



Interior do Museu de Arte Contemporânea  
Antonio Manuel Campoy (Wikimedia Commons)

INTERNACIONAL

## MUSEUS DE ARTE MODERNA/ CONTEMPORÂNEA IMPULSIONADOS POR CRÍTICOS DE ARTE NA SEGUNDA METADE DO SÉCULO XX NOS PAÍSES DE LÍNGUAS IBÉRICAS.<sup>1</sup>

JESUS PEDRO LORENTE - AICA/ESPANHA

**RESUMO:** Desde a sua origem histórica no Iluminismo, os museus surgiram no núcleo das grandes capitais, planejados por altos organismos oficiais, embora ao longo do século 20, seguindo o modelo anglo-saxónico, os fundadores privados tenham assumido decisivo protagonismo em todo o mundo. O slogan “La Gioconde au métro!” (A Gioconda no metrô), repetido nas ruas de Paris em 1968, questionou o elitista templo das musas, exigindo a sua popularização, da qual emergiram os ecomuseus e museus comunitários principalmente nas periferias rurais. Porém mudaram igualmente os paradigmas em instituições artísticas que, em dialética com o modelo do MoMA de Nova York, floresceram na segunda metade do século XX. Então, parece oportuno homenagear a influência de intelectuais que se expressaram em espanhol ou português, inspirando a solidariedade de muitos artistas e cidadãos de base para criar novos museus.

**PALAVRAS-CHAVE:** críticos, arte, moderna, contemporânea, museus, cidades

**ABSTRACT:** Since their historical origins in the Enlightenment, museums have emerged in the core of major capitals, planned by high-ranking official bodies, although throughout the 20th century, following the Anglo-Saxon model, private founders have taken decisive lead throughout the world. The slogan “La Gioconde au métro!” (The Mona Lisa in the metro), repeated on the streets of Paris in 1968, questioned the elitist temple of the muses, demanding their popularization, from which emerged the ecomuseums and community museums, mainly in rural suburbs. However, a paradigm shift ensued as well in artistic institutions that, in dialectic with New York’s MoMA as role-model, flourished during the second half of the 20th century. Thus, it seems appropriate to pay tribute to the influence of intellectuals who expressed themselves in Spanish or Portuguese, inspiring the solidarity of artists and citizens to create new museums.

**KEYWORDS:** critics, art, modern, contemporary, museums, cities

## MUSEUS DE ARTE “MODERNA” CONFIGURADOS POR CRÍTICOS DE ARTE NA ÓRBITA DO MOMA, COM DIFERENÇAS

Após a Segunda Guerra Mundial, a hegemonia política e cultural dos Estados Unidos transformou aquele país num epicentro artístico mundial, na sequência do triunfo do expressionismo abstrato consagrado em Nova Iorque pelo Museu de Arte Moderna (MoMA). Durante a Guerra Fria, esta instituição serviu à diplomacia cultural americana como um agente eficaz de projeção internacional, particularmente nas Américas, onde muitos magnatas norte-americanos, como os Rockefeller, uma família intimamente ligada ao MoMA de Nova Iorque, tinham investimentos econômicos e contatos influentes. O seu compromisso com a arte abstrata moderna foi também uma posição política contra a propagação do realismo socialista, irradiada com força particular por todo o continente americano a partir do México, onde lideraram o caminho muralistas marxistas, como Diego Rivera, que se confrontou com Nelson Rockefeller.

O Brasil foi, como argumentou Serge Guilbaut, uma frente decisiva nessa luta cultural (Guilbaut, 1997), a partir da fundação do Museu de Arte de São Paulo (MASP), em 1947, e do Museu de Arte Moderna (MAM), em 1948, que foram então instalados no mesmo prédio, mas em andares diferentes, na rua 7 de Abril, no centro da cidade. Nelson Rockefeller, como presidente do conselho do MoMA, há anos aconselhava seus amigos no Rio de Janeiro e em São Paulo na criação de um museu moderno. Em São Paulo, seus interlocutores foram arquitetos, artistas e críticos, entre eles Sergio Milliet, que trocou abundante correspondência com o presidente do MoMA, chegando a viajar para os Estados Unidos em 1944, a convite do governo americano (Gonçalves, 1992). Após essas negociações, Rockefeller doou para São Paulo, em 1946, 13 obras da vanguarda artística europeia e americana. No Rio, o diálogo foi com empresários e personalidades da alta sociedade e influentes autoridades do Estado: no ato fundador, assinado em 1948, aparecem dois nomes de críticos ativos, Antonio Bento e Quirino

Campofiorito, mas não eram contatos de Rockefeller. Porém, a intermediação de críticos de arte conhecedores do MoMA nova-iorquino também foi crucial para que o mecenas Francisco Matarazzo Sobrinho e sua esposa Yolanda Penteado fundassem o MAM em São Paulo, assinando com Rockefeller, em 1950, um acordo de cooperação mútua em atividades educativas e empréstimos para exposições, garantindo com seu apoio decisivo o sucesso das famosas bienais internacionais de São Paulo, organizadas pelo MAM com a colaboração assídua do MoMA, que emprestou o *Guernica* de Picasso e numerosas obras dos principais artistas da Escola de Nova York. Tudo isso já está bem pesquisado na história dos primeiros anos do MAM de São Paulo, quando a presença de críticos era constante na direção artística: o francês Leon Degand, Lourival Gomes Machado, Sérgio Milliet etc. (Chiarelli, 1998).

Menos se refletiu sobre as concomitâncias urbano-sociais, como a localização do MAM de São Paulo a partir de 1959 no Parque do Ibirapuera, bastante distante da área central onde ficava a Pinacoteca de

São Paulo e o restante do sistema artístico paulista, sem dúvida imitou o compromisso determinado com a localização do MoMA, que se distinguiu dos museus rivais porque não foi proposto como uma iniciativa popular próxima dos artistas, mas sim como um negócio específico para o luxuoso Midtown de Manhattan (Lorente, 2008: 172). Este paradigma do museu moderno foi identificado com um contexto cidadão que não era o da vida boêmia, mas sim o da cidade em expansão dinâmica das classes capitalistas e profissionais ricas que, tanto nos Estados Unidos como no Brasil, associaram os seus ideais de vida ao conforto de uma casa especialmente projetada, decorada com esculturas da moda e pinturas abstratas, com o automóvel novo à porta, junto a exuberantes zonas verdes...Um ideal estético também propagado por muitos artistas e intelectuais que tiveram papel decisivo no florescimento da modernidade social e econômica em São Paulo (Gonçalves, 2021). Nesse contexto, também merece destaque o Museu de Arte de São Paulo, embora ultrapasse os limites deste artigo,

pois seu acervo abrange desde a época medieval até a arte moderna. Fundado em 1947 pelo magnata da comunicação Assis Chateaubriand - dono de uma rede de jornais espalhados pelo Brasil - tendo como diretor Pietro María Bardi, jornalista, crítico, colecionador e marchand, com importante apoio de sua esposa, a arquiteta e curadora Lina Bo Bardi. A ela é creditada a visão urbanística e a escolha do terreno do Belvedere na Avenida Paulista que se obteve da Câmara Municipal de São Paulo para a construção do prédio definitivo do museu. A Avenida Paulista tornou-se, ao longo dos anos, um ícone da cidade e o prédio do MASP, inaugurado em 1969, seria um cenário estético emblemático no imaginário dos paulistas.

Também em Caracas, a intelectualidade de esquerda e as suas implicações com um governo autocrático aliado aos mecanismos econômicos e culturais do capitalismo norte-americano uniram forças em favor de um ideal museu-urbano moderno (Barrios, 2006: 80). A capital venezuelana, em pleno desenvolvimento urbano e econômico graças ao petróleo, expandiu o seu

crescimento ao longo das colinas suburbanas, uma das quais foi escolhida para a luxuosa urbanização Colinas de Bello Monte, que se pretendia coroar com uma reivindicação visual associada à geometria abstrata: o Museu de Arte Moderna de Caracas (MAMC) projetado por Oscar Niemeyer em 1955, a pedido do empresário venezuelano Inocêncio Palácios, amigo próximo de Nelson Rockefeller, que também garantiu o apoio do MoMA. Mas a crise política e econômica de 1958 abortou o projeto, que suscitava muitas dúvidas devido à instabilidade geológica do terreno numa cidade com elevado risco sísmico, a que se somavam as objeções daqueles que consideravam que a forma caprichosa de uma pirâmide invertida ideada por Niemeyer não era museograficamente funcional, como alertou o crítico e museólogo argentino Jorge Romero Brest. A sua ideologia progressista era contrária ao compromisso do museu com grandes arquitetos internacionais a serviço dos interesses da especulação imobiliária. Mas sempre foi um entusiasta das cidades, que identificou com a civilização e o

desenvolvimento social, objetivos aos quais dedicou a sua longa carreira curatorial, que ultrapassa o quadro específico dos museus de arte moderna, já que foi diretor do Museu Nacional de Belas Artes em Buenos Aires até 1963, quando se tornou diretor do Centro de Artes Visuais do Instituto Torcuato Di Tella, cujo acervo - formado com orientação do crítico de arte Lionello Venturi - também incluía obras de períodos históricos, chegando até a tempos medievais. Mas Romero Brest também nos interessa aqui por sua grande ascendência sobre dois jovens portenhos que fundaram instituições especializadas em tendências artísticas inovadoras recentes: Rafael Squirru e Marta Traba.

Rafael Squirru, poeta e crítico de arte, que estudou Direito na Universidade de Buenos Aires e Edimburgo, projetou seu cosmopolitismo pessoal no Museu de Arte Moderna de Buenos Aires, criado pela instância municipal, em 11 de abril de 1956, e definido durante anos como um museu “nômade” porque não tinha sede própria. Squirru foi seu diretor e factótum, que o

tornou conhecido no meio artístico ao programar atividades em diversos pontos da cidade e até fora dela, como a “Primeira Exposição itinerante de cinquenta pintores argentinos”, que percorreu vinte cidades da América, África, Ásia e Oceania a bordo do navio Yapeyú, entre 28 de setembro de 1956 e 21 de fevereiro de 1957. Ou o Festival Internacional de Escultura Contemporânea, que foi convocado em 1957 para dar visibilidade à arte moderna em Buenos Aires, onde um parque e outros locais mostrariam uma seleção de peças nacionais e internacionais escolhidas por um comitê, que compreendeu Squirru e outros especialistas, incluindo Romero Brest. Este museu disperso também patrocinou conferências, exposições ou outros eventos culturais em diversas galerias de arte comerciais, no Museu de Artes Plásticas Eduardo Sívori, no Jardim Botânico e na Sociedade Argentina de Artistas Plásticos (Dourron, 2015).

Quando foram concluídas as obras do Teatro Municipal General San Martín, na central Avenida Corrientes, em meados da década de 1960, por

sugestão de Squirru, o Museu de Arte Moderna instalou ali sua sede, no oitavo e nono andares (Fig. 1). De fato, a sua exposição inaugural, organizada em colaboração com o MoMA de Nova Iorque, ocupou grande parte do edifício, com obras de mais de 240 artistas, incluindo os líderes do Expressionismo Abstrato Norte-Americano e do Informalismo Europeu (Giunta, 2008). Ambas as tendências internacionais tiveram muitos adeptos no contexto artístico local, mas o museu também apoiou artistas figurativos como Benito Quinquela e o seu círculo de pintores do bairro La Boca, que capturaram a alma portuária de uma cidade multicultural, com uma decidida vocação para olhar a paisagem exterior. Isso estava em sintonia com a personalidade de Squirru que, depois de ter sede própria para seu museu, ainda organizou, no final de 1960 e início de 1961, “Exposições Circulantes de Arte Argentina” com as quais percorreu em um caminhão as cidades de La Pampa, a Patagônia e a Terra do Fogo, transportando também livros e artistas que ministravam palestras. Nomeado diretor de

Assuntos Culturais do Ministério das Relações Exteriores em 1960, Squirru culminou essa etapa vital com grande sucesso ao selecionar a escultora Alicia Penalba e o gravador Antonio Berni para representar a Argentina nas bienais de São Paulo e Veneza respectivamente, já que ambos ganharam o primeiro Prêmio em suas modalidades de expressão. Mais uma vez organizou atividades itinerantes na etapa seguinte de sua carreira museológica, sendo diretor do Departamento Cultural da Organização dos Estados Americanos (OEA), de 1963 a 1970, em Washington DC, e até tentou fundar um museu de arte moderna latino-americana. em Nova York, para o qual ele não conseguiu um local físico.

Tanto essa vocação de projeção territorial e internacional, quanto o gosto eclético e culturalmente onívoro, continuaram a marcar o Museu de Arte Moderna de Buenos Aires sob a gestão do próximo diretor, o crítico de arte Hugo Parpagnoli, que compartilhou com Squirru muitas amizades com artistas argentinos, especialmente Alberto Greco, famoso por seus eventos de rua relacionados aos situacionistas

parisienses. Parpagnoli continuou a organizar atividades fora da sede, começando com uma exposição de esculturas nos jardins do Museu de Arte Espanhola Enrique Larreta, em 1963. Da mesma forma, continuou a expandir o acervo para uma ampla gama artística, incluindo a fotografia, com autores como Horacio Copola, Sameer Makarius, Anatole Saderman e Aldo Sessa, cujas vistas de Buenos Aires redobram a ligação cultural do museu com a cidade. Sob a direção do crítico de arte Guillermo Whitelaw, a partir de 1971, culminaria o período histórico de fundação do museu, que na década de oitenta já contaria com uma sede exclusiva, tipicamente pós-moderna, o armazém de Tabaco Piccardo, na Avenida San Juan (Gutiérrez Viñuales, 2003).

Por sua vez, Marta Traba deixou uma marca forte no desenvolvimento do Museu de Arte Moderna de Bogotá, a tal ponto que a história da instituição lhe atribuiu exageradamente um papel de liderança, desde a sua fundação em 1955 (López Rosas, 2015). É verdade que, nessa altura, ela já era uma estrela mediática

na Colômbia e talvez o seu programa de televisão “O museu imaginário” pudesse ter servido de inspiração para uma instituição museológica sem edifício nem coleção; mas ela não estava na lista de personalidades convocadas pelo ministro da Educação no mais moderno hotel da capital para assinar a fundação do museu. Mas sim, ela foi uma grande instigadora da sua refundação privada em 1958, quando a Colômbia era governada por uma Junta Militar com a qual poucas pessoas do meio cultural queriam colaborar, por preferirem libertar-se de toda tutela governamental, formando uma associação civil. A figura-chave foi o arquiteto Gabriel Serrano Camargo, diretor do museu e autor do projeto de sua sede, muito em sintonia com o funcionalismo despojado defendido pelo MoMA novo-iorquino e planejado para um bairro moderno em expansão, o novo bairro rico de San Diego. Mas contra esta operação de especulação urbana, que ainda não se concretizara, prevaleceu a posição de jovens idealistas com outra visão da cidade (Moreno Moya, 2018).



Fig. 1 Rafael Squirru liderando a inauguração do Museu de Arte Moderna de Buenos Aires (foto cortesia Elo Squirru)

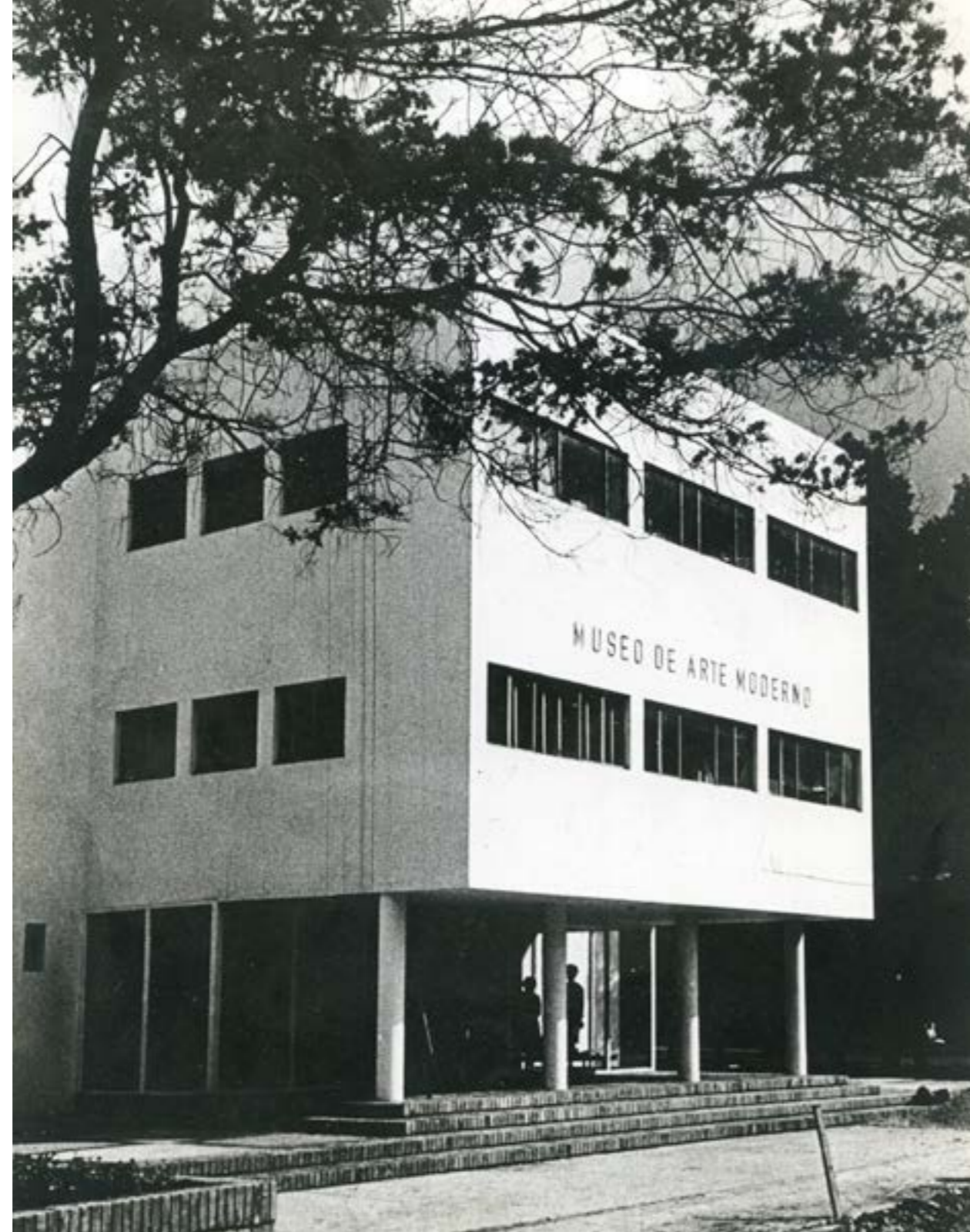
Marta Traba liderou esta mudança de rumo, que levou a uma terceira refundação do museu em novembro de 1962, quando foi nomeada diretora, decidida a programar atividades pedagógicas e comunicativas em vários pontos da cidade, a partir de um museu que chamou de “nômade” (Mesa Mendieta, 2016). Ela adotou significativamente essa terminologia também utilizada por Squirru, com quem compartilhava predileções; não por acaso, uma das primeiras exposições que o Museu de Arte Moderna organizou naquela época, na Biblioteca de L.A. Arango, foi a mostra dedicada a Antonio Berni e outros artistas argentinos. Da mesma forma, Traba pretendia promover um percurso artístico latino-americano em dialética com a cultura norte-americana, da qual tirou referências e apoios. Assim, entre outubro de 1963 e abril de 1965, conseguiu a sede do museu numa passagem comercial central, graças ao patrocínio da Intercol, subsidiária colombiana de uma petrolífera americana, que também patrocinou a estação HJCK onde tinha um programa de rádio, embora o acervo museológico que ali começou a ser

organizado tenha sido constituído basicamente com doações dos artistas latino-americanos. Já contava com um acervo de 63 obras, para cuja exposição regular foi dedicado um espaço específico na sede seguinte, cedido pela Faculdade de Filosofia e Letras da Cidade Universitária, para onde o museu se mudou em junho de 1965 (Fig. 2). Sem deixar de ser uma entidade privada, foi cedido à Universidade Nacional da Colômbia, que contratou Traba para ministrar aulas e como chefe de divulgação cultural.

Ela argumentou que este contexto universitário reforçava a vocação pedagógica do museu, embora obviamente a mudança para um campus nos arredores de Bogotá contradisse o seu ideal urbano inicial. Mas não durou muito ali, já que os protestos estudantis de 1968, durante as visitas de Robert McNamara e John Rockefeller, foram reprimidos pelo exército, expulsando Marta Traba do país, com a conseqüente crise para o museu. Gloria Zea, discípula de Traba e muito fiel ao seu legado, assumiu a direção, buscando refúgio provisório, em 1970, num shopping center de onde

no ano seguinte se mudou -ironias do destino- não muito longe do bairro de San Diego, no Planetário, próximo ao qual foi construído o edifício MAMBo, de 1979 a 1985, atualmente um emblema consagrado daquele bairro e de Bogotá.

Com altos e baixos semelhantes, em termos de localização e vitalidade, outros museus semelhantes floresceram paralelamente no resto da Colômbia, sempre em contextos urbanos modernos: o Museo de la Tertúlia em Cali, fundado em 1956, construiu a sua sede definitiva em 1968 ; o Museu de Arte Moderna de Cartagena, criado em 1959, não teria prédio próprio até 1977. O Museu de Arte Moderna de Barranquilla, criado em 1960 e fundado novamente em 1974, está em sua atual sede desde 1994, aguardando em breve a mudança para um edifício especialmente construído no Parque Cultural Caribenho. Em todos os casos, o seu desenvolvimento foi promovido por doações de artistas e pelo patrocínio de elites esclarecidas, ansiosas por estimular a cultura local, atualizadas em compasso com os desenvolvimentos internacionais, guiadas pelos critérios de influentes



Fotografía por Egar.  
Cortesía archivo del  
Museo de Arte Moderno  
de Bogotá - MAMBO

críticos de arte locais ou outros estrangeiros, como a própria Marta Traba ou seu amigo cubano José Gómez Sicre, diretor de artes visuais da OEA, onde foi mentor de Rafael Squirru e promotor de um panamericanismo museístico, sobre cuja formação política não há opinião unânime entre os pesquisadores (Armato, 2012; Ramírez Botero, 2018).

Por outro lado, a sua dimensão urbana parece indiscutível, sendo estes museus o espaço simbólico, por excelência, para a reivindicação partilhada da identidade (latino) americana, em contraste com o campo ideologicamente identificado com essências históricas e nacionalistas dentro de cada país, que continuou a emergir de águas profundas nessas modernas instâncias curatoriais de representação e inserção das artes visuais (Berríos González, 2015).

### MUSEUS DE ARTE “CONTEMPORÂNEA”, CONCEBIDOS COMO ALTERNATIVA AO MOMA.

Entretanto, a contestação frente ao MoMA de Nova Iorque cresceu na

Europa e a nível mundial durante a Guerra Fria, em dialética com o gosto artístico associado ao American Way of Life. Debaixo dessa influência, uma nova onda institucional de arte moderna abriu caminho na Espanha, sob a ditadura do general Francisco Franco, especialmente em periferias discretas, longe do núcleo duro do franquismo. O caso mais conhecido e de maior alcance é o do Museu de Arte Abstrata de Cuenca, fundado num dos edifícios mais emblemáticos da cidade pelo artista e colecionador Fernando Zóbel com o apoio do MoMA e com o favor das elites, a ponto de acabar sendo integrado à Fundação Juan March. Mas também houve iniciativas fugazes lideradas por prestigiados críticos de arte anti-franquistas que, não por acaso, viviam longe de Madrid. Foi o que aconteceu na cidade de Puerto de la Cruz (Tenerife), onde o crítico de arte Eduardo Westerdahl –em cuja revista *Gaceta de Arte* o Alfred Barr havia escrito anos atrás sobre o conceito de “moderno”– inaugurou em 1953, uma “Sala de Pintura Contemporânea”, na sede do Instituto de Estudos Hispânicos das

Ilhas Canárias, com vinte e seis obras em exposição permanente, como embrião de um museu que foi planejado para ser desenvolvido com doações de artistas, a pedido do fundador e epônimo. Infelizmente, o Museu Westerdahl não se concretizou, mesmo havendo um projeto arquitetônico que, em 1959, foi arquivado. Seu acervo foi fundido, em 1965, com o de arqueologia ou com o patrimônio remanescente do IEH, que finalmente criou o “Museu de Arte Contemporânea Eduardo Westerdahl” em 2007. Desde então, sempre na Alfândega de Puerto de la Cruz, vem se desenvolvendo esta instituição, que ao contar sua história sempre remonta a esse nascimento abortado por ser prematuro naquela época (Celso, 2013).

A mesma coisa aconteceria em Barcelona. Um ossificado Museu de Arte Moderna da *Junta de Museus* já existia desde 1945, por isso muitos ansiavam por fundar outro mais atual, através de uma associação privada, que foi criada em 1956 sob a presidência do andaluz Cesáreo Rodríguez, um juiz esclarecido que, designado para os tribunais da capital catalã,

encontrou ali uma esposa e um ambiente intelectual favorável para trabalhar como crítico de arte e escritor. O seu amigo Alexandre Cirici Pellicer, destacado historiador e crítico de arte, seria o diretor do museu, no qual deixou a sua marca pessoal, tanto nas suas predileções artísticas como políticas, que privilegiaram Antoni Tàpies ou outros criadores progressistas e/ou catalães. Portanto, não surpreende que essa tenha sido a preferência marcada no acervo, formado a partir de obras doadas ou cedidas por artistas e colecionadores. Sendo Cirici um entusiasta do cinema, que considerava a arte do século XX, é de supor que ficaria encantado se lhe emprestasse como sede temporária a cúpula do cinema Coliseu, numa elegante avenida do Eixample de Barcelona, onde inaugurou o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, em junho de 1960 (Fig 3). Organizou, então, exposições que logo assumiram um tom cada vez mais rebelde, como a intitulada *Arte y Paz* já ultrapassando todas as cautelas, censurada pelas autoridades em fevereiro de 1963.

Foi a última atividade, devido à

dispersão dos sócios e falta de outros apoios, até que em 1967, foi assinado um acordo com Antonio Ferrer Pi, vice-presidente do Conselho Provincial de Barcelona e prefeito de Vilanova i la Geltrú para sediar o MAC no Castelo de Geltrú. Ali foi refundado o museu, inaugurado com acervo limitado em março de 1969, mas com oferta regular de atividades públicas programadas pelo Museu Víctor Balaguer, no qual todo o legado seria integrado a partir de 1996 (Doménech Comella, 2021). Enquanto viveu, Alexandre Cirici quis resistir a esta absorção, talvez evitável, já que no ano anterior tinha sido inaugurado o Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), num grande edifício encomendado expressamente a Richard Meier, que sempre se apresenta como sucessor à anterior instituição barcelonesa homônima.

O nome era um detalhe importante embora não tenha sido destacado nem para o Westerdah nem para o Cirici. Também neste aspecto existe um certo paralelismo com o Museu de Arte Contemporânea de Bogotá, fundado por Germán Ferrer Barrera em 1966

e inaugurado em 1970 com doações de artistas. Essa instituição foi uma alternativa, em muitos aspectos, especialmente do ponto de vista social e urbano, ao elitista Museu de Arte Moderna da capital colombiana, sem que os seus objetivos ou atividades intrínsecas fossem muito diferentes. Embora no mundo anglo-saxão a antítese entre moderno/contemporâneo fosse discutida desde 1948, contrastando o MoMA de Nova Iorque com o ICA em Boston ou outros exemplos que questionassem a liderança de Nova Iorque no sistema artístico mundial, este tipo de debate levaria tempo ganhar destaque entre as reflexões críticas em espanhol ou português. Nem sequer foi explicitamente abordado, exceto em alguns aspectos da sua dimensão territorial, no ponto nodal de outros projetos museológicos progressistas, que foi o governo da Unidade Popular no Chile.

Durante o encontro internacional de intelectuais de esquerda reunidos em Santiago do Chile em 1971, o crítico de arte espanhol José María Moreno Galván propôs a fundação de um Museu da Solidariedade para o qual



Fig. 3 Alexandre Cirici com um visitante ilustre na inauguração do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (foto cortesia da Biblioteca-Museu Víctor Balaguer)

foi criado um Comitê Internacional de Solidariedade Artística com o Chile (CISAC), presidido pelo crítico brasileiro Mario Pedrosa, opositor do regime militar no Brasil, exilado no país andino após uma árdua jornada. O presidente Salvador Allende assinou uma carta aberta aos artistas do mundo solicitando que doassem obras para que o povo de um país pobre também pudesse ter acesso à melhor arte e, através das embaixadas chilenas em todo o mundo, chegavam pinturas, gravuras, esculturas, desenhos, tapeçarias e outros produtos artísticos. Allende o chamou de “Museu de Arte Moderna” em carta a José María Moreno Galván (Lebeau, 2020); o nome “Museu da Solidariedade” foi idealizado por este crítico espanhol, mas outros preferiam a denominação “Museu de Arte Contemporânea”. Entretanto, nem sequer se tornou legalmente museu, pois não lhe foi concedida autonomia de gestão ou personalidade jurídica, sendo administrado pelo Instituto de Arte Latino-Americana, dependente da Faculdade de Letras -onde Pedrosa trabalhou-, por isso a sua exposição inaugural, em 1972, e o depósito da

coleção estava abrigado no Museu de Arte Contemporânea da Universidade do Chile, fundado em 1947, a partir de obras oferecidas por artistas nacionais ou estrangeiros.

Aquela elegante localização suburbana no campus da Quinta Normal parecia contradizer a vocação antielitista proclamada para o Museu da Solidariedade, cuja sede tinha sido inicialmente anunciada para ser no novo edifício do futuro centro Gabriela Mistral, embora outros também tenham sido considerados, sem que houvesse uma decisão final. Deve-se levar em conta que naquela época a famosa Mesa Redonda sobre “O desenvolvimento e o papel dos museus no mundo contemporâneo”, realizada em Santiago do Chile em 1972, terminou com uma declaração a favor do “museu integral”, associando-o à comunidade com seu ambiente natural e cultural. Infelizmente, o golpe de Estado de 1973 fechou o MAC e confinou a maior parte do acervo do Museu da Solidariedade aos seus porões. No entanto, a solidariedade internacional com o Chile continuou através das redes pessoais da CISAC,

mais particularmente, com o apoio da Associação Internacional de Críticos de Arte (AICA), e em 1975 foi criado o Museu Internacional da Resistência Salvador Allende (MIRSA), divulgado mundialmente por vários comitês nacionais, que com as obras recebidas em doações montaram suas respectivas subsedes do MIRSA. Finalmente, quando a democracia regressou ao Chile, estas subsidiárias juntaram-se à coleção original do Museu da Solidariedade, em 1991, num complicado processo legal que declarou todas as obras como patrimônio nacional chileno, porém sob a custódia da fundação que administra o museu da Solidariedade Salvador Allende (MSSA). Os responsáveis decidiram inicialmente fixar a década de 1980 como limite temporal para a recolha, mas posteriormente continuaram a aceitar obras mais recentes. Por isso, a instituição seria finalmente definida como um museu de arte moderna e contemporânea. Depois de percorrer diversos locais da periferia de Santiago do Chile, desde 2006, está localizado no Palácio Heiremans -casa onde ficavam os escritórios

de espionagem militar da ditadura de Pinochet- no mesocrático bairro República. Serão opções museológicas e urbanas fiéis aos desígnios dos fundadores? A verdade é que esses propósitos eram tão vagos que a instituição honra a sua memória mesmo tentando estar em sintonia com as tendências museológicas do século XXI (Zaldivar, 2017).

Mais influentes foram, pelo menos em Espanha, as iniciativas lideradas ao mesmo tempo pelo crítico e historiador de arte valenciano Vicente Aguilera Cerni, que apoiou fortemente o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e chefiou a rede espanhola de solidariedade com o museu chileno. Ora bem, em vez de procurar uma sede temporária ou de identificá-la com as utopias territoriais nômades, talvez face ao apoio oficial recebido pelo MAC de Barcelona na localidade de Vilanova i la Geltrú, percebeu que as autoridades no final do regime franquista dariam mais liberdade e até ajudariam fora das grandes cidades. Assim nasceu o Museu de Arte Contemporânea de Villafamés (Castellón), fundado em 1969 e

inaugurado em 1972 no chamado Palau del Batlle, uma casa senhorial que foi adquirida em 1971 pela Câmara Provincial de Castellón e transferida para o município a pedido do prefeito Vicente Benet Meseguer, do funcionário municipal Juan Bautista Suller e do pintor Gabriel Martínez Cantalapiedra. Eles lideraram, com o próprio professor Aguilera Cerni, a equipe de voluntários que realizou a restauração do edifício até 1975 e depois renovou muitos outros, ansiosos por revitalizar esta pitoresca cidade do Maestrazgo, onde logo começaram a chegar artistas e intelectuais progressistas. Ter uma casa na localidade foi inicialmente uma condição necessária para estar representado no museu, intimamente identificado com a colônia artística que se formou no seu entorno, à semelhança do museu Céret, em funcionamento desde 1950; mas Aguilera Cerni começou a entrar em contato com amigos do resto da Espanha e até do exterior (Fig. 4). A longo prazo, como era habitual na época, estabeleceu-se em Villafamés uma coleção heterogênea de arte

predominantemente recente, baseada em doações ou empréstimos oferecidos por artistas e colecionadores, com a particularidade de que neste caso as obras eram mesmo aceitas para venda, condição peculiar que permanece até hoje, pois os visitantes podem não apenas ver, mas também comprar obras.

Mais uma vez o nome escolhido para o museu não implicava claramente uma posição cronológica ou estilística. Em Valência ainda não existia um museu de arte moderna -o IVAM seria criado em 1986- mas a designação “arte contemporânea” foi escolhida sem pretender uma ruptura com a vanguarda da modernidade já estabelecida. Até os expressionistas abstratos da Escola de Nova York estão representados no museu de Villafamés, que está obviamente muito longe do modelo do MoMA de Nova York! Pelo contrário, poderíamos considerá-lo, devido à sua militância progressista e às suas raízes rurais, como um reflexo da *nouvelle museologie* francesa no sistema artístico espanhol. A referência comunitária e periférica dos ecomuseus estaria sem dúvida muito presente, quando em 1977, foi aprovada



Fig. 4 Vicente Aguilera Cerni  
com o artista cantábrico  
Eduardo Sanz Fraile no  
Museu de Arte Contemporânea  
de Villafamés  
(foto cortesia do MACVAC)

a reforma dos estatutos e uma nova denominação: Museu Popular de Arte Contemporânea de Villafamés. “Popular” foi um acréscimo significativo de reminiscências políticas de esquerda, já que com Allende ele havia vencido sua campanha eleitoral no Chile, do mesmo modo que Azaña durante a Segunda República Espanhola, portanto, foi uma forma de definir o museu com uma identidade democrática; até o salientam que nestes novos estatutos foi escrito um preâmbulo defendendo o respeito pelos direitos humanos. Este compromisso com as liberdades foi reafirmado entre 1979 e 1991, quando se tornou o principal foco europeu da MIRSA, que tinha outras subsedes em vários pontos de Espanha onde também eram recolhidas e expostas obras doadas por artistas em solidariedade com o exílio chileno, mas nenhum tão importante quanto o de Villafamés, graças à ascendência pessoal e política de Aguilera Cerni (Guzmán, 1991). Até ao fim da vida, manteve aquela dedicação íntima para com a instituição sempre modesta em termos de financiamento ou de marketing, por estar distante dos centros de

poder, mas à qual não só legou o seu arquivo pessoal, como também soube ligar muitos dos seus discípulos, por isso parece justo que, desde 2003, se chame “Museu de Arte Contemporânea Vicente Aguilera Cerni” (MACVAC).

O seu exemplo, sem dúvida, abriu caminho para o surgimento de outros, a tal ponto que alguns museus de arte recentemente fundados na Espanha por críticos de arte surgiram da iniciativa de autoridades locais distantes das grandes cidades. Federico Torralba não conseguiu concretizar um projeto museológico iniciado em 1968 como o de uma exposição permanente de obras doadas por artistas à aldeia natal de Goya, Fuendetodos, mas em 1976 inaugurou o Museu de Arte Contemporânea em outra pequena localidade da província de Saragoça, no Mosteiro de Veruela, que teve uma vida curta porque o Conselho Provincial de Saragoça não apoiou o investimento orçamental necessário. O crítico de arte e galerista Félix Ferrer Gimeno também teve mais sucesso com o Conselho Provincial de Huesca, já que o Museu de Arte Contemporânea do Alto Aragón foi

inaugurado em 1975 nas instalações da Caja Rural Provincial de Huesca onde funcionou até 1986, mantido pelo Conselho Provincial de Huesca, que serviu de estímulo para projetos conjuntos semelhantes de artistas e críticos de arte aragoneses (Orús, 1992). Com esta linhagem museológica devemos relacionar o Museu de Gravura Espanhola Contemporânea, fundado num edifício renascentista em Marbella (Málaga) por José Luís Morales y Marín, em 1992, depois de ter promovido os primeiros anos de atividade do Museu Camón Aznar em Saragoça.

Da mesma forma, as Câmaras Municipais de outras cidades de médio porte criaram posteriormente outros museus que levam até o nome de algum crítico de arte famoso, como o “Museu de Arte Contemporânea Antonio Manuel Campoy”, inaugurado em 1993 no castelo de sua cidade natal, Cuevas del Almanzora (Almería), à qual o antigo redator-chefe da Radiotelevisión Española legou o seu arquivo documental e a sua coleção de arte (Fig. 5). Ou como o “Museu de Arte Contemporânea José María Moreno Galván”, criado em memória do



idealizador do Museu da Solidariedade pelos seus compatriotas de La Puebla de Cazalla (Sevilha), num armazém do século XVI (Rivero Gómez, 2021). São incentivos artísticos com os quais se reforça o interesse patrimonial dos monumentos históricos em desuso, bem como uma casa templária em Sasamón (Burgos) onde funciona desde 2000 o “Museu Municipal de Arte Contemporânea Ángel Miguel de Arce<sup>2</sup>, que se orgulha em ser o primeiro Museu de Arte Contemporânea de Castela e Leão. Ora bem, todos eles poderiam parecer exemplos um pouco forçados no culminar deste artigo, uma vez que o respectivo crítico homónimo não é o seu criador, mas respondem a um projeto museológico de outras pessoas.

Nestas matérias, parece que o papel agora desempenhado pelos críticos de arte tem vindo a perder protagonismo, limitando-se a um trabalho consultivo ao serviço das autoridades públicas ou dos artistas fundadores de museus, que por vezes posteriormente relegaram aquela concepção inicial. Foi o que aconteceu, por exemplo, em Portugal com a ideia do professor

e crítico de arte Gérard Xuriguera do Museu Internacional de Escultura Contemporânea (MIEC), uma colecção escultórica ao ar livre espalhada pela cidade com um desenho urbano muito original, embora poucos anos depois o seu epicentro fosse um edifício totalmente novo da autoria de Álvaro Siza Vieira e Eduardo Souto Moura, que se tornou o principal protagonista da atenção turística e mediática. Estas mudanças são o destino normal dos museus e de todo legado cultural, que deve ser reformulado para permanecer válido.



Fig. 5 Interior do Museu de Arte Contemporânea Antonio Manuel Campoy (Wikimedia Commons)

## NOTAS

1 Este artigo é o resultado do projeto de investigação “Museus de arte moderna/contemporânea em Espanha: o seu enquadramento territorial e internacional”, financiado pelo Ministério Espanhol da Ciência e Inovação com fundos FEDER.

## REFERÊNCIAS

Armato, Alessandro (2012): “La ‘primera piedra’: José Gómez Sicre y la fundación de los museos interamericanos de arte moderno de Cartagena y Barranquilla”, *Revista Brasileira do Caribe*, 12(24), pp. 381-404.

Barrios, Carola (2006): “El Museo de Arte de Niemeyer. Su lugar en el paisaje moderno de Caracas”, *Arquine: revista internacional de arquitectura*, nº 37, p. 76-91. [https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs\\_revista\\_10-11/6\\_CAROLA.pdf](https://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_10-11/6_CAROLA.pdf)

Berríos González, Pablo Salvador (2015): “El arte latinoamericano a través de la curaduría: políticas de representación y modos de inserción”, *PragMATIZES-Revista Latino-Americana de Estudos em Cultura*, 9, pp. 37-51. <http://www.pragmatizes.uff.br>

Celso Hernández, Celestino (2013): “Sesenta años del sueño de Eduardo Westerdahl, un Museo de Arte Contemporáneo”, *Catharum: Revista de Ciencias y Humanidades*, 13, pp. 35-48;

Chiarelli, Tadeu (ed.) (1998): *O Museu de Arte Moderna de São Paulo. Série Museus Brasileiros*. São Paulo: Banco Safra.

Doménech Comella, Irene (2021): “El primer museo de arte contemporáneo de Barcelona. Un proyecto único en la historia de los museos de Cataluña (1960-1969)” *AACA Digital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte*, 57, 2021 <http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=1922>

Dourron, Sofía (2015): “El museo de arte moderno: 1956-1960. Cuatro años de fantasmagoría”. *Materia artística: Revista de la Facultad de Bellas Artes, Universidad de Rosario*, 1, pp. 151-166. <https://sofiadourron.com/wp-content/uploads/2020/06/Cuatro-anos-de-fantasmagori%CC%81a.pdf>

Giunta, Andrea (2008): *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años 60*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Gonçalves, Lisbeth Rebollo (2021): *Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX*. São Paulo, EDUSP (2ª. Imprensa, ed. orig. 2004).

Gonçalves, Lisbeth Rebollo (1992): *Sérgio Milliet, Crítico de Arte*. São Paulo, ed. Perspectiva/ EDUSP, 1992.

Guilbaut, Serge (1997): “Dripping on the modernist parade: The failed invasion of abstract art in Brazil, 1947-1948”, em Gustavo Curiel (comp.): *Patrocinio, colección y circulación de las artes, XX Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM, pp. 807-817.

Gutiérrez Viñuales, Rodrigo (2003): “Museos y espacios para el arte contemporáneo en Buenos Aires. Notas de actualidad” em J. Pedro Lorente (dir.) y D. Almazán (coord.), *Museología crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, pp. 351-373.

Guzmán, Beatriz (1991): *El museo de Vilafamés: un hecho insólito*. Castellón: Diputación Provincial.

Lebeau, Élodie (2020): “El Museo de la Solidaridad de la Unidad Popular al exilio (1971-1991). Una experiencia transnacional en tiempo de guerra fría cultural”, *Secuencia*, 108 <http://secuencia.mora.edu.mx/index.php/Secuencia/article/view/1835/2070>

López Rosas, William Alfonso (2015), “Apuntes para una historia del Museo de Arte Moderno de Bogotá: La autonomización del campo cultural y la construcción de la hegemonía del arte modernista (1949-1970),” *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 10, nº 2, pp. 15-35. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cma/article/view/12937>

Lorente, J. Pedro (2008): *Los museos de arte contemporáneo: Noción y desarrollo histórico*. Gijón: Trea.

Mesa Mendieta, Alessandra (2016): “Museo de Arte Moderno de Bogotá: Primera pincelada, 1963-1964”, *Quintana*, 15, pp. 203-222. <https://www.redalyc.org/pdf/653/65354336015.pdf>

Moreno Moya, Nadia (2018): “A Museum without a venue: The invention of the Museo de Arte Moderno de Bogotá, 1955-1963”, em Michele Greet & Gina McDaniel Tarver. (eds.), *Art Museums of Latin America: Structuring Representation*, Londres-Nova York, Routledge, pp. 90-102.

Orús, Desirée (1992): “Cara y cruz de los museos aragoneses”, *Artigrama*, 8-9, pp. 119-125

<http://www.unizar.es/artigrama/pdf/0809/2colaboraciones/5.pdf>

Ramírez Botero, Isabel Cristina (2018): “Local Processes and Transnational Circuits: The Inter-American Project and the Birth of Modern Art Museums in Barranquilla and Cartagena” em Michele Greet & Gina McDaniel Tarver. (eds.), *Art Museums of Latin America: Structuring Representation*, Londres-Nueva York, Routledge, pp. 133-144.

Rivero Gómez, Miguel Ángel (ed.) (2021): *Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván*, La Puebla de Cazalla: Museo de Arte Contemporáneo José María Moreno Galván.

Zaldívar, Claudia (ed.) (2017): *El Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende*. Santiago de Chile: Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

## JESUS PEDRO LORENTE

É catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Zaragoza (España) e membro do conselho editorial de revistas especializadas como *Museum and Society*, *Museum History Journal*, *Museology: International Scientific Electronic Journal*, *Culture et Musées*, *MIDAS: Museus e Estudos Interdisciplinares*, *MODOS*, *Museo y Territorio*, *Revista de Museología*. Autor de livros muito citados como *Los Museos de Arte Contemporáneo: noción y desarrollo histórico* (disponível em inglês, espanhol, francês e turco) o *Manual de historia de la Museología* (um manual em espanhol que revisa a história dos estudos de museus). Seu último livro *Reflexiones sobre museología crítica dentro y fuera de los museos*, foi publicado em espanhol por Trea Editorial e em inglês por Routledge.