estado, considerando como o seu antecedente mais significativo o Centro de Arte Contemporânea (CAC), instalado no Museu Nacional Soares dos Reis (MNSR) nos finais da década de 1970, e dirigido por Fernando Pernes (1935-2010), o primeiro diretor artístico da Fundação de Serralves. De acordo com este ponto de vista, a primeira fase da história do MACS é delimitada aqui inicialmente pela criação do CAC, culminando em 1996 com a substituição da direção artística de Fernando Pernes frente à Fundação de Serralves pela a de Vicente Todolí (n.1958), posteriormente o primeiro diretor do MACS.

Sendo assim, inaugurado no final de década de 1990, o Museu de Arte Contemporânea de Serralves apresenta-se como resultado de pelo menos duas décadas de projetos, programas, estudos e discussões entre críticos e historiadores de arte, artistas, arquitetos e o poder público. Por outras palavras, apesar de inaugurar em 1999, a história de sua fundação inicia-se na metade da década de 1970 com a criação do Centro de Arte Contemporânea no Porto, considerado o principal antecedente ou o elemento desencadeador do MACS (Lambert & Fernandes, 2001; Pernes, 2001; Oliveira, 2008). Dirigido por Fernando Pernes e instalado no MNSR[180] o CAC, por sua vez, caracterizava-se como resultado da estruturação da vida cultural portuense ao longo dos anos 60 e 70, a qual assistia finalmente a criação e consolidação de "espaços independentes e alternativos tais como o Teatro Experimental do Porto [1953], o Cineclube do Porto [1947], a Galeria Alvarez [1954], a Livraria e Galeria Divulgação [1958] e a Cooperativa Árvore [1963]", após "toda uma situação artística fortemente limitada pela falta de liberdade, pela repressão e pela censura que caracterizavam então toda a sociedade portuguesa" durante o Estado Novo, e que originava "um forte isolamento da comunidade artística nacional, cujas possibilidades de acesso à informação internacional eram extremamente reduzidas" (Lambert & Fernandes, 2001, p.15). Isolamento este que na cidade do Porto "via-se acrescido da subalternização da cidade em função da centralização administrativa, política, económica e cultural que o Estado Novo conferiu a Lisboa, enquanto 'capital do Império', na continuidade aliás de um centralismo histórico que o país sempre manifestou desde as suas origens" (*ibid.*); e que contribuía também para que a "única relevante instituição artística estatal existente na cidade" fosse o MNSR mergulhado, entretanto, numa inércia mas detentor de um "valioso espólio de arte oitocentista" cuja "preservação importava

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

garantir, em simultaneidade ao desenvolvimento duma política de abertura à criatividade contemporânea" (Pernes, 2001, p.45).

Criado no âmbito das atividades culturais do MNSR e aí se definindo como um departamento específico dedicado à arte do séc XX "com particular incidência no âmbito cultural nortenho", o CAC surge como um organismo autónomo agindo essencialmente "numa vocação de modernidade e nisso abrindo o que fora antes uma instituição académica a diferentes horizontes, já raiados de efervescência polémica, quanto ditados civicamente a uma província tradicionalmente desprezada" (Pernes, 1976 *apud* Lambert & Fernandes, 2001, p.37). E durante quatro anos, mais precisamente entre 1976 e 1980, o CAC assumirá dois objetivos complementares: primeiro, "proceder *in loco* a criteriosas exposições individuais, colectivas ou temáticas que deveriam ser apoiadas por várias acções pedagógicas, suceptíveis de dilatarem maximamente respectivas visualidades, junto de amplos públicos, além de preferencialmente dedicadas a estratos populacionais juvenis e escolares de diferentes níveis"; e segundo, "estudar e diligenciar no sentido de se viabilizar a criação, no Porto, de um museu de arte contemporânea" (Pernes, 2001, p.45).

O passo jurídico inicial para a concretização do segundo objetivo foi a constituição de uma Comissão Organizadora do futuro Museu Nacional de Arte Moderna (MNAM) em 1979[181], com a função de definir propostas concretas para a institucionalização deste novo museu, e formada por Maria Emilia Amaral Teixeira (n.19-), diretora do MNSR, pelo Professor Doutor José-Augusto França, pelo Professor Pintor Julio Resende da Silva Dias (1917-2011), da Direção da Escola Superior de Belas-Artes do Porto, pelo Pintor Fernando Azevedo (1923-2002), da Direção da Sociedade Nacional de Belas-Artes, pelo Crítico de Arte Fernando Pernes e por Etheline Rosas (n.19-)[182], ambos da Direção do CAC. Em junho de 1980 a

[181] Por despacho da Secretaria de Estado da Cultura, publicado no Diário da República. II série, nº 269 (21 nov. 1979) p.7192.

[182] Etheline Rosas é considerada uma personalidade importante na história do CAC e acompanhou Fernando Pernes nos primeiros anos da Casa e da Fundação de Serralves. Entretanto, nota-se que ao contrário do referido por Andrade (2009), Etheline não trazia a experiência de seu trabalho desenvolvido no Museu de Arte Contemporânea de São Paulo, e sim no Museu de Arte Moderna desta

Comissão apresenta o programa museológico inicial do MNAM numa conferência de imprensa com discussão pública aquando da inauguração da primeira exposição do acervo existente, composto por obras "grandamente angariadas por cedências, depósitos e ofertas" feitas, principalmente, pela Secretaria do Estado da Cultura, pelo MNSR, pela União de Bancos Portugueses e pela Galeria 111 (Pernes, 1980, n.p). Caracterizado como um texto esclarecedor do pensamento da Comissão sobre o futuro museu (*ibid.*), este programa inicial vinha acompanhado por uma introdução de José-Augusto França onde a criação do MNAM era inserida numa política mais ampla de descentralização cultural e de complementaridade museológica.

> O Museu Nacional de Arte Contemporânea, criado em Lisboa pela I República, em 1911, correspondeu à necessidade urgente de separar acervos, dignificando a arte do século XIX. Mas este terminava então o seu curso e em breve se reclamou um museu que pudesse acolher a "arte moderna" igualmente separável da anterior e relativa a um século XX que ia afirmando novos valores culturais. Esta reclamação foi-se tornando cada vez mais insistente, na certeza de que o museu de 1911 jamais poderia abrir-se metodologicamente a novas funções estéticas [...]
>
> Assim, entendeu-se que o novo Museu Nacional de Arte Moderna deve ter a sua sede no Porto, numa louvável distribuição de actividades culturais no domínio museológico [...]
>
> O Porto, por seu lado, vai ter, a par do Museu de Soares dos Reis, que não lhe bastava já, este Museu Nacional de Arte Moderna – cujo programa aqui se apresenta e que será, na cidade onde Amadeo de Souza-Cardoso pela primeira vez expôs obras que renovavam a mentalidade artística nacional, ao mesmo tempo um desafio e um penhor cultural, na sociedade portuguesa e na comunidade portuense. (França, J.A., 1980b)

Por outro lado, o programa sublinhava o "valor de investimento" que representaria "o acesso de amplas camadas populacionais a uma informação artística dinâmica e actualizada" através "da intensificação de nova criatividade museológica" atribuída ao aparecimento dos museus de arte moderna, instituições estas consideradas "capazes de projectarem uma consciência de modernidade numa

---

mesma cidade, onde entre 1949 e 1963 trabalhou como secretária de Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977) e como encarregada do acervo desta instituição. Sobre o trabalho de Etheline Rosas no Museu de Arte Moderna de São Paulo ver Machado, F.T. (2009), *Os Museus de Arte no Brasil Moderno: Os Acervos entre a Formação e a Preservação*, Campinas: UNICAMP/IFCH. Dissertação de Mestrado.

consciencialização efectiva de valores históricos-culturais que nos definem como nação e como civilização" (Pernes, 1980). Neste sentido, o programa inicial do MNAM definia como principal função do futuro museu a "reunião de importantes obras esclarecedoras do processo evolutivo da arte portuguesa desde o início do século XX", bem como o estímulo "da vida artística local e nacional, conotada com informação sobre o panorama estético internacional". No âmbito de suas atividades, previa-se o reagrupamento de "formas de expressão complementares", mas até então separadas – "artes plásticas, o cinema, a fotografia, realizações 'vídeo', criações de desenho industrial e arquitectura, música e manifestações 'balléticas' ou de expressão corporal"; e sobre seu espaço físico sublinhava-se a necessidade, entre outras, de "soluções arquitectónicas tradutoras da multiplicidade e interflexibilidade dos campos de acção artística previsíveis", assim como, de zonas destinadas à cafetaria, balcões de venda de material didático e da existência de dois auditórios que seriam destinados a realização de atividades de diversas ordens como "cursos didácticos programados, conferências, mesas-redonda e colóquios, assim como, sessões e espetáculos audio-visuais" (*ibid.*). O MNAM deveria surgir, assim, como um museu complementário de um museu de arte antiga, o MNSR, e como resultado da divisão da coleção de um museu de arte contemporânea, o MNAC de Lisboa; ao mesmo tempo, como um museu não especificamente dedicado à arte mais recente e sim consagrado à arte do século XX, *programaticamente moderna*, aproximando-se do modelo de museu de arte contemporânea instaurado pelo MoMA – aproximação esta manifesta também com a reivindicação conjunta de "formas de expressão complementares", a par das tradicionais pinturas e esculturas.

Porém, após alguns anos de protelamento sucessivo da decisão sobre a localização do MNAM, justificado de certa maneira pela "sussessão de governos que não chegavam a cumprir os seus mandatos" (Andrade, 2009, p.44), em 1985 é nomeada pela então Secretária da Cultura, Teresa Patrício Gouveia (n.1946), uma

segunda Comissão Organizadora (II COMNAM)[183] com o objetivo de fixar o programa do novo museu, de realizar o estudo preliminar para as suas instalações e para a reunião de todo acervo de arte moderna pertencente ao Estado, distribuído ou afetado a diferentes organismos. Assim, em 1986, esta nova Comissão composta por José-Augusto França, por Fernando Pernes, pelo Pintor Fernando Azevedo, por Maria Emília Amaral Teixeira e pelo Pintor Fernando Calhau (1948-2002) apresenta um parecer procurando dar respostas a duas situações destacadas por este documento: o programa do Museu e a sua instalação física. Quanto ao primeiro, entendido como "um esboço prévio que só o primeiro Director do Museu Nacional de Arte Moderna" poderia "desenvolver e fixar como programa", alinhavam-se uma série de considerações com o objetivo de possibilitar que fossem "estabelecidos os propósitos e as acções" do futuro Museu, entre estas: "[r]eunir uma colecção de Obras de Arte representativa das correntes estéticas definidas em Portugal desde 1910 até a actualidade, no quadro de chamada Arte Moderna, considerando peças de maior ou menor importância, estas necessárias para uma informação totalizante"; "[m]anter uma actualização permanente da coleção dando particular atenção aos aspectos salientes da actualidade"; e "[r]ealizar exposições temporárias sobre temas de arte moderna portuguesa e estrangeira procurando sempre criar perspectivas para a compreensão e valorização da arte actual" (II COMNAM, 1986). Para a constituição deste Acervo de Arte Moderna, fixava-se entre outras diretrizes que:

> Considerando que a vocação do Museu Nacional de Arte Contemporânea deve ser redefinida, em função do projecto do novo Museu Nacional de Arte Moderna, como um Museu da arte do século XIX [...] há que fazer passar, a título de cedência ou depósito, do primeiro para o segundo museu, a parte do acervo respeitante à parte moderna com a documentação correspondente [...]
>
> Sugere-se que o Museu Nacional de Arte Moderna, para além dos sectores museologicamente definidos, como da escultura, pintura, desenho, gravura, fotografia, integre aspectos das artes gráficas e promova ainda a recolha e classificação de peças de vídeo, filmes de artistas e

[183] Por despacho nº 150/85 da Secretaria de Estado da Cultura, de 25 de novembro de 1985, publicado no Diário da República. II série, nº293 (20 dez. 1985) p.11995.

> outras documentações de criação original, tais como instalações e performances [...]
>
> Considerando que não será provável, nem fácil, para já, a aquisição em bloco de obras fundamentais dos vários períodos históricos da arte moderna portuguesa, propõe-se que a colecção comece desde já a ganhar personalidades a partir do tempo presente, adquirindo obras de previsível qualidade, na perspectiva de que esses núcleos actuais possam vir a desempenhar no futuro uma linha preponderante e definitiva do acervo do Museu Nacional de Arte Moderna. (II COMNAM, 1986)

Em relação a sua instalação física, o parecer fazia referência a duas possibilidades básicas para a implantação do Museu, *i.e.*, a construção de imóvel próprio, o que era considerada a solução mais adequada, ou a utilização de um imóvel existente, seguindo uma breve análise dos espaços previstos para a implantação do Museu, entre estes a Casa e o Parque Riba d'Ave ou Casal de Santa Maria, hoje Casa e Parque de Serralves ou a Quinta de Serralves[184].

No início de 1987 o Estado adquire a Quinta de Serralves e é criada uma Comissão Instaladora do MNAM com a tarefa prioritária de preparar a Casa e o Parque para a abertura ao público, constituída por Fernando Pernes, que ficaria responsável pela direção artística da Casa, pela arquiteta paisagista Teresa Andresen (n.1957), responsável pelo Parque, e pelo Vice-governador Civil do Porto, Jorge Araújo (1931-2008), responsável pela administração da Quinta. Em 29 de maio deste mesmo ano a Casa de Serralves é inaugurada com três exposições: *Obras doadas e cedidas para o futuro MNAM*, com obras de 1981 a 1987; *Viena, 1900 apresenta-se;* e *Aquisições Recentes:1986*[185] (Oliveira, 2008) (fig.50 e 51).

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

[185] O Parque será aberto ao público somente em maio de 1988.

Fig.50. Discurso de Fernando Pernes na inauguração da Casa de Serralves. Créditos fotográficos: desconhecido, 1987. Cortesia ©Fundação de Serralves / Arquivo Fotográfico da Biblioteca.

Fig.51. Vistas da exposição *Aquisições Recentes: 1986*. Créditos fotográficos: desconhecido, 1987. Cortesia ©Fundação de Serralves / Arquivo Fotográfico da Biblioteca.

Em termos administrativos e políticos, a relação entre o Estado e o futuro museu é regulamentada somente dois anos depois com a instituição da Fundação de Serralves pelo Decreto-Lei nº 240-A/89, criando-se uma parceria Estado/Privados – empresas e instituições privadas –, onde estes se obrigavam, para fazer avançar a Fundação, a reunir uma verba equivalente àquela que o Governo tinha despendido na compra da Quinta de Serralves. A Fundação foi constituída, assim, como uma entidade de direito privado, com um modelo de gestão privada e um conselho de

administração, de fundadores e fiscal independente[186], assumindo como sua principal função instalar na Quinta de Serralves o Museu Nacional de Arte Moderna e um auditório para a realização de concertos e de espetáculos; e com o objetivo de se consolidar como uma instituição de reconhecimento internacional, assente num princípio de "isenção política" garantindo a sua independência de gestão[187] (Andrade, 2009).

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

> A colecção da Secretaria do Estado da Cultura, como sabe, reverteu em grande parte para Serralves. Colocou-se em tempos a hipótese de a colecção do Museu Nacional de Arte Contemporânea reverter também para aqui. No entanto, esse projecto foi de certa maneira alterado, na medida em que por acordo com Raquel Henriques da Silva a linha divisória do âmbito temporal dos dois museus situava-se nos anos 40 e 50.

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

[187] Entretanto, como observa Andrade, apesar do referido estatuto de autonomia conquistado desde o início pela Fundação, "a sua institucionalização e afirmação perante o poder político não foi fácil nem linear", sendo considerado o "momento mais delicado" entre 1993-1994, quando o então Secretário de Estado da Cultura, Pedro Santana Lopes (n.1956), sugere em substituição da construção do novo museu a instalação da Coleção de Serralves na antiga Cadeia da Relação; situação esta que foi resolvida com o aumento do número de representantes do Estado, de um para dois, no Conselho de Administração da Fundação de Serralves (2009, p.53).

> Os nomes dos museus é que são equívocos, porquanto o museu de arte contemporânea de Lisboa mantém uma designação de contemporaneidade quando seria mais correcto referi-lo à modernidade (Pernes, 1993a, p.22).

Torna-se interessante observar que esta situação se refletia igualmente na própria designação e identidade institucional do futuro museu de Serralves. Se até 1991 o mesmo continuava a ser designado de Museu Nacional de Arte Moderna, a partir de então é possível encontrar nos *Relatórios e Contas* da Fundação de Serralves[188], definido como seu objetivo, a criação de um Centro Cultural no qual integraria um Museu de Arte Contemporânea (1992), a criação do Museu de Arte Contemporânea de Serralves ou do Museu de Arte Moderna (1993), do Museu de Arte Contemporânea (1994, 1995), do Museu de Serralves (1995), e a partir de 1996, do Museu de Arte Contemporânea de Serralves. A inexistência de um programa museológico consistente irá também refletir nas constantes alterações do projeto arquitetónico do futuro Museu a cargo do arquiteto Álvaro Siza[189].

Neste sentido, o envolvimento de Álvaro Siza com o projeto de Serralves foi considerado "longo e complexo, tendo, no seu decurso, obedecido a diferentes fases às quais corresponderam sempre distintas soluções para o desejado edifício" (Grande, 2009, p.543). Ao todo foram três projetos que teriam resultados muito diferentes daquele que é o resultado atual e que surgiram devido a radicais mudanças de programa. Segundo Álvaro Siza:

> Na altura, o projecto da Fundação de Serralves não estava ainda consolidado, estava-se no início dos inícios, a questão do mecenato estava praticamente no zero. A grande preocupação existente era como sustentar a existência deste museu. Era então a ideia da Administração da Fundação que a solução para o problema financeiro seria articular o museu com um centro de congressos. Deste modo, nos dois primeiros projectos para o museu, quase metade da área prevista destinava-se a um centro de

[188] Disponíveis no *website* da Fundação (http://www.serralves.pt/gca/?id=53) (acessado em setembro de 2012).
[189] O convite ao arquiteto Álvaro Siza para projetar o Museu foi anunciado no mesmo ano de instituição da Fundação de Serralves, em 1989, sendo o contrato assinado em 6 de março de 1991.

> congressos, que iria assegurar as receitas que permitiriam a existência do museu. Havia um grande auditório polivalente que direccionava o programa nesse sentido. Este programa que era, do ponto de vista financeiro, muito ambicioso e muito caro, esteve depois sujeito às oscilações do Governo. Ele não correspondia em nada às ideias originais de Teresa Patrício Gouveia, a qual teve como consultor um senhor do Museu Louisiana, na Dinamarca, um museu dissolvido no jardim. O modelo inicial correspondia assim ao modelo de um 'Louisiana' de pequena dimensão. Começou assim e depois foi mudando: a dada altura, atingiu a dimensão de um palácio de congressos com um museu ao lado. Nunca tive de acordo com esta solução. Sempre disse que ela significaria um impacto terrível para o jardim, com a qual não poderia estar de acordo. A função 'museu', centro cultural, seria sempre minimizada com tal projecto. Com as mudanças de Governo, o palácio de congressos foi crescendo, diminuindo, tornou a crescer, tornou a diminuir, depois houve uma altura em que praticamente o museu esteve condenado a não se fazer, mudou de novo o ministro, e então foi-se construindo um programa completamente diferente, radical – desistiu-se do palácio de congressos [...] Portanto, o programa foi sempre mudando. Formalmente desenhado, há três estudos prévios, mas na verdade há muitos outros esquissos de variantes (Vieira, 2005a, p.359-360).

O "senhor do Museu Louisiana" referido por Álvaro Siza era Knud Jensen (1916-2000), mentor e diretor daquela instituição acompanhado por um dos arquitetos autores de seu conjunto museológico, Vilhelm Wohlert (1920-2007), ambos indicados pela Fundação Calouste Gulbenkian pelas semelhanças observadas entre a condição de implantação de um museu na Quinta de Serralves e o caso daquela instituição gerada pela apropriação, em 1957, de um extenso parque privado em torno de uma eclética casa aristocrática (Grande, 2009). Knud Jensen e Vilhelm Wohlert constituirão uma equipa de consultores formada para a realização de análises e pareceres sobre a programação do MACS[190] que complementariam a candidatura da construção do Museu aos fundos comunitários.

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

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

tornar o "Museu Nacional de Arte Contemporânea" a "casa comum" dos artistas contemporâneos portugueses, observando que não era possível "sem graves riscos" para a "identidade espiritual", o País manter-se "à margem da Europa, e demasiado aquém do ocorrente na vizinha Espanha, sendo presentemente Portugal o único país membro da UE a não dispor de um só museu de arte contemporânea verdadeiramente digno de tal nome, em desolante atraso artístico-cultural."[191]

O lançamento da "primeira pedra" do Museu de Arte Contemporânea de Serralves[192] ocorreu a 27 de novembro de 1996, ano em que Vicente Todolí, ex-diretor do *Instituto Valenciano de Arte Moderno* (IVAM), substituiria Fernando Pernes após uma década de consolidação programática dentro da Fundação. Segundo Andrade (2009), Pernes encontrara na Casa de Serralves (fig.52), finalmente, o local para concretizar o projeto que acalentava desde o CAC através de uma programação regular e atenta sobretudo às transformações que ocorriam no panorama artístico português.

Fig.52. Casa de Serralves, s.d. Cortesia ©Fundação de Serralves / Arquivo Fotográfico da Biblioteca.

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

Destaca-se entre as exposições realizadas na Casa durante a sua direção artística *Imagens para os anos 90*[193], comissariada por Pernes e Miguel von Hafe Pérez (n.1967) e inaugurada em 1993. De acordo com Jürgens, para "além de assinalar nesses anos o espírito de abertura do meio institucional e do contexto museológico às manifestações de jovens artistas, a exposição teve a particularidade de suscitar um debate abrangente e intenso em torno das propostas apresentadas", tornando matéria de reflexão crítica "a pertinência das escolhas e os critérios de representatividade" e o "carácter prospectivo desta exposição" (2001, p.154) (fig. 53 e 54). No texto de abertura do catálogo que acompanhou a exposição, Pernes observa que Serralves não pretendia "fazer futurologia" caracterizando como prematura qualquer tentativa sistematizada de configuração da "singularidade estética da última década do século XX, perante o imaginário herdado dos anos oitenta"; porém, que seria lícito admitir uma crescente mutação de perspetivas críticas entre os dois tempos referenciados, *i.e.*, a década de 1980 e 1990. Contudo, de imediato pretendia-se "assinalar o estímulo da juventude" aos objetivos da Fundação[194] (1993b, pp.09 e 10). Por outras palavras:

> Tratou-se de um evento não ancorado numa visão sobre o passado, algo que já tinha acontecido, também em Serralves, um pouco antes, em 1992, com uma exposição comissariada por Alexandre Melo ("10 Contemporâneos") que então perspectivava a produção dos artistas dos anos 80 em Portugal. "Imagens para os anos 90" acontece, pois, no início da década de 90, acabando por marcar essa diferença num contexto, não o esqueçamos, ainda marcado na década anterior pelo protagonismo isolado de uma só instituição que, de forma continuada e com qualidade, se dedicava à arte contemporânea: o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. A partir dos anos 80 – com o aparecimento da Fundação de Serralves – e a partir desses primeiros anos da década de 90 – com a criação do Centro Cultural de Belém e da Culturgest –, o panorama institucional em Portugal alterou-se radicalmente. Pareceu-me importante reflectir essa mudança. (Pérez, 2006, p.11)

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

[194] Em *Imagens para os Anos 90* participaram os artistas: André Gomes (n.1951), André Magalhães (n.1966), António Olaio, Baltazar Torres (n.1961), Carlos Vidal (n.1964), Catarina Baleiras (1963-2001), Daniel Blaufuks (n.1963), Fernando Brito (n.1957), Fernando José Pereira (n.1961), Joana Rosa (n.1959), João Louro, João Paulo Feliciano, João Tabarra, Luís Palma (n.1960), Manuel Valente Alves (n.1953), Miguel Ângelo Rocha, Miguel Palma, Nuno Santiago (n.1956), Paulo Mendes (n.1966), Pedro Andrade (n.1954), Pedro Sousa Vieira (n.1963), Rui Serra e Sebastião Resende (n.1954).

Fig. 53 e 54. Vistas da exposição *Imagens dos anos 90*. Créditos fotográficos: Foto Alvão, 1993. Cortesia ©Fundação de Serralves / Arquivo Fotográfico da Biblioteca.

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

4.2 Processos

1. Durante toda a primeira fase da historia da criação do MACS, iniciada com o CAC e culminando com a chegada de Vicente Todolí e João Fernandes à Fundação de Serralves, apesar de serem observadas algumas mudanças no programa do futuro Museu, em suas bases sempre esteve o objetivo de colmatar uma lacuna na política museológica de Portugal, nomeadamente a criação de um museu nacional dedicado "a divulgação criteriosa da mais recente modernidade estética portuguesa" em conexão "ao panorama criativo internacional de idêntica data, e fundamentada na possível releitura das raízes históricas" que mais determinantemente lhe subjaziam (Pernes, 1992, p.7). A questão é que somado a este objetivo estava também o objetivo estabelecido pela Fundação de Serralves, o qual em 1996 não mais se restringia à "promoção de actividades culturais no domínio de todas as artes" através dos empreendimentos por ela criados e geridos, nomeadamente através de uma "instituição, de dimensão nacional", o Museu Nacional de Arte Moderna[195], e sim que se definia como uma ambição internacional ao visar inserir o seu futuro Museu na rota do circuito artístico internacional, afirmando por conseguinte o Porto como um lugar onde a cultura europeia se enriqueceria e se renovaria. Ou seja, o Museu teria que ser repensado, *i.e.*, era preciso "encontrar-lhe um espírito", definir princípios que marcariam "a sua identidade e orientação, a sua actividade e o seu ser como

[195] Segundo o seu decreto fundador.

Museu". E para tanto duas preocupações estavam na ordem do dia do Conselho de Administração da Fundação de Serralves: "assegurar a colaboração de um Director de Museu, escolhendo uma personalidade ligada à vivência da arte actual e nela participante, com experiência museológica nesse domínio e com prestígio junto dos meios e instituições internacionais da arte contemporânea"; e "assegurar a formação de uma colecção de obras que constitu[ísse] o futuro acervo do Museu e [fosse] efectivamente representativa da produção artística contemporânea". A contratação de Vicente Todolí viria responder à primeira preocupação, já que o futuro primeiro diretor do Museu havia sido o principal responsável cultural do IVAM, considerado "um dos principais pólos museológicos da arte do nosso tempo"; e potencialmente à segunda, que no entanto dependia também do empenho financeiro do Estado, dos Municípios da Área Metropolitana do Porto e dos fundadores da instituição para que a coleção pudesse ser enriquecida[196]. Assim, Vicente Todolí e João Fernandes assumem a primeira direção do futuro Museu de Serralves com uma complexa tarefa: definir a sua identidade consoante ao novo objetivo que a Fundação estabelecia.

O primeiro desafio que esta direção enfrenta é o desenvolvimento do plano de aquisições de obras nacionais e internacionais que constituiriam o núcleo inicial da coleção e, por conseguinte, do programa museológico do futuro Museu. Para tanto, assumia-se de maneira decisiva e consciente que o museu deveria ser designado museu de arte contemporânea e que o arco cronológico de sua coleção deveria percorrer as últimas quatro décadas do século XX até o presente. Uma série de motivos fundamentava esta decisão. Primeiramente porque se considerava importante "*periodizar a coleção*" tendo em conta dois tipos de circunstâncias: "*o desejo de cruzar o que tinha acontecido na arte portuguesa com o que tinha acontecido na arte fora de Portugal*"; e "*constituir uma coleção internacional que pela primeira vez integrasse os artistas portugueses dentro de uma coleção internacional em Portugal ou para Portugal*". Por outras palavras, "*o desejo de construir um ponto de vista sobre o que tinha acontecido fora de Portugal à partir de Portugal e olhar para a*

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

arte portuguesa também a partir de um ponto de vista internacional". Será "*da interseção entre estes dois pontos de vista que surge a construção da coleção do museu e de sua programação*". Por outro lado, a decisão em estabelecer a década de 1960 como o início da coleção justificava-se por outros motivos: não "*seria possível em termos orçamentais recuar muito no tempo*", ou seja, "*já seria impossível na altura, em finais da década de 1990 construir uma coleção internacional, adquirir obras significativas",* por exemplo, "*quer da arte minimal quer da arte pop com o orçamento disponível*". Ao mesmo tempo, como ainda existia uma indefinição sobre a coleção do futuro Museu, a construção de uma identidade pressupunha uma revisão crítica do acervo já formado pela Fundação e, consequentemente, a criação de "*uma complementaridade entre os dois projetos institucionais mais relevantes que havia em Portugal na altura em construção*": o Museu do Chiado estabelecendo o arco cronológico de sua coleção entre 1850 e 1950, e o Museu de Serralves, de 1960 até a atualidade[197].

Todavia, o que se tornou fulcral para esta decisão foi o entendimento de que somente era possível fazer a intersecção entre a arte portuguesa e a arte realizada fora de Portugal a partir da década de 1960, pois "*é a partir de finais da década de 1950 – na leitura que se faz da historia da arte em Portugal – que a arte portuguesa reconquista uma contemporaneidade*", ou seja, era claro para Vicente Todolí e João Fernandes "*que a arte de Portugal tinha tido um momento de contemporaneidade no primeiro modernismo*"[198], contemporaneidade esta que é perdida com a "*morte de Amadeo de Souza-Cardoso em 1918, e pelas vicissitudes das obras dos artistas e do país*"; porém recuperada com os artistas que emigraram a partir dos finais da década de 1950 "*para Alemanha, para Paris e depois mais tarde para Inglaterra*", com auxílio do programa de bolsas da Fundação Calouste Gulbenkian[199], e com os artistas

[197] Depoimento de João Fernandes, em entrevista presencial realizada em 09 de maio de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.
[198] Entre 1911-1918 (França, 1980a).
[199] Como os artistas portugueses do grupo KWY, João Vieira, Lourdes Castro, René Bertholo, Gonçalo Duarte (1935-1986), José Escada e Costa Pinheiro.

da Poesia Experimental portuguesa[200]. Entre estas duas "*grandes vanguardas*" portuguesas – do primeiro modernismo e da arte dos anos 60 – houve "*hiatos, muitas ausências*" que não permitiriam estabelecer a intersecção com a arte que tinha acontecido fora de Portugal. Nota-se que tampouco era possível "*construir um museu de arte moderna dentro da ambição internacional do projeto mesmo na tradição da arte portuguesa, porque a maior parte da arte portuguesa já estava na Gulbenkian*".[201]

Vicente Todolí e João Fernandes identificavam tanto na arte portuguesa como na arte internacional uma mudança de paradigma ocorrida em muitas experiências artísticas produzidas entre os finais da década de 1960 e inícios da década de 1970. Mudança de paradigma no sentido evocado por Thomas Kuhn quando publica, em 1962, *A Estrutura das Revoluções Científicas*, propondo "que a história do conhecimento não é constituída por uma mera acumulação de experiências"; e que "mais do que seguir uma linha evolutiva diacrónica, importa situar e compreender um contexto histórico na especificidade de sua sincronia, das relações estruturais que possam definir um paradigma", ou definir contradições internas num determinado modelo de representação. Segundo Vicente Todolí e João Fernandes, esta mudança de paradigma na arte do século XX era marcada pelo questionamento da autonomia e essência da obra de arte, assim como por "um seu 'ensimesmamento' então traduzível nas experiências minimalistas"; por um "cruzamento de géneros formais"; pelo "uso do filme, da fotografia e do texto como suportes de projectos conceptuais"; por "uma pesquisa das relações entre arte e vida que acompanham a agitação de novas ideias políticas e sociais"; por "uma ruptura do conceito de moldura, o qual dá lugar à invasão do espaço interior e, por vezes, exterior"; pela "utilização de novos materiais, sejam eles materiais pobres, reciclados a partir de outros pré-existentes ou então materiais tecnologicamente sofisticados" (Todolí & Fernandes, 1999, p.17).

[200] Ana Hatherly, António Aragão (1925-2008), António Barros (n.1953), Ernesto Melo e Castro (n.1932), Fernando Aguiar (n.1956), Salette Tavares (1922-1994) e Silvestre Pestana (n.1949).
[201] Depoimento de João Fernandes, *op. cit.*

Depois de muitas investigações e discussões Vicente Todolí e João Fernandes chegaram à conclusão de que definir o núcleo inicial da coleção entre 1965 e 1975 seria a decisão mais interessante, já que, por um lado, criava-se "uma ligação forte ao local e à comunidade onde o museu esta[va] implantado" e, por outro, uma ligação "a um momento importante da arte internacional". Mais precisamente, definiram um ponto de partida da coleção, ou melhor, "um ponto de partida de um museu" que poderia ser futuramente revisado por outras direções: *circa* 1968. Assim, a data de 1968 seria apenas uma referência, não teria a ver com maio. "É mais abril" (Todolí, 1999, p.15).

Enfim, estavam lançadas as linhas programáticas para a coleção inicial do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, e para concretizá-la a Fundação de Serralves, o Ministério da Cultura e a Câmara Municipal do Porto assinam um protocolo de constituição de um Fundo para Aquisição de Obras de Arte para o MACS. A partir de então a coleção da Fundação seria composta por um núcleo constituído pelas compras realizadas por proposta da direção artística do Museu, e um outro composto pelos depósitos efetuados quer por privados ou por instituições, quer pelo próprio Estado (Oliveira, 2004).

A par da tarefa de reunir as obras que constituiriam a coleção e que seriam apresentadas na exposição inaugural do Museu, Vicente Todolí e João Fernandes davam continuidade ao programa de exposições na Casa de Serralves tendo como fundamento os mesmo motivos que orientaram o desenvolvimento do plano de aquisições. Entre as exposições organizadas neste período destaca-se *Perspectiva: Alternativa Zero* realizada em 1997, ou seja, 20 anos após a exposição *Alternativa Zero*, comissariada pelo artista, investigador e crítico de arte português Ernesto de Sousa (1921-1988) na Galeria de Belém[202], em Lisboa (fig.55 a 58).

[202] Que ocupava um dos pavilhões construídos para a Exposição do Mundo Português, na década de 1940.

Fig.55 a 58. Vistas da exposição *Alternativa Zero*. Créditos fotográficos: desconhecido, 1977. Cortesia ©Fundação de Serralves / Arquivo Fotográfico da Biblioteca.

A exposição *Perspectiva: Alternativa Zero* caracterizou-se como uma consideração sobre um dos contextos fundadores das raízes da contemporaneidade portuguesa, "através da reflexão sobre a actividade crítica e curatorial que o combate ideológico de Ernesto de Sousa representa[va], ao concretizar uma exposição que reunia toda uma geração de ruptura que, desde finais da década de sessenta, vinha afirmando as suas propostas". Não se tratava, entretanto, de "mitologizar" aquela exposição e experiência e sim de "possibilitar um conhecimento e uma análise crítica das possibilidades e impossibilidades que despertou, das expectativas que assumiu, das continuidades e descontinuidades que provocou" (Fernandes, 1997, p.16).

Por sua vez, *Alternativa Zero* apresentou-se como uma clara adesão de Ernesto de Sousa às ideias e experiências de Harald Szeemann postas em práticas nas

exposições que Szeemann organizara na *Kunsthalle* de Berna, como curador independente e em *sua* Documenta de Kassel. Ernesto de Sousa visita a Documenta 5, comissariada por Szeemann, em 1972. Segundo Fernandes, a "Documenta 5, nas palavras de Szeemann, busca[va] 'ser a vida concentrada em forma de exposição', reunindo, 'enquanto exposição panorâmica, as três formas magistrais da actividade de exposição: crítica-informação-documentação'" (1996, *apud* 1997, p.20). Os registos fotográficos que Ernesto de Sousa fez desta exposição seriam utilizados para legitimar as ideias de vanguarda com que vinha a operar no contexto português, delineando todo um programa conceitual a partir dos seus possíveis sentidos contemporâneos e que fundamentaria a experiência de *Alternativa Zero*:

> [...] quando se diz que a problemática da vanguarda assume a definição de obras abertas em vez das académicas obras fechadas[203]; que a tendência geral, hoje, é irrecusavelmente valorizar o processo em substituição da obra acabada e definitiva; que se caminha para a exaltação do conceito estético face ao objecto estético... quando se fala da estética da participação e da criação de espaços lúdicos, de choque e de agitação; quando se fala de mixed-media, ou da alteração das relações tradicionais de posse objectiva e alienante, ou da relação espectáculo-espectador; de fim da especialização e liberdade instrumental, não se está a referir a empregar conceitos fantasistas e alheios à realidade social e estética, ou às mais prementes necessidades da criação de uma sociedade nova. [...] Não se trata portanto (não deve tratar-se) de imitar ou venerar o-que-se-faz-lá-fora mas de abordar o que deve fazer-se cá dentro: com as ferramentas modernas e eficientes de um mundo moderno (Sousa, 1974, *apud* Fernandes, 1997, p.22).

Interessava também a Ernesto de Sousa aliar uma memória seletiva da história artística nacional "à opção por uma memória de referências internacionais que constitui[riam] utensílios para novas práticas artísticas". Assim, *Alternativa Zero* foi estrategicamente estruturada como uma exposição central, "que mais tarde será sempre tida como a exposição da 'Alternativa'", apresentada com *Tendências polémicas na arte portuguesa contemporânea*, e enquadrada num contexto histórico seletivo formado por outras duas exposições, *A Vanguarda e os Meios de*

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

Comunicação – Cartaz, e a exposição documental *Os Pioneiros do Modernismo em Portugal*. Numerosos eventos decorreram ao longo do período da exposição tais como projeções de filmes, exibições de vídeos, performances, concertos experimentais e seminários, procurando se instituir um contexto de festa e a interação comunicativa (Fernandes, 1997, p.31). Em suma, no contexto português, *Alternativa Zero* constituiu-se como um momento de transição e de profundas transformações no campo artístico português, como uma mudança paradigmática.

Ao reapresentarem este momento com a exposição *Perspectiva: Alternativa Zero* (fig. 59 a 62), Vicente Todolí e João Fernandes propunham uma revisão e avaliação crítica da "memória recente da arte portuguesa", dinamizando "um olhar internacional a partir de um ponto de vista nacional", questão esta também subjacente à realização da *Alternativa Zero* original (Todolí, 1997, p.11). Ao mesmo tempo, *Perspectiva: Alternativa Zero* instaurava as mesmas três formas magistrais da atividade de exposição evocadas por Szeemann e aderidas por Ernesto de Sousa: a crítica, a informação e a documentação. Isto porque a produção de *Perspectiva: Alternativa Zero* envolveu também um grande trabalho de investigação da equipa de Serralves com apoio de colaboradores externos[204], tendo como principais fontes os artistas ainda vivos que participaram da exposição original, assim como, os registos fotográficos da mesma. Com as informações obtidas através deste trabalho procurou-se identificar e encontrar obras ainda existentes, reconstituir alguns elementos que compunham a exposição original – como os suportes utilizados para expor as obras em papel – ou mesmo algumas obras.[205] A exposição foi acompanhada por um catálogo documental reunindo revisões críticas de *Alternativa Zero* e do percurso de Ernesto de Sousa; textos que compunham o catálogo daquela exposição; recensões sobre a mesma e textos informativos publicados durante e depois da sua realização; imagens das obras; um relatório de Ernesto de Sousa à Secretaria de Estado da

[204] Isabel Alves (viúva de Ernesto de Sousa e responsável pela organização e catalogação de seu espólio), Maria Helena Freitas, David Santos e Miguel Wandschneider.
[205] As obras *A floresta*, do Círculo de Artes Plásticas de Coimbra; *Déjeuner sur l´herbe*, de Ana Vieira (n.1940); *Arte?*, de Leonel Moura (n.1948); *Sem título*, de Ângelo de Sousa (1938-2011); *Mulher-Terra-Viva*, de Clara Menéres (n.1943); *Floresta para os teus sonhos*, de Alberto Carneiro, foram refeitas com orientação dos próprios artistas (Campos, 2011).

Cultura; e uma cronologia das manifestações artísticas nacionais e internacionais realizadas em torno das "artes performativas ou de cariz conceptual" entre 1968 e 1977 (Santos, 1997, p.289).

Fig. 59 a 62. Vistas da exposição *Alternativa Zero*. Créditos fotográficos: José Manuel Costa Alves, 1997. Cortesia ©Fundação de Serralves / Arquivo Fotográfico da Biblioteca.

Nota-se que a Casa de Serralves será o principal espaço expositivo dos primeiros três anos da direção de Vicente Todolí e João Fernandes, os quais decidiram devolver a formula original daquele espaço "retirando todos os painéis que lhe cobriam as paredes" e que haviam sido acrescentados pela direção Fernando Pernes. Por outro lado, definiram um programa específico combinando conceitualmente três experiências: "uma experiência arquitectónica, uma paisagística, da luz, e uma artística" e desafiaram os próprios artistas a se confrontarem com este

programa (Todolí, 1999, p.15). Privilegiavam, assim, instalações e esculturas ou exposições que dialogassem com as especificidades da Casa, como a exposição de James Lee Byars (1932-1997), realizada em 1997 (fig.63 e 64); de Lygia Clark (1920-1988), Thomas Schütte (n.1954) (fig.65 e 66) e de Gerardo Burmester (n.1953), realizadas em 1998. A Capela da Casa de Serralves também será utilizada para exposições pensadas em diálogo com as suas especificidades arquitetónicas e ambientais.

Fig. 63 e 64. Vistas da exposição *The Palace of Perfect* de James Lee Byars. Créditos fotográficos: James Lee Byars, 1998. Cortesia ©Fundação de Serralves / Arquivo Fotográfico da Biblioteca.

Fig. 65 e 66. Vistas da exposição de Thomas Schütte. Créditos fotográficos: José Luís Braga, 1998. Cortesia ©Fundação de Serralves / Arquivo Fotográfico da Biblioteca.

Quando Vicente Todolí e João Fernandes chegam a Serralves propõem algumas alterações ao projeto arquitetónico do Museu, cuja construção estava em fase inicial visando adaptá-lo àquilo que pretendiam: o "crescimento das áreas expositivas" para que lhes fosse permitido "apresentar várias exposições em simultâneo"; adaptar "iluminação, percursos, pormenores do desenho do espaço que o 'neutralizassem' o mais possível perante os seus usos futuros protagonizados pelos artistas" convidados para ali exporem. "Parecia natural que uma nova Direcção Artística tentasse negociar o seu ponto de vista com o projecto de arquitectura então em implantação. Alguns pontos em discussão tiveram uma resposta positiva imediata; outros tiveram uma resposta negativa igualmente imediata". Todos sentiam "que era demasiado tarde para começar a discussão a partir do zero. O Museu tinha de ser construído e o seu processo de edificação não se compadecia com novas ideias em relação aos seus espaços" (Fernandes, 2005, p.11).

A necessidade de rever o projeto arquitetónico surgia pelo facto de que, apesar de se ter procurado vários consultores de vários museus internacionais e nacionais, de se ter solicitado pareceres de especialistas estrangeiros e portugueses, "*certas questões do programa museológico puro e duro não tinham sido ainda abordadas*". Por exemplo, quantas exposições seriam feitas por ano? Quantas exposições o museu deveria ter ao mesmo tempo? Quais os percursos? Como a coleção seria trabalhada em termos expositivos? "*Nada disso tinha sido pensado*"[206]. Ao mesmo tempo, o projeto arquitetónico respondia a um programa inconsistente justamente pela "ausência de uma direção artística que analisasse por outro ponto de vista o projecto do museu" durante a sua fase processual (Vieira, 2005a, p.358).

Tal necessidade respondia também a outros desafios, por exemplo, como inserir um edifício grande "num jardim consolidado, preexistente, um belíssimo jardim que se desenvolv[ia] por uma sucessão de espaços bem caracterizados: o jardim clássico, o jardim romântico com o lago, a zona agrícola e um espaço que foi pomar e que foi

[206] Depoimento de João Fernandes, *op. cit.*

anexado mais tarde, não fazendo parte do projecto inicial"; edifício este que "não agredisse a envolvência (uma zona residencial, de casas de dois pisos) e que harmonizasse, ou completasse" esse jardim de grande qualidade. A solução de Álvaro Siza foi construí-lo de certo modo fragmentado: "corpo do auditório, corpo do museu, incluindo as zonas sociais e zona de exposições, desenvolvida segundo um 'U', de maneira a fazer o jardim entrar dentro do volume do museu, minimizando o seu impacto ambiental" (Vieira, 2005b, p.71). A área expositiva, por sua vez, foi "dividida em várias salas, com diferentes características em matéria de escala, proporção, luz e tipos de aberturas [...] As portas que ligam as diferentes salas pode[riam] ser usadas para criar diferentes percursos ou organizar diferentes exposições em simultâneo" (Vieira, 1999 *apud* Ramos, 2005, p.382). A iluminação, "tanto natural como artificial, desempenha[va] um papel importante no desenho de espaços expositivos [...] suficientemente flexíveis para expor quer objetos de arte tradicionais (pinturas e esculturas) quer instalações, que sublinham as relações espaciais sobre os próprios objectos" (*ibid.*, p.383). Neste sentido, apesar de não ser considerado um desafio, o facto de ser um edifício para um museu de arte contemporânea era naturalmente um pressuposto, e isto implicava "construir intencionalmente espaços abertos a diferentes actividades, em particular exposições temporárias", sem comprometer "a autonomia da arquitectura", ou seja, o próprio espaço deveria "ser aberto mas não neutro, um espaço com caráter, permitindo um equilíbrio entre as coisas expostas e o próprio espaço"; pois segundo Álvaro Siza, "num museu de arte contemporânea, os artistas não deve[riam] encontrar um vazio; é, ao contrário, a existência de um espaço caracterizado que permit[iria] desenvolver uma resposta estética nova, inovadora" (*ibid.*, p.371) (fig.67 a 75) .

Fig.67 a 75. Vistas do edifício do Museu de Arte Contemporânea de Serralves. Créditos fotográficos: ©arcspace.
Fonte: http://www.arcspace.com/21228

O programa museológico proposto por Vicente Todolí e João Fernandes partia de uma visão mais holistíca de museu do que aquela preconizada pelo Conselho Administrativo da Fundação de Serralves e que o definia em termos espaciais e funcionais do edifício. Para Vicente Todolí, o Museu de Serralves era a Casa que já utilizavam, "o edifício de Siza, os jardins e o passeio". Tudo isto, mais os espaços que por ventura fossem utilizados (Todolí, 1999, p.13). Portanto, propunham que a princípio o Museu fosse ocupado da seguinte maneira: o novo edifício abrigaria três exposições simultâneas, uma dedicada à parte da coleção e duas às exposições temporárias, e a Casa abrigaria "principalmente a colecção e, por vezes, também, exposições temporárias" (*ibid.*).

Ao mesmo tempo, era necessário intervir naquele espaço e na história da fundação do Museu com um discurso e para tanto o Museu de Arte Contemporânea de Serralves é inaugurado em 6 de junho de 1999 com a exposição *Circa 1968*[207] (fig.76 a 81) onde foram apresentados "um projecto museológico, uma filosofia de colecção e um conjunto de experiências artísticas que se defini[am] pela superação dos limites de qualquer programa que as pretend[esse] caracterizar e condicionar". (Todolí & Fernandes, 1999, p.15). *Circa 1968* caracterizava-se, assim, como "uma exposição-manifesto do ponto de partida de uma nova colecção", ocupando simultaneamente o Museu, a Casa e a Capela de Serralves e apresentando não só obras já pertencentes a nova coleção de Serralves como igualmente outras que permitiam sua contextualização (*ibid.*, p.19). E neste sentido *Circa 1968* constituiu-se também como uma ferramenta relevante para a criação da própria coleção, pois apresentava obras de arte realizadas entre 1965 e 1975, na sua maioria disponíveis para aquisição – "*as quais foram adquiridas em uma porcentagem muito significativa e constituem de certo modo o núcleo histórico da coleção*"[208]

Com esta nova coleção, Vicente Todolí e João Fernandes não procuravam representar ideias, ou melhor, o interesse que tinham nas obras escolhidas "*estava*

[207] Data de sua inauguração oficial. O MACS abrirá ao público dois dias depois.
[208] Depoimento de João Fernandes, *op. cit.*

para além da ideia que a pudesse legitimar", já que consideravam que a obra de arte era "*mais do que uma ideia*" e, portanto, procuraram afastar "*da coleção certas linguagens artísticas que se centra*[vam] *única e simplesmente na enunciação de uma ideia*". Assim a coleção não seria para eles "*uma coleção de ideias*", "*uma coleção de mensagens*", "*uma coleção de discursos*"; "*claro que há discursos, claro que há mensagens, claro que há ideias, mas não foi isso o objetivo, colecionar, digamos, obras de arte com retórica que a própria arte desenvolva sobre ela mesma ou sobre a sociedade e sim por certas características mais formais, conceituais que possam traduzir uma atitude da qual a experiência sensorial nunca deixa de fazer parte"*, *i.e.*, "*obras que de alguma forma fossem também um desafio percetível a experenciação sensorial e intelectual do próprio espectador*"[209]. Por outro lado, as obras escolhidas representavam "por vezes, uma traição estética", eram obras de "desmaterialização e materialização, de desmontar para construir", eram "obras da dúvida", "que não têm respostas", que "são feitas para lançar a pergunta" (Todolí, 1999, p.16). Para Vicente Todolí, havia uma peça de James Lee Byars que fornecia-lhe o mote ideal da coleção: *The Epitaph of Contemporary Art is Which Questions Have Disappeared?*. "Isso é um espírito que existiu aí, nesse tempo", *circa* 1968 "e que depois desapareceu [...] Houve uma altura em que os artistas acreditavam que tudo era possível e que no vazio havia poderia haver alguma coisa. Então davam o salto". Esse salto é o que lhe interessava (*ibid.*).

[209] Idem.

Fig.76 a 81. Vistas da exposição *Circa 1968*. Créditos fotográficos: Rita Burmester, 1999. Cortesia ©Fundação de Serralves / Arquivo Fotográfico da Biblioteca.

Para além da filosofia da coleção, com *Circa 1968* outros dois objetivos eram anunciados: "a organização de programas pedagógicos" que suscitassem uma relação com a comunidade e ampliassem os públicos "interessados na arte contemporânea"; e "o aprofundamento das relações entre arte e natureza que as condições naturais dos espaços de Serralves" propiciavam (Todolí & Fernandes,1999, p.15.). Definia-se como uma das prioridades do novo programa museológico reformular o modelo de serviço educativo vigente com o intuito de se estabelecer novos eixos de intervenção, de modo a acompanhar os novos rumos da instituição. Torna-se importante assinalar

neste contexto o trabalho desenvolvido por Elvira Leite (n.1936) como consultora pedagógica do Serviço Educativo de Serralves. Nota-se, entretanto, que apesar de não ter existido linhas programáticas muito claras, desde 1989 a Fundação de Serralves se empenhava na "sensibilização e formação" de diferentes públicos "para as temáticas da arte, da arquitectura e do ambiente, através de uma programação heterogénea" que procurava "incentivar a criação de hábitos culturais e a discussão crítica em torno da arte contemporânea" (Loureiro, 2004a, p.123). Para tanto, realizavam-se algumas atividades no domínio da educação ambiental e um serviço de visitas guiadas. Segundo Miguel von Hafe Pérez, um dos primeiros coordenadores deste serviço de visitas guiadas, inicialmente o programa educativo do Museu e do Parque funcionavam de maneira autónoma, e no que se referia ao Museu, defendia-se uma "visão do serviço educativo muito ortodoxa baseada na história da arte", tendo como preocupação essencial a "preparação das visitas guiadas, sendo que os monitores teriam que apreender a estrutura das exposições". Com o número crescente de solicitações por parte das escolas e comunidades tornava-se evidente a necessidade de uma reestruturação deste serviço e as fragilidades da instituição em construção. "[V]erificavam-se duas velocidades diferentes: uma velocidade imaginária que apontava para a construção de um museu, e outra que apontava para a sua gestão, feita no dia-a-dia com discussões e relações internas complexas, relacionadas com a falta de recursos para fazer o que se gostaria e achava desejável" (n.d. *apud* Loureiro, 2004a, p.123).

Elvira Leite tornou-se consultora pedagógica do Serviço Educativo de Serralves em 1999 e sua contribuição é considerada decisiva para a revisão do trabalho desenvolvido pelo mesmo. Entre as mudanças por ela estimuladas e consolidadas pelos coordenadores que nestes últimos anos estiveram à frente do Serviço Educativo – Samuel Guimarães (n.19-) de 1999 a 2002; Sofia Victorino (n.1973) e Elisabete Alves (n.19-) de 2002 a 2011; Margarida Saraiva (n.19-) e Elisabete Alves a partir de 2011 – estão o desenvolvimento de atividades voltadas a diferentes faixas etárias e uma visão mais global e integrada entre o trabalho desenvolvido pelo Parque e pelo Museu. Em relação às atividades complementares ao programa museológico do

MACS, partia-se do pressuposto de que "arte é um património colectivo para ser fruído por todos os cidadãos, sem constrangimentos e com sentimento de pertença" e que "em referência a arte contemporânea", este sentir estaria longe do desejável, embora fossem "possíveis" as aproximações. Para tanto, afirmava-se que era preciso "diluir polaridades; informar; motivar; interagir; generalizar e consolidar a presença de públicos pouco habituais, nomeadamente crianças, jovens e adultos distanciados da 'cultura cultivada' ou 'grande cultura'" (Leite, 2002, p.53). Por outro lado, observava que a arte contemporânea ao falar dos "resíduos, das ruínas constantes da vida, do que muda e nos escapa no nosso dia a dia apressado"; e ao apresentar uma "quase" infinita "diversidade conceptual e expressiva" tornava-se inquiridora. Portanto, o confronto com a arte contemporânea despertaria "novas sensibilidades, novos desejos de realização" e, de certo modo, daria "uma perspectiva da amplitude do espaço cultural existente" (*ibid.*).

Durante os dez anos de existência do MACS, as visitas guiadas às exposições, aos espaços arquitetónicos e paisagísticos, as oficinas, os cursos e os debates consolidaram-se como atividades centrais da programação do Serviço Educativo. Todavia, duas atividades concebidas por Elvira Leite destacam-se aqui: a oficina/laboratório *Espaço Prática Criativa* e o *Projeto Anual com Escolas*. Realizada entre 2001 e 2008, *Espaço Prática Criativa* caracterizava-se como uma oficina continuada, com a participação de um mesmo grupo de crianças com idades compreendidas entre os 6 e 11 anos e formado no início do ano letivo, desenvolvendo-se ao longo deste. Através de atividades de autoexpressão, de atividades designadas pelo orientador da oficina, e da realização de projetos enquanto trabalhos de criação organizados por fases procurava-se: desenvolver a "sensibilidade, a imaginação e a criatividade"; estimular a "capacidade de percepcionar, registar, interpretar, selecionar, transformar"; potenciar "novos modos de ver, dar pistas de interpretação, de fruição", proporcionando às crianças "o prazer na aprendizagem e o contato com projectos de artistas contemporâneos" (Alves & Victorino, 2004, p.5). Contudo, é por sua dimensão laboratorial que esta atividade é aqui destacada. *Espaço Prática Criativa* caracterizava-se também como um

momento de avaliação e reflexão sobre as atividades que a equipa do Serviço Educativo propunha às crianças, *i.e.,* sobre a organização do espaço de trabalho, sobre a adequação dos materiais e técnicas empregados e dos temas trabalhados, etc.; porém, não só das atividades desenvolvidas nesta oficina mas também das desenvolvidas em outras práticas do Serviço Educativo de Serralves[210].

Por sua vez, o *Projeto Anual com Escolas* é um programa desenvolvido desde 2001 e dirigido à comunidade escolar abrangendo alunos desde o Jardim-de-Infância ao Ensino Secundário, e aos respetivos educadores e professores das diferentes áreas disciplinares. No que se refere ao seu funcionamento, em cada ano letivo é selecionado um tema[211] que envolve aproximações à arte contemporânea e a questões ambientais, e que é assumido como fator de motivação para a definição e desenvolvimento do programa de trabalhos conjuntamente com as escolas. Os projetos anuais são constituídos por vários momentos: encontros dirigidos a educadores e professores para a divulgação e discussão do programa; seminários para reflexão da temática a abordar; ação de formação para educadores e professores; oficinas dirigidas aos educadores, professores e alunos; visitas guiadas ao Museu e ao Parque de Serralves; ciclo de cinema para crianças e jovens; e exposição final para apresentação dos trabalhos produzidos obedecendo a um "conceito global, como se de uma instalação colectiva se tratasse" (Leite & Victorino, 2009, p.18) (fig.82 e 83). Desenvolve-se, assim, uma metodologia de trabalho em grupo caracterizada pela distribuição do processo de aprendizagem por conceitos, procedimentos e atitudes; por um programa flexível de atividades construído em interação entre os participantes/atores do projeto; por uma avaliação contínua enquanto dispositivo transversal ao processo de aprendizagem, processo este mobilizado e centrado em

[210] Segundo depoimento de Elvira Leite, em entrevista presencial realizada em 11 de junho de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.
[211] *Meu Lugar, Minha Cidade – Habitares Serralves* (2001/2002); *Narrativas de Viagens* (2002/2004); *Colecções Imprevistas* (2004/2005); *Retratos* (2005/2006); *Jardins Portáteis* (2006/2007); *Imagens à Lupa* (2007/2008); *Livros à Solta* (2008/2009); *Máquinas* (2009/2010); *Cidades: Percursos, Intervenções, Afectos* (2010/2011); *Quarto: Lugar de abrigo, identidade e evasão* (2011/2012); *Lugares Imaginários – Utopia Transição* (2012/2013).

interrogações e questões, e na resolução de problemas[212]. Com esta metodologia de trabalho o Serviço Educativo de Serralves procura contribuir para que os participantes dos projetos – alunos, professores e educadores – tenham uma aproximação criativa e dinâmica com a cultura artística contemporânea, estimulando a criação de inovações numa contemporaneidade exigente da inovação como "característica estruturante da sua transformação" (Leite & Santos, 2002, p.83).

Por outro lado, há no *Projeto Anual com Escolas* uma dimensão potencialmente reflexiva, na medida em que possibilita ao MACS, através do Serviço Educativo e em diálogo com a comunidade escolar, reavaliar constantemente suas estratégias de intervenção no campo educativo e cultural, o que estaria em consonância com um dos objetivos enunciados em *Circa 1968,* a relação com a comunidade, e em consonância com a própria filosofia do trabalho desenvolvido no *Projeto Anual com Escolas*, o compartilhamento de saberes e a aprendizagem recíproca. Entretanto, o que se observa é que esta revisão esbarra, de certo modo, no outro objetivo enunciado em *Circa 1968*, o aumento de públicos interessados em arte contemporânea. Isto porque a estratégia desenvolvida pelo MACS para alcançar tal objetivo tem sido fundamentalmente uma programação intensiva de exposições temporárias onde o trabalho do Serviço Educativo *começa* somente a partir do momento em que as exposições estão programadas e em produção[213]. Por outras palavras, há ao mesmo tempo um excesso de atividades e uma desarticulação e desvalorização do Serviço Educativo enquanto agente ativo na medida em que a colaboração entre o mesmo e a Direção do Museu é estabelecida, basicamente, para a redação dos textos de parede e dos roteiros das visitas guiadas às exposições[214]. Ou seja, a possibilidade de uma revisão holística e reflexiva do projeto educativo do Museu em diálogo mediado com a comunidade pelo Serviço Educativo é secundarizada frente às limitações de tempo, de recursos humanos e financeiros que o ritmo intenso de exposições impõe ao dia-a-

[212] Sobre a Metodologia de Trabalho de Projeto (MTP) ver Leite *et. al.*, 1989 e 1990; Barbier, 1996; Boutinet, 1996; Guimarães & Many, 2006; Kilpatrick, 2006.
[213] Segundo depoimento de João Fernandes, *op. cit.*
[214] Segundo depoimento de Margarida Saraiva, em entrevista presencial realizada em 16 de julho de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.

dia do Museu. Esta situação torna-se paradoxal na medida em que cada vez mais se espera que os serviços educativos intensifiquem a relação entre o museu e a comunidade, que alarguem o acesso aos diferentes públicos, numa perspetiva de inclusão social.

Em síntese, durante a última década o Serviço Educativo de Serralves assume como objetivo das atividades complementares ao programa museológico do MACS propor ao público modos críticos e criativos de expandir e aprofundar o contato com a cultura contemporânea, "procurando o cruzamento de referências entre artes visuais e performativas, cinema e arquitetura, numa perspectiva interdisciplinar"[215] própria desta mesma cultura e própria da arte contemporânea. Assume também que o "museu tem a porta aberta a todos" e que "tem um Serviço Educativo" e que é "preciso desafiá-lo, solicitá-lo cada vez mais no sentido de intercomunicação e apropriação" (Leite, 2002, p.57).

Fig.82 e 83. Vistas da exposição dos trabalhos finais do *Projeto Anual com Escolas. Colecções Imprevistas*, 2005 (à esquerda) e *O meu quarto não tem paredes*, 2012 (à direita). Créditos fotográficos: desconhecido. Cortesia ©Fundação de Serralves / Arquivo Fotográfico da Biblioteca.

[215] Segundo informações no *website* da Fundação de Serralves (http://www.serralves.pt/gca/?id=105) (acessado em setembro de 2012).

Respondendo ao outro objetivo enunciado em *Circa 1968, i.e.*, o aprofundamento das relações entre arte e natureza, e com o objetivo de enfatizar a estreita relação entre setores "estéticos e ecológicos" que se desejava marcante da atividade global da Fundação de Serralves[216], Vicente Todolí e João Fernandes são confrontados com o desafio proposto pelo Conselho Administrativo da Fundação para criarem um jardim de esculturas. Contudo, consideravam que um jardim de esculturas não correspondia "*ao molde como os artistas contemporâneos se relacionavam com a arte no espaço público*". Sendo assim, partindo do pressuposto de que "*normalmente os jardins de esculturas relacionam-se com a apresentação de um objeto na paisagem*", e de que a "*arte contemporânea muitas vezes redefiniu ou reinventou a condição do objeto, e muitas vezes lutou contra a própria objetualidade*", colocando em questão a *monumentalidade* ou o monumento, Vicente Todolí e João Fernandes propuseram transformar "*a ideia do jardim de esculturas num conjunto de projetos que definissem ou valorizassem um percurso pelo Parque, em que se criassem momentos de uso do Parque ou situações do Parque, em que cada escultura fosse uma situação*". Para tanto, fundamentaram a construção do jardim de esculturas no conceito de *camuflagem*, na ideia de que "*de certo modo a obra de arte pudesse camuflar-se com o próprio Parque utilizando elementos"* do mesmo, não se sobrepondo em termos de desenho e objeto àquilo que já era muito desenhado e muito construído em termos de arquitetura paisagística (fig.84 e 85). A única exceção que assumiram foi a escultura de Claes Oldenburg (n.1929) e Coosje Van Bruggen (1942-2009), a *Plantoir/Colher de Jardineiro* (2001), atribuindo-a "*um efeito simbólico importante*" ao se tornar "*o único momento perceptível para quem passa na rua, fora de Serralves, da existência da arte*" naquele espaço, e por "*anunciar para o exterior a relação entre a arte e a paisagem, entre a arte e o jardim*"[217] (fig.86).

[216] Conforme o *Dossier de Candidatura, op. cit.*
[217] Depoimento de João Fernandes, *op. cit.*

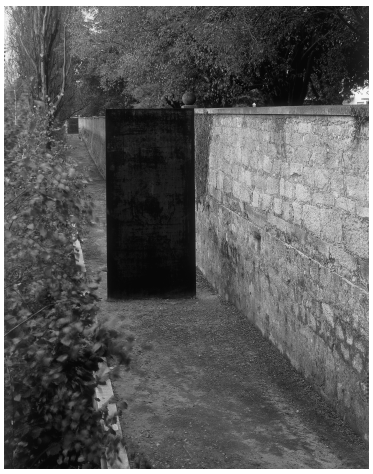


Fig.84 e 85. *Walking is Measuring* (2000), de Richard Serra (à esquerda) e *Double Expousure* (1995/2003), de Dan Graham (à direita). Créditos fotográficos: desconhecido. Cortesia ©Fundação de Serralves / Arquivo Fotográfico da Biblioteca.

Fig.86. Plantoir/Colher de Jardineiro (2001), de Claes Oldenburg e Coosje Van Bruggen, vista da Rua Marechal Gomes da Costa. Fonte: Google maps.

As esculturas no Parque[218] constituem, assim, um núcleo específico da coleção de Serralves[219]. Outro núcleo específico da coleção é o de filmes e vídeos de artistas

[218] Sobre a relação entre arte e paisagem num plano expositivo, e uma proposta de tipologias de exposições na paisagem onde são caracterizados em termos históricos, conceituais, organizativos e formais o *jardim de esculturas*, o *parque de esculturas*, *itinerários de arte na paisagem*, e *arte e reabilitação ambiental* ver Castro (2010).

[219] Além da escultura de Claes Oldenburg e Coosje Van Bruggen fazem parte deste núcleo *Walking is Measuring* (2000) de Richard Serra (n.1939); *Um Jardim Catóptrico* (2002) de Ângelo de Sousa; *Ser Árvore e Arte* (2000/2002) de Alberto Carneiro; *Monte Falso* (1997/2001) de Francisco Tropa (n.1968); *For a New City (Serralves Museum & a Working Farm)* (2001) de Maria Nordman (n.1943); *Double Expousure* (1995/2003) de Dan Graham (n.1942); *Éléments pour Porto* (2001) e *Pour le Parc* (2007) de Veit Stratmann (n.1960); e *Sem título* (2008/2009) de Fernanda Gomes (n.1960).

apresentados pela primeira vez na exposição inaugural do MACS com o objetivo de representar a relevância do cinema experimental e do vídeo na transformação das linguagens artísticas na década de 1960 e 1970. Este núcleo foi constituído por Nuria Enguita (n.1967), então curadora de projetos na *Fundació Antoni Tàpies*. Serralves também irá constituir desde a chegada de Vicente Todolí e João Fernandes um núcleo de livros e múltiplos de artistas sob a consultoria do colecionador e editor Guy Schraenen (n.19-). Este núcleo será transferido para a Biblioteca de Serralves logo após a sua abertura em 2001. A Biblioteca vinha a substituir o Centro de Documentação de Serralves, criado em 1987 para o apoio bibliográfico das exposições apresentadas na Casa; e apesar de ser aberta ao público, a Biblioteca "*traduz a vida e a investigação do próprio Museu*"[220] por encontrar ao serviço da investigação necessária à programação e às atividades desenvolvidas pela sua Direção. Entretanto, durante 2003 e 2011 a Biblioteca de Serralves desenvolverá um programa independente de exposições com o núcleo de livros e múltiplos de artistas, comissariado por Guy Schraenen e realizado no *Mezzanine* da própria Biblioteca; espaço este que até então era incorporado em algumas das exposições realizadas pelo Museu, onde normalmente se apresentavam documentos relacionados com os contextos das exposições. Este programa a princípio era composto por quatro exposições anuais e não tinha o objetivo de complementar às exposições do Museu; e de uma maneira geral subdividia-se em exposições individuais – como a exposição de Christian Boltanski (n.1944), realizada em 2006 –, exposições sobre determinados temas – como a exposição *Da Natureza*, realizada em 2006 –, e sobre tipos de publicações e técnicas específicas – como as exposições *Revistas Avant-Garde,* realizada em 2007/2008 e *Fotocópia*, realizada em 2007. A Biblioteca também possuía uma certa autonomia para a requalificação deste núcleo, tendo inclusive uma verba própria para a aquisição de obras; e atualmente, uma certa autonomia no estudo e catalogação deste núcleo, sendo este trabalho feito pela própria equipa da Biblioteca – sob a coordenação de Sónia Oliveira (n.19-) – e não pela equipa de conservadores do Museu, utilizando como ferramenta para o registo, acesso e divulgação dos

[220] Depoimento de João Fernandes, *op. cit.*

conteúdos criados o próprio banco de dados/catálogo da Biblioteca[221]. Observa-se que o facto deste núcleo *pertencer* à Biblioteca e não ao Museu tem possibilitado com que as obras que o constituem sejam consultadas mesmo não estando em exposição. Entretanto, quando expostas, as obras são acondicionadas em vitrines e a consulta ou o seu manuseio não é permitido (fig.87).

Fig.87. *Mezzanine* da Biblioteca, 2009. Créditos fotográficos: desconhecido. Cortesia ©Fundação de Serralves / Arquivo Fotográfico da Biblioteca.

Outros dois serviços que irão traduzir de certa maneira a vida do Museu são os Serviço de Artes Performativas e o Serviço de Edições de Serralves. Criado em 1998, e inicialmente integrado no antigo Serviço de Animação Cultural da Casa de Serralves, o Serviço de Artes Performativa de Serralves[222] vem desenvolvendo uma programação complementar ao programa de exposições do MACS, assumindo uma perspetiva mais interdisciplinar do que àquela desenvolvida em sua origem –

[221] http://biblioteca.serralves.pt/
[222] Entretanto, é somente em 2002 que seus objetivos serão descritos nos *Relatórios e Contas* da Fundação de Serralves.

elaborada a partir de consultorias na área da música e da dança (Loureiro, 2004b) –, com "uma particular atenção ao cruzamento entre a performance, as artes visuais e a arte contemporânea"[223]. Sendo responsável por dinamizar o Auditório de Serralves, o Serviço de Artes Performativas – sob coordenação de Cristina Grande (n.19-) –, também desenvolve uma programação independente, e entre estas destacam-se o *Trama – Festival de Artes Performativas*, realizado entre 2006 e 2011 em parceria com outras instituições e organizações culturais[224] reforçando, assim, a "malha" cultural da cidade e ocupando com sua programação diferentes espaços da cidade do Porto; e o projeto artístico *Mugatxoan*, ativo desde de 1998 e fruto de uma rede informal de colaboração entre o centro cultural basco *Arteleku*, em San Sebastián, e o *LABoral Centro de Arte y Creación Industrial*, em Gijón[225]. Contudo, será o Serviço de Edições de Serralves que acompanhará mais de perto a vida do Museu, documentando as principais exposições realizadas pelo MACS em catálogos bilingues e colaborando, portanto, para o cumprimento de um de seus principais objetivos: a divulgação no estrangeiro da obra de artistas nacionais, ao mesmo tempo em que assume grande significado para a projeção internacional de Serralves.

2. Após cinco anos da inauguração do Museu alguns *balanços* foram feitos. É importante observar primeiramente que apesar de ter existido uma proposta inicial de exposição permanente da coleção, isto de facto não aconteceu, pois "*nos primeiros anos procurou-se seguir a ideia de ter uma política de programação muito intensiva*" para que "*os portugueses pudessem ser confrontados com a grande diversidade da arte contemporânea muito rapidamente; e também para que o mundo pudesse ser confrontado com o aparecimento de Serralves no contexto das instituições que trabalhavam a arte contemporânea e de referência nessa altura*". Apesar de se considerar que hoje já seria possível pensar uma coleção em permanência, "*nos primeiros anos não era muito possível porque a coleção era muito jovem, estava*

[223] Segundo o *Relatório e Contas* de 2002 (http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/2002rec.pdf) (acessado em outubro de 2012).
[224] Casa da Música, brrr _Live Art, Lado B, Matéria Prima.
[225] O projeto *Mugatxoan* tem como objetivo o apoio a jovens artistas que desenvolvam suas propostas artísticas no terreno das artes visuais e performativas, e é constituído por um programa de residências artísticas, oficinas e apresentações realizadas nas três instituições envolvidas

ainda em construção". E um outro fator que ainda hoje é considerado um empecilho para a apresentação de uma coleção em permanência, "*para além dos pedidos de muitas obras por outras instituições*", de obras que estão na coleção da Fundação, é a programação intensa de exposições com obras da coleção realizadas fora do Museu, sejam exposições itinerantes ou coproduções[226]. Assim, optou-se por realizar sempre três grandes exposições em simultâneo, criando uma dinâmica mais próxima do que se considerava ser um museu de arte contemporânea, *i.e.*, um espaço em transformação permanente: uma exposição da coleção em articulação com duas temporárias; ou uma exposição de um artista português e duas dedicadas a artistas estrangeiros; ou ainda uma exposição em montagem, com duas abertas ao público; a par de projetos menores, *i.e.,* das exposições na Biblioteca, na sala multiuso e na Casa, conseguindo oferecer em torno de quinze grandes eventos por ano no Museu. Em relação às exposições temporárias da coleção, incidiam sobre um tema, um período, uma linguagem artística ou apresentavam-se como "um confronto entre obras de arte" do qual resultavam "novas possibilidades de interpretação das mesmas" (Fernandes, 2011, p.17). Mostras da coleção são também apresentadas na Casa de Serralves, para além das apresentadas como exposições itinerantes.

Um primeiro *balanço* diz respeito à consolidação da Fundação de Serralves como uma das mais relevantes e significativas instituições culturais do País. Na publicação em comemoração aos cinco anos do Museu e aos quinze anos da Fundação, uma declaração do então diretor do Jornal *Público* manifesta o impacto que Serralves teve para a cidade do Porto e para Portugal: "Não só não é possível ir ao Porto sem perguntar 'o que é que está em Serralves?, como se vai ao Porto só para ir a Serralves, como ir a Serralves se faz mesmo quando se desconhece em absoluto os nomes dos artistas cujas obras lá estão de passagem: a simples referência que é Serralves é suficiente para nos levar à descoberta, pois Serralves é marca com selo de qualidade" (Fernandes, 2004, p.6). Ao mesmo tempo, no *Relatório e Contas* de 2004, conclui-se que a Fundação atingira "um patamar inegável de notoriedade, um

[226] Depoimento de João Fernandes, *op. cit.*

reconhecimento generalizado de sucesso do seu modelo institucional e de gestão, e um consenso sobre a qualidade da sua programação"[227].

Um segundo *balanço* diz respeito à coleção do Museu, já que a partir do momento em que o núcleo histórico da coleção estava definido em suas linhas programáticas essenciais, reconhecia-se a necessidade de representar na coleção aristas que de forma decisiva haviam contribuído para as várias mudanças nas práticas artísticas ocorridas a partir da década de 1980. Sendo assim, em 2004 a Direção do Museu introduzirá algumas modificações nos seus objetivos de constituição da coleção, procurando dar continuidade ao seu arco cronológico. Nota-se que um ano antes Vicente Todolí havia deixado a direção do Museu sendo a mesma assumida por João Fernandes, a qual juntar-se-ia a direção adjunta de Ulrich Loock (n.1953) vindo do *Kunstmuseum Luzern* e da *Kunsthalle Bern,* ambos na Suíça. Este balanço acontecerá publicamente com a realização da exposição *Anos 80: uma topologia*, assumida como "um marco importante na breve mas intensa história do Museu de Serralves", já que pela primeira vez depois de *Circa 1968* os espaços expositivos do Museu seriam integralmente ocupados com uma exposição que resumia "uma outra tomada de posição" para o trabalho realizado em termos de coleção e de programação das exposições (Fernandes, 2006, p.8).

A exposição *Anos 80: uma topologia* apresentava-se como um ponto de vista sobre esta década de criação artística sem pretender ser representativa do período em questão, nem exaustiva ou abrangente. "Houve quem disse nos anos 80 que 'a vanguarda era o mercado', apropriando-se da discussão pós-moderna para declarar obsoletos os problemas criados pelas vanguardas artísticas do século XX. Vinte anos depois, esta exposição em Serralves assume uma resistência a essa leitura da década, recentrando-a numa constelação de artistas e de obras que se distinguem precisamente por reassumir muitas das problemáticas que as diversas vanguardas anteriores tinham até o momento protagonizado" (Fernandes, 2006, p.7). Procurava-se, assim, dar

[227] Disponível em: http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/2004rec.pdf (acessado em setembro de 2012).

continuidade à filosofia da coleção no sentido de que se afastava daquilo que era óbvio e aproximava-se daquilo que era menos conhecido; no sentido de que propunha um ponto de vista entre tantos outros, porém, diferente daquele que era "o mais oficial" e fundamentado no "*sucesso mediático*" ou no "*sucesso do mercado acontecido na arte desde a década de 1980*"[228]. Por outro lado, confrontava-se com a ideia de que enquanto na década de 1960 e 1970 era possível identificar "*de algum modo um paradigma*", na década de 1980 já não seria possível "*porque há quase tantos paradigmas quanto os artistas*". Portanto, João Fernandes e Ulrich Loock decidem começar a trabalhar a ideia de *constelação*, sobretudo "*de afinidades dentro da coleção*"[229], intensificando a radical individualidade de cada trabalho.

Assim como *Circa 1968*, a exposição *Anos 80: uma topologia* também fora pensada como uma ferramenta para enriquecer a coleção, porém, com a sujeição da produção desta década ao mercado, "*era muito mais difícil encontrar obras de arte disponíveis, os valores eram bastante altos já*". Entretanto, "*cada vez mais se procurou cruzar a programação das exposições temporárias com os objetivos da coleção*". Por outras palavras, a coleção virá a desenvolver-se como memória da programação intensiva de exposições temporárias que caracteriza a vida do MACS (Fernandes, 2011), tornando-se mais seletiva em relação aos artistas internacionais e mais representativa em relação aos nacionais, ou seja, comprando obras de artistas portugueses mesmo que o artista não tenha exposto no Museu[230]. Paralelamente, em 2003 é criado um Conselho Consultivo da Direção do Museu com a função de avaliar as opções e contribuir para a definição das linhas estratégicas da coleção. Este conselho é constituído atualmente por Vicente Todolí, James Lingwood (n.19-), Ida Gianelli (n.1944) e Kynaston McShine (n.1935).

[228] Depoimento de João Fernandes, *op. cit.*
[229] Idem.
[230] Idem.

O terceiro *balanço* que se fazia diz respeito aos confrontos e diálogos estabelecidos entre a dimensão arquitetónica do Museu e as obras nele expostas. Após mais de sessenta exposições realizadas tornava-se "claro que a singularidade e a originalidade do traço do Museu não constituí[am] obstáculo à diversidade e especificidade da arte do nosso tempo que nele sempre encontrou um espaço privilegiado de apresentação". Por outras palavras, o Museu revelava "uma flexibilidade notória nos seus espaços. Claro que muitas vezes tapa-se temporariamente uma janela aqui, constrói-se uma parede ali, adiciona-se salas às salas existentes". Ao mesmo tempo, "inúmeros artistas foram sensíveis aos desafios que a arquitectura lhe proporcionava, correspondendo com não menos singulares confrontos com essa mesma arquitectura". Neste sentido, a "discussão sobre a necessidade de uma neutralidade arquitetónica no confronto com a arte dos nossos dias, onde o espaço é frequentemente o suporte e o resultado da obra do artista em vez de uma imposição de ditames da sua arquitetura, encontrou em Serralves a oportunidade e desafio que se tem revelado reciprocamente estimulante, quer para a arte quer para a artquitectura". (Fernandes, 2005, p.2).

O quarto *balanço* diz respeito à relação entre o MACS e os artistas que ali haviam exposto. O Museu consolidava-se como um "*um espaço de liberdade para o trabalho do artista*", como um espaço que, para além de apresentar, guardar, restaurar, investigar obras de arte, era também um espaço "*onde se faz[ia] obras de arte que não existiam*", tornando-se "*um atelier para o artista*". Por outras palavras, o MACS consolidava-se como um museu contemporâneo "*que se abre ao trabalho do artista numa perspetiva em que a instituição abdica quase de seu poder institucional para procurar que o artista seja a fonte de decisão*". E isto irá concretizar-se, por exemplo, na montagem das exposições, sendo que "*o artista pod[ia] mudar tudo até o último momento e as vezes a exposição muda[va] até depois de abrir*"; e com a construção de pontos de vistas para "*trabalhar a obra de arte*" em diálogo, em

contato direto com os artistas, privilegiando "*o discurso do artista sobre o discurso crítico sobre o artista ou sobre a obra de arte*"[231]

Cinco anos após estes primeiros *balanços* e com mais de quatro mil obras em seu acervo, o MACS terá pela primeira vez na totalidade de seu espaço expositivo uma exposição de sua coleção ao celebrar os seus primeiros dez anos de existência. Com esta exposição, *Serralves 2009: a Colecção* (fig.88 a 93), desdobrada em dois momentos e documentada por um catálogo dividido em dois volumes[232], assumia-se "a sincronia e o desafio retrospectivo e prospectivo da Colecção do Museu". Sendo assim, propunha-se expor as obras escolhidas "em função das novas possibilidades de interpretação que a sua coexistência temporal e espacial" pudesse oferecer ao visitante, "confrontando diferentes tempos, linguagens e histórias", independente de seus contextos originários, não estabelecendo um percurso único e pré-determinado entre elas (Fernandes, 2009, p.17). Contudo, segundo Ulrich Look, alguns aspetos desta exposição refletiam circunstancias específicas da coleção e do MACS. Em primeiro lugar estava o facto de que, embora a constituição da coleção ter sido um dos objetivos prioritários, até então Serralves nunca teria funcionado verdadeiramente enquanto um museu nas suas manifestações públicas e sim e sobretudo como um centro de exposições, em "ritmo acelerado e na tentativa de recuperar o tempo perdido" (2009, p.22). Por esta razão, a direção do Museu nunca havia se confrontado de modo consequente com a questão de encontrar a forma adequada para apresentar uma coleção de arte contemporânea. Em segundo, apesar de referir-se de maneira programática a *circa* 1968 e, portanto, a uma década marcada pelo experimentalismo artístico, a coleção de Serralves orientava-se por um conceito de obra de arte "reconhecível": foram adquiridas "pinturas, esculturas, instalações, filmes, vídeos, livros de artistas, etc.", mas não se trabalhava ainda de forma consistente com obras efémeras, performances, ações específicas no seu tempo e espaço (*ibid.)*. Terceiro, os recursos financeiros não permitiam que a coleção mantivesse a ambição inicial para continuar a documentar os anos 80 em diante, ao mesmo tempo em que a aquisição

[231] Idem.
[232] Em dezembro de 2012, apenas o primeiro volume tinha sido publicado.

de obras consequente ao programa de exposições acabava por resultar numa coleção com representações esporádicas das décadas posteriores as de 1970. Quarto, pelo facto do MACS ser o único Museu até pouco tempo a constituir uma coleção pública de arte contemporânea portuguesa, existia a necessidade de proporcionalmente ter em maior consideração os artistas portugueses. Em conclusão, "se as condições referidas são determinantes para a construção desta primeira grande exposição da Colecção na história do jovem Museu [...], por outro lado também são válidas as condições gerais resultantes do contexto histórico da relação entre a arte e o museu, isto é, a falta de um discurso institucional de referência para a organização das obras no espaço ou a falta de uma história vinculativa que determine as relações das obras entre si, em sequência sincrónica ou diacrónica" (*ibid.,* p.23). Ou seja, o MACS apresentará a sua coleção como um "armazém", onde a "localização dos produtos é fixada segundo critérios pragmáticos"; mais especificamente, como um "armazém de história", agrupando as obras em áreas e conceitos como "memória, arquivo, acaso, sistemas de notação, autonomia artística, fisicalidade e simulacro ou território/lugar", que nos últimos cinquenta anos deram forma "aos esforços para compreender a produção contemporânea". Contudo, ainda que no "armazém de história" se demarquem zonas e se introduzam designações, "não se pode esconder a ausência de determinismo e coerência" (*ibid.*, p.25).

Fig.88 a 93. Vistas da exposição *Serralves 2009: a Colecção*. Créditos fotográficos: Rita Burmester, 2009. Cortesia © Fundação de Serralves / Arquivo Fotográfico da Biblioteca.

Serralves 2009: a Colecção assinalará o início de uma outra fase na história do MACS. Com mais de 287 exposições realizadas dentro de Serralves e mais de 120 exposições fora de Serralves em seus dez anos de existência, o Museu vê-se confrontado com o desafio e a necessidade de desenvolver outras áreas ou funções museológicas que até então foram condicionadas pelo ritmo acelerado da "construção do museu no espaço social português e internacional" (Fernandes, 2010, p.13): o estudo, a investigação da sua coleção. Por exemplo, é somente a partir de 2009 que a coleção será sistematicamente catalogada, *i.e.*, "*quando estão realmente duas pessoas focadas na coleção, quando se tem uma equipa atenta 100% as questões da coleção*". Nota-se que o serviço responsável por este trabalho de catalogação, e de uma maneira mais ampla pela conservação da coleção, é o Serviço de Artes Plásticas, responsável também pela realização das exposições dentro e fora de Serralves. Para além de não ser um trabalho sistemático antes de 2009, a catalagoção da coleção não será

realizada de uma maneira muito rígida nem "*em termos de aplicação das regras de catalogação*", nem em termos de uma linha de atuação predefinida. Em síntese, a coleção será organizada "*por tipologias de objeto, ou seja, pintura, escultura, desenho, gravura, fotografia*" e "*a descrição dos materiais acaba por ser mais importante*"; ao passo que "*as questões que surgem são discutidas e resolvidas internamente*" [233].

Porém, todas as obras expostas em *Serralves 2009: a Colecção* foram estudadas, procurando, para além de descrevê-las, perceber o contexto de cada obra, e o processo de cada artista. Este estudo, que será publicado no segundo volume do catálogo da exposição, foi realizado com a colaboração de discentes do Mestrado em Estudos Artísticos, da Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto (FBAUP), sob a orientação de Ulrich Loock. Em relação ao trabalho de conservação e restauro das obras de sua coleção, o MACS vem recebendo a colaboração do projeto *Documentação de Arte Contemporânea*, coordenado pela Prof. Doutora Lúcia Almeida Matos, da FBAUP, conjuntamente com a Prof. Doutora Rita Macedo, da Universidade Nova de Lisboa; especialmente para a investigação e documentação de obras de artistas portugueses. Em 2011, o MACS realiza o seu primeiro seminário sobre a conservação da arte contemporânea, dedicado ao tema *Controlo Integrado de Infestações*. Este seminário surge da necessidade do Museu "partilhar o seu dia-a-dia" com profissionais e especialistas da conservação da arte contemporânea com o intuito de "alcançar um patamar mais pro-activo e rigoroso na gestão" da sua coleção (Almeida & Oliveira, 2012, p.11). No entanto, observa-se que depois de 2009 a coleção não voltou a ocupar integralmente o espaço expositivo do MACS.

***

[233] Depoimento de Marta Almeida e Daniela Oliveira, em entrevista presencial realizada em 25 de maio de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.

Ainda que esteja inserido num contexto muito mais amplo de objetivos, domínios e atividades, considera-se que o MACS encontrará principalmente em sua coleção e, consequentemente, em seu programa de exposições – na medida em que este programa se torna a sua principal ferramenta de requalificação –, a possibilidade de se constituir e, sobretudo, de se distinguir como um museu de arte contemporânea. E para tanto, procurará construir um posicionamento crítico e reflexivo sobre a arte contemporânea tornando a sua coleção a manifestação deste posicionamento e não necessariamente a representação histórica desta mesma arte. Este posicionamento, por outro lado, será construído numa perspetiva dialógica com as transformações paradigmáticas ou com determinadas características que o MACS identifica na produção artística a partir dos finais da década de 1960, assumindo como filosofia de sua coleção o questionamento ou a tensão de limites, de discursos consolidados e a ênfase na dúvida e na experimentação. Esta filosofia se concretizará, por exemplo, na escolha por colecionar obras de artistas reconhecidos não absorvidas ainda pelo mercado da arte; no questionamento ou resistência a leituras mais óbvias da arte da década de 1980; na proposta de um jardim de esculturas que parte de uma reflexão sobre a ralação entre a arte e o espaço público e não de um conceito pré-estabelecido de jardim de esculturas; no estabelecimento de uma relação de paridade com o artista; na assunção de uma certa ausência de determinismo e coerência na exposição de sua coleção. Enfim, considera-se que ao associar a filosofia de sua coleção com as dinâmicas da própria arte contemporânea – e não apenas representá-las em sua coleção – o MACS se constitui como um projeto em curso sendo sua identidade construída não como conclusão deste projeto, mas como o percurso percorrido para alcançar os seus objetivos.

5. Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

5.1 Contextualizações

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, o museu público com a maior coleção de arte contemporânea nacional e internacional do Brasil foi inaugurado como um museu universitário em 8 de abril de 1963[234], e criado em "um momento excepcional na vida universitária" que se manifestava pela transferência da coleção de Pré-História de Paulo Duarte (1899-1984) para a USP, dando origem ao Museu de Arqueologia e Antropologia[235]; pela incorporação do Museu do Ipiranga nesta mesma Universidade; e pela aquisição da famosa biblioteca de Yan de Almeida Prado (1898-1987), dando origem ao Instituto de Estudos Brasileiros. Por outras palavras, é criado em uma época em qua a USP manifestava um "estimulante interesse por humanidades e artes e a sua fisicalidade a partir do 'campus' acenava com projetos antes impensados" (Amaral, 1988a, p.31). Ao mesmo tempo, o MAC-USP tem a sua origem diretamente ligada a uma das instituições mais determinantes para o desenvolvimento cultural e artístico modernista de São Paulo e do Brasil: o Museu de Arte Moderna de São Paulo, criado em 1948. De maneira polêmica, o MAC-USP herdará para sua constituição todo o acervo daquele museu

[234] Sendo sua criação juridicamente definida pela Portaria GR n. 342 de 22 de março de 1967, ficando o MAC-USP subordinado diretamente à Reitoria da USP e a sua gestão sob a responsabilidade de seu Conselho Administrativo, composto por sete membros e um Diretor Executivo. O último Regimento Interno do MAC-USP que se teve acesso foi o de 26 de novembro de 1997.
[235] Hoje, Museu de Arqueologia e Etnologia.

que em quinze anos de existência somava cerca de 1700 peças e era respeitado tanto pelas suas obras internacionais, como nacionais, muitas delas prêmios-aquisição das Bienais de Arte de São Paulo, um dos meios pelo qual o Museu de Arte Moderna de São Paulo incorporava obras ao seu acervo. Por outras palavras, o MAC-USP herdará um "acervo que não poucos países desejariam possuir e se orgulhariam de ter como seu patrimônio" (Amaral, 1988b, p.72).

Contudo, diante de um relativo descaso por parte da USP em relação à importância de tal acervo, manifestado principalmente pelo adiamento sistemático da construção de um edifício condigno ao Museu no *campus* universitário e pela quase inexistência de verbas para a requalificação de sua coleção, nos finais da década de 1980 a história do MAC-USP dividia-se em três fases: a primeira, quando existiu sob o signo da opulência; a segunda, quando sobreviveu sob o signo da dificuldade; e a última, quando tentava resistir sob o signo da precariedade. A primeira fase dizia respeito à constituição de seu acervo inicial, o que se deu antes mesmo de sua fundação, ou seja, de facto "sob o signo da opulência o MAC-USP" nunca teria vivido. O início da segunda fase era marcado pela data de sua inauguração e dizia respeito à dificuldade do MAC-USP em se manter atualizado como um museu de arte contemporânea nacional e internacional, "sem um dispositivo que amparasse o item fundamental para a ampliação da coleção", *i.e.,* a incorporação dos prêmios-aquisição das Bienais de Arte de São Paulo em seu acervo, já que esta cláusula não seria assegurada em sua fundação. E a terceira fase iniciava com a década de 1980, encontrando o Museu em estado de precariedade absoluta de verbas, "esquecido completamente pelos poderes da Universidade, lá no [Parque do] Ibirapuera", onde desde sua fundação permanecia à espera da construção de sua sede no *campus* universitário (Chiarelli, 1987, pp.46-47). Três décadas mais tarde e mesmo com a insistência de certas dificuldades e precariedades, o MAC-USP ainda é o museu público com a maior coleção de arte contemporânea nacional e internacional do Brasil e atualmente subdividi-se em três sedes: a mais antiga, no Parque do Ibirapuera, onde ocupa *provisoriamente* desde sua fundação um dos andares do Pavilhão Ciccillo Matarazzo, construído por Oscar Niemeyer na década de 1950; a

segunda, inaugurada em 1992 na Cidade Universitária Armando Salles de Oliveira; e a terceira, inaugurada em 2011, muito próximo ao Parque do Ibirapuera, onde ocupa o antigo prédio do Departamento Estadual de Trânsito do Estado de São Paulo, o chamado Pavilhão da Agricultura projetado igualmente por Oscar Niemeyer na década de 1950.

A história do MAC-USP será aqui dividida em duas fases sendo a primeira delimitada pela sua primeira direção, assumida por Walter Zanini (n.1925) entre 1963 e 1978, a mais longa de toda a história da instituição. Considera-se que se por um lado o MAC-USP atuará inicialmente dando continuidade à ação dinamizadora e estimuladora do meio artístico paulistano e brasileiro, a qual era protagonizada pelo seu antecedente – o Museu de Arte Moderna de São Paulo –, por outro, a direção de Walter Zanini tornar-se-á paradigmática para o próprio MAC-USP na medida em que deixará como legado, principalmente, uma coleção de arte conceitual, o que de certa maneira assegurou a continuidade de sua contemporaneidade, e uma relação muito próxima e colaborativa com os artistas[236].

O MAC-USP vem sendo estudado desde a sua fundação por pesquisas académicas realizadas, principalmente, na própria USP; e por investigações e reflexões críticas dos professores associados ao Museu, ao longo de toda sua existência, publicadas muitas vezes nos catálogos ou textos que acompanham suas exposições. Para a compreensão da história do Museu e da constituição das suas coleções dois catálogos publicados pelo próprio MAC-USP orientam este estudo: *Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Perfil de um acervo*, publicado em 1988, e *O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, publicado em 1990. Sobre a história mais recente e, em especial, sobre a coleção de arte conceitual do

[236] Nota-se que atualmente o MAC-USP possui 6396 obras cadastradas no Banco de Dados do Acervo, das quais 5691 foram doadas; dessas doações, 2440 foram doadas pelos artistas, sendo que:
- 2396 foram doadas pelo respectivo artista exclusivamente;
- 13 foram doações compartilhadas pelo respectivo artista e por terceiros (galerias, consulados, etc.);
- 31 foram produções coletivas doadas por todos os artistas envolvidos na produção (segundo depoimento de Cristina Cabral em entrevista presencial realizada em 19 de janeiro de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação).

MAC-USP destaca-se o volume *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*, publicado em 1999 como um dos resultados da investigação de Cristina Freire sobre o núcleo de arte conceitual da coleção do Museu. Destacam-se também *Espaço operacional: estruturas flexíveis para práticas artísticas contemporâneas*, de Ana Paula Carvalho Cohen (2005), e *Jovem Arte Contemporânea no Museu de Arte Contemporânea da USP*, de Dária Jaremtchuk (1999), duas dissertações de mestrado centradas no período de constituição do núcleo de arte conceitual da coleção do Museu, ou seja, período sob a direção de Walter Zanini. Em relação ao aspeto arquitetónico do MAC-USP destaca-se *Arquiteturas para o Museu de Arte Contemporânea da USP*, dissertação de doutorado de Renato de Andrade Maia Neto (2004) que apresenta uma análise sobre os projetos arquitónicos para o MAC-USP, entre 1963 e 2001, executados ou não. Por outro lado, apesar deste estudo ter como objeto o MAC-USP, fez-se necessária uma breve investigação sobre o Museu de Arte Moderna de São Paulo. O volume *MAM; Museu de Arte Moderna de São Paulo,* de Vera d' Horta (1995), orienta esta breve investigação centrada no caso da doação do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo para o MAC-USP.

Segundo Mario Pedrosa (1900-1981), em seu depoimento[237] sobre este "caso", o Museu de Arte Moderna de São Paulo, criado pelo "otimismo e entusiasmo" de seu presidente fundador, Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977), havia trazido para o meio artístico brasileiro uma "carga de ar renovado", tornando-se o animador cultural da cidade e, sobretudo, representante nacional de novas tendências artísticas. "A causa da arte moderna no Brasil foi ganha" pelo museu de Ciccillo, como era conhecido Matarazzo Sobrinho (Pedrosa, 1995, p.300). Ciccillo, um legítimo representante da colónia italiana no Brasil ligada à industria, é considerado o responsável pelos maiores sucessos deste Museu na fase inicial de sua história, onde se destacam as seis primeiras exposições bienais de arte e arquitetura de São Paulo, realizadas entre 1951 e 1961[238], por permitirem o "acesso ao melhor da criação

[237] De 21 de março de 1963, em sua em conferência de despedida do Museu de Arte Moderna e de São Paulo, o qual dirigiu entre 1961 e 1963.
[238] Sobre a história do MAM-SP ver Amaral (1988c) e Horta (1995).

artística internacional" e por contribuírem, ao mesmo tempo, para a inclusão do Brasil, "de forma definitiva, no calendário das grandes mostras internacionais" (Horta, 1995, p.29). Contudo, sendo o Museu de Arte Moderna de São Paulo financiado apenas por recursos privados, principalmente pelos recursos de seu fundador, a iniciativa das bienais acabará por suscitar problemas para o próprio Museu, "forçado que foi a concentrar maior parte de suas energias e recursos na preparação e realização daquelas formidáveis mostras". À medida que as bienais cresciam, "menores eram as disponibilidades que sobravam para as atividades permanentes e, em si mesmas, muito mais duradouras e profundas do museu propriamente dito." (Pedrosa, 1995, p.303).

Como uma solução para este problema, no início da década de 1960 Mário Pedrosa, enquanto diretor do Museu de Arte Moderna e de São Paulo, propõe transformar a Bienal em uma fundação pública sustentada por verbas do governo federal, estadual e municipal, tornando-a um organismo não executivo, constituído apenas por uma comissão para administrar os seus fundos, ao passo que o Museu continuaria a assumir a função de preparar as exposições daquela Fundação. Concretamente, a Bienal foi transformada em uma Fundação, porém, de caráter privado, enquanto que o Museu prosseguiu como sociedade civil, assumindo a presidência daquela, o próprio Matarazzo Sobrinho. Todavia, em assembleia extraordinária realizada em 23 de janeiro de 1963 com os associados do Museu, ou após "longos e agonizantes meses" de procura por um fundador substituto para o Museu, Ciccillo, não podendo responsabilizar-se pelas duas entidades e preferindo assumir a presidência da Fundação Bienal, propõe dissolver a sociedade civil Museu de Arte Moderna de São Paulo e entregá-lo, "com acervo e bens" à USP, considerada um órgão de alta relevância cultural. A assembleia teria que aceitar "a brutalidade do fato": o Museu tinha que encerrar suas atividades "porque já não podia contar com quem lhe desse dinheiro". Assim, sucintamente, o Museu de Arte Moderna de São Paulo deixou de existir como entidade autónoma para fazer parte do património da Universidade de São Paulo (Pedrosa, 1995, p.304).

Em sua análise sobre tal "caso", Mário Pedrosa considerava que a solução encontrada não era a ideal porque "na realidade" o Museu de Arte Moderna de São Paulo desempenhava naquela cidade e no Brasil um papel que dificilmente seria preenchido em outras condições, *i.e.,* o Museu tinha sido responsável por "familiarizar o povo com os aspectos mais livres e mais expressivos, mais imediatos mesmo, da atividade artística desinteressada" da época; ao mesmo tempo, tinha sido a casa dos artistas, procurando "tornar essa identificação de artista e de museu cada vez mais íntima, natural e espontânea" (Pedrosa, 1995, p.305). Contudo, o que acontecerá é que durante seus primeiros anos de existência, ou mais precisamente, durante a direção de Walter Zanini, o MAC-USP dará continuidade a este papel e de uma maneira muito mais radicalizada do que acontecia no próprio Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Nota-se que o Museu de Arte Moderna de São Paulo renascerá alguns meses depois graças ao empenho de seus sócios e amigos, inconformados com a sua extinção e que conseguem manter a sua razão jurídica. Segundo Horta, o Museu de Arte Moderna de São Paulo "perdera seu fantástico acervo de obras, biblioteca, filmoteca, documentação interna, móveis, enfim, nada restara a não ser o nome", mantido com o objetivo de permitir o recebimento por parte da recém-criada Fundação Bienal de São Paulo das subvenções anteriormente destinadas ao Museu. Por outras palavras, "a partir desse nada que era um nome, mas que simbolizava tudo", isto é, o reconhecimento institucional da arte moderna, em especial, no Brasil, ressurge um novo Museu de Arte Moderna de São Paulo, o MAM-SP, "buscando delinear um novo perfil para a instituição, que permaneceria moderna no nome, em tempos pós-modernos" (1995, p.15-16). Por este motivo, o MAC-USP não poderia assumir juridicamente a designação de *Museu de Arte Moderna*, o que era considerado importante por Walter Zanini. A designação *Museu de Arte Contemporânea* será sugerida por Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982) em uma

das reuniões realizadas para ser discutida a organização do futuro museu[239]. Contudo, segundo Costa, a sugestão de Sérgio Buarque de Holanda revelava-se como uma "fina percepção", presentindo que "o conceito de contemporaneidade já esta[ria] na mente de Zanini e que isso poderia vir a ser um diferencial para o museu" (2008, p.93). Enfim, três instituições hoje – o atual MAM-SP (1969), a Bienal (1951) e o MAC-USP (1963) – têm a sua origem na mesma instituição, no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Um ano antes da transferência do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo para a USP, Ciccillo e sua esposa, Yolanda Penteado (1903-1983), doaram à Universidade sua própria coleção com obras "*que haviam sido compradas para compor o núcleo inicial do Museu de Arte Moderna de São Paulo"*[240], e que se encontravam expostas nas galerias deste Museu, no prédio Armando de Arruda Pereira, no Parque do Ibirapuera[241]. Na altura, o Museu de Arte Moderna de São Paulo, representado por Ciccillo e por Mário Pedrosa, estabelece um convênio com a USP comprometendo-se, esta última, a ceder em regime de comodato, por um prazo de trinta anos, um terreno e um prédio para a instalação de um museu na Cidade Universitária. Este convênio definia também o teor das atividades que seriam desenvolvidas no futuro museu, ficando sob responsabilidade do Museu de Arte Moderna de São Paulo colaborar para a realização das mesmas:

> a) exposição permanente de seu acervo de obras; b) exposições periódicas contínuas, de boa qualidade e significação efetiva, não só de artistas individuais, consagrados ou novos de talento, como de movimentos históricos que tiveram importância ou de outros gêneros no campo das pesquisas artísticas; c) publicações regulares de livros e monografias sobre os mais diversos problemas artísticos, além de biografias e apreciação crítica dos artistas individualmente tomados e respectivas obras, inclusive o catálogo geral, cientificamente organizado, do acervo total do museu; d)projeção no seu auditório de filmes, cursos,

[239] Ata da reunião disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP. Loc. 0176/001 – Caderno de Ata. Ata de 29/06/1963 sobre a reunião de 2/05/1963.
[240] Depoimento de Ana Magalhães, em entrevista presencial realizada em 17 de janeiro de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.
[241] Atual Pavilhão Ciccillo Matarazzo.

> conferências, congressos e concertos musicais, pequenas representações de vanguarda etc; e) no seu departamento Educacional, cursos de iniciação, para crianças e adultos, cursos de apreciação da obra de arte, curso sistemático de História da Arte, de nível universitário, além de uma escola de Desenho Industrial, de Informação Estética e de Comunicação Visual; f) formação sistemática [...] de uma pinacoteca de artistas brasileiros contemporâneos; g) publicidade das atividades e planos do museu através dos meios de comunicação [...]; h) levar o museu ao povo: pequenas exposições volantes aos grandes centros sociais importantes [...], organizar anualmente exposições circulantes pelo interior do Estado etc. (Histórico de Atividades do Museu, 1962 *apud* Maia Neto, 2004)

Em 1962, o próprio Mário Pedrosa em seu parecer sobre a construção do *core* da Cidade Universitária[242] sugere que no centro do conjunto museográfico deste espaço cívico estivesse "um museu destinado ao cultivo das artes visuais", lembrando que a universidade já contava "com estupenda coleção de obras de arte" doadas por Ciccillo e Yolanda Penteado, e que se encontrava em exposição permanente, "ao lado da também excelente coleção de obras de arte do próprio museu [de Arte Moderna de São Paulo]", esperando para ser transferida para o *campus* da universidade "onde lhe ser[ia] construída uma sede própria". A posição central do museu no *core* da Cidade Universitária era justificada pela abrangência das "funções culturais e artísticas eminentes" no museu, considerado por Pedrosa como "o maior centro de experiências, pesquisas culturais e artísticas que se conhece na civilização contemporânea". Pedrosa destacava neste documento também a tarefa educacional do museu moderno de arte através de suas coleções, suas exposições, "seu apelo constante, ininterrupto, a todo o complexo sensorial do visitante", dando primazia ao "contato real do homem com os objetos, as coisas". A experiência de aprendizado no museu seria "assim necessariamente ativa, viva". E por outro lado, destacava as características do museu como um "instrumento excepcional de pesquisa, como precipuamente o é a própria universidade, com seus institutos". A diferença seria que o museu "não conserva[ria] suas pesquisas no círculo estreito dos especialistas, mas antes as mostra[ria] ao público para que [tivessem] impacto imediato sobre a sensibilidade geral". E assim como entre as atribuições dos museus científicos estaria

[242] Em planeamento, na altura.

a interpretação dos princípios que alicerçam o desenvolvimento científico, em função da compreensão dos visitantes, do mesmo modo também deveriam "proceder os museus de arte em relação à arte contemporânea". Para Pedrosa, "um tal museu dinâmico, atuante vivo" tinha que "se inspirar, tomar consciência das tendências criadoras do homem de hoje (tanto do domínio artístico como no científico)" se quisesse cumprir "sua missão educacional de catalisador de todos os fatores que, estimulando ou determinando os impulsos criativos" formavam ou transformavam "a sensibilidade contemporânea". E caberia ao museu de arte, no centro do *core* universitário, preencher essa missão (Pedrosa, 2003, pp.69-75).

O facto é que apesar de ter sido realizado pelo arquiteto Franz Heep (1902-1978) um estudo preliminar para o edifício do MAC-USP na Cidade Universitária, a ex-coleção do Museu de Arte Moderna de São Paulo permanecerá no Parque do Ibirapuera, já que o MAC-USP terá como sua primeira sede 5000m^2 do terceiro piso do próprio Pavilhão Armando Arruda Pereira (fig.94, 95 e 96), dividindo este espaço com a Fundação Bienal até a construção de sua sede no *campus* universitário, o que viria acontecer somente na década de 1990[243].

Fig.94. Fachada MAC-USP Ibirapuera, 1973. Créditos Fotográficos: não identificado. Fonte: Fundo MAC-USP 0009/0305. Cortesia ©MAC-USP

[243] Ao contrário do que afirma Lorente (2008), nota-se que o Ibirapuera não é um *campus* universitário, é um parque urbano; tão-pouco foi construído um edifício para o MAC-USP no Parque Ibirapuera em 1992, e sim no *campus* da USP. Lorente afirma igualmente que na época da criação do MAC-USP considerava-se "crucial edificá-lo nas mediações" do Museu de Arte Moderna de São Paulo (2008, p.314), porém, todos os esforços nos primeiros trinta anos de existência do MAC-USP foram no sentido de, enfim, transferi-lo para a Cidade Universitária.

Para a sua criação o MAC-USP receberá, portanto, a coleção de obras, sobretudo internacionais de Ciccillo e de Yolanda Penteado, bem como todo o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo [244]. A coleção de Ciccillo e Yolanda Penteado é considerada o núcleo inicial do acervo do MAC-USP[245] e é dividia em três ramificações: obras representantes da vertente analítica da arte moderna, sobretudo francesa; representantes da arte italiana moderna[246], ramificação considerada o "maior pólo de atração de toda a coleção do MAC-USP"; e representantes da arte brasileira, com forte presença de gravuras. É uma coleção que privilegia a produção francesa e italiana, e que não teve a intenção de construir um panorama geral da arte moderna internacional e sim o de reunir "uma série de obras de artistas consagrados ou em vias de consagração", que se adequassem a um certo "gosto estético 'clássico', modernamente atualizado". Algumas das lacunas deste núcleo inicial do acervo do MAC-USP serão preenchidas com as obras que viriam do Museu de Arte Moderna de São Paulo. A coleção deste museu tinha sido formada na perspetiva de constituir um acervo com obras significativas da modernidade nacional e internacional, sem privilegiar nenhuma tendência em especial; e tendo como política de aquisição a incorporação das obras premiadas nas Bienais de São Paulo, e a aceitação de doações de obras por parte de artistas, colecionadores, instituições nacionais e internacionais (MAC-USP, 1990, p.29-31).

E aqui se abre um parêntesis. O Museu de Arte Moderna de São Paulo havia sido fundado sob a inspiração e colaboração direta do MoMa de Nova York. Várias reuniões preparatórias para a sua fundação foram realizadas em São Paulo e em Nova York, e muitas cartas foram trocadas para se discutir os detalhes da criação desta

[244] Ciccillo doará 429 obras, Yolanda Penteado, 19 obras; e o MAC-USP herdará do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1243 obras (Magalhães, 2011a).
[245] Segundo observação do estudo sobre a coleção do MAC-USP publicado em 1990, a coleção de Ciccillo e Yolanda foi dividida judicialmente antes de ser doada à USP, sendo que uma parte passou a chamar *Coleção Matarazzo Sobrinho* e outra *Coleção Matarazzo Sobrinho/Yolanda Penteado*. Esta divisão está ligada à separação do casal de mecenas, porém, não é considerada no âmbito de tal estudo por se entender que durante a constituição da coleção, Yolanda e Matarazzo dividiram a responsabilidade da escolha das obras (MAC-USP, 1990, p.31).
[246] Nota-se que a obra mais antiga da coleção do MAC-USP é uma paisagem de Giacomo Balla (1871-1958), de 1906.

instituição entre Nelson Rockfeller, Sérgio Milliet (1898-1966), Carleton Sprague Smith (1905-1994), Ciccillo, Rino Levi (1901-1965) e outros. Em 1943, Nelson Rockfeller trazia a São Paulo uma exposição de arte norte-americana contemporânea e, alguns anos depois, em carta dirigida à Sergio Milliet, Rockfeller propunha oferecer ao Brasil alguns "exemplos de arte produzida nos Estados Unidos a partir de 1940", porém, não com a intenção de "fundar uma coleção nem de aumentar uma coleção já existente, mas de acelerar um *momentun* latente" (Rockfeller, 1946 *apud* Horta, 1995, p.16); obras estas escolhidas por Alfred Barr num total de treze, sendo que sete viriam a fazer parte do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo (Amaral, 1988a). Entre 1946 e 1949, respetivamente o ano da doação das obras e da incorporação das mesmas ao Museu de Arte Moderna de São Paulo, este acervo será enriquecido por algumas compras, doações de artistas e pelas obras doadas por Ciccillo e Yolanda Penteado.

O MoMA, por sua vez, e através de Carleton Sprague Smith, um de seus conselheiros, ao enviar a São Paulo seus estatutos para a criação do futuro Museu de Arte Moderna de São Paulo chamava a atenção para a importância que tinha para um museu o quadro de pessoal. Segundo os "entendidos" do MoMA, as pessoas valiam "mais que as coleções ou edifícios", ou seja, "sem curadores treinados a instituição não teria vida própria nem raízes". A instituição nova-iorquina reafirmava também o interesse em trabalhar "com uma entidade particular brasileira, mas seria preciso que a mesma exprimisse vários pontos de vista, apresentando um bom equilíbrio entre as diferentes atitudes da crítica estética" (Smith, 1947 *apud* Horta, 1995, p.19). Em 15 de julho do 1948, o Museu de Arte Moderna de São Paulo é criado nos moldes institucionais sugeridos pelo MoMA, e 68 pessoas entre empresários, artistas, arquitetos e intelectuais[247] assinaram a ata de sua constituição civil, assumindo como seu primeiro diretor o crítico de arte belga e defensor do abstracionismo, Léon Degand (1907-1958).

[247] Sobre a relação entre a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo e o MoMA de Nova York ver Barros, R.T. (2002), *Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949*, São Paulo: ECAUSP. Dissertação de Mestrado.

Fig.95. Vistas de exposição / MAC-USP Ibirapuera, d.1970. Créditos Fotográficos: Lorca Fotógrafos Limitada? Fonte: Fundo MAC-USP 009/0308.2. Cortesia ©MAC-USP

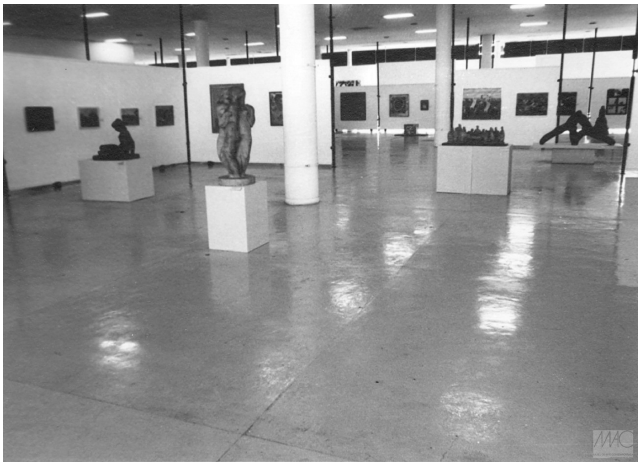


Fig.96. Vistas de exposição / MAC-USP Ibirapuera, s.d. Créditos Fotográficos: sem identificação. Fonte: Fundo MAC-USP 009/0308.1. Cortesia ©MAC-USP

Pelo perfil de seu núcleo inicial e mais amplamente de sua coleção fundadora, o MAC-USP foi criado como um museu *programaticamente moderno*, porém, durante sua história e consoante aos objetivos de seus diretores – e ao facto de nunca se ter estabelecido uma política de aquisição transversal a todas as diretorias –, o MAC-USP constituiu uma coleção muito diversa, mas sempre no sentido de se consolidar como um museu de arte de vanguarda, ou de arte contemporânea. Ao mesmo tempo, desde sua fundação o MAC-USP procurou realizar aquisições durante as Bienais de São Paulo, dando continuidade a este núcleo do acervo que era naturalmente

constituído pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Segundo Amaral, Walter Zanini conseguirá concretizar estas aquisições, porém, o Museu já estaria "distante de espelhar, através de seu patrimônio, o desenvolvimento da contemporaneidade artística tal como se apresentava periodicamente a cada dois anos em São Paulo através das Bienais" (1988a, p.39). No entanto, se a falta de verbas comprometia a continuidade deste núcleo, durante a sua direção Walter Zanini abrirá o Museu para uma nova possibilidade, *i.e.*, para a experimentação e para a arte conceitual da década de 1970; e mesmo com orçamento reduzido, procurará "manter um programa de compras a fim de satisfazer [...] as necessidades de atualização do acervo, voltando-se para a produção das novas gerações, sem com isso negligenciar setores já historicamente definidos" (Zanini, 1973, p.6)

Ao retornar ao Brasil depois de um período de estudo na Europa, Walter Zanini, docente da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da USP[248], assumirá a direção do MAC-USP com a responsabilidade de assegurar o protagonismo institucional no meio artístico e cultural que o seu antecedente havia conquistado. Em um artigo publicado no jornal Estado de São Paulo, pouco depois da abertura do Museu, Walter Zanini discute a singularidade do museu de arte contemporânea e apresenta, de certa maneira, algumas questões que fundamentariam a sua direção frente ao MAC-USP. Para o primeiro diretor do MAC-USP a singularidade deste tipo de museu [o de arte contemporânea] era "a de que ele te[ria] seu interesse concentrado na arte do presente com uma perspectiva aberta para o futuro, ao contrário do museu de arte antiga, orientado exatamente no sentido inverso", ou seja, o museu de arte contemporânea deveria "seguir o curso da vida atual"; e que o seu passado seria recente, "elasticamente recente" e caracterizar-se-ia por uma "posição revolucionária que, dando origem à arte hoje, a ela se acha[ria] indissoluvelmente associada". Os museus de arte contemporânea ou moderna – Walter Zanini não fazia uma diferenciação entre estes termos – testemunhariam "uma civilização no ato de se fazer [...] reunindo obras

[248] Walter Zanini foi professor de História da Arte desta Faculdade entre 1962 e 1969. Posteriormente, torna-se professor do recém fundado Departamento de Artes Plásticas da Escola de Comunicações e Artes da mesma Universidade.

cujo valor é discutido pela crítica e pelo gosto ainda estabelecido e definido pela história". Em relação aos objetivos do museu de arte contemporânea, Walter Zanini considerva-o como sendo menos o de conservar e classificar do que o de ser "laboratório experimental" de atividades presididas pelo "espírito da vida", pelo "estilo de presença e presente". Porém, perguntava-se: "até que ponto podemos admitir esse conceito de 'laboratório experimental'? É possível que tudo o que se produza nos dias de hoje deva submeter-se a essa qualificação precária? " "Não é normal ou quase normal a ideia de constituir um museu a partir do zero em 1963? Seria um museu cuja parte da história começaria a definir-se dentro de 15 a 20 anos. Sua desvantagem de início seria suprimida por uma extraordinária atmosfera de atualidade" (Zanini, 1964, p.4).

O MAC-USP é inaugurado com uma exposição composta por cerca de 250 obras do seu acervo e com a exposição *Pintura Mexicana Contemporânea*, organizada pelo Ministério das Ralações Exteriores do Brasil e pelo Governo Mexicano. De uma maneira geral, durante a direção de Walter Zanini, a exposição permanente do acervo do Museu será dividida em dois grandes setores: nacional e internacional. Contudo, outras salas serão paralelamente criadas, é o caso de uma sala para a exposição de fotografias (1971); da sala consagrada a De Chirico (1888-1978) e vários artistas pertencentes ao dadaismo e ao surrealismo; da sala de artistas estrangeiros contemporâneos ligados ao surrealismo, como Martha Peluffo (1931-1979) e Yoshitome (n.1925); da sala de artistas latino-americanos; e de uma sala destinada aos artistas brasileiros das gerações recentes, tais como Wesley Duke Lee (1931-2010), Nelson Leirner (n.1932), Donato Ferrari, Antonio Dias (n.1944), Amélia Toledo (n.1926)[249]. A programação do MAC-USP durante sua direção seguirá duas linhas fundamentais: revisões críticas do modernismo em retrospetivas anuais; e o incentivo às manifestações artísticas contemporâneas. Isto não quer dizer que suas preocupações estivessem limitadas apenas ao programa expositivo da instituição. Segundo Barbosa, "embora com pessoal muito reduzido, todas as

[249] Todas essas salas inauguradas em 1973 (MAC-USP, 1973a).

atividades que existem hoje no MAC foram implantadas por Zanini, por ter projetado um Museu para crescer paulatinamente" (1990, p.5). Durante a direção de Walter Zanini será implementada a Biblioteca (1964) e o Centro de Documentação Lourival Gomes Machado (1967), o Setor de Fotografia (1970), o Setor de Cinema (1971), o Setor de Música (1975)[250]; inicia-se também o trabalho de verificação técnica e fichamento completo das obras do acervo, da constituição do arquivo fotográfico das mesmas (1965), e organiza-se o primeiro catálogo geral do acervo (1973); cria-se a função de Restaurador (1976). Paralelamente, Walter Zanini enfrentou diversas dificuldades: a ausência de edifício próprio, a interrupção das atividades do Museu para a realização da VII e VIII Bienal, em 1963 e 1965, o que pressupunha a desmontagem completa do Museu por vários meses; os problemas de conservação do acervo e do edifício; a falta de recursos orçamentais e de pessoal administrativo e técnico-científico.

Partindo da premissa que o lugar do Museu era no *campus* universitário, o MAC-USP apresentava-se como um "fenômeno novo" à Universidade que, segundo Walter Zanini, através do Museu e outros organismos congêneres, poderia afirmar "a presença ampla da arte e da cultura nos meios do ensino superior". Para Walter Zanini, o MAC-USP significava "o reconhecimento – embora tardio [...] – de que as artes não mais pode[riam] continuar segregadas" da educação universitária. Ao mesmo tempo, o Museu situado no *campus*, "não deixar[ia] de estar aberto a todos os que se dispuse[ssem] a frequentá-lo e a acompanhar suas diferentes manifestações"[251]. E com o intuito de divulgar o acervo do Museu mais amplamente, várias exposições organizadas pelo MAC-USP tornaram-se exposições "circulantes", através de contatos mantidos com entidades culturais e museológicas do Estado de São Paulo e de outros Estados do Brasil[252].

---

[250] Mais do que departamentos instituídos, estes setores configuravam-se como áreas de atuação do MAC-USP durante a direção de Walter Zanini.

[251] Histórico do MAC-USP escrito por Walter Zanini em 1966, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP. Loc. DR 49/001.

[252] No final da década de 1960, "visando ao benefício educacional e cultural de numerosas cidades", o MAC-USP propõe um convênio com a Companhia Paulista de Estrada de Ferro (CPEF) para desenvolverem juntos um programa de exposições "circulantes" denominado "Trem da Arte": a CPEF

Contudo, durante a direção de Walter Zanini, serão as exposições realizadas com o objetivo de incentivar as manifestações artísticas contemporâneas que imprimirão ao MAC-USP uma dinâmica experimental e aberta em relação ao próprio papel do Museu no meio artístico; e o tornarão um "espaço da recepção artística" onde a "ênfase é dada ao artista e não mais ao objeto de arte", ou onde mais "do que objetos de arte isoladamente", interessava as estratégias utilizadas naquele momento pelos artistas (Freire, 2005, p.33). Em sua participação no VI Colóquio da Associação dos Museus de Arte do Brasil, realizado em junho de 1972, Walter Zanini contextualizava a atuação do MAC-USP principalmente durante a década de 1970, propondo um novo "modus vivendi" para a relação entre o museu e o artista:

> Digamos que o museu já começa a conhecer uma fase de transição: se ainda permanece como uma instituição de seleção e preservação da obra tradicional, a sua função receptiva começa a ceder lugar a uma forma revolucionária de participação ativa e direta no contexto criador. Uma atitude profunda e generalizada que toma densidade na arte atual abandona a concepção da obra, como expressão subjetiva e aferrolhada no seu propósito de originalidade, dotada de consistência física e feita para ser resguardada no museu como documento único. Ela demonstra a posição do artista consciente de sua própria vinculação com a realidade social, que trabalha no sentido da experimentação e cujas soluções, a exemplo da pesquisa científica, surgem como um processo de desenvolvimento ininterrupto, em aberto. Diante da celeridade dessas manifestações de natureza efêmera, possuidoras de uma carga extraordinária de informação e onde são implícitas as motivações interdisciplinares, o Museu obviamente não poderá guardar o distanciamento de outrora, permanecendo como um meta júri à espera dos fatos. A estrutura do museu deverá possibilitar os meios para a sua realização enquanto órgão envolvido no próprio ato da criatividade. Seus objetivos serão os de proporcionar recursos ambientais e instrumentais aos artistas, de converter-se em núcleo de energia que permita confrontos sistemáticos entre os artistas e relacionamentos dialéticos dos artistas com estudiosos e o público em geral e de manifestar-se como centro dinâmico do ponto de visra dos múltiplos aspectos

---

comprometer-se-ia em adaptar vagões de carga "revestindo seu interior, reformando e decorando a parte externa" e dotando-os de "requisitos essenciais para a apresentação de exposições artísticas de diferentes categorias e sobretudo didáticas"; e o Museu em assegurar "as tarefas técnicas da organização e instalação das exposições". O "Trem da Arte" permaneceria cinco dias nas cidades maiores e três dias nas cidades menores. "Um programa de conferências, cursos rápidos e visitas-dirigidas, assim como o fornecimento gratuito de catálogos, complementariam as exposições". Apesar do projeto de adaptação de um vagão ter sido projetado pela arquiteta Lina Bo Bardi (1914-1992), à convite de Walter Zanini, o "Trem da Arte" não chegou a ser concretizado (MAC-USP, 1968).

> da documentação. As formas de organização da atividade que ultrapassam seu espaço arquitetônico e se projetam realmente no espaço urbano interessam ainda em máximo grau o artista, como ao público, destinatário da mensagem. Para o museu e o artista, êste novo 'modis vivendi' representaria uma possibilidade incontestável de desmarginalização e de consequente afirmação como agentes da transformabilidade do universo social pragmático. (Zanini, 1972a, p.2)

Alguns meses depois, ao participar da Reunião do Comitê Internacional dos Museus de Arte Moderna do ICOM[253], Walter Zanini definirá esta função de participação ativa e direta do museu no contexto criador como *espaços operacionais* da instituição, como "o elemento que melhor exprime uma museologia revolucionária, ao nível da ênfase experimental das tendências conceptuais". Pelos *espaços operacionais* "o MAC cessa de entrar em cena depois da obra, tornando-se concomitante à obra, e assumindo uma posição atuante: deixando de ser um órgão expectante e exclusivo armazenador de memórias, para agir no núcleo mesmo das proposições criadoras". Walter Zanini defenderá assim "a participação pessoal do artista como decisiva para a qualificação atual do museu de arte contemporânea" (Zanini, 1972 *apud* MAC-USP, 1972a).

Entre as exposições realizadas pelo MAC-USP durante a direção de Walter Zanini, exemplos da concretização desta *operação* são a *VI Jovem Arte Contemporânea* (JAC), *Prospectiva' 74* e *Poéticas Visuais*. As JACs tiveram sua primeira e última edição respetivamente em 1967 e 1974, e seguindo um formato de *salão de arte* por serem instituídas, inicialmente, por um júri de seleção e um júri de aquisição[254], tinham como objetivo "reunir obras de esculturas, pintura e criações afins, permitindo um largo confronto da produção artística das novas gerações em todas as suas implicações estéticas, técnicas e materiais" (MAC-USP, 1967). Porém, seus antecedentes são o *I* e o *II Jovem Desenho Nacional* (JDN) e a *I* e *II Jovem*

[253] Realizada de 17 a 24 de setembro de 1972 em Lodz, Varsóvia e Cracóvia.
[254] Composto por Walter Zanini, um crítico de arte e um artista, sendo estes dois últimos, até 1968, indicados pelos artistas participantes na ficha de inscrição; e de 1968 até 1971, indicados pelo Comitê Nacional da Associação Internacional de Artes Plásticas da UNESCO e pela secção de São Paulo da Associação Brasileira de Críticos de Arte (Jaremtchuk, 1999).

Gravura Nacional (JGN)[255], quatro *salões* para jovens artistas, com idade até 35 anos, brasileiros ou estrangeiros residentes no Brasil, e que foram realizados desde o primeiro ano de existência do MAC-USP, *i.e.*, desde 1963. A partir de 1967, para além de mudarem de designação, estes *salões* passaram a aceitar obras realizadas em outros suportes, assim como, suas regras sofreram alterações, o que viria a se configurar como um posicionamento crítico do Museu frente às propostas apresentadas pelos jovens artistas que participaram destas exposições.

Divididas em duas modalidades – nos anos pares destinadas ao desenho e à gravura, e nos anos ímpares destinadas às outras expressões estéticas – as JACs terão oito edições, destacando-se entre estas a *VI JAC* por introduzir uma série de modificações no que diz respeito "quer à natureza e objetivos da exposição, quer às condições e modalidades de participação". Em relação aos objetivos, o que se pretendia era "tornar a JAC perfeitamente adaptada às mais recentes formas de atividade artística" e, para tanto, propunha-se:

> a) Alargar o âmbito da manifestação, permitindo a participação sem limite de idade, de artistas nacionais e estrangeiros, residentes ou não no País, e aceitando qualquer técnica ou linguagem artística apresentada.
> b) Deslocar a ênfase do objeto produzido para os processos de produção, apresentando assim um lago confronto das iniciativas processuais da linguagem contemporânea com suas diferentes cargas informacionais, conteúdos semânticos e motivações interdisciplinares.
> c) Provocar uma tomada de consciência das significações desses processos, exigindo de todos os participantes propostas escritas – que serão debatidas publicamente – sobre as intenções básicas dos seus trabalhos.
> d) Omitir os critérios de valor que habitualmente presidem a aceitação ou recusa dos trabalhos. (MAC-USP, 1972b)

Concretamente, o que estas propostas modificaram foi primeiramente a destituição do júri. Em segundo, não era exigido qualquer pré-requisito de domínio técnico – da pintura, da escultura, da gravura, do desenho – ou

[255] O I e II *JDN* foram realizados respectivamente em 1963 e 1965, e a I e II *JGN* foram realizadas respectivamente em 1964 e 1966.

formação artística para participar da exposição. Em terceiro, a realização de um processo de seleção um tanto inusitado: por sugestão do artista Donato Ferrari (n.1933), integrante da comissão de organização, o ingresso para a *VI JAC* seria feito por sorteio. Os artistas sorteados teriam direito a uma parcela do espaço expositivo do Museu[256], subdividido em 84 lotes. "Dava-se assim uma oportunidade igual aos concorrentes para que exercessem sua capacidade criadora, prevendo o regulamento inclusive a permuta dos lotes, verificando-se ademais na prática que não poucos dos inscritos não beneficiados pelo sorteio e realmente interessados na exposição, encontraram uma forma de participação, sobretudo na formação de equipes" (Zanini, 1972b, n.p.). O MAC-USP recebeu 210 inscrições para o sorteio dos lotes que ocorreu no dia 14 de outubro de 1972; e durante os dias 16 e 23 de outubro, aproximadamente 120 artistas trabalharam diariamente no processo ou na montagem de suas obras, transformando o Museu num grande coletivo de experimentação. Um dia após o período de montagem das obras, *happenings* e performances foram apresentados, e os dias 25 e 26 de outubro foram dedicados à discussão pública sobre as obras (Jaremtchuk, 1999). A *VI JAC* configurava-se, assim, não como uma exposição "para ser vista em cinco minutos ou numa noite solene de inauguração; era um tipo de manifestação para ser acompanhada na sua vivência, no seu crescimento diário, no diálogo com uns e outros, na procura da compreensão de cada atitude, de cada comunicação, por mais hermética ou ingênua que se revelasse, no entendimento de seus resultados e frustrações" (Zanini, 1972b, n.p.) (fig.97, 98 e 99).

[256] Espaço destinado às exposições temporárias e que tinha 1000m^2.

Fig.97. Vistas da exposição *VI Jovem Arte Contemporânea*, 1972. Créditos Fotográficos: não identificado. Fonte: Fundo MAC-USP 027/0682.15. Cortesia ©MAC-USP

Fig.98. Vistas da exposição *VI Jovem Arte Contemporânea*, 1972. Créditos Fotográficos: não identificado. Fonte: Fundo MAC-USP 027/0682.2. Cortesia ©MAC-USP

Segundo Walter Zanini, dois fatos interrelacionados e fundamentais "vieram à luz na inédita experiência" da *VI JAC*: "a densa presença de pesquisas que nega[vam] a compreensão da obra de arte como um objeto único, fechado na sua imutabilidade", e a "atitude do Museu diante desses canais da atividade criadora atual que rompem totalmente com as noções artísticas válidas" obrigando-o a "outro tipo de participação junto ao artista e ao público", não mais na condição de "órgão especializado no colecionismo", mas enquanto "núcleo capaz de contribuir diretamente na configuração desses processos que, por serem temporais, opõem-se a ideia clássica de preservação e da coleção". Contudo, o que se intentava de um modo geral "era tornar possível uma ampla e direta vinculação do artista com o museu visando ao mesmo nível a uma nova fórmula de aproximação do público"; um problema considerado "essencial para a sobrevivência dos museus de arte contemporânea" (1972b, n.p.).

Fig.99. Vistas da exposição *VI Jovem Arte Contemporânea*, 1972. Créditos Fotográficos: não identificado. Fonte: Fundo MAC-USP 027/0682.4. Cortesia ©MAC-USP

Em declaração prestada no final da exposição, Walter Zanini afirmava que apesar das inúmeras dificuldades enfrentadas pela sua nova estrutura, a *VI JAC* "havia atingido boa parte de seus objetivos e se constituído, pela sua abertura cultural e pelo impacto de sua comunicação, como uma manifestação que marca[ria] data no desenvolvimento artístico no país" (MAC-USP, 1972c). Foram realizadas posteriormente mais duas JACs, porém, a seleção dos participantes via sorteio e a subdivisão do espaço expositivo em lotes não voltaram a se repetir. Para participarem da *VII JAC*, realizada em 1973, os artistas deveriam enviar os seus projetos para uma comissão constituída por representantes do MAC-USP, por artistas e críticos colaboradores; e esta comissão tinha como função analisar a viabilidade dos projetos propostos, e organizar uma programação escalonada para a realização dos mesmos. Ou seja, a ideia era transformar a *VII JAC* em uma manifestação sequencial e integrada ao conjunto variado da programação do Museu, trazendo "uma nova contribuição e da maior importância às necessidades crescentes do inter-relacionamento entre o Museu, os artistas (através de suas obras e de sua presença pessoal) e diferentes categorias de público" (MAC-USP, 1973b). É no âmbito da *VII JAC* que o MAC-USP apresentará pela primeira vez num museu brasileiro um vídeo

artístico. Tratava-se do registo documental da "obra-acontecimento-artístico" *Passeio estético-sociológico* pelo Brooklin, de Fred Forest (n.1933), que tinha como propósito "unir diretamente o Museu à vida, no desenvolvimento de uma 'ação-passeio'" (MAC-USP, 1973c). Fred Forest reuniu um grupo de interessados em participar deste *passeio* que partiu da sede do Museu em um autocarro até o bairro paulistano do Brooklin, onde realizaram algumas ações propostas pelo artista. Porém, coube a oitava e última *JAC* a organização da primeira exposição pública de vídeos de artistas brasileiros realizada no Brasil. A *VIII JAC*, realizada em 1974, voltara a ser uma exposição pontual, e em relação ao processo de seleção foram mantidas as mesmas regras da edição anterior.

Nota-se que as JACs aconteceram em um contexto muito específico: durante o período mais *ferrenho* do regime militar ditatorial brasileiro. Por outras palavras, o MAC-USP que havia sido inaugurado na iminência do *Golpe de 64*, mantinha uma programação de extrema liberdade no auge da repressão das manifestações artísticas no Brasil. Segundo Walter Zanini, a *VI JAC* "como um todo teve caráter político, com frequentes metáforas aludindo às restrições de liberdade pela ditadura militar" (2003, p.14). A favor do MAC-USP estava a sua relação com a Universidade, conforme observa Freire:

> Nas grandes cidades, em especial em São Paulo e no Rio de Janeiro, a Universidade mantinha-se como um ponto de resistência à ditadura. Se Maio de 1968 remete à imagem dos estudantes franceses que pichavam nos muros palavras de ordem contra instituições como o museu; em São Paulo, o Museu de Arte Contemporânea na Universidade, pelo contrário, mantinha suas portas abertas e funcionava como um verdadeiro território livre para artistas, estudantes, professores e quem mais viesse. Desde 1968, [...] o MAC foi esse espaço de resistência e acolhimento à arte contemporânea. Talvez, por serem incompreendidas, muitas das exposições que [Walter Zanini] organizou passaram incólumes pela censura naquela época, mas, ainda hoje, esse vanguardismo permanece em grande parte não assimilado. (Freire, 2005, p.32)

A *VIII JAC* aconteceu paralelamente à exposição internacional *Prospectiva'74*. Organizada por Walter Zanini em colaboração com o artista Julio Plaza (1938-2003), *Prospectiva'74* procurava trazer ao público "uma ampla visão da linguagem resultante dos novos media", já que consideravam "a exploração de múltiplos canais de comunicação tecnológica" a característica fundamental da arte dos anos 70 (Zanini, 1974, n.p.). Para esta exposição os artistas foram convidados a participarem com "poemas, palavras, conceitos, mapas, documentos, cartões-postais, desenhos, fotos, publicações, trabalhos, ideias, produções, etc, etc,"[257]; e cada artista convidado poderia, por sua vez, convidar mais dois artistas. A maior parte das obras realizadas "por processo multimedia" chegaram ao Museu pela via postal (Zanini, 1974, n.p.) e isto, de certa forma, será determinante para que consequentemente estas obras fossem doadas ao Museu, passando a constituírem o seu núcleo de arte conceitual. Segundo Julio Plaza, *Prospectiva'74* existia "como processo e não como instituição", colocando em evidência o "aspecto semiológico vs. estético da produção artística atual", apresentando uma série de propostas que contribuíam "forte e objetivamente para a valorização da IDÉIA na arte, perdida pela valorização desta como objeto de consumo". *Prospectiva'74* era uma mostra onde os artistas estavam "unidos por uma problemática comum e uma idêntica visão da realidade: CONTINUIDADE vs. CATEGORIAS"; e uma mostra possível "graças a uma comunicação em nível internacional entre artistas, que [demonstrava] um espírito de cooperação e de autogestão", fundamentados no "conceito de INFORMAÇÃO" e não de mercadoria (Plaza, 1974, n.p.) (fig. 100 e 101).

[257] Carta-convite para participação da exposição enviada pelo Comitê Organizador, Walter Zanini e Julio Plaza. Sem assinatura. Datada em São Paulo, em 21 de março de 1974, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP.Loc. 0017/001.

Fig.100. Vistas da exposição *Prospectiva'74*, 1974. Créditos Fotográficos: não identificado. Fonte: Fundo MAC-USP 020/0567.5. Cortesia ©MAC-USP

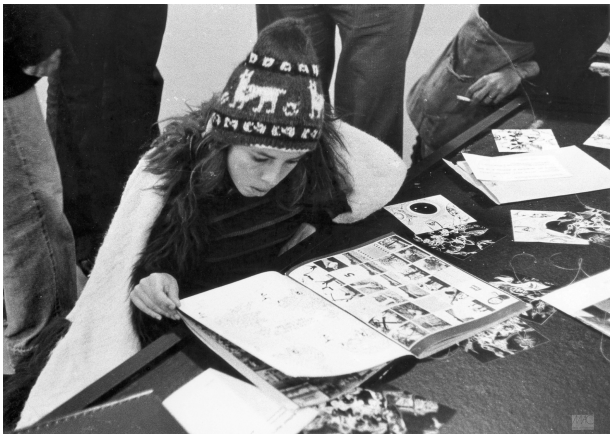


Fig.101. Vistas da exposição *Prospectiva'74,* 1974. Créditos Fotográficos: não identificado. Fonte: Fundo MAC-USP 020/0567.4. Cortesia ©MAC-USP

Outra exposição internacional organizada em colaboração entre Walter Zanini e Julio Plaza será *Poéticas Visuais*, realizada em 1977. Esta exposição concentrava-se "nos múltiplos *media*" que se valiam, "alternada ou simultaneamente, da imagem como a palavra", oferecendo vasta cobertura dos recursos tecnológicos manipulados na altura. "O livro-de-artista, em particular, constituiu-se num dos dados maiores da manifestação". Tal qual *Prospectiva'74,* nesta exposição os artistas foram convidado a participarem e a convidarem mais dois artistas a apresentarem seus trabalhos. O número importante de artistas participantes desta exposição da América Latina, dos Estados Unidos da America e da Europa do "oeste" e do "leste" manifestava o crescimento do "intercâmbio do MAC com os artistas da ampla área da comunicação alternativa no mundo", e também "a confiança na ação [daquele] museu universitário". Poéticas Visuais teria ainda "um aspeto insólito: o público poderia

"obter exemplares em xerox [ou fotocopiados] da maioria dos documentos exibidos" o que a configurava, segundo Walter Zanini, "como uma *exposição portátil*" (Zanini, 1977, n.p.).

Walter Zanini ao falar do trabalho que o Museu desenvolvia durante a década de 1970, citava algumas exposições internacionais com as quais estabelecia algumas aproximações: *When Attittudes Become Forms*, realizada em 1969, em Bern; *Between Man and Matter*, em 1970 em Tóquio; *Information*, em 1970, em Nova York. Ao mesmo tempo, Walter Zanini procurava "sempre ampliar seus horizontes no diálogo com o resto do mundo, ao incluir o Brasil no mapa das exposições internacionais". Para tanto, selecionava e enviava "artistas e obras para exposições no exterior (Freire, 2005, p.35). Segundo Gabriel Borba (n.1942), artista que participou de algumas das exposições do MAC-USP durante a década de 1970 e que hoje é responsável pelo projeto museográfico do Museu, o "*MAC e o Zanini*" seriam "*responsáveis pela formação de muitos, talvez a maior parte dos artistas*" da geração de 1960 e 1970. Formação não no sentido de "*que dependessem dele ou do Museu para serem artistas*, *e sim como suporte*"[258]. Walter Zanini entendia que sua função como diretor de um museu de arte contemporânea no Brasil era "menos convencer sobre uma função não assimilada de museu do que começar a encontrar os meios para transforma ficção e utopia em realidade" (Zanini, 1970 *apud* Freire, 2005, p.35).

Paralelamente ao programa de exposições, durante a direção de Walter Zanini o MAC USP assumirá um importante papel na divulgação e produção da videoarte no Brasil. Em 1976, o MAC USP cria um Setor de Vídeo e, em 1977, compra um equipamento de videotape – uma câmera Sony *b/w*, meia polegada, *open reel*. Este setor será ativado por Cacilda Teixeira da Costa (n.19-) e Marília Saboya de Albuquerque (n.19-) – coadjuvadas por Hironie Ciafreis (n.19-) – as quais, sob a orientação de Walter Zanini, desenvolverão três linha gerais de trabalho. A primeira

[258] Depoimento de Gabriel Borba, em entrevista presencial realizada em 16 de janeiro de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.

linha, o estudo histórico do vídeo desde suas primeiras aplicações como mensagem artística, e a organização de um centro de informação e documentação. Com este trabalho o MAC-USP inicia a constituição de uma videoteca com gravações feitas pela própria equipa do Setor de Vídeo e com vídeos que eram doados ao Museu. São também organizadas discussões onde artistas eram convidados a debaterem com o público questões sobre a videoarte e apresentarem suas experimentação com o vídeo. Um exemplo é a conferência ministrada por Antoni Muntadas (n.1942), a convite de Walter Zanini, em dezembro deste mesmo ano, onde mostrou alguns vídeos e debateu questões relacionadas aos novos suportes e meios tecnológicos (Costa, 2007).

A segunda linha de trabalho do Setor de Vídeo consistia na realização de exposições dedicadas especificamente à videoarte. E neste âmbito é organizada a primeira exposição de vídeo no *Espaço B*. Este espaço, a par do *Espaço A*, foi criado por Walter Zanini para receber uma série de exposições individuais de artistas de gerações e orientações diversas, mas que tinham em comum o experimentalismo. Caracterizados como dois "*ambientes*" dentro do espaço expositivo do Museu, o *Espaço A* recebia exposições de "*artistas contemporâneos que faziam experiências com suportes tradicionais*"[259], como a pintura, o desenho, a gravura, e o *Espaço B* (fig.102) recebia exposições de artistas contemporâneos que utilizavam outros suportes, como a fotografia e o vídeo. A primeira exposição de vídeo no *Espaço B*, 7 *Artistas do Vídeo*, foi realizada no dia 21 de Maio de 1977, entre 15:30 e 17:30 horas e apresentou obras de Anna Bella Geiger (n.1933), Fernando Cocchiarale (n.1951), Ivens Machado (n.1942), Letícia Parente (1930-1991), Miriam Danowski (n.199-), Paulo Herkenhoff (n.1949) e Sônia Andrade (n.1935), artistas estes que faziam parte da primeira geração brasileira que se dedicou à experiência com o vídeo, a "geração dos pioneiros" (Machado, 1997). Quanto à forma de apresentação, geralmente as exposições de vídeo realizadas neste espaço assumiam uma dimensão "teatral": no *Espaço B* "em dia e hora determinados, um grupo de vídeos [era] veiculado através de aparelhos de TV, colocados sobre um pedestal, à pequena distância de um público

[259] Idem.

de no máximo sessenta pessoas" (Costa, 1977 *apud* Aguiar, 2007). Estes eventos aconteciam geralmente nos sábados à tarde e eram acompanhados de folhetos com o programa e textos sobre os vídeos em exposição.

Fig.102. Espaço B, 1977. Créditos fotográficos: Gerson Zanini. Fonte: Fundo MAC USP 006/0228 Cortesia ©MAC-USP

E por fim, a terceira linha de trabalho do Setor de Vídeo do MAC-USP, consistia na organização de uma área operacional para a pesquisa dos artistas em colaboração com o Museu. Ou seja, para "além de divulgador", o MAC-USP apresentava-se como um "agente de produção", assumindo "os problemas técnicos de composição e edição dos videotapes assim como o de assistência aos artistas durante as gravações" (MAC-USP, 1977a). Esta assistência era dada pela equipa do Setor de Vídeo e, para "enfrentar a falta de familiaridade com o equipamento", o Museu organizou um curso técnico de iniciação ao videotape, fornecendo "informações básicas a respeito do desenvolvimento e terminologia do vídeo" e instruindo "sobre o uso da câmera e demais equipamentos" (MAC-USP, 1977b). Nota-se que em finais da década de 1970, os equipamentos de vídeo no Brasil eram raros e difíceis de serem adquiridos, e que o Setor de Vídeo não contava com verbas regulares ou recursos específicos, mas a sua "existência e sobretudo o carisma de Zanini contribuíram para a experimentação e as reflexões sobre suporte, meio e mensagem", e para que "uma nova geração surgisse nos anos 80, incorporando com muito pique as conquistas dos pioneiros" (Costa, 2007, p.73).

Porém o Setor de Vídeo do MAC-USP não sobreviverá ao fim da direção de Walter Zanini. A última exposição organizada por este setor foi *Vídeo MAC* composta por obras de Carmela Gross (n.1946), Gabriel Borba, Ivens Machado, José Roberto Aguilar (n.1941), Julio Plaza, Letícia Parente, Regina Silveira (n.1939), Sônia Andrade e Marcello Nitsche (n.1924). Estes artistas, "alguns trazendo considerável experiência e outros que pela primeira vez usavam este veículo", respondiam à proposta feito pelo Museu para realizarem um "tape", colocando "à disposição dos mesmos o equipamento e cinco minutos de fita" (MAC-USP, 1977c). *Vídeo MAC* é realizada em 10 de dezembro de 1977 , poucos dias antes do encerramento temporário das atividades do Museu para algumas intervenções no edifício que o alojava.

Sendo assim, no final de 1977 o MAC-USP fecha para visitações e reabrirá somente em março de 1979. A partir de então o Museu assumirá diferentes posturas no que diz respeito aos seus objetivos e funções. Colaborações com os artistas continuaram a fazer parte de sua programação, porém, sua função de *espaço operacional* só muito pontualmente será exercida, ou melhor, não será mais assumida como uma polícia institucional. Nota-se, por fim, que ao longo dos anos em que esteve à frente do Museu, se por um lado Walter Zanini foi completamente isolado pelos críticos, que pouco entendiam de suas propostas, por outro, foi vivamente incentivado por artistas e diversos colaboradores que, junto dele, construíram aquele *tempo* no MAC-USP, conhecido como o *MAC do Zanini* (Freire, 1999).

5.2 Processos

Entre 1978 e 2012, ou seja, durante a segunda fase de sua história o MAC-USP terá sete diretores que continuarão, de certa maneira, a desenvolver quatro linhas de trabalho ou objetivos iniciados desde sua fundação: a exposição do seu acervo; a integração do Museu à Universidade; o estudo científico de sua coleção e de sua história, resultando em exposições e publicações; e o envolvimento do público em suas atividades. Por outro lado, o MAC-USP será conduzido por diferentes entendimentos sobre a natureza do museu da arte contemporânea enquanto um museu universitário; e por diferentes incertezas que o levaram a se perguntar: "Afinal, o que é na verdade, um museu de arte contemporânea na segunda metade do século XX? Um santuário de obras primas? Um núcleo gerador de artistas? Uma extensão da escola? Um espaço privilegiado para especialistas, intelectuais e amantes das artes? Ou um espaço cuja função é atrair o público em geral com programação especialmente a ele dirigida? Tudo isso conjuntamente? As respostas serão tantas quantos sejam os especialistas que reflitam sobre essas questões... E cada resposta sempre encontrará os seus críticos" (MAC-USP, 1990, p.16). Observa-se que estas indagações estarão presentes no *discurso* de cada direção do Museu, em maior ou em menor grau. Porém, pelas razões explicitadas no relato dos desafios metodológicos enfrentados durante esta investigação, centra-se aqui, especificamente, nas direções de Wolfgang Pfeiffer, Aracy Amaral, Ana Mae Barbosa e Teixeira Coelho.

1. Wolfgang Pfeiffer (1912-2003) assume a direção do MAC-USP entre 1978 e 1982, e estará à frente do Museu em sua reabertura, em março de 1979, após as intervenções no Pavilhão Ciccillo Matarazzo. Em sua reaberutra o Museu apresentará três exposições: *Estudos para os painéis do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro*, com obras de Cândido Portinari; uma exposição temporária composta por desenhos e gravuras pertencentes ao acervo do Museu, das décadas de 1930 e 1940, e de autoria de artistas brasileiros; e a exposição permanente de seu acervo, apresentando obras de pintores e escultores nacionais e estrangeiros. Durante a direção de Wolfgang Pfeiffer[260] o acervo do MAC-USP será enriquecido principalmente com a doação da coleção de arte brasileira de Theon Spanudis (1915-1985) e com o espólio da pintora Yolanda Mohalyi (1909-1978). E dando continuidade ao programa de atividades implementado por Walter Zanini, Wolfgang Pfeiffer também organizará algumas exposições "circulantes" e algumas exposições fora do Brasil com artistas brasileiros (MAC-USP, 1980).

Contudo, considera-se que toda a direção de Wolfgang Pfeiffer tenha sido "marcada pela sua convicção de que um museu [seria] um espaço para acolher arte já consagrada e não um núcleo de experimentações [...], ou seja, um museu só deveria dar seu aval a obras já consagradas pela crítica [...]", sendo que antes "de serem agregadas a seu acervo, deveriam passar por uma pré-seleção feita nos salões, galerias e Bienais". Por outro lado, será também marcada pela sua convicção de que "um museu deve[ria] ser um espaço para discussão de novas ideias e propostas" (MAC-USP, 1990, p.18). E neste sentido, torna-se interessante observar que o MAC-USP continuará a dar seguimento aos *salões* para os jovens artistas, porém, assumindo parcialmente a configuração original de tal iniciativa com o *Desenho Jovem*, realizado em 1980, e com a *Jovem Gravura Nacional*, realizado em 1981, eliminando a categoria *diversas formas de expressão* aceita pelas JACs.

[260] Nota-se que Wolfgang Pfeiffer havia sido Diretor Técnico do Museu de Arte Moderna de São Paulo e da Bienal de São Paulo, entre 1952 e 1959.

Em relação à integração do Museu à Universidade, "demonstrando que o Museu poderia servir como laboratório e sala de aula para pesquisas artísticas" (Ajzenberg, 2002a, p.1), é durante a direção de Wolfgang Pfeiffer que pela primeira vez são organizadas exposições, ou mais especificamente, são reservados espaços na programação do Museu para a apresentação de exposições idealizadas como resultado final de dissertações de mestrado e doutorado dos estudantes da Escola de Comunicação e Arte da USP. Neste mesmo período a Universidade renovará sua promessa de uma sede para o Museu no *campus*, mesmo que provisória, o que viria a se concretizar na Direção seguinte (MAC-USP, 1990). Entretanto, o MAC-USP conseguirá a ampliação de seu espaço no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, em convênio com a Fundação Bienal. Esta ampliação é de certa forma celebrada com organização de uma primeira exposição em conjunto entre as duas instituições: *Arte e Pesquisa* composta pelas últimas "pesquisas" artísticas de oito artistas do Rio de Janeiro e de São Paulo, entre estes, Antonio Dias (n.1944), Rubens Gerchman (1942-2008), Mira Schendel (1919-1988) e Carmela Gross (n.1946) (MAC-USP, 1981).

2. Aracy Amaral (1930) assumirá a terceira direção do Museu, entre 1982 e 1986, e de uma maneira singular desenvolverá, a par de suas atividade como diretora, uma reflexão sobre a função e o sentido de um museu de arte contemporânea na universidade. Ponderando que o prestígio do MAC-USP se assentava na qualidade de sua coleção estrangeira, a qual considerava *datada*, e na quantidade significativa de obras em seu acervo[261], Aracy Amaral pretendia transformar o Museu em um pólo cultural de importância nacional. Para a terceira diretora do MAC-USP era importante que o Museu mantivesse, acima de tudo, "sua chama de um museu na Universidade e não de um museu universitário, atrelado a um Departamento de uma escola de Artes" (1988a, p.32). O que até então era conseguido, sendo que o MAC-USP transcendia em muito a Universidade "pelo valor de sua coleção e por sua atuação ao longo das décadas". Portanto, uma vinculação burocrática que afetasse sua plena autonomia "não seria nunca desejável para as atividades deste Museu"

[261] Em sua direção, o acervo do MAC-USP possuía 4.280 obras, para além de 580 "de caráter conceitual" (Amaral, 1988a, p.11)

respeitado como "um patrimônio nacional com acervo artístico" (*ibid.,* p.34)[262]. Neste quadro de reflexões, Aracy Amaral considerava um dado enriquecedor para um museu dentro da universidade a sua articulação com a comunidade a partir de pesquisas, publicações, cursos e exposições. Ou seja, a pesquisa como formação e a renovação do conhecimento, e "como o único caminho para o desenvolvimento intelectual e questionador de nossa realidade ou da realidade artística"; e as publicações, cursos e exposições como desdobramentos naturais a partir da pesquisa realizada, "como irradiação do conhecimento acumulado" (Amaral, 2006, p.209-210).

Para Aracy Amaral, a qualidade e representatividade da coleção do Museu era uma circunstância extraordinária "por tratar-se de um museu da América Latina, do Brasil, país em geral pouco atento à preservação e difusão das coisas da cultura", e pelo facto também do país não possuir na altura "uma tradição museológica e sim um acúmulo raramente controlado de dificuldades técnicas, financeiras, e de descontinuidade de trabalho, o que obstaculiza[va] o cumprimento" das obrigações dos seus diretores e de sua equipa para com este património (Amaral, 1988a, p.11). Frente a esta realidade, durante a sua direção o MAC-USP passará por um amplo projeto de estruturação. O Museu se adequará ao regimento dos museus universitários da USP implementando os setores Divisão Científica – Acervo, Biblioteca e Documentação –, Divisão Cultural – responsável pela organização das exposições temporárias, dos eventos culturais como cursos, debates, publicações – e Divisão Administrativa. Será também informatizado, no que diz respeito ao seu acervo e biblioteca. Ao mesmo tempo, será elaborado um regimento interno do Museu, de acordo com suas necessidades específicas, e procurar-se-á definir uma política regular de aquisições de obras, passando a captar recursos junto à iniciativa privada para o apoio das atividades do Museu frente à falta de verbas oriundas da Universidade. Em relação à política de aquisições, a preocupação de Aracy Amaral era "elaborar uma relação de prioridades a partir das carências da coleção, para fins de aquisição ou

[262] Durante a sua direção, Wolfgang Pfeiffer havia conseguido "o reconhecimento oficial da importância do acervo de obras de arte do MAC-USP pela Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – SPHAN – do Ministério da Educação e Cultura" garantindo, assim, a sua composição e permanência integral (MAC-USP *apud* Spinelli, 2012).

doação, tanto a nível nacional como internacional". Desta forma, a relação elaborada significava "uma tentativa de racionalização de novos acréscimos à coleção. Por outro lado, tentou-se obter para o MAC, nesse período, novos valores da retomada da pintura nos anos 80" (Amaral, 1988a, p.37-38). Porém, a atualização do acervo era considerada a terceira opção da linha programática assumida pela sua direção, vindo depois do início da construção do Museu na Cidade Universitária, o que representava a integração definitiva do MAC-USP com a Universidade, e da estruturação administrativa do MAC-USP.

Aracy Amaral implementará ainda os setores de Arte-Educação, Videoteca, Computação e Vigilância; e é na sua direção que serão criados a Associação de Amigos do Museu de Arte Contemporânea e o setor de Comunicação Visual, com a finalidade de manter uma diretriz museográfica para as exposições. Durante sua direção será também privilegiada a publicação de livros que se configuraram como "fontes de consulta obrigatória sobre Di Cavalcanti [1897-1976], Ismael Neri [1900-1934] e Waldemar Cordeiro[1925-1973]" (Barbosa, 1990, p.5). Será somente em sua direção que o MAC-USP começará a se preocupar de forma efetiva com as questões de gestão e conservação de seu acervo ao inaugurar o Laboratório de Conservação e Restauro de Pintura e Escultura, em 1983, e o Laboratório de Conservação e Restauro de Papel, em 1989, cada qual com dois especialistas responsáveis. Porém, observa-se que apesar do MAC-USP ser considerado pioneiro na implantação de laboratórios de conservação e restauro em museus de arte no Brasil, "os mesmos foram construídos tendo como modelo as estruturas dos laboratórios dos museus de arte tradicional... dando ênfase à separação por suportes" (Elias, 2010, p.108-109), incoerente, de certa forma, com o acervo que o Museu havia constituído, principalmente, durante a direção de Walter Zanini.

Em relação à principal prioridade da direção de Aracy Amaral, *i.e.*, a construção da sede definitiva do MAC-USP na Cidade Universitária, abre-se aqui um outro parêntesis. Segundo Maia Neto (2004), a primeira resposta positiva às inúmeras solicitações para a transferência do MAC-USP à Cidade Universitária foi dada no

início da década de 1970, quando o então Reitor da USP, Miguel Reale (1910-2006), anuncia a intenção de construir um espaço especialmente reservado para os museus universitários no *campus*. Após desistir da ideia inicial de se fazer um concurso para a escolha do projeto do novo edifício do Museu, e tendo como fundamento a linha programática experimental de suas exposições naquela altura – para além de algumas das sugestões de Mario Pedrosa para o *core* da Cidade Universitária – a direção do MAC-USP juntamente com uma comissão constituída por Luiz de Anhaia Mello (1891-1974), Alcides da Rocha de Miranda (1909-2001), Luciano Bernini (n.19-), Ulpiano Bezerra de Meneses (n.1938) e Donato Ferrari (n.1933) elabora um Programa de Necessidades do Museu, apresentando alguns pontos essenciais a considerar:

> A ideia de um museu cuja estrutura possa permitir a coexistência de funções tradicionalmente caracterizadas – coleta, preservação, estudo e exposição de obras – e de novos tipos de atividade que impliquem em sua participação direta no processo artístico e sua comunicação, é sem dúvida de se preconizar como uma solução altamente realista. Nesta perspectiva de embasamento, o museu de arte contemporânea deixaria de apoiar-se exclusivamente na realidade que o antecede – a obra de arte – para atuar concomitantemente ao artista, em seus empreendimentos isolados ou de motivações inter-disciplinares. O próprio sentido processual que marca importantes tendências da arte do presente, de similaridades evidentes com a pesquisa científica, induz a instituição museológica a um comportamento revolucionário. Não sendo mais apenas o órgão à espera dos fatos, o museu deve envolver-se no próprio ato criador – sem todavia assumir qualquer atitude protetora. Oferecendo ao artista uma série de recursos (espaço, instrumental adequado assim como uma atmosfera múltipla de relacionamentos – colegas, pessoal, museólogos, críticos, pesquisadores de outras áreas, o público) e, de sua parte, usufruindo da presença ativa de todo esse elemento humano, o museu ganhará uma nova e decisiva dimensão de interesse, descaracterizando-se como exclusivo centro receptor e de admiração contemplativa, inserindo-se portanto no contexto mais vivo da transformabilidade da arte. Esta é certamente uma observação de ordem conceitual maior a fazer diante da responsabilidade da programação do edifício. (MAC-USP, 1975, p.10)

Neste programa propunha-se que o Museu deveria "apresentar-se como um todo bem ordenado e flexível no seu espaço, articulando suas funções de órgão polivalente voltado, de um lado, para o colecionismo e documentação e, de outro, para uma atividade destinada a acolher e a dinamizar a criação artística da atualidade". Previa-se que a sua presença no *campus* universitário atrairia "um público numeroso, formado de estudantes de vários níveis, de professores, críticos, artistas, e de visitantes em geral" (MAC-USP, 1975, p.10). Seguindo estas instruções, o edifício MAC-USP foi projetado pelos arquitetos Jorge Wilheim (n.1928) e Paulo Mendes da Rocha (n.1928), sendo realizada em 1975 uma exposição para apresentar o anteprojeto e a maquete ao público. Este projeto foi também enviado para o MoMA de Nova York para análise, o qual responde com um parecer assinado por Ludwig Glasser (n.19-), apontando alguns aspetos que considerava questionáveis, por exemplo: que deveria haver uma maior distinção arquitetónica entre as áreas públicas, semipúblicas e as áreas restritas; a ampliação da área de reserva; que preferencialmente a luz do dia deveria ser escolhida para a arte contemporânea, porém, como as galeria de exposições temporárias exigiam um alto grau de flexibilidade, era preferível optar pela luz artificial por oferecer mais alternativas (Maia Neto, 2004). Entretanto, a execução deste projeto não foi concretizada.

Durante a direção de Wolfgang Pfeiffer, a transferência do Museu para a Cidade Universitária deixara de ser uma prioridade. Wolfgang Pfeiffer preocupou-se em conservar o espaço que o MAC-USP ocupava no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque do Ibirapuera, e em aumentar a sua área expositiva. Com a direção de Aracy Amaral, a construção da sede do MAC-USP na Cidade Universitária volta a ser prioridade. Aracy Amaral conseguirá acordar com a Reitoria da USP que a futura sede definitiva do Museu seria construída pelo arquiteto Carlos Lemos (n.1925) que, para tanto, se apropriaria de algumas estruturas abandonadas no *campus*; decisão esta que não era a ideal, porém, adequada às verbas disponíveis. Enquanto esperava pela construção do edifício, o MAC-USP inaugura em 16 de novembro de 1983 um *campus avançado* na Cidade Universitária, em uma antiga agência bancária, ao lado da Reitoria (fig.103). Um espaço de 850m^2, com projeto museográfico do designer

Karl Heinz Bergmiller (n.1928), do Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Contanto a partir de então com duas sedes *provisórias*, o MAC-USP apresentará permanentemente no MAC Ibirapuera núcleos de seu acervo – *Aspectos do Abstracionismo na Coleção do MAC; Gravadores Brasileiros dos anos 50 e 60, Coleção Theon Spanudis,* entre outros – e uma programação de exposições temporárias; e no MAC Cidade Universitária, uma exposição permanente de seu acervo – *Uma seleção do Acervo (1907-1951)* –, também a par de uma programação de exposições temporárias.

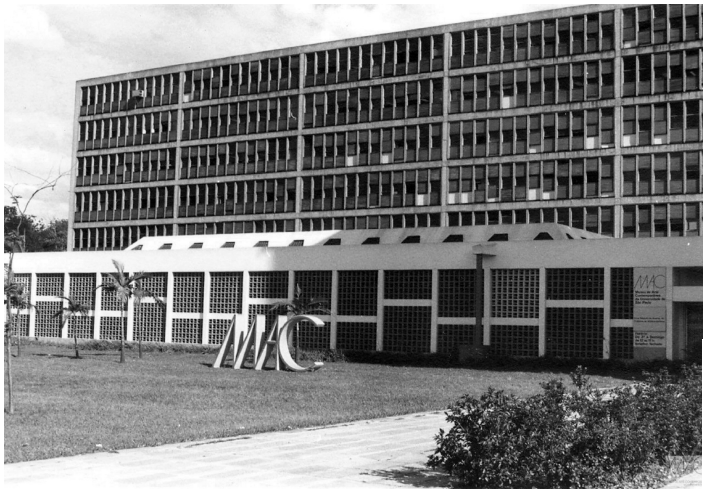


Fig.103. Vista da Fachada da Sede da Cidade Universitária – MAC\Anexo, 1987. Créditos fotográficos: Rejane Cintrão. Fonte: Fundo MAC USP 015/0429. Cortesia ©MAC-USP

Em relação ao programa museológico do novo projeto do edifício do MAC-USP, Aracy Amaral previa "os dados principais e obrigatórios para a exibição das obras, sua conservação, a recepção do público universitário ou não, os ambientes para cursos e debates, espaços para performance, imaginando um museu que [seria] simultaneamente um local de informação sensível, lazer e encontro para diálogo e cultura" (Amaral, 2004 *apud* Maia Neto, 2004, p.71). Com este novo projeto, o MAC-USP teria 5000 m^2 de área construída e seria subdividido em dois edifícios: um vertical, onde ficaria a parte administrativa, e um horizontal, destinado ao espaço

expositivo, biblioteca, auditório, reserva técnica, jardim de esculturas, espaço para projeções audiovisuais.

Em agosto de 1984 começaram, enfim, as obras da sede do MAC-USP na Cidade Universitária. Entretanto o projeto não foi seguido à risca pela Reitoria, desvirtuando-o por completo e postergando a sua finalização. E esta será uma das razões do afastamento da então diretora do Museu que, frente à impossibilidade do MAC-USP ter um edifício digno viabilizado com recursos da Universidade, sugere como uma das soluções a USP "devolver" o Museu para a comunidade, transformando-o em fundação (Amaral, 1986, p.5).

3. Ana Mae Barbosa (n.1942) assumirá a direção do MAC-USP entre 1986 e 1993. Em sua oração de posse, a quarta diretora do MAC-USP enumerava os desafios em forma de preconceitos que sabia que teria que enfrentar, entre estes, a própria designação "Museu de Arte Contemporânea" por carregar "em cada uma de suas palavras fortes preconceitos". A palavra "museu" por trazer "para mentes imediatas" a ideia de "mortalha da cultura, depósito de quadros". Depois viria o preconceito contra a própria arte, vista "pelas mentes mecanicistas" como "adorno, enfeite, babado cultural ou mera atividade alienada". Porém, muito pior seria o preconceito contra a arte contemporânea, "considerada elitista porque se pensa que é entendida e apreciada pelos próprios artistas que a fazem". Ao mesmo tempor, segundo Ana Mae Barbosa, a "sociedade moderna" mudara a "função do museu, a função da arte e a capacidade de entendimento da arte contemporânea". E esta mudança seria uma das responsáveis pelo aumento do público para a arte moderna e/ou contemporânea. O museu não seria mais visto "apenas como o lugar da guarda cuidadosa, da obra de arte", e sim também como um "lugar de aprendizagem, de educação informal, de alto desenvolvimento para os indivíduos, e de impregnação estética provocadora". O museu seria responsável pelo "desenvolvimento de modos de apreciação artística".

Ana Mae chamava a atenção ainda para o facto de que a arte estaria "na base de pelo menos 2/5 das profissões de um país moderno"[263].

Ana Mae Barbosa assumirá como objetivo principal de sua direção instituir a "Política Cultural do MAC", dando continuidade "às bem sucedidas ações de [seus] antecessores, embora delineando um projeto multicultural, até então não experimentado para o MAC, que privilegiasse a Arte como objeto e as manifestações estéticas em geral. Arte e Estética Antropológica dialogando e se contrapondo passaram a constituir pólos de investigação no MAC" (Barbosa, 1990, p.5). Neste sentido, seis prioridades de ação foram definidas:

a) *Intensificar o diálogo internacional*, principalmente através de cursos com professores estrangeiros, com a realização de exposições de arte internacional, e com a realização ou participação de exposições no exterior com a coleção do MAC-USP.

b) *Priorizar exposições coletivas de Jovens Artistas*, *i.e.,* artistas que não tinham feito ainda exposição individual em galerias de arte comerciais. Neste âmbito, o MAC-USP instituiu entre 1987 e 1990 a Bolsa de Estudos Emile Eddé, com o objetivo de suportar economicamente um artista durante um ano. "Esta bolsa não beneficiava apenas um jovem artista, mas também a política cultural do Museu que, através do exame do 'portifólio', identificava artistas que eram incluídos não só em exposições, mas também em outras atividades do Museu" (Barbosa, 1990, p.6).

c) *Apresentar Projetos expositivos resultantes de pesquisa em História da Arte e/ou Poética Visual* de alunos de pós-graduação e professores de outros institutos afins com a USP, como a Escola de Comunicação e Arte e a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, objetivando afirmar "o MAC como Museu Universitário" ao assumir "um compromisso muito forte com a pesquisa" e, no caso específico do

[263] Oração de posse da diretoria do Museu de Arte Contemporânea da USP, em dezembro de 1986, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP. Loc. DR 0049/001 V2.

MAC-USP, "com a pesquisa da imagem e da história" – o que não deveria "se refletir só na honesta catalogação do acervo e exaustiva coleta de dados sobre os artistas da coleção, mas, também, na necessidade de traduzir, em linguagem acessível a todas as classes sociais, as pesquisas de Arte e em Arte realizadas na Universidade" (Barbosa, 1990, p.7).

d) *Projetos Especiais*, procurando ampliar e diversificar o público frequentador do Museu. Para tanto, foram criados projetos "visando criar canais de comunicação da arte erudita": *com a arte das minorias*, com a realização, por exemplo, da exposição *Arte e Loucura* (1987), apresentando os trabalhos dos internos do Hospital Psiquiátrico do Juqueri da década de 1940 e 1950, e da exposição *Civilidades da Selva* (1988), uma coletiva de artistas contemporâneos que trabalhavam com mitos e com a iconografia indígenas –; e *com a estética das massas*, por exemplo, com a exposição *Carnavalescos* (1987), levando para o museu alegorias das escolas de samba do carnaval carioca e paulista[264]. Visava-se também criar canais de comunicação com o público e, para tanto, o projeto especial *museu e o público* procurava organizar exposições que atraísse o público para a Cidade Universitária para "descobrir o MAC" durante os finais de semana, quando a frequência era mínima, oferecendo, por exemplo, oficinas ministradas por artistas aos domingos e desenvolvendo estratégias para *interconectar* o Museu aos espaços de trânsito da

[264] Sobre esta exposição, Ana Mae Barbosa dirá: "A exposição 'Carnavalescos', de 1987, [...] causou escândalo entre os artistas da Universidade e entre museólogos, que viram, com repúdio, as ruas subirem as rampas do Museu e as escultóricas alegorias de Escolas de Samba – de 'artistas' como Fernando Pinto – serem pólo de atração no espaço sagrado dos eruditos. Nem a sala especial, dedicada às decorações de Carnaval, feitas por Lasar Segall para a SPAM, nos salvou da execração universitária; só fomos redimidos depois do Carnaval de 1989, quando a Fundação Bienal anunciou que convidaria uma escola de samba para abrir a XX Bienal, e quando o MoMA de Nova York se propôs a comprar um carro alegórico para seu acervo. De sacrílegos passamos a pioneiros do reconhecimento estético do Carnaval" (Barbosa, 1990, p.7). É interessante aqui lembrar a relação que o artista Hélio Oticica (1937-1980) tinha com este universo carnavalesco, e em especial com a comunidade do Morro da Mangueira, no Rio de Janeiro e a obra que nasce dessa relação, os *Parangolés*. Em 1965, durante a exposição *Opinião 65,* realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Oticica tentará levar para dentro do espaço institucional, não só as capas, estandarte e tendas que compunham os *Parangolés,* e sim todo o pessoal da Escola de Samba Estação Primeira da Mangueira para participar da experiência maior que eram os *Parangolés*. Porém a instituição não permitirá a sua realização. Oiticica se retira do evento e faz o desfile no jardim do Museu.

cidade, como o Metrô e o Viaduto do Chá[265]. Procurava-se igualmente criar canais de comunicação entre o museu e o artista, por exemplo, com o projeto *artista em residência* que propunha ter em cada ano um artista no Museu com atelier aberto ao público; projeto este que derivava de uma experiência realizada anteriormente quando artistas trabalharam no Museu em atelier aberto por 45 dias, e posteriormente realizaram exposições com as obras desenvolvidas neste período, como as exposições *Perdidos no Espaço* (1987) e *A Prensa como Instrumento Gráfico* (1989). Destaca-se ainda neste âmbito de *Projetos Especiais* o projeto *museu vai à escola*, "um projeto de ensino da arte e não propriamente um projeto de exposição" tendo como objetivo "criar condições para que escolas de bairros proletários viessem ao Museu", resolvendo "em parte o problema do contato episódico e superficial dos escolares com a Arte, através de uma única visita ao Museu", o que acabava "sem nenhum controle nem avaliação da experiência" já que não se voltava a ter contato com os grupos de visitantes. No que se refere ao seu funcionamento, uma professora do MAC-USP se dirigia a uma "escola da periferia" onde era montada uma exposição de reprodução de obras do Museu, e onde era ministrada uma aula sobre tais obras para os alunos e professores do Ensino Secundário, "tentando introduzi-los na leitura da obra de arte, fornecendo-lhes também informações históricas". Posteriormente, "as crianças de uma das séries escolhidas pela professora de Educação Artística" eram levadas ao MAC de autocarro cedido pela Secretaria da Educação do Estado de São Paulo, onde observavam os originais que viram e analisaram em reproduções, "compara[ndo] com outras obras, trabalha[ndo] no atelier, discut[indo] e avalia[ndo] seu próprio trabalho". Na última etapa, os professores do MAC-USP voltavam à escola para estimularem a "continuidade da experiência iniciada no Museu" (Barbosa, 1990, p.7-9). O trabalho desenvolvido pelos professores era fundamentado na *proposta da triangulação*, interrelacionando: *produção* – o fazer artístico –, *leitura*

[265] "Em 1988 a exposição 'Viaduto Via MAC' – inaugurada ao mesmo tempo no Viaduto do Chá e no MAC do Ibirapuera – teve um enorme sucesso de público e trouxe o transeunte do Viaduto, na sua diversidade social, ao Ibirapuera, primeiro movido pelo interesse de pegar no Museu o complemento da peça que havia ganho no Viaduto do Chá e, depois, por interesse em ver as novas exposições apresentadas" (Barbosa, 1990, p.8).

da obra de arte e *história da arte*; proposta esta desenvolvida sob orientação de Ana Mae Barbosa, no início dos anos 90, no próprio MAC-USP, na Fundação Iochpe e na Universidade Federal do Rio Grande do Sul[266].

e) *Valorização do Acervo* com a exposição permanente de "obras renováveis" do acervo do Museu em dois núcleos, para além da exposição da coleção de Theon Spanudis: o núcleo de Arte Brasileira, em exposição no Ibirapuera, e o núcleo de Arte Internacional, em exposição na Cidade Universitária onde foram também desenvolvidas exposições monográficas. Paralelamente, realiza-se "um estudo acurado das características e lacunas do acervo", resultando numa lista de artistas brasileiros cuja presença se fazia necessária ou que, embora já tendo obras de sua autoria incorporadas no acervo, "seria musealmente desejável exemplares de diferentes fases de sua produção". O estudo sobre o acervo orientava-se "no sentido das investigações da modernidade em relação à pós-modernidade, produzindo-se textos analíticos aprofundados acerca das oito décadas do acervo" (Barbosa, 1990, p.7 e 10).

f) *Aumentar a visibilidade do Museu na Universidade de São Paulo*, já que até o início da direção de Ana Mae Barbosa o Museu estava afastado da Universidade como centro de pesquisa. "A grande maioria dos professores da USP simplesmente desconhecia que o Museu pertencia à Universidade. Isto dificultava a melhoria de verbas e a melhoria de pessoal". Nota-se que é somente depois de 25 anos de existência que o MAC-USP terá um organograma, permitindo-o "contratar pessoal altamente titulado, através de concursos" (Barbosa, 1990, p.8).

Ana Mae Barbosa propunha ainda que o MAC-USP se tornasse um construtor da História da Arte de São Paulo, e neste sentido desenvolverá uma revisão histórica das atividades do próprio Museu. Entre estas revisões destaca-se aqui um estudo sobre as JACs e que teve como resultado a exposição *O que faz você agora Geração*

[266] Sobre a *proposta da triangulação* ver Barbosa, A.M. 1991a e 1998.

60, realizada entre 1991 e 1992. Esta exposição surge como uma proposta de pesquisa de Ana Mae Barbosa à Divisão Científica e Divisão Cultural do MAC-USP. A escolha das JACs como tema de pesquisa teria "como agenda oculta" o "enorme entusiasmo intelectual" de Ana Mae Barbosa por Walter Zanini, "por seu compromisso quase obsessivo pela pesquisa de História da Arte no Brasil". A exposição *O que faz você agora Geração 60* se configurava, portanto, como uma pesquisa histórica e como uma homenagem a Walter Zanini (Barbosa, 1991b, p.3).

A pesquisa para a realização de tal exposição partiu da identificação e tentativa de contato com os 51 artistas premiados nas JACs, entre 1963 e 1971. Destes artistas, foram possíveis localizar, contactar e entrevistar 33 deles, os quais participaram da exposição com obras recentes ou com obras inéditas, a par das obras premiadas que constituem a coleção do Museu, possibilitando um contraponto entre dois momentos da produção artística de cada um. A pesquisa procurou também analisar como os artistas percebiam e o que significou par cada um a realização daqueles eventos; como se posicionavam na década de 1960 e na década de 1990 no panorama artístico brasileiro; como sua produção havia mudado durante este mesmo período. Contudo, não era a intenção do MAC-USP "enquadrar esses artistas em qualquer tipo de classificação". O propósito de "revisitá-los" era o de avaliar, "20/30 anos depois, a oportunidade e a validade de programas como os foram as JACs e seus critérios de seleção e avaliação. Em última análise, a necessidade e a importância de um museu universitário de tomar a si a tarefa de abrir espaços, oferecer estímulos e oportunidade e de fazer o registro e divulgação dos trabalhos experimentais de jovens artistas" (Wilder, 1991, p.8).

Ana Mae Barbosa ao assumir a direção do Museu recebe uma verba para dar continuidade à construção do seu edifício, e paralelamente o MAC-USP lança uma campanha junto à iniciativa privada utilizando a Lei Sarney de incentivos fiscais na área da cultura. Contudo, o projeto do MAC-USP ganhava outra proporção, já que não se tratava mais somente da construção de seu edifício e sim de um "projeto de mudança do MAC", o que implicava numa "evolução da ideia MAC. Uma ideia do

que deve ser um Museu", *i.e.,* "um espaço dinâmico, atrativo, uma oportunidade de troca de experiências e também de criação para todos os segmentos da população"[267].

Quase 30 anos depois de sua fundação, o MAC-USP Cidade Universitária inaugura, enfim, em 22 de outubro de 1992 com as exposições *A Sedução dos Volumes – Os Tridimensionais do MAC*, onde pela primeira vez o MAC-USP organiza uma exposição com sua coleção de esculturas; e *O Toque Revelador: Esculturas Contemporâneas,* concebida principalmente para o público com deficiência visual, auditiva, física ou mental. Com uma entrada provisória pela rua do anfiteatro da USP, o edifício contará com um andar térreo com áreas para o espaço expositivo, para reserva técnica, para o auditório, para a biblioteca, escritórios, laboratório fotográfico, mapoteca, lanchonete e um jardim interno; e com um mezanino também com uma área expositiva, sala de vídeo, arquivo multimídia e parte da biblioteca. Contudo, quando o MAC-USP é inaugurado o auditório não estava pronto. O MAC-USP ficará então com três sedes, duas na Cidade Universitária – a nova sede (fig.104 e 105) e o seu *campus avançado*, que será designado de MAC Anexo e onde se instalará a parte administrativa e um pequeno espaço para o serviço educativo –; e a sede no Ibirapuera[268].

[267] Mala direta do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo de 21 de agosto de 1987, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP. Loc.056/08

[268] Sabe-se que o MAC Ibirapuera encerrou por algum tempo suas atividades expositivas, porém, não foi possível precisar a data correta. Entretanto, continuará em seu espaço a reserva técnica do Museu. O MAC Ibirapuera retomará suas atividades expositivas e educacionais em 2003, em sua comemoração de 40 anos de fundação (Ajzember, 2003).

Fig.104 e 105. Vista da fachada da Sede da Cidade Universitária, 1996? Créditos fotográficos: Ivanir Ferreira Lopes. Fonte: Fundo MAC USP 015/0429. Vista da área interna da Sede da Cidade Universitária. Créditos fotográficos: Jorge Maruta (Agência USP), 1992. Fonte: Fundo MAC USP 019/0539.1. Cortesia ©MAC-USP.

4. Teixeira Coelho (n.1944) assumirá a direção do MAC-USP entre 1998 a 2001, e definirá três metas prioritárias: reconquistar, reafirmar e consolidar a visibilidade que cabe ao Museu no interior do sistema artístico; dotar o Museu como um espaço adequado para exposições; e introduzir o Museu no circuito internacional da arte. Teixeira Coelho partia do pressuposto de que "na contemporaneidade, nenhum museu de arte se torna[ria] realmente visível [...] se não dispuse[sse] de um espaço real, concreto, capaz de merecer essa visibilidade, e se não fize[sse] parte do roteiro internacional de arte" (Coelho, 2003, p.22)

No que diz respeito à primeira meta, em 1999 o MAC-USP estabelece um convênio de cooperação com o Serviço Social da Indústria (SESI) e com a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (FIESP). Este convênio permitiu com que o Museu realizasse no Centro Cultural FIESP | Galeria de Arte do SESI, por exemplo, a exposição *O Brasil no Século da Arte*, em 1999, composta por uma seleção das mais significativas e conhecidas obras nacionais e internacionais de seu acervo[269]. O que o quinto diretor do MAC-USP objetivava com esta exposição era "proporcionar

[269] Nota-se que o Centro Cultural FIESP | Galeria de Arte do SESI situa-se na Avenida Paulista, considerada uma das mais centrais e importantes avenidas da cidade de São Paulo.

ao público uma visão orgânica do panorama e dos desdobramentos da arte do século [XX]". E fará isto organizando a exposição do acervo do Museu sem subdividí-lo em duas zonas – uma para arte nacional e uma para arte internacional – como o de costume na história do MAC-USP, mas confrontando obras de um mesmo período realizadas por artistas de diferentes nacionalidades. Ao mesmo tempo, deixará de lado "etiquetas como a de nação, linguagem, tema ou vetor filosófico menos ou mais arbitrariamente selecionados, como nas supervalorizadas tendências atuais da curadoria", já que "antes de ser um laboratório de experimentação teórica sobre as artes feitas antes e fora dele, o MAC te[ria] a obrigação de expor publicamente uma coleção que é pública e desse modo contribuir para a ainda necessária aproximação entre público e a arte moderna e contemporânea" (Coelho, 1999, n.p).

O MAC-USP ocupará a Galeria de Arte do SESI por dois anos. E entre as exposições apresentadas neste espaço e neste período destaca-se *Arte Conceitual e Conceitualismos, anos 70 no MAC USP*, realizada em 2000. E aqui se faz um outro parêntesis. Por ser um Museu universitário, algumas das funções museológicas do MAC-USP são realizadas num âmbito mais amplo de projetos de pesquisa desenvolvidos pelos professores associados ao Museu, como o estudo de sua coleção e a sua agenda curatorial. Com a instituição da Carreira de Docente no MAC-USP, o estudo da coleção ou as propostas curatorias do acervo são desenvolvidas, sobretudo pela sua Divisão de Pesquisa - Teoria e Crítica da Arte[270], através de projetos muitas vezes transversais às diretorias do Museu; projetos estes que definem, de certa maneira, os modos como o MAC-USP dinamiza a sua coleção.

Arte Conceitual e Conceitualismos, anos 70 no MAC USP apresentava-se como parte de um projeto de pesquisa mais amplo desenvolvido desde 1996 por Cristina Freire (n.1961), Professora Associada ao MAC-USP e sua atual Vice Diretora, sobre um conjunto de obras, "'vestígios', nada invisíveis ou 'desmaterializado'" que o museu guardava, procedente das exposições conceituais ocorridas no MAC-USP na

[270] Segundo o Regimento do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, implementado pela Resolução nº 4511, de 26 de novembro de 1997.

década de 1970, principalmente das exposições *Prospectiva'74* e *Poéticas Visuais* (Freire, 1999, p.24). Este conjunto de obras, designado inicialmente como "*Coleção documental conceitual*"[271], possuía um "destino errático" dentro do Museu, transitando da Biblioteca "para corredores anódinos". Contudo, o que Cristina Freire constatou foi que aquela errância não se resumia à falta de espaço físico para aquelas obras, e sim "à indefinição de seu lugar simbólico" dentro do próprio Museu (Freire, 1999). A pesquisa partia, então, de um levantamento exaustivo e sistemático daquela coleção, o que envolveu um estudo em profundidade dos artistas e das condições sócio-políticas e culturais da realização de tais obras, além da análise do contexto de suas eventuais exposições. Partia também de uma reação emergencial que consistia em "*criar todo o aparato necessário para que*" aquilo que era definido como documento fosse "*visível como obra*"[272], o que pressupunha a sua incorporação à coleção e ao banco de dados do Museu, mesmo que inicialmente de forma inadequada. Uma vez assegurada à legitimidade daquela coleção, a segunda etapa seria desenvolver metodologias específicas para a análise e interpretação da mesma, assim como, procedimentos próprios referentes à sua catalogação, conservação e exposição.

Em *Arte Conceitual e Conceitualismos, anos 70 no MAC USP* (fig.106-109) as obras foram organizadas em núcleos sugestivos das "estratégias utilizadas pelos artistas, seja em suas operações (técnicas e meios) seja através das características de suas poéticas ou as táticas que se valeram para a distribuição de suas ideias/trabalhos": Livros de artistas e ou publicações associadas; Poesia Concreta e outras Poéticas Visuais; Arte Postal; Comunicação Marginal; Instalações: do projeto à recriação (com destaque para a participação do artista Artur Barrio); Fotografia de Performances; Retratos e Auto-retratos conceituais; Memória fotográfica e Espaço, Arte e Crítica Social e Arte Sociológica: da prática à Teoria (Freire, 2000, p.6)

[271] Depoimento de Cristina Freire, em entrevista presencial realizada em 19 de janeiro de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação
[272] Idem.

Fig.106 a 109. Vistas da exposição *Arte Conceitual e Conceitualismos,* 2000. Créditos Fotográficos: não identificado. Cortesia ©MAC-USP

Para além desta exposição, um dos primeiros resultados desta pesquisa de Cristina Freire[273] foi o livro *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*, publicado em 1999, onde são apresentados conceitos, um enquadramento de análise e alguns aspetos da coleção de arte Conceitual do MAC-USP. Atualmente está sendo desenvolvido um banco de dados específico para esta coleção, e encontra-se em fase

[273] Intitulada *A estética do processo: arte conceitual no acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP*; levantamento e pesquisa. Desenvolvida com apoio da Fundação de Ampara à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP).

de implementação um setor de livros e publicações de artista na Biblioteca, onde serão incorporados os livros e publicações de artistas adquiridos a partir de agora[274]. Contudo, Cristina Freire observa que sempre encontrou muita dificuldade para desenvolver esta pesquisa, por a coleção de arte Conceitual ser "*de certa forma marginalizada entre as outras prioridades*"[275] da coleção do Museu.

Em relação à segunda meta prioritária de Teixeira Coelha, *i.e.*, dotar o Museu como um espaço adequado para exposições, a sua direção confrontava-se com dois factos: o primeiro, de que o local ocupado pelo Museu no Pavilhão Ciccillo Matarazzo "sempre foi de utilização incerta, dado o uso do restante do prédio por uma infinidade de feiras comerciais"; e o segundo, que a sede do MAC-USP na Cidade Universitária "nunca contara com uma infra-estrutura técnica minimamente adequada para uma instalação museológica" (Coelho, 2003, p.23). Frente a estas dificuldades, Teixeira Coelho indagava se realmente a Universidade queria ter um museu de arte. Ao lembrar que o MAC-USP tinha ficado 36 anos sem uma sede adequada, concordará com a sugestão de Aracy Amaral ao considerar que a única saída para o MAC-USP enquanto um museu de arte contemporânea seria "encontrar seu modo de existir para a comunidade e com a comunidade", transforamndo-se em uma fundação"; já que o que estaria "em jogo na arte" seria "muito mais imediatamente do interesse e do alcance da comunidade do que aquilo que é próprio da universidade". O que estaria em jogo seria "a condição de existência de *um museu contemporâneo de arte* de uma universidade que não vem tendo a oportunidade de ser historicamente contemporânea do presente" (Coelho, 2001 *apud* Maia Neto, 2004 p.114).

Em 2000 a sede do MAC Cidade Universitária foi totalmente remodelada e o espaço expositivo ficou subdividido em oito diferentes galerias, com características distintas. Anteriormente, o espaço expositivo configurava-se como "um imenso hangar no qual a dimensão horizontal predominava". Segundo Teixeira Coelho, a

[274] A coleção conceitual do MAC-USP é composta por aproximadamente 1.500 obras.
[275] Depoimento de Cristina Freire, *op.cit.*

requalificação do edifício do MAC Cidade Universitária tornara-o "o mais atualizado museu do país do ponto de vista tecnológico e um dos mais agradáveis para a exposição e o desfrute da arte", possuindo "todas as condições técnicas para receber as grandes exposições internacionais". No entanto, a radical reforma na sede do MAC Cidade Universitária teria sido pensada para uma finalidade específica: abrigar a exposição permanente do Museu. O MAC Cidade Universitária é reinaugurado em 06 de dezembro de 2000 com a exposição *Obra Nova* (fig.110 e 111), com o intuito de reafirmar o "compromisso com a contemporaneidade do sistema artístico brasileiro e internacional". Em alusão à requalificação do Museu, esta exposição apresentava obras de artistas brasileiros cuja produção já estaria representada no acervo do MAC-USP, e de artistas cujas obras haviam sido incluídas numa lista de aquisição prioritária. Mas a "ideia por traz da exposição" apontava para os rumos que o Museu "preten[ia] tomar cada vez mais": dar o maior espaço possível ao artista brasileiro contemporâneo, já que se considerava que "um museu de arte contemporânea precisa[va] ser o lugar onde a arte que est[ava] sendo feita (...) encontr[ava] sua condição de visibilidade pública". Para Teixeira Coelho, em seus primeiros anos, "os tempos dos encontros (porque eram ainda encontros do que propriamente mostras) da *Jovem Arte Contemporânea*, o MAC era a casa dos artistas num momento particularmente difícil da vida nacional. Os tempos [eram] outros. Mas talvez os artistas contemporâneos brasileiros ainda p[udessem] se servir de um lugar que reconhe[ciam] como seu, antes de ser da história ou da crítica"[276]

[276] Relatório de Atividades de 2000, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP.

Fig.110 e 111. Vista da fachada da Sede da Cidade Universitária. Créditos Fotográficos: Marcos Santos/usp imagens, 2010? Vistas da exposição *Obra Nova,* 2000. Créditos Fotográficos: não identificado. Fonte: Fundo MAC USP 029/0734.2. Cortesia © MAC-USP

Nota-se que durante a direção de Teixeira Coelho, o Museu e sua Associação de Amigos (AAMAC) formam uma comissão para coordenar um novo projeto, a "Nova Sede do MAC USP", incentivados pela autorização da reserva de uma área institucional para o Museu, concedida pela Prefeitura de São Paulo, na Avenida Francisco Matarazzo, junto do Viaduto da Antártica. O novo projeto era justificado pela inadequação dos três espaços que o Museu ocupava – tanto no Pavilhão Ciccillo Matarazzo, no Parque do Ibirapuera, como na Cidade Universitária –, e pelo seu público alvo: a comunidade em geral e não apenas a comunidade universitária. Para a realização da nova sede é realizado um concurso internacional de anteprojetos, por meio do qual foram selecionando preliminarmente quatro arquitetos – Arata Isozaki (n.1931), Bernard Tschumi (n.1944), Eduardo de Almeida (n.1933) e Paulo Mendes da Rocha –, sendo aprovado o projeto de Bernard Tschumi. Porém este projeto não chegou a ser executado.

Entre a direção de Ana Mae Barbosa e Teixeira Coelho, o MAC-USP será dirigido de 1994 a 1998 por Lisbeth Rebollo Gonçalves (n.19-), que assumirá novamente sua direção de 2006 a 2010. Partindo "de um diagnóstico realizado e tomando em conta a filosofia de trabalho definida pela reitoria" da USP, Lisbeth Gonçalves estabelecerá como metas gerais de sua direção: trabalhar a identidade do Museu, *i.e.,* seu acervo, sua história, e a própria arte contemporânea; e procurar uma "mais pronunciada inserção [do MAC-USP] no contexto da sociedade e da

universidade (...) atraindo o público com exposições de grande porte, e (...) estimulando maior comunicação com a comunidade". Estabelecerá também como meta aumentar o suporte tecnológico e equipamentos de infra-estrutura para as atividades do Museu. Durante a primeira direção de Lisbeth Gonçalves o Arquivo permanente do Museu será implementado com o objetivo de servir tanto à administração do MAC-USP, como também à pesquisa (Gonçalves, 2001, p.17-18).

Teixeira Coelho será substituído por Elza Ajzenberg (n.19-) que ficará à frente do MAC-USP entre 2002 e 2005. Elza Ajzenberg assumirá como diretrizes: tornar as obras do MAC-USP mais conhecidas nacional e internacionalmente; posicionar o MAC-USP na vanguarda das tendências do século XXI, mantendo "o grau de vanguardismo (que ele sempre teve), mas assumindo o grau de excelência que ele busca[va]"; e desenvolver a integração entre os campos científico e artístico, geralmente separados na Universidade (Ajzenberg, 2002b). Em sua direção o MAC-USP completará 40 anos e, segundo Elza Ajzenberg, ainda terá diante de si uma questão desafiadora: "qual deve ser o perfil do MAC USP como um museu contemporâneo? Trata-se de um museu com obras importantes do século XX? Como deve ser a sua ampliação (e o núcleo de obras) para o século XXI?" (Ajzenberg, 2003, p.2).

Tadeu Chiarelli (n.1956) assume a direção do MAC-USP em 2010 seguindo como política geral do Museu: "*o empenho ao estudo sobre seu acervo existente (base, inclusive, para todas as propostas de sua ampliação), a produção de estratégias para a formação de novos profissionais na área de arte e de museus, além da divulgação dos resultados das pesquisas que são realizadas em seu interior para um público mais amplo*"[277]. Durante sua direção, mais especificamente em 28 de junho de 2011, o MAC-USP inaugura parcialmente sua Nova Sede, fora da Cidade Universitária e em frente ao Parque do Ibirapuera, ocupando o antigo prédio do Departamento Estadual de Trânsito do Estado de São Paulo, projetado por Oscar

[277] Depoimento de Tadeu Chiarelli, em entrevista enviada por email em 13 de maio de 2012 no âmbito do presente trabalho de investigação.

Niemeyer na década de 1950, com o apoio inédito do Governo do Estado através da Secretaria da Cultura (fig.112). Parcialmente porque, até o final desta investigação, apenas um dos pisos de seu edifício havia sido aberto à visitação com a exposição *O Tridimensional no Acervo do MAC: Uma Antologia*. Ou seja, o MAC-USP está em pleno processo de mudança; e ao completar 50 anos inverte o sentido que percorreu em toda a sua história: da Cidade Universidade em direção ao Ibirapuera.

Fig.112. Vista da fachada da Nova Sede. Créditos Fotográficos: Ernani Coimbra, (Agência USP), 2011? Fonte: www.usp.br/imprensa/?p=17800

***

Na primeira fase de sua história o MAC-USP encontrará no estabelecimento da relação colaborativa com o artista contemporâneo a sua forma de atuação e posicionamento. Exercer uma função *operacional* seria o meio de conjugar a sua dupla natureza enquanto museu de arte contemporânea e museu universitário, na medida em que instituía um espaço museológico investigativo, experimental, reflexivo de criação artística. Durante toda a segunda fase de sua história, o MAC-USP procurou se estabelecer e se consolidar principalmente como um museu universtirário e nesse processo questionará a sua natureza enquanto museu de arte contemporânea partindo de reflexões sobre a sua própria história, a história da constiuição de sua coleção e de sua relação com os artistas, por exemplo, com a exposição *O que faz você agora Geração 60*, ou com o estudo de sua coleção de arte conceitual. Por outro lado, ao revisitar sua história, propõe rever suas práticas e

processos desenvolvendo novas metodologias de conservação, de exposição de sua coleção, como por exemplo o trabalho desenvolvido em torno da exposição *Mac em Obras,* relatado na primeira parte desta dissertação, e na implementação de um setor de documentação na biblioteca para a disponibilização, principalmente, de livros de artistas. Considera-se, portanto, que é principalmente através da revisão de sua história que o MAC-USP se confronta com a arte contemporânea, e se atualiza ou se repensa como um museu de arte contemporânea.

Considerações finais

Partindo de questões que surgem do encontro entre três fenómenos que assinalam as últimas cinco décadas do *mundo dos museus*, nomeadamente a *reinvenção do museu,* o *boom* de museus de arte contemporânea e a própria arte contemporânea, este estudo procurou construir um entendimento sobre os museus de arte contemporânea analisando os modos como os mesmos se organizam e se identificam como instituições desta natureza ao colecionarem, conservarem, exporem, tornarem acessível e inteligível o seu objeto. Por outras palavras, procurou-se explorar e analisar como os museus de arte contemporânea contextualizam os paradigmas, as funções que os justificam e os fundamentam ao musealizarem a arte contemporânea e quais são as transformações por eles sofridas ao longo deste processo. Neste sentido, a musealização da arte contemporânea foi abordada como um processo *discursivo* e *reflexivo* de afirmação e *reinvenção* dos museus.

Em síntese, este estudo foi realizado através da análise de três museus a *priori* muito distintos entre si, mas que são designados enquanto museus de arte contemporânea. Para tanto, procurou-se inicialmente perceber quais problemáticas estariam na base dos processos e estudos do museu de arte contemporânea enquanto uma tipologia de museu, e quais destas problemáticas eram compartilhadas e referidas pelos relatos e estudos sobre a formação institucional dos três museus analisados. Identificadas as problemáticas, foram delineadas três esferas de discussão que uma vez articuladas orientaram a análise dos casos, permitindo ao mesmo tempo um mínimo de comparação entre eles; comparação esta no sentido de explorar como cada um dos museus atualiza tais problemáticas ao musealizarem a arte contemporânea.

A primeira esfera refere-se à consolidação do museu de arte contemporânea através da reprodução ou emulação de modelos de museus paradigmáticos ou inspiradores. E neste sentido, observa-se que os três museus analisados (em maior ou

em menor grau) são instituídos através da consolidação de alguns paradigmas que marcam a história do museu de arte contemporânea. É o caso da criação do MNAC a par do Museu Nacional de Arte Antiga, tendo como sua origem a divisão da coleção do antigo Museu de Belas-Artes e Arqueologia, e como início cronológico da sua coleção a data que corresponde ao início da *escola moderna* em Portugal, o ano de 1850; ou da criação do MACS que tinha como um de seus objetivos estabelecer uma relação de complementaridade com o próprio MNAC e com o Museu Nacional Soares dos Reis; e da criação do MAC-USP ao herdar o acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo, instituindo-se como um museu de arte contemporânea com uma coleção *programaticamente moderna*, mas, por outro lado, contextualizando a ideia de *museu aberto*, *museu laboratório*, *museu experimental*. Observa-se igualmente que os três museus estabelecem suas respetivas designações tendo como questão a distinção entre os termos *moderno* e *contemporâneo*. Entretanto, no caso do MNAC, é possível acompanhar durante sua história a variação no entendimento de tais termos. Se inicialmente o termo *contemporâneo* designava que o MNAC era um museu da arte de seu tempo, *i.e.*, da arte moderna, não havendo portanto distinção entre ambos, com o surgimento dos movimentos modernistas a distinção entre os termos *moderno*, *modernismo* e *contemporâneo* colocou em questão a própria atuação do MNAC. Posteriormente, durante o seu empenho para não se tornar um Museu circunscrito de arte oitocentista e retomar o seu original designo, o MNAC empregará o termo *contemporâneo* afirmando-se como um Museu da arte produzida na Idade Contemporânea em geral, ou pelo menos da arte da segunda metade do século XIX até hoje. Ao passo que no caso do MACS, durante toda a primeira fase de sua fundação, a oscilação constante entre os dois termos indica mais a indefinição do programa museológico da instituição do que a falta de esclarecimento sobre os mesmos. Porém, quando finalmente se decide que o Museu seria designado enquanto museu de arte contemporânea, a oposição ao termo *moderno,* ou mais precisamente a arte *programaticamente moderna,* evidencia-se, ao mesmo tempo em que se associa o termo *contemporâneo* a determinadas experiências artísticas produzidas entre os finais da década de 1960 e inícios da década de 1970. Por outro lado, no caso do MAC-USP, a adoção do termo *contemporâneo* surge da impossibilidade jurídica de

se utilizar a designação Museu de Arte Moderna, o que era considerado mais adequado às características de sua coleção inicial.

A arquitetura do museu de arte contemporânea, mais especificamente a sua dimensão mediática ou espetacular, o seu protagonismo nos projetos de reabilitação urbanística, o tipo de espaço expositivo que cria e a relação que estabelece com as obras expostas foi também identificada como um paradigma da história do museu de arte contemporânea. Em relação a este paradigma, tanto o MNAC como o MACS são projetos autorais, respetivamente de Jean Michel Wilmotte e Siza Vieira, sendo que apenas o MACS foi construído de raiz e com a finalidade de ser um museu de arte contemporânea; o projeto do MNAC, pelo contrário, caracteriza-se como uma reabilitação de suas antigas instalações no espaço do ex-convento de São Francisco da Cidade respondendo ao plano museológico de uma coleção que teria um arco cronológico de 1850-1950 mas também a um projeto mais alargado de reabilitação do bairro do Chiado, após o incêndio de 1988. Já o MAC-USP possuí atualmente três sedes, e apenas o MAC Cidade Universitária foi construído de raiz, porém, devido às vicissitudes próprias da história de sua construção não é reconhecido como um projeto autoral. Ao passo que tanto o MAC Ibirapuera, como o MAC-USP Nova Sede estão instalados em edifícios emblemáticos da arquitetura modernista brasileira, ambas de autoria de Oscar Niemeyer. Por outro lado, e de maneiras distintas, os espaços expositivos destes museus não são neutros e sim arquitetonicamente caracterizados, e a tentativa em maior ou menor grau de neutralizá-los, seja construindo e pintando paredes, seja tapando janelas, é normalmente orientada pelas características das obras a expor; assim como pelo orçamento disponível para se fazer tais alterações. E este é um outro paradigma do museu de arte contemporânea compartilhado pelo MNAC, MACS e MAC-USP, *i.e.*, se por um lado a flexibilização dos espaços expositivos é aclamada como uma característica imprescindível, por outro, a sua dinamização é muitas vezes secundarizada por ser considerada expendiosa. Ainda em relação ao espaço expositivo, apesar de serem espaços arquitetonicamente caracterizados e flexíveis, MNAC, MACS e MAC-USP são

herdeiros do espaço expositivo moderno por excelência, o *cubo branco*, porém, menos por conta de suas paredes brancas e mais pela repetição de um sistema fechado de valores também paradigmáticos da história do museu de arte contemporânea, *i.e.*, um "pouco da santidade da igreja, da formalidade do tribunal, da mística do laboratório de experimentos" e de um design "chique", que juntos produzem "uma câmara estética única", o espaço da galeria moderna (O'Doherty, 2002, p.3).

A segunda esfera diz respeito à característica tipológica dos museus de arte contemporânea e a revisão de suas funções e pressupostos *suspensos* pelas características materiais e conceituais de seu próprio objeto. Observa-se no caso do MNAC a adoção de novas metodologias na análise e estudo da sua coleção; a requalificação espácio-funcional do Museu; a produção de obras de arte especificamente para os seus espaços; a tentativa de redirecionamento das linhas de trabalho de conservação, em termos de conservação preventiva e de intervenção propriamente dita; e a proposta de sistematização historiográfica da arte contemporânea portuguesa. No caso do MACS, observa-se esta revisão principalmente em sua escolha por colecionar obras de artistas reconhecidos não absorvidas ainda pelo mercado da arte; no questionamento ou resistência a leituras mais óbvias da arte da década de 1980; na proposta de um jardim de esculturas que parte de uma reflexão sobre a ralação entre a arte e o espaço público e não de um conceito pré-estabelecido de jardim de esculturas; no estabelecimento de uma relação de paridade com o artista; na assunção de uma certa ausência de determinismo e coerência na exposição de sua coleção. E no caso do MAC-USP, observa-se principalmente durante a primeira fase de sua história com a mudança de regras para as *JACs;* com a atuação do museu como um *espaço operacional;* mas também com o desenvolvido de novas metodologias para a conservação, exposição e catalogação da coleção de arte Conceitual; com o desenvolvimento de um banco de dados específico para esta coleção; com a implementação do setor de livros e publicações de artistas na Biblioteca.

A terceira e última esfera refere-se às estratégias de envolvimento crítico e reflexivo que surgem a partir da relação entre o museu de arte contemporânea e o artista. Observa-se que desde sua reinauguração em 1994 e mais enfaticamente a partir de 1998, o MNAC assume como um de seus objetivos o estabelecimento de um diálogo mais sistemático e próximo com os artistas contemporâneos nacionais e internacionais. E isto vai acontecer de maneira crítica através de convites para que os mesmos desenvolvam obras em diálogo com obras da coleção do Museu ou com a sua dimensão espacial, e através da abertura para o discurso do próprio artista com a inserção de textos ou com a realização de conversas entre o artista e o público no próprio espaço expositivo. Por sua vez, observa-se que esta relação não é enunciada como um objetivo pelo MACS e sim assumida como inerente à dinâmica de trabalho do Museu. Por outras palavras, a relação crítica e reflexiva entre Museu e os artistas não é assumida como evento discursivo a ser apresentado para o público, mas acontece, por exemplo, durante o processo de montagem das exposições ou com o envolvimento dos artistas em algumas das atividades do Serviço Educativo. Para o MAC-USP, considera-se que esta relação se tornou paradigmática na medida em que identificou o Museu durante um período de sua história; e que em determinados momentos será assumida como inerente à dinâmica do trabalho do Museu.

Durante este estudo foi possível perceber outras problemáticas compartilhadas de maneira semelhante pelos museus analisados: apesar de terem coleções com arcos cronológicos distintos, os três museus assumem em seus discursos historiográficos a década de 1960 como um momento de mudança na arte tanto internacional como nacional; assumem as exposições temporárias como uma importante ferramenta para a requalificação de suas próprias coleções, seja por possibilitarem a aquisição de obras, seja por se constituírem como oportunidade para o estudo e restauro da mesma; e assumem a importância do diálogo com outros agentes – artistas, investigadores, profissionais das diferentes áreas – como uma prática implícita ao desenvolvimento de suas funções: a coleção, conservação, exposição, comunicação da arte contemporânea.

Mas também foi possível perceber problemáticas compartilhadas de maneira diferente: enquanto o MNAC e o MAC-USP assumem a exposição permanente de sua coleção como uma de suas prioridades, mesmo como um objetivo a ser alcançado, o MACS assume as exposições temporárias de sua coleção como uma opção; e enquanto o MNAC procura requalificar sua coleção no sentido de colmatar lacunas e de realizar o acompanhamento patrimonial da contemporaneidade artística em Portugal, construindo um discurso representativo da produção artística nacional, por outro lado, o MACS procura construir um ponto de vista sobre a arte contemporânea procurando pontos de intersecção entre a arte nacional e a arte internacional, ao passo que o MAC-USP durante sua história não assume uma linha programática clara para a coleção, muito embora por vezes procurou requalificá-la no sentido de colmatar lacunas e de acompanhar a produção artística atual.

Durante este estudo foi possível perceber também que os modos como os museus estudados se organizam e contextualizam tais problemáticas não dizem respeito apenas à afirmação ou revisão de paradigmas, de práticas, de funções ou de discursos que os fundamentam como museus de arte contemporânea – e que foram aqui sistematizados em três esferas de discussão. Dizem respeito principalmente aos modos como se relacionam com os seus próprios contextos históricos, políticos, artísticos, culturais; e que, portanto, a análise da constituição e *reinvenção* de sua identidade teria que ser considerada sobretudo em relação a estes contextos. Neste sentido, observa-se que no caso do MNAC este processo adquire uma dinâmica mais afirmativa e o coloca em confronto com a sua própria história, marcada por anos de distanciamento político da produção e do cenário artístico contemporâneo português; considera-se, portanto, que é no equilíbrio entre a produção artística contemporânea e a sua própria história que o MNAC (re)constrói a sua identidade. No caso do MACS, adquire uma dinâmica experimental, pois ao associar a filosofia de sua coleção com as dinâmicas da própria arte contemporânea – e não apenas representá-las em sua coleção –, como o questionamento ou a tensão de limites, de discursos consolidados e a ênfase na dúvida e na experimentação, o MACS constitui-se como um projeto em curso sendo sua identidade construída não como conclusão deste projeto, mas como o

percurso percorrido para alcançar os seus objetivos. E no caso do MAC-USP, uma dinâmica de revisão sobre a sua própria história, sobre a história da constiuição de sua coleção e de sua relação com os artistas, confrontando-se, assim, com a arte contemporânea, e atualizando-se ou repensando-se como um museu de arte contemporânea.

Enfim, apesar deste estudo se centrar nos modos como os museus estudados se organizam, se identificam e se *reinventam* ao musealizarem a arte contemporânea, apesar de se centrar principalmente na análise e interpretação dos seus discursos, e apesar de orientar a análise dos seus discursos por apenas três esferas de discussão, considera-se que todo este processo de organização, identificação e *reinvenção* do museu é constituído por uma rede muito mais complexa de agentes, de negociações, de tensões, de dilemas, etc. Sendo assim, este estudo termina animado por outras questões: frente a uma diversidade de realidades institucionais, é possível atualmente identificar um modelo paradigmático de museu de arte contemporânea? Que modelos paradigmáticos foram criados, reproduzidos ou emulados pelos museus de arte contemporânea orientais? Que *reinvenções* são realizadas com a presença mais ativa ou participatica dos públicos; presença esta evocada pela própria arte contemporânea? Que *reinvenções* são realizadas com a utlização das novas tecnologias de comunicação, como as aplicações da Web 2.0? Que novas possibilidades de interação entre museus, artistas e públicos surgem com estas novas tecnologias colaborativas de comunicação? Questões estas e muitas outras que indicam possíveis continuidades para esta investigação.

Referências

Adorno, T. (1967), *Prism*, Cambridge: MIT Press.

Aguiar, C.A. (2007), Videoarte no MAC-USP: o suporte de ideias nos anos 1970, São Paulo: Programa Interunidades em Estética e História da Arte da USP. Dissertação de Mestrado.

Ajzenberg, E. (2002a), "Apresentação" in MAC-USP, *Wolfgang Pfeiffer. 90 anos de vida 70 ano de arte*, São Paulo: MAC-USP, pp.1. Catálogo de exposição.

Ajzenberg, E. (2002b), *O MAC como órgão integrador*, Jornal da USP, ano XV n.594. http://www.usp.br/jorusp/arquivo/2002/jusp594/pag1011.htm
Acessado em fevereiro de 2010

Ajzenberg, E. (org) (2003), *MAC USP 40 Anos - Interfaces Contemporâneas*, São Paulo: MAC-USP.

Alberro, A. (2009), "Institutions, critique, and institutional critique" in Alberro, A., Stimson, B. (eds), *Institutional critique : an anthology of artists' writings*, Cambridge: MIT Press, pp. 2-19.

Alexander, E. P. (1979), *Museums in Motion*, The American Association for State and Local History: Nashiville.

Alexander, E. P. (1983), *Museum Masters: their Museum and their Influences,* The American Association for State and Local History: Nashiville.

Almeida, M.M, Oliveira, D. (coord) (2012), *Conservação & Preservação, Arte Contemporânea . 1o Seminário: Controlo Integrado de Infestações* , Porto: Fundação de Serralves, pp.11-12.

Alonso Fernández, L. (2006), *Museologia y Museografia*, Barcelona: Ediciones del Serbal.

Alpers, S. (1991), "The Museum as a way of seeing" in Karp, I., Lavine, S. (eds), *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington, D.C. London: Smithsonian Institution Press, pp. 25-32.

Altshuler, B. (2005), "Collecting the New: A Historical Introduction" in Altshuler, B. (ed.), *Collecting the New*, Princeton: Princeton University Press, pp.1-13.

Alves, E., Victorino, S. (2004), "Projecto" in Alves, E., Victorino, S. (coord), *Espaço Prática Criativa*, Colecção Oficinas de Serralves, Porto: Fundação de Serralves, p.5.

Amaral, A. (1999), "500 anos de Carência" in *Anais da II Semana dos Museus da Universidade de São Paulo*, São Paulo: USP, p.19.

Amaral, A. (1986), "Museu de Arte Contemporânea – a bela história de um condenado" in *Jornal da Tarde*, São Paulo, 13 de dezembro, p.5.

Amaral, A. (1988b), "Vinte e cinco anos depois: para onde vai o MAC" in *Galeria Revista de Arte*(9), São Paulo, pp. 72-75.

Amaral, A. (1988a), "A história de uma coleção" in Amaral, A (org.), *Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Perfil de um acervo*, São Paulo: Techint, pp.11-51.

Amaral, A (org.) (1988c), *Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Perfil de um acervo*, São Paulo: Techint.

Amaral, A. (2006), "MAC: da estruturação necessária à pesquisa no museu" in Amaral, A., *Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e Ensaios (1980-2005)*, Vol 2, Circuito das Artes na América Latina, São Paulo: Editora 34.

Ames, M. (1989), "The Liberation of Anthropology: A Rejoinder to Professor Trigger's, 'A Present of their Past'?" in *Culture*, 8, pp.81-85.

Ames, M. (1991), "Biculturalism in exhibitions" in *Museum Anthropology* 15(2), pp.7-15.

Ames, M. (1992), *Cannibal tours and glass boxes: the anthropology of museums*, Vancouver: University of British Columbia Press.

Andrade, S. C. (2009), *Serralves : 20 Anos e outras histórias*, Porto: Fundação de Serralves.

Appadurai, A. (ed.) (1986), *The Social Life of Things*, Cambridge: Cambridge University Press.

Appadurai, A., Brekenridge, C. (1992), " 'Museums are good to think': heritage on view in India" in Karp, I., Mullen Kreamer, C., Lavine, D. (eds), *Museums and Communities: the politics of public culture*, Washington, DC: Smithsonian Institution Press, pp. 34-54.

Aranda, J., Wood, B.K., Vidokle, A. (2009), "What is Contemporary Art? Issue One" in *e-flux,* journal#11, December
http://www.e-flux.com/journal/what-is-contemporary-art-issue-one/
Acessado em outubro de 2011

Aranda, J., Wood, B.K., Vidokle, A. (2010), "What is Contemporary Art? Issue Two" in *e-flux,* journal#12, January
http://www.e-flux.com/journal/what-is-contemporary-art-issue-two/
Acessado em Outubro de 2011

Argan, G. C. (1987), As fontes da arte moderna, Novos estud. – CEBRAP, São Paulo, nº 18, pp.49-56, set.

Ávila, M.J., (2003), *1960-1980 Anos de normalização artística nas colecções do Museu do Chiado,* Castelo Branco: Museu Francisco Tavares Proença Júnior/IPM. Catálogo de exposição.

Ávila, M.J., (2007), "A conservação da arte contemporânea: um novo desafio para os museus" in *@pha. Boletim nº 5 – Preservação da Arte Contemporânea,* Associação Portuguesa de Historiadores da Arte (APHA)

http://www.apha.pt/boletim/boletim5/default.htm
Acessado em março de 2012.

Badovinac, Z. (2009), "Contemporaneity as Points of Connection" Issue One" in *e-flux,* journal#11, December
http://www.e-flux.com/journal/contemporaneity-as-points-of-connection/
Acessado em outubro de 2011

Barbier, J-M. (1996). Elaboração de projectos de acção e planificação. Porto: Porto Editora.

Barbosa, A.M (1990), "Política Cultural como prefácio" in MAC-USP, *O Museu de Arte Contemporânea de São Paulo*, São Paulo: Banco Safra, pp.5-10.

Barbosa, A.M (1991a), *A imagem no ensino da arte,* São Paulo: Perspectiva e Porto Alegre: Fundação Iochpe.

Barbosa, A.M (1991b), "Celebração das JACs" in MAC-USP, *O que faz você agora geração 60*, São Paulo: MAC-USP, p.3. Catálogo de exposição.

Barbosa, A.M (1998), *Tópicos Utópicos*, Belo Horizonte: C/ARTE.

Barker, C. (2000), *Cultural studies: theory and practice*, London: Sage Publications.

Barker, E. (ed.) (1999), *Contemporary Cultures of Display*, New Haven and London: Yale University Press, The Open University.

Barranha, H. (2008), *Os museus de Arte na Arquitectura Portuguesa Contemporâne*a, Porto: FAUP. Tese de Doutoramento.

Barranha, H. (2010), "No rasto do efémero" in *L+arte*, nº 72, junho, pp.14-15.

Barros, R.T. (2002), Revisão de uma história: a criação do Museu de Arte Moderna de São Paulo 1946-1949, São Paulo: ECAUSP. Dissertação de Mestrado.

Barroso, E.P. (1990), "Serralves: museu procura-se" in *Artes & leilões*, Lisboa, Ano 1, nº 5 (junho-setembro), pp.35-41.

Baudrillard, J. (1991), *Simulacros e Simulação*, Lisboa: Relógio d'Água.

Bauman, Z. (2000). *Modernidade Líquida*, Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Bazin, G. (1959), *The Louvre,* New York: Harry N. Abrams.

Bazin, G. (1967), *The Museum Age*, Brussels: Desoer, S.A. Publishers.

Belting, H. (2007), "Contemporary Art and the Museum in the Global Age" in Weibel, P., Buddensieg, A. (eds), *Contemporary Art and the Museum. A global perspective*, Ostfildern: Hantje Cantz Verlag, pp.16-38.

Benes, J. (1981), "K ujasnemi predmetu muzeologie" in *Muzeologicke sesity* (8): 131-140.

Bennett, T. (1995), *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, London and New York: Routledge.

Benoist, L. (1971), *Musée et muséologie*, Paris: P.U.F.

Blanchot, M. (1997), *Friendship*, Stanford: Satnaford University Press.

Bogdan, R., Biklen, S., (1994). *Investigação Qualitativa em Educação. Uma Introdução à Teoria e aos Métodos*, Porto: Porto Editora.

Bolaños, M. (2002), La memoria del mundo: cien años de museologia, Gijón: Trea.

Bolaños, M. (2008), "El Museo y los Artistas: Brechas y Desencuentros en los Siglos XIX y XX" in Gómez, D.L.A., Hernández, J.D., Uribe, C.A.F (eds), *El museo y la validación del arte*, Medellín: La Carreta Editores, Universidad de Antioquia.

Bouquet, M. (ed.) (2001), *Academic Anthropology and the Museum. Back to the Future*, New York: Berghahn Books.

Bourdieu, P. (1984), *Distinction: A social Critique of the Judgement of Taste*, Cambridge: Havard University Press.

Bourdieu, P. (1989), O poder *simbólico,* Lisboa: Difel.

Boutinet, J-P. (1996), *Antropologia do Projecto*, Lisboa: Instituto Piaget.

Boylan, P.F. (2006), "The Museum Profession" in Macdonald, S. (ed.) (2006), *A companion to museum studies*, Oxford: Blackwell, pp.415-430.

Bragança, J. (c.1936), *Portugal: A arte, os monumentos, a paisagem, os costumes, as curiosidades / Lisboa: O Museu de Arte Contemporânea,* Lisboa: Neogravura.

Buskirk, M. (2003), *The contingent object of contemporary art*, Cambridge, MA and London: MitPress.

Buskirk, M. (2012), *Creative Enterprise. Contemporary Art between Museum and Marketplace*, New York and London: Continuum Press.

Camerom, D. (1971), "The Museum, a Temple or the Forum" in *Curator: The Museum Journal*, Volume 14, Issue 1, pp.11-24.

Campos, M.M.L.C. (2011), *Conservação na Arte Contemporânea. Curadoria como possível estratégia de conservação? Estudo de duas obras apresentadas na exposição Alternativa Zero*, Porto: FBAUP. Dissertação de Mestrado.

Carbonell, B. (2004), "Museum/Studies and the 'eccentric space' of an anthology" in Carbonell, B. (ed.), *Museum Studies. An Anthology of Contexts*, London: Blackwell, pp. 1-13.

Carle, P., Metzener, M. (1991), "Lionel E. Judah and Museum Studies in Canada" in *Muse*, VIII/4, pp.71-74.

Carrier, D. (2006), *Skeptcism. History of the display of art in public Galleries*, London: Duke University Press.

Carrilho, M.M. (2003), *A ilusão neoliberal*.
http://www.ps.parlamento.pt/?menu=opinioes&id=2692&leg=
Acessado em agosto de 2008.

Castro, L. L. O. (2010), Exposições *de Arte Contemporânea na Paisagem. Antecedentes, Problemática e Práticas,* Porto: FBAUP. Tese de Doutoramento.

Caygill, M. (1981), *The story of the British Museum*, London: British Museum Publications.

Cauman, S. (1958), *The Living Museum; Experiences of an Art Historian and Museum Director, Alexander Dorner*, New York: New York University Press.

Chiarelli, T. (1987), "MAC: da opulência à precariedade" in *Revista Guia das Artes Plásticas*, nº7, São Paulo: Casa Editora Paulistana, pp.46-47.

Clifford, J. (1997), *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press.

Coelho, T. (ed.) (1999), *O Brasil no Século da Arte. A Coleção do MAC USP*, São Paulo: MAC-USP, n.p.

Coelho, T. (2003), "Abertura" in MAC-USP, *Coleção MAC Collection*, São Paulo: MAC-USP, pp.22-27.

Cohen, A.P.C, (2005) *Espaço operacional: estruturas flexíveis para práticas artísticas contemporâneas*, São Paulo: ECA-USP. Dissertação de Mestrado.

Cohen, L., Manion, L., Morrison, K. (2007), *Research methods in education*, Londres: Routledge.

Cole, D. (1985), *Captured Heritage: The Scramble for Northwest Coast Artifacts,* Vancouver: Douglas and McIntyre.

Coles, R. (1975), "The Art Museum and the Pressures of Society" in Lee, S., Cliffs, E. (eds), *On Understanding Art Museums*, New Jersey: Prentice-Hall.

Costa, C.T (2007), "Videoarte no MAC" in Machado, A. (org.), *Made in Brasil. Três décadas do vídeo brasileiro*, São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, pp.69-74.

Costa, C.T (2008), "O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo" in Fabris, A. T, Osório, L.C. (org), *MAM 60,* São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo, pp.90-99. Catálogo de exposição.

Costa, H. (2011), "Documentar/Exibir" in MAC-USP, *Mac em Obras*, São Paulo: MAC-USP, n.p. Folder da exposição.

Crane. S. (ed.) (2000), *Museum and Memory,* Sanford: Sanford University Press.

Crimp, D. (2005), *Sobre as ruínas do museu*, São Paulo: Martins Fontes.

Danto, A. (1964), "The Artworld" in *The Journal of Philosophy*, Vol. 61, No. 19, American Philosophical Association Eastern Division Sixty-First Annual Meeting, Oct. 15, pp.571-584.

Danto, A. (1999), *Despues del Fin del Arte: El Arte Contemporaneo y el Linde de la Historia*, Barcelona: Paidós.

De Duve, T. (1996), *Kant after Duchamp*, Cambridge: MIT Press.

Deloche, B. (2002), *El museo virtual : hacia una ética de las nuevas imágenes*, Gijón: Trea.

Denzin, N.K., Lincoln, Y.S (2005), "Introduction: The Discipline and Practice of Qualitative Research" in Denzin, N.K.; Lincoln, Y.S (eds) *The SAGE handbook of qualitative research*, Thousand Oaks, CA: Sage Publications, pp.1-32.

Desvallées, A. (1992), *Vagues: une anthologie de la nouvelle museologie,* Vol. 1, Paris: W M. N. E. S., pp.15-17.

Duarte, A. (2012), *Da Colecção ao Museu. O Coleccionismo Privado de Arte Moderna e Contemporânea em Portugal, na Segunda Metade Do Século XX. Contributos para a História da Museologia*, Coimbra: FL-UC. Tese de Doutoramento.

Duncan, C. (1995), *Civilizing Rituals*, London and New York: Rotledge.

Duncan, C., Wallach, A.(2004), "The universal survey museum" in Carbonell, B. (ed.), *Museum studies: an anthology of contexts*, Malden, Mass.: Blackwell Publishing, pp.51-70.

Edwards, E. (1870), *Lives of the founders of the British Museum*, London: Trubner & Co.
Gould, C. (1965), *Trophy of conquest: the Musée Napoléon and the creation of the Louvre*, London: Faber & Faber.

Eco, U. (1994), *A Biblioteca,* Lisboa: Difel.

Elias, I.B. (2010), *Conservação e restauro de obras com valor de contemporaneidade. Arte postal da XVI Bienal de São Paulo*, São Paulo: ECA-USP. Dissertação de Doutorado.

Eyo, E. (1988), "Conventional museums and the quest for relevance in Africa" in Arnoldi, M.J., Geary, C., Hardin, K. (eds), *Proceedings of the May 1988 Conference and Workshop on African Material Culture*, Joint Committee on African Studies, American Council of Learned Societis and Social Research Council.

Fang, H. (2009), "New Species of Spaces" in *e-flux,* journal#11, December
http://www.e-flux.com/journal/new-species-of-spaces/
Acessado em outubro de 2011

Falk, J. H., Dierking, L. D. (1992), *The Museum Experience,* Washington: Whalesback Books.

Falk, J. H., Dierking, L. D. (2000*), Learning from the Museum,* Walnut Creek: AltaMira Press.

Fernandes, J. (1997), "Perspectiva: Alternativa Zero. Vinte anos depois..." in Fernandes, J., Ramos, M. (coord), *Perspectiva: Alternativa Zero*, Porto: Fundação de Serralves, pp.15-35.

Fernandes, J. (2005), "Álvaro Siza: O regresso do Arquitecto ao Museu" in Fernandes, J., Castanheira, C. (coord. e ed.), *Álvaro Siza : expor = on display*, Porto: Fundação de Serralves, pp.11-14. Catálogo de exposição.

Fernandes, J. (2006), "Prefácio" in Loock, U. (ed.), *Anos 80: uma Topologia*, Porto: Fundação de Serralves, pp.7-8. Catálogo de exposição.

Fernandes, J. (2009), "Uma Colecção em Construção" in Fundação Serralves, *Serralves 2009*: *a Colecção*, Vol 1., Porto: Fundação de Serralves, pp.13-18. Catálogo de exposição.

Fernandes, J. (2010), "Tudo é possível quando falamos de arte" in *Artes & Leilões*, nº 25, março/abril 2010, pp. 08-13. Entrevista concedida a Sandra Vieira Jürgens.

Fernandes, J. (2011), *Museu de Arte Contemporânea de Serralves*, Coleccção Museus de Portugal, Vol. 12, Vila do Conde: IMC, Editora Quidnovi.

Fernandes, J.M. (2004), "Apresentação: Público" in Faria, O. (coord), *1999 Serralves 2004*, Porto: Público; Fundação de Serralves, p.6.

Fernandez, L. A. (2006), *Museologia y Museografia*, Barcelona: Ediciones del Serbal.

Figueiredo, J. (1915), "O Museu Nacional de Arte Contemporanea", in *Atlantida*, A.1, nº1, pp.657-660.

Fisher, P. (1991), *Making and Effacing Art: Modern American Art in the Culture of Museums*, New York: Oxford Univerity Press.

Flick, U. (2009), *Introdução à pesquisa qualitativa*, São Paulo: Artmed.

Foster, H. (2009), "Questionnaire on 'The Contemporary'"in *October* 130, Fall, pp.3-124.

Foster, H. (2010), "Contemporary Extracts" in *e-flux,* journal#12, January
http://www.e-flux.com/journal/contemporary-extracts/
Acessado em outubro de 2011

Foucault. M. (1979), *Microfísica do Poder*, Rio de Janeiro: Edições Graal.

Foucault. M. (1997), *Vigiar e punir – nascimento da prisão*, Petrópolis: Editora Vozes.

Foucault. M. (1980), "The Confession of The Flesh" in Gordon, C. (ed.), *Power/Knowledge. Selected interviews & other writings by Michel Foucault 1972-1977*, New York: Pantheon Books, pp.194-228.

Foucault. M. (2000), *As Palavras e as Coisas. Uma arqueologia das Ciências Humanas*, São Paulo: Martins Fontes.

Foucault. M. (2005), *A ordem do discurso,* Lisboa: Relógio d'Água.

Foucault. M. (2008), *A Arqueologia do Saber*, Rio de Janeiro: Forense Universitária.

França, J.A. (1980a), *A arte e a sociedade portuguesa no século XX, 1910-1980,* Lisboa: Livros Horizonte.

França, J.A. (1980b), in Pernes, F. (dir), *Programa e Elenco das Obras do Acervo do Museu Nacional de Arte Moderna ou nele Integráveis*, Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, n.d.

Fraser, A. (2005), "From the Critique of Institutions to an Institution of Critique" in *Artforum*, 44, September, nº 1, pp.278-283.

Freire, C. (1999), *Poéticas do Processo. Arte Conceitual no Museu*, São Paulo: Iluminuras.

Freire, C. (2000), "Arte Conceitual e Conceitualismos. Os anos 70 no acervo do MAC USP" in USP Cultural, *Museu de Arte Contemporânea da USP*, São Paulo: MAC-USP, pp.5-6.

Freire, C. (2005), "Território de liberdade: um Museu de Arte Contemporânea durante a Ditadura Militar no Brasil" in Cohen, A.P.C, *Espaço operacional: estruturas flexíveis para práticas artísticas contemporâneas*, São Paulo: ECA-USP, pp.31-39.

Freire, C. (2011a), "Preservar/Exibir" in MAC-USP, *Mac em Obras*, São Paulo: MAC-USP, n.p. Folder da exposição.

Freire, C. (2011b), "Reproduzir/Exibir" in MAC-USP, *Mac em Obras*, São Paulo: MAC-USP, n.p. Folder da exposição.

Fundação Serralves (1999), *Circa 1968*, Porto: Fundação de Serralves. Catálogo de exposição.

Fundação Serralves (2009), *Serralves 2009*: *a Colecção*, Vol.1, Porto: Fundação de Serralves. Catálogo de exposição.

Fyfe, Gordon (1996) 'A Trojan horse at the Tate: Theorizing the Museum as Agency and Structure', in S. Macdonald and G. Fyfe (eds) Theorizing Museums, Oxford: Basil Blackwell, pp.203-28.

Fyfe, G. (2006), "Sociology and the social aspects of museums" in Macdonald, S. (ed.), *A companion to museum studies*, Oxford: Blackwell, pp.33-49.

Galard J. (éd.) (2001), *L'avenir des musées*, actes du colloque organisé au musée du Louvre par le Service culturel les 23, 24 et 25 mars 2000, Paris: Réunion des Musées Nationaux.

Giddens, A. (1991), *As consequências da modernidade*, São Paulo: Editora UNESP.

Giddens, A. (2000), *Dualidade da Estrutura. Agência e Estrutura*, Oeiras: Celta Editora.

Gluzinski, W. (1983), "Basic paper" in Sofka, V. (ed.), *Methodology of museology and professional training*, ICOFOM Study Series 1 (Stockholm), pp.24-35.

Gómez Martínez, J. (2006), *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*, Gijón: Ediciones Trea.

Gonçalves, L.R. (2001), *Memorial,* São Paulo: USP-ECA.

Grande, N. (2009), *Arquitecturas da Cultura: Política, Debate, Espaço. Génese dos Grandes Equipamentos Culturais da Contemporaneidade Portuguesa,* Coimbra: DARQ/FCTUC. Tese de Doutoramento.

Greenberg, R., Ferguson, B.W., Nairene, E. (1996), *Thinking about Exhibitions*, London and New York: Rotledge.

Groys, B. (2009), "Comrades of Time" in *e-flux,* journal#11, December
http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/
Acessado em outubro de 2011

Grunenberg, C. (1999), "The modern art museum" in Barker, E. (ed.), *Contemporary Cultures of Display*, New Haven and London: Yale University Press, The Open University, pp.29-49.

Guerreiro, M.B. (2010), A Arte Fora da História. Exposições da Colecção do Museu do Chiado 1994-2009, Lisboa: FCSH. Dissertação de Mestrado.

Guimarães, S., Many, E. (2006), *A Metodologia de Trabalho de Projecto*, Colecção Como Abordar, Lisboa: Areal.

Habermas, J. (1984), *Mudança estrutural da esfera pública: investigações quanto a uma categoria da sociedade burguesa*, Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.

Hall, S. (ed.) (2003), *Representation: cultural representations and signifyin practices*, London: Sage Publications.

Hall, S. (2008), "Quem precisa da identidade?" in: SILVA, T.T. (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*, 7. ed. Petrópolis: Vozes, pp.103-133.

Harrison, J.D. (1993), "Ideas of Museums in the1990s" in *Museum Management and Curatorship*, 13, pp.160-176.

Harrison, C.; Wood, P. (1992), *Art in theory, 1900-1990 : an anthology of changing ideas*, Oxford: Blackwell Publishers.

Harvey, D. (1993), *Condição Pós-Moderna*, São Paulo: Loyola.

Hein, G. E. (1998), *Learning in the Museum,* London: Routledge.

Hein, G. E. (2001), "The Constructivist museum" in Hooper-Greenhill, E. (ed.), *The educational role of the museum*, London: Taylor & Francis, pp.73-79.

Heiser, J. (2009), "Torture and Remedy: The End of -isms and the Beginning Hegemony of the Impure" in *e-flux,* journal#11, December
http://www.e-flux.com/journal/torture-and-remedy-the-end-of-isms-and-the-beginning-hegemony-of-the-impure/
Acessado em outubro de 2011

Hernandez, F. (2006), Planteamientos teóricos de la museologia, Gijon: Trea.

Hofmann, E. (1983), "Spharen museologischen Interessen" in *Muzeologicke sesity* (9), pp. 91-97.

Hooper-Greenhill, E. (1998), *Los museos y sus visitantes*. Gijón: Trea.

Hooper-Greenhill, E. (2000), *Museums and the interpretation of visual culture*, London: Routledge.

Hooper-Greenhill, E. (2001a), *Cultural Change in Museums: Professional Issues, Taking the Lead*, Papers Delivered to the Nordic Museums Leadership Programme, organised by Museumshøjskolen, the Danish Museums Training Institute, Copenhagen, Denmark, June 11th and 12th, 2001.
www.arkade.aub.aau.dk/links/60/610/index.tkl?tkl_search_scope=entire?query=&query1=museumsh%C3%B8jskolen&query2=&field_query1=term&field_query2=&type=&op1=
Acessado em maio de 2012

Hooper-Greenhill, E. (2001b), *Museums and the Shaping of Knowledge*, London: Taylor & Francis.

Horta, V. (1995), *MAM; Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo: Dórea Books and Art.

Huchard, O.S. (1986), "Objet-témoin de civilisation comme concept operatoire muséologique" in Sofka, V. (ed.), *Museology and identity*, ICOFOM Study Series – ISS 10, pp. 147-159.
http://www.icofom.com.ar/publications.htm
Acessado em maio de 2010

Huyssen, A. (1988), "En busca de la tradición: vanguardia y postmodernismo en los años 70" in Picó, J. (ed.), *Modernidad y postmodernidad*, Madrid: Alianza Editorial, pp.141-164.

Huyssen, A. (1994), "De la acumulación a la mise en scène: el museo como medio masivo, in *Criterios,* La Habana, nº31, enero-junio, pp.151-176.

Huyssen, A. (1995), *Twilight memories. Making time in a culture of amnesia*, London: Routledge.

Huyssen, A. (2000), "En Busca del Tiempo Futuro" in *Medios, políticas y memória*, Revista Puentes, ano 1, nº 2, Dezembro, Argentina: Centro de estudios por la Memória, pp.12-29.

Jaremtchuk, D. (1999), *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*, São Paulo: ECA/USP. Dissertação de Mestrado.

Joachimides, A. (2006), "*Connoisseurship* y el surgimiento del Museo Moderno. El caso de Dresde" in Navarro, C.B, Marín Torres, M.T (eds), *La museología y la historia del arte*, Murcia: Universidad de Murcia, pp.253-266.

Jürgens, S.V. (2001), "(Um) texto para os anos noventa" in Carvalho, M.L.S. (coord.), *Arte portugués Contemporáneo: Argumentos de Futuro*, Sevilla: Museu Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, pp.154-163.

Kaeppler, A. (1994), "Paradise regained: the role of Pacif museum in forging national identity" in Kaplan, F. (ed.), *Museums and the making of ourselves*, Leicester: Leicester University Press, pp.19-44.

Kantor, S. (2003), *Alfred H. Barr, Jr and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art,* Cambridge: MIT Press.

Karp, I. (1992), "Introduction. Museums and communities: the politics of public culture" in Karp, I., Kreamer, C.M., Lavine (1992), *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Washington and London: Smithsonian Institution, pp.1-19.

Karp, I., Lavine, S. (eds) (1991), *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

Karp, I., Kreamer, C.M., Lavine (1992), *Museums and Communities. The Politics of Public Culture*, Washington and London: Smithsonian Institution.

Kester, G. (2009), in Foster, H., "Questionnaire on 'The Contemporary'", *October* 130, Fall, pp.7-9.

Kilpatrick, W. (2006), *O Método de Projecto*, Viseu: Livraria Pretexto/Edições Pedago.

Klessmann, R. (1971), *The Berlin Gallery*, London: Thames & Hudsom.

Kreps, C. (2006), "Non-western models of museums and curation in cross-cultural perspective" in Macdonald, S. (ed.), *A companion to museum studies*, Oxford: Blackwell, pp. 457-472.

Kwon, M., (2002), *One Place After Another: Site-Specific Art and Locational*, Cambridge: MIT Press.

Kwon, M. (2009), in Foster, H., "Questionnaire on 'The Contemporary'", *October* 130, Fall, pp.13-15.

Laclau, E. Mouffe, C. (1985), *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a Radical Democratic Politics,* London: Verso.

Lambert, F., Fernandes, J. (2001), "Porto 60/70: Os Artistas e a Cidade" in Ramos, M., Gonçalves, C. (coord.), *Porto 60/70: Os Artistas e a Cidade*, Porto: Asa, Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas, Museu de Serralves, pp.15-40.

Lapa, P. (1994a), "Do pré-naturalismo ao pós-naturalismo: 100 anos de artes plásticas" in Silva, R.H., Lapa, P., Silveira, M.A. (coords), *Museu do Chiado : arte portuguesa, 1850-1950*, Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu do Chiado, pp. 23-26. Catálogo de exposição.

Lapa, P. (1994b), "Galeria dos Usados & Sem Título" in Museu do Chiado, *A Ceia*, Lisboa: Museu do Chiado, n.p. Catálogo de exposição.

Lapa, P. (1994c), "As Pinturas de Carlos Figueiredo" in Museu do Chiado, *Carlos Figueiredo*, Lisboa: Museu do Chiado, n.p. Catálogo de exposição.

Lapa, P. (1994d), "A colecção de escultura francesa" in Silva, R.H., Lapa, P., Silveira, M.A. (coords), *Museu do Chiado : arte portuguesa, 1850-1950*, Lisboa: Instituto Português de Museus / Museu do Chiado, pp.360-361.

Lapa, P. (1995a), "Jogos de Damas" in Museu do Chiado, *Jogos de Damas*, Lisboa: Museu do Chiado, n.p. Catálogo de exposição.

Lapa, P. (1995b), "As máquinas do tempo de Ângela Ferreira" in Museu do Chiado, *Uma Escala, uma Sequência, o Engenho da Deriva e um Filme Retardado*, Lisboa: Museu do Chiado, n.p. Catálogo de exposição.

Lapa, P. (1996a), "We're all here now" in Museu do Chiado, *I'm here now*, Lisboa: Museu do Chiado, n.p. Catálogo de exposição.

Lapa, P. (1996b), "O Museu e o seu duplo" in Museu do Chiado, *Honni Soit Qui Mal Y Pense*, Lisboa: Museu do Chiado, n.p. Catálogo de exposição.

Lapa, P. (1996c), "Cenário para a queda de uma voz" in Museu do Chiado, *Retratos de Mário Eloy*, Lisboa: Museu do Chiado, n.p. Catálogo de exposição.

Lapa, P. (2002a), *Novas aquisições e doações 2000-2001*, Lisboa: IPM – Museu do Chiado. Catálogo da exposição. Catálogo de exposição.

Lapa, P. (2002b), "Abertura" in Lapa, P. (org.), *Julião Sarmento. Trabalho dos anos 70*, Lisboa: IPM – Museu do Chiado, s.p. Catálogo de exposição.

Lapa, P. (2003), "Apresentação" in *1960-1980 Anos de normalização artística nas colecções do Museu do Chiado*, pp.7-9. Catálogo de exposição.

Lapa, P. (2008), "Panorama museológico da arte contemporânea em Portugal, 2008" in *Museologia.pt*, Instituto dos Museus e da Conservação, Ano II, nº 2, pp.190-199.

Lapa, P. (2009), "Pedro Lapa: 'É impensável viver em absoluta dependência da tutela'": depoimento in *Ípslon*, Público, 13 de novembro, entrevista concedida a Vanessa Rato. Acessado em Maio de 2012 http://ipsilon.publico.pt/artes/entrevista.aspx?id=245085

Lapa, P. (2010), "O Museu Nacional de Arte Contemporânea antes do Museu Nacional de Arte Contemporânea" in Lapa, P., Silveira, M. A. (orgs), *Arte Portuguesa do século XIX (1850-1910) - Vol. I do Catálogo da Colecção do MNAC - Museu do Chiado*, Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea-Museu do Chiado, pp.XVII-XXIV. Catálogo de exposição.

Lash, S. (2006), "Art as concept/art as media/art as life" in Semedo, A., Lopes, J.T. (orgs), *Museus, Discursos e Representações*, Porto: Edições Afrontamento.

Layuno Rosas, M.A. (2008), "Museos de arte contemporáneo y ciudad. Los límites del objeto arquitetónico" in Lorente, J. (dir.), *Museologia Crítica y Arte Contemporaneo*, Zaragoza: Prensas Universitárias de Zaragoza, pp.109-124.

Lee, P. M. (2009), in Foster, H., "Questionnaire on 'The Contemporary'", *October* 130, Fall, pp.25-27.

Leite, E.; Malpique, M; Santos, M. R. (1989), *Trabalho de projecto: 1. Aprender por projetos centrados em problemas,* Porto: Edições Afrontamento.

Leite, E.; Malpique, M; Santos, M. R. (1990), *Trabalho de projecto: 2. Leituras comentadas*, Porto: Edições Afrontamento.

Leite, E. (2002), "A Escola, o Museu de Arte Contemporânea e o Parque de Serralves" in Guimarães, S., Leite, E., *Habitares Serralves : 2001 e 2002*, Porto: Fundação de Serralves, pp.53-61.

Leite, E., Santos, M.R. (2002), "Projectos em Movimento" in Guimarães, S., Leite, E., *Habitares Serralves : 2001 e 2002*, Porto: Fundação de Serralves, pp.81-83.

Leite, E., Victorino, S. (2009), "Projectos com Escolas" in Leite, E., Victorino, S. (coord), *Serralves – Projecto com Escolas,* Porto: Fundação de Serralves, pp.15-19.

Lidchi, H. (2003), "The poetics and politics of exhibiting other cultures" in S. Hall (ed.), *Representation: cultural representations and signifying practices*, London: Sage Publications, pp.151–222.

Livingston, J., Beardsley, J. (1991), "The Poetics and Politics of Hispanic Art: A New Perspective" in Karp, I., Lavine, S. (eds), *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, DC: Smithsonian Institution Press, pp.104-120.

Loock, U. (ed.) (2006), *Anos 80: uma Topologia*, Porto: Fundação de Serralves. Catálogo de exposição.

Loock, U. (2009), "Armazém de História" in Fundação Serralves, *Serralves 2009: a Colecção*, Vol.1, Porto: Fundação de Serralves, pp.19-25. Catálogo de exposição.

Lopes, J.T. (2000), *A Cidade e a Cultura. Um estudo sobre práticas culturais urbanas,* Porto: Edições Afrontamento.

Lord, B. (2006), *Foucault's museum: difference, representation, and genealogy***,** Museum and Society, 4 (1), University of Leicester, Department of Museum Studies, pp. 1-14.

Lorente, J. (1998), *Cathedrals of urban modernity. The first museums of contemporary art, 1800-1930*, Londres: Ashgate.

Lorente, J. (2006), "Nuevas tendencias en la teoría museológica: a vueltas con la Museología crítica" in *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, Nº. 2, pp.24-33

Lorente, J. (2008), *Los museos de arte contemporâneo. Noción y desarrollo histórico*, Gijón: Trea.

Loureiro, J. (2004a), "Programas Educativos" in Faria, O. (coord), *1999 Serralves 2004*, Porto: Público; Fundação de Serralves, pp.123-124.

Loureiro, J. (2004b), "Artes Performativas" in Faria, O. (coord), *1999 Serralves 2004*, Porto: Público; Fundação de Serralves, pp.116-119.

Lowenthal, D. (2003), *The heritage crusade and the spoils of history*, Cambridge: Cambridge University Press.

Lyotard, J. (1989), *A condição pós-moderna*, Lisboa: Gradiva.

Macdonald, S. (1996), "Theorizing museums: an introduction" in Macdonald, S., Fyfe, G (ed.), *Theorizing museums: representing identity and diversity in a changing world,* Oxford: Blackwell Publishers, pp. 1-20.

Macdonald, S. (1998), "Exhibitions of power and powers of exhibition: an introduction to the politics of display" in Macdonald, S. (ed.), *The Politics of Display: Museums, Science, Culture*, London: Routledge, pp. 1-24.

Macdonald, S. (ed.) (2006), *A companion to museum studies*, Oxford: Blackwell.

MacDonald, G. (1992), "Change and challenge: museums in the information society" in Karp, I., Mullen Kreamer, C., Lavine, D. (eds), *Museums and Communities: the politics of public culture*, Washington, DC: Smithsonian Institution Press, pp.160-181.

Macedo, D. (1945), "Pela dignidade da arte" in *Primeiro de Janeiro*, 11 de abril.

Macedo, D. (1957), "Columbano e o seu Museu" in *Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, n.º 11, pp.33-37.

MacGragor, A. (ed.) (1983), *Tradescants rarities: essays on the foundation of the Ashmolean Museum 1683 with a caralogue of the surviving early collections*, Oxford: Clarendon Press.

Machado, A. (1997), "Uma experiência radical de viodeoarte" in Costa, H. (org.), *Sem medo da vertigem: Rafael França*, São Paulo: Marca D'Água, pp.75-87.

Machado, F.T. (2009), *Os Museus de Arte no Brasil Moderno: Os Acervos entre a Formação e a Preservação*, Campinas: UNICAMP/IFCH. Dissertação de Mestrado.

MAC-USP (1967), *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*, São Paulo, nº 85, 28 de julho.

MAC-USP (1968), *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*, São Paulo, nº 107, 18 de dezembro.

MAC-USP (1972a), *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*, São Paulo, nº 180, 13 de setembro.

MAC-USP (1972b), *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*, São Paulo, nº 181, 14 de setembro.

MAC-USP (1972c), *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*, São Paulo, nº 185, 31 de outubro.

MAC-USP (1973a) *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*, São Paulo, nº 207, 16 de agosto.

MAC-USP (1973b), *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*, São Paulo, nº 215-B, s.d.

MAC-USP (1973c), *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*, São Paulo, nº 217, 24 de novembro.

MAC-USP (1975), *Exposição do Ante-projeto do Edifício do MAC no campus da USP*, São Paulo: MAC-USP.

MAC-USP (1977a), *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*, São Paulo, nº 350, 05 de setembro.

MAC-USP (1977b), *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*, São Paulo, nº 337, 08 de junho.

MAC-USP (1977b), *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*, São Paulo, nº 377, 07 de dezembro.

MAC-USP (1979), *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*, São Paulo, nº 387, 02 de março.

MAC-USP (1980), *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*, São Paulo, nº 413, 30 de dezembro.

MAC-USP (1981), *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*, São Paulo, nº 419, 06 de maio.

MAC-USP (1990), *O Museu de Arte Contemporânea de São Paulo*, São Paulo: Banco Safra.

Macedo, R. (2008), Desafios da Arte Contemporânea à Conservação e Restauro. Documentar a Arte Portuguesa dos Anos 60/70, Lisboa: FCT-UNL. Dissertação de Doutorado.

Magalhães, A.G. (2011a), "Uma nova luz sobre o acervo modernista do MAC-USP: estudos em torno das coleções Matarazzo" in *Revista USP*, nº 90, São Paulo, pp.200-216.

Magalhães, A.G (2011b), "Restaurar/Exibir" in MAC-USP, *Mac em Obras*, São Paulo: MAC-USP, n.p. Folder da exposição.

Maia Neto, R.A. (2004), Arquitetura para o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo: FAUUSP. Dissertação de Doutorado.

Mairesse, F., Desvallées, A., Deloche, B., et al. (2009), "Conceptos fundamentales de la museología" in DESVALLÉES, A., *Museologia : Retorno a Las Bases*, ICOFOM Study Series - ISS 38, pp.91-128.
http://www.icofom2.com.ar/archivos/archivos/ISS%2033-35/ISS%2038-2009.pdf
Acessado em outubro de 2010

Maleuvre, D. (1999), *Museum Memories: History, Technology, Art*, Stanford: Stanford University Press.

Malta, D. (1965), *Museu Nacional de Arte Contemporânea : um século de pintura e escultura portuguesas : 1800-1900,* Lisboa: Bertrand. Catálogo de exposição.

Malraux, A. (1965), *O Museu Imaginário,* Lisboa: Gallimard.

Marín Torres, M.T. (2003), "Territorio jurásico: de museología crítica e historia del arte en España in Lorente, J. (dir), *Museologia Crítica y Arte Contemporaneo*, Zaragoza: Prensas Universitárias de Zaragoza.

Marstine, J. (2006), *New museum theory and practice: an introduction*, Oxford: Blackwell.

Mason, R. (2006), "Cultural theory and museum studies" in Macdonald, S. (ed.), *A companion to museum studies*, Oxford: Blackwell, pp. 17-32.

Matos, L.A., (2008), "Diogo de Macedo e a importância da experiência parisiense na sua actividade de artista, critico e museólogo" in Lorente, J. Sánchez, S. (eds.), *Los escultores de la Escuela de París y sus museos en España y Portugal El legado de Eleuterio Blasco en Molinos (Teruel)*, Teruel: Instituto de Estudios Turolenses y Comarca del Maestrazgo, pp.37-50.

Maure, M. (1995), "La nouvelle muséologie qu'est-ce c'est?" in Shärer, M.R. (ed.), *Symposium Museum and Community II*, ICOFOM Study Series - ISS 25, pp.127-132.

McClellan, A. (1999), *Inventing the Louvre Art, Politics and Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century París*, Berkeley, Los Àngeles, London: University California Press.

McCracken, G. (1988), *Culture and Consumption: New Approaches to the Symbolic Character of Consumev Goods and Activities,* Bloomington: Indiana University Press.

McDonough, T. (2009), in Foster, H., "Questionnaire on 'The Contemporary'", *October* 130, pp.122-124.

McKee, Y. (2009), in Foster, H., "Questionnaire on 'The Contemporary'", *October* 130, Fall, pp.64-73.

Medina, C. (2010), "Contemp(t)orary: Eleven Theses" in " in *e-flux,* journal#12, January
http://www.e-flux.com/journal/contemptorary-eleven-theses/
Acessado em outubro de 2011

Mensch, P. (1992), *Towars a Methodology of Museology*, University of Zagreb, Faculty of Philosophy, Doctor´s Thesis.
http://www.muuseum.ee/en/erialane_areng/museoloogiaalane_ki/p_van_mensch_towar
Acessado em maio de 2010

Miller, D. (1991), *Material Culture and Mass Consumption*, Oxford: Blackwell.

Millet*, C.*, (1997a), *A Arte Contemporânea*, Lisboa*:* Instituto Piaget.

Millet*, C.*, (1997b), "What's Contemporary art? Questions and answers" in Artpress, no 222, Mars, pp.19-25.

Monteiro, J.S, " Os Espaços do Convento de S. Francisco: da Progressiva Degradação ao Museu do Chiado" in Silva, R.H. (coord.), *Obraçom, Museu do Chiado: Histórias vistas e contadas*, Lisboa: Instituto Português de Museus, pp. 27-35. Catálogo de exposição.

Moser, S. (1995), "The 'aboriginalization' of Australian archeology: the contribution of the Australian Istitute of Aboriginal Studies to the indigenous transformation of the discipline" in Ucko, P. (ed.), *Theory in Archaeology: a world perspective*, London and New York: Routledge, pp.150-177.

Munjeri, D. (1991), "Refocusing or reorientation? The exhibit or the populace: Zimbabwe on the threshold" in Karp, I., Lavine, S. (eds), *Exhibiting Cultures: the Poetics and Politics of Museum Display*, Washington, DC: Smithsonian Institution Press, pp.444-456.

Murray, D. (1904), *Museums, their History and their Use*, 3 vols, Glasgow: J. Maclehose & Sons.

Museu Nacional de Arte Contemporânea (1945), *I Catálogo-guia*, Lisboa: Museu Nacional de Arte Contemporânea.

Nora, P. (1989), "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire" in *Representations*, No. 26, Special Issue: Memory and Counter-Memory. (Spring, 1989), pp. 7-24.
http://www.jstor.org/pss/2928520
Acessado em outubro de 2010

Obrist, H.U. (2010), "Manifestos for the Future" in *e-flux,* journal#12, January
http://www.e-flux.com/journal/manifestos-for-the-future/
Acessado em outubro de 2011

O'Doherty, B. (2002), No interior do cubo branco. A Ideologia do Espaço da Arte, São Paulo: Matins Fontes.

Oliveira, L. (2008), *Os antecedentes do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves*, Lisboa: FCSH/UNL. Dissertação de Mestrado.

Oliveira, M. (2004), "Projecto Museológico" in Faria, O. (coord), *1999 Serralves 2004*, Porto: Público; Fundação de Serralves, pp.54-55.

Oost, V.O (2012), *Living Lab Methodology in Museum Studies: an exploration*, paper was written for the The Transformative Museum Conference, Roskilde, May.
http://www.dreamconference.dk/wp-content/uploads/2012/03/Van-Oost.pdf
Acessado em dezembro de 2012

Padró, C. (2003), "La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio" in Lorente, J. et al. (orgs), *Museologia Crítica y Arte Contemporaneo*, Zaragoza: Prensas Universitárias de Zaragoza, pp.51-70.

Pedrosa, M., (1995), "Depoimento sobre o MAM" in Arantes, O.B.F. (org.) Política das Artes/ Mário Pedrosa, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

Pedrosa, M. (2003), "Parecer sobre o core da cidade universitária" in Revista de pesquisa em arquitetura e urbanismo, Departamento de Arte e Urbanismo – EESC-USP, pp.69-76.

Pearce, S. (1992), *Museums, Objects, Collections: A Cultural Study,* Leicester: Leicester University Press.

Pearce (1995), *On Collecting: An Investigation into Collecting in the Europe Tradition*, London: Routledge.

Perez, F. (2012), *Adriano de Sousa Lopes, Director do Museu Nacional de Arte Contemporânea: entre a Continuidade e a Mudança*, Lisboa: FCSH. Dissertação de Mestrado.

Pérez, M.H. (1999), "Anos 90. A década de noventa: estabilização disruptiva" in Pernes, F. (coord.), *Panorama da Arte Portuguesa no Século XX*, Porto: Fundação Serralves / Campo das Letras, pp.321-353.

Pérez, M. H. (2006), "Anamnese – o processo" in Pérez, M. H. (org), *Anamnese:o Livro*, Vol. 1, Porto: Fundação Ilídio Pinho, pp.10-46. Entrevista concedida a Ana Sofia Andrade, André Cepeda, Gisela Leal, Raquel Guerra e Tiago Restivo.

Pernes, F. (1980), "Prefácio a um Programa" in Pernes, F. (dir), *Programa e Elenco das Obras do Acervo do Museu Nacional de Arte Moderna ou nele Integráveis*, Porto: Museu Nacional Soares dos Reis, n.p.

Pernes, F. (1992), "Porquê e para quê" in Pimentel, G. (coord.), *Os 10 contemporâneos,* Porto: Fundação de Serralves, p.7. Catálogo de exposição.

Pernes, F. (1993a), "Serralves, e a Europa aqui tão perto" in *Artes & leilões*, Lisboa, Ano 4, nº 20 (junho-julho), pp.17-22. Entrevista concedida a José Sousa Machado.

Pernes, F. (1993b), "Serralves. O espaço e a hora da juventude" in Pérez, M.H (coord), *Imagens para os anos 90*, Porto: Fundação de Serralves, pp.9-10. Catálogo de exposição.

Pernes, F. (2001), "Memórias imprecisas" in Ramos, M., Gonçalves, C. (coord.), *Porto 60/70: Os Artistas e a Cidade*, Porto: Asa, Árvore-Cooperativa de Actividades Artísticas, Museu de Serralves, pp.41-47.

Pinharanda, J. (2002), "Anos 70 de Julião Sarmento no Museu do Chiado" in *Público*, Lisboa, November 7, p. 42.

Pinho, A.G. (2004), "Apresentação: Serralves" in Faria, O. (coord), *1999 Serralves 2004*, Porto: Público; Fundação de Serralves, p.7.

Plaza, J. (1974), "Prospectiva' 74" in MAC-USP, *Prospectiva' 74*, São Paulo: MAC-USP, n.p. Catálogo de exposição.

Pollock,G., Zemans, J. (eds) (2007), *Museums After Modernism. Strategies of Engagement.* Oxford: Blackwell.

Preziosi, D. (2003a), *Grasping the World: Conceptualizing Ethics After Aesthetics*, paper was written for the GLAADH conference, Globalising Art, Architecture and Design History? Debating Approaches to Curriculum Change in the UK held at Goodenough College, London, September.
http://www.glaadh.ac.uk/documents/preziosi_paper.pdf
Acessado em dezembro de 2011

Preziosi, D. (2003b), *Brain of the earth's body: art, museums, and the phantasms of modernity*, Minneapolis: Univ Of Minnesota Press.

Preziosi, D. (2003c), "Collecting/Museum in Nelson, R.S., Shiff, R., (eds), *Critical terms for Art History*, Chicago and London: The University of Chicago Press, pp.407-418.

Preziosi, D. (2006a), "Art history and Museology: rendering the visible legible" in Macdonald, S. (ed.), *A companion to museum studies*, Oxford: Blackwell, pp.50-63.

Preziosi, D. (2006b), "Philosophy and the Ends of the Museum", in Genoways, H.H. (ed.), *Museum Philosophy for the Twenty-first Century*, AltaMira Press: Oxford, pp.69-78.

Primo, J. (org.) (1999), *Museologia e Património: documentos fundamentais*, Cadernos de Sociomuseologia, Nº 15, Centro de Estudos de Sociomuseologia, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias: Lisboa.

Prior, N. (2002), *Museums and Modernity. Art Galleries and the Making of Modern Culture,* Oxford: Berg.

Putnam, J. (2001), *Art and artifact : the museum as medium,* London: Thames and Hudson.

Ramos, M. (2005), "Citar Siza" in in Fernandes, J., Castanheira, C. (coord. e ed.), *Álvaro Siza : expor = on display*, Porto: Fundação de Serralves, pp.370-389. Catálogo de exposição.

Ramsden, M. (1975), "On" in *The Fox*, vol. 1, no. 1, pp.66-83.

Raqs Media Collective (2010), "Now and Elsewhere" in *e-flux,* journal#12, January
http://www.e-flux.com/journal/now-and-elsewhere/
Acessado em outubro de 2011

Razgon, A.W. (1977), "'Zum Prinzip der Parteilichkeit in der Museumsarbeit" in *Neue Museumskunde* 20 (4), pp.244-251.

Razgon, A.W. (1978), "Research work in museums: its possibilities and limits" in Jelinek, J. (ed.), *Possibilities and limits in scientific research typical for the museum* (Brno), pp.20-45.

Roelstraete, D. (2009), "What is Not Contemporary Art?: The View from Jena" in *e-flux,* journal#11, December
http://www.e-flux.com/journal/what-is-not-contemporary-art-the-view-from-jena/
Acessado em outubro de 2011

Rosler, M. (2010), "Take the Money and Run? Can Political and Socio-critical Art 'Survive'?" in *e-flux,* journal#12, January
http://www.e-flux.com/journal/take-the-money-and-run-can-political-and-socio-critical-art-%E2%80%9Csurvive%E2%80%9D/
Acessado em outubro de 2011

Santos, D. (1997), "Para uma cronologia" in Fernandes, J., Ramos, M. (coord), *Perspectiva: Alternativa Zero*, Porto: Fundação de Serralves, pp.289-305.

Saussure, F. (1978), *Curso de linguística geral*, Lisboa: Publicações Dom Quixote.

Schildkrout, E. (1991). "Ambiguous Messages and Ironic Twists: 'Into the Heart of Africa' and the Other Museum" in *Museum Anthropology*, IS, 2: 16-23.

Schreiner, K. (1985), "Fundamentals of museology" in *Einführung in die Museologie* 6 (Waren).

Schreiner, K., Wecks, H. (1986), *Studien zur Museologie*, Schriftenreihe des Instituts fur Museumswesen 27 (Berlin).

Scott, C.A. (2003), "Museums and Impact", in *Curator – The Museum Journal*, Vol. 46, no. 3, July, pp.293-310.

Scott, C.A. (2007), *What Difference do Museums Make? Using values in sector marketing and branding*.
http://mpr.icom.museum/html-files/papers/2007-scotttxt.pdf
Acessado em fevereiro de 2011

Scott, C.A. (2009), "Exploring the evidence base for museum value" in *Museum Management and Curatorship,* Vol. 24, No. 3, September, pp.195-212.

Serota N. (1996), *Experience or interpretation: the dilemma of Museums of Modern Art,* Londres: Thames and Hudson.

Semedo, A., Lopes, J.T. (2006) (orgs), *Museus, Discursos e Representações*, Porto: Edições Afrontamento.

Shanks, M., Tilley, C. (1993), *Re-constructing archaeology: theory and practice*, London: Routledge.

Shelton, A. (1990), "In the lair of hte monkey: notes toward a postmodernist museograph" in Pearce, S. (ed.), *Objects of Knowledge*, New Research in Museum Studies 1, London: Athlone Press, pp.78-102.

Shelton, A. (1992a), "The recontextualisation of culture in UK museums" in *Anthropology Today*, 8 (5), pp.11-16.

Shelton, A. (1992b), "Constructing the gobal village" in *Museums Journal*, August, pp.25-28.

Shelton, A. (1997), "The future of the Museum Ethnography" in *Journal of Museum Ethnography*, 9, pp.33-48.

Shelton, A. (2000), "Museum Ethnography: an imperical science" in Hallan, E., Street, B. (eds), *Cultural Encounters: representing 'otherness'*, London and New York: Rotledge, pp.155-193.

Shelton, A. (2001a), "Unsettling the meaning: critical museology, art, and anthropologial discourses" in Bouquet, M. (ed.), *Academic Anthropology and the Museum. Back to the Future*, New York: Berghahn Books, pp.121-140.

Shelton, A. (2001b), "Museums in an age of cultural hybridity" in *Foulk: journal of the Danish Ethnographic Society*, 43, pp.221-250.

Shelton, A. (2006), "Museums and Museum Displays" in Tilley, C. et al. (ed.), *Handbook of Material Culture*, London: Sage Publications.

Sherman, D.J., Rogoff, I. (eds) (1994), *Museum culture: histories, discourses, spectacles*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Silva, R.H. (1994), "Do Museu Nacional de Arte Contemporânea ao Museu do Chiado" in Silva, R.H., Lapa, P., Silveira, M.A. (coords), *Museu do Chiado: arte portuguesa, 1850-1950*, Lisboa: IPM – Museu do Chiado, pp. 13-22. Catálogo de exposição.

Silva, R.H. (1996a), "Museu do Chiado. Um olhar retrospectivo" in Silva, R.H. (coord.), *Obraçom, Museu do Chiado: Histórias vistas e contadas*, Lisboa: Instituto Português de Museus, pp. 11-16. Catálogo de exposição.

Silva, R.H. (1996b), "Paisagens dentro de casa" in *Pedro Calapez: Memória Involuntária*, Lisboa: IPM – Museu do Chiado, pp.14-20. Catálogo de exposição.

Silva, R.H. (2002), "Os museus: história e prospectiva" in Pernes, F. (coord.), *Século XX. Panorama da Cultura Portuguesa*, Vol.3, Arte(s) e Letras II, Porto: Edições Afrontamentos e Fundação de Serralves, pp.64-108.

Silva, R.H. (2012), "O Museu Nacional de Arte Contemporanea – Museu do Chiado: algumas histórias em 100 anos" in Quaresma, J. (coord.), *Instituições culturais e representatividade. Chiado, Baixa, arte pública e esfera comunicacional.* Lisbon: CIEBA, pp.65-72.

Smith, T. (2006), "Contemporary Art and Contemporaneity" in *Critical Inquiry,* Vol. 32, no. 4, Summer, pp.681-707.

Smith, T. (2009a), in Foster, H., "Questionnaire on 'The Contemporary'", *October* 130, Fall, pp.46–54.

Smith, T. (2009b), *What is Contemporary Art*?, Chicago: University of Chicago Press.

Smith, T. (2010), "The State of Art History: Contemporary Art" in *Art Bulletin*, vol. XCII, no.4, December, pp.366-383.

Spinelli, J.J (2012), Wolfgang Pfeiffer – 100 Anos: 1912-2012 in *Arte & Crítica. Jornal da abca.*
http://abca.art.br/n26/memoriadacritica.html
Acessado em dezembro de 2012

Staniszewski, M.A. (1998), *The power of display: a history of exhibition installations at the Museum of Modern Art*, Cambridge, Mass.: MIT Press.

Stocking, G. (ed.) (1985), *Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture*, London: University of Wisconsin Press.

Stránský, Z. (1966), "Zur Auffassung der Museologie" in Diskussionsmaterial (Brno).

Stránský, Z. (1983), "Basic paper" in Sofka, V. (ed.), *Methodology of museology and professional training*, ICOFOM Study Series 1 (Stockholm), pp.126-132.

Stránský, Z. (1986), "Museality as a key-concept in museology" in Vlugschrift-bijlage (Reinwardt Academie, Leiden).

Tavares, E. (2004), *1980-2004 anos de actualização artística nas colecções do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado,* Castelo Branco*:* Museu Francisco Tavares Proença Júnior/IPM. Catálogo de exposição.

Taylor, F.H. (1948), *The Taste of Angels: A History of Art Collecting from Rameses to Napoleon*, Boston: Little, Brown & Company.

Teather, L. (1984), *Museology and Its Traditions. The British Experience, 1845-1945*, Unpublished PhD dissertation, Department of Museum Studies, University of Leicester.
http://www.utoronto.ca/mouseia/course2/LTThesisJan.html
Acessado em julho de 2009

Teather, L. (1991), Museum Studies. Reflecting on Reflective Practice Museum Management and Curatorship (1991), 10, pp.403-417.

Thomas, N. (1991), *Entangled Objects: Exchange, Materials Culture, and Colonialism in the Pacific,* Cambridge: Harvard University Press.

Tilley, C. (ed.) (1991), *Reading Material Culture*. Oxford: Blackwell.

Todolí, V. (1997), "Perspectiva e prospectiva de um museu" in Fernandes, J., Ramos, M. (coord), *Perspectiva: Alternativa Zero*, Porto: Fundação de Serralves, pp.11-12.

Todolí, V. (1999), "Um pé na terra e outro no universo" in *Arte ibérica*, Lisboa, Ano 3, nº 24 (maio), pp.12-16. Entrevista concedida a Delfim Sardo.

Todolí, V., Fernandes, J. (1999), "Circa 1968: em torno de uma ideia de museu e de colecção" in Fundação Serralves (1999), *Circa 1968*, Porto: Fundação de Serralves, pp.15-21. Catálogo de exposição.

Trigger, B. (1989). "A Present of their Past? Anthropologists, Native People, and Their Heritage" in *Culture*, 8, pp.71-81.

Trood, C. (2003), "The discipline of pleasure; or, how art history looks at the art Museum" in *Museum and Society*, 1 (1), pp.17-29.

Valéry, P. (1923), "El problema de los museos" in Bolaños, M. (2002), *La memoria del mundo: cien años de museologia*, Gijón: Trea, pp.31-34.

Van Holst, N. (1967), Creators, Collectors and Connoiseurs: the anatomy of artistic taste from Antiquity to the present day, London: Thames & Hudson.

Vergo, P. (ed.), (1989), *The New Museology*. London: Reaktion Books.

Verwoert, J. (2010), "Standing on the Gates of Hell, My Services Are Found Wanting" in *e-flux,* journal#12, January
http://www.e-flux.com/journal/standing-on-the-gates-of-hell-my-services-are-found-wanting/
Acessado em outubro de 2011

Vieira, A.S. (2005a), "Abrir a janela é a ligação ao mundo" in Fernandes, J., Castanheira, C. (coord. e ed.), *Álvaro Siza : expor = on display*, Porto: Fundação de Serralves, pp.355-369. Entrevista concedida a João Fernandes e Carlos Castanheira. Catálogo de exposição.

Vieira, A.S. (2005b), "Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, Portugal (1991-99)" in Fernandes, J., Castanheira, C. (coord. e ed.), *Álvaro Siza : expor = on display*, Porto: Fundação de Serralves, pp.70-71. Catálogo de exposição.

Weibel, P., Buddensieg, A. (eds) (2007), *Contemporary Art and the Museum. A global perspective*, Ostfildern: Hantje Cantz Verlag.

Weil, S. E. (1983), Beauty and the Beast: on museums, art, the law, and the market, Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

Weil, S. E. (1990), *Rethinking the museum : and other meditations*. Washington, DC: Smithsonian Institution Press.

Weil, S. E. (1999). *From being about something to being for somebody: the ongoing transformation of the American museum* in *Daedalus*, 128 (3), pp.229-258.

Weil, S. E. (2004), "Rethinking the museum: an emerging new paradigm (1990)" in Anderson, G. (ed.), *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift,* Walnut Creek, CA: *AltaMira* Press, pp.74-79.

Whitehead, C. (2009), Museums *and the Construction of Disciplines: Art and Archaeology in Nineteenth-century Britain*, London: Gerald Duckworth & Co.

Wilder, G. Z (1991), "O que faz você agora geração 60? Jovem Arte Contemporânea dos anos 60 revisitada" in *O que faz você agora geração 60*, São Paulo: MAC-USP, pp.5-8.

Wilmotte, J. (1996), "Museu do Chiado" in *Architécti,* nº32, pp.36-43.

Witcomb, A. (2003), *Re-Imagining the Museum. Beyind the Mausoleum*, London and New York: Routledge.

Wollheim, R. (1968), *Art and Its Objects: An Introduction to Aesthetics,* New York: Harper and Row.

Yinghua Lu, C. (2009), "Back to Contemporary: One Contemporary Ambition, Many Worlds" in *e-flux,* journal#11, December
http://www.e-flux.com/journal/back-to-contemporary-one-contemporary-ambition-many-worlds/
Acessado em outubro de 2011

Zanini, W. (1964), "Problemas museológicos" in *Estado de São Paulo*, Suplemento Literário, 04 de janeiro, p.4.

Zanini, W. (1972a), "O Museu e o Artista" in MAC-USP *Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*, São Paulo, nº 387, s.d.

Zanini, W. (1972b), "Novas Potencialidades" in MAC-USP, *VI JAC*, São Paulo: MAC/USP, n.p. Catálogo de exposição.

Zanini, W. (1973), *Museu de Arte Contemporânea de São Paulo – catálogo geral das obras,* São Paulo: MAC-USP, pp.5-11.

Zanini, W. (1974), "Introdução" in MAC-USP, *Prospectiva' 74*, São Paulo: MAC-USP, n.p. Catálogo de exposição.

Zanini, W. (1977), "As novas possibilidades" in MAC-USP, *Poéticas Visuais*, São Paulo: MAC-USP, n.p. Catálogo de exposição.

Zanini, W. (2003), in Obrist, H. U., *A brief history of curating*, Zurich: JRP|Ringier, pp.148-166. Entrevista concedida a Hans Ulrich Obrist.

Zolberg, V., (1981), "Conflicting Visions in American Art Museums" in Theory & Society, 10, pp.81-102.

Documentação arquivística

Arquivo do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea.
Arquivo Fotográfico da Biblioteca de Serralves.
Arquivo Fotográfico do Museu do Chiado – Museu Nacional de Arte Contemporânea / DDCI – DGPC.
Arquivo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Documentos Legislativos (Portugal)

Decreto-Lei nº 1 de 26 de maio de 1911
Decreto-Lei nº 46758 de 18 de Dezembro de 1965
Diário da República II Série, nº 269 (21 de novembro de 1979), p.7192
Despacho nº 150/85 de 25 de novembro 1985
Decreto-Lei 240/89 de 27 de julho de 1989
Decreto-Lei n.º 112/94, de 02 de Maio de 1994
Despacho n.º 187/2004 de 30 de março de 2004

Websites

http://www.ipmuseus.pt/
http://www.museudochiado-ipmuseus.pt
http://www.matriznet.ipmuseus.pt
http://www.matrizpix.imc-ip.pt/matrizpix/home.aspx
http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/
http://www.serralves.pt/
http://mnsr.imc-ip.pt/
http://www.mac.usp.br/mac/

Outras fontes

II COMNAM (1986), *Relatório elaborado pela Comissão Organizadora do Museu Nacional de Arte Moderna*. Porto in Oliveira, L. (2008), O*s antecedentes do Museu de Arte Contemporânea da Fundação de Serralves*, Lisboa: FCSH/UNL. Dissertação de Mestrado. Anexo / Documentação. (em Anexo O)

Ata da reunião disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP. Loc. 0176/001 – Caderno de Ata. Ata de 29/06/1963 sobre a reunião de 2/05/1963.

Carta-convite para participação da exposição, enviada pelo Comitê Organizador, Walter Zanini e Julio Plaza. Sem assinatura. Datada em São Paulo, em 21 de março de 1974, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP.Loc. 0017/001.

Dossier de Candidatura ao Financiamento pelo Programa – Modernização do Tecido Econômico; sub-programa Turismo e Patrimônio Cultural; Medida 5 – Museus e outros Equipamentos Culturais acessível na Fundação de Serralves, Porto (disponível na Fundação de Serralves).

Fundação de Serralves (1992), *Relatório e Contas*
http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/1992rec.pdf

Fundação de Serralves (1993), *Relatório e Contas*
http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/1993rec.pdf

Fundação de Serralves (1994), *Relatório e Contas*
http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/1994rec.pdf

Fundação de Serralves (1995), *Relatório e Contas*
http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/1995rec.pdf

Fundação de Serralves (1996), *Relatório e Contas*
http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/1996rec.pdf

Fundação de Serralves (2002), *Relatório e Contas*
http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/2002rec.pdf

Fundação de Serralves (2004), *Relatório e Contas*
http://www.serralves.pt/fotos/editor2/R&C/2004rec.pdf

Histórico do MAC escrito por Walter Zanini em 1966, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP. Loc. DR 49/001 V1.

Instituto dos Museus e da Conservação (2008), *Relatório de Actividades*, Lisboa: IMC.
http://www.ipmuseus.pt/Data/Documents/IMC/Relatorios/IMC-Relatorio%20Actividades%20-%202008.pdf

Lista de exposições apresentadas e/ou produzidas pelo MNAC (em Anexo A).

Mala direta do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo de 21 de agosto de 1987, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP. Loc.056/08.

Oração de posse da diretoria do Museu de Arte Contemporânea da USP, dezembro de 1986, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP. Loc. DR 0049/001 V2.

Projecto de Adaptação Museológica do Edifício Anexo ao Museu Nacional de Arte Contemporânea (em Anexo D).

Regimento do MAC-USP de 26 de novembro de 1997 (em Anexo Q).

Regulamento do MNAC de 14 de março de 1917 (em Anexo C).

Regulamento do MANC de março de 2009 (em Anexo I).

Relatório de Atividades de 2000, disponível em Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP.

Entrevistas realizadas no âmbito da investigação:
Adelaide Ginga – entrevista por telefone realizada em 25 de julho de 2012.
Catarina Moura – entrevista presencial realizada em 27 de junho de 2012.
Helena Barranha – entrevista por telefone em 09 de julho de 2012.
Raquel Henriques da Silva – entrevista presencial realizada em 29 de maio de 2012.
Pedro Lapa – entrevista presencial realizada em 30 de maio de 2012.

João Fernandes – entrevista presencial realizada em 09 de maio de 2012.
Marta Almeida e Daniela Oliveira – entrevista realizada em 25 de maio de 2012.
Elvira Leite – entrevista presencial realizada em 11 de junho de 2012.
Margarida Saraiva – entrevista presencial realizada em 16 de julho de 2012

Ariane Lavezzo – entrevista presencial realizada em 16 de janeiro de 2012.
Gabriel Borba – entrevista presencial realizada em 16 de janeiro de 2012.
Ana Magalhães – entrevista presencial realizada em 17 de janeiro de 2012.
Cristina Freire – entrevista presencial realizada em 18 de janeiro de 2012.
Cristina Cabral – entrevista presencial realizada em 19 de janeiro de 2012.
Tadeu Chiarelli – entrevista enviada por email em 13 de maio de 2012.

Anexos

Anexo A - Lista de exposições apresentadas e/ou produzidas pelo MNAC

MNAC

Lista de exposições apresentadas e/ou produzidas pelo museu

[lista por ordem cronológica]

Frederick William Flower
MNAC-Museu do Chiado/ 12 Julho – 31 Agosto 1994
Sala dos Fornos
Exposição produzida por Lisboa. Capital Europeia da Cultura
Curadores: Vitória Mesquita e José Pessoa
Fotografia
Rui Serra. A Ceia
MNAC-Museu do Chiado/ 12 Julho – 7 Novembro 1994
Galeria Bar
Curador: Pedro Lapa
Instalação
Do sublime
MNAC-Museu do Chiado/ 15 Setembro – 7 Novembro 1994
Pisos 2 e 2A
Exposição produzida por Lisboa. Capital Europeia da Cultura
Curadora: Isabel Carlos
Pintura
Manuel de Brito, imagens da Arte Portuguesa
MNAC-Museu do Chiado/ 17 Novembro 1994 – 19 Fevereiro de 1995
Pisos 2 e 2 A
Exposição produzida por Lisboa. Capital Europeia da Cultura
Curadora: Raquel Henriques da Silva
Pintura e escultura
Carlos Figueiredo
Museu do Chiado, Lisboa / 17 Novembro 1994 – 18 Junho 1995
Galeria Bar
Curador: Pedro Lapa
Pintura
Jorge Vieira
MNAC-Museu do Chiado/ 18 Março – 18 Julho 1995
Pisos 2 e 2 A
Curador: Pedro Lapa
Escultura e desenhos
Patrícia Garrido. Jogo de Damas
MNAC-Museu do Chiado/ 29 Junho – 12 Novembro 1995
Galeria Bar
Curador: Pedro Lapa
Escultura
Marino Marini: esculturas e desenhos
MNAC-Museu do Chiado/ 29 Julho – 30 Setembro 1995
Pisos 2 e 2A

Curadores: Michéle Moutashar e Raquel Henriques da Silva
Escultura e desenho
San Payo: retratos fotográficos
MNAC-Museu do Chiado/ 19 Outubro – 31 Dezembro 1995
Piso 2
Curadores: Vitória Mesquita e José Pessoa
Fotografia
Ângela Ferreira. Uma Escala, uma Sequência, o Engenho da Deriva e um Filme Retardado
MNAC-Museu do Chiado/ 24 Novembro 1995 – 18 Março 1996
Galeria Bar
Curador: Pedro Lapa
Instalação e vídeo
Mariano Piçarra. Obraçon
MNAC-Museu do Chiado/ 11 Janeiro – 4 Fevereiro 1996
Sala dos Fornos
Fotografia
Manuel Casimiro. O jardim Pintado: três montanhas e cinco montes
MNAC-Museu do Chiado/ 18 Janeiro – 4 Fevereiro 1996
Piso 0
Curadora: Raquel Henriques da Silva
Instalação e desenho
Colecção Mário Soares
MNAC-Museu do Chiado/ 22 Fevereiro – 21 Abril 1996
Pisos 2 e 2 A
Pintura, desenho e escultura
Paula Soares. I'm Here Now
MNAC-Museu do Chiado/ 28 Março – 21 Abril 1996
Galeria Bar
Curador: Pedro Lapa
Fotografia
Para o estudo da melancolia em Portugal. Nikias Skapinakis: Retrospectiva de Retratos 1955-1974
MNAC-Museu do Chiado/ 30 Abril – 30 Junho 1996
Pisos 2 e 2 A
Pintura
Rosa Almeida. Honni Soit Qui Mal Y Pense
MNAC-Museu do Chiado/ 30 Abril – 30 Junho 1996
Galeria Bar
Curador: Pedro Lapa
Instalação
Manuel Valente Alves. Donde vimos? O que somos? Para onde vamos?
MNAC-Museu do Chiado/ 11 Junho – 30 Junho 1996
Piso 0
Curadora: Raquel Henriques da Silva
Instalação
Mário Eloy. Exposição retrospectiva
MNAC-Museu do Chiado/ 12 Julho – 29 Setembro 1996
Piso 2 e 2 A

Curadores: Raquel Henriques da Silva, Pedro Lapa, Maria de Aires Silveira e María Jesús Ávila
Pintura e desenho

Miguel Ângelo Rocha. Retratos de Mário Eloy
MNAC-Museu do Chiado/ 12 Julho – Dezembro 1996
Galeria Bar
Curador: Pedro Lapa
Instalação

Pedro Calapez. Memória Involuntária
MNAC-Museu do Chiado/ 21 Novembro 1996 – 23 Fevereiro 1997
Sala dos Fornos
Pintura e instalação

Ana Hatherly. Viagem à Índia e Outros Percursos
MNAC-Museu do Chiado/ 6 Fevereiro – 16 Março 1997
Piso 0
Curadora: Raquel Henriques da Silva
Pintura

Colecção José-Augusto França
MNAC-Museu do Chiado/ 20 Março – 29 Junho 1997
Pisos 2 e 2 A
Curadora: Raquel Henriques da Silva
Pintura, escultura, desenho e fotografia

Jorge Almeida Lima – Fotógrafo Amador
MNAC-Museu do Chiado/ 18 Julho – 28 Setembro 1997
Sala dos Fornos
Curadores: Vitória Mesquita e José Pessoa
Fotografia

Picasso e o Mosqueteiro 1967-1972
MNAC-Museu do Chiado/ 28 Outubro 1997 – 1 Fevereiro 1998
Pisos 2 e 2 A
Curadora: Michèle Moutashar
Pintura e desenho

Sá Nogueira. Retrospectiva
MNAC-Museu do Chiado/ 13 Março – 31 Maio 1998
Pisos 2 e 2 A
Curadora: María Jesús Ávila
Pintura e desenho

De Picasso a Dali
MNAC-Museu do Chiado/ 24 Junho – 27 Setembro 1998
Pisos 2 e 2 A
Curador: Juan Manuel Bonet
Pintura e escultura

Pedro Moitinho. ,i.e.
MNAC-Museu do Chiado/ Interferências / 17 Julho – 11 Outubro 1998
Piso 0
Curador: Pedro Lapa
Instalação e vídeo

Bernardo Marques
MNAC-Museu do Chiado / 24 Outubro 1998 – 17 Janeiro 1999
Sala dos Fornos

Curadora: Marina Bairrão Ruivo
Pintura e desenho

Entertainment & Co. Airbag: the return of the real
MNAC-Museu do Chiado/ Interferências / 28 Novembro 1998 – 21 Fevereiro 1999
Piso 0
Curador: Pedro Lapa
Instalação e Vídeo

Furor Dada. Colecção Ernst Schwitters
MNAC-Museu do Chiado/ 28 Janeiro – 4 Abril 1999
Pisos 2 e 2 A
Curadores: Markus Heinzelmann, Lola Schwitters e Bengt Schwitters
Pintura

António Pedro. Desenhos
MNAC-Museu do Chiado/ 22 Abril – 20 Junho 1999
Sala dos Fornos ??????
Curador: Pedro Lapa
Desenho

Jimmie Durham. Interruptions
MNAC-Museu do Chiado/ Interferências / 7 Maio – 27 Junho 1999
Piso 0
Curador: Pedro Lapa
Instalação

Veloso Salgado: 1864-1945
MNAC-Museu do Chiado/ 1 Julho – 26 Setembro 1999
Pisos 2 e 2 A
Curador: Rui Afonso Santos
Pintura

Susanne Themlitz. Quiproquo a partir das viagens maravilhosas de Georges Méliés
MNAC-Museu do Chiado/ Interferências / 8 Julho – 26 Setembro 1999
Pisos 0
Curador: Pedro Lapa
Fotografia

The End. Henrik Plenge Jakobsen
MNAC-Museu do Chiado/ Interferências / 8 Outubro 1999 – 13 Fevereiro 2000
Piso 0
Curador: Pedro Lapa
Instalação

Joaquim Rodrigo. Retrospectiva
MNAC-Museu do Chiado/ 18 Novembro 1999 – 26 Março 2000
Pisos 2 e 2 A
Curador: Pedro Lapa
Pintura

No Pain No Gain. João Tabarra
MNAC-Museu do Chiado/ Interferências / 31 Março – 18 Junho 2000
Piso 0
Curador: Pedro Lapa
Fotografia, vídeo e diapositivos

João Cristino da Silva: 1829-1907
MNAC-Museu do Chiado/ 6 Abril – 18 Junho 2000

Pisos 2 e 2 A
Curadora: Maria de Aires Silveira
Pintura e desenho
Vespeira
MNAC-Museu do Chiado/ 29 Junho – 24 Setembro 2000
Pisos 2 e 2 A
Curador: David Santos
Pintura e desenho
António Pedro. Desenhos
Biblioteca da Câmara Municipal de Caminha, Caminha / 1 Julho – 15 Agosto 2000
Curador: Pedro Lapa
Desenho
Miguel Palma Exposição de Ocasião
MNAC-Museu do Chiado/ Interferências / 7 Julho – 8 Outubro 2000
Hall de entrada
Curador: Pedro Lapa
Instalação
Stan Douglas. Der Sandmann
Museu do Chiado, Lisboa / Interferências / 13 Outubro 2000 – 28 Janeiro 2001
Piso 0
Curador: Pedro Lapa
Instalação e filme
Man Ray
MNAC-Museu do Chiado/ 19 Outubro 2000 – 14 Janeiro 2001
Pisos 2 e 2 A
Curadores: Giorgio Marconi e Pedro Lapa
Fotografia, pintura, desenho, escultura e filme
Colecção Manuel Mendes
Fundação Mário Soares, Lisboa / 30 Novembro 2000 – 22 Fevereiro 2001
Curadora: Margarida Marques Matias
Pintura, desenho e escultura
Live in your head. Conceito e experimentação na Grã-Gretanha 1965-75
MNAC-Museu do Chiado/ 1 Fevereiro – 13 Maio 2001
Pisos 2 e 2 A
Exposição produzida por The Whitechapel, Londres
Curadores: Clive Philpot e Andrea Tarsia
Escultura, pintura, instalação, fotografia, vídeo e filme
Alexandre Estrela. Cross Sharing
MNAC-Museu do Chiado/ Interferências / 2 Março – 6 Maio 2001
Piso 0
Curador: Pedro Lapa
Vídeo
Gillian Wearing. Broad Street
MNAC-Museu do Chiado/ Interferências / 22 Maio – 30 Setembro 2001
Piso 0
Curador: Pedro Lapa
Instalação e vídeo
Surrealismo em Portugal. 1934-1952

Museo Extremeño Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Badajoz / 16 Março – 13 Maio 2001
MNAC-Museu do Chiado/ 24 Maio – 23 Setembro 2001
Fundação Cupertino Miranda, Vila Nova de Famalicão / 27 Outubro – 31 Dezembro 2001
Pisos 2 e 2 A
Curadores: María Jesús Ávila e Perfecto E. Cuadrado
Pintura, desenho, escultura e literatura

A paisagem como viagem
Biblioteca Municipal da Câmara Municipal de Caminha / 30 Junho – 17 Agosto 2001
Curador: Pedro Lapa
Pintura e fotografia

Novas Aquisições e Doações 2000-2001
Museu do Chiado, Lisboa / 12 Outubro 2001 – 20 Janeiro 2002
Pisos 2 e 2 A
Curador: Pedro Lapa
Pintura, desenho, escultura, instalação, fotografia e vídeo

Amadeo de Souza-Cardoso. Um pioneiro do modernismo em Portugal
Museu Estatal Pouchkin de Belas Artes, Moscovo / 27 Outubro – 18 Novembro 2001
Curador: Pedro Lapa
Pintura

Rosângela Rennó. Espelho diário
MNAC-Museu do Chiado/ Interferências / 9 Novembro 2001 – 3 Fevereiro 2002
Piso 0
Curador: Pedro Lapa
Instalação e vídeo

Miguel Ângelo Lupi: 1826-1883
MNAC-Museu do Chiado/ 28 Fevereiro – 19 Maio de 2002
Pisos 2 e 2 A
Curadoras: Maria de Aires silveira e Cristina Azevedo Tavares
Pintura e desenho

Augusto Alves da Silva. Ugly e Espaço de Tempo
MNAC-Museu do Chiado/ Interferências / 8 Março – 16 Junho 2002
Piso 0 e Hall de entrada
Curador: Pedro Lapa
Vídeo

Diferença e Conflito. O Século XX nas Colecções do Museu do Chiado
MNAC-Museu do Chiado/ 19 Junho – 6 Outubro 2002
Pisos 2 e 2 A
Curador: Pedro Lapa
Pintura, desenho, escultura, instalação, fotografia e vídeo

Nedko Solakov. Nature People
MNAC-Museu do Chiado/ Interferências / 27 Junho – 29 Setembro 2002
Piso 0
Curador: Pedro Lapa
Desenho e fotografia

Julião Sarmento. Trabalhos dos Anos 70

MNAC-Museu do Chiado/ 7 Novembro 2002 – 9 Fevereiro 2003
Pisos 2 e 2 A
Curador: Pedro Lapa
Instalação, fotografia, filme e vídeo

Depósito Isabel Vaz Lopes
MNAC-Museu do Chiado/ 14 Março – 18 Maio 2003
Piso 2A
Curador: Pedro Lapa
Pintura, fotografia e escultura

João Onofre. Nothing will go wrong
MNAC-Museu do Chiado/ 14 Março – 18 Maio 2003
Centro Galego de Arte Contemporânea / 29 Setembro – 14 Dezembro 2003
Pisos 2 e 2 A
Curador: Pedro Lapa
Vídeo

Eli Lotar
MNAC-Museu do Chiado/ 5 Junho – 6 Julho 2003
Sala dos Fornos e Galeria 1
Exposição produzida por Lisboa Photo, uma iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa.
Sérgio Mah (Curador)
Fotografia

Almada Negreiros, desenhos no Museu do Chiado – MNAC
MNAC-Museu do Chiado/ 5 Junho – 5 Outubro 2003
Sala dos Fornos
Curador: Pedro Lapa
Desenho

Colecção do Museu do Chiado – MNAC
MNAC-Museu do Chiado/ 10 Julho – 5 Outubro 2003
Pisos 2 e 2 A
Curador: Pedro Lapa
Pintura, desenho, escultura

Ângela Ferreira. Em Sítio Algum
MNAC-Museu do Chiado/ 24 Outubro 2003 – 18 Janeiro 2004
Pisos 2 e 2 A
Curador: Pedro Lapa
Instalação, escultura, vídeo e fotografia

Colecção do Museu do Chiado – MNAC. Um Percurso pelos Séculos XIX e XX da Arte Portuguesa
MNAC-Museu do Chiado/ 30 Janeiro – 18 Abril 2004
Pisos 2 e 2 A
Curador: Pedro Lapa
Pintura e escultura

Oteiza. Operação H
MNAC-Museu do Chiado/ 30 Janeiro – 18 Abril 2004
Sala dos Fornos e Galeria 1
Exposição produzida por Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior e Ministério de Asuntos Exteriores
Curador: Alberto Rosales
Escultura

Gerhard Richter. Uma colecção privada
MNAC-Museu do Chiado/ 30 Abril – 27 Junho 2004
Pisos 2 e 2 A
Curador: Jürgen Schilling
Pintura
João Pedro Vale. Bonfim
MNAC-Museu do Chiado/ 4 Junho – 4 Julho 2004
Piso 0
Exposição produzida por Luzboa
Escultura
Meio Século de Arte Portuguesa. 1944-2004
MNAC-Museu do Chiado/ 13 Julho – 3 Outubro 2004
Pisos 2 e 2 A
Curador: Pedro Lapa
Pintura, instalação, escultura, vídeo e fotografia
Museu Impresso 1994-2004
MNAC-Museu do Chiado/ 13 Julho – 5 Setembro 2004
Inauguração: 12 Julho. Segunda-feira. 19.00h
Piso 0
Coordenação: Emília Tavares e Nuno Ferreira de Carvalho
Publicações do museu: cartazes, convites, desdobráveis e catálogos de exposições
James Coleman
MNAC-Museu do Chiado/ 29 Outubro 2004 – 24 Fevereiro 2005
Parte 1
Trabalhos de James Coleman
Inauguração: 28 Outubro 2004. Quinta-feira. 19.00h
Pisos 0, 1, 2 e 2A
Parte 2
Estreia de um novo trabalho
– *horoscopus*
6 Janeiro 2005
Piso 1
Curador: Pedro Lapa
Projecção de slides e filmes em 16 mm
O Século XIX na Colecção do Museu do Chiado – MNAC
MNAC-Museu do Chiado/ 11 Março – 22 Maio 2005
Piso 2A
Curador: Pedro Lapa
Pintura e escultura
Pedro Paiva e João Maria Gusmão. Intrusão: the Red Square
MNAC-Museu do Chiado/ 11 Março – 22 Maio 2005
Pisos 0, 1, 2 e 2A
Curador: Pedro Lapa
Projecção de filmes em 16 mm, vídeo e fotografia
Erwin Wurm
MNAC-Museu do Chiado/ 3 Junho – 18 Setembro 2005
Pisos 2 e 2A
Exposição produzida por Lisboa Photo, uma iniciativa da Câmara Municipal de Lisboa.
Curador: Sérgio Mah

Fotografia e escultura
Hein Semke
MNAC-Museu do Chiado/ 3 Junho – 30 Outubro 2005
Piso 2 A - módulo
Comissário geral: Paulo Henriques
Curadora da exposição no Museu do Chiado – MNAC: María Jesús Ávila
Escultura e desenho
Primeiros modernismos em Portugal na colecção do Museu do Chiado – MNAC
MNAC-Museu do Chiado/ 3 Junho – 30 Outubro 2005
Piso 2A
Curadora: María Jesús Ávila
Pintura, escultura e desenho
Daniel Blaufuks. A Perfect Day
MNAC-Museu do Chiado/ 9 Setembro – 30 Outubro 2005
Piso 0
Vídeo
William Kentridge. Viagem à Lua / Sete Fragmentos para Georges Méliès / O Dia Pela Noite
MNAC-Museu do Chiado/ 7 Outubro – 31 Dezembro 2005
Piso 2
Exposição integrada no Festival Europeu Temps D'Images, Lisboa.
Curador: Pedro Lapa
Vídeo
Colecção do Museu do Chiado – MNAC: de 1850 aos Primeiros Modernismos
MNAC-Museu do Chiado/ 22 Setembro – 31 Dezembro 2005
Piso 2A
Curadora: María Jesús Ávila
Pintura, escultura e desenho
Portuguese screen. Videoart showcase
MNAC-Museu do Chiado/ 11 – 22 Janeiro 2006
Piso 0
In.Transit #21 (Special Edition)
Curador: Paulo Mendes
Vídeo
O Olhar Fauve. Colecção do Musée des Beaux-arts de Bordeaux
MNAC-Museu do Chiado/ 13 Janeiro – 19 Março 2006
Pisos 2 e 2A
Curador: Olivier Le Bihan
Pintura
A cor como experiência. Colecção do museu do chiado – mnac: 1900-1950
MNAC-Museu do Chiado/ 13 Janeiro – 19 Março 2006
Piso 2A
Curadora: María Jesús Ávila
Pintura, escultura e desenho
Júlia Ventura. Sem título, 2005
MNAC-Museu do Chiado/ 27 Janeiro – 2 Abril 2006
Piso 0
Curador: Pedro Lapa
Vídeo
Os anos 40 e 50 na Colecção do Museu do Chiado – MNAC

MNAC-Museu do Chiado/ 31 Março – 18 Junho 2006
Pisos 2 e 2A
Curador: Pedro Lapa
Pintura, escultura e desenho

Alexandre Estrela. Stargate

MNAC-Museu do Chiado/ 7 de Julho - 17 Setembro 2006
Pisos 1, 2 e 2A
Curador: Pedro Lapa
Vídeo e instalação

Sharon Lockhart. Pine Flat

MNAC-Museu do Chiado/ 4 Outubro 2006 – 7 Janeiro 2007
Piso 2
Exposição integrada no Festival Europeu Temps D'Images, Lisboa.
Filme e fotografia

Retratos e Figuras na Colecção do Museu do Chiado - MNAC

MNAC-Museu do Chiado/ 4 Outubro 2006 – 7 Janeiro 2007
Piso 2 A
Curador: Pedro Lapa
Pintura, vídeo, fotografia, escultura e instalação

Columbano Bordalo Pinheiro, 1874 – 1900

MNAC-Museu do Chiado/ 16 Fevereiro - 27 Maio 2007
Piso 2 e 2 A
Curador: Pedro Lapa
Pintura

Anos 60, Momentos Transformadores Séculos XIX e XX, Colecção do MNAC-MC

MNAC-Museu do Chiado/ 06 de Junho - 23 de Setembro 2007
Piso 2 e 2 A
Curadores: Pedro Lapa e Maria de Jesus Ávila
Pintura, escultura, fotografia e desenho

Arte Moderno en Portugal

En la coléccion del Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado
Caja Duero Salamanca - 6 de Setembro - 21 de Outubro de 2007; Fundación Carlos de Amberes em Madrid - 30 de Outubro - 2 de Dezembro de 2007; Museo de Bellas Artes de Badajoz - 12 de Dezembro de 2007 - 20 de Janeiro de 2008
Curadora: María de Jesús Ávila
Pintura, desenho

Colecção Centro Pompidou no Museu do Chiado / Centre Pompidou Novos Media, 1965 - 2003

MNAC-Museu do Chiado/ 19 de Outubro 2007 - 6 de Janeiro 2008
Piso 0, 1, 2, 2 A
Curadora: Christine Van Asche
Vídeo e Instalação

Anri Sala. Long Sorrow, 2005

Museu do Chiado – MNACC, Lisboa/9 de Novembro 2007 - 6 de Janeiro 2008
Piso 0
Ficheiro digital, instalação, projecção vídeo, dimensões variáveis, som estéreo, 12’57’’
Produção da Fondazione Nicola Trussardi, Milão
Courtesia de Galerie Johnen + Schöttle, Berlim, Colónia, Munique; Marian Goodman

Gallery, Nova Iorque; Gallery Hauser & Wirth, Zurique, Londres
Vídeo
Festival Temps d'Image 2007
Múltiplas Direcções. Arte Portuguesa de 1850 até à actualidade / Colecção do Museu do Chiado – MNAC
MNAC-Museu do Chiado/ 18 de Janeiro a 17 de Fevereiro 2008
Piso 2 e 2 A
Curador: Pedro Lapa
Pintura, escultura, instalação, vídeo e fotografia
Revolução Cinética
Museu do Chiado – MNAC, Lisboa/ 14 Março - 15 Junho 2008
Pisos 1, 2 e 2 A
Curador
Emmanuel Guigón, director do Musée dês Beaux-Arts et Archéologique de Besançon
Pintura, escultura, instalação, filme
Outras ficções
MNAC-Museu do Chiado/ 26 de Julho 2008 - 15 de Março 2009
Pisos 1, 2 e 2 A
Curador
Pedro Lapa
Pintura, escultura, instalação, vídeo e fotografia
João Paulo Feliciano. Blues Quartet
MNAC-Museu do Chiado/ 6 Setembro - 19 Outubro de 2008
Piso 2 - Sala dos Fornos
Curador
Pedro Lapa
Instalação
Isaac Julien. Western Union: Small Boats
MNAC-Museu do Chiado/ 30 Outubro 2008 - 1 Fevereiro de 2009
Piso 2
Festival Temps d'Images
Curador
Pedro Lapa
Instalação Vídeo
Mário Afonso. Peripatéticos
MNAC-Museu do Chiado/ 12 - 22 Novembro 2008
Piso 0
Festival Temps d'Images
Instalação vídeo
"Batalha de Sombras"
Fotografia Portuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado
Museu do Neo-Realismo - Vila Franca de Xira/ 7 Março - 14 de Junho de 2009
Comissária: Emília Tavares
Fotografia
As Cores da Vanguarda. Arte na Roménia 1910-1950
MNAC-Museu do Chiado/ 27 Março – 21 Junho 2009

Piso 1 e 2 A
Curador: Erwin Kessler.
Produção do Instituto Cultural Romeno de Bucareste
Pintura

Arte Moderna em Portugal 1910 – 1945
MNAC-Museu do Chiado/ 27 Março – 21 Junho 2009
Piso 2
Curador: Pedro Lapa
Pintura

Arte Moderna em Portugal. De Amadeo a Paula Rego
MNAC-Museu do Chiado/2 Julho - 1 Novembro 2009
Pisos 2 e 2 A
Curador: Pedro Lapa
Pintura, escultura e desenho.

João Pedro Vale. Feijoeiro
MNAC-Museu do Chiado/7 Julho - 1 Novembro 2009
Piso 1
Curador: Pedro Lapa
Instalação

David Claerbout
MNAC-Museu do Chiado/13 Novembro 2009 - 7 Março 2010
Pisos 2 e 2 A
Festival Temps d'Images
Curador: Pedro Lapa
Instalação vídeo

Um percurso, dois sentidos. A colecção do MNAC da actualidade a 1850
MNAC-Museu do Chiado/18 Março - 13 Junho 2010
Pisos 0, 2 e 2 A
Pintura, escultura, desenho, fotografia, vídeo

"Batalha de Sombras"
Fotografia Portuguesa dos anos 50 do Museu Nacional de Arte Contemporânea – Museu do Chiado
Photo España, Fundación António Saura – Casa Zavala, Cuenca/ 11 Junho - 25 Julho 2010
Curador: Emília Tavares
Fotografia

Nadir Afonso. Sem Limites
Museu Nacional de Soares dos Reis/ 15 Abril - 13 Junho 2010
MNAC-Museu do Chiado/22 Junho - 3 Outubro 2010
Curador: Adelaide Ginga
Pintura

Outros Olhares / O Grupo do Leão de Columbano Bordalo Pinheiro
MNAC-Museu do Chiado/15 Abril - 15 Maio 2010
Piso 1
Selecção de José Augusto França
Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos

Pintura
Outros Olhares / Landscape de Julião Sarmento
MNAC-Museu do Chiado/15 Maio - 15 Junho 2010
Piso 1
Selecção de Alexandre Melo
Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Vídeo
Outros Olhares / Chorinho de Cândido Portinari
MNAC-Museu do Chiado/15 Junho - 15 Julho 2010
Piso 1
Selecção de Raquel Henriques da Silva
Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Pintura
Outros Olhares / Homenagem a Amsterdão de Jorge Pinheiro
MNAC-Museu do Chiado/15 Julho - 15 Agosto 2010
Piso 1
Selecção de João Pinharanda
Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Pintura
Outros Olhares / Sabbat – Dança de roda de António Pedro
MNAC-Museu do Chiado/15 Agosto - 15 Setembro 2010
Piso 1
Selecção de David Santos
Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Pintura
Outros Olhares / Teatro de atelier de Fernando Lemos
MNAC-Museu do Chiado/15 Setembro - 15 Outubro 2010
Piso 1
Selecção de Delfim Sardo
Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Fotografia
Outros Olhares / C19 de Joaquim Rodrigo
MNAC-Museu do Chiado/15 Outubro - 15 Novembro 2010
Piso 1
Selecção de Ângela Ferreira
Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Pintura
Quando a Arte fala Arquitectura. Construir, desconstruir, habitar
MNAC-Museu do Chiado/16 Outubro - 21Novembro 2010
Pisos 2, 2 A e Jardim de Esculturas
Trienal de Arquitectura de Lisboa
Curador: Delfim Sardo
Pintura, escultura, instalação, vídeo
Gary Hill. Wall Piece
MNAC-Museu do Chiado/16 Outubro - 21 Novembro 2010
Piso 0

Festival Temps d'Images
Instalação Vídeo
Outros Olhares / Kultur 1962 de Joaquim Rodrigo
MNAC-Museu do Chiado/18 Novembro - 18 Dezembro 2010
Piso 1
Selecção de Fernanda Fragateiro
Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Pintura
Susana Sousa Dias. Natureza morta /Stilleben
MNAC-Museu do Chiado/2 Dezembro 2010 - 16 Janeiro 2011
Piso 0
Festival Temps d'Images
Vídeo
Columbano
MNAC-Museu do Chiado/2 Dezembro 2010 - 27 Março 2011
Pisos 2 e 2 A
Comissão Nacional para a Comemoração do Centenário da República
Curadora: Maria de Aires Silveira
Pintura e desenho
Outros Olhares / Menino e varina de Mário Eloy
MNAC-Museu do Chiado/15 Dezembro 2010 - 15 Janeiro 2011
Piso 1
Selecção de Fernando Rosa Dias
Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Pintura
Outros Olhares / A Ceia de Rui Serra
MNAC-Museu do Chiado/15 Janeiro - 15 Fevereiro 2011
Piso 1
Selecção de Rui Serra
Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Instalação
António de Sousa Dias / Tonnetz 09 B (2010)
MNAC-Museu do Chiado/20 Janeiro - 20 Fevereiro 2011
Piso 0
Festival Temps d'Images
Instalação multimédia
Outros Olhares / Episódio com um cão de António Dacosta
MNAC-Museu do Chiado/15 Fevereiro - 15 Março 2011
Piso 1
Selecção de Rui Mário Gonçalves
Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Pintura
D' après Nuno Gonçalves. Hugo Canoilas, Painéis sem título (podemos ficar todos juntos)
MNAC-Museu do Chiado/24 Fevereiro - 20 Março 2011
Piso 0

ESBAL
Curador: José Quaresma
Instalação
D' après Nuno Gonçalves. Pedro Cabral Santo, *Sem Dó, com Ré*,
MNAC-Museu do Chiado/24 Março - 24 Abril 2011
Piso 0
ESBAL
Curador: José Quaresma
Instalação vídeo
Outros Olhares
Cena de guerra de Christiano Cruz
MNAC-Museu do Chiado/10 Março - 3 Abril 2011
Piso 1
Selecção de Rui Afonso Santos
Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Pintura
Arte Portuguesa do Século XIX – 1850-1910
Centenário do MNAC
MNAC-Museu do Chiado/7 Abril - 19 Junho 2011
Piso 2 A
Curadora: Maria de Aires Silveira
Pintura, escultura, desenho
Adelino Lyon de Castro. O fardo das imagens
MNAC-Museu do Chiado/7 Abril - 19 Junho 2011
Piso 2
Curadora: Emília Tavares
Fotografia
Outros Olhares / Paisagem tirada da Charneca de Belas ao pôr-do-sol de Silva Porto
Ribas na costa, Praia das Maçãs de Alfredo Keil
Sem título, 1945-54 de Adelino Lyon de Castro
Sem título, 1945-54 de Adelino Lyon de Castro
MNAC-Museu do Chiado/7 Abril - 19 Junho 2011
Piso 1
Selecção de Maria de Aires Silveira e Emília Tavares
Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Pintura e Fotografia
Marta Wengorovius / Objectos de errância
MNAC-Museu do Chiado/5 Maio - 19 Junho 2011
Piso 0
Instalação
Coisas Poéticas que são Políticas
MNAC-Museu do Chiado/30 Junho - 21 Agosto
Festival Fuso
Piso 0

30 de Junho: Nástio Mosquito/Bofa da Cara. My African Mind, 2010. Vídeo, PAL, 16:9, cor, som estéreo, 6' 11''. Cortesia do artista/Bofa da Cara, Luanda e Barcelona.
7 de Julho: Daniel Jewesbury. NLR, 2010. 16mm transcrito para vídeo, PAL, 4:3, cor e preto e branco, som estéreo, 31'. Cortesia do artista e de The Third Space, Belfast.
14 de Julho: Katarina Zdjelar. We Need to Have Civil Consciousness and Basta, 2010. Vídeo, PAL, 16:9, cor, som estéreo, 8'. Cortesia da artista e Circus, Berlim.
21 de Julho: Austin Schull & Chelsea Knight. Acting Out, 2010. Vídeo, NTSC, 4:3, cor, som estéreo, 68'
Cortesia dos artistas, Nova Iorque.
28 de Julho: Carla Zaccagnini. E Pur Si Muove, 2007. Vídeo, NTSC, 4:3, cor, som estéreo, 19'. Cortesia da artista e Galeria Vermelho, São Paulo.
4 de Agosto: Cao Fei. RMB City Opera, 2010. Vídeo, PAL, 16:9, cor, som estéreo, 45' 54'. Cortesia da artista e Vitamin Creative Space, Guangzhou.
11 de Agosto: Nira Pereg. Sabbath, 2008. Vídeo, PAL, 16:9, cor, som estéreo, 7' 12''. Cortesia da artista, Tel Aviv-Yafo.
18 de Agosto: Rita Sobral Campos. Mr. Leader, 2011. Vídeo, PAL, 4:3, cor, s/ som, 4'. Cortesia da artista, Nova Iorque.
Curador: Miguel Amado

Arte Portuguesa do Século XX – 1910 – 1960
Centenário do MNAC
MNAC-Museu do Chiado/30 Junho - 9 Outubro 2011
Pisos 2 e 2 A
Curadora: Adelaide Ginga
Pintura, escultura, desenho

Outros Olhares. Novos Projectos / Ana Vidigal. "The brain is deeper than the sea (projecto ana/malhoa) 2011.
MNAC-Museu do Chiado/30 Junho - 4 Setembro 2011
Piso 1
Curadora: Adelaide Ginga
Instalação

Outros Olhares. Novos Projectos / Rodrigo Oliveira. "A primeira pedra (e todas as outras mais)" 2011.
MNAC-Museu do Chiado/8 Setembro - 20 Novembro 2011
Piso 1
Curadora: Adelaide Ginga
Instalação

Filipa César: the four chambered heart
MNAC-Museu do Chiado/9 Setembro - 9 Outubro 2011
Piso 0
Vídeo

Uma leitura da arte portuguesa. 30 anos de prémio AICA-MC: Artes Visuais
MNAC-Museu do Chiado/20 Outubro 2011- 22 Janeiro 2012
Piso 2 e 2 A
AICA
Curador: João Pinharanda

Ricardo Jacinto e Beatriz Cantinho. Eye Height, 2009 – 2011

MNAC-Museu do Chiado/10 Novembro - 11 Dezembro 2011
Piso 0
Festival Temps d'Images
Instalação vídeo

Outros Olhares. Novos Projectos / António Olaio. "This widow is blocking my windows" 2011.
MNAC-Museu do Chiado/25 Novembro - 22 Janeiro 2011
Piso 1
Curadora: Adelaide Ginga
Pintura e vídeo

Dominique Gonzalez-Foerster / Marquise, 2007
MNAC-Museu do Chiado/15 Dezembro 2011 - 22 Janeiro 2012
Piso 0
Festival Temps d'Images
Instalação vídeo

Arte Portuguesa do Século XX – 1960 – 2010
Centenário do MNAC
MNAC-Museu do Chiado/ 9 Fevereiro - 27 Maio 2012
Pisos 2 e 2 A
Curadora: Emília Tavares
Pintura, escultura, desenho, fotografia, filme e vídeo

Outros Olhares. Novos Projectos / Xana. "NOVA ASSEMBLEIA e algumas PRÓTESES".
MNAC-Museu do Chiado/9 de Fevereiro - 1 Abril 2012
Piso 1
Curadora: Adelaide Ginga
Instalação

Noé Sendas, Long Distance Relationships {German Diaries}, 2012
MNAC-Museu do Chiado/29 de Fevereiro – 1 Abril 2012
Piso 0
Instalação

Markus Ambach, MuseuCampus, 2012
MNAC-Museu do Chiado/5 de Abril – 6 Maio 2012
Piso 0
Instalação

Anexo B - Decreto-Lei nº 1 de 26 de maio de 1911

ras a que a deslocação da côrte, em epocas remotas, levou o engrandecimento temporario do seu fausto, é nestas tres cidades que, por variadas causas que seria ocioso repetir aqui, se tem mantido uma especie de hegemonia artistica, que as impõe para séde das instituições a que é, agora, confiada a guarda dos monumentos, a direcção suprema dos museus e outras funcções de caracter artistico, na respectiva area.

Com isto, não pretende, porem, o Governo centralisar só nestes pontos a riqueza artistica nacional, reunindo nelles, como, em tempos, se pretendeu já para Lisboa e Porto, todos os objectos de arte, moveis, actualmente dispersos de norte a sul de Portugal. Guiado por um espirito moderno, o Governo sabe bem quanto o país tem a lucrar com essa disseminação das obras de arte e quanto perderia grande parte d'ellas, uma vez que fosse feita a sua remoção, por lhes faltar assim o ambiente para que foram criadas e em que attingem, consequentemente, o maximo brilho.

Nesta conformidade, determinou já o Governo, no referido decreto de 19 de novembro, que tão somente deveriam dar entrada nos museus (museus que deveriam ser, de preferencia, os da região, desde que lá existissem, ou houvesse possibilidade de os criar) as obras de arte, cuja integridade ou bom exame soffressem com a sua collocação actual. As restantes deseja o Governo que continuem no seu logar de origem, embora sob a guarda e inspecção, absolutamente indispensaveis, dos Conselhos a cuja area pertençam. Com o que só terá a lucrar a educação regional do povo e a riqueza publica geral e local, por serem essas obras, depois de tratadas e devidamente exhibidas e conhecidas, um innegavel attractivo para o *touriste* nacional e estrangeiro.

Nesta mesma sã orientação, procurou o Governo, logicamente, no segundo dos decretos que seguem, reorganizar as Escolas de Bellas-Artes de Lisboa e Porto, de forma que, tanto uma como a outra, possam educar e formar artistas em condições de o ensino ali ministrado ser, tanto quanto possivel, integral, não sendo, como até aqui, quasi um mero subsidio ou preparação para o estudo no estrangeiro.

Para este fim aumenta-se á Escola de Bellas Artes do Porto, o numero de professores, e, ao mesmo tempo que se reduz de um anno o curso preparatorio, e se divide, conforme o curso especial a que os alumnos se destinam, o ultimo anno d'aquelle curso, sobrecarrega-se com mais uma classe o curso de architectura e torna-se dependente da pratica de dois annos, em obras do Estado ou de particulares, a concessão do diploma aos architectos, os quaes, preenchidas estas condições, deverão certamente offerecer as necessarias garantias profissionaes.

Satisfazendo antigas e justissimas reclamações, acaba-se com a denominação de «cadeira de desenho historico» e «cadeira de pintura historica», por estas designações, que representavam uma tradição, felizmente abolida, não terem hoje nenhuma razão de ser. E, acabando-se com esses titulos, remodela-se, sob um ponto de vista mais liberal, o ensino na primeira d'aquellas cadeiras, acabando-se com o desenho copia de estampa, de ha muito condemnado. Os alumnos começarão logo a desenhar do relevo, habituando-se, desde o começo, a ver as cousas pela sua verdadeira forma e volume, e passando, depois, o mais cedo possivel, a copiar do natural. É esta a melhor maneira de os identificar com a vida, a cuja transplantação a arte, essencialmente, visa, e evita-se ainda assim o encher-selhes o cerebro de formulas que só servem para os esterilizar, aniquilando-lhes, aos que o teem, o temperamento que o ensino deve, sobretudo, cultivar e desenvolver.

Sob proposta da Academia de Bellas Artes de Lisboa, supprime-se tambem o ensino especial da pintura de paisagem, passando o actual proprietario da respectiva cadeira a dedicar-se, com os outros dois professores da especialidade, ao ensino da pintura em geral.

As Escolas de Bellas Artes de Lisboa e Porto são, a bem dizer, escolas especiaes de applicação; a ellas devem chegar, pois, os alumnos já com a preparação adquirida nos cursos da escola primaria, em vez de, como até aqui succedia, virem completa-la, fragmentariamente, junta com o ensino artistico. Por isso se exige d'ora ávante, como titulo de admissão á frequencia das duas referidas Escolas, a certidão do exame de instrucção primaria superior. Comtudo, como medida transitoria, e para não ir porventura prejudicar bruscamente a frequencia ás nossas Escolas de Bellas-Artes, estatue-se que, durante os tres primeiros annos lectivos que se seguirem á publicação da presente lei, vigore um regime que se aproxima sensivelmente do actual.

Completando o seu pensamento de nacionalização da arte, e em harmonia com o que é hoje, lá fora, corrente geral, o Governo modifica tambem o regime das pensões, substituindo-as por bolsas de viagem.

A pratica universal tem mostrado que, uma vez o artista feito, o contacto excessivo com um mestre é antes prejudicial que vantajoso. Chegado ao momento em que começa a possuir o seu *métier*, um artista deve fazer-se com impressões de todos, e só as muitas suggestões, variadas e boas, podem evitar-lhe, pela comparação cuidada e reflectida, o deixar-se absorver inteiramente pelo mestre que segue e que o enthusiasma. Aprende assim, dos processos dos artistas cujas obras admira, só o que é fundamental (e que já vagamente sabia da sua educação na escola), e, o que é talvez mais importante, educa simultaneamente a sua alma na magnifica lição espiritual que essas mesmas obras certamente lhe dão.

Os pintores e escultores, sem desprezar o ensino que teem a colher das obras dos grandes artistas de todos os generos, irão, sobretudo, ver e estudar as obras dos mais illustres mestres das suas especialidades e aprenderão, com elles, como se é grande pela sinceridade e amor da verdade, e como a solidez da construcção é sempre essencial á durabilidade do que se constroe. O architecto aprenderá, por sua vez, nos grandes e pequenos monumentos, consagrados pelo genio dos seus autores, que a principal grandeza de um edificio é a que deriva da sua harmonia, e que, qualquer que seja a sua importancia, lhe é sempre essencial um absoluto accommodamento, não só á natureza do seu destino, mas ainda ao aspecto da paisagem e ás condições climatologicas do meio em que esse edificio é erguido.

Complemento fundamental do ensino artistico e elemento essencial da educação geral, sob todos os aspectos, os museus merecem ao Governo, na actual reforma, um grande cuidado. E, sem querer encerrar nelles todos os valores artisticos actualmente dispersos pelo país, o Governo procura valorizá-los, tornando-os, a par dos nossos mais bellos monumentos, padrões, tanto quanto possivel, vivos, da nossa cultura e modo de ser typico, através dos tempos. E, como circunstancias especiaes, de momento, facilitam, com o engrandecimento das collecções já existentes, o seu desdobramento em outras, cuja organização era, ha muito, unanimemente reclamada, o Governo, no cumprimento da sua missão de instrucção e educação, procura ampliá-las racionalmente, de forma que desempenhem o papel que lhes pertence.

Verdadeiros institutos de arte e historia, como, por toda a parte, são considerados, geralmente, os museus, pelos problemas essenciaes ao conhecimento da evolução geral da humanidade que as suas collecções representam, os de arte antiga revestem para nós, sob o segundo d'aquelles aspectos, uma excepcional importancia, pela pouquissima expansão que teem tido, em Portugal, os estudos da especialidade. Tudo o que se tem feito, e que é relativamente muito, dadas as condições do meio, deve-se unicamente ao esforço patriotico e absolutamente desinteressado de um escasso numero de benemeritos escritores. E, por isso e por ser fundamental para o conhecimento integral da vida portuguesa o estudo da maioria das obras que hão de constituir aquelles museus, o Governo, de harmonia com o que se faz na França, Allemanha, Inglaterra, Belgica, Hollanda, Italia, Austria e demais paises, para com estes e os outros museus de arte, quer confiar a direcção dos que comprehendem a collecção dos nossos artistas de epocas passadas a artistas ou eruditos da especialidade, de reconhecida competencia.

Pelo que respeita ao serviço dos monumentos, a reorganização é profunda. Reconhecido que o antigo Conselho dos Monumentos Nacionaes, — a cujos vogaes se deve muitissimo, pelo desinteressado esforço que nelle prodigalisaram —, não podia corresponder ao fim a que era destinado, o Governo, no mesmo intuito de descentralização, substitue-o por tres commissões, que, pela sua constituição, pela sua sede e pela collaboração que lhes é assegurada, de architectos devem corresponder em absoluto ao objectivo que se tem em vista. Satisfaz assim o Governo as reclamações que, ha muito, vinham sendo apresentadas pelas corporações de arte e de archeologia do país e até por muitos dos vogaes do extincto Conselho, satisfazendo tambem os votos emittidos nos congressos internacionaes da especialidade.

E, ao delimitar sob este ponto de vista, as areas dos Conselhos de arte e archeologia, não esqueceu o Governo a maior ou menor importancia dos elementos aproveitaveis nas differentes sedes, criando, nesta orientação, junto do Museu Ethnologico, um curso livre de archeologia nacional, ao mesmo tempo que em reformas successivas tratará de restabelecer, nas Faculdades de Letras, cursos, de Historia da Arte, que deverão ser frequentados com a possivel assiduidade, por todos os alumnos d'essas e das outras faculdades. No ensino artistico, mais do que em qualquer outro ramo de instrucção, a educação das camadas superiores é essencial para a constituição de uma corrente segura e solidamente orientadora.

Sem contrariar o pensamento descentralisador a que esta reforma obedece, e no unico intuito de dar a indispensavel unidade aos esforços dos tres Conselhos centraes e de facilitar e tornar mais efficazes as suas relações com o Governo, é criado ainda, em Lisboa, um Conselho de Arte Nacional.

Finalmente, como complemento de toda esta organização e ainda em obediencia ao mesmo fito coordenador, instituirá opportunamente o Governo o Boletim dos Serviços de Bellas-Artes e Archeologia, destinado á publicação, tanto quanto possivel illustrada, dos trabalhos dos membros dos Conselhos e de quaesquer outros escritores, uma vez que a sua inserção seja julgada conveniente pela respectiva direcção.

Decreto n.º 1

O Governo Provisorio da Republica Portuguesa faz saber que, em nome da Republica, se decretou, para valer como lei, o seguinte:

Reorganização dos serviços artisticos e archeologicos

CAPITULO I

Das circunscripções artisticas

Art. 1.º Para o effeito da defesa dos interesses artisticos e archeologicos, é dividido o país em tres circunscripções: — a 1.ª — comprehendendo os districtos administrativos de Santarem, Portalegre, Lisboa, Evora, Beja, Faro e os das ilhas adjacentes; a 2.ª, os de Aveiro, Coimbra, Viseu, Leiria, Guarda e Castello Branco; a 3.ª, os de Vianna do Castello, Braga, Porto, Villa Real e Bragança. A 1.ª terá como séde Lisboa, a 2.ª, Coimbra, a 3.ª, o Porto.

CAPITULO II

Dos Conselhos de arte e archeologia

Art. 2.º Na sede de cada uma das circunscripções funccionará, com attribuições consultivas e deliberativas, um Conselho de arte e archeologia, ao qual competirá:

1.º Promover junto do Governo que lhe sejam facultados todos os elementos necessarios ao cumprimento da sua missão, e ao estudo, conservação e enriquecimento das collecções dos museus;

2.º Organizar exposições, destinadas a estimular e desenvolver a actividade artistica nacional e nos quaes se farão, acquisições para os museus; e bem assim, exposições que tenham por objecto tornar conhecido um artista, uma epoca, um ramo de arte decorativa ou popular, etc.;

3.º Proceder á acquisição, em exposições publicas ou particulares, de obras de arte e peças archeologicas para os museus, escolher de entre as encorporadas em virtude do artigo 62.º do decreto com força de lei de 20 de abril de 1911, ou de quaesquer outras disposições legaes, as doadas ou as depositadas, aquellas que devam ser expostas, e superintender no tratamento ou reparação dos quadros, esculturas e quaesquer outros objectos artisticos ou archeologicos, que façam parte dos museus;

4.º Classificar os monumentos da circunscrição, velar pela sua conservação e propor ou apreciar os respectivos projectos de reparação e restauração;

5.º Promover conferencias sobre esthetica, historia da arte e monumentos nacionaes;

6.º Proceder ao arrolamento da riqueza artistica e archeologica da circunscrição e propor ao Governo as medidas necessarias para a sua boa conservação;

7.º Indicar os peritos que devem proceder á inventariação dos mobiliarios de valor historico ou artistico a que se refere o artigo 65.º do decreto com força de lei de 20 de abril de 1911, e nomear os jurys dos concursos para os logares de professores das escolas de Bellas Artes e de pensionistas no estrangeiro, jurys que serão compostos de professores da especialidade e outros vogaes de reconhecida competencia.

8.º Administrar, sob a superintendencia da Direcção Geral de Instrucção Secundaria, Superior e Especial as dotações tanto dos proprios Conselhos como dos museus d'elles dependentes, e bem assim o rendimento dos legados instituidos para a concessão de pensões e premios a estudantes e artistas, e para a acquisição de obras destinadas aos museus;

9.º Consultar sobre todos os assuntos de arte e archeologia, que pelo Governo sejam submettidos á sua apreciação.

§ unico. As funcções que, pelo decreto com força de lei de 19 de novembro de 1910, são attribuidas ás Academias de Bellas Artes de Lisboa e Porto, passam a ser desempenhadas, respectivamente, pelos Conselhos da 1.ª, 2.ª e 3.ª circunscrição, os quaes, para todos os effeitos, substituem aquellas duas Academias, excepto na eleição do representante dos institutos de ensino artistico junto do Conselho Superior de Instrucção Publica.

SECÇÃO I

Dos membros dos Conselhos

Art. 3.º Os Conselhos compõem-se de vogaes effectivos, correspondentes, honorarios e auxiliares.

Art. 4.º Vogaes effectivos são: — alem de artistas, escritores de arte ou archeologos em numero limitado, residentes nas sedes das respectivas circunscrições e que se tenham distinguido pelas suas producções —, em Lisboa, o director e os professores das cadeiras technicas e de historia da Escola de Bellas-Artes e directores dos museus; no Porto, os mesmos funccionarios e o director do Museu Municipal; e, em Coimbra, o fundador e o conservador do Museu de Arte Religiosa da mesma cidade, os professores de desenho architetonico e ornamental da Escola Industrial Brotero, dois representantes do Instituto, eleitos por esta corporação, um representante da Escola Livre de Desenho, e os professores de desenho da Universidade.

Art. 5.º Vogaes correspondentes, em numero illimitado, são os artistas, escritores de arte ou archeologos, de relevante merito, não residentes nas sedes das circunscrições.

Art. 6.º Vogaes honorarios, em numero illimitado, são as pessoas que hajam contribuido com donativos ou serviços valiosos para o desenvolvimento da arte e dos estudos archeologicos no país.

Art. 7.º Vogaes auxiliares, em numero illimitado, são os individuos que, não reunindo as condições necessarias para serem nomeados vogaes correspondentes, tenham, entretanto, manifestado interesse pelos assuntos de arte ou archeologia e possam coadjuvar efficazmente os Conselhos.

Art. 8.º Para ser-se nomeado vogal effectivo ou correspondente, é necessario que o candidato submetta á apreciação do Conselho, como titulo de candidatura, uma obra de arte por elle composta e executada, ou qualquer trabalho de archeologia, historia de arte ou critica artistica, e seja votado em sessão plenaria, sob parecer de um vogal effectivo, por unanimidade ou maioria absoluta.

§ unico. Excepcionalmente, e quando residentes nas sedes das circunscripções, podem os vogaes honorarios ser votados vogaes effectivos, independentemente das condições estabelecidas neste artigo para a admissão a esta ul-

tima categoria, desde que os serviços por elles prestados á arte sejam relevantes e que a sua passagem á classe dos vogaes effectivos seja de indiscutivel utilidade para os interesses artisticos ou archeologicos.

Art. 9.º As obras que constituam titulo de candidatura ficarão pertencendo ao Conselho, salvo quando o candidato for excluido.

Art. 10.º Para ser-se nomeado vogal honorario ou auxiliar, é necessario ser proposto por um vogal, effectivo ou correspondente, em documento fundamentado, e ser votado, em sessão plenaria, por unanimidade ou maioria absoluta.

Art. 11.º As nomeações de vogaes são confirmadas pelo Governo.

Art. 12.º Aos vogaes effectivos, de nacionalidade portugueza, que não desempenhem funcções nas Escolas ou Museus, compete substituir professores e fazer parte de jurys, e exercer interinamente a direcção dos Museus, sempre que, para isso, sejam officialmente nomeados, no primeiro e no segundo caso, sob proposta do respectivo Conselho Escolar e, no terceiro, do Conselho da correspondente zona.

Art. 13.º As mesas dos Conselhos serão compostas de um presidente, um vice-presidente, um secretario e um vice-secretario, eleitos triennalmente pelo Conselho, de entre os seus vogaes effectivos.

Art. 14.º Ao presidente competirá:

1.º Fiscalizar a execução das leis e regulamentos que digam respeito ao Conselho e aos estabelecimentos em que elle superintende;

2.º Informar o Governo sobre quaesquer providencias solicitadas pelo Conselho;

3.º Presidir ás sessões plenarias e da commissão executiva, com voto deliberativo.

Art. 15.º Ao secretario competirá dirigir todo o expediente do Conselho, redigir as actas das sessões plenarias e da commissão executiva e minutar a correspondencia.

§ unico. O restante pessoal de secretaria das diversas circumscripções consta das tabellas annuaes a este decreto.

Art. 16.º O serviço nocturno da biblioteca da circumscripção de Lisboa será desempenhado pelos empregados da circumscripção e da Escola e remunerados conforme a tabella annexa a este decreto.

SECÇÃO II

Das sessões plenarias

Art. 17.º Os Conselhos reunirão em sessão plenaria, pelo menos uma vez por mês, competindo-lhes:

1.º A eleição da mesa e a dos membros effectivos da commissão executiva.

2.º A elaboração de pareceres sobre os assuntos que, pelo Governo ou pelo Conselho de Arte Nacional, sejam submettidos ao seu exame;

3.º A iniciativa de quaesquer propostas tendentes ao desenvolvimento dos institutos subordinados aos Conselhos ou que tenham por objecto o progresso da arte e dos estudos archeologicos.

SECÇÃO III

Da commissão executiva

Art. 18.º Haverá em cada um dos Conselhos de arte e archeologia uma commissão executiva, composta de cinco vogaes effectivos — entrando neste numero os que constituem a mesa — e dos directores dos Museus.

§ unico. Nesta commissão devem ter, tanto quanto possivel, representação todos os ramos da arte, a historia da arte, a archeologia e a critica artistica.

Art. 19.º Á commissão executiva compete:

1.º Consultar acêrca dos assuntos de natureza technica ou administrativa;

2.º Administrar, sob a superintendencia da Direcção Geral, as dotações do Conselho, o rendimento dos legados destinados a premios, pensões e acquisição de obras de arte e objectos archeologicos, e organizar os orçamentos e contas que hajam de ser enviadas ao Governo;

3.º Proceder á acquisição e selecção a que se refere o n.º 3.º do artigo 2.º e superintender no tratamento ou reparação das obras de arte incorporadas nos Museus;

4.º Organizar as exposições a que se refere o n.º 2.º do artigo 2.º;

5.º Adjudicar as pensões para estudo (bolsas de viagem);

6.º Indicar as provas que devem prestar os candidatos aos logares dependentes do Conselho e que hajam de ser providos por meio de concurso;

7.º Superintender nas bibliotecas e collecções iconographicas annexas aos Conselhos, por intermedio de dois dos seus vogaes, de preferencia escritores de arte;

8.º Autorizar a impressão de catalogos dos Museus, a reproducção das obras encorporadas nos mesmos, bem como a venda, a dentro dos respectivos edificios, por conta propria ou alheia, quer d'essas reproducções, quer de obras que se refiram ás collecções.

§ 1.º As commissões executivas competirão, respectivamente, as funcções que, pelo decreto de 19 de novembro de 1910, são attribuidas ás commissões identicas das Academias de Bellas-Artes de Lisboa e Porto.

§ 2.º Á commissão executiva da 1.ª circumscripção incumbirá effectuar o registo de propriedade artistica, nos termos do § 2.º do artigo 604.º do Codigo Civil.

§ 3.º Da acquisição de obras de arte, a que se refere a primeira parte do 3.º numero d'este artigo, haverá recurso para o Conselho de Arte Nacional, devendo esse recurso ser interposto no prazo maximo de 15 dias a contar do acto de acquisição, e sendo competente para o interpor qualquer dos membros effectivos do respectivo Conselho.

SECÇÃO IV

Da commissão dos monumentos

Art. 19.º As funcções a que se refere n.º 4.º do artigo 2.º, serão desempenhadas, em cada uma das circumscripções, por uma commissão especial, composta de onze socios effectivos, seis artistas (na sua maioria architectos), e cinco escritores de arte e archeologos, eleitos, vitaliciamente, em sessão plenaria do respectivo Conselho de arte e archeologia.

§ unico. Da commissão de monumentos da 1.ª circumscripção fará parte um representante da Associação dos Archeologos Portugueses, eleito por esta corporação.

Art. 20.º As commissões de monumentos elegerão, de tres em tres annos, de entre os seus membros, presidente, vice-presidente, secretario e vice-secretario.

Art. 21.º As commissões de monumentos poderão requisitar, do Ministerio do Fomento, o pessoal technico de que porventura careçam, para o desempenho das suas funcções.

SECÇÃO V

Dos funccionarios dos Conselhos

Art. 22.º Os quadros dos funccionarios dos Conselhos de arte e archeologia, bem como as suas attribuições e o modo do seu provimento, serão fixados em regulamento especial, mediante approvação do Governo.

CAPITULO III

Dos pensionistas em paises estrangeiros

Art. 23.º Pelo rendimento dos legados para esse fim instituidos, e pela verba que, para o mesmo effeito, esteja inscrita no orçamento do Estado, proporão os Conselhos da 1.ª, 2.ª e 3.ª circumscripções, ao Conselho de Arte Nacional, bolsas para viagens de estudo em paises estrangeiros a estudantes e artistas por tempo não superior a tres annos, sendo os dois primeiros destinados a frequentar a Escola de Bellas Artes de Paris e o restante itinerario approvado pela respectiva commissão executiva.

Art. 24.º No regulamento que, para cabal execução d'esta lei, deve ser elaborado, serão determinadas as condições para concessão das bolsas a que se refere o artigo antecedente, bem como as obrigações que, por esse facto, contráem os estudantes e artistas subvencionados.

CAPITULO IV

Dos Museus

Art. 25.º Os Museus ficam subordinados aos Conselhos de arte e archeologia das respectivas circumscripções, sob a superintendencia da Direcção Geral de Instrucção Secundaria, Superior e Especial.

Art. 26.º Na 1.ª circumscripção haverá os seguintes Museus:

1.º Museu Nacional de Arte Antiga;

2.º Museu Nacional de Arte Contemporanea;

3.º Museu Nacional de Coches;

4.º Museu Ethnologico Português.

Art. 27.º Pelos Museus de Arte Antiga e Arte Contemporanea serão distribuidas e expostas:

1.º As obras de arte, nacionaes ou estrangeiras, que pelo Conselho forem adquiridas pelo rendimento de legados para esse fim instituidos, e por quaesquer outras verbas;

2.º As obras de arte que constituam titulo de candidatura dos vogaes effectivos e correspondentes;

3.º Os trabalhos executados pelos pensionistas, quando o Conselho os considere dignos de serem expostos;

4.º As obras de arte doadas por corporações ou particulares;

5.º As obras de arte que, em virtude de disposições legaes, sejam consideradas propriedade do Estado;

6.º As obras de arte depositadas por individuos ou corporações.

§ unico O rendimento do legado Valmor para a acquisição de obras de arte é exclusivamente destinado aos Museus de Arte Antiga e de Arte Contemporanea.

Art. 28.º No Museu Nacional de Coches serão expostos coches, berlindas, carruagens de gala, cadeirinhas, liteiras, jaezes e outros artigos que se relacionem com a tracção e a equitação, uma vez que se recommendem pelo seu valor artistico ou historico, e, ainda, peças de indumentaria.

Art. 29.º No Museu Ethnologico Português serão expostos todos os objectos que se relacionem com a ethnologia do povo português, quer pertencentes ao passado quer ao presente.

§ unico. Este Museu fica sendo constituido pelo actual Museu Ethnologico Português, que é transferido do Ministerio do Fomento para o Ministerio do Interior, com a respectivas verbas orçamentaes.

Art. 30.º O pessoal do Museu de Arte Antiga compor-se-ha de um director, tres conservadores, um secretario, um chefe do pessoal menor, um porteiro, cinco guardas effectivos, nove guardas auxiliares e um jardineiro.

Art. 31.º O pessoal do Museu de Arte Contemporanea compor-se-ha de um director, que desempenhará tambem as funcções de conservador, dois guardas effectivos e dois auxiliares, sendo as funcções de escripturario desempenhadas pelo escripturario do Conselho da 1.ª Circumscripção.

Art. 32.º O pessoal do Museu Nacional de Coches compor-se-ha de um director, que desempenhará tambem as funcções de conservador, um escripturario, um chefe do pessoal menor, um porteiro, sete guardas e um servente.

Art. 33.º O pessoal do Museu Ethnologico Português compor-se-ha de um director, um conservador, dois preparadores, dois guardas e tres serventes.

Art. 34.º Os logares de director serão de nomeação do Governo, sob proposta do Conselho de Arte e Archeologia da respectiva circumscripção, que, para esta indicação attenderá sempre á competencia especial dos propostos.

Art. 35.º Os logares de conservador serão de nomeação do Governo, precedendo concurso de provas escritas, de acordo com o expresso nos regulamentos.

Art. 36.º Os logares de escripturario serão de nomeação do Governo, precedendo proposta dos directores.

Art. 37.º A nomeação do pessoal menor será proposta pelos directores.

Art. 38.º O Atheneu D. Pedro, directamente subordinado ao Conselho de arte e archeologia da 3.ª circumscripção, passa a denominar-se Museu Soares dos Reis, com o pessoal e remunerações constantes da tabella n.º 3.

Art. 39.º Com a designação de Museu Machado de Castro, é criado na 2.ª circumscripção um Museu Geral de de Arte Geral, organizado principalmente no intuito de offerecer ao estudo publico collecções e exemplares da evolução da historia do trabalho nacional; e que será ampliado com uma secção de artefactos modernos, destinada á educação do gosto publico e á aprendizagem das classes operarias.

§ 1.º Este Museu será constituido por objectos pertencentes ao Estado, por acquisições, dadivas de particulares e depositos, facultativos e temporarios, de collecionadores e corporações.

§ 2.º Considera-se uma secção d'este Museu o Museu de Arte Religiosa, instituido junto da Sé Cathedral de Coimbra, cuja direcção se acha, por determinação legal, confiada ao seu instituidor e lhe será mantida.

Art. 40.º Os Museus a que se referem os dois artigos anteriores serão dirigidos por um vogal effectivo, historiador ou critico de arte, de reconhecida competencia, nomeado pelo Governo, sob proposta do Conselho de Arte e Archeologia da respectiva circumscripção que terá ao seu serviço o pessoal menor indicado na respectiva tabella.

Art. 41.º As attribuições, responsabilidades e deveres dos directores e conservadores dos Museus constarão dos regulamentos que, para integra execução d'esta lei, serão opportunamente elaborados.

CAPITULO V

Dos monumentos nacionaes

Art. 42.º A concessão do titulo de «Monumento nacional» aos immoveis cuja conservação represente, pelo seu valor artistico, historico ou archeologico, interesse nacional, será feita por decreto, sob proposta do Conselho de arte e archeologia da respectiva zona, precedendo parecer da sua commissão de monumentos.

Art. 43.º Os immoveis que forem propriedade particular, serão tambem classificados, podendo proceder-se, quando o proprietario se opponha á classificação, a expropriação por utilidade publica, mediante lei especial que a autorize.

§ unico. A expropriação de que trata este artigo poderá tornar-se extensiva aos terrenos em que se encontrem monumentos megalithicos, grutas prehistoricas ou castros; limitada, porem, á superficie indispensavel para a conservação dos monumentos, grutas ou castros e para as pesquisas que hajam de effectuar-se.

Art. 44.º A classificação dos immoveis poderá ser annullada, observando-se as formalidades que a tiverem precedido, a solicitação das estações officiaes a que aquelles estiverem entregues, ou da corporação ou individuo a quem pertençam.

Art. 45.º Os edificios que, sem merecerem a classificação de monumentos nacionaes, offereçam, todavia, algum interesse, sob o ponto de vista artistico ou historico, serão descritos em cadastro especial; e nenhuma obra de conservação ou restauração poderá realizar-se nelles, sem que o respectivo projecto haja sido approvado pela commissão de monumentos da respectiva area.

Art. 46.º Os immoveis classificados de monumentos nacionaes pertencentes ao Estado ou a corporações ou institutos sujeitos á tutela administrativa, não poderão ser alienados, sem previa audiencia da respectiva commissão de monumentos.

Art. 47.º Os immoveis classificados de monumentos nacionaes não poderão ser demolidos, no todo ou em parte, nem soffrer qualquer reparação ou modificação, sem parecer favoravel da respectiva commissão de monumentos.

Art. 48.º Nos immoveis classificados de monumentos nacionaes e que sejam propriedade de particulares, poderá o Governo, conformemente á deliberação da respectiva commissão de monumentos, realisar á sua custa as obras necessarias á conservação d'esses immoveis, uma vez que se prove que o respectivo proprietario não possue os meios necessarios para as levar a effeito.

Art. 49.º As servidões resultantes da classificação permanecerão inalteraveis, ainda quando o immovel mudar de proprietario.

Art. 50.º As servidões de alinhamento não serão applicaveis aos immoveis classificados.

Art. 51.º Quando forem encontrados, em terreno publico ou particular, e por virtude de escavações ou quaesquer outros trabalhos, monumentos, ruinas, inscrições ou objectos que interessem a historia, a archeologia ou a arte; ou quando haja conhecimento de que se trata de

substituir ou damnificar os já conhecidos, ou ainda castros importantes e grutas prehistoricas, o administrador do concelho respectivo providenciará immediatamente, mandando, no primeiro caso, suspender os trabalhos, e, no segundo, impedindo a destruição. Alem d'isso, a mesma autoridade mandará vedar, e, sendo possivel e necessario, aterrar o local archeologico, para lhe assegurar a conservação, e participará o facto ao governador civil do districto, que transmittirá o aviso á commissão de monumentos da respectiva circunscripção, a fim de serem tomadas as providencias convenientes.

Art. 52.º Do pessoal technico de cada uma das direcções de obras publicas fará parte um architecto, nomeado pelo Governo sob proposta da respectiva commissão de monumentos, o qual, alem de outras funcções correspondentes á sua categoria e especial competencia, exercerá as de conservador dos monumentos da respectiva area, competindo-lhe:

1.º Visitar com frequencia os monumentos da zona e propor á commissão as providencias que julgar necessarias para a sua conservação ou beneficiação;

2.º Consultar sobre os assuntos acêrca dos quaes lhe sejam pedidas informações technicas pela commissão de monumentos da respectiva circunscripção;

3.º Preparar os elementos technicos necessarios para o estudo ou complemento dos monumentos da zona;

4.º Organizar os orçamentos de quaesquer obras de conservação ou restauração dos monumentos a seu cargo e dirigir os respectivos trabalhos, sob a superintendencia da commissão de monumentos da respectiva circunscripção;

5.º Realizar conferencias de caracter popular, destinadas a pôr em evidencia o valor artistico e historico, ou mesmo pitoresco, dos monumentos do seu districto, procurando salientar o que nelles possa haver de representativamente regional.

Art. 53.º O Governo inscreverá annualmente no orçamento a verba destinada á conservação e restauração dos monumentos nacionaes, dividida pelas differentes zonas.

CAPITULO VI

Do arrolamento das obras de arte e peças archeologicas

Art. 54.º O arrolamento ou inventariação das obras de arte e peças archeologicas, existentes no país, será feito, em cada uma das circunscripções, por uma commissão especial, composta de cinco vogaes effectivos do respectivo Conselho, tres artistas, dois escritores de arte e um archeologo, com as attribuições expressas no regulamento a publicar.

Art. 55.º Sem embargo das funcções genericamente attribuidas por este decreto aos Conselhos de arte e archeologia e ao Conselho de Arte Nacional, com referencia á inventariação, conservação e tratamento das obras de arte existentes no país, é mantida, até a conclusão dos seus trabalhos, a commissão especialmente encarregada, por despacho ministerial de 15 de abril de 1910, sobre proposta da Academia de Bellas-Artes de Lisboa, de inventariar, tratar e expor os quadros anteriores ao seculo XVII, competindo-lhe:

1.º O tratamento dos quadros, segundo os processos actualmente adoptados na hygiene e therapeutica dos antigos paineis;

2.º A reproducção photographica dos quadros, no estado em que sejam encontrados e após as diversas operações do tratamento;

3.º A descrição dos quadros, incluidos, até onde possivel seja, os que estejam na posse de particulares;

4.º A realização de exposições, largamente annunciadas nas mais importantes revistas de arte estrangeiras;

5.º A publicação, em volume illustrado com photogravuras, do catalogo descritivo a que se refere o n.º 3.º;

6.º A compilação das monographias e artigos consagrados pela critica nacional e estrangeira aos quadros de que se trata.

§ 1.º Os quadros a que este artigo se refere serão encorporados em museus, quando a commissão julgar inconveniente a sua conservação no logar em que se encontrem, devendo attender se, nessa encorporação, á necessidade de completar series e facilitar o estudo comparativo, embora, para esse effeito, hajam de ser transferidos de uma para outra circunscripção. Nesta ultima hypothese, será indispensavel, para a effectivação da transferencia, o acôrdo dos Conselhos de arte e archeologia interessados.

§ 2.º São aggregados a esta commissão dois vogaes de reconhecida competencia, sendo um pela 2.ª circunscripção e outro pela 3.ª

CAPITULO VII

Do Conselho de Arte Nacional

Art. 56.º É criado, com séde em Lisboa, um Conselho de Arte Nacional, com os seguintes membros:

1.º O Ministro e o Director Geral a cujo cargo estiverem os serviços artisticos e archeologicos, e que serão, respectivamente, presidente e vice-presidente do Conselho;

2.º Tres vogaes, eleitos cada um por um dos Conselhos de arte e archeologia das tres circunscripções;

3.º Os presidentes dos Conselhos de arte e archeologia;

4.º Os directores da Escolas de Bellas Artes e dos museus de Lisboa.

§ unico. Estas eleições far-se-hão triennalmente, podendo haver reconducções.

Art. 57.º São attribuições do Conselho:

1.º Dar parecer sobre os recursos interpostos das decisões dos Conselhos de arte e archeologia;

2.º Propor ao Governo as providencias ou reformas que julgue convenientes aos interesses da arte e da archeologia;

3.º Dar parecer sobre a interpretação ou execução de leis ou regulamentos que se refiram á arte ou á archeologia e não respeitem ao ensino;

4.º Nomear o arbitro a que se refere o § 1.º do artigo 3.º do decreto com força de lei de 19 de novembro de 1910;

5.º Nomear dois vogaes para o jury a que se refere o artigo 61.º do presente decreto.

6.º Empregar os meios necessarios para se completar o arrolamento da riqueza artistica e archeologica nacional com o estudo, inventariação e reproducção das obras de arte de origem portuguesa, ou relacionadas com o nosso país, existentes em museus e collecções estrangeiras;

7.º Promover o estudo directo da organização dos museus de arte e archeologia do estrangeiro, dos aperfeiçoamentos introduzidos na sua installação e dos meios adoptados para assegurar a boa conservação das suas collecções;

8.º Organizar a representação de Portugal nas exposições e congressos internacionaes de arte e archeologia;

9.º Propor ao Governo a acquisição de exemplares de obras que se refiram a assuntos artisticos e archeologicos e a impressão, por conta do Estado, de trabalhos relativos a esses assuntos.

10.º Organizar e julgar os concursos para a escolha das composições destinadas a moedas, medalhas commemorativas, sellos, diplomas e quaesquer outras obras que tenham de ser executadas em officinas do Estado e sejam susceptiveis de caracter artistico.

Art. 58.º O Conselho deve ser ouvido:

1.º Sobre todos os assuntos em que a sua consulta seja estatuida por disposição legal;

2.º Sobre as propostas que o Governo haja de apresentar ao poder legislativo, relativas a arte e archeologia e que não respeitem ao ensino;

3.º Sobre a fundação de museus artisticos ou archeologicos;

4.º Sobre a concessão de subsidios para viagens de estudo, para representação em congressos, ou para impressão de obras por conta do Estado;

5.º Sobre a acquisição de exemplares de obras já impressas;

6.º Sobre a acquisição, construcção ou adaptação de edificios destinados a museus, ou a abrigar collecções artisticas em exposições nacionaes ou estrangeiras.

§ unico. Os subsidios para viagens, a que se refere o n.º 4.º d'este artigo, são independentes das bolsas de viagem a estudantes e artistas.

Art. 59.º O Conselho reunirá no Ministerio respectivo, sendo o seu expediente desempenhado por um funccionario d'esse Ministerio, sob a direcção do secretario do Conselho.

CAPITULO VIII

Disposições diversas

Art. 60.º É extincto o Conselho dos Monumentos Nacionaes, sendo a sua bibliotheca, o seu archivo e as suas collecções iconographicas postas á disposição do Conselho de Arte Nacional, para lhe dar o destino que melhor convenha.

§ unico. São transferidas, da tabella do Ministerio do Fomento para a do Interior, as verbas consignadas no capitulo II dos artigos 30.º e 31.º, para as despesas do extincto conselho.

Art. 61.º Será sempre posto a concurso o projecto de todo o edificio publico de caracter artistico, ou monumento commemorativo.

§ unico. Para a elaboração do programma e apreciação das provas será nomeado pelo Governo um jury especial, composto de tres membros do conselho superior de obras publicas, de dois professores da Escola de Bellas-Artes de Lisboa e Porto, de dois vogaes do Conselho de Arte Nacional, de dois representantes da Sociedade dos Architectos Portugueses e de dois representantes da Sociedade Nacional de Bellas Artes.

Art. 62.º Para a restauração ou complemento de monumentos nacionaes poderá tambem ser aberto concurso, nos termos do artigo precedente e seu paragrapho, sempre que a commissão de monumentos da respectiva area assim o julgue conveniente, representando ao Governo para esse fim.

Art. 63.º A direcção dos trabalhos a que se referem os dois artigos anteriores, será confiada ao concorrente preferido, realizando-se a obra sob a fiscalização do Estado, a qual, na hypothese do artigo 94.º, será exercida pela respectiva commissão de monumentos.

Art. 64.º Aos concursos a que se referem os artigos 61.º e 62.º, quando abertos pela primeira vez, só poderão ser admittidos artistas portugueses.

CAPITULO IX

Disposições transitorias

Art. 65.º Os actuaes socios de merito das Academias de Bellas-Artes de Lisboa e Porto, residentes nestas cidades, passarão, respectivamente, á categoria de vogaes effectivos do Conselho de arte e archeologia da 1.ª e 3.ª circunscripções; e os que residam fora d'aquellas duas cidades, á de vogaes correspondentes.

Art. 66.º Os actuaes socios de merito, estrangeiros, das Academias de Bellas-Artes de Lisboa e Porto serão, respectivamente, considerados socios honorarios dos Conselhos de arte e archeologia da 1.ª e 3.ª circunscripção.

Art. 70.º Os vogaes effectivos actuaes do Conselho de Monumentos Nacionaes passarão, desde já, á categoria de socios honorarios do Conselho de arte e archeologia da 1.ª circunscripção, sendo depois nomeados socios effectivos aquelles em quem se realizem as condições do artigo 4.º do presente decreto.

Art. 71.º Os estudantes actualmente subsidiados, por conta do Estado, pela Academia de Bellas-Artes de Lisboa passam a ser subvencionados pelo rendimento do legado Valmor, sendo-lhes em tudo mantidas as clausulas dos seus contratos, de acordo com a lei e o regulamento anteriores.

Art. 72.º É supprimido o logar de secretario do Museu Nacional dos Coches.

Art. 73.º As primeiras nomeações do pessoal, conforme a nova organização, serão feitas immediatamente pelo Governo.

Art. 74.º Fica revogada a legislação em contrario.

Determina-se portanto que, todas as autoridades a quem o conhecimento do presente decreto com força de lei pertencer, o cumpram e façam cumprir e guardar tão inteiramente como nelle se contém.

Os Ministros de todas as Repartições o façam imprimir, publicar e correr.

Paços do Governo da Republica, em 26 de maio de 1911. = *Joaquim Theophilo Braga* = *Antonio José de Almeida* = *Bernardino Machado* = *José Relvas* = *Antonio Xavier Correia Barreto* = *Amaro de Azevedo Gomes* = *Manuel de Brito Camacho.*

Decreto n.º 2

O Governo Provisorio da Republica Portuguesa faz saber que, em nome da Republica se decretou, para valer como lei, o seguinte:

Reorganização das Escolas de Bellas-Artes de Lisboa e Porto

CAPITULO I

Da Escola de Bellas-Artes de Lisboa

SECÇÃO I

Dos cursos e funccionarios da Escola

Art. 1.º A Escola de Bellas-Artes de Lisboa é destinada ao ensino do desenho, da architectura, da escultura, da pintura e da gravura artistica.

Art. 2.º Haverá na Escola os seguintes funccionarios

Director;
14 professores;
Secretario;
Escriturario;
Formador;
Chefe do pessoal menor;
Porteiro;
6 continuos;
3 serventes.

SECÇÃO II

Do director

Art. 3.º O director da Escola será um dos professores da secção technica, em effectivo serviço, eleito triennalmente pelo conselho escolar, podendo ser reeleito.

Art. 4.º Compete ao director:

1.º Superintender no ensino e disciplina da Escola;

2.º Presidir ao conselho escolar;

3.º Cumprir e fazer cumprir a lei e o regulamento e as deliberações do conselho escolar.

SECÇÃO III

Dos professores

Art. 5.º Os logares de professor serão providos por meio de concurso de provas publicas.

§ 1.º O primeiro provimento dos professores será por tempo de dois annos, findos os quaes o conselho escolar procederá á votação para o provimento definitivo.

§ 2.º Para se ser excluido do provimento definitivo, é necessario que o professor tenha contra si, na votação, dois terços, pelo menos, do numero legal dos professores effectivos.

Art. 6.º O bom e effectivo serviço na Escola dará aos professores direito á reforma e a quaesquer outras vantagens que, por lei, sejam concedidas aos professores de instrucção superior.

Art. 7.º A 14.ª e 15.ª cadeiras serão cursadas no Instituto Industrial.

Art. 8.º A 11.ª cadeira será regida por um professor ou assistente (1.ª classe) da Faculdade de Medicina.

SECÇÃO IV

Do secretario e do escripturario

Art. 9.º O logar de secretario será exercido por um professor, eleito triennalmente pelo conselho escolar, podendo ser reeleito.

Art. 10.º Compete ao secretario:

1.º Redigir o expediente da secretaria;

2.º Redigir as actas das sessões do conselho escolar e das reuniões dos jurys dos concursos para professor;

3.º Proceder á matricula dos alumnos;

4.º Assinar as certidões de exames e quaesquer outras que ao director sejam requeridas;

5.º Conservar em ordem o archivo.

Art. 11.º Ao escripturario compete executar todos os trabalhos de expediente, sob a direcção do secretario.

§ unico. A nomeação do escripturario será feita sobre proposta do director.

SECÇÃO V

Do formador e dos empregados menores

Art. 12.º O logar de formador será provido por meio de concurso de provas praticas, realisado perante um jury nomeado pelo conselho escolar.

Anexo C - Regulamento do MNAC de 14 de março de 1917

além da pena disciplinar que lhe fôr imposta, o desconto da ausência no tempo de serviço efectivo.

Art. 94.º Nenhuma praça receberá baixa do serviço ou será licenciada sem ter cumprido qualquer pena disciplinar anteriormente imposta e sem que tenha sofrido todos os efeitos correspondentes.

Art. 95.º Se algum militar baixar ao hospital, depois de lhe ter sido aplicada uma pena disciplinar, o tempo que ali permanecer, não lhe será contado para o cumprimento da pena.

Art. 96.º Se a alguma praça da guarda fiscal fôr aplicada prisão disciplinar por autoridade militar competente, estranha à mesma guarda, será esta pena considerada equivalente à de detenção para todos os efeitos.

Art. 97.º As disposições do presente regulamento são, na parte aplicável, extensivas dos oficiais e praças reformadas da guarda fiscal.

Art. 98.º Os casos omissos serão regulados pelas disposições que estiverem em vigor no exército.

Art. 99.º Êste regulamento substitui o de 19 de Julho de 1894 e revoga todas as demais disposições disciplinares contidas em diplomas anteriores à data da sua publicação.

Paços do Govêrno da República, 14 de Março de 1917.— O Ministro das Finanças, *Afonso Costa* — O Ministro da Guerra, *José Mendes Ribeiro Norton de Matos*.

MINISTÉRIO DE INSTRUÇÃO PÚBLICA

Repartição de Instrução Artística

DECRETO N.º 3:026

Atendendo ao que dispõe o decreto com fôrça de lei de 26 de Maio de 1911;

Tendo em atenção o que determinam os decretos de 22 de Fevereiro de 1913 e 20 de Janeiro último;

Usando da faculdade que me confere o n.º 3.º do artigo 47.º da Constituição Política da República Portuguesa:

Hei por bem decretar, sob proposta do Ministro de Instrução Pública, que seja aprovado o regulamento do Museu Nacional de Arte Contemporânea, que faz parte integrante dêste decreto e que segue assinada pelo mesmo Ministro.

O Ministro de Instrução Pública assim o tenha entendido e faça executar. Paços do Govêrno da República, 14 de Março de 1917. — BERNARDINO MACHADO — *Joaquim Pedro Martins*.

Regulamento do Museu Nacional de Arte Contemporânea

CAPÍTULO I

Organização do Museu

Artigo 1.º Em conformidade com o disposto no artigo 27.º do decreto de 26 de Maio de 1911, e nos n.ºs 1.º, 2.º, 3.º, 4.º, 5.º e 6.º do mesmo artigo, o Museu Nacional de Arte Contemporânea é constituído:

1.º Pelas obras de arte, nacionais ou estrangeiras, posteriores a 1850, que pelo Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª Circunscrição, ou pelo director do Museu, como seu delegado, forem adquiridas pelo subsídio anual do Estado, pelo rendimento de legados para êsse fim instituídos, ou por quaisquer outras verbas;

2.º Pelas obras de arte que constituam título de candidatura a vogais efectivos e correspondentes do Conselho de Arte e Arqueologia;

3.º Pelos trabalhos executados pelos pensionistas, quando o Conselho os considere dignos de serem expostos;

4.º Pelas obras de arte, doadas por indivíduos ou corporações;

5.º Pelas obras de arte que, em virtude de disposições legais, sejam consideradas propriedades do Estado;

6.º Pelas obras de arte, depositadas por indivíduos ou corporações.

§ único. As obras de arte a que se referem os n.ºs 4.º, 5.º e 6.º, dêste artigo, só poderão ser encorporadas no Museu, por parecer favorável da comissão executiva do Conselho de Arte e Arqueologia ou do director do Museu, quando a comissão delegar nele êsse encargo.

CAPÍTULO II

Pessoal do Museu

Art. 2.º O quadro do pessoal do Museu Nacional de Arte Contemporânea compreende os seguintes funcionários:

1 Director;
2 Guardas efectivos;
2 Guardas auxiliares.

Art. 3.º O lugar de director é de nomeação do Govêrno, sob proposta do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª circunscrição.

Art. 4.º A nomeação do pessoal menor é proposta pelo director.

Art. 5.º No provimento de qualquer vaga que ocorra no quadro do pessoal menor terão preferência os empregados do Museu com vencimento inferior, desde que o director reconheça haver entre êles quem reúna as qualidades necessárias ao bom desempenho do cargo a prover.

CAPÍTULO III

Director do Museu

Art. 6.º São atribuições do director:

1.º Dirigir superiormente o Museu e superintender na sua organização e disciplina, cumprindo e fazendo cumprir as leis e regulamentos em vigor;

2.º Corresponder-se, por intermédio do Conselho de Arte e Arqueologia, com o Ministério de Instrução Pública, ao qual as consultas ou propostas serão sempre transmitidas, devidamente informadas pelo respectivo presidente;

3.º Propor às instâncias superiores o que julgar conveniente para o desenvolvimento do Museu e melhória dos respectivos serviços;

4.º Formular e comunicar aos funcionários seus subordinados as instruções e ordens de serviço que julgar convenientes;

5.º Proceder disciplinarmente contra os funcionários, em harmonia com o regulamento disciplinar de 22 de Fevereiro de 1913;

6.º Tomar, em casos urgentes, as resoluções extraordinárias que as circunstâncias reclamarem, participando ao Ministério, por intermédio do Conselho de Arte e Arqueologia, as providências adoptadas;

7.º Dar a devida aplicação às verbas inscritas no orçamento, como dotação do Museu, e assinar as respectivas fôlhas de pagamento, processadas em conformidade com o disposto nas leis da contabilidade pública em vigor;

8.º Superintender na descrição, classificação, conservação e inventariação dos objectos encorporados no Museu, competindo-lhe também, quando os catálogos não sejam directamente feitos por êle, proceder à sua revisão, incumbindo-lhe ainda, em qualquer hipótese, dirigir a respectiva publicação;

9.º Velar pela conservação do edifício, mandando proceder às obras necessárias para êsse fim, ou solicitando das estações competentes a execução delas;

10.º Atentar em que os objectos expostos sejam tratados de forma que não se deteriorem;

11.º Assinar as fôlhas de vencimentos dos empregados do Museu e visar todos os documentos de despesa;

12.º Superintender na organização da escala de ser-

viço dos guardas, garantindo-lhes um dia de descanso semanal;

13.º Conceder até três dias de licença aos seus subordinados ou qualquer dispensa de serviço justificada.

CAPÍTULO IV

Art. 7.º As funções de escriturário serão desempenhadas pelo oficial da secretaria do Conselho de Arte e Arqueologia, em conformidade com o disposto no artigo 31.º do decreto de 26 de Maio de 1911, e as de chefe do pessoal menor, pelo guarda efectivo que o director indicar.

CAPÍTULO V

Pessoal menor do Museu

Art. 8.º Aos guardas cumpre apresentarem-se no edifício do Museu às oito e meia horas, a fim de procederem às limpezas que instruções dimanadas da directoria prescituem, permanecendo ao serviço até a hora do encerramento do Museu, excepção feita do tempo destinado às refeições.

§ único. Para os efeitos do serviço de limpeza, vigilância e apuramento de responsabilidades, em casos de danificação no edifício ou nos objectos expostos, será o Museu dividido em secções, pelas quais se distribuirão os guardas, segundo instruções do director.

Art. 9.º Os danos, quer no edifício, quer nos objectos expostos, se forem de pequena importância material, serão pagos pelos empregados que os praticarem, por descontos nos vencimentos. Se, porêm, representarem grande prejuízo, será a falta comunicada superiormente.

Art. 10.º Os guardas são obrigados a estar fardados durante as horas em que o Museu estiver patente ao público, sendo-lhes expressamente proibido fazer uso, fora dessas horas, de qualquer dos artigos de fardamento, à excepção do boné.

Art. 11.º Os guardas, durante as horas em que o Museu estiver patente ao público, não poderão afastar-se das zonas de vigilância que lhes tiverem sido distribuídas, devendo ter o máximo cuidado em manter a ordem, evitar que se toque nos objectos expostos e dispensar-se de elucidar os visitantes acêrca dos mesmos objectos, limitando-se, quando interrogados, a indicar-lhes o lugar em que se encontram os objectos solicitados e os respectivos letreiros.

Art. 12.º Chegada a hora de encerramento do Museu, considera-se terminado todo o serviço, salvo se circunstâncias excepcionais exigirem o contrário.

CAPÍTULO VI

Disciplina interna do Museu

Art. 13.º O Museu estará patente ao público todas as quintas-feiras e domingos, das onze às dezasseis horas. Nos outros dias da semana, excepto às segundas-feiras, dia de encerramento, será a entrada permitida mediante autorização do director, ou de quem suas vezes fizer.

§ 1.º O Museu está fechado nos dias: 1 e 31 de Janeiro, 3 de Maio, 10 de Junho, 5 de Outubro, 1 e 25 de Dezembro.

§ 2.º Os visitantes serão, à entrada do Museu, obrigados a entregar aos cuidados dos guardas, as bengalas, guardas-chuva, ou quaisquer objectos volumosos, incluindo máquinas fotográficas.

§ 3.º Para os alunos dos cursos especiais da Escola de Belas Artes que desejem proceder a estudos no Museu, achar-se há êste patante, todos os dias, exceptuadas as segundas-feiras e os dias em que está patente ao público, e os indicados no § 1.º dêste artigo, sendo a sua admissão feita mediante bilhetes que os respectivos professores requisitarão ao director do Museu.

§ 4.º O director do Museu fará igual concessão a indivíduos estranhos à classe a que se refere o parágrafo anterior, mediante requerimento e documentos que abonem a aptidão do requerente.

§ 5.º As concessões a que se referem os §§ 3.º e 4.º dêste artigo não envolvem, de forma alguma, o direito de remover dos seus lugares os objectos expostos, e serão garantidas a quem não interromper os seus estudos por mais de cinco dias, sendo, porêm, suspensas, logo que o director reconheça que são inconvenientes.

§ 6.º As obras produzidas por artistas nacionais, ainda vivos, só podem ser copiadas com autorização dos seus autores.

§ 7.º Nenhum quadro poderá ser copiado nas dimensões do original.

§ 8.º É expressamente proibida a reprodução e publicação pela gravura, fotografia ou qualquer meio de vulgarização, dos objectos que se encontrem expostos no Museu, sem prévia autorização do director, que no seu despacho especificará os termos da concessão, não dando, porêm, essa autorização direito à venda daquelas reproduções no Museu, para o que será indispensável nova autorização.

Paços do Govêrno da República, 14 de Março de 1917. — O Ministro de Instrução Pública, *Joaquim Pedro Martins*.

DECRETO N.º 3:027

Convindo assegurar a conservação e guarda dos imóveis que pelo seu valor artístico, arqueológico ou histórico mereçam a classificação de monumentos nacionais;

Tendo em atenção o que dispõe o capítulo v do decreto com fôrça de lei de 26 de Maio de 1911 e a proposta do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª Circunscrição;

Usando da faculdade que me concede a Constituição Política da República Portuguesa:

Hei por bem decretar, sob proposta do Ministro de Instrução Pública, o seguinte:

Artigo 1.º São classificados monumentos nacionais, nos termos do artigo 42.º do decreto com fôrça de lei, de 26 de Maio de 1911, os imóveis seguintes existentes na cidade de Santarêm:

Igreja e claustro do extinto convento de S. Francisco;
Igreja de Santa Clara.
Igreja de Santo Estêvão (Santo Milagre);
Igreja do Seminário;
Capela de Nossa Senhora do Monte, notável pela alpendrada, em estilo renascimento, que encosta às suas fachadas principal e sul.

Art. 2.º Nos termos do artigo 45.º do decreto com fôrça de lei, de 26 de Maio de 1911, são classificados como edifícios de valor artístico e arqueológico, não podendo realizar-se neles nenhuma obra de conservação ou restauração sem que o respectivo projecto haja sido aprovado pela Comissão de Monumentos do Conselho de Arte e Arqueologia da 1.ª Circunscrição, os seguintes imóveis existentes na cidade de Santarêm:

Os restos das muralhas;
A porta de Sant'Iago;
Os vestígios do Paço, encorporados no edifício do Seminário;
A janela manuelina de uma casa na Praça de Sá da Bandeira;
A varanda renascença de uma casa na Rua de João Afonso.

O Ministro de Instrução Pública assim o tenha entendido e faça executar. Paços do Govêrno da República, 14 de Março de 1917. — BERNARDINO MACHADO — *Joaquim Pedro Martins*.

IMPRENSA NACIONAL DE LISBOA

Anexo D - Projecto de Adaptação Museológica do Edifício Anexo ao Museu Nacional de Arte Contemporânea

S. R.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
DIRECÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL
MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA

PROJECTO DE ADAPTAÇÃO MUSEOLÓGICA DO EDIFICIO ANEXO AO MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA

INTRODUÇÃO

Considera-se prioritário e de urgente necessidade global para este Serviço a realização de obras de adaptação do edificio anexo a este Museu sito na Rua Serpa Pinto nº 4 A B e C imóvel de três pisos subaproveitado e degradado por forma a torná-lo um espaço museológico vital para o prolongamento deste Museu, que por carência de espaço e de instalação de serviços se encontra asfixiado.

HISTORIAL

O Edifício anexo ao Museu Nacional de Arte Contemporânea adquirido pelo Património do Estado há cerca de oito anos jaz numa situação de completa degradação aguardando obras prometidas mas ainda não executadas.

A necessidade das obras de adaptação do edifício anexo já motivo de diversas exposições escritas enviadas por este Museu aos Serviços Hierárquicos competentes (Direcção Geral dos Assuntos Culturais, Direcção Geral do Património Cultural e Instituto Português do Património Cultural) ao

longo de todos estes anos que se tem aguardado as referidas obras de adaptação e beneficiação

Por outro lado também com ênfase e detalhadamente tem sido abordada esta questão de obras respectivamente nos Relatórios Anuais que este Museu enviou ao Instituto Português do Património Cultural desde 1981 a 1985 e cujas passagens alusivas transcrevemos:

Relatório de 1981

1. Instalações

1.1 Obras no Edifício

"Durante o ano de 1981 não foram feitas obras no Museu; no edifício anexo foi executada pelo Ministério das Obras Públicas uma cobertura provisória para impedir que chovesse dentro, essa obra porém deixou o edifício impraticável pois não foi feita a remoção dos entulhos nem a sua limpeza o que torna ainda mais precária as condições de segurança do Museu quer no ponto de vista de fogo quer de roubo, pois é de grande facilidade o acesso ao Museu pelos telhados corridos às zonas de exposição permitindo ainda a entrada da chuva, poeira e humidades.

Sendo portanto da maior urgência a necessidade que, pelos serviços que executaram a cobertura fosse feita a limpeza dos entulhos que lhe competia para impedir os possíveis focos de contaminação e incêndio".p.1

-/-

S. R.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
DIRECÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL
MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Relatório de 1982

1. Instalações

1. 1 - Durante o ano de 1982 o edifício deste Museu não teve obras gerais de beneficiação; apenas houve que proceder a alguns arranjos de emergência e conservação. Assim foi necessário fazer sondagens em larga extensão da zona de reservas para detectar infiltrações provenientes de um sanitário no piso superior o que obrigou a uma nova rede de esgotos por se encontrar danificada e sem recuperação a existente e que dava lugar às referidas infiltrações ..... Também foram reparadas pequenas infiltrações dos telhados. No edifício anexo ao Museu, foi removido grande parte dos entulhos, demolidas algumas divisórias interiores e feitas sondagens na parte sul.

Essas sondagens prosseguem sem resultados concretos que permitam chegar a qualquer conclusão os trabalhos são morosos dada a dificuldade e perigo de avançar nas galerias de sondagem. Este estado de coisas quanto ao edifício anexo mantem as condições de insegurança e perigo para o Museu quer quanto ao fogo quer quanto ao roubo pois o acesso pelos telhados corridos e contíguos às zonas degradadas mantêm-se igualmente.

As janelas continuam sem vidros permitindo a entrada das águas da chuva o que aumenta a degradação do edifício ao mesmo tempo que continua sendo um foco de contaminação e invasão de ratos e pulgas com todos os perigos e inconvenientes que daí advem."p.1.2.

S. R.

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
DIRECÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL
MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA

Relatório de 1983

1 - Instalações

1.1. - "Durante o ano de 1983 o edifício deste Museu não teve quaisquer obras de conservação nem de beneficiação.... No edifício anexo ao Museu depois da remoção dos entulhos e demolição de algumas divisórias interiores nada mais foi feito.

Este estado de coisas agrava ano após ano as condições de insegurança e perigo para o Museu quer no que se refere ao fogo (não dispondo edifício anexo de qualquer dispositivo de alarme) quer quanto a roubo pois o acesso ao Museu pelos telhados corridos e contíguos às zonas degradadas se torna facílimo. As janelas continuam sem vidros, permitindo a entrada das águas das chuvas o que aumenta a degradação do edifício que continua a ser um foco de contaminação e invasão de ratos e pulgas com todos os perigos que daí advem." p.1.2

Relatório de 1984

1 - Instalações

1.1. - "Durante o ano de 1984 o edifício deste Museu não teve quaisquer obras de conservação nem deneficiação.

No edifício anexo ao Museu nada mais foi feito depois da remoção dos entulhos e demolição de algumas divisórias interiores.

Por necessidade imperiosa do Museu foi aproveitada a zona do r/c do edifício anexo, depois de preservada tanto quanto possível, para servir de arrecadação de materiais e

-/-

reserva de espécies permitindo assim apresentar ao público maior número de obras de arte e estabelecer um circuito de visita mais lógico e funcional.

Conforme foi referido no relatório abreviado enviado ao Instituto Português do Património Cultural em Setembro de 1984, este Museu luta com extrema falta de espaço não só para exposição das colecções de fundo mas para exposições temporárias, gabinetes de trabalho, zonas de apoio a exposições, zonas de tratamento e desinfecção de obras de arte, zonas para reserva com o minimo de segurança e funcionalidade, falta de instalações para venda de publicações, etc.

Todas estas carências porém poderão ser resolvidas sucessivamente no edifício anexo adquirido pelo Ministério das Finanças e destinado a resolver os problemas deste Museu Nacional."p.1.2.

Relatório de 1985

1 - Instalações

1.1. - "Durante o ano de 1985 o edifício deste Museu não teve quaisquer obras de conservação nem beneficiação.

No edifício anexo ao Museu depois dos trabalhos de remoção dos entulhos e demolição de algumas divisórias interiores nada mais foi feito.

O referido edifício em estado de degradação progressiva continua a ser um perigosíssimo foco de proliferação de ratos, pulgas etc que a partir daquele edifício se infiltram no Museu; além disso ainda existe o perigo de incêndip visto não possuir as mais elementares medidas de segurança.

S. R.
PRESIDÊNCIA DO CONSELHO
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
DIRECÇÃO-GERAL DO PATRIMÓNIO CULTURAL
MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA

A situação que se arrasta desde a aquisição do edifício é do conhecimento não só dos Edifícios e Monumentos Nacionais que várias vezes o visitaram, mas ainda dos técnicos do Instituto Português do Património Cultural que tem enviado periódicamente os seus Engenheiros, Arquitectos e Investidores do Departamento de Museus para verificarem a premência de se tomarem medidas urgentes não só no aspecto de construção civil mas de eleetrotécnica e segurança" p.2

PROJECTO MUSEOLÓGICO

Nestas circunstâncias vem o Museu Nacional de Arte Contemporânea apresentar um projecto na generalidade, de adaptação museológica do referido Edifício anexo ao Museu, de acordo com a disponibilidade do espaço e as caracteristicas intrinsecas. Propõe-se a instalação no referido edifício em perfeita articulação com o Edifício do Museu já a funcionar, uma série de serviços, infraestruturas de apoio indispensável às funções que o Museu tem de desempenhar, expor, conservar, investigar e divulgar.

O Museu expõe apesar das dificuldades de espaço mas as outras funções de conservação, investigação e divulgação só muito a custo e penosamente consegue pontualmente realizar. Poderia cabalmente exercê-las se as áreas afectadas a essas funções fossem arranjadas de acordo c com a prioridade e disposição que a seguir se apontam.

1. Piso têrreo

1.1 - Instalação das Reservas do Museu na sua totalidade, zona de arrecadação de Pintura e Escultura, Desenho Gravura que não estão expostos.

É urgente e inadiável gardar as espécies não expostas em condições de espaço, visibilidade e segurança. As Reservas do Museu devem ser uma zona, ou galeria de estudo onde os técnicos do Museu investigadores, etc se possam movimentar e estudar como acontece em quase todos os Museus do mundo. Insiste-se, é uma zona tão importante como a galeria de exposição permanente necessitando dos mesmos ou até de mais cuidados ainda.

O espaço para movimentação e limpeza, a visibilidade para limpar e reconhecimento rápido das espécies e a instalação do sistema de protecção contra incêndio são condições indispensáveis para esta zona vital e crucial do Museu que detém em percentagem cerca de 75% das colecções do Museu.

1.2 Instalação de uma zona de carga descarga, e embalagem das espécies em trânsito

Este Museu tem um elevadissimo coeficiente de empréstimos ou cedências temporárias. Não se realizam em Lisboa, no País e até no estrangeiro exposições relativas ao séc. XIX e XX sem que este Museu não seja solicitado a emprestar obras de arte das suas colecções em larga escala.

1.3 - Instalação de um monta-cargas e elevadores para deficientes.

2. 1º - PISO

2.1 - Instalação de uma sala de exposições temporárias

A quantidade e qualidade e variedade da colecção impõe mostrar ao público em exposições temporárias tem as efemérides, acontecimentos artísticos etc. espécies que normalmente não tem oportunidade de ser conhecidas e apreciadas pelo grande público e pelos estudiosos.

2.2. - Instalação de Gabinetes técnicos para:
Conservadores e técnicos, oficina para pequenas reparações e tratamento e Serviço Educativo

2.3. - Sanitários

3. 3º PISO

Instalação de uma sala de projecções e debates

Esta zona revela-se igualmente indispensável para o Museu poder exercer a função de divulgação.

A importância desta colecção do Estado a controvérsia dos temas, das técnicas do arcaísmo ou vanguardismo das artes plásticas e subsidiárias impõe um espaço adequado para conversa, para discussão e aprofundamento destas questões.

Anexo E - Decreto-Lei nº 46758 de 18 de Dezembro de 1965

MINISTÉRIO DO ULTRAMAR

Direcção-Geral de Fazenda

Portaria n.º 21 732

Manda o Governo da República Portuguesa, pelo Ministro do Ultramar, nos termos do artigo 5.º do Decreto-Lei n.º 28 326, de 27 de Dezembro de 1937, abrir um crédito especial de 100 000$ destinado a reforçar a verba do capítulo único, artigo 10.º, n.º 3) «Diversos encargos — Encargos administrativos — Publicação da revista», da tabela de despesa do orçamento privativo do Núcleo de Documentação Técnica, para o corrente ano, tomando como contrapartida a receita proveniente do subsídio de igual importância concedido pelo Fundo de Fomento e de Propaganda do Café.

Ministério do Ultramar, 18 de Dezembro de 1965. — Pelo Ministro do Ultramar, *José Coelho de Almeida Cota*, Subsecretário de Estado da Administração Ultramarina.

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO NACIONAL

Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes

Decreto-Lei n.º 46 758

Publica-se o Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia.

O conjunto das suas disposições é dominado pela preocupação de criar o condicionalismo indispensável para que os museus desta índole desempenhem entre nós a dupla missão que as modernas tendências e concepções lhes assinam.

Como anteriormente se escreveu, o primeiro fim de tais museus «é, sem contestação possível, assegurar a conservação das obras de arte que foram retiradas do quadro para que tinham sido concebidas e executadas [. . .]. Mas o segundo fim de um museu, tão essencial como o primeiro, consiste em expor, valorizar, fazer conhecer e apreciar as obras que nele são conservadas, o que significa que os museus de arqueologia e belas-artes devem desempenhar uma missão científica e artística ao mesmo tempo que uma missão educativa e social. Se o museu não for mais do que uma instituição com finalidade conservadora, poderá então qualificar-se de necrópole. É a definição que cabe aos museus privados de contacto com o mundo científico, com os artistas, com o público em geral e a juventude em particular. O museu deve ser um organismo cultural ao serviço da comunidade».

A galeria do soberano, do príncipe, do grande senhor da Renascença, aglomerado de riquezas artísticas reunidas sòmente para orgulho e ostentação do proprietário e para deleite seu e das suas visitas, começou a substituir-se já nos meados do século XVIII, em coincidência com o desabrochar de ideias e o empreender de esforços visando a vulgarização de conhecimentos, o museu aberto ao público e destinado a fomentar a ilustração geral.

Mas a verdade é que até aos fins da segunda década do século XX os museus conformavam-se com uma frequência restrita de artistas e historiadores, críticos e amadores de arte.

O museu recolhia as obras, expunha-as, aliás em obediência a critérios que raro alcançavam a sua valorização estética, e deixava-as à admiração dos apreciadores esclarecidos e à actividade dos investigadores.

Aguardava passivamente os visitantes, era, na melhor das hipóteses, um lugar de estudo erudito, mas não pensava servir as massas através de uma obra de autêntica difusão cultural.

Só depois da primeira grande guerra, sob a influência do exemplo americano, o papel educativo e social dos museus foi ganhando verdadeiro sentido.

Em quase todos os países da Europa se iniciaram movimentos tendentes a atrair às salas de exposição as camadas populares e escolares para lhes formar o gosto e lhes proporcionar educação artística.

Por outro lado, as condições da vida moderna, o seu ritmo apressado, que infelizmente dificulta não raro as leituras extensas, a preferência cada dia mais decidida pelas formas de aquisição de conhecimentos que fazem apelo aos sentidos, como a ilustração e o cinema, tudo contribui fortemente para realçar o museu como instrumento de formação de espírito.

Simplesmente, o novo público tem exigências próprias que estão muito longe de se confundir com as dos escóis.

A mera contemplação da obra de arte pode permitir ao homem realmente culto recolher todas as lições que ela é susceptível de propiciar.

Não é assim com o operário, com o estudante da escola primária ou secundária, com o não iniciado.

Esses precisam de ser esclarecidos e preparados, de receber, em termos que lhes sejam acessíveis, informação sobre o valor e o significado do que se lhes vai mostrar. Sem isso, da sua passagem pelo museu ficará apenas a lembrança vaga e imprecisa de um ou outro estremecimento a que nem as sensibilidades menos apuradas conseguem escapar perante certas notas de beleza.

A novas responsabilidades são, pois, chamados os museus.

Decerto, eles têm de persistir na conservação e beneficiação das suas colecções, como têm de continuar a estudá-las, utilizando, para um e outro fim, os processos que a ciência lhes vai facultando.

E hão-de consagrar especial cuidado à ordenação e exposição das espécies, observando os modernos preceitos museológicos, que, por uma criteriosa selecção e uma sóbria e atraente apresentação artística, procuram tirar todo o partido de cada obra sem prejuízo da harmonia do conjunto em que ela se integra.

Mas, ao lado disto, deverão, por todos os meios ao seu alcance, atrair visitantes e sobre eles exercer uma acção pedagógica eficiente.

Os roteiros, catálogos e folhetos ilustrados, as conferências, as exposições temporárias e sobretudo as visitas colectivas orientadas por comentadores qualificados e os contactos estreitos e constantes com as escolas são os processos a que para esse efeito se tem recorrido em países que nos podem servir de exemplo.

As realizações e os ensaios que entre nós se têm verificado, quer em Lisboa, quer na província, lograram quase sempre resultados animadores e por vezes revelaram mesmo insuspeitadas condições de receptividade.

Com as prescrições referentes à finalidade geral dos museus, à sua organização e funcionamento e às atribuições da inspecção pretende o novo regulamento que aquelas formas de actuação se generalizem e que em vez de carácter mais ou menos esporádico assumam uma permanência e uma regularidade perfeitas.

Pretende, em suma, que os nossos museus sejam organismos vivos, tão aptos para suscitar o interesse do estudioso e do conhecedor como o do público em geral.

*

Condição essencial para se conseguir esse escopo é que os funcionários técnicos possuam preparação adequada.

Sir Henry Miers, cuja excepcional autoridade na matéria é sobejamente conhecida, escreveu que, «dirigido por um bom conservador, um museu, quaisquer que sejam as suas deficiências, não pode ser mau; mas se o conservador for mau, todas as vantagens possíveis não serão suficientes para fazer um museu verdadeiramente bom».

Mereceram para isso especial cuidado, ao elaborar-se este regulamento, os problemas ligados à preparação dos conservadores.

Essa preparação tem sido assegurada por um estágio no Museu Nacional de Arte Antiga, instituído pelo Decreto n.º 20 985, de 7 de Março de 1932, regulamentado pelo Decreto n.º 22 110, de 12 de Janeiro de 1933, e mais tarde reorganizado pelo Decreto n.º 39 116, de 27 de Fevereiro de 1953.

Substitui-se agora o estágio por um curso de conservador de museu, acentuando-se a evolução, iniciada pelo Decreto n.º 39 116, no sentido de as formas de aprendizado, quase exclusivamente empíricas, cederem o lugar ao ensino sistematizado, de feição simultâneamente teórica e prática.

Reserva-se, com uma única excepção de natureza transitória, a frequência do curso a diplomados por escolas superiores, pois a multiplicidade das tarefas que hoje incumbem ao conservador exige a largueza de horizontes, a ductilidade, o espírito de selecção e de síntese que aquela habilitação proporciona.

Embora o seu elenco abranja disciplinas professadas na Faculdade de Letras, é, porém, no Museu Nacional de Arte Antiga que o curso funciona, aí se ministrando o ensino da disciplina fundamental — a Museologia. E os alunos hão-de ser forçados pelo desenvolver dos trabalhos a um contacto íntimo com a vida deste Museu, nos seus vários aspectos, bem como à frequência dos outros museus de Lisboa.

Estas soluções integram-se no sentido geral das adoptadas pelos países que mais longe têm levado o aperfeiçoamento do pessoal. Ainda não há muito um estudo publicado pela U. N. E. S. C. O. salientava, depois de examinados os sistemas vigentes na França, Inglaterra, Alemanha e Estados Unidos da América, que os museus contam muito com as Universidades para darem ao seu pessoal a formação teórica indispensável à realização das suas tarefas de carácter científico, e que, pelo contrário, a formação pròpriamente profissional só pode ser garantida, em grande parte, por museus ou instituições análogas.

Não se limita o novo regulamento a organizar o curso de conservador. No mesmo pensamento que ditou a sua instituição se filiam outras medidas, como as que prescrevem a reunião anual de estudo dos directores, também aberta aos conservadores, os cursos de actualização e aperfeiçoamento e a reserva de bolsas no estrangeiro para os conservadores que durante o curso tenham revelado aptidões especiais.

As disposições por que passa a regular-se o provimento dos lugares traduzem, sem dúvida, legítima protecção aos conservadores diplomados, mas destinam-se sobretudo a garantir que os museus terão ao seu serviço pessoal competente.

Por força dessas disposições, os directores dos museus do Ministério da Educação (salvo os nacionais, que ficam justificadamente sujeitos a regime especial) em hipótese alguma poderão alcançar provimento definitivo se não possuírem o curso.

Seria muito para desejar que a exigência se estendesse à direcção de todos os museus não pertencentes ao Ministério, em especial os municipais e equiparados.

A modéstia da remuneração nem sempre permite ir tão longe: só quando esta for igual ou superior à de terceiro-conservador o diploma constituirá título imprescindível.

Em grande número de casos haverá que utilizar elementos locais que se mostrem aproveitáveis.

Mas a escolha fica sujeita à sanção da Junta Nacional da Educação, a qual poderá impor que o designado se submeta a um estágio em museus do Ministério e ainda que frequente um dos cursos especiais de preparação para não diplomados.

Com estas cautelas se procura obstar a que a função seja entregue, como muitas vezes tem acontecido, a pessoas bem intencionadas, mas inteiramente desconhecedoras das mais elementares normas museológicas.

Se os problemas relativos à qualidade de pessoal revestem neste domínio capital importância, os que se ligam à quantidade não podem evidentemente ser desprezados.

De uma maneira geral, os nossos museus não dispõem de funcionários em número correspondente às exigências normais dos serviços. Por isso os quadros não deixarão de ser ampliados logo que as circunstâncias o permitirem.

*

Durante os últimos 30 anos os museus do Ministério da Educação acusaram progressos que, sem sombra de exagero, se devem considerar notáveis.

Criaram-se e com perfeita dignidade se instalaram novos museus, como o Museu Monográfico de Conímbriga e o Museu de Escultura Comparada, de Mafra. E as instalações dos restantes foram extraordinàriamente melhoradas: o Museu Nacional de Arte Antiga, além de ver transformado e beneficiado o antigo Palácio dos Condes de Alvor, recebeu como anexo deste um novo e grandioso edifício; o Museu de Soares dos Reis obteve para a sua sede o admirável Palácio dos Carrancas; o Museu de Évora transferiu-se para o antigo Paço Episcopal, que reúne condições particularmente favoráveis ao fim a que foi destinado; nos edifícios do Museu de Machado de Castro realizaram-se e decorrem ainda trabalhos de grande vulto; o Museu Nacional dos Coches foi ampliado com uma vasta sala para exposição de viaturas; o Museu de Grão Vasco passou a dispor da totalidade das dependências do belo Paço dos Três Escalões, convenientemente adaptadas; o Museu Nacional de Arte Contemporânea e os Museus de Aveiro, Lamego, de Alberto Sampaio e do Abade de Baçal passaram também por obras que muito os valorizaram.

Os recheios foram enriquecidos: o Estado, quer através das dotações normais, quer pela concessão de verbas extraordinárias, tornou possível a aquisição de muitas espécies do maior interesse; e os particulares beneficiaram diversos museus com importantes liberalidades.

O arranjo da exposição passou por transformações radicais: a acumulação e a amálgama cederam o lugar à selecção, à simplicidade e ao bom gosto, que imprimiram aos conjuntos uma nota de irrepreensível dignidade.

Apesar de tudo isto, não deixam esses museus de ressentir-se de graves deficiências.

Muitos delas encontram a sua causa na falta de uma acção que, conjugando esforços e enquadrando actividades, torne possível uma política coerente e realizadora.

Os museus vivem de facto isolados, sem qualquer ligação entre si e pràticamente sem outras relações com o Ministério que não sejam as de pura burocracia.

Mas, se a carência de uma inspecção orientadora e coordenadora é sensível nos museus do Ministério, muito

mais o é naqueles que, fora da sua dependência administrativa, lhe estão porém subordinados, em virtude de expressas disposições de lei, para efeitos de fiscalização técnica. São, entre outros, os dos corpos administrativos.

O estado deplorável em que, à parte raras excepções, se encontram estes últimos, aliás depositários de alguns núcleos apreciáveis do património artístico, histórico e arqueológico da Nação, reclama como medida inadiável, por vezes até em nome do mais elementar decoro, que a intervenção do Ministério se efective.

Segundo o Decreto-Lei n.º 26 611, de 19 de Maio de 1936, era a 6.ª Secção da Junta Nacional da Educação que tinha de assegurar a inspecção dos museus.

Pode, porém, afirmar-se que durante 28 anos ela não praticou qualquer acto que traduzisse exercício de tal competência.

Isto se escreve sem ânimo de crítica: a Junta, organismo de estudo e de consulta, não podia, nem pela sua constituição, nem pelas condições do seu funcionamento, desempenhar-se do encargo que lhe fora cometido.

Por isso se transfere agora esse encargo para a Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, que o exercerá pelos seus serviços da Inspecção das Belas-Artes.

Dotados como hoje se encontram esses serviços com o necessário pessoal especializado, ela passará a estar presente em todos os museus do Ministério e a ter real interferência na sua vida.

Mas também lhe caberá, em relação a outros, o papel que na França desempenha há 19 anos com assinalado êxito a Inspecção-Geral dos Museus da Província e que já foi definido como «uma cruzada contra a rotina, contra antigos preconceitos, contra a inércia e o desalento; uma cruzada em prol da utilização de um esplêndido património que se mantinha quase inteiramente improdutivo . . .».

Com espírito largo e maleável, preferindo à imposição a persuasão e sem propósitos excessivamente centralizadores, a Direcção-Geral há-de desenvolver junto dos museus municipais e análogos um esforço persistente de estímulo e de conselho: apontará os defeitos e os erros do existente, revelará possibilidades de melhor arranjo e de mais feliz exposição, elaborará o plano de transformação do museu e não deixará de sugerir actividades e realizações que despertem no público a curiosidade por ele.

De resto, o empenho de valorizar os estabelecimentos não pertencentes ao Ministério e de aumentar o seu rendimento cultural não fica apenas testemunhado no novo regulamento pela organização destas formas de assistência e cooperação.

Além dos cuidados que se dispensam à escolha e à preparação dos directores, ponto a que já se aludiu, prevê-se a concessão de auxílios materiais, sob a forma que em cada caso se mostrar mais conveniente, bem como a atribuição, em regime de depósito, de obras que os museus do Ministério possam dispensar.

E não deixa mesmo de se considerar a passagem de museu dos corpos administrativos e outras entidades para o quadro do Ministério quando pela importância das colecções e pelo desenvolvimento atingido justificarem encargos a que os proprietários dificilmente possam fazer face. Foi, aliás, a solução adoptada, através do Decreto-Lei n.º 42 938, de 22 de Abril de 1960, para o Museu de José Malhoa.

*

A oficina de beneficiação de pintura, que durante muitos anos funcionou no antigo Convento de S. Francisco da Cidade e que em 1946 se transferiu para dependências de edifício construído junto do Museu Nacional de Arte Antiga, tem mera existência de facto.

Nenhuma disposição legal a instituiu, regula a sua organização e funcionamento ou estabelece as condições de execução dos trabalhos.

Umas vezes procede-se como se dependesse da Junta Nacional da Educação, outras vezes como se constituísse um anexo do Museu.

Ao fim e ao cabo ninguém exerce nela efectiva e regular superintendência: a Junta, em cujo orçamento se inscreve a verba que permite mantê-la embora precàriamente, não o pode fazer, porque isso não é compatível com a sua índole, e o Museu, naturalmente, retrai-se por falta de título que legitime a sua intervenção.

Nestas condições, e com recursos financeiros muito limitados, a oficina, durante largos anos servida pela perícia e a intuição admiráveis de Luciano Freire e de Fernando Mardel, não tem podido corresponder, com a amplitude requerida, à missão que, embora só de facto, lhe está confiada.

Nem sequer às pinturas dos museus dispensa na medida necessária a vigilância e o tratamento que elas reclamam.

E, além destas muitas obras espalhadas pelo País, mal defendidas das injúrias dos homens e do tempo, arrumadas em locais sem a devida preparação, expostas a fortes oscilações de temperatura, carecem dos seus cuidados, e, à falta deles, vão sofrendo grandes danos ou se vão perdendo.

Por outro lado, o Museu Nacional de Arte Antiga conseguiu organizar oficinas de restauro de mobiliário e talha e de tecidos e tapeçaria; mas também as circunstâncias não têm consentido que delas se tire o rendimento conveniente.

As três oficinas e o laboratório criado pelo Museu reúnem-se agora num Instituto de Restauro de Obras de Arte, ao mesmo tempo que se define o regime legal deste.

O novo Instituto recebe, em homenagem devida a quem tão altos e devotados serviços prestou à arte, o nome de José de Figueiredo.

Tendo como sede um edifício que foi o primeiro no Mundo a ser estudado e construído especialmente para instalação de serviços desta natureza, compreende duas secções: laboratório e oficina.

A primeira, destinada a favorecer, pela utilização de processos físicos e químicos de análise, quer o estudo das obras de arte, quer a preparação do seu restauro, encontra-se já apetrechada com material para exames de raios X, de raios infravermelhos e de raios ultravioletas, para fotografia à luz rasante e à luz das lâmpadas de sódio, para macro e microfotografia. E espera-se que em futuro próximo seja possível dotá-la com instalação para exames químicos.

A segunda abrange, além das já mencionadas, uma nova oficina: a de escultura.

Na depedência desta secção ficam as equipas móveis de restauradores organizadas para percorrerem o País e procederem, nos próprios locais em que as obras se encontrem, aos trabalhos menos complexos. Realizados a tempo, esses trabalhos evitarão quase sempre que as moléstias progridam e venham a causar mais tarde prejuízos de difícil ou impossível reparação. Pensa-se sobretudo nas pinturas, dada a sua maior sensibilidade.

Estabelece-se o princípio de que, salvo autorização do Ministro da Educação Nacional, o restauro de obras de arte pertencentes ao Estado, corpos administrativos, organismos paraestatais e entidades subsidiadas pelo Estado, bem como pertencentes a particulares quando inventariadas, só pode ser executado pelo Instituto.

Trata-se de precaução plenamente justificada pela delicadeza das operações em que se desdobra o restauro e pelos perigos que ele oferece se conduzido com menos perícia ou escrúpulo.

Definem-se ainda as condições em que o Instituto poderá executar para o público trabalhos respeitantes a espécies não inventariadas. E acentua-se que só o poderá fazer na medida em que isso não importe sacrifício para a sua finalidade essencial.

No que se refere a quadros de pessoal, considerou-se preferível à sua fixação por lei a solução, mais maleável, do estabelecimento por despachos dos Ministros da Educação Nacional e das Finanças, o que permitirá adaptá-los fàcilmente às necessidades dos serviços e às possibilidades do recrutamento de elementos qualificados nacionais ou estrangeiros.

Usando da faculdade conferida pela 1.ª parte do n.º 2.º do artigo 109.º da Constituição, o Governo decreta e eu promulgo, para valer como lei, o seguinte:

REGULAMENTO GERAL DOS MUSEUS DE ARTE, HISTÓRIA E ARQUEOLOGIA

TÍTULO I

Museus do Ministério da Educação Nacional

CAPÍTULO I

Museus e sua finalidade

Artigo 1.º Os museus de arte, história e arqueologia pertencentes ao Ministério da Educação Nacional e na dependência da Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes são os seguintes:

Museu Nacional de Arte Antiga, de Lisboa;
Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia (Museu Etnológico do Dr. Leite de Vasconcelos), anexo à Universidade de Lisboa;
Museu Nacional de Arte Contemporânea, de Lisboa;
Museu Nacional dos Coches, de Lisboa;
Museu Nacional de Soares dos Reis, no Porto;
Museu Nacional de Machado de Castro, em Coimbra;
Museu de D. Lopo de Almeida, de Abrantes;
Museu de Angra do Heroísmo;
Museu de Aveiro;
Museu Monográfico de Conímbriga, de Condeixa-a-Nova;
Museu de D. Diogo de Sousa, de Braga;
Museu do Abade de Baçal, de Bragança;
Museu de José Malhoa, das Caldas da Rainha;
Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, de Castelo Branco;
Museu de Évora;
Museu de Alberto de Sampaio, de Guimarães;
Museu de Lamego;
Museu de Leiria;
Museu de Escultura Comparada, de Mafra;
Museu de Grão Vasco, de Viseu.

§ 1.º O Museu Nacional de Arte Antiga tem como anexos:

a) A igreja, sacristia e coros do Convento da Madre de Deus;
b) O Museu de Azulejos instalado em dependências daquele Convento.

§ 2.º O Museu Nacional de Soares dos Reis tem como anexo a Casa-Museu de Fernando de Castro.

§ 3.º O Museu Nacional de Machado de Castro tem como anexo o Museu de Arte Sacra.

§ 4.º O Museu de Évora tem como anexo a Igreja das Mercês, na qual se encontra instalada a secção de artes decorativas.

Art. 2.º Os encargos financeiros respeitantes à manutenção dos museus do Ministério da Educação Nacional, já existentes ou a criar, podem ser parcialmente suportados pelas câmaras municipais respectivas. A contribuição destas será, em cada caso, fixada, de acordo com as câmaras, por despachos dos Ministros do Interior, Finanças e Educação Nacional.

§ único. Mantém-se, em relação às Câmaras Municipais de Abrantes, Braga, Castelo Branco, Guimarães e Leiria, a obrigação imposta pela Lei n.º 1175, de 1 de Junho de 1921, pelo Decreto n.º 4011, de 1 de Abril de 1918, pelo Decreto n.º 16 578, de 6 de Março de 1929, pelo Decreto n.º 21 514, de 26 de Julho de 1932, e pelo Decreto n.º 3553, de 15 de Novembro de 1917, de contribuir para a manutenção, respectivamente, do Museu de D. Lopo de Almeida, do Museu de D. Diogo de Sousa, do Museu de Francisco Tavares Proença Júnior, do Museu de Alberto de Sampaio e do Museu de Leiria. Mas os quadros do pessoal e respectivas remunerações serão, em cada caso, fixados, de acordo com as câmaras, por despachos dos Ministros do Interior e da Educação Nacional.

Art. 3.º Quando a importância das colecções e o desenvolvimento atingido justificarem encargos dificilmente suportáveis pelos proprietários, os museus dos corpos administrativos, organismos paraestatais ou entidades subsidiadas pelo Estado podem passar para o Ministério da Educação Nacional, sem prejuízo de a propriedade das colecções continuar a ser reconhecida à entidade a que no momento daquela passagem pertencer.

§ único. Se esses museus pertencerem a outros Ministérios ou a entidades deles dependentes, a transferência exigirá o acordo do Ministro da pasta respectiva.

Art. 4.º A criação de novos museus do Ministério da Educação Nacional, a supressão ou modificação de estrutura dos existentes e a passagem prevista no artigo anterior serão sempre objecto de parecer da Junta Nacional da Educação.

Art. 5.º Os museus têm a seguinte finalidade geral:

1) Conservar e ampliar as colecções de objectos com valor artístico, histórico e arqueológico;
2) Expor ao público as espécies que melhor possam contribuir para a formação do seu espírito e para a educação da sua sensibilidade;
3) Realizar trabalhos de indagação artística, histórica e arqueológica e facultar elementos de estudo aos investigadores;
4) Constituírem-se em centros activos de divulgação cultural, solicitando constantemente o público e esclarecendo-o.

Art. 6.º Ao Museu Nacional de Arte Antiga cabe a função de museu normal, para a preparação do pessoal técnico dos museus do País.

Art. 7.º Os museus são órgãos de cooperação escolar, com a função de coadjuvar as Universidades e as escolas superiores de belas-artes nos estudos de arte, história e arqueologia.

CAPÍTULO II

Organização e funcionamento

Art. 8.º Para efeitos de estudo e exposição o recheio dos museus distribuir-se-á por secções adequadas à índole de cada um.

Art. 9.º O Museu Nacional de Arte Antiga e o Museu Nacional de Arte Contemporânea compreendem obras de arte pura e aplicada de quaisquer modalidades.

§ único. A transferência das obras guardadas no Museu Nacional de Arte Contemporânea para o Museu Nacional de Arte Antiga realizar-se-á à medida que a Direcção-Geral, ouvidos os directores dos dois estabelecimentos, o propuser.

Art. 10.º O Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia compreende quaisquer ramos da arqueologia e da etnologia, em especial no que respeita ao estudo do mundo português.

Art. 11.º No Museu Nacional dos Coches serão especialmente expostos objectos relacionados com a viação e equitação e peças de indumentária que se recomendem pelo seu valor artístico ou histórico.

Art. 12.º O Museu Nacional de Soares dos Reis, o Museu Nacional de Machado de Castro e os demais museus referidos no artigo 1.º, com excepção do Museu Monográfico de Conímbriga e do Museu de Escultura Comparada, serão de carácter genérico e, como tal, compreenderão secções de arte, história, arqueologia e etnologia, com especial desenvolvimento das de interesse local.

Art. 13.º O Museu Nacional de Soares dos Reis abrange as colecções que constituíam o Museu Municipal do Porto, nas condições expressas no artigo 2.º do Decreto-Lei n.º 27 878, de 21 de Julho de 1937.

§ único. As espécies com a origem indicada neste artigo constituirão, de preferência, secções especiais e as que, em obediência a preceitos de museologia, devam ser expostas juntamente com outras do Museu Nacional de Soares dos Reis terão visível o sinal de propriedade da Câmara Municipal do Porto.

Art. 14.º A missão museológica do Convento da Madre de Deus entende-se sem prejuízo da afectação da igreja e suas dependências ao culto católico.

Art. 15.º Nos museus darão entrada:

a) Obras adquiridas pelas respectivas dotações orçamentais;
b) Obras adquiridas com verbas extraordinárias que o Estado ou as câmaras municipais obrigadas a contribuir para a manutenção do museu concedam especialmente para esse fim;
c) Obras legadas ou doadas;
d) Obras adquiridas pelo rendimento de legados ou doações;
e) Obras que, em virtude de disposições legais especiais, sejam consideradas propriedade do Estado.

§ 1.º A escolha das obras indicadas na alínea *a*) do presente artigo é da iniciativa do director do respectivo museu ou da Direcção-Geral, a qual pode, sempre que o julgue necessário, promover que a Junta Nacional da Educação se pronuncie sobre a conveniência ou oportunidade da aquisição.

§ 2.º Será obrigatòriamente ouvida a Junta Nacional da Educação:

1) Para a aquisição de obras nos termos da alínea *b*);
2) Para a aceitação de obras nos termos da alínea *c*), quando sujeitas a condições ou encargos pelo testador ou doador;
3) Para a aquisição de obras nos termos da alínea *d*), com excepção daquelas que a Academia Nacional de Belas-Artes adquira pelo rendimento dos legados ou doações de que seja administradora.

§ 3.º Quando se proceder à escolha de obras de arte pertencentes ao Estado para incorporação em museus será também ouvida a Junta Nacional da Educação, que deverá ter em vista, quanto possível, a conservação da unidade do património artístico no seu ambiente próprio como delegações dos próprios museus.

§ 4.º Os trabalhos de pensionistas e bolseiros do Estado poderão ser expostos nos museus se a Junta Nacional da Educação os considerar dignos disso.

Art. 16.º Quaisquer indivíduos e entidades oficiais ou particulares podem depositar nos museus obras de arte de que sejam proprietários, nas condições estabelecidas pelos respectivos regulamentos e quando os directores considerem vantajoso o depósito.

Art. 17.º O Ministro da Educação Nacional poderá autorizar, ouvida a Direcção-Geral, o empréstimo de obras de um dos museus do Ministério a qualquer museu ou serviço público, bem como para exposições no País; e, ouvida a Junta Nacional da Educação, a cessão de tais obras a qualquer museu ou serviço público e o empréstimo para exposições no estrangeiro.

§ único. A cessão de obras a museus ou serviços que não pertençam ao Ministério da Educação Nacional e a sua saída para o estrangeiro ficarão sempre condicionadas pelo acordo do Ministro das Finanças.

Art. 18.º Os museus organizarão:

a) Livros de inventário das espécies existentes e de registo das entradas;
b) Catálogo em fichas de tipo uniforme para cada secção, acompanhado de índices complementares.

§ único. Os livros e catálogos a que se refere o presente artigo obedecerão a modelos e normas a estabelecer pela Direcção-Geral.

Art. 19.º Cada museu promoverá a publicação de catálogos e guias, periòdicamente reeditados e destinados à venda, e deverá editar opúsculos de propaganda e reproduções comentadas das obras expostas.

Art. 20.º A Direcção-Geral editará um roteiro geral dos museus, bem como o boletim *Museus de Portugal*, para registo da actividade do pessoal técnico dos estabelecimentos e para arquivo de estudos que interessem à finalidade deles.

Art. 21.º As horas de abertura e encerramento das salas de exposição dos museus serão fixadas pela Direcção-Geral, ouvidos os directores, por forma a darem-se ao público todas as possíveis facilidades de visita.

§ único. Os museus encerrarão à segunda-feira para descanso do pessoal de guarda.

Art. 22.º Salvas as isenções legalmente previstas, a entrada nos museus está sujeita à taxa que for fixada por despacho ministerial.

§ 1.º Será gratuita a entrada ao sábado e domingo.

§ 2.º Os professores e alunos das Universidades, das escolas superiores de belas-artes e das escolas de artes decorativas terão acesso gratuito aos museus, mediante a apresentação do respectivo bilhete de identidade.

§ 3.º Serão admitidos gratuitamente nos museus, em visita de estudo, os professores e alunos de qualquer ramo e grau de ensino, mediante simples comunicação dos respectivos reitores ou directores ao director do museu, que fixará, de acordo com aqueles, a hora da visita e o número de visitantes de cada turno.

§ 4.º Serão também gratuitas as visitas a que se refere o artigo 25.º e aquelas que o Ministro da Educação Nacional, em atenção à sua finalidade, à categoria dos visitantes ou a outras razões especiais, assim determinar.

Art. 23.º Sem prejuízo dos serviços ordinários, os museus facultarão gratuitamente aos investigadores de irrepreensível conduta cívica e reconhecida probidade científica todos os elementos de estudo que possuam.

§ 1.º Na autorização a que se refere este artigo entra a faculdade de reprodução de obras, como trabalho escolar dos alunos das escolas superiores de belas-artes. Mas as cópias terão obrigatòriamente dimensões diferentes das do original.

§ 2.º As concessões serão retiradas àqueles que se não subordinem às disposições regulamentares em vigor e às prescrições eventuais do director do museu.

Art. 24.º Os museus promoverão a realização, nas suas salas, de exposições temporárias e conferências destinadas a atrair a atenção do público para problemas de ordem artística, histórica e arqueológica.

Art. 25.º Incumbe ainda aos museus organizar visitas colectivas, orientadas, às suas colecções e estimular, por todos os meios ao seu alcance, a organização delas por quaisquer outras entidades e promover que se multipliquem as previstas no § 3.º do artigo 22.º

§ único. A orientação destas visitas caberá ao pessoal técnico dos museus ou a outras pessoas idóneas.

CAPÍTULO III

Direcção dos museus

Art. 26.º Aos directores dos museus cabe a responsabilidade superior de todos os serviços, com o encargo de promoverem a melhor sistematização, arrumação e conservação das colecções e o seu enriquecimento, dentro da coordenação geral do património artístico, histórico e arqueológico da Nação.

Art. 27.º Os directores dos museus diligenciarão contribuir, pela sua acção pessoal e oficial, para a defesa de quaisquer elementos do património artístico, histórico e arqueológico da Nação.

§ único. Para os efeitos deste artigo os directores dos museus são considerados delegados natos da Junta Nacional da Educação.

Art. 28.º Os directores dos museus são escolhidos pela forma seguinte:

a) Quanto aos Museus Nacionais de Arte Antiga, de Arte Contemporânea, dos Coches e de Soares dos Reis, livremente pelo Ministro de entre pessoas de reconhecida competência;
b) Quanto ao Museu Nacional de Arqueologia e Etnologia, livremente pelo Ministro de entre elementos do pessoal docente universitário;
c) Quanto aos restantes museus, pela forma estabelecida para o recrutamento dos conservadores da respectiva classe.

§ único. O disposto no presente artigo não importa alteração dos regimes especiais em vigor para o Museu Monográfico de Conímbriga e para o Museu de Escultura Comparada.

Art. 29.º Realizar-se-á anualmente uma reunião dos directores dos museus, destinada ao estudo de problemas de museologia e à coordenação da sua actividade.

§ 1.º A reunião anual dos directores realizar-se-á sob a presidência do director-geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, que poderá fazer-se substituir pelo inspector superior das Belas-Artes.

§ 2.º Excepcionalmente, e por proposta fundamentada do presidente, a reunião poderá realizar-se fora de Lisboa.

§ 3.º Os directores terão direito ao pagamento das despesas de transporte e das ajudas de custo correspondentes ao deslocamento resultante da execução deste artigo, pagos por verba global a inscrever no orçamento da Direcção-Geral para a realização da reunião.

Art. 30.º Na reunião anual será admitida, por convite, a presença dos directores de quaisquer outros museus do Estado, de museus dos corpos administrativos, organismos paraestatais e entidades subsidiadas pelo Estado, bem como a de conservadores dos museus do Ministério da Educação Nacional. As despesas de transporte e as ajudas de custo serão suportadas pelo serviço de que os interessados dependam, quando a aceitação do convite tiver sido prèviamente autorizada.

Art. 31.º Os trabalhos da reunião anual revestirão a forma de sessões, conferências e visitas.

§ 1.º Nas sessões serão discutidas e votadas teses apresentadas pelos participantes na reunião e será feita a apreciação dos relatórios que obrigatòriamente os directores dos museus do Ministério da Educação Nacional apresentarão sobre a actividade dos seus estabelecimentos.

§ 2.º A admissão de teses, os temas das conferências, a escolha dos conferentes e a natureza das visitas serão das atribuições do presidente.

§ 3.º As actas das sessões, as teses, os relatórios e as conferências constituirão objecto de um relato especial que será publicado no boletim *Museus de Portugal*.

CAPÍTULO IV

Conservadores dos museus

Art. 32.º Os conservadores de todos os museus constituem um único quadro para efeito de ingresso, transferência e promoção.

Art. 33.º O ingresso no quadro único far-se-á por concurso documental entre diplomados com o curso de conservador de museu, salvo no caso previsto no artigo 66.º, e a transferência e a promoção também por concurso documental.

Art. 34.º O provimento inicial no quadro será por contrato anual, que se considerará renovado por iguais períodos até cinco anos, se não houver denúncia. Decorrido este prazo, a Direcção-Geral, tendo em conta a qualidade do serviço do contratado, poderá propor a recondução definitiva.

Art. 35.º Poderão admitir-se nos museus como conservadores-ajudantes indivíduos de reconhecida idoneidade que estejam em condições de prestar efectiva e útil colaboração aos serviços dos mesmos estabelecimentos.

§ 1.º A nomeação dos conservadores-ajudantes depende de proposta fundamentada do director do museu.

§ 2.º Os conservadores-ajudantes não têm direito a qualquer remuneração e servem sob inteira responsabilidade do director do museu.

TÍTULO II

Museus tècnicamente dependentes do Ministério da Educação Nacional

Art. 36.º Os museus de arte, história e arqueologia não compreendidos no artigo 1.º deste regulamento, pertencentes ao Estado, corpos administrativos, organismos paraestatais e entidades subsidiadas pelo Estado, estão subordinados, para efeito de fiscalização técnica, ao Ministério da Educação Nacional.

§ único. O disposto no presente artigo não abrange os museus militares e os da mesma natureza dependentes do Ministério do Ultramar.

Art. 37.º Dentro de 180 dias, a contar da entrada em vigor deste diploma, a Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes fará publicar no *Diário do Governo* a relação dos museus tècnicamente dependentes do Ministério da Educação Nacional.

Art. 38.º A criação de novos museus e a supressão ou a modificação de estrutura dos existentes serão sempre objecto de parecer da Junta Nacional da Educação.

§ 1.º Quando se tratar da criação ou modificação de museus, serão presentes à Junta os planos da instalação, da sistematização e ordenação das espécies e da exposição das colecções.

§ 2.º Nos trabalhos que a Junta realizar para cumprimento do disposto no presente artigo participarão, com direito de voto, os directores-gerais de que dependa o museu ou, tratando-se de museus dos corpos administrativos, o director-geral de Administratição Política e Civil do Ministério do Interior.

§ 3.º A criação de museus por entidades estranhas aos serviços do Estado só será autorizada desde que essas entidades forneçam garantias de instalação condigna e de permanência de direcção competente.

Art. 39.º Os directores dos museus, quando o lugar existir com categoria inferior à prevista no artigo 64.º e não houver candidatos diplomados com o curso de conservador de museu, serão escolhidos de entre pessoas a quem a Junta Nacional da Educação reconhecer a necessária idoneidade.

§ único. Na hipótese prevista na parte final deste artigo, a Junta poderá exigir que a pessoa designada realize, antes de entrar em exercício, um estágio em museus do Ministério da Educação Nacional e ainda que frequente, em altura a determinar, cursos previstos na alínea *j*) do artigo 72.º

Art. 40.º Dentro de um plano geral de valorização dos museus de arte, história e arqueologia e de coordenação das suas actividades, a propor pela Junta Nacional da Educação, o Ministro da Educação Nacional poderá, de acordo com o Ministro das Finanças, autorizar que sejam depositados nos museus a que se referem os artigos anteriores espécies pertencentes aos museus do Ministério da Educação Nacional e poderá, nas mesmas condições, permitir que nos últimos dêem entrada, a título de depósito, espécies pertencentes àqueles.

Art. 41.º O Ministro da Educação Nacional, sempre que o reconhecer justificado em face de proposta da Junta Nacional da Educação, promoverá, a favor dos museus pertencentes a corpos administrativos, organismos paraestatais e entidades subsidiadas pelo Estado, a concessão de auxílios materiais do Estado sob a forma que em cada caso se mostrar mais conveniente.

TITULO III

Curso de conservador de museu

Art. 42.º É instituído no Museu Nacional de Arte Antiga o curso de conservador de museu, destinado à preparação profissional dos conservadores dos museus de arte, história e arqueologia e dos conservadores dos palácios e monumentos nacionais.

Art. 43.º O Ministro da Educação Nacional, sobre proposta do director-geral do Ensino Superior e das Belas-Artes, fixará, até 15 de Agosto de cada ano, o número de candidatos a admitir no curso.

Art. 44.º Serão admitidos os diplomados com um curso superior ou das extintas escolas de belas-artes que obtiverem aprovação em exame destinado a averiguar menos a massa de conhecimentos do candidato do que a sua aptidão para os estudos que pretende seguir.

Art. 45.º O exame de aptidão constará de uma prova escrita, de uma prova prática e da discussão da primeira destas provas.

§ 1.º A indicação dos assuntos para as provas escrita e prática será feita pelo júri no próprio acto.

§ 2.º Cada uma destas provas terá a duração de três horas; a prova escrita será discutida por tempo não inferior a 15 nem superior a 30 minutos.

Art. 46.º Os candidatos devem requerer, de 1 a 30 de Setembro, a sua admissão ao exame, instruindo o requerimento, em que serão colados selos fiscais na importância de 132$, e que será dirigido ao director do Museu Nacional de Arte Antiga, com a documentação seguinte:

a) Certidão do registo do nascimento;
b) Certificado do registo criminal;
c) Documento comprovativo das habilitações literárias;
d) Bilhete de identidade passado pelo arquivo de identificação.

Art. 47.º As provas terão lugar na 1.ª quinzena de Outubro, perante um júri constituído por um presidente e dois vogais, escolhidos de entre membros da Junta Nacional da Educação, directores e conservadores dos museus e pessoal docente das Faculdades de Letras e das escolas superiores de belas-artes.

Art. 48.º O curso tem a constituição seguinte:

Disciplinas:

	Número semanal de horas de aula	
	Teóricas	Práticas
1.º ano		
Museologia — I	2	6
Estudo Material das Obras de Arte	2	6
Arqueologia	2	2
História da Arte	2	2
2.º ano		
Museologia — II	2	6
História da Arte Portuguesa e Ultramarina	2	2
Disciplina de opção:		
Etnologia Geral	2	2
ou		
Epigrafia (semanal) e Numismática (semanal)	2	2
ou		
Estética e Teorias de Arte	2	2
Seminário	–	–

Art. 49.º As aulas práticas de Museologia e de Estudo Material das Obras de Arte poderão revestir a forma de visitas de estudo a museus de artes plásticas e decorativas, museus biográficos e científicos, monumentos, explorações arqueológicas, laboratório e oficinas do Instituto de José de Figueiredo e palácios nacionais.

Art. 50.º O trabalho de *Seminário* destina-se especialmente a preparar a dissertação a que se refere o artigo 54.º

Art. 51.º As disciplinas de Arqueologia, História de Arte, História da Arte Portuguesa e Ultramarina e as de opção são cursadas na Faculdade de Letras.

§ 1.º Poderão ser declaradas equivalentes a estas disciplinas, para o fim especial de frequência do curso, habilitações obtidas em outras escolas.

§ 2.º Os alunos com as disciplinas da Faculdade de Letras exigidas ou habilitação equivalente poderão frequentar o curso em um ano.

Art. 52.º Salvas as excepções impostas pelo § 2.º do artigo anterior, só podem inscrever-se em disciplinas do 2.º ano os alunos a quem não falte mais de uma do 1.º, e as inscrições em Museologia — II e História da Arte Portuguesa e Ultramarina dependem de aprovação, respectivamente, em Museologia — I e História da Arte.

Art. 53.º O aluno que perder duas vezes o mesmo ano será excluído do curso.

Art. 54.º O exame final, que só poderá realizar-se depois de obtida aprovação em todas as disciplinas, consistirá na defesa de uma dissertação expressamente elaborada sobre assunto compreendido na finalidade do curso.

§ 1.º A dissertação deve ser apreciada e discutida por um ou mais membros do júri durante o tempo mínimo de 30 e máximo de 60 minutos.

§ 2.º Só podem ser admitidos à discussão os trabalhos que o júri prèviamente reconheça terem nível que a justifique.

Art. 55.º O júri será constituído por um presidente e quatro vogais, escolhidos de entre membros da Junta Nacional da Educação, directores e conservadores de museus e pessoal docente das Faculdades de Letras e das escolas superiores de belas-artes.

Art. 56.º Haverá duas épocas para o exame final, uma em Julho e a outra em Outubro.

§ 1.º Os requerimentos para a admissão ao exame deverão ser entregues até 30 dias antes do início da respectiva época, acompanhados de dez exemplares impressos ou dactilografados da dissertação.

§ 2.º Os candidatos reprovados em Julho não poderão apresentar-se a exame na época de Outubro imediato.

§ 3.º Em caso algum a dissertação para novo exame poderá versar o tema de qualquer outra do mesmo candidato já discutida em exame anterior.

Art. 57.º A informação do curso será a média resultante da média das classificações obtidas nos exames de todas as disciplinas e da nota alcançada no exame final.

Art. 58.º A regência das disciplinas de Museologia — I, Museologia — II e Estudo Material das Obras de Arte será confiada a membros da Junta Nacional da Educação, a directores e conservadores dos museus ou a pessoal docente das Faculdades de Letras e das escolas superiores de belas-artes.

§ único. As gratificações por cada regência teórica e por cada regência prática serão, com a actualização legal, as estabelecidas, respectivamente, no artigo 15.º do Decreto-Lei n.º 31 658, de 21 de Novembro de 1941, e no § único do artigo 12.º do Decreto-Lei n.º 26 026, de 7 de Novembro de 1935.

Art. 59.º Poderão contratar-se individualidades nacionais ou estrangeiras de reconhecida competência para, em condições especiais de prestação de serviço e de retribuição, regerem qualquer das disciplinas mencionadas no artigo anterior.

§ único. As condições de retribuição serão fixadas em cada caso por despacho do Ministro da Educação Nacional, com o acordo do Ministro das Finanças.

Art. 60.º O director do curso, que será um dos seus professores ou um membro da Junta Nacional da Educação designado pelo Ministro, poderá, sempre que o entenda necessário ou conveniente, convocar reuniões dos professores para apreciação de quaisquer assuntos que interessem à eficiência e ao aperfeiçoamento do ensino.

Art. 61.º O director do curso e o da Faculdade de Letras tomarão as disposições necessárias para que os horários, no seu conjunto, permitam a melhor utilização do tempo dos alunos.

Art. 62.º Consideram-se aplicáveis ao curso, em tudo o que se coadune com o seu regime especial, as disposições sobre matrículas e inscrições, disciplina e frequência e exames, bem como sobre serviço docente, em vigor para as Faculdades de Letras.

§ único. As matrículas e inscrições realizam-se na secretaria do Museu Nacional de Arte Antiga, que delas dará conhecimento à secretaria da Universidade de Lisboa, na parte que à Faculdade de Letras respeitar.

Art. 63.º A Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes deverá promover a permanente actualização da orgânica e das condições de funcionamento do curso.

Art. 64.º O diploma de conservador de museu, correspondente à aprovação no exame final do curso, é título indispensável para o provimento nos lugares técnicos de categoria igual ou superior a terceiro-conservador dos museus de arte, história e arqueologia pertencentes ao Estado, corpos administrativos, organismos paraestatais e entidades subsidiadas pelo Estado.

§ único. O disposto neste artigo não é aplicável:

a) Aos lugares referidos nas alíneas *a*) e *b*) do artigo 28.º e ao de director do Museu Monográfico de Conímbriga;

b) Aos funcionários que à data da publicação deste decreto-lei ocuparem lugares técnicos de categoria igual ou superior a terceiro-conservador, relativamente ao provimento em outros lugares do seu quadro.

Art. 65.º Fora dos casos previstos no artigo anterior e seu parágrafo, o diploma de conservador de museu constitui título de preferência para provimento nos lugares técnicos dos museus de arte, história e arqueologia pertencentes ao Estado, corpos administrativos, organismos paraestatais e entidades subsidiadas pelo Estado.

Art. 66.º Na falta de diplomados com o curso de conservador de museu poderá abrir-se concurso documental entre habilitados com um curso superior e das extintas escolas de belas-artes, para provimento de lugares a que se refere o corpo do artigo 64.º, mas os providos só poderão permanecer na função além de três anos se dentro deste prazo concluírem o curso profissional.

Art. 67.º As disposições dos artigos anteriores são aplicáveis ao provimento dos lugares de conservador dos palácios e monumentos nacionais.

Art. 68.º A Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes promoverá a concessão, pelo Instituto de Alta Cultura, de bolsas de estudo no estrangeiro aos conservadores que, tendo revelado durante o curso aptidões especiais, queiram aperfeiçoar a sua preparação.

Art. 69.º O estágio reorganizado pelo Decreto n.º 39 116, de 27 de Fevereiro de 1953, considera-se extinto em 31 de Dezembro de 1965.

Art. 70.º O título de «conservador adjunto dos museus» e o de «conservador adjunto dos museus e dos palácios e monumentos nacionais» são equiparados, para efeitos legais, ao diploma de conservador de museu.

TITULO IV

Inspecção dos museus

Art. 71.º A inspecção técnica dos museus de arte, história e arqueologia pertencentes ao Estado, corpos administrativos, organismos paraestatais e entidades subsidiadas pelo Estado será exercida pela Direcção-Geral do

Ensino Superior e das Belas-Artes através dos seus serviços de Inspecção das Belas-Artes.

§ único. O disposto no presente artigo não abrange os museus militares e os da mesma natureza dependentes do Ministério do Ultramar.

Art. 72.º Cabe à Direcção-Geral no exercício da competência que lhe é atribuída pelo artigo anterior:

A) Em relação a todos os museus:

a) Fornecer aos directores, de harmonia com as disposições sugeridas pela Junta Nacional da Educação e homologadas pelo Ministro, instruções atinentes à adequada organização dos serviços e à inteira segurança, perfeita conservação e apropriada exposição das espécies;

b) Promover o estudo, pela Junta Nacional da Educação, de questões respeitantes aos museus, não só daquelas para que a lei especialmente exija a intervenção desse organismo, mas de quaisquer outras que pela sua delicadeza ou importância a justifiquem;

c) Estabelecer o modelo uniforme das fichas para as diversas secções dos museus;

d) Promover a publicação e actualização de catálogos dos museus, orientando tècnicamente a sua elaboração;

e) Promover a elaboração dos regulamentos internos dos museus e a actualização dos existentes;

f) Facultar todos os esclarecimentos e informações que lhe sejam pedidos pelos directores dos museus;

g) Fazer visitar os museus para verificar o cumprimento das instruções fornecidas ou guiar a execução destas;

h) Propor quaisquer providências destinadas à defesa da parte do património nacional guardada nos museus;

i) Promover o encerramento temporário dos museus cujas espécies não estejam devidamente acauteladas contra os riscos de destruição ou descaminho e o dos museus cujas condições de instalação, organização e funcionamento se mostrem, por qualquer motivo, inconvenientes;

j) Organizar cursos de actualização e aperfeiçoamento para conservadores diplomados e cursos especiais de preparação para o pessoal técnico que não tenha o curso profissional;

k) Suscitar o efectivo desempenho pelos museus das funções a que se referem o n.º 4 do artigo 5.º e os artigos 23.º a 25.º;

l) Elaborar anualmente um relatório em que se apresente o estado dos museus, se apontem as respectivas necessidades e se proponham as soluções a adoptar;

B) Em relação aos museus do Ministério da Educação Nacional:

a) Classificar o serviço do pessoal, de acordo com os coeficientes seguintes:

Trabalhos técnicos efectuados no estabelecimento a que o funcionário pertence;
Trabalhos de carácter técnico publicados;
Informação do director do estabelecimento a que o funcionário pertence;
Informação das inspecções;

b) Propor a transferência por tempo determinado de espécies de um museu para outro ou para qualquer serviço público e a cedência para exposições do País.

TÍTULO V

Instituto de José de Figueiredo

Art. 73.º O Instituto de José de Figueiredo tem por objecto o exame e beneficiação de obras de arte, quer na posse do Estado, corpos administrativos, organismos paraestatais e entidades subsidiadas pelo Estado, quer na posse de particulares, e compreende duas secções:

a) Laboratório;
b) Oficinas.

§ 1.º À secção laboratorial cabe fornecer, mediante processos de análise peculiares das ciências físicas e químicas, elementos para estudos crítico-históricos das obras de arte e subsídios para as operações de beneficiação das mesmas obras.

§ 2.º À secção oficinal incumbe proceder aos trabalhos de beneficiação das obras de arte. Esta secção abrange as oficinas de:

a) Pintura;
b) Escultura;
c) Mobiliário e talha;
d) Tecidos e tapeçarias.

Art. 74.º Os trabalhos de beneficiação das obras de arte pertencentes ao Estado, corpos administrativos, organismos paraestatais e entidades subsidiadas pelo Estado, bem como as pertencentes a particulares quando inventariadas, só poderão ser efectuadas pelo Instituto, salvo se o Ministro da Educação Nacional, sobre parecer da Junta Nacional da Educação, autorizar solução diferente.

Art. 75.º Os trabalhos de exame e beneficiação de obras de arte do Estado serão custeados pela dotação atribuída ao Instituto no orçamento do Ministério da Educação Nacional e os trabalhos executados em obras pertencentes a outras entidades serão pagos por estas, segundo as normas fixadas pelo Decreto n.º 18 649, de 21 de Julho de 1930.

§ único. Em casos justificados pelo valor das obras, carência de recursos dos proprietários e interesse técnico dos trabalhos, poderá o Ministro da Educação Nacional autorizar a título excepcional, sobre proposta da Junta Nacional da Educação, que pela dotação do Instituto sejam pagos trabalhos em obras não pertencentes ao Estado.

Art. 76.º O Instituto poderá executar, pelas suas duas secções, trabalhos para o público em obras de arte não inventariadas, mas só quando daí não resulte prejuízo para as funções que lhe cabem por força do artigo 74.º

§ único. Em relação a estes trabalhos observar-se-á o disposto na parte final do corpo do artigo anterior.

Art. 77.º O Instituto organizará equipas móveis de pessoal técnico destinadas a executar no local pequenos trabalhos de beneficiação que não exijam a vinda das obras para a oficina de Lisboa.

Art. 78.º A direcção do Instituto incumbirá a um conselho de três membros nomeados pelo Ministro da Educação Nacional, ouvida a Junta Nacional da Educação.

§ único. Os membros do conselho exercerão as suas funções por períodos renováveis de três anos.

Art. 79.º O Instituto dependerá da Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes.

Art. 80.º O pessoal do Instituto será contratado ou assalariado por força de dotação global a inscrever no orçamento da Direcção-Geral do Ensino Superior e das Belas-Artes.

§ único. Os quadros do pessoal e as remunerações respectivas serão fixados por despacho do Ministro da Educação Nacional com o acordo do Ministro das Finanças.

Publique-se e cumpra-se como nele se contém.

Paços do Governo da República, 18 de Dezembro de 1965. — AMÉRICO DEUS RODRIGUES THOMAZ — *António de Oliveira Salazar — António Jorge Martins da Mota Veiga — Manuel Gomes de Araújo — Alfredo Rodrigues dos Santos Júnior — João de Matos Antunes Varela — Ulisses Cruz de Aguiar Cortês — Joaquim da Luz Cunha — Fernando Quintanilha Mendonça Dias — Alberto Marciano Gorjão Franco Nogueira — Eduardo de Arantes e Oliveira — Inocêncio Galvão Teles — José Gonçalo da Cunha Sottomayor Correia de Oliveira — Carlos Gomes da Silva Ribeiro — José João Gonçalves de Proença — Francisco Pereira Neto de Carvalho.*

Para ser presente à Assembleia Nacional.

MINISTÉRIO DAS COMUNICAÇÕES

Direcção-Geral da Aeronáutica Civil

Decreto n.º 46 759

Tendo em vista que foram adjudicados às firmas Equipamentos de Laboratório, L.da, Sorval — Sociedade de Representações Vasconcelos, L.da, E. Dias Serras, L.da — Casa Serras, Standard Eléctrica, S. A. R. L., Alberto Maria Bravo & Filhos, Alves Ribeiro, L.da, Representações Técnicas Carma, L.da, e Philips Portuguesa, S. A. R. L., os fornecimentos e a empreitada adiante designados;

Considerando que, para a sua execução, estão fixados prazos que abrangem parte dos anos económicos de 1965 e 1966;

Tendo em vista o disposto no artigo 22.º e seu § 1.º do Decreto-Lei n.º 41 375, de 19 de Novembro de 1957;

Usando da faculdade conferida pelo n.º 3.º do artigo 109.º da Constituição, o Governo decreta e eu promulgo o seguinte:

Artigo 1.º É autorizada a Direcção-Geral da Aeronáutica Civil a celebrar, no corrente ano económico, os seguintes contratos com as firmas adiante mencionadas:

Equipamentos de Laboratório, L.da, para o fornecimento de vinte enroladores de fita e doze enroladores de papel, *Teletype*, destinados à nova central telegráfica de comutação automática do aeroporto de Lisboa, no valor de 181 000$;

Sorval — Sociedade de Representações Vasconcelos, L.da, para o fornecimento de dezasseis amplificadores-limitadores de linha, *Telóhmica*, e respectivos sobresselentes, destinados às novas instalações do centro de *contrôle* regional do continente, no aeroporto de Lisboa», no valor de 88 000$;

E. Dias Serras, L.da — Casa Serras, para o fornecimente de um emissor e um receptor de *VHF*, *Collins*, respectivos acessórios e sobresselentes, destinados ao aeroporto do Porto, no valor de 140 022$80.

Standard Eléctrica, S. A. R. L., para o fornecimento de um radiofarol *ITT Standard*, respectivos acessórios e sobresselentes, destinados ao aeroporto do Porto, no valor de 396 732$80;

Alberto Maria Bravo & Filhos, para o fornecimento de diverso equipamento para estabelecimento de uma rede de telecópia para transmissão de cartas meteorológicas, destinado ao aeroporto do *Porto*, no valor de 895 426$;

Alves Ribeiro, L.da, para a execução do 2.º termo adicional à empreitada de pavimentação do aeroporto de Faro, 1.ª fase, no valor de 3 942 400$;

Alberto Maria Bravo & Filhos para o fornecimento de diverso equipamento para estabelecimento de uma rede de telecópia para transmissão de cartas meteorológicas, destinado ao aeroporto de Faro, no valor de 486 071$70;

Representações Técnicas Carma, L.da, para o fornecimento de diverso equipamento para estabelecimento de uma rede de telecópia para transmissão de cartas meteorológicas, destinado ao aeroporto da Madeira (Funchal), no valor de 363 805$;

E. Dias Serras, L.da — Casa Serras, para o fornecimento de quatro receptores de *HF*, marca *Collins*, respectivos acessórios e sobresselentes, destinados ao aeroporto de S. Miguel, no valor de 279 402$;

Standard Eléctrica, S. A. R. L., para o fornecimento de um radiofarol *ITT Standard*, respectivos acessórios e sobresselentes, destinados ao aeroporto de S. Miguel, no valor de 102 300$;

Representações Técnicas Carma, L.da, para o fornecimento de diverso equipamento para estabelecimento de uma rede de telecópia para transmissão de cartas meteorológicas, destinado ao aeroporto de S. Miguel, no valor de 591 915$;

E. Dias Serras, L.da — Casa Serras, para o fornecimento de dois emissores e dois receptores de *VHF*, marca *Collins*, respectivos acessórios e sobresselentes, destinados ao aeroporto de S. Miguel, no valor de 279 170$60;

Alberto Maria Bravo & Filhos, para o fornecimento de diverso equipamento para estabelecimento de uma rede de telecópia para transmissão de cartas meteorológicas, destinado ao aeroporto do Sal, no valor de 893 716$40;

Philips Portuguesa, S. A. R. L., para o fornecimento de dez emissores-receptores portáteis *Philips*, respectivos acessórios e sobresselentes, destinados à instalação de radioajudas nos centros regionais de telecomunicações, no valor de 213 180$.

Art. 2.º Seja qual for o valor dos fornecimentos a efectuar ou dos trabalhos a executar, não poderá a Direcção-Geral da Aeronáutica Civil despender, com pagamentos relativos aos respectivos contratos, mais do que as quantias adiante mencionadas:

Equipamentos de Laboratório, L.da, para o fornecimento de vinte enroladores de fita e doze enroladores de papel, *Teletype*, destinados à nova central telegráfica de comutação automática do aeroporto de Lisboa, 100 000$ no corrente ano e 81 000$, ou o que se apurar como saldo, no ano de 1966;

Sorval — Sociedade de Representações Vasconcelos, L.da, para o fornecimento de dezasseis amplificadores-limitadores de linha, *Telóhmica*, e respectivos sobresselentes, destinados às novas instalações do centro de *contrôle* regional do continente, no aeroporto de Lisboa, 50 000$ no corrente ano e 38 000$, ou o que se apurar como saldo, no ano de 1966;

E. Dias Serras, L.da — Casa Serras, para o fornecimento de um emissor e um receptor de *VHF*, marca *Collins*, respectivos acessórios e sobresselentes, destinados ao aeroporto do Porto, 100 000$ no corrente ano e 40 022$80, ou o que se apurar como saldo, no ano de 1966;

Anexo F - Decreto-Lei n.º 112/94, de 02 de Maio de 1994

ASSEMBLEIA DA REPÚBLICA

Secretário-Geral da Assembleia da República

Rectificação n.º 9/94

Para os devidos efeitos se declara que a Resolução da Assembleia da República n.º 6/94, que aprova, para ratificação, a Convenção entre a República Portuguesa e o Grão-Ducado do Luxemburgo Relativa ao Auxílio Judiciário em Matéria de Direito de Guarda e de Direito de Visita, publicada no *Diário da República,* n.º 30, de 5 de Fevereiro de 1994, saiu com as seguintes incorrecções, que assim se rectificam:

1) No artigo 16.º, alínea *a*), última linha, onde se lê «a pessoa» deve ler-se «à pessoa».
2) No artigo 19.º, alínea *a*), l. 1, onde se lê «de decisão» deve ler-se «da decisão».
3) No artigo 27.º, l. 4, onde se lê «de forma que» deve ler-se «de forma a que».
4) No artigo 28.º, l. 2, onde se lê «sobre Reconhecimento» deve ler-se «sobre o Reconhecimento».

No texto francês:

5) No artigo 5.º, n.º 2, alínea *e*), onde se lê «le repatriement» deve ler-se «le rapatriement»
6) No artigo 7.º, n.º 1, l. 4, onde se lê «de repatriement» deve ler-se «de rapatriement».
7) No artigo 7.º, n.º 2, l. 1, onde se lê «de repatriement» deve ler-se «de rapatriement».
8) No artigo 11.º, n.º 1, alínea *b*), l. 5, onde se lê «défaillent» deve ler-se «défaillante».

Palácio de São Bento, 4 de Abril de 1994. — O Secretário-Geral, *Luís Madureira.*

Rectificação n.º 10/94

Para os devidos efeitos se declara que a Lei n.º 75/93 — Orçamento do Estado para 1994, publicada no *Diário da República,* n.º 295 (suplemento), de 20 de Dezembro de 1993, saiu com a incorrecção que assim se rectifica:

Na alínea *b*) do artigo 6.º, onde se lê «bem como alargar o prazo contido no n.º 1 do artigo 80.º,» deve ler-se «bem como alargar o prazo contido no n.º 1 do artigo 90.º,».

Assembleia da República, 6 de Abril de 1994. — O Secretário-Geral, *Luís Madureira.*

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS

Decreto-Lei n.º 112/94

de 2 de Maio

O Museu de Arte Contemporânea foi criado em 1911 pelo Decreto n.º 1, de 26 de Maio, e instalado no Convento de São Francisco, no Chiado.

Em consonância com a orientação que então foi traçada, o Museu foi reunindo um acervo que se pretendia identificado com o seu tempo — daí derivando a sua designação de contemporâneo —, recolhendo obras de arte representativas da produção artística da segunda metade do século XIX e do início do século XX, reportando-se as peças mais significativas a um período anterior a 1950.

Por outro lado, é um facto que o Museu se situa numa zona histórica de Lisboa, o Chiado, com a qual, pelo seu acervo, muito se identifica e em cujo ressurgimento poderá desempenhar um importante papel.

Neste contexto justifica-se a redefinição da vocação do Museu Nacional de Arte Contemporânea e o seu enquadramento na realidade histórica e cultural da zona do Chiado.

Não sendo ainda possível, no actual momento, promover a total reestruturação do Museu, afigura-se conveniente, todavia, por razões processuais e de rigor histórico, alterar desde já a sua designação.

Assim:

Nos termos da alínea *a*) do n.º 1 do artigo 201.º da Constituição, o Governo decreta o seguinte:

Artigo 1.º — 1 — O Museu Nacional de Arte Contemporânea passa a designar-se Museu do Chiado.

2 — Para todos os efeitos legais, consideram-se feitas ao Museu do Chiado todas as referências efectuadas ao Museu Nacional de Arte Contemporânea, constantes da lei ou de negócio jurídico.

Art. 2.º O regulamento interno e o quadro de pessoal do Museu do Chiado são objecto de portaria conjunta do Primeiro-Ministro e do Ministro das Finanças.

Art. 3.º É revogado o Decreto n.º 3026, de 14 de Março de 1917, a partir da data da entrada em vigor da portaria referida no artigo anterior.

Visto e aprovado em Conselho de Ministros de 10 de Março de 1994. — *Aníbal António Cavaco Silva — Eduardo de Almeida Catroga.*

Promulgado em 31 de Março de 1994.

Publique-se.

O Presidente da República, MÁRIO SOARES.

Referendado em 6 de Abril de 1994.

O Primeiro-Ministro, *Aníbal António Cavaco Silva.*

MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS

Direcção-Geral dos Assuntos Multilaterais

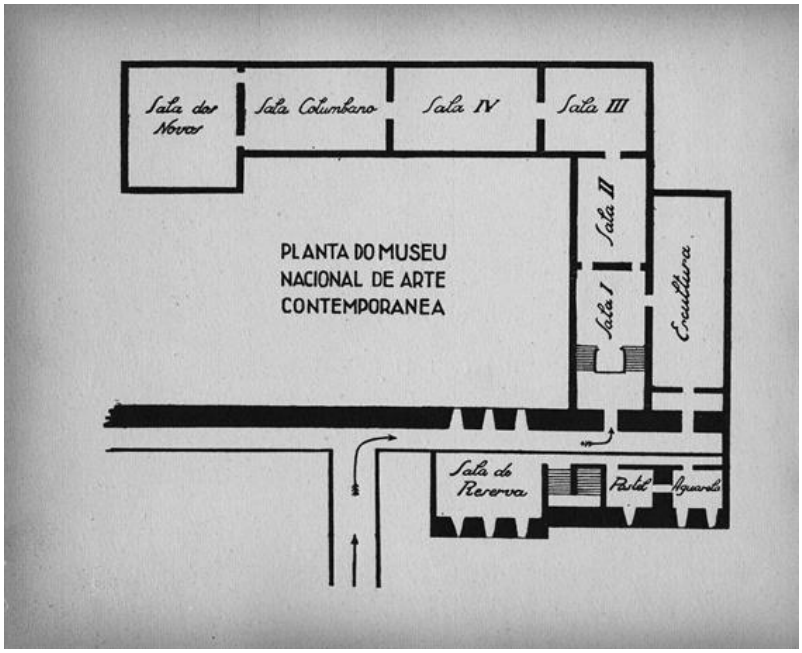
Aviso n.º 140/94

Por ordem superior se faz público que, segundo comunicação da Organização Mundial da Propriedade Intelectual, o Governo do Paraguai depositou, em 25 de Fevereiro de 1994, o instrumento de adesão à Convenção de Paris para a Protecção da Propriedade Industrial, de 20 de Março de 1883, revista em Estocolmo em 14 de Julho de 1967 e modificada em 28 de Setembro de 1979.

A Convenção de Paris, revista, entrará em vigor para o Paraguai em 28 de Março de 1994.

Direcção-Geral dos Assuntos Multilaterais, 31 de Março de 1994. — O Director de Serviços das Organizações Económicas Internacionais, *João Luís Niza Pinheiro.*

Anexo G - Planta do MNAC in Bragança, J. (c.1936), *Portugal: A arte, os monumentos, a paisagem, os costumes, as curiosidades / Lisboa: O Museu de Arte Contemporânea*, Lisboa: Neogravura


Sala dos Novos
Sala Columbano
Sala IV
Sala III
Sala II
Sala I
Escultura
PLANTA DO MUSEU
NACIONAL DE ARTE
CONTEMPORANEA
Sala de Reserva
Pastel
Aguarela

Anexo H - Descrição do edifício e do percurso do MNAC

O EDIFÍCIO

Átrio de Entrada

Recepção e Acolhimento

01 02 03

MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEMPORÂNEA - MUSEU DO CHIADO

Instalado desde 1911, ano da sua fundação, no espaço do convento de São Francisco da Cidade, conjunto seriamente afectado pelo terramoto de 1755, o actual Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado foi, após o incêndio que em 1988 afectou a zona, reinaugurado em 1994 sob projecto de renovação da autoria do arquitecto francês Jean-Michel Wilmotte.

O átrio do Museu serve de entrada e acolhimento aos visitantes e apresenta as linhas gerais que presidiram ao risco do complexo, de uma arquitectura neo-moderna que respeitou os vestígios históricos pré-existentes: imóvel monástico datável do período da reconstrução pós-terramoto, posteriormente adquirido, após a extinção das Ordens Religiosas pela lei liberal de 1834, pelo negociante inglês Abraham Wheelhouse. O átrio ostenta dois pilares de liz que suportam uma abóbada de tijolo de seis panos, numa austerida de de linhas construtivas inserível na tradição da arquitectura chã portuguesa. A renovação empreendida respeitou e valorizou estes vestígios, tomando partido do pé-direito elevado através de uma plataforma suspensa que permite um nível de visita intermédio, onde se apresenta escultura.
Passadeira e escadaria de acesso, balcão de atendimento, painéis de sinalética, guardas envidraçadas, mobiliário, sistemas de iluminação e suportes de obras de arte foram integralmente desenhados por Wilmotte, que se socorreu de materiais como a pedra, o metal e as madeiras bem como de uma paleta cromática de cinzas, valorizada pela pedra de azulina de Cascais polida que reveste o pavimento.

Os cinzas predominam na sala subsequente e superior, onde se expõe escultura, cujo elevado rasgamento vertical amplia ilusoriamente o reduzido espaço de exposição. Através de uma escadaria empedrada o visitante acede ao segundo piso do edifício. Aqui se abre a "Sala dos Fornos", espaço erguido originalmente entre 1830-40 por Wheelhouse que, então, o dotou de um importante conjunto de fornos em tijolo. A abertura quadrangular no piso que comunica com o hall inferior, actualmente coberta por vidro-rocha, destinava-se certamente à elevação e transporte de farinhas.

Novo lance de escadas conduz a uma galeria quadrangular que deita para a sala da escultura e permite o acesso quer aos gabinetes da direcção e terraço superiores, don de se vislumbra o Tejo, quer a outra zona de exposições, duas galerias longitudinais e comunicantes em «L», entre cortado por estreitas frestas de iluminação natural.

Da galeria posterior acede-se, a uma sala anexa, espaço experimental revestido a madeiras onde alternam a iluminação natural e artificial.
Anexos a este módulo assinalam-se os espaços da Biblioteca e do Gabinete de Desenhos, porventura as zonas onde a memória conventual é mais visível, por exemplo, nas coberturas abobadadas ou no par de pilares, que se destacam entre o equipamento técnico.

Findo este percurso, o visitante desce através de uma escadaria suspensa ao espaço de Cafetaria e acede à esplanada e jardim exterior com esculturas em bronze dos séculos XIX e XX. Do jardim o visitante acede novamente por uma porta envidraçada à passadeira elevada no átrio, descendo à recepção.

Anexo I - Regulamento do MANC de março de 2009

Regulamento do Museu do Chiado
Museu Nacional de Arte Contemporânea

Março de 2009

Índice

p. 2

Preâmbulo p. 4

Parte I

Artigos

1°- Identificação e Fundação p. 4

2°- Enquadramento orgânico p. 5

3°- Vocação p. 5

4°- Missão p. 6

5°- Orgânica dos serviços do museu p. 7

6°- Localização p. 7

7°- Acesso p. 7

8°- Ingresso p. 8

9°- Acessibilidade p. 9

10°- Normas de visita p. 9

11°- Documentação e Informação p. 9

Documentação fotográfica e audiovisual p. 10

12°- Investigação e estudo de colecções p. 11

13°- Acesso a documentação p. 11

14° – Acesso a Reservas p. 11

15°- Serviços de educação p. 12

16°- Biblioteca p. 13

17°- Comunicação p. 13

18°- Emprego e Estágios p. 14

19°- Actividades comerciais p. 14

Loja p. 14

Restauração p. 15

Aluguer de espaços p. 15
20°- Mecenato p. 15
21°- Grupo de Amigos p. 16
22°- Voluntariado p. 16
Parte II
23°- Instrumentos de gestão do museu p. 17
24°- Gestão de colecções p. 17
Inventário p. 17
Conservação e Restauro p. 17
Incorporações p. 18
Gestão de empréstimos p. 19
Bens classificados p. 19
25°- Segurança p. 22
Parte III – Disposições Finais
26° - Aprovação p. 23
27° - Revisão p. 23
28° - Entrada em vigor p. 23
29° - Leis Habilitantes p. 23

Preâmbulo

"É elaborado o presente Regulamento do Museu do Chiado / Museu Nacional de Arte Contemporânea conforme o artigo 112.º n.º 7, da Constituição da República Portuguesa, e o artigo 53ºda Lei Quadro dos Museus Portugueses (LQMP), aprovada pela Lei n.º 47/2004, de 19 de Agosto.".

Parte I

Artigo 1º

Identificação e Fundação

O Museu Nacional de Arte Contemporânea foi fundado pioneiramente com esta designação por decreto-lei da República de 26 de Maio de 1911. Constitui-se como um dos primeiros museus de arte contemporânea a ser criado em todo o mundo, cumprindo o projecto de modernidade do ideário oitocentista de livre esclarecimento dos cidadãos, reconhecido e partilhado pela República, no entendimento de que compete ao Estado a responsabilidade de instrução e formação cívica.

Nascido da divisão dos acervos do antigo Museu Nacional de Belas-Artes, de que herdou todas as obras posteriores a 1850, data que, de acordo com a crítica coeva, constituía a charneira cronológica da modernidade, com as primeiras (tardias) manifestações da geração romântica nacional, o **MC – MNAC** foi instalado provisoriamente no Convento de S. Francisco, em espaço contíguo à Academia de Belas Artes, ocupando os antigos salões onde as exposições dos românticos e naturalistas haviam tido lugar, em pleno Chiado, espaço frequentado pelas tertúlias das gerações representadas no próprio museu. Localização simultaneamente oportuna e simbólica, esta dupla circunstância acabou por determinar a confirmação do museu neste espaço, definitivamente consagrada com a reinauguração em 1994, após renovação sob projecto da autoria do arquitecto francês Jean-Michel Wilmotte na sequência do trágico incêndio que em 1988 afectou a zona do Chiado.

Na constituição dos núcleos fundadores da colecção foi essencial o funcionamento do regime de pensionato no estrangeiro, que exigia aos alunos beneficiários o envio regular dos seus trabalhos para a Academia de Belas Artes e, a partir de 1902, a aplicação do Legado Valmor instituído testamentariamente pelo Visconde do mesmo título, que permitiu a aquisição de obras nos Salões Anuais do Grémio Artístico e, posteriormente, na Sociedade Nacional de Belas Artes.

Um primeiro ciclo, composto por fases diferentes, concentra um importante momento da arte portuguesa apresentando o trabalho artístico das várias gerações que constituíram a modernidade, que com o Romantismo se inicia, se particulariza no Naturalismo, assume a sua consciência no Modernismo e que com os Abstractos, Surrealistas e Neo-realistas atinge a plenitude possível, ainda que por razões políticas e sociais arredado de contextos mais internacionais.

A contemporaneidade passou a merecer atenção redobrada, após a remodelação do Museu em 1994, de modo a fazer figurar, quer através das aquisições, quer por meio das doações e depósitos, as obras e os representantes da arte portuguesa posterior à década de 50 do século XX, baliza cronológica em que o Museu se tinha fixado e que se tornava premente alargar, numa clara e sustentada opção de permanente questionamento e estudo da colecção, acompanhada pelo atento desenrolar da evolução da Arte e pela legitimidade em tornar representativo, no conjunto da colecção, as manifestações contemporâneas, acompanhando-as, incentivando a sua criação, e reflectindo sobre os seus contextos de produção.

Actualmente a colecção do Museu do Chiado integra um acervo significativo e qualificado de obras de arte, representativas da complexidade e diversidade dos movimentos e práticas artísticas desde a modernidade aos nossos dias, honrando os pressupostos presentes na sua fundação e mantendo-se dinamicamente comprometido com o presente e com o futuro.

Artigo 2º

ENQUADRAMENTO ORGÂNICO

O Museu do Chiado / Museu Nacional de Arte Contemporânea é um serviço dependente do Instituto dos Museus e da Conservação, I.P. (IMC, I.P.), segundo o anexo do Decreto-Lei n.º 97/2007, de 29 de Março, e os respectivos estatutos, publicados pela Portaria n.º 377/2007, de 30 de Março.

Artigo 3º

VOCAÇÃO

O Museu do Chiado / Museu Nacional de Arte Contemporânea constitui-se como uma referência obrigatória para o conhecimento e fruição da arte portuguesa a partir da segunda metade do século XIX. Com um acervo superior a 4.300 espécies, cobrindo o vasto domínio da pintura à escultura, passando pelo desenho, fotografia e novos *media*, integra as obras seminais dos principais movimentos do período a que remonta até à actualidade, desempenhando as suas vitais funções de estudo, documentação, salvaguarda e divulgação da mais importante colecção nacional de arte oitocentista e do modernismo e, simultaneamente, de permanente questionamento e abertura dinâmica à arte contemporânea, através do acompanhamento da produção e da constituição de acervos qualificados, consistentes e representativos que permitam a construção de uma memória crítica da arte contemporânea nacional.

A exposição permanente é periodicamente renovada, em função de um trabalho de investigação histórica e crítica, contribuindo para repensar ou valorizar alguns dos artistas ou momentos artísticos mais paradigmáticos da arte portuguesa, bem como para o desenvolvimento de uma política de incorporações, através de aquisições, legados e doações, e também depósitos, que vêm completar áreas lacunares da colecção histórica, ampliar os significados ou trazer novos contributos para uma releitura de determinado período ou obra de um artista, ou ainda, no caso das incorporações contemporâneas, manter continuamente a sua actualidade.

A qualidade de programação e de serviço público do MNAC exige uma equipa de excepção, actualizada e esclarecida, que habilite uma atitude de continua receptividade à mudança através

da incorporação de novas ideias e iniciativas, num processo de permanente reavaliação da vocação e objectivos do Museu, consentânea com a sua própria natureza, enquanto museu de arte contemporânea.

Artigo 4º

Missão

Constitui missão do Museu do Chiado / Museu Nacional de Arte Contemporânea, na sua qualidade de depositário da mais completa e representativa colecção estatal de arte portuguesa moderna e contemporânea:

1 - Estimular o aprofundamento do conhecimento e a fruição da arte moderna e contemporânea pelos diferentes públicos a que se destina.

2- A constituição de acervos de arte contemporânea no contexto nacional, enquanto instituição com competências no âmbito da execução de uma política nacional neste domínio;

3 - Garantir a salvaguarda das colecções e promover a investigação científica e a produção de conhecimento sobre as colecções do museu e sobre os diferentes contextos da produção artística contemporânea, através dos recursos internos e em parceria com entidades terceiras, nacionais ou estrangeiras, designadamente através da produção e co-produção de obras de arte e de publicações de referência;

4 - Desenvolver uma programação temporária qualificada que incentive a permanente actualização do conhecimento sobre os acervos do museu, que estabeleça o confronto com a produção artística internacional, que promova o diálogo entre o reconhecido e o experimental, que estimule o debate sobre a arte contemporânea em contexto nacional e internacional;

5 - Manter critérios de qualidade na divulgação da arte contemporânea, com especial enfoque para a produção de contexto nacional, e simultaneamente promover o fácil acesso, por diferentes públicos, à informação produzida, diversificando formas e suportes;

6 - Promover a afirmação institucional do Museu no tecido cultural nacional a par da sua integração nos circuitos internacionais de exposições projectando a sua dimensão universalmente;

7 – Desenvolver programas educativos e científicos qualificados que permitam um leque diversificado de oferta;

8 – Promover o desenvolvimento de parcerias institucionais e de relações com diversos agentes sociais, designadamente através da participação de Mecenas e do Grupo de Amigos do Museu;

9 – Organizar, manter em funcionamento e disponibilizar ao público serviços de arquivo e uma Biblioteca de Arte.

Artigo 5º

ORGÂNICA DOS SERVIÇOS DO MUSEU

O Museu do Chiado / Museu Nacional de Arte Contemporânea é dirigido por um Director, recrutado por procedimento concursal, nos termos dos artigos 20 e 21 da lei nº 2/2004, de 15 de Janeiro, com as alterações constantes da lei nº 51/2005 de 30 de Agosto. O Director é responsável pela programação científica, gestão técnica e administrativa e pela coordenação integradora de todas as áreas funcionais**.**

O MC-MNAC integra os seguintes Departamentos

Documentação, Inventário e Investigação

Conservação e Gestão de Colecções

Programação e Produção

Comunicação e Edições

Educação

Biblioteca

Segurança e Manutenção

Serviços Administrativos

Recepção e Vigilância

Artigo 6º

LOCALIZAÇÃO

Museu do Chiado/Museu Nacional de Arte Contemporânea

Rua Serpa Pinto, 4 – 1200-444 Lisboa

Tel (351) 213 432 151 - Fax. 213 432 151

Website - www.museudochiado-ipmuseus.pt

E mail: mchiado@ipmuseus.pt

Artigo 7º

ACESSO

Entrada pela Rua Serpa Pinto

Horário de abertura ao público:

3ª Feira a Domingo: 10.00 – 18.00h

Última admissão: 17.45 h

Encerrado às 2ªs feiras, 1 de Janeiro, Domingo de Páscoa, 1 de Maio e 25 de Dezembro

Transportes:

Autocarros 58 e 100
Eléctrico 28
Estação de Metro Baixa-Chiado

Estacionamento Público:

Cais do Sodré
Largo do Corpo Santo
Praça Luís de Camões

Artigo 8º

INGRESSO

Admissão: 4 €

Entrada Livre:
(Mediante comprovação documental)
- Crianças até aos 14 anos
- Estudantes da F.B.A.U.L.
- Portadores do *Lisboa Card*
- Portadores de cartões de crédito Millenium (*gold* ou superior)
- Membros da APOM/ICOM, Academia Nacional de Belas Artes, Academia Portuguesa de História e Academia Internacional da Cultura Portuguesa
- Investigadores credenciados
- Jornalistas e profissionais do turismo no desempenho das suas funções
- Mecenas institucionais do museu
- Funcionários do IMC e serviços dependentes
- Funcionários do Millenium e seus familiares
- Domingo e feriados, até às 14.00 h

Descontos:
(Mediante comprovação documental)
- 50% Indivíduos de países da UE com mais de 65 anos
- 50% Indivíduos entre os 15 e os 25 anos
- 50% Professores
- 60% Portadores do *Cartão Jovem*
- 20% Passageiros da TAP com talão de embarque ou recibo do bilhete de chegada a Portugal continental
- 20% - Portadores do *Cartão FNAC*

Passes e Tarifas especiais:
Passe do Instituto dos Museus e da Conservação:
2 dias: 7 €
5 dias: 11 €
7 dias: 14 €

Bilhete de Família:
(Famílias com dois ou mais filhos)
50% de desconto sobre o preço do ingresso de um dos pais

Grupos

São aceites grupos integrados em visitas guiadas externas, tendo presente o Estatuto dos Guias Intérpretes regulamentado pelos Decreto-Lei n.º 179/89 de 27 de Maio e Decreto-Lei 93/99 de 23 de Março, mediante marcação prévia junto do Serviço de Educação.

Artigo 9º
ACESSIBILIDADE
Elevador
Percurso táctil para invisuais à escultura dos séculos XIX e XX

Artigo 10º

NORMAS DE VISITA
Não é permitido:
Tocar nos objectos expostos, devendo manter-se uma distância de segurança
Fotografias com flash ou tripé
Falar ao telemóvel
Fumar
Animais, excepto cães–guia para cegos

Bagagens de grandes dimensões (superiores a 50x40x25 cm), chapéus-de-chuva, capacetes, câmaras de filmar e equipamentos fotográficos, quaisquer objectos cortantes ou contundentes devem ser deixados nos bengaleiros cuja utilização é gratuita para os portadores de bilhete de ingresso.

Em caso de guarda de objectos de valor elevado, estes deverão ser declarados e identificados pelo visitante.

Os telemóveis devem ser desligados durante a visita ao Museu.

O consumo de bebidas e comida apenas é permitido na Cafetaria do Museu.

Objectos encontrados serão depositados no bengaleiro principal, podendo ser submetidos a exame.

Compete ao pessoal de vigilância e acolhimento do Museu devidamente identificado, solicitar e garantir o cumprimento das normas de visita.

Os funcionários do Museu procurarão responder às necessidades dos visitantes, quando para tal solicitados. Os visitantes podem deixar os seus comentários e sugestões no Livro de Sugestões, ou através do *e-mail* mchiado@ipmuseus.pt. No Livro de reclamações, podem deixar a sua queixa expressa que será objecto de resposta pela Direcção do Museu, dela sendo dado conhecimento à tutela, nos termos da Lei.

Artigo 11º

DOCUMENTAÇÃO E INFORMAÇÃO

A documentação sobre o Museu, as suas actividades e serviços encontra-se disponível no website do museu em www.museudochiado-ipmuseus.pt. Informação sobre as colecções e o

acesso ao inventário estão disponíveis através do motor de pesquisa matriznet em www.matriznet.ipmuseus.pt.

Outro tipo de documentação pode ainda ser facultado através do Departamento de Comunicação, exceptuando-se documentação de uso interno ou confidencial que, por razões de segurança, não pode ser divulgada.

Documentação fotográfica e audiovisual

A execução, reprodução e aquisição de imagens de peças do **MC-MNAC** obedecem ao estipulado no Regulamento do DDF/IMC, que se encontra disponível em www.ipmuseus.pt (menu Recursos / Regulamentos).

Todas as imagens destinadas a fins comerciais ou outros com divulgação pública, terão obrigatoriamente a referência do proprietário da imagem **(IMC)**, da instituição proprietária das obras reproduzidas (**MC-MNAC**), bem como do fotógrafo responsável pelo levantamento fotográfico.

No caso de cedência de uma obra para exposição, as imagens fotográficas são cedidas pela DDF do IMC para publicação, sem pagamento prévio, desde que seja garantida a sua devolução.

A execução de fotografias de reportagem (inaugurações, exposições temporárias ou outros eventos) poderá ser autorizada pela Direcção do Museu, mas as imagens assim obtidas **apenas poderão ser utilizadas** para fins de divulgação ou informação desses eventos nos órgãos de comunicação social.

Aos visitantes do MC-MNAC está vedada a execução de fotografias no seu interior.

A cedência de imagens fotográficas de bens culturais pertencentes ao **MC-MNAC** é efectuada pela Divisão de Documentação Fotográfica do IMC, podendo o respectivo pedido ser dirigido directamente a este serviço, ou indirectamente, através do **MC-MNAC**. Cada pedido deverá mencionar o fim estrito a que as imagens se destinam.

Contacto: DDF Tel: 213617127 Fax: 21361 7129 e-mail: ddf.ifn@ipmuseus.pt.

A cedência de imagens obedecerá ao pagamento das respectivas taxas mediante tabela aprovada pelo Ministério da Cultura. Estão isentas de taxa de publicação:

as fotografias destinadas a trabalhos científicos ou escolares sem fins comerciais;

as fotografias solicitadas por entidades da Administração Central e que não se destinem a publicações comerciais.

A cedência de imagens fotográficas pressupõe o seu pagamento prévio, bem como o estabelecimento de um compromisso escrito aceite pelo requerente, definindo as condições de cedência e o prazo de devolução das imagens, que não poderá ultrapassar cinco meses.

A realização de filmagens ou de gravações em vídeo, designadamente a tomada de vistas gerais do museu ou de exposições temporárias, com o objectivo de promover a sua divulgação, poderá ser autorizada pela Direcção do MC-MNAC, sendo no entanto a sua utilização restrita a fins de divulgação ou informação desses eventos nos órgãos de comunicação social.

As filmagens e gravações com objectivos outros, designadamente, publicitários, rodagem de filmes e filmagem ou gravação de espécies museológicas serão autorizados pela Direcção do IMC mediante proposta da Direcção do MC-MNAC, devendo os respectivos pedidos ser

remetidos com 15 dias úteis de antecedência, definindo por escrito as áreas e as espécies em questão, bem como os fins a que se destinam os registos.

O requerente obriga-se a mencionar na ficha técnica da obra a designação do Museu, do Instituto dos Museus e da Conservação e do Ministério da Cultura e a enviar ao IMC dois exemplares da obra realizada.

Artigo 12º

INVESTIGAÇÃO E ESTUDO DE COLECÇÕES

O estudo das colecções constitui uma competência estrutural da actividade do Museu, enquanto instituição de produção de conhecimento. Para além do seu corpo técnico e das relações com universidades e entidades terceiras, o Museu acolhe também investigadores que no âmbito do seu trabalho procurem o Museu, mediante marcação prévia.

Os direitos de autor dos textos produzidos pelos técnicos e colaboradores do Museu do Chiado pertencem aos autores. O Museu reserva-se o direito de considerar sob reserva de propriedade científica documentação e imagens de trabalhos de investigação em curso ou com publicação programada.

A cedência de imagens no âmbito de investigação obedece ao estipulado no Regulamento de imagens do IMC.

Artigo 13º

ACESSO A DOCUMENTAÇÃO

O acesso a documentação é sempre precedido de pedido por escrito, cujo formulário poderá ser solicitado na recepção do museu ou impresso a partir do site.

No caso de situações abrangidas por protocolos de colaboração entre o Museu e universidades ou outras entidades externas, obedece ao estipulado no texto do protocolo.

Os resultados de trabalhos de investigação, publicados ou apresentados publicamente deverão sempre mencionar a autoria da informação disponibilizada pelo Museu. A documentação fornecida pelo museu encontra-se protegida pelo Direito de Autor.

Artigo 14º

ACESSO A RESERVAS

O acesso às reservas é restrito aos técnicos responsáveis pela gestão de colecções. Outros técnicos do museu poderão aceder às reservas em situações pontuais que se revelem necessárias para o bom desempenho das suas atribuições, mediante comunicação prévia aos respectivos responsáveis.

O acesso a investigadores e visitantes externos pode ser autorizado pela Direcção do Museu, mediante solicitação fundamentada, e será sempre acompanhado por pessoal designado do museu.

O acesso a peças em reserva pode ser vedado por questões relacionadas com o seu estado de conservação, por indisponibilidade dos funcionários do museu, ou por outros factores considerados relevantes pela Direcção do Museu.

Os funcionários da limpeza só poderão aceder à área de reservas acompanhados do pessoal de segurança.

Artigo 15°

SERVIÇOS DE EDUCAÇÃO

O trabalho desenvolvido pelo Serviço Educativo é de vital importância no estabelecimento da comunicação entre os diferentes públicos e o Museu, na diversidade de projectos que este produz.

Visitas orientadas

Destinam-se a grupos: alunos de todos os graus de ensino, professores, adultos, seniores, deficientes e associações profissionais e culturais.

Marcação prévia.

Escolas e Comunidade

Cursos e Oficinas temáticas:
Orientados pelos técnicos do MC-MNAC ou por artistas, curadores, escritores, sociólogos, dirigem-se a diferentes públicos, em horários diversificados, promovendo o conhecimento e a fruição da arte contemporânea a vários níveis e através de experiências distintas, desde abordagens críticas e teóricas a explorações de carácter mais experimental.

Marcação prévia.

Projectos continuados:
Projectos com a duração de 2 ou 4 anos lectivos desenvolvidos com as escolas, num trabalho de integração dos conteúdos curriculares com temáticas passíveis de exploração no espaço do MC-MNAC. Estas actividades visam promover a relação com a comunidade escolar vizinha.

Formação de professores:
Dirigido a professores de todos os graus e áreas de ensino, este programa promove o debate e a partilha de experiências sobre a importância e o reconhecimento do papel das artes na transformação crítica e criativa da aprendizagem ao longo dos curricula, constituindo um apoio aos docentes no planeamento das visitas ao MC-MNAC.

Marcação prévia.

Materiais de divulgação:
O MC-MNAC disponibiliza folhetos informativos e de divulgação, jogos de descoberta e jogos de pista, produzidos para grupos e temáticas específicos.

Marcações e Inscrições

As actividades com o apoio directo do SE obrigam a marcação prévia.

Dados necessários para marcação: nome e telefone da entidade; nome e telefone do responsável pelo grupo, número de participantes, características do grupo, tema e objectivos.

Horário de atendimento: 3ª a 6ª feira 10 - 13 horas / 15 - 17 horas.

Contactos

Telefone 213 432 148 Fax 213 432 151

E-mail mchiado@ipmuseus.pt

Artigo 16º

BIBLIOTECA

A Biblioteca integra um fundo documental especializado em história da arte, com especial incidência no período moderno e contemporâneo, e ainda nas áreas de museologia e museografia, teoria e crítica da arte. Nestes domínios, reúne obras de referência, monografias, publicações periódicas, catálogos de exposições e de colecções e teses académicas.

Serviços disponíveis:

Reservados

A Biblioteca possui um fundo de Reservados, constituído por bibliografia e documentação avulsa que pela sua importância e fragilidade está sujeita a consulta condicionada. A consulta deste Fundo deve ser solicitada ao Director do Museu, e dele depende a respectiva autorização, mediante apreciação do objecto de estudo a que a mesma se destina. Qualquer consulta ao Fundo de Reservados da Biblioteca do Museu deverá ser assistida por um conservador.

A Biblioteca disponibiliza ainda um serviço de fotocópias, de acordo com o regulamento em vigor, e um serviço de resposta a pedidos de informação bibliográfica e de bibliografias temáticas impressas, acessível presencialmente e por telefone, fax, e-mail ou correio postal.

O acesso a espólios ou determinados documentos pode ser vedado por questões relacionadas com o seu estado de conservação ou por outra razão fundamentada pela Direcção do Museu

Horário de funcionamento:

Dias úteis das 10h00 às 12h00 e das 14h00 às 16h00.

Artigo 17º

COMUNICAÇÃO

A programação do Museu é divulgada no *website* www.museudochiado-ipmuseus.pt.

Informação sobre as colecções e actividades do Museu pode ser obtida via Internet (website do museu e matriznet), através do Departamento de Comunicação ou por técnicos superiores previamente autorizados pela direcção.

De igual modo a agenda, comunicados de imprensa e as estatísticas de visitantes do museu estão acessíveis no website do Museu.

Todos os instrumentos de comunicação e de divulgação de actividades do museu respeitam o seu guia de identidade visual, nomeadamente no que se refere à correcta inserção do seu logótipo e demais informações relevantes.

Os contactos com os *media* são feitos pela Direcção do Museu e pelo Departamento de Comunicação.

Os interessados poderão solicitar ao Departamento de Comunicação a integração dos seus dados no *mailing* do museu.

Artigo 18º

EMPREGO E ESTÁGIOS

Em caso de recrutamento de colaboradores, as ofertas e os perfis requeridos serão divulgados no *website* do Museu em www.museudochiado-ipmuseus.pt.

São aceites estágios profissionais com duração não inferior a 5 meses ou integrados em cursos, cujo plano possa ser enquadrado na programação do museu.

As candidaturas espontâneas poderão ser dirigidas ao cuidado da Direcção do Museu, para

Rua Serpa Pinto, 4, 1200-444 Lisboa

Tel (351) 213432148 Fax 213432 251

contendo os seguintes elementos:

Carta de apresentação
Área a que se dirige a candidatura
Duração da actividade
Curriculum vitae

Todas as propostas são analisadas conforme os critérios estabelecidos por cada área funcional do Museu.

Artigo 19º

ACTIVIDADES COMERCIAIS

a) Loja

A loja do **MC-MNAC** distingue-se pelas características de exclusividade, qualidade e inovação dos seus produtos, directamente associados à divulgação das suas colecções.

A estratégia de comercialização assenta na apresentação de novos produtos que promovam a identidade do **MC-MNAC**, ao mesmo tempo que procuram reforçar a divulgação das obras de maior referência da colecção, através de reproduções de qualidade em diversos suportes ou de criações inéditas relacionadas com as colecções do Museu.

A área de livraria é dominante, com uma oferta especializada em publicações de arte contemporânea. Disponíveis todas as publicações editadas pelo MC-MNAC e pelo IMC.

A loja está aberta ao público dentro do horário de funcionamento do Museu.

b) Restauração

O MC-MNAC dispõe de uma cafetaria com esplanada, explorada em regime de concessão externa.

Horário: Terça e Quarta-feira das 10h00 às 19h00, Quinta a Sábado das 10h00 às 24h00, Domingos e Feriados das 10h00 às 18h00. Encerramento à 2ª feira.

c) Cedência de espaços

O **MC-MNAC** disponibiliza os seus espaços para a realização de eventos mediante as seguintes condições:

Eventos autorizados:
- Eventos promocionais
- Filmagens

Condições:
- Presença obrigatória de pelo menos um funcionário do Museu.
- O número de vigilantes deverá ser proporcional ao número de pessoas envolvidas:
  - Até 25 pessoas: 1 elemento do Museu;
  - Mais de 25 pessoas: 2 elementos do Museu.

Para determinado tipo de actividades exige-se igualmente a presença de um técnico superior.
Só será considerada a marcação da data pretendida após o pagamento, com uma semana de antecedência, de 50% do montante em referência.

Horários:
- Eventos promocionais:
  - segunda-feira: 09.00-22.00h.
  - terça-feira a domingo: 18.00-24.00h
- Filmagens
  - 09.00-22.00h (exclusivamente à segunda-feira)

As tabelas de preços são fixadas pela Direcção do IMC, sob proposta do **MC-MNAC,** e actualizadas anualmente de acordo com os índices declarados da inflação.

Artigo 20°

MECENATO

Constitui uma preocupação fundamental do Museu assegurar o cumprimento dos objectivos e programação do Museu, com recurso à captação de novas fontes de financiamento, ao desenvolvimento de parcerias institucionais e de relações com diversos agentes sociais, designadamente através da participação de Mecenas.

O museu está por isso naturalmente aberto ao estabelecimento de parcerias com a sociedade civil e o tecido empresarial, tendo em vista a viabilidade da sua programação e a maior divulgação das suas colecções e actividades.

Artigo 21°

GRUPO DE AMIGOS

Os Amigos do Museu, associação sem fins lucrativos, foi fundada em 1995. De acordo com os estatutos, tem por fim "contribuir para a divulgação e dinamização das actividades do Museu, promover o enriquecimento das suas colecções, proporcionar a valorização cultural dos seus associados e apoiar a reanimação da zona histórica em que o Museu se situa", nomeadamente através de uma colaboração efectiva no âmbito da programação, no apoio à ampliação das colecções do museu, na sua promoção junto dos diversos sectores do mundo empresarial, na dinamização de voluntariado e na captação de mecenato.

Os Amigos do Museu desenvolvem ainda actividades próprias que visam contribuir para a concretização dos seus objectivos.

Constituem vantagens em ser Amigo do **MC-MNAC**:

Entrada grátis no Museu
Entrada grátis em todas as exposições organizadas no espaço do Museu
Informação regular sobre as actividades.
Convites para todas as inaugurações de exposições
Visitas guiadas às exposições
Visitas guiadas a outros Museus/Exposições
10% de desconto na loja do Museu
20% de desconto nos catálogos das exposições em exibição
Associação a amigos de outras instituições culturais
Programas específicos para empresas
Acções de dinamização cultural: cursos, seminários, ateliers específicos para crianças, entre outras.
Benefícios extraordinários com inclusão de nome em placa alusiva no museu e figuração em todos os catálogos impressos.

Concessão de benefícios fiscais (ao abrigo da legislação em vigor, todas as contribuições para Os Amigos do Museu beneficiam automaticamente do regime estabelecido no Estatuto do Mecenato, respectivamente no artigo 5° para os membros singulares e no artigo 1° e 3° para os membros empresa).

Artigo 22°

VOLUNTARIADO

O **MC-MNAC** aceita voluntários maiores de idade, para colaborar em actividades desenvolvidas pelo Museu integradas na respectiva programação, sem remuneração e em horário a combinar, com uma duração não inferior a cinco meses e de acordo com os Decretos-Lei 71/98 de 3 de Novembro e 389/99 de 30 de Setembro.

As candidaturas devem ser enviadas ao cuidado da Direcção do museu, contendo os seguintes elementos:

Carta de apresentação
Área a que se dirige a candidatura
Duração da actividade
Curriculum vitae

Todas as propostas são analisadas conforme os critérios definidos pelas respectivas áreas funcionais.

PARTE II

Artigo 23º

INSTRUMENTOS DE GESTÃO DO MUSEU

Constituem instrumentos de gestão do museu a carta de missão, os objectivos definidos, planos e relatórios de actividades, a execução e controlo orçamental anual, o balanço social, o sistema de avaliação e, finalmente, a informação estatística sobre os visitantes do museu.

Constituem ainda componentes fundamentais de gestão e apoio ao planeamento e controlo e à consequente definição de prioridades de actuação, as avaliações periódicas ou pontuais efectuadas ao estado do edifício e às colecções, o progresso das intervenções de requalificação ou renovação, bem como a sedimentação das relações institucionais e a estabilidade de parcerias com entidades terceiras e com o Grupo de Amigos.

Artigo 24º

GESTÃO DE COLECÇÕES

a) Inventário

O registo e o inventário das peças que constituem o acervo do Museu obedecem às Normas de Inventário definidas e publicadas pelo IMC. O inventário é registado em livro manuscrito, fichas manuscritas, e suporte informático, utilizando-se, neste último caso, o programa Matriz, que se constitui como o sistema de informação para o inventário e gestão de colecções.

A coordenação do Inventário e da sua correspondente digitalização encontra-se a cargo do Departamento de Documentação, Inventário e Gestão de Colecções.

O inventário encontra-se acessível ao público através do motor de pesquisa **matriznet** em www.matriznet.ipmuseus.pt, permitindo ainda a pesquisa transversal e relacionada com outras colecções de museus do IMC.

b) Conservação e Restauro

O **MC-MNAC** prossegue uma política de conservação preventiva das colecções garantindo o cumprimento dos requisitos e condições exigíveis (ambientais, de segurança, de manuseamento, de circulação, de exposição, de armazenamento) de acordo com as características do acervo. As intervenções curativas são efectuadas por técnicos especializados, acompanhados pelo Departamento de Conservação do Museu, responsável pela identificação das patologias, definição do grau de intervenção acompanhamento das técnicas e métodos de intervenção preconizados, avaliação e decisão final. Estas intervenções obedecem a uma

planificação que estabelece as prioridades em função de critérios, designadamente importância e qualidade das obras, estado de conservação, integração em exposição permanente ou temporária.

As normas e os procedimentos internos de conservação preventiva encontram-se vertidos no documento intitulado "Regulamento de normas e procedimentos de conservação preventiva do **MC-MNAC**", designadamente no que respeita a caracterização do edifício e do acervo, a avaliação de riscos, as normas e procedimentos a seguir no que respeita a segurança, a monitorização e controlo ambiental e biológico, a manutenção e limpeza de materiais, equipamentos, sistemas de exposição e espaços e, finalmente, os procedimentos a seguir em situações de manuseamento e circulação de peças.

c) Política de Incorporações

O **MC-MNAC** prossegue uma política criteriosa de incorporações visando construir uma colecção de arte portuguesa moderna e contemporânea de referência, a partir de 1850 e até à actualidade, de acordo com os seguintes critérios:

Qualidade

Representatividade

Coerência

Diversidade

A construção da colecção, de acordo com os critérios enunciados, através de aquisições, ofertas, legados e doações é da responsabilidade da Direcção do MC-MNAC, sustentada e em função de um trabalho de investigação histórica e crítica sobre as colecções, do acompanhamento da evolução da criação contemporânea, do estabelecimento de ligações com os artistas e de uma reflexão sobre os contextos de produção.

As obras de arte incorporadas no MC-MNAC por qualquer uma das formas acima identificadas permanecem propriedade do Estado Português e integram as colecções nacionais, constituindo-se como inalienáveis.

A política de incorporações do MC-MNAC é regulada por documento específico, disponível em www.museudochiado-ipmuseus.pt.

d) Gestão de empréstimos

As colecções do MC-MNAC, pela sua importância num plano nacional e internacional, são frequentemente solicitadas por outras instituições para integrarem exposições temporárias. Os critérios para esta colaboração passam pela avaliação da importância da exposição, do estado de conservação da obra, pelo historial de empréstimos e situações de exposição anteriores das instituições requerentes, pelas necessidades internas e de programação do MC-MNAC, pelas condições de segurança e conservação em todas as situações de manuseamento e circulação até ao regresso das peças ao museu, pela duração da exposição e pelo interesse que o museu tenha em estabelecer relações com as instituições em causa. A decisão é tomada por um Conselho de Empréstimo, integrado pela Direcção do Museu e os Conservadores

responsáveis pelas colecções que se reúne, quando existem pedidos de empréstimo, no primeiro dia útil de cada mês.

Em qualquer caso de cedência temporária o MC-MNAC exige o acompanhamento da obra ou obras cedida(s) por um *courier* quer se trate de deslocação no espaço nacional ou internacional. A entidade organizadora/receptora é responsável pelo pagamento do transporte, estadia e *perdiem* do *courier* indigitado pelo MC-MNAC.

São seguidos os procedimentos e normativos em vigor, disponíveis no *website* do IMC em www.ipmuseus.pt (Recurso / regulamentos), aplicando em todas as situações o formulário de cedência temporária para exposições temporárias (facility report), instrumento de análise adequado sobre as condições de recepção, conservação, apresentação e segurança da entidade receptora e demais instrumentos subsequentes, designadamente contratos instituídos entre o museu e a entidade organizadora/receptora, formulários da Comunidade Europeia para situações de expedição ou exportação temporária e relatórios de verificação de peças (condition report) em diferentes fases do respectivo processo de circulação.

Compete à Direcção do **MC-MNAC**, uma vez que a ela se encontram cometidas as funções primaciais de salvaguarda e divulgação do património do museu, a fundamentação técnica com vista à habilitação da decisão, por parte da tutela, da cedência de peças do seu acervo, cabendo-lhe pesar benefícios e inconvenientes de uma decisão de empréstimo, garantir a exclusiva participação em exposições de verdadeira e inequívoca relevância, e negociar em contexto internacional possíveis contrapartidas para a integração do Museu em circuitos internacionais de exposições, ou outros benefícios designadamente no âmbito da formação e outros intercâmbios possíveis.

A gestão de empréstimos no **MC-MNAC** no que se refere à mobilidade de colecções rege-se ainda pelos princípios orientadores e boas práticas divulgadas na obra intitulada *Circulação de Bens Culturais Móveis,* editada pelo IMC, em 2004 e no âmbito da circulação internacional, também pelos *Princípios Gerais de Gestão de Empréstimos e intercâmbio de obras de arte entre instituições* (Convenção Bizot - 1995; versão revista em 2002; versão actualizada em 2005).

e) Bens classificados

De entre os bens culturais móveis do acervo do **MC-MNAC** sujeitos a formas de protecção legal de ordem diversa, o **MC-MNAC** integra um conjunto de bens culturais móveis de interesse nacional (Tesouros Nacionais), pelo Decreto n.º 19/2006, de 18 de Julho, e respectiva declaração de rectificação n.º 62/2006, de 15 de Setembro.

Sobre estes bens recaem as disposições de protecção previstas na Lei 107/2001 (Lei do Património) nos seus artigos nºs 2 e 4 do artº 60º, bem como o disposto no artº 65º relativamente a exportação e expedição.

António Soares dos Reis

(1847-1889)

Mistress Elisa Leech

Busto de senhora inglesa

c. 1887

mármore

n.º inv. 186

Integrado no MNAC em 1914.

Columbano Bordalo Pinheiro

(1857-1929)

Concerto de Amadores

1882

óleo sobre tela

n.º inv.498

Adquirido pelo Estado em 1921

Columbano Bordalo Pinheiro

(1857-1929)

O Grupo do Leão

1885

óleo sobre tela

n ° inv 1524

Adquirido pelo Estado em 1953

Columbano Bordalo Pinheiro

(1857-1929)

Retrato de Antero de Quental

1889

óleo sobre tela

n.º inv. 1108

Doado por Maria da Conceição Lemos de Magalhães em 1945

Miguel Ângelo Lupi

(1826-1883)

Retrato da Marquesa de Belas

1874

óleo sobre tela

n ° inv. 658

Adquirido pelo Estado em 1931.

João Marques de Oliveira

(1853-1927)

Praia de Banhos, Póvoa de Varzim

1884

óleo sobre tela

n.º inv. 327

Adquirido pelo Legado Valmor ao artista em 1917.

Mário Eloy

(1900-1951)

Menino e varina

1928

óleo sobre tela

n.º inv. 2356

Adquirido pelo Estado em 1996

Amadeo de Souza-Cardoso

(1887-1918)

Cabeça

(c. 1913-1915)

óleo sobre cartão

n.º inv. 1546 B

Adquirido pelo Estado em 1953

Amadeo de Souza-Cardoso

(1887-1918)

Cabeça

(c. 1913-1915)

óleo sobre cartão

n.º inv. 1546 C

Adquirido pelo Estado em 1953

Amadeo de Souza-Cardoso

(1887-1918)

Tristezas, Cabeça

(c. 1915)

óleo sobre cartão

n.º inv. 1560

Doado por Diogo de Macedo em 1953

Ernesto Canto da Maia

(1890-1981)
Hino do Amor ou Adão e Eva
(c. 1929-1930)
Terracota policroma
Nº inv. 918
Adquirido pelo Estado ao artista em 1939

Francisco Franco

(1885-1955)
Busto de polaca
1924
bronze
n.º inv. 1562
Doado pela Academia de Belas Artes de Lisboa em 1953.

Artigo 25º

SEGURANÇA

O plano de segurança é um documento interno e as regras de segurança do museu têm natureza confidencial.

Os equipamentos e sistemas de vigilância contra incêndio e intrusão e respectivas ligações aos bombeiros e polícia, são supervisionados pela equipa de segurança do Museu e respectiva cadeia de comando.

A monitorização e recolha de imagens por meio de CCTV (vídeo-vigilância) é efectuada nas instalações do Museu.

Em situação de emergência deverão ser accionados os mecanismos primários de protecção, designadamente: protecção dos visitantes, alerta a terceiros, resgate de valores, limitar ou extinguir a emergência se possível, planear e prosseguir os serviços de emergência.

Em situação de ameaça severa, deve dar-se início à execução do plano de emergência, segundo o qual será verificada a existência e protecção de pessoas nas instalações, serão verificados os estragos no edifício e colecções, bem como executadas outras operações até que a situação seja normalizada.

O plano de segurança do **MC-MNAC** estabelece diversos graus de responsabilidade, programas de treino e avaliação de situações de emergência e integra o conjunto dos procedimentos de segurança do edifício, do acervo e de pessoas e bens.

Parte III

Disposições finais

Artigo 26
Aprovação
O presente RI será aprovado pela entidade competente para o efeito.

Artigo 27
revisão
1. Este regulamento é revisto e actualizado sempre que exista matéria que justifique essa revisão.
2. A responsabilidade da revisão é da direcção do Museu, e encontra-se sujeita a aprovação do IMC.

Artigo 28
Entrada em Vigor
O presente regulamento entra em vigor no dia seguinte à sua publicação / aprovação

Artigo 29
Leis Habilitantes
Lei Quadro dos Museus Portugueses, aprovada pela Lei n.º 47/2004, de 19 de Agosto, e Lei n.º 107/2001, de 8 de Setembro, que estabelece as bases da política e do regime de protecção e valorização do património cultural.

17 de Março de 2009

O Director

Pedro Lapa

Anexo J - Despacho n.º 187/2004 de 30 de março de 2004

JOSÉ ARSÉNIO CIDADES	TRABALHADOR EVENTUAL	DESDE 2003-07-01	201.44 €
JOSÉ JESUS PALMA	TRABALHADOR ASSALARIADO	DESDE 2004-02-01	193.26 €
JOSÉ MARIA ASCENÇÃO	JORNALEIRO EVENTUAL	DESDE 2003-01-01	193.26 €
LAURA MARIA TORRES ARRUDA OLIVEIRA	PROFESSORA	DESDE 2003-06-01	201.44 €
MANUEL MARQUES LOUREIRO	JORNALEIRO	DESDE 2003-03-01	193.26 €
MANUEL ROMEIRO CASTANHO	TRABALHADOR ASSALARIADO	DESDE 2003-01-01	193.26 €
MARIA ALICE MONTES	PROFESSORA	DESDE 2002-12-01	188.55 €
MARIA AMORIM GOMES	JORNALEIRA	DESDE 2003-07-01	193.26 €
MARIA GLÓRIA LEITE	JORNALEIRA	DESDE 2003-02-01	193.26 €
MARIA HELENA CARVALHO S. SEVERINO COELHO	TRABALHADORA ASSALARIADA	DESDE 2002-10-01	188.55 €
MARIA RITA FERREIRA SANTOS	JORNALEIRA	DESDE 2003-10-01	201.44 €
PERPÉTUA MARIA ESTEVES	JORNALEIRA	DESDE 2003-05-01	193.26 €
ROSINDO ALVES	JORNALEIRO	DESDE 2003-08-01	193.26 €

18 de Março de 2004. — O Presidente do Conselho de Administração, *Alexandre Manuel de Pinho Sobral Torres.*

Declaração n.º 73/2004 (2.ª série). — Declara-se que fica sem efeito a inclusão de Arlindo Ferreira Pereira, técnico de exploração postal e de gestão, letra K, no *Diário da República,* 2.ª série, n.º 145, de 26 de Junho de 1998, em virtude de ter sido revogado o acto que lhe concedeu a aposentação.

Declara-se que fica sem efeito a inclusão de Antão do Espírito Santo, auxiliar de secretaria de 1.ª classe da Câmara Municipal de Baucau (Timor), no *Diário da República,* 2.ª série, n.º 175, de 31 de Julho de 2000, em virtude de ter sido revogado o acto que lhe concedeu a aposentação.

18 de Março de 2004. — O Presidente do Conselho de Administração, *Alexandre Manuel de Pinho Sobral Torres.*

Rectificação n.º 640/2004. — Nos números do *Diário da República,* 2.ª série, a seguir indicados devem ser consideradas as seguintes rectificações:

N.º 76, de 31 de Março de 2003, a p. 4993, onde se lê «Berta Maria Gomes R. Tavares Figueiredo, assistente administrativa principal,» deve ler-se «Berta Maria Gomes Ricardo, assistente administrativa especialista,»;
N.º 126, de 31 de Maio de 2003, a p. 8461, onde se lê «Francisco António Pinto, técnico F, nível 11,» deve ler-se «Francisco António Pinto, técnico E, nível 12,»;
N.º 301, de 31 de Dezembro de 2003, a p. 18 971, onde se lê «Fernanda Maria Pestana Aguiar, escriturária,» deve ler-se «Fernanda Maria Pestana, coordenadora,»;
N.º 25, de 30 de Janeiro de 2004, a p. 1627, onde se lê «Ana Lurdes Miranda Pinheiro Felgueiras, assistente administrativa principal,» deve ler-se «Ana Lurdes Miranda Pinheiro Felgueiras, assistente administrativa especialista,» e, a p. 1631, onde se lê «Maria Adélia Costa Juncal» deve ler-se «Maria Adélia Costa Oliveira»;
N.º 50, de 28 de Fevereiro de 2004, a p. 3287, onde se lê «José Oliveira Marques [...] Instituto Superior de Engenharia de Lisboa,» deve ler-se «José Oliveira Marques [...] Direcção-Geral da Indústria,» e, a p. 3297, onde se lê «Maria Madalena O. L. Miranda Camoesas» deve ler-se «Maria Madalena de Oliveira Ladeira Mirante Camoesas».

18 de Março de 2004. — O Presidente do Conselho de Administração, *Alexandre Manuel de Pinho Sobral Torres.*

MINISTÉRIOS DAS FINANÇAS, DA ADMINISTRAÇÃO INTERNA, DA CIÊNCIA E DO ENSINO SUPERIOR E DA CULTURA

Despacho conjunto n.º 187/2004. — O Programa do Governo na área da cultura elege como uma das medidas prioritárias a ampliação do Museu do Chiado (Museu Nacional de Arte Contemporânea), por forma a assegurar indispensáveis espaços de exposição que possibilitem a fruição pública, de forma continuada, das colecções de arte moderna e contemporânea deste Museu Nacional. Sem esquecer o relevante papel do Museu de Serralves, importa sublinhar que, sendo o Museu do Chiado o único museu do Estado com colecções que percorrem os séculos XIX e XX e se vão prolongar pela criação artística do século XXI, a diminuta área que lhe está afecta não permite a exposição permanente do seu acervo mais relevante. Este facto prejudica gravemente o público, que se vê impossibilitado de fruir obras de referência da criação artística portuguesa.

Por outro lado, a presença da contemporaneidade é essencial para o conhecimento e a compreensão do mundo de hoje. Devem ser evitados o desfasamento e a ausência de diálogo dos criadores e públicos nacionais através de uma dimensão do presente mais alargada. À luz da diversidade criativa contemporânea, pode a história da arte portuguesa, representada na colecção do Museu, ser interpretada e usufruída pelos públicos como uma realidade e uma experiência de reconhecimento do seu próprio presente. E o Museu poderá, deste modo, cumprir um papel determinante na aproximação e diálogo entre os públicos e os criadores.

Sublinha-se também o papel que o Museu do Chiado deverá desempenhar no despertar e no aprofundamento do interesse de crianças, adolescentes e jovens pela arte portuguesa do século XIX à actualidade.

Finalmente, a ampliação do Museu do Chiado, para além de contribuir para a revitalização de uma importante zona histórica de Lisboa, em consonância com outras medidas de grande relevância que com o mesmo objectivo têm sido tomadas pela Câmara Municipal de Lisboa, significa também a requalificação de espaços nobres do antigo Convento de São Francisco e a oportunidade de assegurar uma funcional repartição das áreas ocupadas naquele imóvel pela Faculdade de Belas-Artes de Lisboa, pela Academia Nacional de Belas-Artes e pelo Governo Civil de Lisboa. Essa nova distribuição de espaços baseia-se no pressuposto da saída para novas instalações da sede do Comando Metropolitano da Polícia de Segurança Pública de Lisboa.

O grupo de trabalho criado pelo despacho conjunto n.º 791/98, de 27 de Outubro, publicado no *Diário da República,* 2.ª série, de 12 de Novembro de 1998, presidido pelo Governador Civil de Lisboa, e que incluía representantes do Ministério da Administração Interna, do Ministério da Cultura, da Polícia de Segurança Pública, da Câmara Municipal de Lisboa e da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, elaborou um relatório final do seu trabalho, em 29 de Dezembro de 1998, no qual se propunha, com o acordo de todas as partes envolvidas, uma nova repartição de espaços no referido Convento de São Francisco.

Não tendo havido desde então qualquer desenvolvimento das propostas apresentadas pelo referido grupo de trabalho, e sendo urgente dar cumprimento ao Programa do Governo:

Determina-se:

1 — É criado um grupo de trabalho com o objectivo de estudar e propor a solução para a reinstalação da sede do Comando Metropolitano da Polícia de Segurança Pública (PSP) de Lisboa, libertando, assim, os espaços actualmente ocupados no antigo Convento de São Francisco.

2 — O grupo de trabalho é presidido pela Prof.ª Doutora Maria Raquel Henriques da Silva e composto por representantes dos Ministérios da Administração Interna e da Cultura, do Governo Civil de Lisboa, da Câmara Municipal de Lisboa, do Instituto Português de Museus, da Direcção-Geral do Património, da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, da Academia Nacional de Belas-Artes e do Comando Metropolitano da PSP.

3 — Cabe ao Ministério da Cultura efectuar o levantamento topográfico da área do antigo Convento de São Francisco, que será objecto de redistribuição funcional, por forma a agilizar a efectiva distribuição de espaços entre o Governo Civil, o Museu do Chiado, a Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa e a Academia Nacional de Belas-Artes, após a saída da sede do Comando Metropolitano da PSP.

4 — Compete ao grupo de trabalho ora criado apresentar, no prazo de três meses a contar da data da publicação do presente despacho, um relatório com as conclusões do trabalho desenvolvido.

4 de Março de 2004. — A Ministra de Estado e das Finanças, *Maria Manuela Dias Ferreira Leite.* — O Ministro da Administração Interna, *António Jorge de Figueiredo Lopes.* — A Ministra da Ciência e do Ensino Superior, *Maria da Graça Martins da Silva Carvalho.* — O Ministro da Cultura, *Pedro Manuel da Cruz Roseta.*

Anexo K - Decreto-Lei 240/89 de 27 de julho de 1989

PRESIDÊNCIA DO CONSELHO DE MINISTROS

Decreto-Lei n.º 240-A/89

de 27 de Julho

O acervo de bens artísticos que o Estado tem vindo progressivamente a adquirir e que constitui uma riqueza de insubstituível alcance patrimonial e cultural, neste momento dispersa, requer condições para a sua normal fruição pública.

Verifica-se, desde há largos anos, a necessidade da existência de uma instituição museológica nacional que acolha, conserve e torne acessível a produção resultante do processo evolutivo da arte moderna.

Por resolução do Conselho de Ministros, publicada no *Diário da República*, 2.ª série, de 30 de Outubro de 1986, o Estado adquiriu o Parque de Serralves, no Porto, para aí instalar o Museu Nacional de Arte Moderna. É, no entanto, hoje incontroverso que a noção de museu como mero local de conservação de peças do património artístico se encontra preterida a favor de um modelo em que prevalece cada vez mais a função dinamizadora própria de um verdadeiro centro de irradiação cultural. Esta instituição, de dimensão nacional, trará ao Norte do País um estímulo que a concentração de instituições culturais nacionais na capital não tem favorecido.

Considera-se que a forma institucional mais adequada à criação desta entidade é a de uma fundação, constituída por uma participação significativa de capital privado, associada à presença do Estado, que assegurará uma parte convencionada dos seus custos fixos de manutenção.

Com efeito, a figura de uma fundação assim participada corporiza o envolvimento da sociedade civil num projecto de dimensão nacional e constitui fórmula inovadora e desejavelmente exemplar desse desenvolvimento, que o Governo tem estimulado como um dos grandes objectivos de política na área cultural.

A pertinência da figura institucional pretendida corresponde, por outro lado, à convicção de que um museu com estas características deveria dispor de uma gestão especialmente flexível e com um certo grau de autonomia. Com efeito, o exercício de uma actividade de animação interdisciplinar que enquadre o entendimento do fenómeno da arte contemporânea por um público cada vez mais alargado, o desenvolvimento nos contactos internacionais que a actualização neste campo exige e o intercâmbio com instituições congéneres nacionais e estrangeiras desaconselham o recurso ao modelo público tradicional.

Finalmente, a experiência consolidada em centros de arte contemporânea europeus, que crescentemente vêm adoptando fórmulas institucionais equivalentes, aconselha a figura de uma fundação como a mais adequada.

Assim:

Nos termos da alínea *a*) do n.º 1 do artigo 201.º da Constituição, o Governo decreta o seguinte:

Artigo 1.º — 1 — É instituída a Fundação de Serralves, à qual é conferida personalidade jurídica, e são aprovados os respectivos estatutos, publicados em anexo ao presente diploma e que dele fazem parte integrante.

2 — A Fundação é instituída pelo Estado e pelas pessoas singulares e colectivas, enumeradas no artigo 35.º dos estatutos.

Art. 2.º — 1 — O Estado assegurará, anualmente, para as despesas de funcionamento da Fundação, um subsídio equivalente ao despendido no ano de 1988 com a Casa e o Parque de Serralves.

2 — A atribuição do subsídio previsto no número anterior está sujeita a visto do Tribunal de Contas.

Art. 3.º — 1 — A Fundação é reconhecida de utilidade pública, para efeitos do disposto no Decreto-Lei n.º 460/77, de 7 de Novembro.

2 — Os donativos concedidos à Fundação beneficiam automaticamente do regime estabelecido no n.º 2 do artigo 40.º do Código do Imposto sobre o Rendimento das Pessoas Colectivas, aprovado pelo Decreto-Lei n.º 442-B/88, de 30 de Novembro, e no n.º 2 do artigo 56.º do Código do Imposto sobre o Rendimento das Pessoas Singulares, aprovado pelo Decreto-Lei n.º 442-A/88, da mesma data.

Art. 4.º No corrente ano as verbas confiadas à comissão de gestão do Parque e Casa de Serralves são transferidas para a Fundação.

Art. 5.º O presente diploma constitui título suficiente para efeitos de registo predial e de inscrição na respectiva matriz predial a favor da Fundação.

Visto e aprovado em Conselho de Ministros de 22 de Junho de 1989. — *Aníbal António Cavaco Silva — Miguel José Ribeiro Cadilhe.*

Promulgado em 20 de Julho de 1989.

Publique-se.

O Presidente da República, MÁRIO SOARES.

Referendado em 22 de Julho de 1989.

O Primeiro-Ministro, *Aníbal António Cavaco Silva.*

ESTATUTOS

CAPÍTULO I

Designação, duração, sede e fins

Art. 1.º A Fundação adopta a designação de Fundação de Serralves.

Art. 2.º A Fundação tem duração ilimitada.

Art. 3.º — 1 — A sede da Fundação é na cidade do Porto, na Quinta de Serralves.

2 — A Fundação poderá também desenvolver a sua acção em qualquer outra parte do País.

Art. 4.º — 1 — A Fundação tem como fins a promoção de actividades culturais no domínio de todas as artes.

2 — Na prossecução dos seus fins a Fundação criará e manterá na Quinta de Serralves:

a) Um museu de arte moderna, que albergará em depósito obras do acervo de arte moderna que são património do Estado, obras de outras entidades cedidas em depósito, bem como as que constituem o seu património;
b) Um auditório para realização de concertos e espectáculos de bailado e de teatro;
c) Quaisquer outros empreendimentos compatíveis com os seus fins.

CAPÍTULO II

Património

Art. 5.º O património da Fundação é constituído:

a) Pelo imóvel designado por Quinta de Serralves, que constitui a entrada do Estado, na sua qualidade de fundador;

b) Pelo montante em dinheiro correspondente à soma das dotações dos demais fundadores, no valor de 10 milhões de escudos cada uma, que se encontra depositado à ordem da Fundação;
c) Pelos bens que a Fundação adquirir nos termos previstos na lei com os rendimentos disponíveis do seu património;
d) Pelos bens que lhe advierem a título gratuito;
e) Por outros subsídios que lhe sejam atribuídos, a título ordinário ou extraordinário, pelo Estado ou por outros entes públicos.

Art. 6.º A Fundação pode praticar todos os actos necessários à realização dos seus fins e à gestão do seu património, adquirindo, onerando e alienando qualquer espécie de bens, nos termos previstos na lei.

CAPÍTULO III

Órgãos

Art. 7.º São órgãos da Fundação:

a) O conselho de administração;
b) O conselho de fundadores;
c) O conselho fiscal.

SECÇÃO I

Conselho de administração

Art. 8.º O conselho de administração é composto por nove membros, sendo um presidente, três vice-presidentes e cinco vogais.

Art. 9.º — 1 — Os membros do conselho de administração são designados inicialmente nas disposições transitórias destes estatutos e futuramente escolhidos pelo próprio conselho, por cooptação, nos termos dos artigos 12.º e 34.º

2 — Os membros do conselho de administração serão sempre pessoas singulares.

Art. 10.º — 1 — A maioria dos membros do conselho de administração será sempre constituída por membros do conselho de fundadores.

2 — Um dos administradores será sempre designado pelo Estado.

Art. 11.º O mandato dos membros do conselho de administração tem a duração de três anos.

Art. 12.º — 1 — No mês de Junho do último ano de cada período de duração de funções, o conselho de administração deverá designar, por voto secreto e por maioria absoluta de todos os seus membros, três novos administradores para substituição, a partir de 1 de Janeiro do ano seguinte, dos três membros mais antigos ou, em igualdade de antiguidade, dos mais velhos.

2 — Os demais membros do conselho de administração manter-se-ão em exercício por um período adicional de três anos.

Art. 13.º — 1 — Abrindo-se vaga no conselho de administração, o próprio conselho proverá ao seu preenchimento por voto secreto e maioria absoluta de todos os seus membros, sem prejuízo da renovação trienal prevista nos artigos 12.º e 34.º

2 — Se as vagas não preenchidas forem em número de cinco ou superior, observar-se-á para o seu preenchimento o disposto na alínea *b*) do n.º 1 do artigo 27.º

Art. 14.º — 1 — O presidente e os vice-presidentes do conselho de administração serão eleitos pelo próprio conselho de entre os seus membros, por voto secreto e por maioria absoluta dos seus membros, em reunião expressamente convocada para o efeito.

2 — No caso de, em primeira votação, não se formar a maioria absoluta prevista no número anterior, a votação será repetida, considerando-se então eleitos como presidente e vice-presidentes os administradores que tiverem maior número de votos.

Art. 15.º Compete ao conselho de administração praticar todos os actos necessários à prossecução dos fins da Fundação, dispondo dos mais amplos poderes de representação e gestão, nomeadamente:

a) Programar a actividade da Fundação;
b) Organizar e dirigir os seus serviços e actividades;
c) Emitir os regulamentos internos de funcionamento da Fundação;
d) Administrar e dispor livremente dos seu património nos termos da lei;
e) Constituir mandatários.

Art. 16.º — 1 — Compete ao presidente do conselho de administração:

a) Representar a Fundação;
b) Convocar e presidir ao conselho de administração;
c) Convocar e dirigir as reuniões do conselho de fundadores.

2 — Compete aos vice-presidentes, alternadamente, substituir o presidente nas suas faltas e impedimentos temporários.

Art. 17.º — 1 — A Fundação vincula-se:

a) Pela assinatura de dois administradores;
b) Pela assinatura de um administrador no exercício de poderes que nele houverem sido delegados por deliberação do conselho de administração;
c) Pela assinatura de dois procuradores, nos termos dos respectivos mandatos;
d) Pela assinatura de um só procurador, tratando-se de mandato para a prática de acto certo e determinado.

2 — Os actos de alienação ou oneração de quaisquer parcelas da Quinta de Serralves só serão válidos e eficazes se praticados em execução de uma deliberação do conselho de administração que tenha obtido o voto concordante do administrador designado pelo Estado.

Art. 18.º — 1 — O conselho de administração reunirá ordinariamente uma vez por mês e extraordinariamente sempre que for convocado pelo seu presidente, por iniciativa própria ou a solicitação de três administradores.

2 — O quórum do conselho de administração é de cinco administradores, sendo as suas deliberações tomadas por maioria absoluta de votos expressos.

3 — O presidente terá voto de qualidade.

4 — De todas as reuniões será lavrada acta em livro próprio, assinada pelos membros presentes.

Art. 19.º — 1 — O conselho de administração poderá delegar num dos seus membros, que receberá o título de administrador-delegado, a prática dos actos de gestão corrente da Fundação, ou constituir para esse efeito uma comissão executiva composta por três membros, fixando as suas regras de funcionamento.

2 — O conselho de administração poderá ainda delegar poderes para a prática de actos de gestão corrente num director que assistirá às reuniões do conselho, sem direito a voto, e sempre que para tal for convocado.

SECÇÃO II

Conselho de fundadores

Art. 20.º — 1 — O conselho de fundadores é composto:

a) Por todos os fundadores referidos no artigo 35.º;
b) Por todos aqueles a quem o conselho de fundadores, sob proposta do conselho de administração, por deliberação devidamente fundamentada e tomada por maioria absoluta, atribua tal qualidade, tendo em atenção os relevantes serviços prestados à Fundação ou os particulares méritos que nele concorram;
c) Pelos seguintes membros por natureza:

Câmara Municipal do Porto;
Universidade do Porto;
Universidade do Minho;
Associação Comercial do Porto;
Associação Industrial Portuense;
Fundação Engenheiro António de Almeida;
Cooperativa Árvore.

2 — Sempre que qualquer entidade referida nas alíneas *a*) e *b*) do número anterior seja uma pessoa colectiva, deverá esta designar, com mandato por um período de cinco anos, renovável, uma pessoa singular para fazer parte do conselho de fundadores.

3 — No caso de renúncia, impedimento definitivo ou morte da pessoa singular designada nos termos do número anterior, a pessoa colectiva que a havia designado indicará novo representante, o qual, uma vez aprovado pelo conselho de fundadores, por simples maioria, passará a fazer parte deste órgão nos termos do número anterior.

4 — Não poderão ser cooptados como administradores nem os membros por natureza, nem os membros do conselho de fundadores referidos na alínea *b*) do n.º 1 que o sejam há menos de cinco anos.

Art. 21.º Compete ao conselho de fundadores:

a) Dar parecer, até 15 de Dezembro de cada ano, sobre o plano de actividades da Fundação para o ano seguinte, o qual deverá ser apresentado pelo conselho de administração até 15 de Novembro;
b) Eleger trienalmente um membro do conselho fiscal;
c) Designar trienalmente uma sociedade de revisores oficiais de contas para fazer parte do conselho fiscal, nos termos do artigo 23.º destes estatutos;
d) Eleger uma comissão para a fixação de remunerações, nos termos do artigo 29.º;

e) Dar parecer sobre qualquer matéria que lhe for apresentada para o efeito pelo conselho de administração;
f) Exercer todas as demais competências que lhe são conferidas pelos presentes estatutos.

Art. 22.º — 1 — O conselho de fundadores terá uma reunião anual entre 1 e 15 de Dezembro de cada ano para o exercício da competência referida na alínea *a*) do artigo anterior e para proceder, quando for caso disso, à designação e às eleições previstas nas alíneas *b*), *c*) e *d*) do mesmo artigo.

2 — O conselho de fundadores poderá ainda reunir extraordinariamente sempre que o presidente do conselho de administração o convoque.

3 — As reuniões plenárias do conselho de fundadores serão presididas pelo presidente do conselho de administração e delas será lavrada acta.

4 — O quórum deliberativo do conselho de fundadores é constituído por metade e mais um dos seus membros.

5 — Se o conselho não puder reunir por falta de quórum, será imediatamente convocada uma nova reunião, a realizar dentro de quinze dias, qualquer que seja o número de fundadores então presentes.

SECÇÃO III

Conselho fiscal

Art. 23.º — 1 — O conselho fiscal é composto por três membros, sendo um eleito pelo conselho de fundadores de entre os seus membros, o segundo uma sociedade de revisores oficiais de contas designada pelo conselho de fundadores e o terceiro, que presidirá, designado pelo Ministro das Finanças.

2 — O mandato dos membros referidos no número anterior é de três anos civis completos.

3 — Os membros do conselho fiscal são designados inicialmente nos termos das disposições transitórias destes estatutos.

Art. 24.º — 1 — Compete aos conselho fiscal:

a) Verificar a regularidade dos livros e registos contabilísticos, bem como dos documentos que lhes servem de suporte;
b) Verificar, sempre que o julgue conveniente e pela forma que repute adequada, a existência dos bens ou valores pertencentes à Fundação;
c) Verificar a exactidão das contas anuais da Fundação;
d) Elaborar um relatório anual sobre a sua acção de fiscalização e emitir parecer sobre as contas anuais apresentadas pelo conselho de administração.

2 — Os membros do conselho fiscal devem proceder, conjunta ou separadamente e em qualquer época do ano, aos actos de inspecção e verificação que tiverem por convenientes para o cabal exercício das suas funções.

SECÇÃO IV

Destituição do conselho de administração

Art. 25.º — 1 — O Estado poderá requerer, no Tribunal Cível da Comarca do Porto, a destituição do conselho de administração, sempre que a este seja imputável qualquer das situações a seguir referidas:

a) Desrespeito manifesto e reiterado dos fins estatutários da Fundação;
b) Actos dolosos ou culposos que acarretem grave dano para o património da Fundação;
c) Suspensão não justificada das actividades da Fundação por prazo superior a seis meses;
d) Não preenchimento, durante um ano, das vagas que se verificarem no conselho de administração;
e) Cessação, por parte do conselho de administração, do exercício das suas competências, expressa, designadamente, na não realização, durante um ano, de reuniões ordinárias, num mínimo de três consecutivas ou cinco intercaladas;
f) Não apresentação das contas anuais da Fundação até 31 de Dezembro do ano seguinte.

2 — Se do procedimento judicial resultar que qualquer das situações invocadas como fundamento da destituição é imputável apenas a algum ou alguns dos administradores, a decisão judicial de destituição será restrita a este ou a estes.

Art. 26.º — 1 — Destituído todo o conselho de administração, por sentença judicial transitada em julgado, o novo conselho será composto pela forma seguinte:

a) Três membros designados pelo Estado, um dos quais fará obrigatoriamente parte do conselho de fundadores;
b) Três membros eleitos pelas entidades privadas que fazem parte do conselho de fundadores, um dos quais fará obrigatoriamente parte desse conselho;
c) Três membros eleitos pelo conselho de fundadores de entre os seus membros.

2 — Constituído o novo conselho de administração, nos termos do número anterior, o respectivo período de funções será de três anos civis completos, não se contando o ano da sua designação.

Art. 27.º — 1 — Sendo destituídos, também por sentença judicial transitada em julgado, apenas algum ou alguns dos membros do conselho de administração, observar-se-á o seguinte:

a) Se o número de administradores destituídos não for superior a quatro, as vagas serão preenchidas por cooptação dos restantes administradores;
b) Se o número de administradores destituídos for superior a quatro, três ou seis vagas serão preenchidas nos termos do n.º 1 do artigo anterior, por forma a manter-se, quanto ao seu preenchimento, a proporção aí estabelecida, devendo as restantes vagas, se as houver, ser preenchidas por cooptação de todos os administradores.

2 — Os membros do conselho de administração designados nos termos do número anterior manter-se-ão em exercício até ao termo do período de duração de funções em curso.

Art. 28.º Os administradores designados nos termos dos artigos 26.º e 27.º ficam sujeitos a todas as regras destes estatutos, nomeadamente no que respeita ao período de duração de funções e ao regime de renovação do conselho de administração.

SECÇÃO V

Remunerações

Art. 29.º — 1 — Serão remuneradas as funções do administrador-delegado e dos membros da comissão executiva do conselho de administração.

2 — Poderão ser pagas senhas de presença a todos os membros do conselho de administração por cada reunião em que participem.

3 — A remuneração do administrador-delegado e dos membros da comissão executiva do conselho de administração, bem como as senhas de presença dos membros do conselho de administração, serão fixadas, de três em três anos, por uma comissão de três membros do conselho de fundadores, eleita de três em três anos, a contar da data da entrada em vigor do diploma que aprovou os presentes estatutos na sua reunião anual.

4 — Os membros da comissão de fixação de remunerações são designados inicialmente nos termos das disposições transitórias destes estatutos.

CAPÍTULO IV

Contas da Fundação

Art. 30.º O conselho de administração deve manter a contabilidade da Fundação devidamente arrumada, segundo critérios contabilísticos geralmente aceites, e elaborar, no fim de cada ano civil e até 30 de Abril do ano seguinte, um inventário do seu património e um balanço das suas receitas e despesas.

Art. 31.º As contas anuais da Fundação e o parecer sobre elas emitido pelo conselho fiscal serão publicados, até 31 de Julho do ano seguinte àquele a que se reportarem, em dois dos jornais diários de maior circulação na cidade do Porto.

CAPÍTULO V

Extinção da Fundação

Art. 32.º — 1 — Extinta a Fundação, o seu património reverterá integralmente para o Estado.

2 — Se a extinção vier a ter lugar por inviabilidade da Fundação em consequência da falta do subsídio anual do Estado previsto na alínea *c*) do artigo 5.º, o património da Fundação, com excepção do Parque e Casa de Serralves, que reverte para o Estado, reverterá para a entidade que vier a ser escolhida pelo conselho de fundadores.

CAPÍTULO VI

Disposições transitórias

Art. 33.º O conselho de administração tem a seguinte composição inicial:

João Vasco Marques Pinto, presidente;
Fernando Guedes, vice-presidente;
João Macedo Silva, vice-presidente;
Rui Vilar, vice-presidente;
Barnardino Gomes, vogal;
José António Barros, vogal;
António Rocha e Mello, vogal;
Vasco Airão, vogal;
Luís Braga da Cruz, vogal.

Art. 34.º — 1 — O mandato dos administradores designados no artigo anterior inicia-se na data da instituição da Fundação e termina em 31 de Dezembro de 1994.

2 — De 1 a 30 de Junho de 1994 o conselho de administração deliberará, por voto secreto e por maioria absoluta de todos os seus membros, sobre a renovação do período de duração de funções de três dos seus membros, de acordo com o previsto no artigo 12.º

3 — Se a deliberação tomada for no sentido da não renovação do período de duração de funções de algum ou alguns dos administradores, o conselho cooptará até 31 de Dezembro de 1994, por voto secreto e por maioria absoluta de todos os seus membros, quem deva preencher a vaga ou vagas que nessa data se abrirão.

Art. 35.º O conselho de fundadores tem a seguinte composição inicial:

Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento;
Airbus Industrie;
Alexandre Cardoso, L.da;
Amorim — Investimentos e Participações, S. A.;
António Brandão Miranda;
ARSOPI — Indústrias Metalúrgicas Arlindo S. Pinto, S. A.;
Auto Sueco, L.da;
Banco Borges & Irmão, S. A.;
Banco Comercial Português;
Banco de Comércio e Indústria, S. A.;
Banco Fonsecas & Burnay;
Banco Internacional de Crédito, S. A;
Banco Português do Atlântico, E. P.;
BPI — Banco Português de Investimento, S. A.;
BNU — Banco Nacional Ultramarino;
Banco Totta & Açores, S. A.;
BNP/Factor — Companhia Internacional de Aquisição de Créditos, S. A.;
Caixa Geral de Depósitos;
Chelding — Sociedade Internacional de Montagens Industriais, L.da;
CINCA — Companhia Industrial de Cerâmica, S. A.;
COTESI — Companhia de Têxteis Sintéticos, S. A.;
Crédit Lyonnais-Portugal, S. A.;
DILIVA — Sociedade de Investimentos Imobiliários, S. A.;
Fábrica de Malhas Filobranca, L.da;
Fábrica Nacional de Relógios, Reguladora, S. A.;
FNAC — Fábrica Nacional de Ar Condicionado, U. C. R. L.;
I. P. Financeira — Sociedade de Investimentos, Estudos e Participações Financeiras, S. A.;
João Vasco Marques Pinto;
Jorge de Brito;
Lacto Lusa, S. A.;
Longa Vida — Agrícola de Lacticínios A Central de Perafita, L.da;
Maconde, Confecções, L.da;
MOCAR, S. A.;
POLIMAIA — Sociedade Industrial Química, S. A.;
Produtos Sarcol, L.da;
R. A. R. — Refinarias de Açúcar Reunidas, S. A.;
Rima — Racionalização e Mecanização Administrativa, S. A.;
Soleasing — Comércio e Aluguer de Automóveis, S. A.;
Salvador Caetano — Indústrias Metalúrgicas e Veículos de Transporte, S. A.;
Sociedade Comercial Tasso de Sousa, L.da;
Sociedade Têxtil A Flor do Campo, S. A;
Soja de Portugal — Sociedade Gestora de Participações Sociais, S. A.;
Indústrias Têxteis Somelos, S. A.;
SONAE — Investimentos, Sociedade Gestora de Participações Sociais, S. A.;
Têxteis Carlos Sousa, L.da;
Têxtil Manuel Gonçalves, S. A.;
União de Bancos Portugueses, S. A.;
UNICER — União Cervejeira, S. A.;
Vera Lilian Cohen Espírito Santo Silva;
VICAIMA — Indústria de Madeiras e Derivados, L.da;
Vinícola do Vale do Dão, L.da

Art. 36.º O conselho fiscal tem a seguinte composição inicial:

Mário César Martins Pinho da Cruz, presidente;
Aníbal Oliveira;
A. Gândara e F. Alves, Sociedade Revisora de Contas.

Art. 37.º A comissão de fixação de remunerações para o triénio de 1989, 1990 e 1991 tem a seguinte composição:

Artur Santos Silva, presidente;
Manuel Violas;
Assis Magalhães.

O Primeiro-Ministro, *Aníbal António Cavaco Silva.*

Decreto Regulamentar n.º 21/89

de 27 de Julho

Considerando que se encontra em fase de ultimação o plano de salvaguarda e valorização da zona Jerónimos, Torre de Belém, Junqueira e Ajuda;

Assim:

Ao abrigo do disposto no n.º 1 do artigo 9.º do Decreto-Lei n.º 794/76, de 5 de Novembro, e nos termos da alínea *c*) do artigo 202.º da Constituição, o Governo decreta o seguinte:

Artigo único. O prazo previsto no artigo 1.º do Decreto Regulamentar n.º 46/87, de 29 de Julho, alterado pelo Decreto Regulamentar n.º 66/87, de 31 de Dezembro, é prorrogado por um ano.

Presidência do Conselho de Ministros, 19 de Junho de 1989. — *Aníbal António Cavaco Silva — Luís Francisco Valente de Oliveira.*

Promulgado em 26 de Julho de 1989.

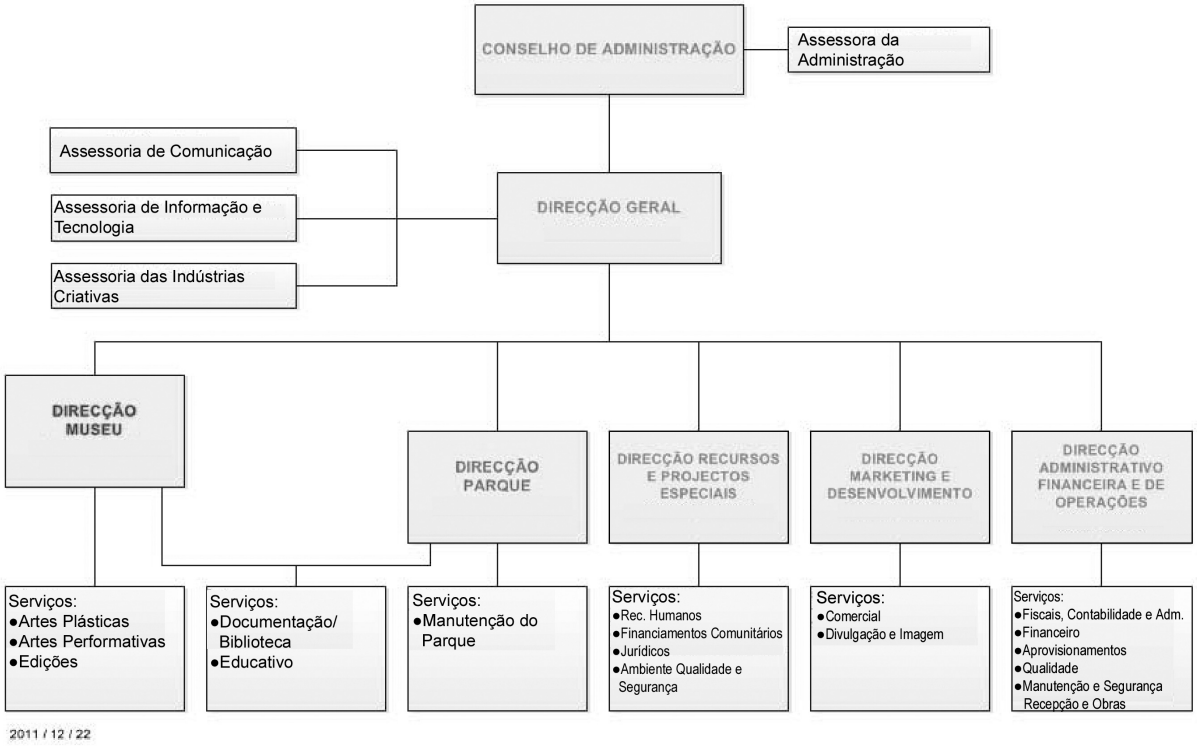
Publique-se.

O Presidente da República, MÁRIO SOARES.

Referendado em 17 de Julho de 1989.

O Primeiro-Ministro, *Aníbal António Cavaco Silva.*

Anexo L - Organograma da Fundação de Serralves


CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO
Assessora da Administração
Assessoria de Comunicação
Assessoria de Informação e Tecnologia
Assessoria das Indústrias Criativas
DIRECÇÃO GERAL
DIRECÇÃO MUSEU
DIRECÇÃO PARQUE
DIRECÇÃO RECURSOS E PROJECTOS ESPECIAIS
DIRECÇÃO MARKETING E DESENVOLVIMENTO
DIRECÇÃO ADMINISTRATIVO FINANCEIRA E DE OPERAÇÕES
Serviços:
●Artes Plásticas
●Artes Performativas
●Edições
Serviços:
●Documentação/ Biblioteca
●Educativo
Serviços:
●Manutenção do Parque
Serviços:
●Rec. Humanos
●Financiamentos Comunitários
●Jurídicos
●Ambiente Qualidade e Segurança
Serviços:
●Comercial
●Divulgação e Imagem
Serviços:
●Fiscais, Contabilidade e Adm.
●Financeiro
●Aprovisionamentos
●Qualidade
●Manutenção e Segurança Recepção e Obras

2011 / 12 / 22

Anexo M - Despacho da Secretaria de Estado da Cultura, publicado no Diário da República II Série, nº 269 (21 de novembro de 1979)

sagístico — exonerada, a seu pedido, do referido lugar, a partir de 8 de Outubro findo, data em que tomou posse do lugar de primeiro-oficial do quadro do mesmo Serviço.

Maria de Fátima Ivone Bragança de Almeida e Fernando de Jesus Santos, terceiros-oficiais do quadro do Serviço Nacional de Parques, Reservas e Património Paisagístico — exonerados, a seu pedido, dos referidos lugares, a partir de 8 de Outubro findo, data em que tomaram posse das funções de segundos-oficiais do quadro do mesmo Serviço.

(Anotados pelo Tribunal de Contas em 29 de Outubro findo.)

Serviço Nacional de Parques, Reservas e Património Paisagístico, 12 de Novembro de 1979. — O Presidente, *Fernando José dos Santos Pessoa.*

MINISTÉRIO DA CULTURA E DA CIÊNCIA

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Gabinete do Secretário de Estado

Despacho

Existindo já no Porto as estruturas de um centro de exposições de arte moderna, nas instalações do Museu Nacional de Soares dos Reis, cujas actividades atingiram apreciável desenvolvimento, considera-se prioritário assegurar desde já a execução de medidas tendentes à publicação das disposições legais para a institucionalização do Museu Nacional de Arte Moderna do Porto e a recolha de dados indispensáveis ao seu arranque, criando-se uma comissão organizadora do referido Museu.

O trabalho da comissão organizadora é considerado da maior importância, particularmente no que respeita aos problemas relacionados com a instalação do Museu, que se deseja concretizável a curto prazo.

Nestes termos:

1 — É criada uma comissão organizadora do Museu Nacional de Arte Moderna do Porto, com a seguinte composição:

Dr.ª Maria Emília Amaral Teixeira, directora do Museu Nacional de Soares dos Reis, que presidirá;
Prof. Doutor José Augusto França;
Prof. Pintor Júlio Resende da Silva Dias, da direcção da Escola de Belas-Artes do Porto;
Pintor Fernando de Azevedo, da direcção da Sociedade Nacional de Belas-Artes;
Crítico de arte Fernando Peres, da direcção do Centro de Arte Contemporânea;
Eteline Ramos Pinto Rosas, da direcção do Centro de Arte Contemporânea.

2 — A comissão organizadora apresentará propostas concretas tendo em consideração os objectivos propostos no preâmbulo e contará com o apoio técnico e administrativo do Museu Nacional de Soares dos Reis.

3 — Os encargos com o funcionamento e acções da comissão organizadora serão suportados pela verba inscrita no Plano de Investimentos da Administração Pública para a criação de novos museus, até ao limite de um milhão de escudos.

Ministério da Cultura e da Ciência, 2 de Novembro de 1979. — O Secretário de Estado da Cultura, *Hélder Macedo.*

Direcção-Geral do Património Cultural

Por despacho do Secretário de Estado da Cultura, de 18 de Janeiro último:

Cecília Coelho — contratada, como monitor vigilante de 1.ª classe além do quadro, para o Museu Nacional de Arte Antiga. (Registo T. C. 48 462, de 10 de Agosto último. Visado em 24 de Outubro findo. São devidos emolumentos no valor de 400$.)

Por meus despachos de 16 de Outubro último:

João Bernardo dos Santos — rescindido, a seu pedido, o respectivo contrato, como fiel de 1.ª classe além do quadro da Biblioteca Nacional de Lisboa, com efeitos a partir de 17 de Setembro último, data em que tomou posse como encarregado além do quadro da mesma Biblioteca. (Registo T. C. 68 215, de 22 de Outubro findo. Anotado na mesma data.)

Maria Lucília Moita Tavares Simão — rescindido, a seu pedido, o respectivo contrato, como conservador-ajudante do Museu D. Lopo de Almeida, com efeitos a partir de 26 de Setembro último, data em que tomou posse como director do mesmo Museu. (Registo T. C. 68 214, de 22 de Outubro findo. Anotado na mesma data.)

Direcção-Geral do Património Cultural, 13 de Novembro de 1979. — O Adjunto do Director-Geral, *António Manuel Mesquita Soares Nunes de Oliveira.*

Por despachos do Secretário de Estado da Cultura de 10 de Novembro do ano findo:

Filipe Pereira Oliva — contratado como técnico de 1.ª classe além do quadro, em comissão de serviço, para a Biblioteca Nacional de Lisboa. (Registo T. C. 48 645, de 13 de Agosto último. Visado em 31 de Outubro findo. São devidos emolumentos no valor de 500$.)

Maria da Graça Rosa da Silva Garcia Nolasco da Silva — contratada como técnico de 1.ª classe além do quadro para a Biblioteca Nacional de Lisboa. (Registo T. C. 52 893, de 21 de Agosto último. Visado em 30 de Outubro findo. São devidos emolumentos no valor de 500$.)

Direcção-Geral do Património Cultural, 13 de Novembro de 1979. — Pelo Director-Geral, *Justino Mendes de Almeida.*

Gabinete das Relações Culturais Internacionais

Por despacho do Secretário de Estado da Cultura de 9 do corrente mês:

Dr. José Domingos Garcia Domingues, inspector orientador do Ministério da Educação — prorrogada a equiparação a bolseiro do Estado por um período de seis meses (de 1 de Outubro de 1979 a 31 de Março de 1980), nos termos do n.º 2 do artigo 4.º do Decreto-Lei n.º 420/78, de 21 de Dezembro, a fim de concluir a preparação do seu trabalho de tese com vista ao seu doutoramento em História. (Não carece de visto ou anotação do Tribunal de Contas.)

Gabinete das Relações Culturais Internacionais, 9 de Novembro de 1979. — O Director, *João Estêvão Lopes Serralo.*

MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO

Gabinete do Ministro

Despacho n.º 299/79

Nos termos do artigo 2.º do Decreto-Lei n.º 43 000, de 1 de Junho de 1960, conjugado com o disposto no artigo 1.º do Decreto-Lei n.º 691/75, de 11 de Dezembro, e do Despacho Normativo n.º 311/79, de 19 de Setembro, sob proposta da Direcção-Geral do Ensino Secundário, a habilitação conferida pelo curso de comércio regulado pelo Decreto n.º 20 420, de 21 de Outubro de 1931, é declarada suficiente, em paralelo com o curso geral dos liceus, para efeito de provimento no lugar de primeiro-oficial do Instituto da Família e Acção Social.

Ministério da Educação, 12 de Novembro de 1979. — O Ministro da Educação, *Luís Eugénio Caldas Veiga da Cunha.*

Anexo N - Despacho nº 150/85 da Secretaria de Estado da Cultura, publicado no Diário da República II série, nº293 (20 dez. 1985)

1.11 — Autorizar o recrutamento e provimento do restante pessoal dos organismos dependentes em qualquer dos regimes legalmente previstos, bem como a prorrogação, renovação e rescisão dos respectivos contratos;
1.12 — Declarar a urgente conveniência de serviço, nos termos do n.º 2 do art. 3.º do Dec.-Lei 146-C/80, de 22-5;
1.13 — Conceder licenças ilimitadas;
1.14 — Autorizar a requisição de pessoal ao serviço da Secretaria de Estado da Administração Pública que gere os excedentes de pessoal;
1.15 — Prorrogar o prazo de posse, nos termos previstos no § único do art. 4.º do Dec.-Lei 34 945, de 27-9-45;
1.16 — Autorizar a passagem ao regime de tempo parcial, nos termos do art. 3.º do Dec.-Lei 167/80, de 29-5;
1.17 — Autorizar o abono de vencimento de exercício, nos termos do art. 9.º do Dec. c. f. lei. 19 478, de 18-3-31;
1.18 — Autorizar o abono de vencimento de exercício a favor de funcionários que substituam o ausente, nos termos do art. 6.º, n.º 1, do Dec.-Lei 191-E/79, de 26-7;
1.19 — Autorizar as despesas resultantes de acidentes em serviço, nos termos legais;
1.20 — Autorizar a prestação de trabalho extraordinário e em dias de descanso semanal, nos termos do art. 20.º do Dec.-Lei 110-A/81, de 14-5;
1.21 — Autorizar a permuta, transferência, destacamento e requisição de funcionários dos organismos dependentes do INIC, nos termos do disposto nos arts. 22.º, 23.º, 24.º e 25.º do Dec.-Lei 41/84, de 3-2, bem como dos arts. 40.º e 41.º do Dec.-Lei 414/80, de 27-9.
2 — O presidente do INIC é autorizado a delegar a competência própria e a subdelegar a que lhe é delegada pelo presente despacho, no todo ou em parte, no vice-presidente e chefes de divisão do Instituto.
3 — O presente despacho entra em vigor nesta data.

11-12-85. — O Secretário de Estado do Ensino Superior, *Fernando Nunes Ferreira Real.*

Desp. 169/SEES/85. — Ao abrigo do disposto no art. 10.º do Dec.-Lei 445/85, de 24-10, nomeio o Dr. José Guimarães dos Santos director do Centro Regional do Porto do Instituto Português de Oncologia de Francisco Gentil.

10-12-85. — O Secretário de Estado do Ensino Superior, *Fernando Nunes Ferreira Real.*

Desp. 170/SEES/85. — Nos termos do disposto no art. 6.º do Dec.-Lei 513-L1/79, de 27-12, com a redacção dada pelo art. 1.º do Dec.-Lei 131/80, de 17-5, nomeio para integrarem a comissão instaladora da Escola Superior de Tecnologia do Instituto Politécnico de Viseu as seguintes individualidades:

Presidente — licenciado José António Tenreiro Machado, assistente além do quadro da Faculdade de Engenharia da Universidade do Porto.
Vogais:
Licenciado António Soares de Sousa, professor efectivo da Escola Secundária de Emídio Navarro de Viseu.
Licenciada Alexandra Maria Soares Ferreira Galhano, assistente da Faculdade de Engenharia do Porto.

A presente nomeação é efectuada, nos termos dos n.os 2 e 3 do art. 3.º do Dec.-Lei 146-C/80, de 22-5, por reconhecida urgente conveniência de serviço e o desempenho das funções é em regime de comissão de serviço.

10-12-85. — O Secretário de Estado do Ensino Superior, *Fernando Nunes Ferreira Real.*

SECRETARIA DE ESTADO DA ADMINISTRAÇÃO ESCOLAR

Gabinete do Secretário de Estado

Desp. 12/AE/85. — *Louvor.* — O professor do ensino secundário licenciado José António Fernandes demonstrou através da sua actividade escolar, ao longo de mais de 32 anos, o maior interesse pelo ensino e problemas a ele ligados, em particular no sector da realização da medicina escolar.
Caso ímpar de assiduidade, pois não deu qualquer falta ao serviço, tendo no seu cadastro vários louvores, apraz-me, ao atingir os seus 70 anos de idade, louvar o professor do ensino secundário e clínico licenciado José António Fernandes, reconhecendo publicamente a sua extrema disponibilidade, competência, capacidade de trabalho e extraordinário relacionamento humano.

12-12-85. — O Secretário de Estado da Administração Escolar, *Fernando Augusto Simões Alberto.*

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

Gabinete da Secretária de Estado

Desp. 150/85. — Determino que seja constituída, no âmbito de competências do Instituto Português do Património Cultural, a Comissão Organizadora do Museu Nacional de Arte Moderna, a sediar no Porto, com a seguinte composição:

Prof. Doutor José Augusto França.
Fernando Pernes.
Pintor Fernando de Azevedo.
Dr.ª Maria Emília Amaral Teixeira.
Pintor Fernando Calhau.

A esta Comissão deverá competir a fixação do programa do Museu, o estudo, apenas preliminar, das suas instalações e os pareceres necessários à reunião de todo o acervo de arte moderna que, embora propriedade do Estado, se encontra distribuído ou afectado a vários organismos. Entende-se ainda que a Comissão se dissolverá automaticamente após a produção dos elementos acima indicados, nunca devendo exceder a sua actividade por um prazo superior a 90 dias.

25-11-85. — A Secretária de Estado da Cultura, *Maria Teresa Pinto Basto Gouveia.*

Instituto Português do Património Cultural

Por despacho do Ministro da Cultura de 27-7-85:

João Rodrigues da Mota, pedreiro de 3.ª classe do quadro do pessoal do Museu de D. Diogo de Sousa — promovido a pedreiro de 2.ª classe do mesmo quadro. (Visto, TC, 28-11-85. São devidos emolumentos.)

Por despachos do Ministro da Cultura de 22-8-85:

Ana Maria Rodrigues da Cruz, Maria Filomena Felisberto Paulino, Julieta de Lurdes Costa Araújo, Maria da Conceição Martins Lourenço Sousa Nunes e Maria do Carmo de Jesus Manso, guardas de museu de 2.ª classe do quadro do pessoal do Museu Nacional de Arte Antiga — promovidas a guardas de museu de 1.ª classe do mesmo quadro.
Ana Maria da Costa Carreira da Silva, terceiro-oficial do quadro do pessoal do Museu Nacional de Arte Antiga — promovida a segundo-oficial do mesmo quadro.
Maria do Céu da Costa Baptista Abrunhosa Gonçalves, assistente de conservador de 2.ª classe do quadro do pessoal do Museu Nacional de Arte Antiga — promovida a assistente de conservador de 1.ª classe do mesmo quadro.
Joaquim José Cardoso Godinho, técnico auxiliar de museografia de 2.ª classe do quadro do pessoal do Museu Nacional de Arte Antiga — promovido a técnico auxiliar de museografia de 1.ª classe do mesmo quadro.
Maria da Piedade Sarrea d'Orey Pereira Coutinho, auxiliar de museografia de 2.ª classe do quadro do pessoal do Museu Nacional de Arte Antiga — promovida a auxiliar de museografia de 1.ª classe do mesmo quadro.
Maria Manuela Barreto de Carvalho Amaro Gallego, monitora de 2.ª classe do quadro do pessoal do Museu Nacional de Arte Antiga — promovida a monitora de 1.ª classe do mesmo quadro.

(Visto, TC, 29-11-85. São devidos emolumentos.)

Por despachos do Ministro da Cultura de 2-9-85:

Berta da Silva Lourenço, escriturária-dactilógrafa de 2.ª classe do quadro do pessoal do Arquivo Distrital de Viseu — nomeada terceiro-oficial do quadro do pessoal do Museu de Grão Vasco, indo ocupar um dos lugares criados pela Port. 506/80, de 12-8, e nunca provido. (Visto, TC, 27-11-85.)
Maria Alice Simões Beloto Gonçalves, terceiro-oficial do quadro do pessoal do Museu Monográfico de Conímbriga — promovida a segundo-oficial do mesmo quadro. (Visto, TC, 28-11-85.)

(São devidos emolumentos.)

11-12-85. — Pelo Presidente, *Salvador Duarte Silva.*

Anexo O - II COMNAM (1986), Relatório elaborado pela Comissão Organizadora do Museu Nacional de Arte Moderna, Porto

INTRODUÇÃO

Ao dar-se início a este parecer, elaborado pela Comissão Organizadora do Museu Nacional de Arte Moderna, nomeada pelo despacho 150/85 de 25 de Novembro de 1985 de Sua Excelência a Senhora Secretária de Estado da Cultura, considera-se necessário referir o trabalho produzido, por Fernando Pernes, critico de arte e professor da Escola Superior de Belas Artes do Porto, que como Delegado-Executivo da Comissão Organizadora do Museu Nacional de Arte Moderna, elaborou os termos do programa então proposto para a criação e funcionamento do Museu Nacional de Arte Moderna da cidade do Porto. Nesta primeira fase, foi apresentado no Museu Nacional Soares dos Reis do Porto, o acervo então atribuído àquele projectado Museu e publicado um catálogo que incluia além do referido programa inicial, um breve inventário das peças.
Ao retomar,a presente Comissão, considera ser de ter em toda a atenção as propostas e as conclusões daquele programa, que, uma vez que se encontra publicado e facilmente consultável, se considera superfluo reproduzir no presente documento.
Nas diversas reuniões efectuadas, até ao presente, pelos membros da actual Comissão, quer no Porto quer em Lisboa, incluindo mesmo uma reunião com o Senhor Presidente da Câmara Municipal do Porto, destacam-se duas situações para as quais neste parecer se procura dar uma resposta: uma consiste no programa do Museu, e outra na sua instalação física.
Quanto à primeira, alinham-se uma série de considerações com que se procura concorrer para que sejam estabelecidos os propósitos e as acções do futuro Museu Nacional de Arte Moderna.

Quanto à segunda: queremos referir, posições assumidas pela Comissão quanto às disponibilidades que de momento se lhe depararam,para as instalações provisórias,ou em termos definitivos,do Museu.

Passamos assim a enunciar os pontos referentes ao parecer solicitado pelo despacho atrás citado.

1 - FIXAÇÃO DO PROGRAMA

Entende-se que o programa agora delineado é apenas um esboço prévio que só um primeiro Director do Museu Nacional de Arte Moderna poderá desenvolver e fixar como programa.

1.1 - Reunir uma colecção de Obras de Arte representativa das correntes estéticas definidas em Portugal desde 1910 até à actualidade, no quadro de chamada Arte Moderna, considerando peças de maior ou menor importância, estas necessárias para uma informação totalizante.

1.2 - Classificar o referido acervo em termos científicos de História da Arte promovendo para o efeito pesquisas realizáveis por equipas pertencentes aos quadros do Museu Nacional de Arte Moderna ou trabalhando para ele por contrato.

1.3.- Organização de arquivos de documentação fotográfica, cinematográfica, video, impressa e manuscrita, etc..

1.4 - Estabelecer rapidamente relações, possivelmente contratuais, com Universidades Portuguesas onde se assegure um ensino de História de Arte Contemporânea, dele tirando proveito para as pesquisas e arquivos referidos

1.5.- Manter uma actualização permanente da colecção dando particular atenção aos aspectos salientes da actualidade.

1.6 - Exibir, em condições museológicas adequadas, uma parte significativa do referido acervo que deverá organizar-se como núcleo estrutural.

1.7 - Promover alternativas de exibição de peças do acervo conforme programas coerentes devidamente estudados.

1.8 - Apresentar regular e frequentemente peças do acervo ou outras obtidas por empréstimo de instituições similares ou de coleccionadores privados, num quadro cultural valorativo coberto por publicações monográficas.

1.9 - Realizar exposições temporárias sobre temas de arte moderna portuguesa e estrangeira procurando sempre criar perspectivas para a compreensão e valorização da arte actual.

1.10- Publicar desde o primeiro aniversário do Museu Nacional de Arte Moderna um boletim periódico que sirva de catálogo dinâmico do acervo, dê conta dos trabalhos de pesquisa realizados e recolha de textos e imagens relativos às actividades do Museu

1.11- Realizar operações culturais interdisciplinares em colaboração com outros organismos musicais, teatrais, cinematográficos, televisivos, editoriais universitários ou de outro ensino, profissionais da crítica da arte, etc.

1.12- Estabelecer relações de cooperação com outros organismos similares estrangeiros para promover troca de informações e de obras não tanto em grandes e custosas exposições de rentabilidade improvável, mas em unidades ou conjuntos significativos apresentados em profundidade com aparelho crítico apropriado.

2 - ACERVO DA ARTE MODERNA

2.1 - Importa reunir as peças já directamente adquiridas pelo Museu Nacional de Arte Moderna ou postas à sua disposição, conforme exposição de 1980

2.2 - Considerando que a vocação do Museu Nacional de Arte Contemporânea deve ser redefinida, em função do projecto do novo Museu Nacinal de Arte Moderna, como um Museu da arte do século XIX (com seus prolongamentos naturalistas e académicos que as condições da história da arte portuguesa estabeleceram) há que fazer passar, a título de cedência ou de depósito, do primeiro para o segundo museu, a parte do acervo respeitante à parte moderna com a documentação correpondente.

2.3 - Identicamente deverão ser recolhidas em depósito no acervo do Museu Nacional de Arte Moderna todas as peças de arte moderna existentes em museus dependentes do Instituto Português do Património Cultural que forem consideradas necessárias àquele. Para tal, o Instituto Português do Património Cultural deverá promover urgentemente um levantamento geral dos acervos do século XX existentes nos referidos museus- bem como na Direcção-Geral da Acção Cultural

2.4 - Finalmente, o Instituto Português do Património Cultural deverá promover um levantamento exaustivo das peças do século XX existentes em outros organismos públicos, mediante circulares cominatórias endereçadas aos dirigentes e responsáveis dos diversos Ministérios (Directores Gerais, Presidentes de Institutos, Etc..) com resposta a curta data, a fim de reclamar

cos do século XX.

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

2.7 - Considerando que não será provável, nem fácil, para já, a aquisição em bloco de obras fundamentais dos vários períodos históricos da arte moderna portuguesa, propõe-se que a colecção comece desde já a ganhar personalidades a partir do tempo presente, adquirindo obras de previsível qualidade, na prespectiva de que esses núcleos actuais possam vir a desempenhar no futuro uma linha preponderante e definitiva do acervo do Museu Nacional de Arte Moderna. Para efectivação deste proposito, que se considera urgente, com vista à imediata continuidade do Museu, propõe-se a nomeação de uma reduzida comissão de compras, que actuaria com carácter permanente e em coordenação, nos principais centros artísticos portugueses; Lisboa e Porto.

3 - INSTALAÇÕES

Consideram-se duas possibilidades básicas para implantação do Museu, conforme se indica.

3.1 - Construção do imóvel próprio

A solução mais adequada à instalação do Museu será a construção de um edifício criado especialmente para esse efeito; implantado preferencialmente num parque com acessos fáceis, potencializando a utilização de tempos livres como hábitos de fruição cultural.

Num edifício criado de raiz, torna-se possível o planeamento e afectação das áreas de acordo com concepções museológicas actuais, garantindo a optimização funcional quer no que diz respeito às áreas públicas quer nas de serviço e de apoio, facilitando a instalação de climatização, segurança etc..

E, a acrescentar ainda, que com a criação de um imóvel, ou conjunto de imóveis, se pode dar lugar, como tem sucedido em várias cidades do mundo, à criação um objecto arquitectónico de valor artístico e patrimonial par a cidade do Porto.

Esta solução, sendo embora a mais correcta implicará certamente alguma demora na sua concretização. Assim, considera-se que desde já, poderá ser adaptado um espaço alternativo para apresentação de sectores da colecção e promoção de actividades culturais, tais como exposições temporárias, conferências, debates, publicação de textos etc..

Desta forma seria possível criar uma dinâmica inicial que concorreria par motivação cultural da população, provocando o interesse e a espectativa para a instalação definitiva do Museu.

3.2 - Utilização de um imóvel existente

A adaptação de um edifício, embora constitua uma solução possível não permitirá a obtenção dassoluções mais correctas, uma vez que as

dimensões e características dos espaços utilizáveis serão condicionados pelas estruturas arquitectónicas existentes, não sendo por vezes viável a instalação de tecnologias modernas da museologia, dificultando a organização de acções da animação, que pressupõem instalações adequadas, como salas de reuniões ateliers, auditórios etc..

3. 3 - Analise dos Espaços Previstos para Implantação do Museu

3.3.1.- Parque da Cidade do Porto

A área disponível no Parque da Cidade reveste-se das melhores características para implantação de um edificio próprio. Todavia, tanto quanto fomos informados, a utilização encontra-se em fase de projecto e msemo assim já bastante comprometido pelo equipamento urbano previsto para aquela área.

3.3.2.- Quinta de Santiago de Carvalho

Este espaço posto à disposição pela Câmara Municipal de Matosinhos , o que muito se louva, está no entanto sujeito a ventos marítimos e desinserido de uma área urbana de qualidade o que em nosso entender desaconselha a sua utilização.

3.3.3.- Quartel de Cavalaria 6

Fomos informados pelo Senhor Presidente da Câmara Municipal do Porto que não se prevê a desocupação das instalações por parte do regimento que agora ali está sediado, ficando assim eliminada a hipotese da instalação do Museu naquele espaço.

Na visita realizada ao local verificou-se também que, de qualquer forma a implantação ali do Museu não seria nem fácil, nem razoavelmente económica.

3.3.4. -Edificio Aliança Seguradora

Considerou-se também a possibilidade da utilização do edificio da Companhia de Seguros Aliança Seguradora.

Fomos informados que o citado edifício se encontra disponível para venda por 160.000 contos ou para aluguer por 600 contos mensais.

Baseados na informação nº. 75/DMPF/86 e por analise das plantas do referido imóvel conclui-se que a utilização do espaço em causa para Museu constituirá sempre uma solução de compromisso, de certo modo ajustado, mas exigindo obras de adaptação cujos custos juntos aos da compra ou aluguer, tornam pouco aconselhável a adaptação desta solução.

3.3.5.-Parque Riba de Ave

Existe outra alternativa para, simultaneamente, prover à imediata utilização de um edifício para fins iniciais de desbloqueamento da acção do Museu e prover também, ao terreno ideal para futura instalação do Museu Nacional de Arte Moderna de raiz. Trata-se da chamada casa de Riba de Ave (edifício de qualidade arquitectónica reconhecida e classificada) o qual poderá vir a servir, com algumas adaptações, sem prejuizo das suas características, para alojar e mostrar, dentro dos anteriores pressupostos deste parecer, as colecções. Este edifício está situado num Parque, que é considerado, e por isso também está classificado, como o maior e mais belo da cidade do Porto. Com uma área e um tratamento paisagístico que permitiria solucionar com suficiente independência e relação, as instalações em edifícios próprios do futuro Museu.

Também parece à actual Comissão ser este o lugar ideal para o Museu, inscrevendo-se, assim, uma arquitectura actual no quadro de uma tradição paisagistica da cidade. Sabe-se que o facto de toda a área do Parque, que se encontra classificada, reduz o impacto de comercialização que eventualmente tenha de ser praticada.

4 - Definição de Zonas Indicação em m2

4.1. - Zonas de Exposição	
4.1.1.- Exposição Permanente	3.300m2
4.1.2.- Exposições temporárias	300m2
4.1.3.- Ar livre	Parque envolvente
4.2. - Zonas de Animação	
4.2.1 - Biblioteca, Diapoteca, Videoteca	158m2
4.2.2. - Auditórios 2X210m2	500m2
4.2.3. - Ateliers, laboratórios foto + gráfico	383m2
4.2.4. - Bar/cafetaria	100m2
4.2.5. - Serviço de Educação	300m2
4.3. - Zonas de Apoio	
4.3.1 - Reservas, Restauro, Oficina de Montagens e Armazens	3.000m2
4.3.2 - Sala de Reuniões	36m2
4.3.3.- Serviços Administrativos	180m2
4.3.4 - Hall de Espera	200m2
4.3.5 - Vestiário	36m2
4.3.5 - Instalações do pessoal	100m2
4.3.6 - Segurança, camarins	360m2
4.3.7 - Salas de Apoio e ensaio	500m2

4.4 - Infraestruturas

4.4.1 - Estacionamento

4.4.2 - Estacionamento reservado

4.4.3 - Ar condicionado

4.4.4 - Garagem

5. - Total presumível para ocupação do terreno 9.300m2

NOTA - Tomaram-se como base as áreas das instalações do Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian. Essas áreas foram aumentadas de forma a obterem-se espaços mais adaptados às características desejadas.

Embora seja de estabalecer, tanto quanto sabemos, concessões aos actuais proprietários, parece viável, até dado o interesse demonstrado pelo Senhor Presidente da Câmara Municipal do Porto, um acordo em boas condições.

Por outro lado, temos comhecimento de que foi feito um estudo prévio pelo Prof. Arq. Viana de Lima, quanto à definição de áreas, volumes e funções a estabalecer como programa do Museu Nacional de Arte Moderna naquele parque, o que constitui um excelente ponto de partida de avaliação das potencialidades daquele espaço para este fim.

COMISSÃO ORGANIZADORA DO MUSEU NACIONAL DE ARTE MODERNA

Lisboa, 23 de Fevereiro de 1986

Anexo P - Planta Geral de Serralves

SERRALVES

PLANTA GERAL/ GENERAL PLAN

EDIFÍCIOS/BUILDINGS

- Casa de Serralves / *Serralves Villa*
- Museu de Arte Contemporânea / *Museum of Contemporary Art*
- Auditório / *Auditorium*
- Loja / *Shop*
- Casa de Chá / *Tea House*
- Lagar e Celeiro / *Wine Press and Barn*
- Estábulos / *Stables*
- Assento agrícola do Mata Sete / *"Mata Sete" Farmhouses*
- INSerralves - Incubadora de Indústrias Criativas / *Creative Industries Incubator*

ESCULTURAS NO PARQUE/ SCULPTURES IN THE PARK

OBRAS DA COLECÇÃO DA FUNDAÇÃO DE SERRALVES/ *WORKS FROM THE SERRALVES FOUNDATION COLLECTION*

A RICHARD SERRA
WALKING IS MEASURING / *ANDAR É MEDIR*
2000
Prémio Tabaqueira de Arte Pública, atribuído à cidade do Porto / *Tabaqueira Public Art Award to the city of Porto*

B CLAES OLDENBURG
COOSJE VAN BRUGGEN
PLANTOIR / *COLHER DE JARDINEIRO*
2001
Obra adquirida com fundos doados por João Rendeiro, Fundos Comunitários e Fundação de Serralves / *Artwork acquired with funds donated by John Rendeiro, EU Funds and Serralves Foundation*

C ÂNGELO DE SOUSA
UM JARDIM CATÓPTRICO (Teuseus) / *A CATOPTRIC GARDEN (Teuseus)*
2002

D ALBERTO CARNEIRO
SER ÁRVORE E ARTE / *BEING TREE AND ART*
2000/2002

E FRANCISCO TROPA
MONTE FALSO / *FALSE HILL*
1997/2001
Colecção Banco Privado, em depósito na Fundação de Serralves / *Banco Privado Collection, long-term loan to the Serralves Foundation*

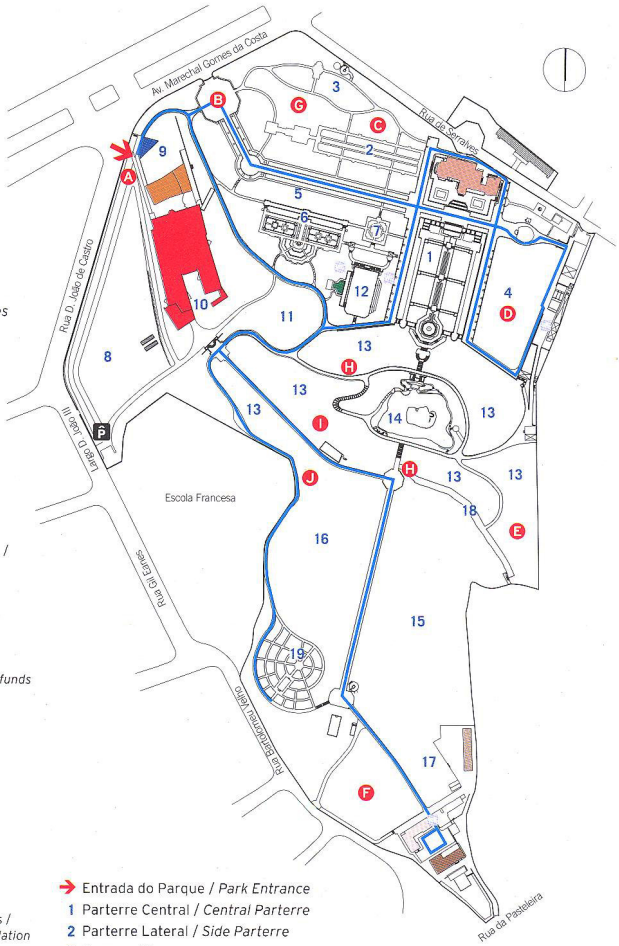
F MARIA NORDMAN
FOR A NEW CITY (SERRALVES MUSEUM & A WORKING FARM) / *PARA UMA NOVA CIDADE (O MUSEU DE SERRALVES & UMA QUINTA AGRÍCOLA)*
2001

G DAN GRAHAM
DOUBLE EXPOSURE / *DUPLA EXPOSIÇÃO*
1995/2003

H VEIT STRATMANN
ÉLÉMENTS POUR PORTO / *ELEMENTOS PARA O PORTO*
2001
Doação do artista / *Donation of the artist*

I VEIT STRATMANN
POUR LE PARC / *PARA O PARQUE*
2007
Colecção do artista, em depósito na Fundação de Serralves / *Collection of the artist, long-term loan to the Serralves Foundation*

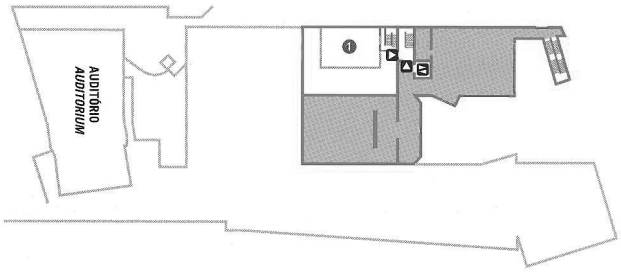
J FERNANDA GOMES
SEM TÍTULO / *UNTITLED*
2008-2009



- Entrada do Parque / *Park Entrance*
- 1 Parterre Central / *Central Parterre*
- 2 Parterre Lateral / *Side Parterre*
- 3 Bosque / *Grove*
- 4 Arboreto / *Arboretum*
- 5 Alameda dos Liquidambares / *Sweet Gum Trees Alley*
- 6 Roseiral / *Rose Garden*
- 7 Relógio de Sol / *Sundial*
- 8 Clareira das Azinheiras / *Holm Oak Glade*
- 9 Clareira das Bétulas / *Birch Glade*
- 10 Pátio do Ulmeiro / *Elm Patio*
- 11 Clareira dos Teixos / *Yew Glade*
- 12 Campo de Ténis / *Tennis Court*
- 13 Mata / *Woods*
- 14 Lago / *Lake*
- 15 Prado Grande / *Large Meadow*
- 16 Prado das Abelhas / *Bees' Meadow*
- 17 Hortas Pedagógicas / *Vegetable Garden*
- 18 Passeio da Levada / *"Levada" Walk*
- 19 Jardim das Aromáticas / *Garden of Aromatic Plants*
- WC com Fraldário / *WC equipped for nappy change*
- Caminhos adequados para PMR / *Paths recommended for the physically disabled*

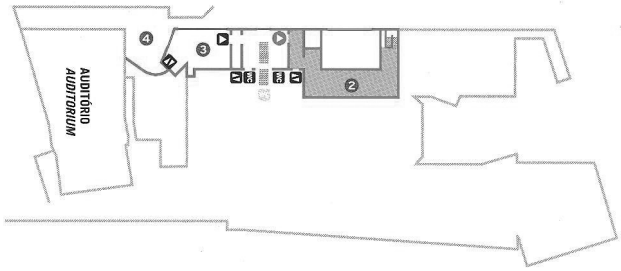
PISO 1 / *1ST FLOOR*
NÍVEL INFERIOR DO MUSEU/ LOWER LEVEL OF THE MUSEUM

1. Biblioteca / *Library*



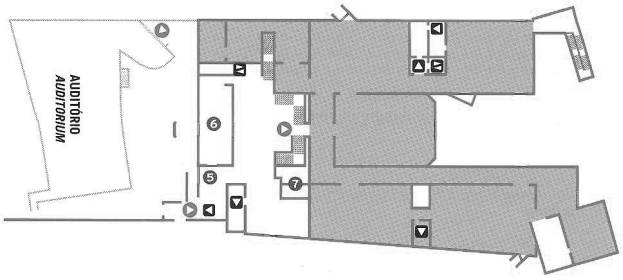
PISO 2 / *2ND FLOOR*
ACESSO À BIBLIOTECA/ ACCESS TO THE LIBRARY

2. Mezzanine
3. Bar do Auditório / *Auditorium Bar*
4. Foyer do Auditório / *Auditorium Foyer*



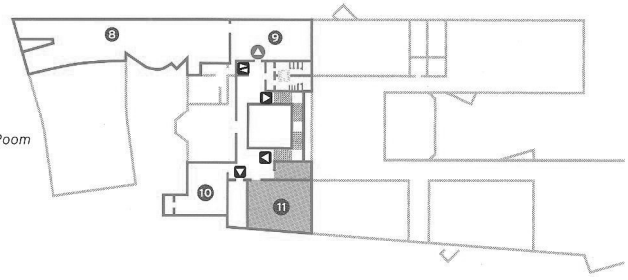
PISO 3 / *3RD FLOOR*
ENTRADA NO MUSEU E AUDITÓRIO/ ENTRANCE TO THE MUSEUM AND AUDITORIUM

5. Recepção / *Reception*
6. Livraria / *Bookshop*
7. Bengaleiro / *Cloakroom*



PISO 4 / *4TH FLOOR*
NÍVEL SUPERIOR DO MUSEU/ UPPER LEVEL OF THE MUSEUM

8. Esplanada / *Terrace*
9. Restaurante / *Restaurant*
10. Sala do Serviço Educativo / *Education Department Room*
11. Sala Multiusos / *Multi-function Room*



- Entrada / *Entrance*
- Área de exposição / *Exhibition rooms*
- Saída de emergência / *Emergency exit*
- Ascensor / *Lift*
- WC com fraldário / *WC equipped for nappy change*

Telefone público e Multibanco encontram-se no Piso 2, junto ao Bar / *Public phone and ATM machine on the 2nd Floor, near the Bar*

Anexo Q - Regimento do MAC-USP de 26 de novembro de 1997

RESOLUÇÃO Nº 4511, DE 26 DE NOVEMBRO DE 1997.
(D.O.E. - 04.12.1997)

Baixa o Regimento do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

O Reitor da Universidade de São Paulo, usando de suas atribuições legais, e tendo em vista o deliberado pelo Conselho Universitário, em Sessão de 25.11.97, baixa a seguinte

RESOLUÇÃO:

Artigo 1º - Fica aprovado o Regimento do Museu de Arte Contemporânea (MAC) da Universidade de São Paulo, que com esta baixa.

Artigo 2º - Esta Resolução entrará em vigor na data de sua publicação (Proc. 64.1.9221. 1 .3).

Artigo 3º - Ficam revogadas as disposições em contrário.

Reitoria da Universidade de São Paulo, 26 de novembro de 1997.

JACQUES MARCOVITCH
Reitor

LOR CURY
Secretária Geral

REGIMENTO DO MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

TÍTULO I

DAS FINALIDADES E CONSTITUIÇÃO

Artigo 1º - O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC) é um Órgão de Integração, com as seguintes finalidades:

I - promover o estudo e a difusão do acervo, assim como a sua conservação, proteção, valorização e ampliação, bem como seu conhecimento como patrimônio artístico brasileiro no Brasil e no Exterior;

II - desenvolver atividades de ensino, pesquisa e extensão nas áreas de Museologia da Arte, Teorias e Crítica de Arte e Educação e Arte Contemporânea em Museus;

III - incentivar o intercâmbio científico e cultural com instituições afins.

Artigo 2º - O Museu de Arte Contemporânea constitui-se de três divisões técnico-científicas, a saber:

I - Divisão Técnico-Científica de Acervo;

II - Divisão Técnico-Científica de Educação e Arte;

III - Divisão de Pesquisa em Arte - Teoria e Crítica.

TÍTULO II

DOS ÓRGÃOS DE DIREÇÃO

Artigo 3º - São Órgãos de Direção do MAC:

I - o Conselho Deliberativo;

II - a Diretoria.

CAPÍTULO I

DO CONSELHO DELIBERATIVO

Artigo 4º - O Conselho Deliberativo (CD) é órgão consultivo e deliberativo superior do MAC com a seguinte constituição:

I - o Diretor, seu Presidente;

II - o Vice-Diretor;

III - três representantes dos docentes lotados no MAC, eleitos por seus pares;

IV - dois representantes das Unidades afins, e respectivos suplentes, portadores no mínimo do título de Doutor, livremente designados pelo Reitor;

V - um representante dos servidores não-docentes, lotados no MAC, eleito por seus pares;

VI - um representante dos alunos de pós-graduação do MAC, eleito por seus pares;

VII - um representante dos pesquisadores do Museu, eleito por seus pares.

§1º - Os representantes referidos nos incisos III, IV, V, VI e VII terão seus respectivos suplentes, escolhidos da mesma forma e época dos membros titulares.

§ 2º - Será de dois anos o mandato dos membros titulares e suplentes referidos nos incisos III, IV, V e VII do art. 4º e de um ano o do mencionado no inciso VI.

Artigo 5º - Ao Conselho Deliberativo compete:

I - traçar a política científica, de pesquisa, ensino e extensão do Museu sob a responsabilidade do Diretor e das Divisões Técnico-Científicas;

II - aprovar, no início de cada ano, o relatório de atividades do Museu;

III - aprovar, ao final de cada ano, o programa de atividades do ano subseqüente, proposto pelo Diretor, ouvidas as Divisões Técnico-Científicas do Museu;

IV - propor à Coordenação dos Museus as normas gerais para o funcionamento do MAC;

V - propor à Coordenação dos Museus a criação de cargos da carreira docente, bem como a contratação, a relotação, o afastamento e a dispensa de docentes;

VI - propor à Coordenação dos Museus o regime de trabalho a ser cumprido pelos docentes;

VII - propor à Coordenação dos Museus a contratação de professor colaborador, nos termos do art. 86 do Estatuto;

VIII - propor à Congregação da Escola de Comunicações e Artes a realização de concursos da carreira docente e de Livre-Docência, bem como sugerir nomes para as comissões julgadoras;

IX - propor à Congregação da Escola de Comunicações e Artes, por dois terços de votos, a suspensão de concursos de Livre-Docência e da carreira docente, em qualquer época ou fase de seu processamento, desde que seja anterior ao julgamento final;

X - propor à Congregação da Escola de Comunicações e Artes o programa do concurso, com base em disciplina ou conjunto de disciplinas, que caracterizem uma área do conhecimento para realização dos concursos de Livre-Docência e da carreira docente;

XI - aprovar, por maioria absoluta de votos, eventuais modificações do Regimento do MAC, para submetê-las aos Órgãos Superiores;

XII - organizar e zelar pela qualidade do ensino, da pesquisa e da extensão realizada pelo Museu;

XIII - eleger os Chefes das Divisões Técnico-Científicas do MAC e respectivos suplentes;

XIV - eleger os representantes titulares e suplentes do Museu para os Órgãos Colegiados e Comissões onde o MAC tiver representação;

XV - deliberar em grau de recurso das decisões da Diretoria e demais instâncias internas do Museu;

XVI - indicar ao Reitor, por eleição, em escrutínio secreto a lista tríplice de nomes para a escolha do Diretor do Museu, elaborada de acordo com o art. 212 do Regimento Geral;

XVII - opinar sobre a realização de acordos, convênios, contratos e recebimento de doações;

XVIII - instituir Comissões Assessoras encarregadas de planejar ou executar tarefas relacionadas a matérias e assuntos específicos de interesse institucional;

XIX - deliberar sobre os casos omissos neste Regimento, encaminhando-os aos Órgãos competentes.

Artigo 6º- O Conselho Deliberativo reunir-se-á, ordinariamente, pelo menos três vezes por semestre, por convocação de seu Presidente.

Parágrafo único - As convocações deverão ser feitas, no mínimo, com 48 horas de antecedência.

Artigo 7º- O Conselho Deliberativo poderá reunir-se extraordinariamente por convocação de seu Presidente ou quando solicitado, justificadamente, pela maioria de seus membros.

Artigo 8º- O *quorum* para as reuniões do Conselho Deliberativo do MAC, em primeira e segunda convocações, será constituído pela maioria absoluta de seus membros.

§1º - Em terceira convocação a reunião será realizada com qualquer número.

§ 2º - As deliberações do Conselho serão tomadas pela maioria simples dos membros presentes à reunião.

§ 3º - Em caso de empate prevalecerá o voto de qualidade do Presidente.

CAPÍTULO II

DA DIRETORIA

Artigo 9º - O Diretor será escolhido pelo Reitor, de lista tríplice de professores elaborada pelos membros do Conselho Deliberativo, especialmente reunidos para essa finalidade, cabendo a cada eleitor apenas um voto.

Parágrafo único - O Diretor deverá ser Professor Titular do MAC ou de suas unidades afins, definidas no art. 2º, inciso II do Regimento da Coordenação dos Museus.

Artigo 10 - O Vice-Diretor, substituto do Diretor em suas faltas e impedimentos e seu sucessor, em caso de vacância, até novo provimento, será designado pelo Reitor de lista tríplice elaborada pelo Conselho Deliberativo, com mandato de quatro anos, vedada a recondução.

Parágrafo único - O Vice-Diretor deverá ser docente do MAC ou de suas Unidades afins, obedecido o disposto no art. 55 do Estatuto.

Artigo 11 - O mandato do Diretor será de quatro anos vedada a recondução, conforme art. 49, §§ 2º e 3º do Regimento Geral.

Artigo 12 - Ao Diretor compete:

I - elaborar o plano diretor do Museu e submetê-lo à aprovação do Conselho Deliberativo;

II - administrar e coordenar as atividades do Museu;

III - convocar e presidir as reuniões do Conselho Deliberativo;

IV - submeter à apreciação do Conselho Deliberativo a programação anual das atividades do Museu;

V - submeter à apreciação do Conselho Deliberativo relatório financeiro semestral;

VI - dar cumprimento às determinações do Conselho Deliberativo;

VII - exercer o poder disciplinar no âmbito do Museu;

VIII - representar o Museu junto à Coordenação dos Museus;

IX - apresentar ao Conselho Deliberativo e ao Reitor o relatório anual das atividades do Museu;

X - propor ao Conselho Deliberativo a abertura dos concursos para carreira docente segundo as normas da USP;

XI - tomar, em caso de urgência, as medidas que se fizerem necessárias *ad referendum* do Conselho Deliberativo;

XII - exercer outras atribuições que lhe forem conferidas pelo Estatuto e Regimento Geral, pelo Regimento do MAC ou por delegação superior.

Artigo 13 - Ao Vice-Diretor compete:

I - substituir o Diretor em seus impedimentos, faltas e na vacância até novo provimento;

II - exercer funções delegadas pelo Diretor, conforme previsto no §2º do art. 42 do Regimento Geral;

III - em caso de vacância do cargo de Diretor, convocar, no prazo de 15 dias, o Conselho Deliberativo para eleição de lista tríplice a ser submetida ao Reitor.

CAPÍTULO III

DAS REUNIÕES DOS COLEGIADOS E COMISSÕES

Artigo 14 - As reuniões dos colegiados ou comissões do MAC serão convocadas por seus respectivos Presidentes, acompanhadas da pauta, com antecedência de pelo menos dois dias úteis.

Parágrafo único - Em casos de urgência os Presidentes dos colegiados poderão encaminhar matérias "ad referendum", submetendo-as a votação, na primeira reunião subseqüente.

Artigo 15 - Os colegiados do Museu funcionarão de acordo com o previsto nos artigos 242, 243, 244, 246 e 247 do Regimento Geral.

Artigo 16 - Em caso de empate nas votações destes colegiados prevalecerá o voto de qualidade de seu Presidente.

TÍTULO III

DAS DIVISÕES

Artigo 17 - As Divisões são unidades da estrutura organizacional do MAC para efeito de pesquisa, ensino, serviços técnicos e extensão à comunidade, obedecida a orientação geral dos colegiados superiores.

Artigo 18 - A direção das Divisões será exercida por Chefes ou respectivos suplentes, eleitos pelo Conselho Deliberativo.

Artigo 19 - À Divisão Técnico-Científica de Acervo compete:

I - desenvolver a programação anual das atividades da Divisão, bem como elaborar o relatório anual dos trabalhos executados;

II - zelar pelo estado físico do acervo e sua valorização;

III - organizar a sua documentação e arquivos;

IV - projetar o trabalho museográfico e de comunicação visual dando suporte ao preparo das exposições e ao estudo do acervo.

Artigo 20 - À Divisão Técnico-Científica de Educação e Arte compete:

I - desenvolver a programação anual das atividades da Divisão, bem como elaborar o relatório anual dos trabalhos executados;

II - planejar, administrar e executar atividades voltadas para o ensino de graduação, pós-graduação e extensão universitária do Museu;

III - elaborar e desenvolver projetos em Educação e Arte em Museu de Arte, dirigidos à pré-escola, 1º, 2º e 3º graus e educação especial, da rede pública e particular, bem como a comunidade em geral interessada na área;

IV - elaborar material de apoio relativo ao ensino e aprendizagem da arte.

Artigo 21 - À Divisão de Pesquisa em Arte - Teoria e Crítica - compete:

I - desenvolver a programação anual das atividades da Divisão, bem como elaborar o relatório anual dos trabalhos executados;

II - pesquisar e estudar o acervo e os rumos da arte moderna e contemporânea em todas as suas dimensões;

III - organizar curadorias das exposições do acervo e temporárias;

IV - produzir catálogos, livros, cd-roms e outras formas de distribuição de informação sistematizada sobre a coleção, sobre o Museu e sobre a arte atual.

TÍTULO IV

DA CARREIRA DOCENTE

Artigo 22 - O acesso e a progressão na carreira docente se fará no MAC, em obediência às normas estatutárias e regimentais vigentes para as Unidades de Ensino.

Artigo 23 - Para deliberar sobre os incisos VII e XI do art. 39, fica estabelecida a Congregação da Escola de Comunicações e Artes.

Artigo 24 - São as seguintes as provas e os respectivos pesos para o concurso para o cargo de Professor Doutor:

I - Julgamento de memorial com prova pública de argüição, peso = 4;

II - Prova Didática, peso = 2;

III - Prova Escrita, peso = 4.

Parágrafo único - A prova escrita será realizada obedecendo ao disposto no art. 139 do Regimento Geral.

Artigo 25 - São as seguintes as provas e os respectivos pesos no concurso para obtenção do título de Livre-Docente:

I - prova escrita, peso = 2;

II - defesa de tese ou de texto que sistematize criticamente a obra do candidato ou parte dela, peso = 4;

III - julgamento de memorial com prova pública de argüição, peso = 3;

IV - avaliação didática, peso = 1.

§1º - As inscrições para Livre-Docência serão realizadas nos períodos de janeiro a abril e de julho a outubro, sendo os respectivos editais publicados em dezembro e junho.

§ 2º - 0 concurso deverá realizar-se no prazo máximo de cento e vinte dias, a contar da aceitação da inscrição.

§ 3º - A prova de avaliação didática será em nível de pós-graduação e poderá ser constituída de aula ou da elaboração, por escrito, de plano de aula - conjunto de aulas ou programa de uma ou mais disciplinas, conforme for estabelecido no edital do concurso.

Artigo 26 - São as seguintes as provas e os respectivos pesos para o concurso para o cargo de Professor Titular:

I - julgamento de títulos, peso = 5;

II - prova pública oral de erudição, peso = 3;

III - prova pública de argüição, peso =2.

§1º - Na prova de argüição, caberão a cada examinador trinta minutos para apresentar suas questões e igual tempo ao candidato para as respostas, podendo, de comum acordo entre candidato e examinador, a argüição ser realizada na forma de diálogo, utilizando tempo máximo de sessenta minutos.

§ 2º - Na prova de argüição, a Comissão poderá apresentar questões sobre os trabalhos publicados pelo candidato, bem como sobre a área de sua atuação pertinente ao programa ou sobre questões de ordem geral.

Artigo 27 - Havendo conveniência para o ensino e para a pesquisa e respeitada a categoria docente, permitir-se-á a transferência de docente:

I - no âmbito da USP, dependendo de manifestação favorável da maioria absoluta do CD, da Coordenação dos Museus e da Congregação da ECA;

II - fora do âmbito da USP, dependendo de manifestação favorável de pelo menos dois terços do CD, da Coordenação dos Museus e da Congregação da ECA.

Artigo 28 - A avaliação da produção docente do MAC será feita de acordo com o que dispuser a Comissão Permanente de Avaliação (CPA) da USP, conforme estabelece o art. 202 do Regimento Geral.

TÍTULO V

DAS DISPOSIÇÕES GERAIS

Artigo 29 - O MAC poderá incluir temporariamente em seu corpo científico pesquisadores, professores ou técnicos, mediante proposta dos Chefes de Divisões ao Conselho Deliberativo para atuarem em projetos específicos de interesse institucional, sem vínculo empregatício e ônus para a Universidade.

Artigo 30 - Serão considerados integrantes do corpo discente do MAC:

I - os alunos de graduação que cursam disciplinas ministradas pelo Museu;

II - os alunos de pós-graduação matriculados em disciplinas ministradas por docentes do Museu.

Artigo 31 - O MAC poderá oferecer estágio não remunerado a alunos de graduação e pós-graduação da Universidade, bem como a especialistas e técnicos de outras instituições.

Parágrafo único - Os estagiários serão admitidos mediante aceitação específica de um docente ou técnico de nível superior do Museu, que se responsabilizará por sua orientação.

Artigo 32 - As divisões do MAC poderão apresentar ao Conselho Deliberativo propostas de regimentos internos que entrarão em vigor após a respectiva aprovação.

Artigo 33 - Após a promulgação deste Regimento, o Diretor em exercício deverá, no prazo de 60 dias, providenciar a instalação do Conselho Deliberativo e a eleição de lista tríplice para a designação de Diretor do Museu.

TÍTULO VI

DISPOSIÇÃO TRANSITÓRIA

Artigo 34 - Nos próximos 5 (cinco) anos, a partir da entrada em vigor deste Regimento, poderão integrar a lista tríplice organizada pelo Conselho Deliberativo para escolha do Diretor do Museu, professores do MAC e das Unidades afins, portadores, no mínimo, do título de doutor.

Apêndices

Apêndice A - Lista das exposições citadas, realizadas pelo MNAC e organizadas por espaço expositivo

Piso 0, 1, 2 e 2A

EXPOSIÇÃO	DATA	CURADORIA
Arte Portuguesa 1850-1950	12 julho / ? novembro 1994	Raquel Henriques da Silva
Pedro Paiva e João Maria Gusmão / Intrusão: the Red Square	11 março / 22 maio 2005	Pedro Lapa
Colecção Centro Pompidou no Museu do Chiado – Centre Pompidou Novos Media, 1965 – 2003	19 de outubro 2007 / 6 de janeiro 2008	Christine Van Asche

Pisos 1, 2 e 2 A

EXPOSIÇÃO	DATA	CURADORIA
Alexandre Estrela / Stargate	7 de julho - 17 setembro 2006	Pedro Lapa
Outras ficções	26 de julho 2008 / 15 de março 2009	Pedro Lapa

Pisos 2 e 2 A

EXPOSIÇÃO	DATA	CURADORIA
Jorge Vieira	18 março / 18 julho 1995	Pedro Lapa
Para o estudo da melancolia em Portugal. Nikias Skapinakis: Retrospectiva de Retratos 1955-1974	30 abril / 30 junho 1996	Raquel Henriques da Silva
Mário Eloy. Exposição retrospectiva	12 julho / 29 setembro 1996	Raquel Henriques da Silva, Pedro Lapa, Maria de Aires Silveira e María Jesús Ávila
De Picasso a Dali	24 junho / 27 setembro 1998	Juan Manuel Bonet
Furor Dada. Colecção Ernst Schwitters	28 janeiro / 4 abril 1999	Markus Heinzelmann, Lola Schwitters e Bengt Schwitters
Joaquim Rodrigo. Retrospectiva	18 novembro 1999 / 26 março 2000	Pedro Lapa
Man Ray	19 outubro 2000 / 14 janeiro 2001	Giorgio Marconi e Pedro Lapa
Live in your head. Conceito e experimentação na Grã-Gretanha 1965-75	1 fevereiro / 13 maio 2001	Clive Philpot e Andrea Tarsia
Surrealismo em Portugal. 1934-1952	24 maio / 23 setembro 2001	María Jesús Ávila e Perfecto E. Cuadrado
Novas Aquisições e Doações 2000-2001	12 outubro 2001 / 20 janeiro 2002	Pedro Lapa
Diferença e Conflito. O Século XX nas Colecções do Museu do Chiado	19 junho / 6 outubro 2002	Pedro Lapa

Julião Sarmento. Trabalhos dos Anos 70	7 novembro 2002 / 9 fevereiro 2003	Pedro Lapa
João Onofre / Nothing will go wrong	14 março / 18 maio 2003	Pedro Lapa
Ângela Ferreira / Em Sítio Algum	24 outubro 2003 / 18 janeiro 2004	Pedro Lapa
Gerhard Richter. Uma colecção privada	30 abril / 27 junho 2004	Jürgen Schilling
Meio Século de Arte Portuguesa. 1944-2004	13 julho / 3 outubro 2004	Pedro Lapa
Anos 60, Momentos Transformadores Séculos XIX e XX, Colecção do MNAC-MC	06 de junho / 23 de setembro 2007	Pedro Lapa e Maria de Jesus Ávila
Múltiplas Direcções. Arte Portuguesa de 1850 até à actualidade, Colecção do Museu do Chiado – MNAC	18 de janeiro / 17 de fevereiro 2008	Pedro Lapa
Arte Portuguesa do Século XX – 1910 – 1960 (Centenário do MNAC)	30 junho / 9 outubro 2011	Adelaide Ginga
Arte Portuguesa do Século XX – 1960-2010 (Centenário do MNAC)	9 fevereiro / 27 maio 2012	Emília Tavares

Pisos 2, 2 A e Jardim de Esculturas

EXPOSIÇÃO	DATA	CURADORIA
Quando a Arte fala Arquitectura. Construir, desconstruir, habitar	16 outubro / 21novembro 2010	Delfim Sardo

Piso 2

EXPOSIÇÃO	DATA	CURADORIA
Adelino Lyon de Castro. O fardo das imagens	7 abril / 19 junho 2011	Emília Tavares

Piso 2 A

EXPOSIÇÃO	DATA	CURADORIA
Arte Portuguesa do Século XIX – 1850-1910 (Centenário do MNAC)	7 abril / 19 junho 2011	Maria de Aires Silveira

Sala dos Fornos

EXPOSIÇÃO	DATA	CURADORIA
Frederick William Flower	12 julho / 31 agosto 1994	Vitória Mesquita e José Pessoa
Pedro Calapez / Memória Involuntária	21 novembro 1996 / 23 fevereiro 1997	
João Paulo Feliciano / Blues Quartet	6 setembro / 19 outubro de 2008	Pedro Lapa

Galeria Bar

EXPOSIÇÃO	DATA	CURADORIA
Rui Serra / A Ceia	12 julho / 7 novembro 1994	Pedro Lapa
Carlos Figueiredo	17 novembro 1994 / 18 junho 1995	Pedro Lapa
Patrícia Garrido / Jogo de Damas	29 junho / 12 novembro 1995	Pedro Lapa
Ângela Ferreira / Uma Escala, uma Sequência, o Engenho da Deriva e um Filme Retardado	24 novembro 1995 / 18 março 1996	Pedro Lapa
Paula Soares / I'm Here Now	28 março / 21 abril 1996	Pedro Lapa
Rosa Almeida / Honni Soit Qui Mal Y Pense	30 abril / 30 junho 1996	Pedro Lapa
Miguel Ângelo Rocha / Retratos de Mário Eloy	12 julho / dezembro 1996	Pedro Lapa

Sala Polivalente

EXPOSIÇÃO	DATA	CURADORIA
Manuel Casimiro / O jardim Pintado: três montanhas e cinco montes	18 janeiro / 4 fevereiro 1996	Raquel Henriques da Silva
Manuel Valente Alves / Donde vimos? O que somos? Para onde vamos?	11 junho / 30 junho 1996	Raquel Henriques da Silva
Ana Hatherly / Viagem à Índia e Outros Percursos	6 fevereiro / 16 março 1997	Raquel Henriques da Silva
Pedro Moitinho / i.e. (Interferências)	17 julho / 11 outubro 1998	Pedro Lapa
Entertainment & Co / Airbag: the return of the real **(**Interferências)	28 novembro 1998 / 21 fevereiro 1999	Pedro Lapa
Jimmie Durham / Interruptions (Interferências)	7 maio / 27 junho 1999	Pedro Lapa
Susanne Themlitz / Quiproquo a partir das viagens maravilhosas de Georges Méliés (Interferências)	8 julho / 26 setembro 1999	Pedro Lapa
Henrik Plenge Jakobsen / The End (Interferências)	8 outubro 1999 / 13 fevereiro 2000	Pedro Lapa
João Tabarra / No Pain No Gain (Interferências)	31 março / 18 junho 2000	Pedro Lapa
Miguel Palma / Exposição de Ocasião (Interferências)	7 julho / 8 outubro 2000	Pedro Lapa
Stan Douglas / Der Sandmann (Interferências)	13 outubro 2000 / 28 janeiro 2001	Pedro Lapa
Alexandre Estrela / Cross Sharing (Interferências)	2 março / 6 maio 2001	Pedro Lapa

Gillian Wearing / Broad Street (Interferências)	22 maio / 30 setembro 2001	Pedro Lapa
Rosângela Rennó / Espelho diário (Interferências)	9 novembro 2001 / 3 fevereiro 2002	Pedro Lapa
Augusto Alves da Silva / Ugly e Espaço de Tempo (Interferências)	8 março / 16 junho 2002	Pedro Lapa
Nedko Solakov / Nature People (Interferências)	27 junho / 29 setembro 2002	Pedro Lapa

Piso 1

EXPOSIÇÃO	DATA	CURADORIA
João Pedro Vale / Feijoeiro	7 julho / 1 novembro 2009	Pedro Lapa
Outros Olhares / O Grupo do Leão de Columbano Bordalo Pinheiro	15 abril / 15 maio 2010	Selecção: José Augusto França Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Outros Olhares / Landscape de Julião Sarmento	15 maio / 15 junho 2010	Selecção: Alexandre Melo Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Outros Olhares / Chorinho de Cândido Portinari	15 junho / 15 julho 2010	Selecção: Raquel Henriques da Silva Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Outros Olhares / Homenagem a Amsterdão de Jorge Pinheiro	15 julho / 15 agosto 2010	Selecção: João Pinharanda Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Outros Olhares / Sabbat – Dança de roda de António Pedro	15 agosto / 15 setembro 2010	Selecção: David Santos Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Outros Olhares / Teatro de atelier de Fernando Lemos	15 setembro / 15 outubro 2010	Selecção: Delfim Sardo Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Outros Olhares / C19 de Joaquim Rodrigo	15 outubro / 15 novembro 2010	Selecção: Ângela Ferreira Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos

Outros Olhares / Kultur 1962 de Joaquim Rodrigo	18 novembro / 18 dezembro 2010	Selecção: Fernanda Fragateiro Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Outros Olhares / Menino e varina de Mário Eloy	15 dezembro 2010 / 15 janeiro 2011	Selecção: Fernando Rosa Dias Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Outros Olhares / A Ceia de Rui Serra	15 janeiro / 15 fevereiro 2011	Selecção: Rui Serra Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Outros Olhares / Episódio com um cão de António Dacosta	15 fevereiro / 15 março 2011	Selecção: Rui Mário Gonçalves Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Outros Olhares / Cena de guerra de Christiano Cruz	10 março / 3 abril 2011	Selecção: Rui Afonso Santos Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Outros Olhares / Paisagem tirada da Charneca de Belas ao pôr-do-sol de Silva Porto Ribas na costa, Praia das Maçãs de Alfredo Keil; Sem título, 1945-54 de Adelino Lyon de Castro; Sem título, 1945-54 de Adelino Lyon de Castro	7 abril / 19 junho 2011	Selecção: Maria de Aires Silveira e Emília Tavares Curadores: Helena Barranha e Rui Afonso Santos
Outros Olhares. Novos Projectos. Ana Vidigal / The brain is deeper than the sea	30 junho / 4 setembro 2011	Adelaide Ginga
Outros Olhares. Novos Projectos. Rodrigo Oliveira / A primeira pedra (e todas as outras mais)	8 setembro / 20 novembro 2011	Adelaide Ginga
Outros Olhares. Novos Projectos. António Olaio / This widow is blocking my windows	25 novembro / 22 janeiro 2011	Adelaide Ginga
Outros Olhares. Novos Projectos. Xana / NOVA ASSEMBLEIA e algumas PRÓTESES	9 de fevereiro / 1 abril 2012	Adelaide Ginga

Loja do Museu

EXPOSIÇÃO	DATA	CURADORIA
Ana Pérez-Quiroga / Breviário do Quotidiano #2	8 a 15 de julho de 1999	

Apêndice B - Lista das exposições citadas, realizadas pelo MACS e organizadas por ordem cronológica

Obras doadas e cedidas para o futuro Museu Nacional de Arte Moderna
Casa de Serralves / 29 de maio – ? junho de 1987

Viena, 1900 apresenta-se
Casa de Serralves / 29 de maio – ? junho de 1987

Aquisições Recentes:1986
Casa de Serralves / 29 de maio – ? junho de 1987

Imagens para os anos 90
Casa de Serralves / 29 de julho – 26 de setembro de 1993
Comissariado: Fernando Pernes e Miguel von Hafe Pérez

Perspectiva: Alternativa Zero
Casa de Serralves / 02 de julho – 07 de setembro de 1997
Comissariado: João Fernandes

James Lee Byars – The Palace of Perfect
Casa de Serralves / 9 de outubro a 7 de dezembro de 1997
Comissariado: Vicente Todolí

Gerardo Burmester
Casa de Serralves / 26 de fevereiro a 28 de abril de 1998
Comissariado: João Fernandes

Lygia Clark
Casa de Serralves / 30 de abril a 28 de junho de 1998
Exposição co-produzida com a *Fundació Antoni Tàpies*, *Mac-Galeries Contemporaines des Musèes* de Marseille, e *Société des Expositions du Palais des Beaux-Arts*.

Thomas Schütte
Casa de Serralves / 9 de julho a 06 de setembro de 1998
Exposição comissariada por James Lingwood, co-produzida com a *Whitechapel*, e a *De Pont Foundation*.

Circa 1968
Museu de Serralves / 08 de junho a 29 de agosto de 1998
Comissariado: Vicente Todolí e João Fernandes

Colecções Imprevistas - Projeto Anual com Escolas
Museu de Serralves - Sala do Serviço Educativo / ? de maio a ? de outubro de 2005

Christian Boltanski
Biblioteca de Serralves / 30 de abril a 09 de julho de 2006
Comissariado**:** Guy Schraenen

Da Natureza
Biblioteca de Serralves / 23 de julho a 15 de outubro de 2006
Comissariado**:** Guy Schraenen

Anos 80: uma topologia
Museu de Serralves / 11 de novembro de 2006 a 15 de abril de 2007
Comissariado: Ulrich Loock e Sandra Guimarães

Fotocópia
Biblioteca de Serralves / 11 de fevereiro a 15 de abril de 2007
Comissariado**:** Guy Schraenen

Revistas Avant-Garde
Biblioteca de Serralves / 27 de outubro de 2007 a 20 de janeiro de 2008
Comissariado**:** Guy Schraenen

Serralves 2009: a Colecção
Museu de Serralves / 29 de maio a 25 de outubro de 2009 (I Momento); 13 de novembro de 2009 a 7 de março de 2010 (II Momento)
Rua Cândido dos Reis, N.º 74, Porto / 3 de julho a 20 de setembro de 2009 (I Momento); 13 de novembro de 2009 a 24 de janeiro de 2010 (II Momento)
Comissariado: João Fernandes e Ulrich Loock

O meu quarto não tem paredes
Museu de Serralves - Sala do Serviço Educativo / 18 de maio a 30 de setembro de 2012

Apêndice C - Lista das exposições citadas, realizadas pelo MAC-USP e organizadas por ordem cronológica

I Jovem Desenho Nacional
Fundação Armando Alvares Penteado/ 25 de setembro a 20 de outubro de 1963

I Jovem Gravura Nacional
MAC Ibirapuera / 15 de setembro a 15 de outubro de 1964

II Jovem Desenho Nacional
MAC Ibirapuera / 20 de outubro a 13 de novembro de 1965

II Jovem Gravura Nacional
MAC Ibirapuera / 18 de novembro a 11 de dezembro de 1966

VI Jovem Arte Contemporânea – diversas formas de expressão
MAC Ibirapuera / 14 a 28 de outubro de 1972

VII Jovem Arte Contemporânea – diversas formas de expressão
MAC Ibirapuera / 28 de novembro a 12 de dezembro de 1973

VII Jovem Arte Contemporânea – diversas formas de expressão
MAC Ibirapuera / 5 a 22 de dezembro de 1974

Prospectiva'74
MAC Ibirapuera / 16 de agosto a 16 de setembro, 1974.

VIII Jovem Arte Contemporânea – diversas formas de expressão
MAC Ibirapuera / 5 a 22 de dezembro de 1974

7 Artistas do Vídeo
MAC Ibirapuera / Espaço B / 21 de dezembro de 1977

Poéticas Visuais, MAC-USP,
MAC Ibirapuera / 29 de setembro a 30 de outubro, 1977

Vídeo MAC
MAC Ibirapuera / Espaço B / 10 de dezembro de 1977

Estudos para os painéis do Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro
MAC Ibirapuera / 14 de março 1979 a ?

Arte e Pesquisa
MAC Ibirapuera / 13 de maio a 7 de junho de 1981

O que faz você agora Geração 60?
MAC Cidade Universitária / 14 de novembro de 1991 a 01 de março de 1992
Curadoria: Gabriela Suzana Wilder

A Sedução dos Volumes – Os Tridimensionais do MAC
MAC Cidade Universitária / 22 de outubro de 1992 a ?

O Toque Revelador: Esculturas Contemporâneas
MAC Cidade Universitária / 22 de outubro de 1992 a setembro de 1993

O Brasil no Século da Arte
Centro Cultural FIESP / Galeria de Arte do SESI / 27 de abril a 14 de agosto de 1999

Arte Conceitual e Conceitualismos (anos 70 no acervo do MAC-USP)
Centro Cultural FIESP / Galeria de Arte do SESI / 26 de agosto a 10 de setembro de 2000
Curadoria: Cristina Freire

Obra Nova
MAC Cidade Universitária / 6 de dezembro de 2000 a 18 de março de 2001
Curadoria: Teixeira Coelho e Martin Grossmann

MAC em Obras
MAC Ibirapuera / 27 de maio de 2011 a 24 de março de 2013
Curadoria: Diretoria do MAC USP

O Tridimensional no Acervo do MAC: Uma Antologia
MAC USP Nova Sede / A partir de 28 de Janeiro de 2011

Apêndice D – Guiões das entrevistas

ENTREVISTA COM RAQUEL HENRIQUES DA SILVA
LISBOA, 29 DE MAIO DE 2012

1. O Museu Nacional de Arte Contemporânea é apresentado como um dos primeiros museus de arte contemporânea do ocidente. Nos documentos relativos à sua fundação há alguma referência a outros museus de arte contemporânea já existentes, como o *Musée du Luxembourg* ? 1850 é o marco temporal que se assume para o início de sua coleção, mas para que uma obra fizesse parte da coleção, o artista, autor da obra, deveria estar vivo?

2. O que era a «arte contemporânea» e quem eram os artistas para os quais a República criou o então Museu Nacional de Arte Contemporânea? E quem eram os artistas excluídos?

4. Quais foram a diretrizes, objetivos orientadores do programa museológico proposto pela sua direção para a reabertura do Museu do Chiado em 1994?

5. Este programa museológico existe enquanto documento, foi redigido? Encontra-se no Museu?

6. Quando se decide pela mudança de designação do Museu, assumiu-se que o mesmo não era de facto museu de arte contemporânea. Que conceitos de arte e de museu de arte são evocados para tal decisão?

7. Há alguma relação mais direta entre a mudança de designação do Museu do Chiado e do futuro Museu Nacional de Arte Moderna da Fundação de Serralves, que a partir dessa mesma época para ser chamado de futuro Museu de Arte Contemporânea de Serralves?

10. Como administrativamente o museu foi organizado: redigiu-se um estatuto, um organograma; que setores ou serviços foram criados?

11. Como o Museu do Chiado retoma o contacto com os artistas contemporâneos/vivos? Esse contato era considerado uma preocupação ou objetivo?

12. Em algum momento, por circunstâncias próprias do contato com a arte contemporânea, o Museu, durante sua direção teve que repensar a sua estrutura (física, pessoal, institucional, conceitual)?

13. O programa museológico pensado para o novo Museu do Chiado chegou a ser repensado ou reestruturado ainda durante a sua direção? Se sim, o que mudou e por que?

14. Qual foi o núcleo da coleção que mais cresceu durante sua direção: 1850-1950 ou 1950-até a atualidade?

15. O que deveria ser considerado como prioridade no projeto de expansão do Museu do Chiado?

ENTREVISTA COM DR PEDRO LAPA
LISBOA, 30 DE MAIO DE 2012

1. Quais foram a diretrizes, os objetivos orientadores do projeto museológico proposto pela sua direção para o Museu do Chiado?

2. É possível identificar objetivos comuns, partilhados entre a sua direção e a direção da Professora Raquel Henriques da Silva?

3. Quais foram os novos desafios enfrentados pela sua direção; o que mudou em relação à anterior direção?

4. Quando se decide assumir novamente a designação Museu Nacional de Arte Contemporânea? Que conceitos de arte e de museu de arte são evocados para tal decisão? Esta decisão é regulamentada por algum decreto?

5. Quais foram os critérios que orientaram a ampliação da coleção durante a sua direção?

6. Qual foi o discurso expositivo proposto para a exposição da coleção?

7. O programa museológico proposto inicialmente chegou a ser repensado ou reestruturado ainda durante a sua direção? Se sim, o que mudou?

8. Qual foi o núcleo da coleção que mais cresceu durante sua direção?

9. As aquisições orientaram-se por um conceito de obra de arte *reconhecível*: pinturas, esculturas, instalações, filmes; ou foram também adquiridas obras efêmeras, performances?

10. Em algum momento, por circunstâncias próprias do contato com a arte contemporânea, o Museu, durante sua direção teve que repensar a sua estrutura (física, pessoal, institucional, conceitual)?

11. Durante sua direção, o Museu constituiu-se enquanto um espaço de experimentação? Se sim, de que tipo?

12. O que deveria ser considerado como prioridade no projeto de expansão do Museu do Chiado? Este projeto de expansão do Museu do Chiado existe enquanto documento, foi redigido? Encontra-se no Museu?

13. Como surgiu a proposta da *Galeria do Bar* e *do Programa Interferências*?

ENTREVISTA COM CATARINA MOURA
MUSEU DO CHIADO – MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEPORÂNEA
LISBOA, 27 DE JUNHO 2012

1. Quando foi criado o Serviço Educativo do MNAC?

2. Quais foram as inspirações e os objetivos que orientaram inicialmente seu trabalho?

3. Essas inspirações e objetivos foram mudando com o tempo? Se sim, por quê?

4. Poderia pontuar algumas diferenças e semelhanças entre trabalhar com a Coleção Moderna e trabalhar com a Coleção de Arte Contemporânea do MNAC?

5. Qual deve ser o *espaço* e *momento* de atuação do Serviço Educativo em um museu?

6. Como esse *espaço* e *momento* foi criado no MNAC?

7. O facto do MNAC não ter uma exposição permanente de sua coleção influencia o trabalho do Serviço Educativo de alguma forma?

8. Em que medida e como o facto do MNAC ser um museu de arte contemporânea influencia suas propostas para o Serviço Educativo?

9. Como e por que os artistas são envolvidos nos projetos do Serviço Educativo do MNAC?

10. Quais são os maiores desafios enfrentados pelo Serviço Educativo de um museu de arte contemporânea?

11. Em que medida e como o resultado de cada projeto e atividade do Serviço Educativo interrogam o próprio Museu (suas diretrizes, sua forma de interagir com o seu público, de apresentar sua coleção)?

ENTREVISTA COM HELENA BARRANHA
MUSEU DO CHIADO – MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEPORÂNEA
09 DE JULHO DE 2012

1. Quais foram as diretrizes ou os objetivos orientadores do programa museológico proposto pela sua direção para o MNAC?

2. O programa museológico proposto chegou a ser repensado ou reestruturado, posteriormente? Se sim, o que mudou e por quê?

3. É possível identificar um programa conceitual de pesquisa dinamizado pelo Museu e que orienta o entendimento e interpretação da «arte contemporânea» e do «museu de arte contemporânea», a forma como o MNAC se relaciona com o seu público e como se relaciona e negocia com o artista vivo, ao longo de sua história recente (pós-incêndio do Chiado)? Se sim, esse programa foi repensado pela direção atual?

4. O que fundamenta a apresentação da coleção do MNAC através de exposições temporárias e não através de uma exposição permanente?

5. Em relação à exposição da arte contemporânea, qual orientação seguida em realção aos textos no espaço expositivo? Que informação é considerada relevante para constar na identificação de cada obra? Segue-se uma orientação distinta para a exposição da arte moderna?

6. Como surge o projeto *Outros Olhares*? Por que se altera o nome para *Outros Olhares. Novos Projectos?*

7. Como a Sala Polivalente foi pensada em sua direção? O que caracterizam as exposições apresentadas nesTa sala?

8. Você considera o MNAC um espaço de experimentação? Se sim, de que tipo?

9. Segundo o site do MNAC, é possível contactar três responsáveis pela gestão da coleção: Maria de Aires Silveira, responsável pelas obras do período de 1850-1940; Emilia Tavares, responsável pela coleção de fotografia e novos media; e Adelaide Ginga, responsável pelas obras do período de 1940 até a atualidade. Desde quando há esta divisão? O que a justifica?

10. Qual foi o "núcleo" da coleção que mais cresceu durante sua direção?

11. O contacto com artistas contemporâneos/vivos foi considerado uma preocupação ou um objetivo de sua direção? Como ou em que momentos esse contacto acontece?

12. Em algum momento, por circunstâncias próprias do contato com a arte contemporânea, o MNAC teve que repensar a sua estrutura (física, pessoal, institucional, conceitual)?

13. Qual é a proposta atual de ampliação do MNAC? Qual é a prioridade ou objetivo? Trata-se de uma proposta de ampliação apenas física ou visa também uma revisão dos objetivos do Museu, de sua estrutura institucional?

ENTREVISTA COM ADELAIDE GINGA
MUSEU DO CHIADO – MUSEU NACIONAL DE ARTE CONTEPORÂNEA
REALIZADA EM 25 DE JULHO DE 2012

1. Segundo o *website* do MNAC é possível contatar três responsáveis pela gestão da coleção: Maria de Aires Silveira, responsável pelas obras do período de 1850-1940; Emilia Tavares, responsável pela coleção de fotografia e novos media; e você, responsável pelas obras do período de 1940 até a atualidade. Desde quando há esta divisão? O que a justifica? Ou, como foi o processo de implementação da política de gestão da coleção, mais especificamente em relação à conservação e restauração das obras? Que critérios, por exemplo, determinam que uma fotografia não seja incluída no período pelo qual você é responsável?

2. Em que a gestão da coleção de 1940 até a atualidade difere das outras gestões?

3. Em um texto publica em 2007[1], María Jesús Ávila afirma que duas linhas de atuação eram assumidas pelo MNAC em termos de conservação preventiva: a documentação e possíveis intervenções, restaurações feitas por equipes interdisciplinares. Em relação à documentação María Jesús Ávila afirma que o Museu havia começado a desenvolver uma nova ficha de inventário/catalográfica em que aspectos relacionados com a composição físico-química da peça e com a apresentação pública da peça pudessem ser registrados de uma maneira mais exaustiva e sistemática, e ao mesmo tempo, mas adequada para a futura conservação da peça e o uso expositivo da mesma. Esta ficha ou novo modelo já existe?

4. Previa-se também um trabalho junto com os artistas portugueses para filmar, documentar, entrevistar e fazer um levantamento exaustivo relativo a todos os aspectos que de uma maneira ou doutra possam ter uma relação com a conservação e com o restauro das obras. Esse trabalho já está em andamento?

5. Em relação às possíveis intervenções, restaurações, qual é a política adotada pelo Museu?

6. Como os critérios para a catalogação foram definidos? Recorrem ou colaboram com alguma plataforma, projeto ou centro de investigação e discussão?

7. Todas as obras que fazem parte do acervo de Museu passam pelo mesmo tratamento de conservação? Até as que estão em depósito?

8. Como as reservas do Museu estão organizadas?

9. Quais são os parceiros institucionais nacionais e internacionais do Museu do Chiado quando o assunto é conservação e restauração da coleção?

10. O que você entende como sendo específico no trabalho de conservação da arte contemporânea? Quais são as maiores dificuldades que o Museu enfrenta na atualidade em relação à catalogação, documentação, e preservação de sua coleção.

11. Em relação à exposição da arte contemporânea, qual orientação seguida em realção aos textos no espaço expositivo? Que informação é considerada relevante para constar na identificação de cada obra?

[1] http://www.apha.pt/boletim/boletim5/pdf/3-MariaJesusAvilaConservacao.pdf

ENTREVISTA COM JOÃO FERNADES
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES
REALIZADA EM 09 DE MAIO DE 2012

1.Quando e por que o Museu deixa de ser intitulado Museu Nacional de Arte Moderna e passa a ser intitulado Museu de Arte Contemporânea de Serralves?

2.Quais eram, inicialmente, os parâmetros norteadores para a constituição da coleção da Fundação de Serralves?

3. A sua chegada e a de Vicente Todolí à Serralves, marca a definição de um novo projeto museológico e de novas prioridades na aquisição de obras para a coleção. O que justificava essas mudanças.

4. Quando em 1996, Vicente Todolí e você assumem a direção artística, o projeto arquitetônico do Museu que até então tinha sido marcado por uma grande liberdade criativa, sofre algumas alterações. Quais foram essas alterações?

5. A exposição "Circa 1968" constitui-se como um utensílio relevante para a criação da coleção do novo Museu. Foi definido um núcleo histórico e outros núcleos relevantes: livros e as edições; filmes e vídeos. Mais algum?

6. Em relação ainda a "Circa 1968", Óscar Faria diz que nesta e exposição Vicente Todolí pôs em pratica a sua teoria da montagem, próxima não só dos construtivistas russos, mas também das Historias do Cinema, de Jean-Luc Godar. Como essa teoria da montagem se caracterizava concretamente?

7. Quais foram os novos desafios enfrentados pela sua direção; o que mudou em relação à anterior direção?

8. Em 2003, quando você assume a direção, o núcleo histórico já estava definido nas suas linhas programáticas essenciais. Partiu-se então para a organização do acervo a partir da década de 80 até o presente. Quais foram as linhas programáticas traçadas para essa nova empreitada?

10. Nos últimos cinco anos, a Coleção documenta, sobretudo a programação de exposições temporárias. Quais são as linhas programáticas que orientam o programa de exposições temporárias?

11. Ainda segundo Ulrich Loock, nesses últimos dez anos o Museu de Serralves nunca funcionou verdadeiramente enquanto museu nas suas manifestações públicas, e sim com um centro de exposições, por não ter existido até 2009 uma exposição permanente de sua coleção. O que fundamenta este posicionamento, o de não expor permanentemente a coleção do museu? Qual foi a forma encontrada para apresentá-la?

12. Esta exposição constitui-se também como um utensílio relevante para repensar ou confirmar as linhas programáticas traçadas para a constituição da coleção? Ou para repensar ou confirmar o próprio programa do museu?

13. Como você avalia ou em que nível se dá a integração, colaboração ou participação do Serviço Educativo e do Serviço de Artes Performativas na produção e desenrolar das exposições do Museu?

ENTREVISTA COM MARTA ALMEIDA E DANIELA OLIVEIRA
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES
REALIZADA EM 25 DE MAIO DE 2012

1. Como a coleção da Fundação de Serralves está organizada? Está subdividida por núcleos?

2. Que projetos de investigação são desenvolvidos com as coleções?

3. A chegada de Vicente Todolí a Serralves marca a definição de um novo projeto museológico que propõe uma reavaliação crítica e atualização da coleção da Fundação. Que novas práticas surgem com essa nova coleção e com esse novo projeto museológico?

4. Como foi o processo de implementação da política de gestão da coleção, mais especificamente em relação à catalogação e documentação das obras.

5. Como os critérios para a catalogação foram definidos? Vocês utilizam algum modelo ou thesaurus? E em relação a documentação, ao arquivo, foi desenvolvido um vocabulário controlado.

6. Qual é o aplicativo utilizado? Foi desenvolvida uma ficha catalográfica própria?

7. Todas as obras que fazem parte do acervo de Museu passaram pelo mesmo tratamento? Até as que estão em depósito?

8. Foi necessário contactar algum artista durante esse processo?

09. A documentação gerada durante as exposições fazem parte de qual departamento do museu? Por exemplo, as fotografias, os esquemas de montagem, as orientações dos artistas?

10. Até que ponto a própria arte contemporânea impõem uma constante revisão / atualização dos critérios de categorização e ordenação adotados pelo museu?

11. E em relação à preservação, restauração e reprodução da obra. Qual é a política adotada pelo Museu?

12. Segundo a memória descritiva do Ante-Projeto do Museu, as reservas estariam organizadas em quatro salas, respectivamente para fotografia, papelaria, depósito de telas e depósito de objetos. Atualmente seguem esta mesma organização?

13. Quais são os parceiros institucionais nacionais e internacionais do MACS quando o assunto é conservação e restauração da coleção?

14. O que vocês entendem como sendo específico no trabalho de conservação da arte contemporânea? Quais são as maiores dificuldades que o Museu enfrenta na atualidade em relação à catalogação, documentação, e preservação de sua coleção.

ENTREVISTA COM ELVIRA LEITE
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES
REALIZADA EM 11 DE JUNHO DE 2012

1. Quando a senhora inicia sua colaboração com Serralves, como o Serviço Educativo estava estruturado?

2. Quais foram as inspirações e aspirações que orientaram inicialmente sua colaboração com Serralves?

3. Essas inspirações e aspirações foram mudando com o tempo? Se sim, por que?

4. Qual deve ser o *espaço* e *momento* de atuação do Serviço Educativo em um museu?

5. Como esse *espaço* e *momento* foi criado em Serralves?

6. Em que medida e como o fato do Museu de Serralves ser um museu de arte contemporânea influenciou e influencia em suas propostas para o Serviço Educativo?

7. A senhora também foi consultora do Serviço Educativo do Museu Soares dos Reis. Poderia pontuar algumas diferenças e semelhanças entre desenvolver projetos e atividades para o Serviço Educativo de um museu de arte do século XIX e inicio do XX e desenvolver projetos e atividades para o Serviço Educativo de um museu de arte contemporânea?

8. O facto do Museu de Serralves não ter uma exposição permanente de sua coleção influencia o trabalho do Serviço Educativo de alguma forma?

9. Por que e como os artistas são envolvidos nos projetos do Serviço Educativo de Serralves?

10. Quais são os maiores desafios enfrentados pelo Serviço Educativo de um museu de arte contemporânea?

11. Sobre o trabalho anual com as escolas, como os temas e os campos específicos de pesquisa são definidos a cada ano?

12. Como os projetos anuais são avaliados?

13. Em que medida e como os resultados de cada projeto e atividade do Serviço Educativo interrogam o próprio Museu (suas diretrizes, sua forma de interagir com o seu público, de apresentar sua coleção)?

ENTREVISTA COM MARGARIDA SARAIVA
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE SERRALVES
REALIZADA EM 16 DE JULHO DE 2012

1. Você poderia indicar semelhanças ou diferenças entre trabalhar com uma coleção de arte contemporânea e uma coleção de arte antiga ou moderna?

2. É possível identificar objetivos ou um programa conceitual de pesquisa dinamizado pelo Serviço Educativo de Serralves e que orienta o entendimento e interpretação da «arte contemporânea», do «museu de arte contemporânea» e a forma como o Museu se relaciona com o seu público. Se sim, esse programa ou objetivos foram repensados pela sua Coordenação? Como e por quê?

5. Qual deve ser o *espaço* e *momento* de atuação do Serviço Educativo em um museu?

6. Como esse *espaço* e *momento* é estabelecido no Museu de Serralves?

7. Quais são as atividades ou funções desenvolvidas pelo Serviço Educativo para além das oficinas, das visitas guiadas e dos projetos com as escolas?

8. Em que medida e como o fato do Museu de Serralves ser um museu de arte contemporânea influencia em suas propostas para o Serviço Educativo?

9. O facto do Museu de Serralves não ter uma exposição permanente de sua coleção influencia o trabalho do Serviço Educativo de alguma forma?

10. Os artistas são envolvidos nos projetos do Serviço Educativo de Serralves? Por que e como?

11. Quais são os maiores desafios enfrentados pelo Serviço Educativo de um museu de arte contemporânea?

ENTREVISTA COM ARIANE LAVEZZO
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
REALIZADA EM 16 DE JANEIRO DE 2012

1. De acordo com as informações divulgadas no site do MAC, o trabalho de conservação e restauro das obras do acervo está dividido em dois laboratórios: cons. e restauro pintura e escultura e cons. e restauro papel. Entretanto o acervo do MAC é constituído por obras que não se enquadram nessas categorias. Como então na prática a divisão do trabalho de conservação e restauro acontece no mac?

2. Quais são os critérios, regras ou normas adotados pelo MAC para preservar, documentar, restaurar e reproduzir quando preciso a obra de arte?

3. até que ponto a própria obra de arte impõem uma revisão / atualização desses critérios, regras ou normas adotadas pelo museu?

4. Quais são as maiores dificuldades que os laboratórios de conservação e restauro do mac enfrentam na atualidade?

5. O que você entende como sendo específico no trabalho de conservação e restauração da arte contemporânea?

6. Como foi o processo de descoberta ou redescoberta da arte conceitual que faz parte do acervo do museu, ou seja, como elas estavam armazenadas e como estão agora? Quais metodologias específicas foram criadas para a restauração e conservação desse acervo?

7. Que questionamentos ou reflexões fundamentam a exposição mac em obras e quais foram os critérios de seleção dos trabalhos que fazem parte da mesma?

8. O envolvimento dos artistas no trabalho de conservação e restauração da obra contemporânea já era uma política adotada pelo MAC? De forma sistemática ou em eventos ou momentos específicos?

9. Quais foram as implicações do MAC em obras para a divisão técnico-científica de acervo?

ENTREVISTA COM GABRIEL BORBA
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
REALIZADA EM 16 DE JANEIRO DE 2012

1. A relação estabelecida entre os artistas e o mac-usp durante a gestão do Zanini é notória e muito elogiada. Você conseguiria identificar implicações dessa relação para prática artística e museológica da época?

2. Entretanto parece-me que não foi uma política adotada pelas posteriores gestões. Como foi a relação dos artistas e do mac durante as gestões posteriores a do Zanini?

3. Em que medida seu trabalho e experiência como artista influenciam o desenvolvimento de seus projetos museográficos?

4. Em que medida a própria obra de arte a ser exposta lhe faz respensar a sua prática enquanto museógrafo?

5. O que você entende como sendo específico ou próprio de um projeto museográfico para a arte contemporânea?

6. Poderia citar algum exemplo de obras ou exposições que questionaram as práticas ou políticas museográficas do museu?

ENTREVISTA COM ANA MAGALHÃES
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE S
REALIZADA EM 17 DE JANEIRO DE 2012

1. Que questionamentos ou problemáticas fundamentam o projeto de reavaliação crítica e atualização da catalogação do acervo do MAC-USP? Ou seja, por que se fez necessário a reavaliação crítica e atualização da catalogação do acervo do mac-usp'?

2. O projeto inicia-se com ou limita-se à reavaliação crítica e atualização da catalogação da coleção de Ciccillo Matarazzo e Ciccillo Matarazzo e Yolanda Penteado, no acervo do MAC-USP?

3. Por que a escolha dessa coleção?

4. O que pressupõe uma reavaliação crítica da catalogação do acervo?

5. O que define uma catalogação eficiente e atualizada?

6. Quais são os critérios utilizados para a complementação da ficha catalográfica das obras em questão? Que informações são consideradas relevantes?

7. Como esses critérios são definidos? Segue-se algum modelo?

8. O que você entende como sendo específico no trabalho de catalogação de um acervo de arte moderna?

9. Quais são as maiores dificuldades ou desafios que os a seção de catalogação do mac enfrenta na atualidade?

ENTREVISTA COM CRISTINA FREIRE
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
REALIZADA EM 18 DE JANEIRO DE 2012

1. Seu trabalho com a coleção de arte conceitual do MAC inicia-se como?

2. Como esta coleção estava organizada? As obras estavam catalogadas? Estavam reunidas sob que designação?

3. Como essas obras foram incorporadas ao acervo do MAC?

4. Que critérios definem que uma obra faça parte dessa coleção? Até que ponto e em que medida as obras que fazem parte dessa coleção originaram esses critérios? Ou são critérios definidos a priori, ou seja, antes do estudo dessa coleção?

5. Que metodologias específicas foram desenvolvidas para a análise e interpretação de tal produção?

6. Que procedimentos próprios foram desenvolvidos referentes à catalogação, conservação e exposição dos trabalhos pertencentes a essa coleção? Por exemplo das instalações e das performances?

7. A coleção está subdividida em categorias? Quais?

8. Qual foi a primeira exposição resultante desse projeto?

9. O que orientou a seleção das obras participantes dessa exposição?

10. Que tipo de material complementar foi desenvolvido? Catalogo, projeto de ação educativa?

11. Que novas políticas foram implementadas no museu como consequência desse projeto?

12. Que outros projetos de pesquisa ou curatoriais foram ou estão sendo desenvolvidos em torno dessa coleção?

13. Atualmente está sendo desenvolvido um projeto de revisão catalográfica do acervo de arte conceitual. Que problemáticas fundamentam esse projeto? Ou seja, por que se fez necessário a revisão catalográfica do acervo de arte conceitual do MAC-USP ?

14. Como surgiu a ideia da exposição MAC em Obras?

15. Qual foi o critério de seleção das obras?

ENTREVISTA COM CRISTINA CABRAL
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
REALIZADA EM 19 DE JANEIRO DE 2012

1. Quais são os critérios, regras ou normas adotados pelo MAC para catalogar/documentar seu acervo?

2. Até que ponto a própria obra de arte contemporânea impõem uma revisão / atualização desses critérios, regras ou normas adotadas pelo museu?

3. Quais são as maiores dificuldades que a seção de catalogação/documentação do MAC-USP enfrenta na atualidade?

4. O que você entende como sendo específico no trabalho de catalogação/documentação da arte contemporânea?

5. Como as obras da coleção de arte conceitual foram incorporadas ao acervo do mac? Foram reunidas sob que designação?

6. Como esta coleção foi organizada? Esta subdividida em categorias?

7. Foi necessário redesenhar o layout do banco de dados o criar uma outra ficha catalográfica para a catalogação dessa coleção?

8. Quais são as maiores dificuldades no processo de catalogação e documentação dessa coleção?

9. Que novas práticas e políticas inauguradas por esse trabalho foram implementadas na seção de catalogação/documentação do MAC-USP?

10. Atualmente está sendo desenvolvido um projeto de revisão catalográfica do acervo de arte conceitual. Que problemáticas fundamentam esse projeto? Ou seja, por que se fez necessário a revisão catalográfica do acervo de arte conceitual do MAC-USP ?

ENTREVISTA COM TADEU CHIARELLI
MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ENVIADA POR E-MAIL EM 13 DE MAIO DE 2012

1. É possível identificar uma linha condutora ou objetivos comuns partilhados pelos diretores anteriores do MAC-USP e que são seguidos ou não pela política institucional proposta pela sua direção atual? Ou, é possível identificar um programa conceitual de pesquisa dinamizado pelo Museu e que orientou o entendimento e interpretação da «arte contemporânea» e do «museu de arte contemporânea», a forma como o Museu se relaciona com o seu público e como se relaciona e negocia com o artista vivo, ao longo de sua história? Se sim, esse programa foi repensado pela direção atual? Como e por quê?

2. Em uma entrevista feita pelo site *Colherada Cultural* sobre a exposição *Arte Contemporânea Brasileira*, o Professor Tadeu Chiarelli apresentou como critério principal para a ampliação do acervo do MAC-USP a escolha de obras que pudessem dialogar com a coleção existente. No entanto, o acervo do MAC-USP possibilita uma infinidade de diálogos. Que aspectos, "linhas" ou "recortes" da coleção estão sendo privilegiados pela sua direção para a constituição desses diálogos e para a constituição de uma política de aquisição, e por quê? Ou, o acervo do MAC-USP vem sendo repensado? Se sim, como e por quê?

3. O fato do MAC-USP ser um museu universitário particulariza-o de que maneira? Como essa sua condição é manifesta em sua forma de se relacionar com outros agentes do campo e do mercado da arte (artistas, colecionadores, galerias, outras instituições museológicas, mecenas, patrocinadores, feiras, bienais)?

4. Sua direção vem sendo marcada por duas importantes mudanças: a autonomia dos museus da USP e a transferência para a nova sede. Que mudanças concretas tal autonomia acarreta ao MAC-USP; quais são seus pontos positivos e negativos; representa uma conquista; quais são os desafios a serem enfrentados? Em relação à nova sede, uma vez conquistado um espaço maior, como o mesmo será animado/ocupado; o programa museológico apresentado pela sua direção coincide em linhas gerais com o programa desenvolvido no desenvolvimento do pré-projeto da nova sede? Se sim, como? Se não, o que foi alterado? Como a coleção será apresentada? Como a integração entre o museu e a universidade ficará garantida, já que durante a história do MAC-USP o edifício no campus era considerado fundamental para tal integração?

Apêndice E – Lista de Museus visitados durante a investigação

Arqueossítio D. Hugo n.º 5, Porto (Portugal)
Atelier Brancusi, Paris (França)
British Museum, London (Inglaterra)
Cappella degli Scrovegni, Padova (Itália)
Casa do Infante, Porto (Portugal)
Casa Museu Guerra Junqueiro, Porto (Portugal)
Centre Cultural Caixa de Catalunya, Barcelona (Espanha)
Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, Barcelona (Espanha)
Centre Georges Pompidou, Paris (França)
Centro Arqueológico de L'Almoina, València (Espanha)
Centro de Acolhimento e Interpretação da Villa Romana de Milreu, Estói (Portugal)
Centro de Arte Moderna - Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa (Portugal)
Château de Versailles, Paris (França)
Fundació Joan Miró, Barcelona (Espanha)
Galleria degli Uffizi, Firenze (Itália)
Galleria dell'Accademia, Firenze (Itália)
Grotte di Catullo e Museo Archeologico di Sirmione, Sirmione (Itália)
Imperial War Museum Duxford, Duxford, (Inglaterra)
Imperial War Museum, London (Inglaterra)
Instituto Valenciano de Arte Moderno Centre Julio González, València (Espanha)
Musée de l'Orangerie, Paris (França)
Musée D'Orsay, Paris (França)
Musée du Louvre, Paris (França)
Musée Fenaille, Rodez (França)
Museo Arqueológico Nacional, Madrid (Espanha)
Museo de arte Thyssen-Bornemisza, Madrid (Espanha)
Museo de Historia y Antropología de Tenerife, La Laguna (Espanha)
Museo de la Naturaleza y el Hombre, Santa Cruz de Tenerife (Espanha)
Museo de las Termas Públicas de Caesaraugusta, Zaragoza (Espanha)
Museo de Zaragoza, Zaragoza (Espanha)
Museo del Foro de Caesaraugusta, Zaragoza (Espanha)
Museo del Puerto Fluvial de Caesaraugusta, Zaragoza (Espanha)
Museo del Teatro de Caesaraugusta, Zaragoza (Espanha)
Museo di San Marco, Firenze (Itália)
Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid (Espanha)
Museo Nacional del Prado, Madrid (Espanha)
Museo Nazionale del Bargello, Firenze (Itália)
Museu Arqueológico Martins Sarmento, Guimarães (Portugal)
Museu Calouste Gulbenkian, Lisboa (Portugal)
Museu da Colecção Berardo, Lisboa (Portugal)
Museu da Língua Portuguesa, São Paulo (Brasil)
Museu da Marinha, Lisboa (Portugal)
Museu da Venerável Ordem Terceira de São Francisco, Porto (Portugal)
Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona (Espanha)
Museu d'Art Contemporani de Barcelona, Barcelona (Espanha)
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo (Brasil)

Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, Olinda (Brasil)
Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto (Portugal)
Museu de Arte Contemporânea do Funchal, Funchal (Portugal)
Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador (Brasil)
Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo (Brasil)
Museu de Ciência da Universidade do Porto, Porto (Portugal)
Museu de História Natural da Universidade do Porto, Porto (Portugal)
Museu d'Història de Barcelona, Barcelona (Espanha)
Museu do Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea, Lisboa (Portugal)
Museu do Papel Moeda, Porto (Portugal)
Museu Militar do Porto, Porto (Portugal)
Museu Monográfico de Conímbriga, Condeixa-a-Velha (Portugal)
Museu Municipal de Faro, Faro (Portugal)
Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (Espanha)
Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa (Portugal)
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa (Portugal)
Museu Nacional de História Natural e da Ciência, Lisboa (Portugal)
Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto (Portugal)
Museu Nacional do Mar, São Francisco do Sul (Brasil)
Museu Picasso de Barcelona, Barcelona (Espanha)
Museu Romântico da Quinta da Macieirinha, Porto (Portugal)
Museu Victor Meirelles, Florianópolis (Brasil)
Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam (Holanda)
Muséum national d'Histoire naturelle, Paris (França)
National Gallery, London (Inglaterra)
National Maritime Museum, Greenwich (Inglaterra)
Natural History Museum, London (Inglaterra)
Paço dos Duques de Bragança, Guimarães (Portugal)
Palacio de la Aljafería, Zaragoza (Espanha)
Palais de Tokyo, Paris (França)
Pinacoteca di Brera, Milano (Itália)
Pinacoteca do Estado de São Paulo / Estação Pinacoteca, São Paulo (Brasil)
Rijksmuseum, Amsterdam (Holanda)
Royal Academy of Arts, London (Inglaterra)
Royal Greenwich Observatory, Greenwich (Inglaterra)
Science Museum, London (Inglaterra)
Serpentine Gallery, London (Inglaterra)
Sir John Soane's Museum, London (Inglaterra)
Tate Britain, London (Inglaterra)
Tate Modern, London (Inglaterra)
TEA, Tenerife Espacio de las Artes, Santa Cruz de Tenerife (Espanha)
Tesouro da Sé, Porto (Portugal)
Victoria and Albert Museum, London (Inglaterra)
Whitechapel Gallery, London (Inglaterra)