

**Museus de Arte Contemporânea:
noção, desenvolvimento, abordagens e perspectivas.
Uma leitura sobre o Museu de Arte
Contemporânea do Funchal.**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Juan Carlos Vieira Gonçalves
MESTRADO EM GESTÃO CULTURAL



UNIVERSIDADE da MADEIRA

A Nossa Universidade

www.uma.pt

julho | 2014

T/M UHA
351.85
GON MUS
EX.2

73419
KOH A

**Museus de Arte Contemporânea:
noção, desenvolvimento, abordagens e perspectivas.
Uma leitura sobre o Museu de Arte
Contemporânea do Funchal.**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Juan Carlos Vieira Gonçalves
MESTRADO EM GESTÃO CULTURAL

UNIVERSIDADE DA MADEIRA
SECTOR DE DOCUMENTAÇÃO
E ARQUIVO

ORIENTAÇÃO
Duarte da Encarnação

Museus de Arte Contemporânea: noção, desenvolvimento, abordagens e perspectivas.

Uma leitura sobre o Museu de Arte Contemporânea do Funchal

Museus de Arte Contemporânea: noção, desenvolvimento, abordagens e perspectivas.
Uma leitura sobre o Museu de Arte Contemporânea do Funchal

Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Gestão Cultural, pela Universidade da Madeira, apresentada por Juan Gonçalves sob orientação científica do Professor Doutor Duarte da Encarnação.

Sempre que possível, as instituições museológicas referidas ao longo deste estudo foram mantidas na sua denominação original.

Todas as traduções feitas são responsabilidade do autor.

Este trabalho obedece ao novo acordo ortográfico.

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Duarte da Encarnação, quero aqui deixar expresso o meu profundo reconhecimento pela consignada confiança neste projeto. As suas ideias e opiniões, sempre construtivas, e a sua crítica atenta, cuidada e rigorosa, tornaram possível a clareza de pensamento.

Agradeço ao Diretor e a equipa do Museu de Arte Contemporânea do Funchal pelo apoio e disponibilidade, fator que me permitiu reunir os critérios necessários ao processo de escrita desta dissertação.

Presto os meus agradecimentos a todos os participantes do inquérito que, em opiniões fundamentais ou de circunstância, me deram pontos de vista a que não teria acesso sem a sua leitura.

Não poderia deixar de agradecer as palavras de ânimo e o carinho por parte da minha família e amigos.

A todos, muito obrigado.

Resumo

Os conceitos de museu e de museologia há muito que estão em constante renovação. Os museus de hoje - particularmente aqueles que acolhem a arte contemporânea - são espaços dinâmicos, abertos a uma vasta tipologia de públicos, com variadas exigências e expectativas às quais as recentes baixas dotações e carências financeiras nem sempre possibilitam responder de forma satisfatória.

Situando-se dentro das práticas museológicas atuais, esta dissertação pretende abordar os princípios fundamentais em torno dos museus de arte contemporânea como entidade institucional, dando especial atenção ao Museu de Arte Contemporânea do Funchal. Quais são as principais questões, preocupações e práticas pelo museu geridas? Que manifestações são necessárias para o desenvolvimento de infraestruturas de arte contemporânea idealizadas para uma determinada região ou plateia específica? O que é necessário para participar de forma significativa no contexto local?

Palavras - Chave:

Museu; Arte Contemporânea; Museu de Arte Contemporânea do Funchal; Gestão museológica;

Abstract

The concepts of museum and museology have long been in constant renewal. Museums today - particularly those harboring the contemporary art - are dynamic spaces, open to a wide typology of audiences with distinct needs and expectations to which the recent lows appropriations and financial needs not always allow to respond satisfactorily.

Standing within current museological practices, this dissertation aims to address the fundamental principles on contemporary art museums as an institutional entity, giving special attention to the Museum of Contemporary Art of Funchal. What are the main issues, and practices concerns managed by the museum? Which manifestations are necessary for the development of infrastructure idealized contemporary art to a particular region or specific audience? What is required to participate meaningfully in the local context?

Key-Words:

Museum; Contemporary Art; Contemporary Art Museum of Funchal; Museum management;

Índice

Introdução.....	14
Enquadramento, justificativa e problemática.....	15
Hipótese e objetivos gerais e específicos da investigação	16
Metodologia	18
Estrutura da dissertação	19
Capítulo I - Breve análise do registo histórico do museu.....	23
1.1. Historiografia museológica – do Classicismo à Nova Museologia	24
1.2. Conceito, missão, vocação, metas, objetivos e funções de um museu	26
1.3. Práticas museológicas em Portugal.....	31
1.4. Panorama museológico do Arquipélago da Madeira	34
Capítulo II - Arte contemporânea: noção, desenvolvimento e contexto nacional.....	42
2.1. Arte contemporânea, uma arte do presente?.....	43
2.2. As artes plásticas em Portugal - entre “o país adiado ou a pesada herança”	51
2.2.1 A década de 60	53
2.2.2 A década de 70	56
2.2.3 A década de 80	58
2.2.4 A década de 90	62
2.2.5 A chegada do presente - a primeira década do século XXI	66
Capítulo III - Museus de arte contemporânea	69
3.1. O museu moderno	70
3.2. Entre o museu moderno e o contemporâneo.....	73
3.3. Adaptação de edifícios históricos a museus e centros de arte contemporânea	78
3.4. Museu e contextualização urbana	83
Capítulo IV - Caminhos da contemporaneidade. O Museu de Arte Contemporânea do Funchal	93
4.1. A caminho da contemporaneidade.....	94
4.2. Algumas palavras sobre o ensino superior artístico na Madeira.....	99
4.3. Museu de Arte Contemporânea do Funchal	103
4.3.1 Questões relevantes na análise dos museus	103
Caracterização do Museu.....	104

Historial	106
Coleção	108
Algumas exposições	110
Quadro orgânico	115
Orçamento anual	118
Pessoal ao serviço	121
Desempenho, registo de entradas e frequentadores	122
Valências do equipamento	134
Espaço externo	136
Espaços expositivos	137
Conformação, Movimento e Acesso	137
Segurança	141
Conservação	142
Reservas	144
Setor Educativo	148
Apoio aos visitantes	149
Inquérito de qualidade dos serviços	153
Capítulo V - O museu de arte contemporânea do amanhã: Novos desafios.....	154
Conclusão	166
Referências Bibliográficas e outras	174
Bibliografia Citada	174
Bibliografia de Referência.....	177
Catálogos	184
Website (última consulta em junho de 2014)	184

Índice de figuras

Figura 01: Vista exterior do <i>Crystal Palace</i> - “Exposição Universal”, Londres	72
Figura 02: MNAC-Chiado. Lisboa, 2013.....	74
Figura 03: <i>Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía</i> . Madrid, 2013.....	81
Figura 04: <i>Tate Modern</i> . Londres	81
Figura 05: <i>Peinture-Sculpture</i> . Daniel Buren, 1971	84
Figura 06: <i>Musée à Croissance Illimitée</i> , 1939	89
Figura 07: Maquete do MAM - Caracas, 1955	90
Figura 08: MoMA, Nova Iorque	90
Figura 09: MASP, Brasil.....	90
Figura 10: Perspetiva interior do projeto “Museum for a Small City”	91
Figura 11: MAC - Niterói, Brasil	91
Figura 12: Vista aérea da <i>Ciudad Universitaria de Caracas</i>	92
Figura 13: Planta de referência por pisos (piso 0, piso 1, piso 2, planta de cobertura).....	135
Figura 14: Espaço externo do MACFunchal. Funchal, 2013.....	137
Figura 15: Planta do piso inferior (salas 1 e 2)	138
Figura 16: Planta do piso intermédio (salas 3 e 4).....	138
Figura 17: Planta do piso superior (salas 5, 6, 7 e 8)	138
Figura 18: Sistema de iluminação do MACFunchal - salas do piso 1, 2 e 3. Funchal, 2013	143
Figura 19: Planta das reservas do MACFunchal. Reserva das obras em geral (esquerda) e reserva das obras predominantemente em papel (direita).....	145
Figura 20: Vista interior das reservas do MACFunchal. Funchal, 2013.....	146
Figura 21: Sistema de iluminação das reservas do MACFunchal (natural e artificial). Funchal, 2013	147
Figura 22: Acessibilidade do MACFunchal. Funchal, 2013.....	150
Figura 23: Exemplo de acessibilidade no <i>Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía</i> - <i>outdoor</i> informativo e elevador de acesso. Madrid, 2013	151
Figura 24: Área de interpretação e sinalização de percursos - <i>Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía</i> . Madrid, 2013.....	152

Índice de quadros

Quadro 01: Orçamento anual do MACFunchal (em euros).....	120
Quadro 02: Custo de ingressos ao MACFunchal, entre 2002 e 2013 (em euros).....	123
Quadro 03: Número anual de visitantes aos museus tutelados pela DRAC, entre 2008 e 2013 (em número)	125
Quadro 04: Número mensal de visitantes ao MACFunchal, entre 2008 e 2013 (em número).....	127
Quadro 05: Número anual de visitantes ao MAC Funchal em categorias, entre 2008 e 2013 (em número)	129
Quadro 06: Dimensões das salas de exposição (em centímetros).....	138
Quadro 07: Dimensões das reservas (em centímetros)	144
Quadro 08: População residente, com 5 ou mais anos, segundo o tipo de dificuldade e sexo, por grau de dificuldade sentido	149

Índice de gráficos

Gráfico 01: Número anual de visitantes aos museus tutelados pela DRAC, entre 2008 e 2013 (em número)	126
Gráfico 02: Número anual de visitantes ao MACFunchal, entre 2008 e 2013 (em número)	128
Gráfico 03: Visitantes ao MACFunchal, em categorias - entre 2008 a 2013 (em percentagem)	129

Índice de organigramas

Organograma 01: Quadro Orgânico do MACFunchal, 2013.....	118
---	-----

Siglas e abreviaturas usadas

Ar.Co - Centro de Arte e Comunicação Visual

ANMP - Associação Nacional de Municípios Portugueses

APGA - Associação Portuguesa de Galerias de Arte

BDMuseus - Base de Dados Museus

BA - Biblioteca de Arqueologia

CCAH - Centro de Competências de Artes e Humanidades

CCB - Centro Cultural de Belém

CAM-FCG - Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian

CAM-JAP - Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão

CEE - Comunidade Económica Europeia

CIAM - *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne*

CMF - Câmara Municipal do Funchal

DGEMN - Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais

DGPC - Direção Geral do Património Cultural

DRCLVT - Direção Regional de Cultura de Lisboa e Vale do Tejo

DRT - Direção Regional do Turismo

DSM - Direção de Serviços de Museus

DSMPC - Direção de Serviços de Museus e Património Cultural

ESTGAD - Escola Superior de Artes e Design de Caldas da Rainha

EU - *European Union*

FBAUL - Faculdade de Belas Artes de Lisboa

FLAD - Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento

FLUL - Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa

GAM - Grupo para a Acessibilidade nos Museus

IA - Instituto das Artes

IAC - Instituto de Arte Contemporânea

IBTAM - Instituto do Bordado, Tapeçarias e Artesanato da Madeira

ICOM - *International Council of Museums*

IGESPAR - Instituto de Gestão do Património Arquitectónico e Arqueológico

INE - Instituto Nacional de Estatística

IPAE - Instituto Português das Artes e Espectáculo

IPCR - Instituto Português de Conservação e Restauro

IPM - Instituto Português de Museus

ISAL - Instituto Superior de Administração de Línguas

ISAD/UMa - Instituto Superior de Arte e Design da Universidade da Madeira

MAAU-SP - Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo

MACs - Museus de Arte Contemporânea

MAC - Niterói - Museu de Arte Contemporânea de Niterói

MAMs - Museus de Arte Moderna

MAM - Caracas - *Museo de Arte Moderno de Caracas*

MAXXI - *Museo nazionale delle arti del XXI secolo*

MASP - Museu de Arte de São Paulo

MNAA - Museu Nacional de Arte Antiga

MNAC-Chiado - Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado

MoMA - NY - *Museum of Modern Art of New York*

OAC - Observatório das Atividades Culturais

PCI - Património Cultural Imaterial

PIDDAR - Plano de Investimentos da Região

RPM - Rede Portuguesa de Museus

SNI - Secretariado Nacional de Informação

SRE - Secretaria Regional da Educação

SRPF - Secretaria Regional do Plano e Finanças

SRT - Secretaria Regional da Cultura, Turismo e Transportes

SRTC - Secretaria Regional de Turismo e Cultura

TSA - *Time Series Approach*

UV - Ultravioleta

V&A Museum - *Victoria & Albert Museum*

UNESCO - *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*

YBA - *Young British Artists*

ZDB - Galeria Zé dos Bois

ZP - Zona de Proteção

ZEP - Zona Especial de Proteção

Introdução

Procedente da sociedade ocidental, o museu posicionou-se como uma criação cultural urbana, oferecendo um campo de representação onde é possível constatar, analisar e refletir sobre as questões que atravessam verticalmente a sociedade contemporânea.

O surgimento de museus públicos é um fenómeno recente que marca o início de uma etapa fundamental e decisiva no pensamento museológico europeu e, também, português. Neste sentido, interessa-nos apreender quais as etapas do pensamento museológico e destacar as suas dinâmicas específicas no que concerne aos museus de arte contemporânea. A temática aqui desenvolvida faz parte de uma reflexão sobre o Museu de Arte Contemporânea do Funchal enquanto espaço físico e de vivências, sendo tratados assuntos como a dimensão cultural e intercultural do museu; as suas coordenadas de género (diretrizes); as relações entre território, população, arquitetura e sustentabilidade; as suas redes locais, regionais e globais; a sua comunicação e formas de narrar a produção artística; e ainda as problemáticas referentes à sua gestão museológica¹.

Este estudo trata-se, acima de tudo, de uma recolha teórica e repleta de referências que apela à urgência de estudar propostas relativas ao desenvolvimento das atividades artísticas contemporâneas portuguesas e do seu desenvolvimento junto das práticas museológicas, especificamente no contexto regional. Com base na angariação de enriquecedoras reflexões sobre a prática contemporânea do museu, involucramo-nos em opiniões sempre temporais, parciais, incompletas, relativas, ou legitimamente difusas. O desafio desta dissertação é então traçar as bases para um estudo que, sendo necessário, não havia sido feito até à data.

No que concerne ao contributo que este trabalho poderá trazer em termos teóricos, gostaríamos de destacar as suas potencialidades em termos de reflexões sobre as problemáticas transversais a várias áreas das ciências sociais, cruzando os interesses da gestão cultural com os estudos culturais e os estudos museais. Por outro lado, em termos

¹ Entendemos gestão museológica como uma função instrumental cujo conceito engloba:

- i) o processamento das situações administrativas relativas aos recursos associados ao museu, sejam humanos, técnicos ou financeiros;
- ii) a optimização das suas funções, estabelecendo métodos e normas para o adequado funcionamento institucional; e
- iii) a orientação pelo bom encaminhamento dos processos, desenvolvendo mecanismos necessários para um correto funcionamento.

metodológicos, esta investigação permitiu experimentar a eficácia da triangulação de técnicas de investigação no estudo destas instituições culturais, quer no domínio dos métodos qualitativos, quer no âmbito dos métodos quantitativos, contribuindo para uma maior riqueza de dados. Assim sendo, e depois de verificar a atualidade do tema, bem como a pertinência das razões aqui apresentadas para a sua seleção, não restam dúvidas relativamente ao interesse da gestão cultural pelo estudo dos museus, um interesse que se apresenta com adaptações em virtude dos avanços técnicos e metodológicos registados nesta área.

*

Para a elaboração desta dissertação, seguimos as normas de formatação e citação a utilizar na dissertação do mestrado em Gestão Cultural pela Universidade da Madeira (Anexo III do Regulamento específico do 2.º ciclo em Gestão Cultural).

Enquadramento, justificativa e problemática

Há uma razoável produção de autores nacionais que se debatem sobre a área da museologia, reverberando questões específicas ao contexto português. No entanto, no campo específico da musealização contemporânea, existem, principalmente, estudos monográficos acerca de instituições específicas que ficam aquém de uma ampliação do debate no âmbito mais propriamente museológico. Como tal, compreendendo que as obras teóricas sobre arte e sobre os museus são grandes mas extremamente diversas - adquirindo várias e muitas formas -, o que aqui se pretende é uma reflexão sobre o desenvolvimento de uma investigação no campo da museologia e da arte contemporânea, apresentando uma proposta em construção para uma aproximação ou abordagem aos museus de arte contemporânea - em caso específico ao Museu de Arte Contemporânea do Funchal.

A investigação desenvolvida centra o seu foco nas implicações do processo de musealização da arte contemporânea focalizando tanto a prática museológica como a prática artística. São apresentadas essas implicações como diálogos estabelecidos entre o museu e a obra contemporânea, percebendo em ambas as situações o seu contexto social, político e económico. A decisão de desenvolver uma pesquisa que tem como objeto de estudo o estabelecimento entre esses mesmos diálogos através do processo de musealização está relacionada principalmente com o meu percurso académico e com o entusiasmo proveniente

da investigação sobre o domínio das práticas museológicas, não descartando a necessidade teórica de centralizar um estudo desenvolvido nesta área.

De forma sumária, propõe-se o estudo/discussão de temáticas relativas à museologia e à gestão e apresentação de coleções de arte contemporânea que problematizam o processo de musealização das obras por meio de tensões, concessões e conseqüentemente mudanças nas práticas museológicas e, particularmente, o estudo/discussão de alguns casos que dificultam a atuação do Museu de Arte Contemporânea do Funchal.

Hipótese e objetivos gerais e específicos da investigação

Após explicitação do tópico em estudo, torna-se indispensável convertê-lo em hipóteses e objetivos de investigação, sendo estes aspetos, assim como a clareza com que são ambos esclarecidos, determinantes no sucesso do projeto de investigação.

Orientados pela noção de que as questões de investigação deverão formular, através das suas respostas, novas perspetivas sobre o tópico em estudo, estabelecemos como *Grand Tour Question*, ou seja “como primeiro fio condutor enunciador do projecto de investigação” (Quivy e Campenhoudt, 1992:32), a seguinte questão: “O que é um museu de arte contemporânea?”. Tentámos porém não enveredar num caminho simplista de resposta direta, mas sim procurar múltiplas interpretações sobre aquilo que deverá ser um museu dedicado à arte contemporânea.

Assim, de acordo com os objetivos desta pesquisa, dois campos discursivos são evocados: o da arte contemporânea e o da museologia. A tendência em inscrever a pesquisa, prioritariamente, no horizonte teórico da museologia, deve-se, justificativamente, à interdisciplinar natureza museológica que, por outro lado, se configura como uma expansão do campo de visão da gestão cultural - destaca-se o resultado do contacto com diferentes interlocutores e estratégias de ação, mas, principalmente, do contacto com uma dinâmica inerente à própria.

Assumindo a tarefa de elaborar bases para uma visão mais crítica/construtiva do conceito e da prática museológica, realça-se, neste campo de estudo, a reflexão relativa ao processo histórico da musealização, ou seja, dos seus fundamentos enquanto disciplina - identificamos, como grande efeito dessa expansão, a reconstrução do objeto de investigação. Não obstante, uma questão assenta, essencialmente, na (re) construção do objeto de

investigação: o meu posicionamento de campo / o lugar de onde falo. Tal interrogação não apresenta uma filiação “narcisista” mas colaborativa a um grupo de especialistas de diferentes pontos, ligados à investigação e ao estudo, assim como a cargos/trabalhos em instituições museológicas que rodeiam o termo museu e que têm focado as suas investigações, por exemplo, nos contextos de produção de conhecimento, na genealogia, nas políticas expositivas, mas, principalmente, na atenção aos museus dedicados à arte contemporânea.

A partir de então, o objeto de investigação passou a ser reconstruído por um conjunto de diferentes questões e problemáticas, e a principal alteração decorrente desse processo é o foco do museu de arte contemporânea muito mais como o protagonista do que como cenário. De facto, refletir sobre a noção de museu, de arte contemporânea e, sumativamente, de museu de arte contemporânea tornou-se uma condição prévia e imperativa para avançar com o estudo sobre o Museu de Arte Contemporânea do Funchal - procurando privilegiá-lo quer no que concerne à moldura analítica de investigação, quer no que diz respeito aos métodos e técnicas adotadas. Inerente a esse intento está a possibilidade de perceber e de pôr em tónica as ideias atuais e consolidadas, as características estruturais, o conceito implícito do que vem a ser um museu de arte contemporânea quando uma determinada instituição se patenteia como tal.

Antes de apresentar os pressupostos que se configuram como uma proposta de aproximação aos museus de arte contemporânea, é necessário informar que esses pressupostos foram traçados através da fundamentalização de uma série de reflexões já realizadas por estudos de museólogos, historiadores e críticos de arte, de artistas e arquitetos, ao longo da existência destas instituições, e que são aqui reunidas sistematicamente como três percursos de abordagem:

- i) a discussão do museu de arte contemporânea e a sua envolvência. Questões subjacentes: a crítica institucional; o museu como meio e estratégia; museu como organismo de redes; apropriação da linguagem museológica (coleccionar, catalogar, inventariar, expor, entre outros).
- ii) a discussão do museu de arte contemporânea por meio das suas políticas e práticas museais. Questões subjacentes: experiência *versus* interpretação; o

desenvolvimento de renovadas práticas museológicas; a construção de narrativas/discursos; o espaço expositivo/ *white cube/black box*; entre outros.

- iii) a discussão do museu de arte contemporânea através da sua relação com a cidade/espço urbano em que se insere e por meio das suas características arquitetónicas. Questões subjacentes: o museu adaptado *versus* o museu de raiz, a revitalização das cidades; entre outros.

Metodologia

Para a realização desta investigação procedemos à recolha de diversas fontes bibliográficas documentais que pudessem auxiliar como indicadores de referência (livros, jornais, artigos científicos, publicações de especialidade, estudos, relatórios, catálogos). Foram analisadas outras publicações de carácter científico e académico, consideradas de maior pertinência para a elaboração e sustentação da argumentação do trabalho. De forma a reunir análises e reflexões variadas, participámos em igual medida em conferências e palestras sobre museologia e arte contemporânea, como a realizada no dia 31 de março na Fundação Calouste Gulbenkian com base nas XI Jornadas do ICOM PT, intitulada “Planear e programar museus: Criar conexões, envolver a sociedade, construir uma visão cultural para o desenvolvimento”².

Planeámos de igual forma visitas a instituições museológicas regionais, nacionais e internacionais, tais como de Espanha (*Museo Thyssen-Bornemisza*, *Museo Nacional del Prado* e *Museo Nacional de Arte Reina Sofía*) e Alemanha (*Museumsinsel*). Sempre que possível, colhemos recursos bibliográficos destes mesmos locais, quer fosse através de textos publicados (monografias, periódicos, catálogos, estudos), de registos fotográficos dos seus espaços (arquitetura e meio envolvente) e exposições, ou ainda das informações verbalmente partilhadas.

Para a interpretação e análise dos elementos recolhidos recorreremos a diversos estudos

² Esta conferência contou com a participação de oradores como Gail Lord (dinamizadora do projeto “Lord Cultural Resources”); Álvaro Garrido (Programador do Museu Marítimo de Ílhavo); Suzanne Cotter (Diretora do Museu de Arte Contemporânea de Serralves); e João Castel-Branco Pereira (Diretor do Museu Calouste Gulbenkian).

e obras de museologia, elaborando ainda neste âmbito um inquérito por questionário (informação qualitativa) através da *internet*, durante setembro de 2013 e junho de 2014, destinado a vários agentes culturais nacionais e internacionais (residentes na Argentina, Canadá, Colômbia, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos, Itália, Japão, Rússia, Uruguai e Venezuela), que permitiu alargar as nossas perspectivas e opiniões. Devido à relevância deste inquérito, decidimos reunir o mesmo num único volume, resultando no Volume II desta dissertação (Apêndice).

Foram recolhidos elementos estatísticos do Museu de Arte Contemporânea do Funchal (informação quantitativa) entre 2008 e 2013, destinados a produzir quadros e gráficos que permitissem aferir uma interpretação mais eficaz dos fluxos referentes ao número de visitantes e respetivas categorias. Para uma maior perceção deste conjunto, referimos o crescimento do número de museus regionais, numa perspetiva cronológica, e uma estatística geral de visitantes. Voltados de novo para a abordagem do museu em análise, definimos uma grelha que abordou a história, o edifício/território, a coleção, o quadro de pessoal, as exposições, o serviço educativo, o público, e as atividades de extensão cultural inseridas neste, sem olvidar os catálogos e outras publicações. A análise de outras fontes bibliográficas, como o regulamento interno do museu e os quadros orçamentais, tornou-se igualmente relevante para este estudo.

Em traços gerais, a perspetiva da elaboração e organização deste estudo deve-se tanto à formação obtida em Gestão Cultural como em Museologia e Museografia, levando-nos a recorrer à bibliografia e conhecimentos destas áreas disciplinares. Salientamos ainda a experiência profissional no domínio da museologia, condição que favoreceu o estudo e o desenvolvimento do tema em análise.

Estrutura da dissertação

O *corpus* desta dissertação reparte-se em dois volumes. O primeiro, bibliográfico e teórico que se subdivide em cinco capítulos, apresenta-se na sua generalidade como uma tentativa de refletir sobre os museus de arte contemporânea. Enquanto estratégia de abordagem foi constituído um conjunto de enunciados com o propósito de examinar os processos pelos quais determinados museus contextualizam as discussões que os

fundamentam e conseqüentemente, perceber/delinear a identidade e a diversidade dessas instituições.

- i) O primeiro capítulo refere-se à origem histórico-objetiva do museu. Como tal, nesta primeira fase, trabalhamos sob um ponto de vista alargado o conceito de museu, centralizando posteriormente para uma historiografia museológica nacional e regional.
- ii) O segundo capítulo fornece uma análise mais abrangente sobre a noção de arte contemporânea e o seu desenvolvimento em contexto territorial, especificamente a partir dos anos 60 do século passado até a primeira década do nosso século;
- iii) O terceiro capítulo reflete sobre a utilização do termo contemporâneo como maneira de definir a especialização/conceptualização de um museu. Essa questão está obviamente relacionada com a emergência da distinção entre as denominações moderno (a) e contemporâneo (a.) que se intensificará, significativamente, durante a primeira metade do século XX com o surgimento dos autointitulados museus de arte moderna e dos movimentos artísticos modernistas. Ao invés do que ocorreu durante o século XIX, no qual as denominações “museu de arte moderna” e “museu de arte contemporânea” poderiam ser aplicadas como sinónimos entre si e como antónimos ao “museu de arte antiga”, com o advento do século XX serão muitas vezes empregues para designarem instituições com tipologias diferentes. Assim, o terceiro pressuposto é o seu desenvolvimento durante o século XX, concomitante ao desenvolvimento das investigações museológicas e ao estabelecimento da Museologia enquanto ciência e disciplina.
- iv) O quarto capítulo debruça-se entre a dependência recíproca entre a “invenção” da arte contemporânea e a invenção do “museu de arte contemporânea” e, conseqüentemente, a relação entre as transformações sofridas por estes museus, nos últimos tempos, e as reformas sofridas pela arte, lembrando que algumas destas alterações artísticas podem ser associadas às atualizações nas formas de documentar, catalogar, preservar e expor as obras de arte e à urgência do

envolvimento do artista em todas essas práticas. Neste capítulo é elaborado um estudo que se centra nas artes plásticas da Madeira e os seus percursos contemporâneos, procedendo-se a um estudo empírico sobre o Museu de Arte Contemporânea do Funchal, apresentando assim esta instituição como um elemento que se estabelece num contexto local, cultural, político e económico e que está sujeita a redefinições conforme os interesses e mudanças desse próprio contexto.

- v) O quinto e último capítulo cumpre uma lógica de reflexões e recomendações transversais sobre as práticas museológicas que deverão ser atualmente revistas e consideradas não só pelo Museu de Arte Contemporânea do Funchal como, possivelmente, por grande parte dos museus nacionais e regionais. Os últimos tempos assinalaram um processo de reflexividade no qual são colocadas em tónica as práticas que pretendem consolidar os museus num lugar privilegiado dentro do seu contexto político e sociocultural. O último capítulo encerra-se pelos novos desafios que se formulam perante as instituições museológicas.

O segundo volume, constituído a partir de um inquérito por questionário remetido a diversos agentes culturais, reproduz uma referência bibliográfica inédita, cuja representatividade e valor foram por nós analisadas como de maior importância. Embora seja constitutiva desta dissertação, e também *corpus* de trabalho, a organização deste inquérito por questionário funciona de forma independente como Apêndice ao volume I.

Estes foram os pressupostos desenvolvidos e que se constituem como um referencial de análise, uma estratégia de abordagem sobre a musealização e sobre práticas artísticas contemporâneas. É certo que esta estratégia não tem a finalidade de construir uma definição fixa e categórica do que seja um museu de arte contemporânea, mas pelo menos estabelecer alguns contrapontos ou orientar algumas questões a serem consideradas quando nos aproximarmos de um museu desta ordem.

Museus de Arte Contemporânea: noção, desenvolvimento, abordagens e perspectivas.
Uma leitura sobre o Museu de Arte Contemporânea do Funchal

Capítulo I - Breve análise do registo histórico do museu

“Nos últimos anos tem-se assistido a uma forte explosão museológica, verificando-se saltos quantitativos e qualitativos, quer na reorganização de uns quer na criação de outros. Este progresso museológico deve-se a vários factores, nomeadamente à existência de um vasto e variado património museológico, ao interesse e envolvimento das populações, autarquias e empresas na salvaguarda dos seus valores culturais, à investigação científica e à formação de especialistas pelas universidades (cursos de pós-licenciatura em Museologia).

As grandes novidades surgiram nas pequenas experiências realizadas com o apoio directo ou indirecto das autarquias e das empresas, trouxeram uma nova dinâmica à museologia portuguesa: para além do alargamento do conceito museológico, descobriram-se soluções para as novas questões colocadas pela sociedade contemporânea, nomeadamente no campo da comunicação e da reutilização dos sítios históricos e dos monumentos industriais. Deste modo, organizaram-se museus de identidade de um território (município, cidade, aldeia ou bairro) ou de uma empresa, a partir da recolha, estudo e valorização do património museológico.

As novas práticas museológicas traduziram-se sobretudo no alargamento do objecto museológico. Os museus de empresa e alguns museus locais dirigiram as suas atenções para o património industrial, quer imóvel (sítios históricos: fábricas, estaleiros navais, moinhos ...) quer móvel (equipamentos e máquinas).”

Nabais, A. (1993). “Museus na Actualidade”, in *“Iniciação à Museologia”*, p. 65 - 66.

1.1. Historiografia museológica - do Classicismo à Nova Museologia

Segundo Rico (2006) podemos definir três fases cronológicas na historiografia dos museus e da museologia.

A primeira fase abrange o século XV até ao primeiro terço do século XIX, altura em que os museus se debruçam exclusivamente sobre temas culturais e o Iluminismo acrescenta o primado da razão e o enciclopedismo. Durante este período, os museus consolidam-se como lugares de prestígio, quase sempre inseridos no âmbito de espaços domésticos, da aristocracia e nobreza ou em palácios reais, dando ênfase ao classicismo vigente. A museologia histórica, concebida como ciência, nasce com o tratado *Museographia* (1727) de C. F. Neickel. Nesta obra, o autor não se debruça sobre o proveito do museu, restringindo-se à sugestão de orientações didáticas aos colecionadores para melhor ordenar as coleções de objetos raros, sendo esta a condição mais valorizada nos mesmos.

A segunda etapa percorre o século XIX ao último terço do século XX, quando os museus progridem de espaços de fruição e prestígio exclusivo da aristocracia e das famílias reais para espaços culturais públicos. Com a Revolução Francesa a museologia beneficia de uma evolução significativa sobretudo na Alemanha, onde são debatidos os problemas relativos aos museus e à sua ação na sociedade de forma pragmática e racional. De facto, a participação dos países anglo-saxónicos na investigação em museologia ocasiona um primoroso progresso nesta ciência, sendo então em finais do século XIX que se constituem as grandes associações nacionais de museus, a britânica em 1889, e a norte americana e alemã em 1917. Figura central para o desenvolvimento das investigações museológicas seria ainda Henri Focillon (1881 - 1943) ao propor, em 1926, a criação da Oficina Internacional de Museus, dependente da Sociedade das Nações, e que terá na revista *Museion* o seu principal órgão de difusão de conhecimentos. Em 1946, no âmbito da *United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization* (UNESCO), esta instituição é substituída pelo *International Council of Museums* (ICOM)³, mantendo-se até hoje como um importante centro disseminador de conhecimentos em museologia⁴.

O terceiro período ocupa-se do final do século XX até à atualidade, na qual os museus

³ Dentro do trabalho desenvolvido pelo ICOM, é incontornável a figura de Georges Henri Rivière (1897 - 1985), artífice das definições que o ICOM propõe de museu, de museologia e de museografia.

⁴ Em contexto nacional existe a delegação do ICOM-Portugal, atualmente presidida por José Alberto Ribeiro.

caracterizam-se pela busca de novos caminhos, diversificando os campos de ação e expandindo os espaços ocupados. A museologia assume como prioritários os objetivos orientados para o desenvolvimento da comunidade: a apresentação e a preservação do património são incitados como agentes de ação e mudança sociais.

É sabido, contudo, que está longe a ampla aceitação da definição do conceito de museu e museologia. A discussão em torno a estas conceções intensificou-se a partir dos finais da década de 60 do século passado. Daí que questões como a definição de museologia, o seu objeto de estudo, a natureza do conhecimento museológico, os seus objetivos, o seu sistema e como se devem focar as diferentes áreas interdisciplinares que a compõem, bem como os métodos do conhecimento museológico e a metodologia da prática museológica como disciplina científica, estão em constante e necessária discussão. O debate teórico e metodológico perdura em paralelo com as restantes mudanças que se operam na nossa sociedade. Possivelmente a ideia mais aceite e generalizada é a da necessidade de uma maior aproximação entre o museu e a sociedade atual.

Segundo Fernández (1999), esta nova atitude é característica da Nova Museologia. O termo surgiu pela primeira vez em 1958, por parte dos norte-americanos G. Mills e R. Grove, sendo porém popularizado na década de 70 por André Desvalleés. A mesa redonda celebrada pelo ICOM, em Santiago do Chile, em 1972, viria a propor um novo conceito de ação dos museus: o museu integral, destinado a proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural. É então fortemente reforçada a função social do museu e o caráter global das suas intervenções.

Já no Quebec, em 1984, o ICOM esclarece com maior detalhe o conceito de Nova Museologia (ecomuseologia⁵, museologia comunitária e todas as outras formas de museologia ativa) interessando-se, em primeira instância, pelo desenvolvimento das populações, refletindo os princípios motores da sua evolução ao mesmo tempo que as associa aos projetos futuros⁶.

⁵ Sinteticamente são três os conceitos basilares da ecomuseologia: o de área/espaço musealizável; o de património cultural alargado (constituído por bens materiais, imateriais e naturais); e o de comunidade participativa.

⁶ Cf. Declaração de Quebec - ICOM, 1984. Acedido em: 07 de setembro de 2013, em: <http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/quebec.html>

Quase 10 anos mais tarde, em 1992, a Declaração de Caracas⁷ define a atual missão de um museu como sendo um dos principais agentes do desenvolvimento integral da região. Como tal, o museu deve constituir-se como uma ferramenta eficaz que reforça a identidade cultural de uma determinada população, assim como o seu conhecimento mútuo.

Para melhor executar todas estas funções, os encontros do ICOM promoveram em simultâneo planos e programas, de modo a definir normas e procedimentos entre os profissionais dos museus. A Declaração de Lisboa⁸, em 1994, foi dedicada às questões relativas à formação de profissionais em museologia, tendo sido tomadas louváveis deliberações pelo “Comité Internacional de Formação de Pessoal dos Museus”.

A modernização das teorias e práticas museológicas, designada por Nova Museologia, criou um novo paradigma que resultou na triangulação de três categorias, a que se refere esquematicamente Fernández (1999:82) ao enunciar os parâmetros desenvolvidos por Marc Maure “ (...) *un nuevo y triple paradigma (...) de la monodisciplinaridad à la pluridisciplinaridad, del público a la comunidad y del edificio al território.*” A nova visão processual da museologia recupera significação na participação das pessoas e dos diferentes grupos na comunidade. Como tal, estas novas práticas museológicas intensificam o papel do museu como plataforma de desenvolvimento social, ao serviço da atual sociedade democrática.

1.2. Conceito, missão, vocação, metas, objetivos e funções de um museu

A definição do ICOM/UNESCO⁹ é a referência e a base da pluralidade das abordagens ao setor. Trata-se de uma definição que tem evoluído desde 1946, na necessidade de uma maior precisão e abrangência. Segundo a versão de 2004 (21.^a Assembleia Geral):

“O museu é uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga,

⁷ Cf. Declaração de Caracas - ICOM, 1992. Acedido em: 07 de setembro de 2013, em: http://www.revistamuseu.com.br/legislacao/museologia/decl_caracas.asp

⁸ Cf. Declaração de Lisboa - ICOM, 1994. Acedido em: 07 de setembro de 2013, em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/346/255->

⁹ O *Code of Ethics for Museums* (Código de Deontologia Profissional) foi aprovado por unanimidade na 15.^a Assembleia Geral do ICOM, que teve lugar em Buenos Aires a 4 de novembro de 1986. Posteriormente, corrigiu-se e revisou sucessiva e respetivamente na 20.^a e 21.^a Assembleias Gerais, celebradas a 6 de julho de 2001 em Barcelona e a 8 de outubro de 2004 em Seul.

comunica e expõe o património material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite.”

Segundo a explicitação do conceito é evidente a preocupação em instituir nos museus o compromisso com o desenvolvimento social, pois o museu está ao serviço da sociedade. Contudo, esta definição tem assumido contornos nem sempre muito precisos e consensuais. Acrescenta ainda o ICOM que tal definição deverá ser aplicada sem quaisquer limitações resultantes da natureza da entidade responsável, do estatuto territorial, do sistema de funcionamento ou da orientação das coleções da instituição em causa. Na evolução da noção verificada entre 1946 e 2001 destaca-se, desde 1974, a estabilização da definição de museu, incluindo as funções museológicas que deve cumprir, e a precisão e alargamento das categorias das instituições incluídas, passando de 4 em 1961 para 9 em 2001¹⁰. Porém esta opção não é partilhada pelo Eurostat que, pelo contrário, agrupa os 9 tipos do ICOM em 3 grandes tipos:

a) Museus de Arte, de Arqueologia e de História;

b) Museus de Ciências e Técnicas e Museus de Etnologia; e

c) Outros Museus, não tomando em consideração os Monumentos e sítios e os Jardins zoológicos e botânicos, aquários e reservas naturais (Aavv, 2000).

No que diz respeito à aplicação do conceito à realidade portuguesa, verificaram-se alguns problemas de operacionalização, tendo sido adotado o Inquérito aos Museus em Portugal (2000), dirigido a todos os museus e núcleos museológicos em território nacional, com a finalidade de caracterizar, com o máximo rigor possível, o estado dos museus, assim como diagnosticar e hierarquizar as suas necessidades a curto e a longo prazo. A unidade de registo da base de dados do recenseamento era assim toda a entidade autointitulada museu, núcleo, sala, secção e casa-museu, segundo a sua localização, independentemente da situação (extinto, fechado, em funcionamento ou em projeto), ou tutela, não se tendo incluído

¹⁰ As instituições designadas museus abrangidas por esta definição culminam assim na seguinte tipologia: 1) Museus de arte; 2) Museus de arqueologia e de história; 3) Museus de ciência e de história natural; 4) Museus das ciências e das técnicas; 5) Museus de etnografia e de antropologia; 6) Museus especializados; 7) Museus regionais; 8) Museus gerais; 9) Outros museus; Podem ainda ser considerados os 1) Monumentos e sítios; 2) Jardins zoológicos e botânicos, aquários e reservas naturais.

no recenseamento e no Inquérito, os Parques ou Reservas Naturais sem unidade museológica (Santos *et al.*, 2000: 31). Contudo, ao longo do processo de recenseamento e de todo o estudo foram-se impondo várias tomadas de decisão, relativas a realidades tão díspares quanto os núcleos dos museus polinucleados; os museus ainda sob a forma de projeto e os museus 'fechados' ao público em geral e a sua inclusão, ou não, na análise. As necessárias tomadas de decisão espelhavam então a constatação da heterogeneidade das unidades em análise mas também a necessidade de aferir a realidade portuguesa segundo parâmetros internacionais inerentes à noção de museu, impondo-se assim a construção de dois modelos de análise que funcionassem como indicadores da realidade museológica nacional: o Minimal, justificando-se o seu nome dado o cumprimento cumulativo de apenas 7 critérios; e o Desenvolvimento, dado ao cumprimento cumulativo de 14 critérios (Santos *et al.*, 2000: 158-159).

Terminado o Inquérito aos Museus em Portugal, e perante a necessidade de dar continuidade ao recenseamento, reconhecida a forte tendência para a criação de novos projetos e da abertura de novos museus, e portanto constatada a rápida desatualização do levantamento realizado, houve a necessidade de criar um sistema de informação capaz de acompanhar a evolução dos museus em Portugal. É neste sentido que se dá início ao projeto Base de Dados Museus (BDmuseus), decorrente do Protocolo estabelecido em 2000 entre o Instituto Português de Museus (IPM), o Instituto Nacional de Estatística (INE) e o Observatório das Atividades Culturais (OAC), tendo como unidade de registo todas as entidades autodenominadas museu. Um dos objetivos dessa BDmuseus, em permanente atualização e gerida desde então pelo OAC, seria fornecer anualmente ao INE uma base de dados de expedição para a aplicação do seu próprio inquérito, possibilitando também a atualização do ficheiro das unidades a inquirir por este Instituto. Também neste caso foi definido um conjunto de critérios que as unidades a inquirir devem cumprir, ou seja, resumidamente, todas as entidades autodenominadas museu, em funcionamento permanente ou sazonal, com pelo menos uma sala ou espaço de exposição e com pelo menos uma pessoa ao serviço. Excluiu-se desta listagem os monumentos sem intervenção ou espaço museológico; os sítios arqueológicos; os núcleos dos museus polinucleados e os planetários. Os critérios adotados serviram para delimitar as unidades inquiridas na fase da recolha de informação, sendo na fase de difusão dos dados do inquérito adotada uma noção mais alargada, estabelecendo 5 critérios de seleção: tem pelo menos uma sala de exposição; está aberto ao público permanente ou sazonalmente; tem pelo menos um conservador ou técnico

superior (incluindo pessoal dirigente); tem orçamento segundo uma ótica mínima de conhecimento do orçamento; tem pelo menos inventário sumário (INE, 2007: 27).

A dificuldade da aplicação integral a nível nacional da noção do ICOM, perante tamanha diversidade do panorama museológico nacional, levou também a que, na atualização do instrumento legal regulador do sector tenha sido estabelecida uma distinção entre museu e coleção visitável. Assim, segundo o artigo 3.º do Capítulo I da Lei-Quadro dos Museus Portugueses¹¹ - Lei n.º 47/2004, a definição de museu é a seguinte:

“Museu é uma instituição de carácter permanente, com ou sem personalidade jurídica, sem fins lucrativos, dotada de uma estrutura organizacional que lhe permite: garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventário, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objetivos científicos, educativos e lúdicos; facultar acesso regular ao público e fomentar a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade.”

Quanto a definição de coleção visitável o artigo 4.º do Capítulo I da referida Lei-Quadro dos Museus informa:

“Considera-se coleção visitável o conjunto de bens culturais conservados por uma pessoa singular ou por uma pessoa coletiva, pública ou privada, exposto publicamente em instalações especialmente afetas a esse fim, mas que não reúna os meios que permitam o pleno desempenho das restantes funções museológicas que a presente lei estabelece para o museu.”

Sobre a missão atual do museu, como um dos principais agentes do desenvolvimento integral de uma região - estando tácita a consciência da vivência em pleno século XXI -, destacamos alguns dos aspetos:

- A inserção de políticas museológicas nos planos do sector de cultura;

¹¹ A Lei-Quadro dos Museus Portugueses (Lei n.º 47/2004, de 19 de agosto) resulta do conhecimento da realidade portuguesa, da experiência adquirida pelo IPM, sobretudo na criação da RPM, e do respeito para com orientações internacionais. Envolveu representantes da Associação Portuguesa de Museologia (APOM), do *International Council of Museums* (ICOM), da Associação Nacional de Municípios Portugueses (ANMP), diretores de museus e docentes universitários. Das grandes linhas orientadoras da Lei-Quadro salientamos a introdução de conceitos que clarificam o panorama museológico, designadamente a definição do conceito de museu e de coleção visitável. Institucionaliza uma rede de museus com regras claras, visando o estabelecimento de responsabilidades por parte dos museus e por parte do Estado.

- Tomada de consciência do poder decisivo que esta tem para o desenvolvimento dos habitantes de dada região;
- Reflexão sobre a ação social do museu. Análise das proposições teóricas em torno dos museus do futuro;
- Estratégias efetivas para captação e o controlo dos recursos financeiros;
- Suportes legais e inovações de organização dos museus;
- O perfil dos profissionais para as instituições museológicas;
- O museu como início de comunicação.

A vocação de uma instituição cultural refere-se ao objeto de dedicação da instituição, ou seja, à gama da cultura material pela qual assume determinadas responsabilidades. A vocação de um museu terá, em primeiro lugar, de ser definida de acordo com o património já recolhido nesse museu e com o que virtualmente aí pode continuar a ser integrado no futuro, tendo em conta as inevitáveis novas incorporações, fruto do prosseguimento da ação do museu no seu território de atuação, dentro de uma política que saiba definir metas e objetivos. Tradicionalmente, designa-se esse património museológico pelo termo consagrado de coleções.

As metas de um museu podem ser definidas como os alvos qualitativos de longo alcance a superar pela instituição, no que respeita ao desenvolvimento das coleções, conservação e serviços prestados ao público. As metas devem articular-se sempre por períodos de tempo dados num plano estratégico ou plano direto. Alcançar as metas pode pressupor normalmente para qualquer museu um longo período de tempo.

Em contraste, os objetivos do museu podem definir-se como as expressões quantitativas de alcance limitado de cada um dos passos que a instituição deve dar em direção aos objetivos de longo alcance. As metas são incluídas num calendário ou num programa para o seu cumprimento, sendo amiúde específicas para um período pré-estabelecido de um ou dois anos. Também podem ser contempladas como parte de um plano de ação ou como parte de uma execução orçamental.

Relativamente às suas funções, e segundo informa o artigo 7.º da Secção I da mencionada Lei-Quadro dos Museus, o museu terá de prosseguir as seguintes:

- a) Estudo e investigação;
- b) Incorporação;
- c) Inventário e documentação;
- d) Conservação;
- e) Segurança;
- f) Interpretação e exposição;
- g) Educação.

Sem colidir com a originalidade de qualquer programa ou constituir qualquer restrição ao desenvolvimento dos museus, estes princípios configuram as bases sólidas para qualquer boa prática museológica e, deste modo, constroem-se instituições com sóbria componente profissional e eficácia social e cultural. É pois natural que estes princípios conceptuais e práticos sejam estudados e propostos, nacional e internacionalmente, por profissionais com formação própria e longa experiência no exercício da Museologia, cabendo aos organismos do poder central, ou seja, os do Governo de cada país, zelar pela sua correta aplicação.

1.3. Práticas museológicas em Portugal

Neste ponto iremos fazer a caracterização transversal da evolução dos museus em Portugal, segundo as dimensões políticas, sociais e institucionais.

É só a partir do século XVIII em Portugal que surgem as primeiras instituições museológicas modernas. Os designados Gabinetes de Curiosidades¹² dariam lugar aos Museus de História Natural, com o 1.º Marquês de Pombal imbuído dos ideais iluministas da época em que a cultura deveria ser acessível a todos¹³. Com o rei D. Pedro IV - na primeira metade do século XIX -, surge o *Museu de Pinturas, Estampas e outros objectos de Bellas*

¹² Ao longo do século XVI e XVII surgiram na Europa inúmeras coleções de raridades. Estas representavam não só a necessidade de aparato de representação dos soberanos como também o desejo de uma classe alta e culta de abranger, num microcosmos, todas as suas descobertas. Os “quartos de maravilhas” e os “gabinetes de curiosidades” da nobreza concentravam-se, sobretudo, em objetos raros ou até à data desconhecidos, aos quais eram atribuídos, em parte, poderes misteriosos. Esta atividade refletia assim, claramente, as consequências das viagens de descobertas e o debate intelectual causado perante uma nova perspectiva do mundo e em constante mudança. Neste contexto e com a extensão das suas ligações comerciais ultramarinas, Portugal foi assumindo o papel central de mediador.

¹³ Em 1772 o Marquês de Pombal fundava em Lisboa o Museu Real da Ajuda reunindo, para além de outros, os exemplares de História Natural recolhidos durante as viagens de exploração científica ao Brasil e a África.

Artes com o intuito de promover a civilização e o gosto pelo belo (Magalhães, 2005). Com a predominância das escavações arqueológicas nas décadas de 50 e 60 do século XIX, nascem vários museus geológicos e arqueológicos. No início do século XX, com a 1.^a República Portuguesa (1910), foi trazido ao mundo dos museus em Portugal uma nova atenção legislativa e um novo conceito de património, com uma nova e mais eficiente preservação do mesmo. Segundo Lira (2000), os princípios evocados da legislação dessa altura podem ser sucintos nas seguintes intenções: promover a salvaguarda do património nacional (histórico, artístico ou arqueológico); evitar a exportação de bens culturais; suportar a reorganização e modernização dos museus nacionais e implementar a fundação de museus regionais. Com o Estado Novo, após a queda da 1.^a República em 1926, dá-se uma alteração sobre o papel dos museus para uma ideologia de nacionalismo acrescido que viria a constituir a própria imagem dos museus seguindo políticas sociais e culturais da trilogia ditatorial de António de Oliveira Salazar, obedecendo a uma “restauração material, restauração moral e restauração nacional” (Ramos, 1993 in Magalhães, 2005:44). Nas bases do nacionalismo português encontramos valores simbólicos que fundaram muitas das atuações legislativas respeitantes ao património, tais como: Nação, Território, História e Tradições. Com o Estado Novo, e levando em conta estes valores e motivação ideológica, o principal intuito é o de preservar o conjunto de legados culturais e artísticos da nação, demonstrando uma preocupação crescente com o papel dos museus enquanto transmissores das ideologias apresentadas. Após o 25 de abril de 1974, com o fim do regime do Estado Novo, os museus portugueses ganham novas direções, passando a fazer parte de um programa nacional de democratização da cultura, promovendo novos valores sociopolíticos, fazendo parte integrante do discurso museológico palavras como: democracia, liberdade de expressão, igualdade de direitos, entre outros (Lira, 2000). Como tal, é a partir da década de 70 que se pressupõe um acesso alargado aos públicos no que se refere à cultura. Posteriormente, é na década de 80 e 90 que se verifica um crescente posicionamento destas instituições com a produção de grandes eventos - tal como a “Expo’98” em 1998 - e os equipamentos de grande envergadura - como o Centro Cultural de Belém (CCB) em 1991- baseado em estratégias político-culturais coincidentes com a legislação do mecenato.

Destaque-se ainda as recentes alterações do universo dos museus em Portugal: o Despacho conjunto n.º 616/ 2000 a 5 de junho cria a Rede Portuguesa de Museus (RPM)¹⁴, mas que só em 2004 viria a ser implementada em efetivo; em 2000 verifica-se uma profunda alteração metodológica na recolha e apuramento de informação no âmbito estatístico do INE; a Lei n.º 107/2001, de 8 de setembro que estabelece as bases da política de proteção e valorização do património cultural; o Despacho normativo n.º 28/2001, de 7 de junho, que institui o Programa e o Regulamento de Apoio à Qualificação dos Museus; em 2003 verifica-se uma crescente articulação entre o Ministério da Educação e da Cultura; em 2004 formula-se a Lei-Quadro dos Museus Portugueses, um novo paradigma legal de regulação e funcionamento dos museus; em 2007 verifica-se uma alteração metodológica nos inquéritos aos museus, no âmbito das estatísticas do INE, tendo em consideração as mudanças verificadas e a legislação aprovada (Lei-Quadro dos Museus Portugueses). Ainda, através do Decreto-Lei n.º 97/2007 de 29 de março cria-se a orgânica Instituto dos Museus e da Conservação, IP (IMC,IP), resultante da fusão dos antigos Instituto Português de Museus, (IPM) + Instituto Português de Conservação e Restauro (IPCR). Esta orgânica associa seis Palácios Nacionais à rede de museus nacionais da tutela da cultura, transitando a RPM para o Departamento de Museus. Finalmente no Decreto-Lei n.º 115/2012, de 25 de maio a Orgânica da Direção - Geral do Património Cultural (DGPC), que resulta da fusão do Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico (IGESPAR, IP) + Instituto dos Museus e da Conservação (IMC, IP) + Direção Regional de Cultura de Lisboa e Vale do Tejo (DRCLVT) + comissão do Património Cultural Imaterial (PCI) + Biblioteca de Arqueologia (BA).

De modo geral ocorreram três grandes desenvolvimentos na caracterização da evolução (recente) do panorama museológico português:

1. Década de 70/80: o pós Revolução de 25 de abril de 1974 - ocorreu um momento identitário que possibilitou uma democratização cultural. Planearam-se políticas de ação e de desenvolvimento;

¹⁴ RPM é um sistema organizado de museus, baseado na adesão voluntária, configurado de forma progressiva e que visa a descentralização, a mediação, a qualificação e a cooperação entre museus. Atualmente a RPM conta com 137 museus.

2. Década de 90/2000: Comunidade Económica Europeia (CEE) e União Europeia (UE) – momento reformador com uma maior dinamização cultural. Projetaram-se políticas de expansão e qualificação;
3. Advento do século XXI: a globalização - situação renovadora na qual ocorre uma industrialização cultural. Desenvolvem-se políticas de inovação e requalificação.

1.4. Panorama museológico do Arquipélago da Madeira

No século XVIII ocorre um interesse internacional pelo estudo da botânica do Arquipélago da Madeira, fator que terá influenciado as investigações no século XIX, concretamente de J.R. Theodor Vogel, em 1841, de Frederico Welwitsh, em 1852, e do naturalista Barão de Castello de Paiva¹⁵, em 1855.

Embora existisse a preocupação de constituir coleções de considerável qualidade para o Museu de História Natural de Lisboa, não houve por parte do Governo do Reino suficiente interesse em edificar nos locais de recolha das espécies, concretamente na Madeira, outro museu com igual temática e que possibilitasse o acesso das coleções à população local, à semelhança do que acontecia no continente.

O primeiro decreto nacional que faz alusão às ilhas, manifestando interesse por um desenvolvimento cultural abrangente do território nacional, na defesa dos interesses artísticos e arqueológicos, é o Decreto n.º 1, de 26 de maio, de 1911, que divide o país em três circunscrições artísticas, estando na 1.ª circunscrição compreendidos os distritos de Santarém, Portalegre, Lisboa, Évora, Beja, Faro e as ilhas adjacentes, tendo como sede Lisboa.

Os principais traços da vigência da I República - legislar e regionalizar - atingem o domínio da atuação dos museus, dando, para além da sua reorganização nacional, algum relevo à investigação e ao seu carácter educacional. Outro marco na história da museologia em Portugal foi implementado a partir da “Exposição do Mundo Português” (1940) no qual surgiram novos museus, embora tal situação não tivesse ecos na museologia madeirense. Como tal,

¹⁵ Tendo sido o Barão delegado de uma exploração científica, foi recomendado ao governador civil do Funchal que lhe proporcionasse todos os esclarecimentos necessários sobre a botânica regional. Foram então recolhidas nesta data espécies endémicas da Região que incorporariam as coleções do futuro Museu Nacional de História Natural (Silva, 2002).

“1940 representou, para o «Estado Novo» o ponto máximo de apogeu, a fim de comemorar o oitavo centenário da nacionalidade e o terceiro centenário da Restauração, o regime organizou um conjunto impressionante de cerimónias, exposições, congressos e publicações, de que a súpula gloriosa foi a Exposição do Mundo Português.” (Marques, 1976: 347-348).

Nesta exposição, a Madeira esteve presente através dos seus usos e costumes, artesanato, folclore, agricultura e indústria, em análoga situação às restantes regiões do país.

O Decreto seguinte, e que volta a mencionar a Madeira, desta vez com alusão ao Funchal, é o Decreto n.º 11:445 que aprova o Regulamento da Lei n.º 1:700 de 18 de dezembro de 1924. Novamente, no capítulo referente aos interesses artísticos e arqueológicos, o país é repartido em três circunscrições, situando o Funchal na primeira.

A década de 60 quebrou a gradual insularidade que a política centralizadora impôs a Portugal e as novas correntes da museologia internacional começaram a influenciar os profissionais desta área.

Em 1962, João Couto, que exercia na época o cargo de director do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), fez uma apreciação sobre o panorama museológico nacional, o que resultou, de certa forma, num balanço da atividade museística do Estado Novo. Era então delatada a péssima organização museológica de Portugal dado que a maioria dos museus patrocinados pelo Estado se encontravam no norte do país, sendo urgente e imprescindível alargar a rede dos museus nacionais e regionais.

No entanto, sob perspetiva legal, apenas o Decreto-Lei n.º 46 758, de 18 de dezembro de 1965, apresentou expressamente o desígnio dos museus no Regulamento Geral dos Museus de Arte, História e Arqueologia, tendo estes o seguinte objetivo:

“Conservar e ampliar as colecções de objectos com valor artístico, histórico e arqueológico; expor ao público as espécies que melhor possam contribuir para a formação do seu espírito e para a educação da sua sensibilidade; realizar trabalhos de indagação artística, histórica e arqueológica e facultar elementos de estudo aos investigadores; constituírem-se em centros activos de divulgação cultural, solicitando constantemente o público e esclarecendo-o”.

Esta foi a regulamentação que vigorou para os museus de todo o país, nomeadamente para a Madeira, até à Lei da Autonomia, em 1976.

Com a Revolução de 1974 dar-se-á grande importância a defesa do património cultural nacional, sendo os anos posteriores responsáveis por inúmeras iniciativas museológicas que encontraram eco na nova ordem política:

“Até ao 25 de Abril, o número de Museus em Portugal era relativamente limitado: basta comparar os roteiros publicados em 1972 pela Junta Nacional de Educação e dez anos depois, este pelo IPPC, para verificar que, no espaço de dez anos, o panorama tinha mudado radicalmente: não apenas o Estado tinha criado mais Museus, como as autarquias, a própria Igreja e muitas outras entidades privadas se tinham lançado na promoção e construção de unidades museológicas. Parece claro que esta verdadeira “explosão museológica” deriva de uma certa fome de identidade que se manifestou não só em diversos estratos sociais, como em diversas regiões do País, após o ocaso do Império, e sobretudo acompanhado o processo de integração europeia de Portugal.” (Pereira, 1994:14).

Os vários movimentos político-associativos que também estavam direcionados para a ideia preservacionista e o aumento da noção tradicional de património cultural, englobando testemunhos da cultura até então negligenciados, apoiaram as novas configurações dos museus nas diferentes regiões portuguesas, pois

“A defesa do património cultural assumiu-se como importante movimento de opinião, em cuja dinamização apareceram dezenas de Associações. O segundo terá sido o alargamento da noção tradicional de património cultural, englobando sectores - nomeadamente os testemunhos da chamada cultura matéria - até então negligenciados. Ainda recentemente, Amado Mendes, citando um dos pioneiros da Arqueologia Industrial e actual director do Science Museum de Londres, escrevia: “Para um número crescente de pessoas, os engenhos e as máquinas, fábricas, moinhos, que têm dominado a paisagem nos últimos dois séculos têm-se tornado profundamente significativos como parte do seu Património Cultural”. Este alargar dos conceitos de património e de monumento teve, naturalmente, repercussões museais.” (Ramos, 1993: 61).

Os museus municipais também se proliferaram por todo o país, começando os novos museus municipais ou locais a ter uma configuração dissemelhante da tradicional, identificando-se com a história e a vida das suas comunidades, inserindo-se nos princípios da Nova Museologia.

Referente ao Arquipélago da Madeira, o acontecimento que se revestiu de maior interesse para todos os quadrantes da sua vivência, sem exceção da cultura, foi a Lei da Autonomia Regional - o Decreto-Lei n.º 318-D/76, de 30 de abril de 1976, que autorizou o Estatuto Provisório da Região Autónoma da Madeira. Será a partir dela que a urgência de patentear a identidade e o património locais assume outra dimensão, materializando-se, a curto prazo, nalgumas unidades museológicas como o *Photografia* - Museu Vicentes, o Museu do Vinho, o Museu da Cidade, o Museu Henrique e Francisco Franco e o Museu Frederico de Freitas.

Como tal, o artigo 1.º do Decreto Legislativo Regional n.º 18/83/M, publicado a 31 de dezembro de 1983, promulga a criação da Secretaria Regional do Turismo e Cultura (SRTC), agregando as suas aptidões que em matéria de turismo e de cultura estavam afetas à Presidência do Governo, tutelando a Direção Regional de Assuntos Culturais (DRAC)¹⁶ e a Direção Regional do Turismo (DRT).

Em 1985 a SRTC publica a obra “A Madeira - Cultura e Paisagem” de César Pestana, na qual é evidenciada a realidade museológica da Região:

“No caso especial da Madeira, apesar da boa vontade e dedicação de muitos particulares e dos próprios poderes públicos, não possuímos, em matéria de museus e de instituições afins, mais do que animadas improvisações, de confrangedora heterogeneidade, sem o destaque e relevo que, por exemplo, a nossa variegada e abundante flora e fauna marítimas merecem e a nossa riqueza etnográfica e botânica justificam. (...) Ora no que respeita à Madeira – e sem termos a pretensão de competir com Palma de Maiorca – devemos tentar, na medida dos possíveis, seguir o exemplo das realizações maiorquinas, mobilizando todos os nossos recursos naturais e materiais, procurando reorganizar, desdobrar e aumentar o que aí há feito ou se pretende fazer em matéria de Museologia e em vários ramos das Ciências Naturais, de modo a dotar o Funchal – a Madeira – com uma série de museus independentes, ou autónomos e outras instituições ou estabelecimentos de carácter cultural, a instalar em edifícios apropriados ou adaptáveis – pois que, para tal existe abundante «matéria prima» e «mão d’obra» da melhor, a par duma animadora boa vontade geral. (...) No capítulo Museologia e das Ciências Naturais, poderíamos começar por estudar a criação e instalação, como atrás salientámos, em edifícios e locais independentes, adaptáveis ao objectivo em vista – dado que não se poderá pensar por enquanto em construir edifícios próprios, como seria desejável – dos seguintes museus e complementares do nosso clima e paisagem.” (Pestana, 1985: 45).

¹⁶ Substituindo a anterior Assessoria para os Assuntos Culturais (1976), a DRAC foi criada pelo Decreto Regional n.º 6/79/M de 25 de maio.

Os museus aqui manifestos seriam o Museu Marítimo e o Centro Oceanográfico, o Aquário, o Museu Etnográfico, o Museu do Vinho, o Museu de História Natural (Flora e Fauna Terrestre), o Museu de Artes Modernas, o Jardim Botânico, o Jardim Zoológico Regional e de Aclimação, o Parque Florestal, e um *auditorium* (para concertos, conferências e exposições) (Silva, 2002:43). Estes projetos seriam ajustados com as seguintes instituições ou museus já existentes, devendo de ser confinados à sua função específica: a Biblioteca e o Arquivo Distrital do Funchal, o Museu de Arte Sacra e o Museu de Artes Decorativas.

Em setembro de 1990, após aprovação da orgânica da Secretaria Regional do Turismo, Cultura e Emigração (criada pelo Decreto Legislativo Regional n.º 10/88/M de 9 de novembro de 1989), realizou-se no Funchal, através da Associação Portuguesa de Museologia (APOM), o colóquio “Panorama Museológico Nacional - Perspectivas para a década de 90”. O objetivo fundamental deste colóquio era contestar aos vários desafios colocados aos museus nacionais e, mais concretamente, aos da Região Autónoma da Madeira. Pretendia-se de igual forma sensibilizar as entidades responsáveis e incentivar uma vontade política, imprescindível à total mudança da situação. Do colóquio constatou-se que, apesar do crescente número de novos museus surgidos na década de 80, não existia uma política cultural definida no campo da museologia nem uma autêntica gestão museológica. Como tal, eram notórias as lacunas na formação contínua de pessoal especializado; na correta assistência à conservação dos edifícios e das coleções; no preenchimento dos quadros orgânicos dos museus; no esclarecimento dos organismos que os tutelava; na definição do estatuto de museu; e na exata definição das regiões culturais no campo da museologia. Tornava-se assim indispensável uma reflexão conjunta, da qual pudessem sair propostas concretas com o contributo da APOM, junto das entidades competentes para colmatar tais problemas.

Além de ter sido feito um reparo quanto à falta de relação entre museus e escolas também foram apontadas as carências das condições físicas e humanas dos museus madeirenses, problemas esses que ainda não haviam ainda sido considerados nem analisados¹⁷. De igual forma os museus necessitavam de mudar, constantemente, a sua

¹⁷ Sobre este assunto, o Presidente do Governo Regional considerava que a ida aos museus era uma questão que não tinha sido (suficientemente) cultivada, afirmando assim que, no plano dos currículos escolares deveria ser inculcado nos jovens o hábito de procurar o museu e conhecê-lo. Acabaria por lançar o desafio aos conselhos diretivos das escolas de toda a Região para que o integrassem no seu plano de atividades e que, no âmbito de

apresentação, apostando, de preferência, nas exposições temporárias. Para tal, teriam de estar bem ativos e integrados na vida sociocultural da comunidade onde estavam inseridos.

Sobre a quantidade de unidades museológicas e diversidade temática, foi dito que, para uma região pequena, marítima e periférica, com poucos recursos e um número relativamente pequeno de habitantes, a Madeira dispunha de uma quantidade considerável de espaços museológicos, que cobriam tanto as Belas Artes e as Artes Decorativas como também as Ciências da Natureza¹⁸. Além disso, o perímetro museológico regional encontrava-se em desenvolvimento, alargando-se a outros concelhos além do Funchal, onde se encontrava o maior número de unidades.

Para além de problemas específicos com que certos museus se debatiam, tais como a carência de instalações mais adequadas, podiam ser sintetizadas as carências gerais em três níveis:

- i) obstáculos de natureza orçamental;
- ii) definição vocacional de algumas unidades e coordenação de atividades; e
- iii) definição de uma política museológica regional.

A resolução destas dificuldades passava, evidentemente, pelo aumento dos meios financeiros, técnicos e humanos dos museus existentes, como também pela redefinição vocacional de algumas unidades existentes e, sobretudo, pela criação de um organismo que instituisse uma correta política museológica regional, coordenando as relações entre as unidades existentes. Enquadravam-se nesta realidade grande parte dos museus ou coleções visitáveis que abriram portas nos finais do século XX (década de 80 e 90), nomeadamente o Museu de Arte Contemporânea do Funchal - Fortaleza de São Tiago (MACFunchal).

Com a chegada de um novo século realiza-se no Funchal um outro colóquio da APOM (2001). Este colóquio intitulado “Museologia e Património” destinou-se aos profissionais dos museus e aos professores da Região, já que se apresentava uma nova realidade museológica que melhor poderia servir a comunidade regional, nomeadamente, a escolar. Embora o museu do “novo século” estivesse já sustentado pelas práticas da Nova

determinadas áreas e matérias, fizessem deslocações obrigatórias aos museus. Esclarecia ainda que, dadas condições financeiras, não havia sido fácil desenvolver como queria os museus da Madeira, o que não impediu, contudo, que nos últimos dez anos o seu número tivesse duplicado, devendo-se esta situação às condições socioeconómicas da Região. (Silva, 2002:50).

¹⁸ Foi ainda exposto o desejo de criar um Museu da Região, o qual seria composto por três grandes espaços, nomeadamente: o espaço natural regional, o espaço humano e o espaço social. (*ibidem*:45).

Museologia, sendo o objeto museológico apresentado numa perspetiva educativa, dinâmica e criativa, revelando alguma evolução tecnológica e científica, a verdade é que os problemas milenares anteriormente expostos pelos espaços museológicos continuavam a ser vivenciados, com maior destaque para a falta de apoios financeiros e um ausente quadro de pessoal qualificado.

Sobre a atual situação do organismo tutelar dos museus, e devido aos cortes orçamentais e a diminuição de chefias em diversos setores do Governo Regional, várias divisões da DRAC foram extintas, nomeadamente a Divisão de Apoio à Gestão, a Divisão de Recursos Humanos e Contratação Pública, a Direção e Serviços de Museus, a Direção de Serviços de Património, a Direção de Serviços de Dinamização Cultural, e dentro desta, a extinção da Divisão de Apoio aos Centros Culturais e a chefia de Divisão do Centro Cívico e Cultural de Santa Clara - Universo de Memórias João Carlos Abreu. Criou-se posteriormente uma Direção de Serviços de Museus e Património Cultural (DSMPC) - com a direção de Francisco Clode de Sousa - cuja fusão, segundo a Diretora da Secretaria Regional da Cultura, Turismo e Transportes (SRT), tinha como objetivo abarcar “toda a área patrimonial da Região, onde também os museus se integram, e que permite uma racionalização, uma poupança.” (Conceição Estudante in Rocha, 2012). Embora seja notória a reestruturação conformada por este organismo cultural e a sua adequação à presente crise económica, a realidade vivenciada pelos museus persiste: progressivos cortes orçamentais e menos pessoal qualificado em labor, situação agravada com o congelamento da contratação pública. E esta é a realidade de uma situação que já se prolonga com várias sequelas desde os anos 80 do século passado.

Ainda dentro do panorama museológico regional parece-nos correto apresentar uma breve abordagem ao ambicioso Centro das Artes - Casa das Mudas¹⁹, da autoria do arquiteto Paulo David²⁰ (1959). Após albergar algumas das maiores exposições da Coleção Berardo,

¹⁹ Inaugurado em 2004, este edifício, que conta com uma área de construção de 12.000m², partindo da expansão da antiga Casa da Cultura da Calheta, resulta num empreendimento arquitetónico constituído por um estacionamento coberto, um centro de exposições, um auditório para conferências e espetáculos, um restaurante, uma loja, uma área dedicada aos serviços educativos e uma zona de reservas para depósito de obras de arte. Atualmente este centro de artes é tutelado pela Sociedade de Promoção e Desenvolvimento da Zona Oeste, Ponta do Oeste.

²⁰ Entre outras distinções, o arquiteto Paulo David recebeu o Prémio Fad - Arquitectura Ibérica (2007) pelo Complexo das Salinas, em Câmara de Lobos e a primeira edição do Prémio Enor Portugal (2005), pelo Centro das Artes - Casa das Mudas, obra selecionada nesse ano para o Prémio Europeu de Arquitetura Contemporânea *Mies Van der Rohe*. Já em 2012, o arquiteto recebeu a Medalha Alvar Aalto, na Gala *Capital World Design*

nomeadamente a exposição “Grande Escala” em 2004/2005 e “*What a Wonderful World*” em 2010/2011, este centro cultural carece, na atualidade, de alguns dos pressupostos essenciais para a definição de um espaço de carácter museológico, nomeadamente de uma direção; de um quadro de pessoal qualificado; de um horário permanente e, efetivamente, de uma coleção própria. Embora seja notória a preocupação em edificar de raiz um projeto museológico, contornando *a priori* as carências físicas que desde muito se fizeram sentir pelas instituições museológicas regionais, não existe, neste caso, uma gestão museológica assente e calculada, assim como uma programação cultural definida e delineada, situação que espelha a atual sazonalidade de visitantes. Muito possivelmente, uma das primeiras soluções para colmatar tais lacunas seria a produção de uma coleção própria, que permitisse, antes de tudo, o crescimento da instituição.

Seria pertinente completar este tema com uma análise à generalidade de exposições levadas a cabo pelos museus regionais. Contudo, sendo esta uma tarefa que exige um alargado período de estudo, focamos, de momento, a nossa atenção para a exposição inédita “Obras de Referência dos Museus da Madeira”, inaugurada em abril de 2008 no Museu de Arte Sacra do Funchal. Esta mostra, que agrupou num mesmo espaço mais de três centenas de obras de arte, permitiu conhecer elementos fulcrais do património artístico regional, num friso cronológico que se iniciava no século XVI e terminava no século XX²¹. Através de um louvável esforço entre a DRAC e o IMC, a referida exposição foi alvo de itinerância, passando a ser apresentada no espaço da Galeria de Pintura do Rei D. Luís I, no Palácio Nacional da Ajuda, em Lisboa.

realizada no Hall Sibelius de Lahti, na Finlândia. Paulo David tornou-se assim o segundo português galardoado, depois de Siza Vieira.

²¹ Desta exposição resultou ainda o interessante volume “Obras de Referência dos Museus da Madeira – 500 anos de História de um Arquipélago”. Participaram nesta exibição várias entidades museológicas da Região, nomeadamente o Museu de Arte Sacra do Funchal, o Museu Quinta das Cruzes, a Casa-Museu Frederico de Freitas, o Museu Henrique e Francisco Franco, o Museu “A Cidade do Açúcar”, o Núcleo Museológico do IVABAM, o Museu de Arte Contemporânea-Fortaleza de São Tiago, o Museu *Photographia* Vicentes, a Casa Colombo - Museu do Porto Santo e o Núcleo Histórico de Santo Amaro-Torre do Capitão.

Capítulo II - Arte contemporânea: noção, desenvolvimento e contexto nacional

“O arquiteto Norman Foster está a planear uma cidade no deserto para cem mil habitantes, a convite dos milionários de Abu Dhabi. Não será a primeira nem, com certeza, a última cidade ideal a ser planeada. Já houve Jerusalém Celeste, a Cidade de Deus de Sto. Agostinho na Idade Média, as cidades utópicas do século XIX como o Falanstério de Fourier, “a cidade-jardim” de Ebenezer Howard no início do século XX, ou o projecto de Ville Contemporaine, cidade para três milhões de habitantes planeada, em 1992, por Corbusier. (...) E que tipo de artes, que cultura seria programável e produzida numa cidade assim? A aplicação do princípio freudiano segundo o qual a cultura só existe enquanto compensação para o mal-estar e a infelicidade levar-nos-ia a concluir que nesta cidade tão perfeita não haveria nem teatro, nem cinema, nem literatura, nem artes visuais - a não ser, talvez, o que fosse possível projectar em grandes ecrãs panorâmicos, como nas naves de ficção científica; imagens a passar sem destino certo.”

Ribeiro, A. P. (2009). “À procura de escala - cinco exercícios disciplinados sobre cultura contemporânea”, pp.79-80. Cotovia. Lisboa.

2.1. Arte contemporânea, uma arte do presente?

Principiamos este capítulo com a dificuldade em definir duas das noções essenciais em torno das quais este nosso estudo se organiza, as noções de arte e arte contemporânea.

A reflexão sobre estas questões é imprescindível. No entanto, não acreditamos que as suas grandes potencialidades estejam na procura de uma resposta e muito menos de uma pretensiosamente categórica, exata ou universal para a questão “o que é arte” ou a “arte contemporânea”. Sabemos que não só seria impossível solucioná-la, como também seria escusado. Procuraremos explicar esta impossibilidade e escusa, de forma sucinta, através dos problemas que pode levantar, de um modo geral, a questão da definição.

No contexto mais restrito das noções de “arte” e “arte contemporânea” em particular, deduziremos que todas as pessoas confrontadas com a leitura deste estudo já saberão o que é arte. Por extensão do raciocínio, a mesma lógica seria aplicada à arte contemporânea. De facto, as pessoas sabem o que é arte na exata medida em que já ouviram falar dela. Têm como tal uma ideia preconcebida da mesma e um parecer idealizado sobre o que é aquilo a que se acostumaram a ouvir e a chamar de arte. De forma geral, aquilo a que na nossa vida quotidiana ou em sociedade, nas nossas conversas e reflexões e na experiência pessoal das nossas próprias emoções, abordamos, designamos e consideramos sob o nome de arte.

Claro que esta versão simplificada levanta alguns problemas: não poderá dar-se o caso de uma pessoa que lê este estudo à maioria das pessoas. Mas mesmo assim, terá esta maioria uma ideia errada do que é arte? Não seria neste caso uma necessária e importante tarefa no plano intelectual de desconstrução, correção e esclarecimento de opiniões comuns? A nossa resposta é não. A arte continuaria a ser aquilo que o conjunto das pessoas nas suas práticas, representações, reflexões e emoções considerassem como tal, independentemente dos axiomas e conclusões de qualquer elaboração conceptual a esse respeito.

E tal sequência de pensamentos é defendida por um diversificado panorama de autores, entre eles Nelson Goodman, que, ao abordar o problema da necessidade de uma deslocação no modo de tratar a questão da definição de arte, propôs a substituição da questão “o que é arte?” pela questão “quando é arte?”. No seguimento desta ideia, e depois de apresentar uma hipótese de caracterização geral do tipo particular de funcionamento simbólico que faz com que uma coisa funcione como obra de arte, Goodman conclui que:

“Uma característica importante da simbolização, como já sublinhei, é que ela pode aparecer e desaparecer. Um objeto pode simbolizar diferentes coisas em diferentes momentos e não simbolizar nada noutros momentos. Um objeto inerte ou puramente utilitário pode vir a funcionar como arte e uma obra de arte pode vir a funcionar como um objecto inerte ou puramente utilitário. Talvez, em vez de a arte ser duradoura e a vida curta, ambas sejam transitórias.” (Goodman, 1978: 70).

Assim sendo, será correto afirmar que toda a arte feita na atualidade é arte contemporânea? Ou seja, que ao sermos questionados por “Quando é arte contemporânea?” podemos responder que o é ao ser produzida no presente, no nosso tempo?

A arte do presente - a arte que se manifesta no tempo e no momento em que o público a vê - não se trata de arte contemporânea, no sentido estrito do termo; trata-se apenas de arte “moderna”, um termo que abrange o século XX em geral (Cauquelin, 2010:8). Ora, na história do modernismo é sabido que o seu centro é notoriamente eurocêntrico, afirmando, sem se escusar, o centro como o seu sujeito histórico. Mesmo nos nossos dias, com as crescentes pressões da globalização e do multiculturalismo, as narrativas que cobrem o período de 1890 - 1964 (que geralmente consideramos serem as datas que definem o modernismo) permanecem inalteradas. E tal acontece apesar de os estudos de arte contemporânea refletirem a consciência de que a arte é produzida em todo o mundo e de que os discursos da produção artística estão interligados²².

Esta simples explicação aparenta ser uma assentável premissa, aceite por uma quase geral unanimidade. Contudo, a arte contemporânea carece de um período constitutivo de formas estáveis, e, portanto, de reconhecimento. A simultaneidade - o que acontece atualmente - exige uma acumulação, uma evolução: o aqui e agora da certeza sensível não pode ser claramente entendido. E tal constatação é já conferida por Hegel no primeiro capítulo da obra “Fenomenologia do Espírito” (1807) ao afirmar que o “agora” deixa de o ser quando é nomeado, já é passado; o aqui exige a criação de um lugar que o contenha. É então um trabalho que se alheia do quotidiano, solicitando uma maior atenção quando se trata do domínio da arte, na medida em que as produções artísticas são distintas dos nossos interesses vitais e da urgência das nossas necessidades, formando uma esfera quase

²² Cf. **Apêndice**. Opinião de Daños Colaterales (p.24) em “¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?”; Mira Schor (p.52) em “The definition of a contemporary art museum is still valid? Would you suggest another?”; e Emma Sanguinetti em “¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?”

autónoma.

De facto, teremos de nos render à seguinte evidência:

“... a arte em processo nem sempre foi ‘contemporânea’. Ou ainda: nem sempre nos sentimos contemporâneos da arte em processo. Com efeito, ‘arte contemporânea’ é uma expressão que se impôs sobretudo a partir dos anos 80, suplantando, então, as expressões ‘vanguarda’, ‘arte viva’ e ‘arte actual’. Ela possui as qualidades das expressões feitas, suficientemente lata para se inserir numa frase quando falta uma designação mais precisa, mas suficientemente explícita para que o interlocutor perceba que se está a falar de uma determinada forma de arte e não de toda a arte produzida por todos os artistas hoje vivos e que são, portanto, nossos contemporâneos.” (Millet, 1997:7).

É indubitável perceber que a arte contemporânea institucionalizou-se ao ponto de ter, nos últimos 50 anos, criado para si uma rede de organismos dedicados à sua circulação, comercialização e guarda. Ainda que cientes da existência de tal rede e considerando-a um índice da sua própria característica, a arte contemporânea, por outro lado, não dispõe de um tempo de constituição, de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento.

Para a crítica francesa, o reconhecimento daquilo que venha a ser arte contemporânea depende de uma rede institucional. Muitos autores declaram que se trata de uma arte preocupada em expor o processo do “fazer” arte e o seu lugar dentro dessa rede. Cauquelin defende ainda que a própria rede de reconhecimento participa desse processo de modo indissociável daquilo que nomeia:

“A arte contemporânea é sua imagem. Esse espelho oferecido aos artistas e no qual eles podem perceber o conjunto – o sistema – do mundo artístico contemporâneo reflete a construção de uma realidade um tanto diferente da que existia há algumas décadas. (...) A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação.” (Cauquelin, 2010:11).

Embora estas constatações não nos pareçam suficientes para explicar por completo a expressão “contemporânea”, dar-nos-emos temporariamente por satisfeitos, uma vez que elas ativam e salientam a dependência de uma parte da arte, produzida nas últimas décadas, dos sistemas institucionais, como não se havia percebido antes. E tal vinculação ganhou

força quando, aquando do impressionismo, os museus, salões, *marchands*, críticos e colecionadores passaram a influir não apenas na produção dos artista mas na própria percepção do estatuto do artístico (White, 1993:16-18). Contra todas as probabilidades, a rede permaneceu em crescimento, mesmo diante das vanguardas, que, nascidas da revolta contra um sistema que impunha valores estéticos elitistas, acabaram, elas mesmas, por desaguar num circuito insidioso e tão excludente quanto no passado (García, 2003:43-51). Os modernos, na sua capacidade criativa, acabaram por suscitar da rede tantos comentários legitimadores que só lhe forneceram mais argumentos sociais para a sua manutenção, ao ponto de o próprio comentário sobre arte contemporânea passar a confundir-se com a obra (Belting, 2006:36).

A arte contemporânea, em toda a sua indeterminação e pretensa exatidão para nomear, acaba incorporando no seu processo de criação o próprio comentário. Compreendê-lo na rede institucional da arte contemporânea, todavia, não facilita o trabalho de determinar onde termina a arte moderna e onde começa aquela que, em teoria, deveria ser sua sucessora. Um número considerável de especialistas data essa rutura entre o final dos anos 50 e o início dos 70, existindo, eventualmente, alguns especialistas - historiadores contemporâneos, críticos de arte e conservadores - que não dissociam a periodização da caracterização estética das obras, concordando em situar o nascimento da arte contemporânea no decênio 1960-1969 (Moulin, 2007: 25). Particularmente estamos mais atentos a essa marcação temporal do que às tentativas de tipificar a arte contemporânea - apenas uma comodidade conceitual.

Centrando-se numa descrição da arte contemporânea - descrição atrativa não por ser simples ou simplificada mas pela sua despreensão a partir da enumeração de algumas ruturas da arte contemporânea com a arte moderna - Badiou (2013) consegue esboçar um panorama que disseminaria muitas dúvidas. Principiando com uma definição menos favorável sobre a arte contemporânea (“*lo que viene después del arte moderno*”), o autor a desenvolve uma breve explanação sobre esta última. Embora o decorrer cronológico da arte moderna não fique esclarecido, as suas três principais características ficam assentes: a novidade das formas, o movimento criador e a existência do génio.

Oportunas são ainda as três críticas que o autor esboça sobre a arte contemporânea: a ontologia; a estética; e a política. Na crítica política chega-se a uma conclusão que, apesar de não ser inovadora, apresenta uma formulação impactante: o modelo da arte contemporânea é o mercado. Embora seja claro que a arte não produz produtos de mercado,

a obra de arte tornou-se imediata, omnipresente, circulante, finita, porque deve adaptar-se à estrutura de mercado que é a instituição central da nossa civilização. Não sendo um tema extensamente aprofundado por Badiou, o mesmo afirma que a arte contemporânea é a ilustração do capitalismo financeiro: expressa-o, representa-o, mas não no óbvio - que é o mercado e as altas cotações - mas sim na desmaterialização da obra de arte e no desaparecimento de qualquer qualidade inerente, incluída a mesma materialidade que avalia o seu valor fora das convenções da instituição.

Contudo, a arte contemporânea não é só a ilustração do capitalismo financeiro, mas também a sua crítica. Embora Badiou se sinta inseguro com esta ambivalência, sem ela teríamos que situar a arte ou no âmbito da indústria - como a moda ou a música -, ou na especulação pura - como a filosofia ou a ação política direta. Desta forma, incitados pela sua possível hegemonia, alguns críticos atacaram-na, instalando assim polémicas que tendem a ressurgir esporadicamente. As opiniões divergem, sendo necessário declarar-se contra ou a favor da arte contemporânea, o que parece provar que, tanto para os seus oponentes como para os seus defensores, esta arte esboça uma fronteira bastante nítida, em relação à qual só se pode estar de um lado ou de outro.

Com frequência, o primeiro problema que se coloca à arte contemporânea é a definição e interpretação da sua própria designação. Onde termina a arte moderna e começa a contemporânea? É sabido que a tarefa de distinguir a arte contemporânea da moderna torna-se difícil, de certa forma ingrata e nunca totalmente bem-sucedida. Os primeiros desenvolvimentos da arte contemporânea vogariam algures entre 1960 e 1969. Contudo, no decurso dos anos 60, impuseram-se a *Pop Art*, o Novo Realismo, a *Op Art* e a Arte Cinética, a *Minimal Art* e o *Colorfield Painting*; o *Fluxus*²³ proliferou, os *happenings* alastraram-se. Ainda no final desse mesmo decénio, surgiram a Arte Conceptual, o *Anti-form*, a *Arte Povera*, a *Land Art*, a *Body Art*, o *Support-Surface*, e outras inúmeras formas de arte que recorrem a todo o tipo de materiais heteróclitos, objetos fabricados, matérias naturais e

²³ Sendo inicialmente *Fluxus* o título de uma revista estendeu-se, posteriormente, para designar as performances organizadas por George Maciunas (1931 - 1978), criador do grupo *Fluxus*, em 1961. Este grupo, integrado por artistas de escala mundial, como os alemães Joseph Beuys (1921 - 1986) e Wolf Vostell (1932 - 1998), o coreano Nam June Paik (1932 - 2006), o francês Ben Vautier (1935), e a japonesa Yoko Ono (1933), marcou as tendências artísticas das décadas de 60 e 70 do século XX, opondo-se aos valores burgueses, às galerias e ao individualismo. Valorizando a criação coletiva, estes artistas integravam diferentes linguagens como a música, o cinema e a dança, manifestando-se principalmente através de *performances*, *happenings* e instalações.

perecíveis, incluindo o próprio corpo do artista.

Os anos 60 não foram apenas os anos da eclosão de uma quantidade de movimentos de vanguarda; foram também os anos de uma abertura social a essas vanguardas. Como tal, Gombrich, ao atualizar em 1950 a sua “History of art”, constatava um público francamente hostil aos movimentos revolucionários da arte do século XX. Contudo, quinze anos mais tarde, afirmaria o completo triunfo da arte moderna. Esta arte moderna que triunfava era a arte com que a sociedade se sentia, finalmente, em sincronia, ou seja a arte, no sentido etimológico, “contemporânea”.

A arte tornou-se contemporânea ao realizar o projeto moderno. Pontualmente, algumas das características vistas como fundamentais do modernismo parecem replicar-se em diferentes momentos nos últimos 40 anos (a diluição de fronteiras entre disciplinas artísticas, a importância da imagem fotográfica e fílmica ou a importância da documentalidade), o que tem levado alguns teóricos como Peter Bürger a definir a arte contemporânea como uma reativação de questões suscitadas nas primeiras vanguardas do século XX, logo enquadrando-a numa segunda vanguarda. Já Belting (2006), historiador alemão e teórico de arte contemporânea, vincula a arte contemporânea a um novo paradigma de quebra de visualidade e arrefecimento da importância da imagem, enquanto que Krauss (1986), numa versão sibilina, refere o alargamento do campo disciplinar da arte até à sua diluição. De uma forma ou de outra, qualquer uma destas opiniões está presente nos desenvolvimentos artísticos que se sucederam às transformações artísticas iniciadas no pós-guerra e que conheceram a sua formulação mais radical durante as décadas de 60 e 70.

Podemos opinar que, em traços determinantes, a arte contemporânea situa-se nos seguintes eixos (Sardo, 2010):

- i) na desagregação da importância da imagem em função das preocupações genericamente conceptuais. Este quadro teórico não se cinge ao advento da Arte Conceptual, no qual o vocábulo e a apropriação da filosofia analítica avocam um papel predominante, mas a todos os processos convocados de “desmaterialização”. Esta expressão empregue por Lucy Lippard (1981: 2-9) refere-se a um propósito global no processo em detrimento do objeto, ou na ideia em detrimento da imagem. Inerente a este processo está a pressuposição de que a arte se centra no procedimento criativo e que a arte necessita de reinventar a noção de forma - tomada como o centro da arte modernista.

- ii) na quebra da tradição dos elos entre a arte e a manufatura, sabendo que o parecer industrial dos objetos artísticos se liga a uma “desierarquização” dos processos criativos. Esta perspectiva está particularmente presente, por formas diversas, na *Pop Art* (particularmente nas telas serigrafadas de Andy Warhol (1928 - 1987) e na sua produção oriunda do ateliê que nomeou, sintomaticamente *Factory*), como na *Minimal Art*. Neste segundo caso, sobretudo em artistas como Donald Judd (1928 - 1994) ou Dan Flavin (1933 - 1966), existe uma utilização de componentes e de uma estética industriais e a adoção de uma metodologia de projeto adjacentes à arquitetura e ao *design*.
- iii) na constante redefinição do que pode ser entendido como arte, seja através de processos exógenos (ou seja, da saída da arte para fora de si mesma pela adoção de metodologias originárias das ciências humanas), bem como uma propensão endógena (isto é, de extensão do artístico e aprofundamento da arte tida em sentido amplo) - como se verifica nas obras de Dan Graham (1942) ou de Ed Ruscha (1937).
- iv) no aparecimento de uma noção alargada de performatividade que tanto está ligada ao desenvolvimento de diversas formas de *body art* e de *performance* - como acontece com Valie Export (1940) ou Marina Abramovic (1946) -, como ao uso de processos fotográficos e filmográficos de documentação de ações ou eventos performativos que nunca comportam a presença física do espectador - como é o caso de Urs Luthi (1947), Jurgen Klauke (1943), Dan Graham ou Helena Almeida (1934).

Na arte contemporânea todos os processos foram possibilitados, incluindo os mais desconcertantes, os mais provocadores, os mais incompreensíveis, tomando o artista o lugar do seu público ou, pelo contrário, fugindo dele para ir esculpir no próprio solo de um deserto longínquo; um público que foi sacudido entre obras fazendo um apelo às suas reações instintivas e outras obrigando, pelo contrário, a seguir complexos raciocínios teóricos; um público confrontado com obras invadindo o espaço, enquanto era forçado a imaginar outras totalmente invisíveis²⁴. Os vanguardistas do início do século haviam já, é certo, abalado as

²⁴ Cf. **Apêndice**. Opinião de Ddarko Ochentayuno (p.23) em “¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?”

convenções, mas durante este decénio entusiástico essas práticas generalizaram-se, fruindo de uma área de liberdade de que não tinham certamente beneficiado os pioneiros. E é então nesta área de liberdade que se continua a desenvolver a arte de hoje.

Numa “explicação comum” sobre o porquê da “Situação da Arte”²⁵ evidenciamos que:

“Cada década do nosso século tem a sua pintura, a sua literatura, a sua música; cada década destrói (ou reconstrói) a anterior. Cada década mata, cada década cria. Enquanto antigamente cada século criava e, mais antigamente ainda cada milénio criava. Por isso, esta evolução tão rápida nos aparece em grande parte como artificial, se considerarmos – erradamente, aliás – que natural seria uma evolução que acompanhasse a sociedade que vai criando a arte (ou na qual ela se cria). E, porque é “artificial”, ou seja, porque a velocidade da arte parece crescer em proporção geométrica, enquanto a velocidade dos objectos não artísticos (e das pessoas) parece crescer em proporção aritmética, surgem discrepâncias cada vez mais trágicas, mais profundas e mais complexas.” (Dionísio, 1968:7-8).

Para entender a arte como contemporânea são indispensáveis alguns critérios que isolarão o conjunto designado como “contemporâneo” da totalidade das produções artísticas. No entanto, esses critérios não podem ser procurados apenas no conteúdo da obra, na sua forma, na composição, no uso deste ou daquele material, nem ainda na sua participação num determinado movimento considerado vanguardista. Na verdade, se assim fosse, seríamos ainda confrontados com a dispersão, a pluralidade incontável do tempo presente. De facto, os livros que enumeram as obras dos artistas contemporâneos são obrigados a procurar o que as torna legíveis fora da esfera da arte, em temas culturais elaborados a partir de registos literários e filosóficos (desconstrução, vazio, simulação, ruínas, lixo e recuperação) ou, ainda, numa sequência temporal (classificada como “neo”, “pre”, ou “trans”), lógica de evolução muito difícil de manter. É portanto imprescindível ter uma estrutura que funcione com invólucro ou recipiente. Esta estrutura permitirá, por um lado, distinguir a arte contemporânea e o que não lhe pertence, e, por outro, reunir as suas várias manifestações de acordo com uma determinada ordem.

Parece-nos que é chegado o ponto de clarificar ideologias e prever o fim da

²⁵ Em 1968 foi organizado um volume pelas mãos de Eduarda Dionísio, Luís Salgado Matos e Faria Almeida, que resultava na reunião de respostas aos inquéritos feitos a artistas e intelectuais portugueses. Entre os inqueridos estão Álvaro Lapa; Carlos Botelho; Dordio Gomes; Eduardo Batarde Fernandes; José Augusto-França; Natália Nunes; Sophia de Mello Breyner Andresen; Virgílio Ferreira; entre outros tantos.

equivalência das coisas, do seu imediatismo. No nosso parecer, a arte contemporânea será, realmente, a arte do nosso tempo, mas talvez será tanta a sua ilustração como a sua crítica, existindo, em todo o caso, uma ambivalência entre ambas, assim como noutras épocas a arte era, simultaneamente, esplendor crítico e tesouro. As formas da arte contemporânea não nos permitem sair desta ambivalência. Assim sendo, o que fazer? Julgamos que a arte deveria representar algo mais afirmativo. Muito mais do que criticar o estado do mundo e criticar a arte em si, a arte contemporânea deve partir ao encontro dos recursos secretos do mundo, às coisas positivas mas escondidas, os elementos de libertação, que ainda estão a ponto de nascer, sem nunca descurar as suas orientações contemporâneas e a sua importante crítica. A arte contemporânea deve ser, também, uma promessa, prometendo-nos algo dentro da sua capacidade subversiva. Teria de nos dizer aquilo que poderia ser, como reverso da própria moeda. É uma função da arte ter uma visão futura.

2.2. As artes plásticas em Portugal - entre “o país adiado ou a pesada herança”

Para (melhor) compreendermos a situação da arte portuguesa entre o modernismo e as transformações que foram protagonizadas pelas gerações de artistas que iniciaram o seu percurso público a partir da década de 60, é necessário observar as vicissitudes da crítica de arte, sobretudo porque num país sem museus dedicados à arte do seu tempo, à crítica ficou reservada a tarefa de preservação da memória e da construção de espaços de debate e partilha. Porém, perante a desconcertante carência de discursos críticos, ficou nas mãos de poucos a fixação da memória histórica da arte portuguesa, sendo clara a figura central de José-Augusto França (1922), como repositório de uma imensa narrativa histórica e fundador da história da arte moderna portuguesa.

Contudo, na procura de uma autoridade de uma citação como introdução a este tema esta seria tirada, certamente, a Alexandre Melo:

“Portugal não é nem nunca foi um país adiado porque nenhum país é nem pode ser se não aquilo que é. Portugal apenas foi e continua a ser um país de periferia europeia, pobre, economicamente atrasado e pouco desenvolvido, que se distingue, no plano cultural, por um enorme défice de formação e informação básica e por uma relação sempre distante, desfasada e inferiorizada com as dinâmicas históricas da modernidade.” (Melo, 1998:9).

Muito mais do que uma questão identitária, as artes plásticas em Portugal sempre representaram uma vivência do isolamento da qual contínuas gerações de artistas tentaram desprender-se, quer através da saída em estadias moderadamente longas, quer, mais recentemente, na procura de formas de distribuição da obra nos circuitos internacionais da arte.

Devemos entender, em primeira instância, o facto de a história da arte do nosso país se ter feito em múltiplas linhas de desenvolvimento. A revolução artística processou-se mais pelo lado das experiências radicais, que tomaram por fins os meios pictóricos, do que por aquelas que insistiam em privilegiar prespetivas narrativas, com diferentes graus de legibilidade. Aqueles que conseguiram abrigar-se numa investigação conduzida pelos processos exclusivos da pintura ou da escultura levaram a arte até fins mais radicais do que aqueles que não se destituíram em absoluto de transmitir mensagens ou conteúdos.

Procurando uma linha de entendimento da arte portuguesa, esquemática e necessariamente redutora, foram escolhidas duas expressões que remetem para os seus significados amplamente reconhecidos, mas que também, por vias irónicas e críticas, apontam para a atual circunstância, raramente entendida, sobre o complexo sociocultural que elas pretendiam denunciar: “o país adiado ou a pesada herança” (Melo, 1989). Não se trata então de um adiamento mas sim de uma dura realidade. A acumulação destes fatores de inibição constitui assim a referida “pesada herança” recolhida por sucessivas gerações que em vão têm tentando carregá-la sem destino certo. Do ponto de vista de uma atitude cultural, intelectual, criativa, atualizada e esclarecida - ou seja, contemporânea -, Portugal ocupa aquele que é o seu lugar no mundo e na cultura de hoje²⁶.

Podemos compreender o progresso dos diferentes momentos da produção artística a partir de testemunhos ou expressões de sucessivos ajustamentos cíclicos, cuja formalidade e esteticidade permitem elaborar uma intrincada relação com as variações dos valores, percursos e registos individuais e coletivos. Os artistas que se podem patentear como as mais interessantes expressões destas sucessivas conjunturas são os que desenvolvem uma simultaneidade entre o registo pessoal da criação artística e o tempo contemporâneo, cabendo a eles a definição das linhas da criação e dos valores estéticos e poéticos mais

²⁶ Cf. **Apêndice**. Opinião dos vários inquiridos em “¿Qué puede decir sobre los museos de arte contemporáneo de Portugal? ¿Y sobre los artistas?” | “What can you say about contemporary art museums in Portugal? And about the artists?”

opulentos de cada época.

Constitui-se assim a proposta de um olhar transversal sobre o percurso das artes plásticas a partir da década de 60 do passado século e inícios do século XXI. Um olhar que não fica somente ligado aos critérios cronológicos mas também às afinidades plásticas, e até poéticas, entre as obras. Divisão, ainda assim, sujeita a inter-relações. O que se pretende aqui demonstrar é se, não obstante aos tempos e à intensidade da arte portuguesa terem sido maioritariamente díspares da arte ocidental, as linhas em causa conseguem ultrapassar a crença, mais ou menos comum, de uma certa aparência de importação, abrindo a possibilidade de enriquecer e reinventar os conceitos de vanguarda e de pós-modernismo, dispondo a hipótese de (re) avaliação da própria história da arte portuguesa.

2.2.1 A década de 60

Alternando o ciclo multidimensional que se desenvolveu após os anos 40 e 50, os anos 60 estabeleceram em Portugal as linhas de um entendimento estético que iria caracterizar as experiências plásticas das décadas posteriores. Assistiu-se, na celeridade da primeira metade da década, à reedificação dos critérios através dos quais se estabelecia a relação do artista com o mundo e se enquadravam os códigos de representação plástica da sua visão.

Em 1966, Fernando Pernes escrevia:

“Já disse, mas importa repeti-lo continuamente: a pintura moderna portuguesa não encontrou ainda, nem ao nível cultural nem ao nível económico, possibilidades de uma fixação local que não comportem imediatamente os perigos de desistência ou de movimento regressivos. Decerto, já temos entre nós artistas de consciente modernidade. Mas a esses deve-se recomendar a urgente viagem para Paris ou para Londres, juntando o seu destino ao de Amadeo ou Vieira da Silva, que no grau de uma primeira e de uma segunda geração deram o sinal que continua aberto. E ficar, só merecerá a pena para quem não tenha a coragem ou os meios para partir.” (Pernes, 1996 in Nogueira, 2013: 16).

Geralmente podemos falar de uma redefinição das direções do olhar artístico que se deslocou da intenção social emprestada aos elementos da representação do real para a intenção individual ou para a exposição desses mesmos elementos - isto se pensarmos na deslocação verificada no interior dos códigos figurativos a partir do abandono do

entendimento neorrealista e na deslocação realizada no interior dos códigos abstratos a partir da ultrapassagem dos entendimentos geométricos. Mas não podemos também esquecer, como elemento inovador essencial na caracterização plástica da época, o cruzamento destes diferentes registos no tempo e, por vezes, no espaço de uma mesma obra. Esta redefinição do olhar, garantida pela reaquisição dos diferentes modos surrealistas e em referências às transformações estéticas europeias adquiridas na emigração, garantiu um novo estatuto aos elementos realistas convocados para a obra de arte (a figura, o objeto, o signo, o natural). Tal situação origina uma transformação da conduta e dos códigos plásticos, agora geridos enquanto elementos de valor primordialmente material, sem referência à qualidade extra-pictorial, ou procurando a total integração no estrito campo da realidade plástica.

Os finais dos anos 50 assinalavam já os trilhos de uma alteração de sensibilidade e modos de expressão plástica. Destaca-se o vazio das manifestações coletivas de referências neorrealistas; uma representação largamente abstrata não-geométrica na Bienal de São Paulo em 1959²⁷; o prémio atribuído nesse mesmo ano pelo Secretariado Nacional de Informação (SNI) a Artur Bual (1926 - 1999); e a emigração entre 1957 e 1958 de Lourdes Castro (1930), de René Bértholo (1935 - 2005), de José Escada (1934 - 1980) e de João Vieira (1934 - 2009) para Paris. Alguns destes emigrantes, nomeadamente R. Bértholo, L. Castro, J. Vieira e Gonçalo Duarte, formaram em Paris, juntamente com nomes que viriam a alcançar alguma notoriedade internacional (Jan Voss, Christo) o grupo “KWY”, que expôs em 1960, em Lisboa, a inovação das mais recentes propostas europeias desenvolvidas.

No entanto, a data que tem sido assinalada na nossa historiografia da arte como de rutura com a década anterior é a de 1961, ano da “II Exposição da Fundação Calouste Gulenkian” onde se manifestam de modo notório e são consagradas pelo júri as linhas de uma nova sensibilidade. Duas grandes obras marcam definitivamente esta viragem: “S. M” de Joaquim Rodrigo (1912 - 1997) e “Salazar vomitando a pátria” de Paula Rego (1935). O primeiro supera o recurso das formas abstratas geométricas iniciando a aplicação de práticas mais intuitivas a composições igualmente rigorosas. Ligando-se à figuração, apresenta os elementos de um mundo simultaneamente social e subjetivo, até fazer prevalecer o registo de uma memória individual tomada como modelo do absoluto. Também Paula Rego integra uma atenção inicial para o que podem ser questões de um mundo socializado através de uma

²⁷ A 5.ª Bienal Internacional de São Paulo destacou-se pela exposição dedicada a Van Gogh, montada com a colaboração do *Kröller-Müller Museum*.

pervertida articulação com a tradição de temática e sensibilidade satírica e surrealista e uma composição por concentração e/ou dispersão que assimila, na figuração, soluções abstratas não geométricas.

Mas nestes anos, as artes plásticas aproximam-se também de um outro registo que recorre a elementos da realidade, tratando-se de uma série de objetos. Esta permanência da figura e do objeto, enquanto referentes básicos de diferentes correntes da época, não duplica a realidade neorrealista já que os lugares são fundamentalmente plásticos e não surgem enquanto referências e realidades externas à obra de arte

Olhemos para a inovação do registo de Júlio Pomar (1926) vindo do neorrealismo e de Nikias Skapinakis (1931) que nesta década construi uma excelente série de retratos de grupo. Cabe ainda aqui referir a qualidade das referências estabelecidas com a linguagem internacional da *Pop Art* que exemplarmente remete o trabalho de António Palolo (1946 - 2000). Remonta-se e recompõe-se a materialidade do objeto e da figura, através de dinâmicas entre montagem e *assemblage* que se prolongam até aos anos 70 e de onde advêm os recortes de José Escada, as “recreações” de memória *dada* de Bértholo e Costa Pinheiro (1932), a referência erotizada nas esculturas de João Cutileiro (1937), as poéticas sombras de Lourdes Castro, os objetos de sentido ilógico de António Areal (1934 - 1978), ou ainda a reflexão metafísica de Noronha de Costa (1942).

Alienando a valorização do social e da política dos elementos da realidade, a arte acaba por ganhar uma robusta carga simbólica, acentuada pela simplificação formal das figuras, pelo forçar dos valores gráficos de bidimensionalidade e/ou pela rigidez de composições sobre um ou sucessivos eixos de simetria (vejamos a série “Reis de Portugal” de Costa Pinheiro, 1966). João Vieira, orientando as suas experiências para a insistente exploração das qualidades cromáticas, associa sinais de caráter meramente formal, caligráfico e em relação íntima com a poesia experimental e visual da época. Já António Sena (1941) intensificará, de forma acentuada, a qualidade espontânea, incontável e única do gesto gráfico. Será também a partir de um isolamento dos sinais pictográficos que Ângelo de Sousa (1938 - 2011) organiza, na terceira dimensão, fitas de aço móveis, ou na tela, um alfabeto de sinais dispersos ou lúdicos.

Do ponto de vista sociológico, o fim da década desenha uma rápida modificação da relação da produção e dos produtores artísticos com o mercado e com o público. Tal modificação possibilita o investimento em arte ou no mecenato artístico, numa atividade de

alto interesse económico e socialmente prestigiante, produzindo um ativo mas pouco estabilizado mercado da arte que logo se iria inverter por ocasião da Revolução de 1974.

Se o invento de uma crítica ligada à arte moderna continuou adiada, puderam porém os jornais e algumas edições de arte contar com a participação de bastantes nomes individuais que, entre propostas produtivas ou explicações mais pedagógicas, foram alcançando capacidade de intervenção nos diferentes níveis públicos - preenchendo nomeadamente, em conjunto com os artistas dos anos 50/60, os cargos diretivos da Sociedade Nacional de Belas-Artes. Neste contexto, a questão da mudança de paradigma de ligação entre a crítica e plano criativo assume uma importância fundamental, na medida em que se trata também do surgimento de uma nova geração de vozes críticas que teria espaço na imprensa e se colocava como alternativa à geração de críticos que tinham efetuado o seu percurso na Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte. Não poderemos deixar de referir, de novo, o aumento de circulação de informação internacional e a possibilidade de permanência de artistas portugueses nos centros difusores mais produtivos da arte ocidental - França, Inglaterra, Alemanha - através do apoio das bolsas da Fundação Gulbenkian (1956), ou em ocasião individual.

2.2.2 A década de 70

A banalização da criatividade dos anos 60 foi o fator mais constante da década seguinte. Nessa linha não há uma renovação nem da linguagem, nem da relação sintática entre os elementos plásticos anteriormente definidos e, mesmo alguns dos maiores nomes de 60, ressentiram-se desse desgaste, prosseguindo uma obra sem o pulsar antecedente. A diferença só surgiu para os que transferiram os modos de gestão dos códigos e o seu peso em relação à obra realizada, resultando na redefinição das relações a estabelecer com a obra e com o público, tornando primordial a revelação dos processos de conceção e execução da obra.

O corpo presencial do artista e a materialização do espaço na obra ocupam também, nas diferentes manifestações do conceptualismo em Portugal, um valor substancial. Não há propriamente uma rejeição dos sentidos temáticos anteriores, mas sim uma alteração de materialidade, de sintaxe e de intensidade e tomados de forma imparcial, enquanto temáticos

ou vocabulares, estabelecem vícios seriais que visam criar no espaço ou no espaço-tempo ambientes prioritariamente raros ou acumulativos.

O deslocamento das práticas de 60 faz-se inicialmente sobre as referências ao natural. O escultor Alberto Carneiro (1937) descontextualiza os próprios elementos materiais da natureza recolhendo-os e reordenando-os através de um entendimento rigorosamente intuído e cerebralizado. Posteriormente, sobre o corpo, João Vieira iniciará em 1970 a prática de *performances*. De igual forma, Helena Almeida iniciará no ano seguinte uma reflexão direta sobre o corpo, registando através da fotografia encenações artísticas sobre superfícies seriais definidas. Irá ensaiar a associação de várias técnicas, numa interpelação profunda sobre as questões básicas da arte: a linha, a cor, o espaço, a luz, o objeto. Por outro lado, Ângelo de Sousa chega a uma pintura que se baseia exclusivamente nos valores luminosos da cor e linha bidimensional - numa evolução que se pode entender, em termos internacionais, na sequência da experiência minimalista. Em igual modo chegará António Palolo, que deriva para uma pintura de variadas listas colocadas sobre a tela.

António Areal, marginal aos sucessivos grupos de artistas, informalista e próximo das tendências surrealistas em 60, foi depois precursor e fundamental teórico de uma audaz prática do conceptualismo. O exercício deste registo é observável desde fins de 60, mas só alcançou o grau de uma afirmada rutura situacional em meados de 70, através da atividade de um restrito grupo de artistas muito novos e alheios à Escola. Iniciando as suas primeiras experiências em torno de uma vertente “americanizada” da *pop*, rapidamente coloca o acento nas ruturas práticas e teóricas mais próximas ao tempo internacional.

Podemos ainda nomear Cerveira Pinto (1952), Leonel Moura (1948), Fernando Calhau (1948 - 2002), Julião Sarmento (1948), José de Carvalho (1949 - 1991) e José Barrias (1944), cujo dinamismo formou o grupo ARTA. Este coletivo chegou a dispor de sede e revista mas nunca chegou a funcionar de forma conjunta, mantendo-se a iniciativa artística individual como atitude inicial. A sua atuação acentua a utilização da fotografia, a montagem de instalações, a realização de *performances*, o vídeo e o registo em “Super 8”, além da reflexão crítica sobre a obra produzida e a situação artística em geral. Foi a partir da atuação radical e concertada dos elementos deste heterogéneo grupo que se estabeleceu uma das bases do contraditório e complexo processo que levará ao desenvolvimento das conjunturas artísticas dos anos 80. Lateralmente às práticas conceptuais e pós-conceptuais, vários artistas desenvolveram linhas de trabalho que viriam a revelar a sua pertinência nas conjunturas

subsequentes. É o caso de Álvaro Lapa (1939 - 2006), Joaquim Bravo (1935 - 1999), Sérgio Pombo (1947) e Eduardo Batarida (1943).

Em 1977 é realizado um balanço de toda a dispersa atividade que, no setor genericamente ligado ao conceptual, se desenvolvia e nele se consagram e confrontam obras de diversa origem e valor. Destaquemos a exposição “Alternativa Zero”²⁸, organizada por Ernesto de Sousa (1921 - 1988), antigo teórico do neorrealismo e único teórico crítico a acompanhar o desenvolvimento das novas correntes.

2.2.3 A década de 80

Embora o compasso da história política e social se relacione com o ritmo das manifestações artísticas e culturais, é sabido que ambas as velocidades não se sobrepõem. A rutura política desencadeada em 1974/1975 instaurou processos de transformação pessoal e ideológica que só se traduzem, enquanto efeitos estéticos inovadores, a partir dos inícios da década de 80.

Na revista *Arte-Opinião*, em 1981, escrevia-se que o que tinha sido nas últimas décadas considerado vanguarda: os *happenings*, as *performances*, o neomodernismo e o pós-abstracionismo, entrava agora em crise. A situação era conformada e os artistas começavam a repetir-se (Silva: 1981:5-8).

A (re) definição dos parâmetros da criação, que acompanhou os mais ativos movimentos da década, resultou dos ajustamentos realizados em torno de três grandes principais transformações das situações histórico-sociais. Recuando até ao ano de 1975, podemos assinalar em Portugal a tríplice e simultânea falência de um conjunto de linhas de ação até então determinantes na configuração política, social e cultural do país. Assistimos ao fim do último império colonial tradicional, ao fim do mais antigo fascismo europeu e ao fim da utopia revolucionária socialista.

²⁸ A exposição “Alternativa Zero - Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea”, foi uma exposição que decorreu na Galeria Nacional de Arte Moderna, Belém, Lisboa, em 1977. A exposição representou o primeiro balanço dos trabalhos que em Portugal tomaram como referência as atitudes conceptuais e congéneres que marcaram a cena artística internacional a partir do final da década de 1960, uma altura em que o vazio do mercado de arte não permitia uma real visibilidade das obras nacionais.

Para compreender a nova dinâmica cultural em que se integram os mais novos artistas, será necessário esclarecer o conjunto de pressupostos que enquadram a nova atitude e o novo modo de encarar a prática artística. Destacam-se assim os planos entre o social e o individual (as formas e os conteúdos do trabalho artístico deixam de reivindicar qualquer tipo de representatividade, pretexto ou legitimidade social alargada, para se apresentarem com a única e absoluta autoridade da assinatura do autor); entre a ideologia e arte (a produção material do artista não procura fundamentar-se através de qualquer doutrina exterior à prática artística ou em qualquer atividade paralela, fazendo prevalecer, unicamente, a força e os efeitos da sua presença); entre a instituição e o convívio (os novos artistas não estão contra, ou a favor, das instituições. Utilizam-nas quando e quanto podem.).

No campo das exposições, a exposição “Depois do Modernismo”²⁹, realizada em janeiro de 1983, foi a mostra dos nomes da geração dos anos 70, mas aparece como indicador de importantes transformações no interior dos registos e sensibilidades dos anos 80. Se muitos dos artistas vêm já da “Alternativa Zero”, surgem também nomes da nova geração, entre estes Pedro Calapez (1953). O fenómeno relaciona-se rapidamente com mais ou menos vastos interesses de um mercado novo em movimento e de um público com capacidade económica para adquirir obras de artistas ainda pouco cotados; porém não consegue influenciar as políticas artísticas do Centro de Arte Moderna da Fundação Gulbenkian (CAM-FCG), criada em 1983. Esta dinâmica desenvolve-se em torno do que veio a ser designado como pós-modernismo e estabelece uma relação estreita com a atualidade internacional. Mas o seu desenvolvimento resulta principalmente de uma confrontação e ruturas necessárias no panorama artístico nacional.

Dos novos artistas portugueses dos anos 80, alguns vinham, portanto, dos que durante a década de 70 tinham acompanhado a evolução das formas artísticas a nível internacional

²⁹ “Depois do Modernismo” foi mais do que uma exposição: foi um movimento coletivo que se insurgiu contra a vigência de um regime institucional obsoleto e contra uma nomenclatura instalada. O espantoso impacto que teve na comunidade artística, mas também no público que a este evento aderiu em massa, confirmou um definitivo virar de página na forma de ver, fazer, e pensar a cultura em Portugal, e anunciou a emergência de toda uma geração de autores hoje incontornáveis nas mais diversas áreas da criação nacional. A inauguração de “Depois do Modernismo” foi precedida por uma inédita e impressionante estratégia de *marketing* cultural. Contudo, mais que os cartazes ou os *outdoors* produzidos para o efeito, o fator que melhor contribuiu para a divulgação deste evento foi a sucessão de artigos que sobre ele foram publicados na imprensa nacional, logo a partir do último trimestre de 1982. Textos de Cerveira Pinto, Prado Coelho (1944 - 2007), cumpriram a função de criar uma expectativa e, simultaneamente, avançar importantes reflexões sobre a “condição pós-moderna”. Destaquemos o papel que Luís Serpa (1948) desempenhou na galeria “Cómicos” (hoje galeria “Luís Serpa Projectos), cuja contribuição foi significativa para a viragem da arte contemporânea em Portugal. A afirmação internacional de alguns artistas portugueses importantes é, em grande parte, resultado do seu trabalho.

(Arte Conceptual, *performance*, *Video art*). Nestes, que primeiro se confrontam com o vazio de fundadores da ação, foi a obra de Julião Sarmento a que mais rapidamente e, de modo mais forte, alcançou uma linguagem própria, elaborando imagens fundadas na expressão dramática de uma pulsação estritamente pessoal e obsessiva. Também Gaëtan (1944) se situa junto a esse campo, através de um reforço reflexivo fundamental que o faz remeter sucessivamente para registos narcísicos, obras que funcionam sempre como se fossem autorretratos.

Entre outros artistas que, neste período, desenvolvem linhas de trabalho reportáveis à figuração humana, contam-se Palolo, José de Carvalho e Leonel Moura. Partindo também de códigos figurativos, Graças Morais (1948) envereda pela representação explícita de situações de tensão física, enquanto pelo contrário, Ana Isabel (1951) investe num trabalho de adensamento plástico e encerramento interior no qual as figuras se desvalorizam em favor do dramatismo das atmosferas visuais. Numa outra perspetiva, José de Guimarães (1939) desenvolve sistematicamente uma combinação de signos figurativos coloridos e apelativos. É nesta conjuntura que se revelam os nomes dos artistas mais destacáveis dos anos 80.

Expondo em grupo desde 1982, Pedro Cabrita Reis (1956), Pedro Calapez, José Pedro Croft (1957), Rosa Carvalho (1952) e Ana León (1957) refletem uma vontade de monumentalização, um desejo de criação do Mundo, expresso na utilização do espaço enquanto palco de arquitetura intemporais, dando lugar a figuras primordiais que evitam a narrativa e surgem como presenças arquetípicas evocadoras de situações primitivas. Ligado a este grupo, o escultor Rui Sanches (1954) explora, em materiais frágeis, as relações simbólicas entre a composição abstrata e o referente discursivo, a luz e as superfícies. Exterior ao grupo, Manuel Rosa (1953) remete ainda para o domínio do secreto, dos espaços interiores, dos homens heroicos. Uma das marcas mais originais da escultura portuguesa contemporânea encontra-se na continuidade de uma linha de trabalho direta em pedra, atualizada nos anos 70 por João Cutileiro, seguida numa linha de depuração por Zulmiro de Carvalho (1940) e hoje continuada por José Pedro Croft e Manuel Rosa, entre outros. Os mais novos, finalmente, iniciaram o seu trabalho na fase pós-revolucionária, desenvolvendo assim um sistema de referências muito diverso. A quebra das utopias político-sociais provocou um vazio que fora preenchido pelo entendimento de uma dinâmica de deslocação. Um princípio de desmarcação útil enquanto forma produtiva e renovadora de gestão, das

diferentes velocidades da sensibilidade, da memória e dos materiais de comunicação plástica.

Pedro Casqueiro (1959), Ana Vidigal (1960), Madalena Coelho (1952) e Alda Nobre (1961) expõem pela primeira vez em 1983 em “Talentos Emergentes”, exibindo uma pintura de superfície apesar das colagens de objetos fetiches ou sarcásticos, das composições em tensão, do desequilíbrio de cores e das relações espaciais excepcionais.

O desencadear das novas situações fez aproximar das novas sensibilidades diversos artistas mais velhos que fruíram uma renovada contemporaneidade: Paula Rego, Júlio Pomar, Dacosta (1914 - 1990), entre outros. Júlio Pomar praticou na década de 70 uma pintura que integrou o gestualismo e a colagem, através das quais aprofundou a sua capacidade compositiva e domínio cromático e desenvolveu séries temáticas de progressiva subjetividade. Nos anos 80, atualizando de modo interior os seus registos, deslocou essa subjetividade para zonas de referência cultural.

Dacosta, suspendendo a pintura nos finais de 40, vem retomá-la nos inícios dos anos 80, quando, vencidas as situações estéticas que sentia provavelmente como alheias, conseguiu encontrar e retomar o seu processo produtivo, desenvolvendo-o agora em redor da invocação de configurações da memória individual e coletiva.

As atitudes e experiências estéticas contemporâneas impuseram-se, quer através do ressurgimento das “práticas menos conhecidas” dos anos 70 (heranças neofigurativas e gestuais), quer de uma arte de intenções sociais que o discurso político revolucionário ajudou a retomar. Essa conquista de território foi contemporânea de uma rutura no discurso crítico sobre artes plásticas que se construiu fazendo corpo com as próprias obras, condicionado apenas pela liberdade das afinidades de uma sensibilidade cúmplice. Este movimento concretiza a primeira grande rutura geracional desde os anos 70, assim designando a instauração de um território contemporâneo. É ainda no encerrar desta década que surge a remodelação do Museu Nacional de Arte Contemporânea - Museu do Chiado (MNAC-Chiado). A história deste museu³⁰ nunca viria, até à sua remodelação em 1988, a fazer jus ao nome, com uma coleção cristalizada e fechada ao modernismo, incapaz de perceber as vicissitudes do seu tempo (Sardo, 2011:9). Não podemos deixar terminar estas linhas sem destacar o papel desempenhado pela Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento

³⁰ Cf. Pág.74.

(FLAD), que, ao ser criada em 1985, permitiu a promoção de relações entre Portugal e os Estados Unidos, visando, com este intercâmbio, o desenvolvimento económico, social e cultural português.

2.2.4 A década de 90

No contexto internacional a década de 90 inicia-se com uma viragem política cuja afirmação passa pela atitude crítica face ao movimento neoexpressionista de “retorno à pintura” que assinalara o início da década anterior.

Embora no panorama nacional se solicite parcialmente uma adesão a essa viragem discursiva, no contexto internacional a recusa da “objetualização” da obra de arte exprime-se por uma desmaterialização, inaugurando uma década de produção tendencialmente não-objetual que se manifesta no recurso alargado ao vídeo e à vídeo-instalação e em novas atitudes, nomeadamente a generalizada atitude etnográfica com que os artistas tratam as questões relativas à produção, distribuição e consumo das obras de arte.

Sem nunca ser confrontado com reduzidas vagas de imigração, Portugal permaneceu no seu isolamento internacional, alheio às ondas de choque que abalaram o século XX.

A década inaugura-se com a exposição “10 Contemporâneos” (Serralves, 1992), comissariada por Alexandre Melo, que reúne Gerardo Burmester (1953), Pedro Cabrita Reis, Pedro Calapez, Pedro Casqueiro, Rui Chafes (1966), José Pedro Croft, Pedro Portugal (1963), Pedro Proença (1962), Rui Sanches e Julião Sarmento, apresentados como protagonistas da cena artística nacional na viragem dos anos 80 para os anos 90.

No ano seguinte, também em Serralves, e com o objetivo mais específico de criar uma imagem de marca da década de 90, apresenta-se “Imagens para os anos 90” (Serralves, 1993), comissariada por Fernando Pernes e Miguel von Hafe Pérez, reunindo pela primeira vez um grupo de artistas emergentes que irão moldar a arte portuguesa dos anos 90, tais como Miguel Palma (1964), Paulo Mendes (1966), João Paulo Feliciano (1963), Fernando Brito (1957), João Louro (1963), António Olaio (1963), João Tabarra (1966), Carlos Vidal (1964), Manuel Valente Alves (1953), Daniel Blaufuks (1963), Joana Rosa (1959), ou Sebastião Resende (1954).

A exposição inaugura ainda uma polémica que percorre toda a década e que se relaciona sobre as duas formas de entender a prática artística: uma preconizando uma atitude mais essencialista e histórica, e outra mais alerta em relação às questões e problemas da conjuntura cultural e social, defendendo uma prática artística interventiva e comprometida. O enaltecer destas posições denota, antes de mais, uma condição periférica que Portugal estava ainda longe de ultrapassar, (re) produzindo assim em campo nacional um debate a que a Europa já havia assistido na década de 30.

No entanto, a década de 90 definir-se-á por estratégias de rutura que se manifestam a vários níveis: no contexto estético e artístico, em sentido estrito; no contexto geracional, com a geração de 90 a afirmar-se contra a geração de 80; e no contexto institucional, com os artistas formados pelas instituições privadas, como o Centro de Arte e Comunicação Visual (Ar.Co) - que conhece um novo impulso sob a direção de Manuel Castro Caldas -, a competirem com os artistas formados pelas instituições públicas, como a Faculdade de Belas Artes de Lisboa (FBAUL).

Por outro lado, por questões de ordem sociológica como a escassez de oportunidades de carreira, a dificuldade de internacionalização e a debilidade do mercado, a década de 90 vive o paradoxo da não-correspondência entre a intenção e o ato. Assim constata-se que os artistas nunca abandonam de facto a produção objetual, acrescentando-lhe mesmo uma escala institucional, a “escala museológica”, que reflete uma apurada consciência da existência e desejo de articulação com um “público consumidor” específico e constituído pelas novas instituições públicas.

Assim, e de certa forma contra a corrente mais visível no contexto internacional, os artistas portugueses que veiculam um posicionamento político na sua prática artística fazem-no sobretudo ao nível do conteúdo expresso nas suas obras. Veja-se a produção de Paulo Mendes, Pedro Cabral Santo (1968) ou dos *Entertainment Co.* (João Louro e João Tabarra), claramente objetual em termos de prática plástica, e portanto, no limite afirmativo da noção de arte como objeto comercial - apesar da convicta politização da sua postura e temáticas.

Digno de nota é o facto de os artistas que adotaram uma postura conducente a politizar a forma e não apenas o conteúdo das suas obras - a técnica e não o tema -, serem aqueles cuja experiência pessoal e profissional ultrapassa o território nacional, nomeadamente Júlia Ventura (1952), João Penalva (1949) ou Ângela Ferreira (1958). Através destes faz-se notar uma sempre presente linha de continuidade com a anterior

geração por António Olaio, Ana Jotta (1946) ou Helena Almeida, e que, de algum modo, radica nos anos 70, com Ernesto de Sousa.

Devemos ainda lembrar que, se é verdade que Portugal se manteve numa condição periférica, é igualmente verossímil que todo um conjunto de novos fatores começou, lentamente, a alterar essa situação. A exposição “A Pasta de Walter Benjamin”, comissariada por Andrew Renton e integrada nas segundas “Jornadas de Arte Contemporânea” no Porto, comissariadas por João Fernandes, trata-se da mostra que apresentou alguns dos artistas britânicos que viriam a formar a conceituada geração dos “*Young British Artists*” (YBA): Douglas Gordon (1966), Christine Borland (1965), Graham Gussin (1960), entre outros.

Colmatando, parcialmente, o distanciamento entre Portugal e os principais centros europeus, alguns comissários e instituições prosseguem um árduo trabalho de divulgação. Entre eles encontramos Miguel von Hafe Pérez, João Fernandes, Pedro Lapa, Delfim Sardo, Jürgen Bock ou Isabel Carlos³¹.

Na sequência da guerra do Golfo, a década de 90 neutraliza uma atmosfera geral de crise e recessão económica com a qual uma nova vaga de galerias se vê confrontada com um contexto económico difícil. Ao longo dos anos 90 algumas das galerias mais destacadas da década anterior encerram, como é o caso da “Nasoni”, da “Valentim de Carvalho”, da “Hugo Lapa”, da “Alda Cortez” e da “Graça Fonseca”. Entretanto vêm adquirindo protagonismo um conjunto de galerias com uma atitude mais eclética e mais adaptada às solicitações do mercado, privilegiando a eficácia económica em relação à legitimação cultural. É o caso das galerias “Fernando Santos” e “Quadrado Azul”, ambas do Porto, tal como uma série de outras novas galerias como a “André Viana” (entretanto encerrada), a “Canvas” (que deu lugar à “Graça Brandão”) e a “Presença”. Como tal, contrastando com os vários encerramentos em Lisboa, o Porto posiciona-se no final dos anos 90 como o principal centro galerístico do país.

Não obstante, a partir de 1992 Lisboa tinha começado a esboçar um circuito alternativo com a criação da galeria “Zé dos Bois” (ZDB), cujo papel será basilar na afirmação dos percursos de vários artistas que irão surgir no decorrer da década. Ainda no

³¹ Isabel Carlos comissaria para a “Lisboa 94 Capital Europeia da Cultura” a exposição “Depois de Amanhã”, apresentada no recém-inaugurado CCB, espaço onde, no mesmo ano, é apresentada a mostra “Múltiplas Dimensões”. Pedro Lapa inicia no MNAC o programa de exposições “Interferências” que, a partir de 1996, apresentará projetos de artistas como Miguel Palma, Augusto Alves da Silva (1963), Gillian Wearing (1963), entre outros. Na sua generalidade, estas iniciativas funcionam em Portugal como ilhas de contemporaneidade, apresentando visões e tendências que virão a moldar o panorama português posterior.

mesmo ano surge uma alternativa ao ensino proporcionado tanto pela FBAUL como pelo Ar.Co ao ser criada a Escola de Artes Visuais Maumaus, que virá mais tarde, sob a direção de Jürgen Bock, a ser responsável pela formação de toda uma tendência artística.

Em 1993, um grupo auto-organizado de artistas segue os trilhos dos seus antecessores britânicos e resolve tomar as decisões relativas às modalidades de exposição. Esses artistas são, entre outros, Pedro Cabral Santo, Tiago Baptista (1976) e Paulo Mendes³². Através destes, uma nova gama de artistas será apresentada, juntando-se Rui Toscano (1970), Miguel Soares (1970), Alexandre Estrela (1971), ou Rui Valério (1969) aos já confirmados artistas como Ângela Ferreira, João Tabarra, Miguel Palma, Paulo Mendes, João Paulo Feliciano, Pedro Cabral Santo, Augusto Alves da Silva, entre outros. De igual modo, adquire notabilidade um outro grupo de artistas, maioritariamente procedentes do Ar.Co, tais como Francisco Tropa (1968), José Drummond (1965), André Maranha, Rui Calçada Bastos (1971) e Noé Sendas (1972).

Destaque-se ainda o aprofundamento da exploração das possibilidades contemporâneas da pintura em vários artistas cujas obras se desenvolvem de modo consistente. Note-se a original evocação da história da pintura por Miguel Branco (1963), a reinvenção da paisagem por João Queiroz (1957), a exploração das texturas abstratas por João Jacinto (1966), o efeito surpreendente da técnica de Gil Heitor Cortesão (1967), o registo narrativo de Fátima Mendonça (1964) ou a evolução do trabalho de José Loureiro (1902 - 1964) no sentido de uma metódica demonstração pela potencial prática da pintura.

De maior importância na definição do panorama artístico português e do seu coeficiente de profissionalização foi a criação do Ministério da Cultura, em 1995, e do Instituto de Arte Contemporânea (IAC), dirigido desde o início por Fernando Calhau³³.

Outros acontecimentos convergem no mesmo sentido, desde a fundação da Coleção Berardo e respetiva inauguração do Sintra Museu de Arte Moderna, do aparecimento da Culturgest até à decisiva inauguração do Museu de Arte Contemporânea de Serralves, no

³² Após a sua estreia com a colectiva “*Set Up*”, apresentada na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa (FLUL), prosseguem um conseqüente programa expositivo que integra eventos como “*Greenhouse Display*” (1996), “*Jetlag*” (1996), “*Zapping Ecstasy*” (1996), “*X-Rated*” (1997), “*O Império Contra-Ataca*” (1998), “(A)casos (&) materiais” (1999), “*Plano XXI*” (2000), “*Urban Lab*” (2001), cujo comissariado é, geralmente, da autoria de Paulo Mendes ou Pedro Cabral Santo.

³³ O IAC terá um papel fundamental na dinamização dos circuitos de produção e divulgação da arte portuguesa, retomando em 1997 à participação nacional na Bienal de Veneza com a obra de Julião Sarmento e o comissariado de Alexandre Melo.

Porto. Não será, portanto, exagerada a afirmação de que a década de 90 representa um imenso progresso em termos institucionais.

Uma política cultural mais consciente da contemporaneidade cosmopolita possibilitou a construção de uma base mais sólida de circulação e programação, sendo que, ao contrário do que se costuma afirmar, os artistas portugueses adquiriram uma razoável plataforma de apoios institucionais, permitindo uma relativa facilidade no acesso a bolsas e subsídios. Contudo, a falta de grandes colecionadores sediados em território nacional funcionou como uma desvantagem, limitando as ambições dos agentes culturais a um horizonte local que, em última análise, imobilizou as aspirações de internacionalização da generalidade dos artistas.

2.2.5 A chegada do presente - a primeira década do século XXI

A primeira década do século XXI inicia-se da forma mais promissora em Portugal. Resultando parcialmente de uma nova dinâmica da Ar.Co com um nível de instrução mais consentâneo com o ensino artístico europeu e norte-americano, a educação conheceu uma alteração radical e um enorme salto qualitativo, permitindo o despontar de uma ampla geração de artistas³⁴.

Os novos artistas que emergem deste contexto beneficiaram não só desta mudança como de uma muito maior disponibilidade de circulação que lhes abriu amplamente o acesso a escolas e instituições estrangeiras. Deste grupo geracional, artistas como Vasco Araújo (1975), Rui Calçada Bastos, Catarina Campino (1972), Nuno Cera (1972), Filipa César (1975), Alexandre Estrela, Pedro Gomes (1972), Leonor Antunes (1972), André Guedes (1971), João Onofre (1976), Francisco Queirós (1972), Catarina Leitão (1970), Jorge Queiroz (1966), Carlos Roque (1969), Susana Mendes Silva (1972), Miguel Soares ou João Pedro Vale (1976) tiveram um assente percurso académico, entre pós-graduações, mestrados, programas de residência ou intercâmbios internacionais, engrandecendo assim a sua linguagem plástica.

Esta jovem geração é fluente na língua corrente da arte contemporânea, não socorrendo já a nenhum tipo de conotação localizada na sua estratégia de afirmação tal como

³⁴ Cf. **Apêndice**. Opinião de João Vilhena (p.77) em “Que relações poderão ser estabelecidas entre as faculdades de belas artes e os museus de arte contemporânea?”

o fazia, de modo recorrente, a geração precedente. Da mesma forma, posicionando-se *a priori* num contexto internacional, estes artistas diluíam toda a anterior polémica que marcou os anos 90, deixando de se fazer sentir qualquer tensão entre grupos ou orientações e abrindo-se lugar a um debate menos sectário.

A nível das iniciativas curatoriais atinge-se um território seguro, por assim dizer, sendo o ano 2000 profícuo em projetos que afirmam não só a personalidade e posição do comissário como uma séria investigação na sustentação das mesmas³⁵.

Neste período inicia-se também o projeto “*SlowMotion*”, comissariado por Miguel Wandschneider (curador de arte contemporânea na Culturgest desde 2004), que propõe uma visão antológica da produção portuguesa em vídeo e filme “Super 8”³⁶. Neste contexto, a exposição “*More Works about Buildings and Food*”, organizada por Pedro Lapa com produção da Escola Maumaus e com participação de artistas como Liam Gillick (1964), Fabrice Hybert (1961) e Franz Ackermann (1963), João Penalva, Miguel Palma e Ângela Ferreira, posicionou-se diretamente no meio das discussões críticas, apresentando-se no armazém K7 da “Fundição de Oeiras”.

Ainda no ano 2000 inauguram duas das mais relevantes galerias nacionais, as galerias “Cristina Guerra” e “Filomena Soares”, ambas em Lisboa, que passam a marcar em grande parte o posterior panorama de exposições.

Já em 2001, Francisco Vaz Fernandes comissaria na Gulbenkian a exposição “7 artistas ao 10º mês”, exibindo uma consciência da própria questão de “exposição” e uma preocupação com o conceito de “coletiva”.

A nova dinâmica daí decorrente profetiza uma nova e clara centralização da atividade galerística em Lisboa, conduzindo em meados da década à abertura de espaços na capital por parte das mais destacadas galerias do Porto. Não obstante desta dinamização do princípio da década, no verão de 2003 o Instituto das Artes e das Ciências é extinto, passando a integrar o Instituto das Artes (IA), numa fusão com o Instituto Português das Artes e Espectáculo (IPAE) que gerou críticas por parte de alguns agentes culturais.

³⁵ Jürgen Bock comissaria para o CCB um conjunto de exposições sob a designação genérica de “*Project Room*”, trazendo a Lisboa artistas como Heimo Zobernig (1958), Allan Sekula (1951 - 2013), Eleanor Antin (1935) ou Renée Green (1959). Este projeto foi sustentado por um colóquio que reuniu os participantes com críticos e teóricos resultando na publicação de um catálogo, numa iniciativa de rara precedência.

³⁶ Este projeto foi apresentado na Escola Superior de Artes e *Design* de Caldas da Rainha (ESTGAD) e no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão (CAM-JAP).

Vários artistas como Alexandre Estrela, Rui Toscano ou Carlos Roque, exploram, através do registo vídeo e das instalações sonoras, a transparência dos media como ausência da mensagem. Esta estratégia torna-se clara nos registos fotográficos de Daniel Malhão (1971) ou Nuno Cera que, ao abandonar toda uma poetização da imagem fotográfica tal como ela aparecia em Daniel Blaufuks, exploram um campo autorreferencial.

Existe, contudo, uma diferença de fundo que demarca a atitude dos artistas em relação aos seus antecessores mais próximos, tais como Ângela Ferreira, Miguel Palma, ou João Penalva, que se prende com a ausência de uma noção de agenciamento bem como com um desinvestimento político. Se, nas obras de Ângela Ferreira observamos uma investigação da alteridade, e ao considerar o trabalho de João Tabarra deparamo-nos com um investimento no plano social, ao analisar a produção plástica dos primeiros anos desta década encontramos um indivíduo que é produto e produtor da sua condição pós-moderna, remetendo o “outro” para uma projeção saudosista.

A meio da primeira década do novo século continuam a afirmar-se novos percursos autorais muitos deles já com um princípio de reconhecimento internacional. Servem de exemplo Adriana Molder (1975), Carlos Bunga (1976) ou ainda João Maria Gusmão (1979) e Pedro Paiva (1977). O meio artístico português torna-se também mais prolixo graças ao trabalho de comissários como Miguel Amado, Filipa Oliveira, Nuno Faria ou Ricardo Nicolau, bem como de críticos como Nuno Crespo, Celso Martins, Óscar Faria ou Sandra Vieira Jürgens, merecendo destaque a abertura no ano de 2006 do centro de exposições da ambiciosa coleção internacional de arte contemporânea da *Ellipse Foundation*.

Resta reconhecer que, como consequência do já referido conjunto de mudanças estruturais e de uma muito maior abertura e internacionalização, a produção artística nacional diversificou-se, sendo que conceitos como “grupo” ou “geração” se revelam difíceis de aplicar, ao mesmo tempo que a abundância de estilos e percursos e a proximidade temporal obstrói qualquer sistematização generalizadora. As modificações internas da sociedade e da situação cultural portuguesa se conjugaram com a evolução do panorama internacional da arte contemporânea ao longo da última década, no sentido de uma configuração mais aberta e mais dinâmica, mais diversa e mais plural.

Capítulo III - Museus de arte contemporânea

“A ideia que fomos construindo da instituição museu ao longo dos dois últimos séculos tem sofrido nos anos mais recentes afrontamentos que a têm obrigado a superar, com evidente sucesso, alguns dos seus mais arreigados atavismos sociais. Contudo, o conceito de museu não poderá ser continuamente ultrapassado sem cessar. E estamos em crer existir mesmo uma margem de transgressão que não poderá ser trilhada, sob risco de se perder definitivamente o seu genius, a sua identidade. Por vezes, as instituições são historicamente confrontadas com o desafio da sobrevivência, obrigadas a assumir escolhas, a recusar caminhos e a optar por outros. No caso do museu contemporâneo, tendemos a acreditar na actualidade de um combate de ideias, na urgência de um movimento intelectual de renovação teórica, e no retorno ao ethos primacial que sublinhe a missão original da instituição. Tudo isto, que não é pouco, temperado pela prudente e pragmática necessidade de tornar sustentáveis os projectos, reinventando um modelo de gestão que respeite a especificidade do património cultural.”

Brigola, J. (2008). “A crise institucional e simbólica do museu nas sociedades contemporâneas”, in *Museologia.pt*, n.º 2, IMC.

3.1. O museu moderno

Com o advento da Restauração (1814/15), milhares de obras despojadas foram restituídas aos seus antigos proprietários e lugares de origem, numa operação de reparação parcial e de boa vontade face ao esconjuro dos exageros imperiais praticados pelas tropas napoleónicas³⁷. No entanto, o destino destas obras está assinalado pelos anos passados no *Louvre*, em conjunto com milhares de outras. Tal situação havia criado o facto de se ter agrupado, mostrado e estudado um espólio composto por peças nunca antes vistas e relacionadas e cuja existência foi por si só apurada pelos homens da cultura e do conhecimento. A multiplicidade de proveniências e de modelos, assim como a separação da obra de arte do seu contexto original e a sua reunião num conjunto simultaneamente anónimo mas rico de estímulos e matéria de saberes, é de certa forma antecessora do enciclopedismo museológico, sinal implícito no Museu-Depósito de espólio diverso.

O facto de terem sido vistas, estudadas, sugerindo novas perspectivas sobre os seus significados e influências múltiplas, vai condicionar a natureza do seu retorno às coleções donde tinham sido retiradas, levando à reformulação da relação destas com o público, traduzida na organização e abertura de muitos novos museus.

É neste exato contexto que se desenvolvem em Itália as iniciativas que conduziram à criação de diversos museus cívicos, que a cultura local justificava face à incipiente noção da ideia nacional, mas que o novo Estado unitário italiano apoiará, fazendo neles incluir o património das congregações religiosas por lei de julho de 1866. Desenvolvidos essencialmente no norte do país, os museus cívicos italianos assumem novas funções, procurando responder aos desafios que a diversidade do seu espólio colocava (Guimarães, 2004).

O exemplo dos museus cívicos italianos servirá para certificar algumas das questões que se colocarão às instituições museológicas, entre estas a sua renovação, a sua capacidade efetiva de enriquecimento das coleções, a abertura às mudanças globais em curso na ciência e na técnica e o dinamismo dos poderes administrativos. Estrangulamentos e

³⁷ O saque que a conquista militar possibilitou, elevou e concretizou a um nível impensável muitos dos efeitos perversos que o mercado de obras de arte provocara, destruindo a anterior relação das obras de arte com o contexto para que tinham sido criadas, desmembrando produções de escolas não mais possíveis de ver em conjunto. Esta transferência de grandes quantidades de obras saqueadas cria o Museu-Depósito, pondo em causa a perspectiva do museu iluminista, marcando decisivamente o futuro desenvolvimento dos museus do século XIX.

impossibilidades vieram a revelar-se em muitos casos fatais, obrigando aos encerramentos de muitos museus abertos no último quartel de oitocentos.

De facto, as mudanças nos vários campos do conhecimento, da técnica e da produção, induzem progressivas mudanças no todo social, a que o mundo museológico não ficou imune. Este alarga os seus limites aceitando a criação de coleções cujo conteúdo seria inaceitável poucos anos antes, vendo o seu campo ser disputado por novos agentes - historiadores de arte, arqueólogos, artistas. Estes reivindicam o saber indispensável para o seu tratamento, para a disputa qualificada na aquisição, num mercado aguerrido, de novas peças valorizadoras dos seus espólios, confrontando-se com a necessidade de conjugar a conservação com o ensino, a divulgação e investigação, esta última assente no pensamento positivista e científico cada vez mais afirmativo.

A progressiva intervenção e domínio exercido pelos novos especialistas vão marcar qualitativamente a ação dos museus, realizando em prática efetiva desejos outrora enunciados. O papel dos museus no conhecimento do mundo e na sua representação ganha agora contornos precisos, testando-os nas variadas experiências desenvolvidas. É o triunfo realizado do Museu Positivista, que ordena e classifica o mundo, numa transposição para o interior do museu dos processos classificatórios, da elaboração de séries, de ordenamento tipológico, conjugando perspectivas do pensamento erudito da Europa desenvolvida, contribuindo deste modo para a legitimação do poder e superioridade exercidos sobre outros povos e regiões (Guimarães, 2004). Consequentemente, face à variedade e quantidade dos espólios, desenvolvem-se como específicas as técnicas e processos relativos à conservação, inventariação, estudo e exposição que estão na base do nascimento da conservação e museografia modernas.

Também a partir de meados de oitocentos assistir-se-á à afirmação de duas linhas de diferente composição, ainda que complementares, na conformação dos espaços museológicos ou paramuseológicos: a do museu-palácio, e a da criação, com a tecnologia do aço, de grandes espaços-nave para exposições, de que a “Exposição Universal” de Londres de 1851 foi o primeiro e mais significativo marco histórico.

Os museus-palácios refletem a influência das tendências historicistas e a sua adequação à afirmação dos valores nacionais, conferindo igualmente ao museu o valor inequívoco de monumento, cuja imponência pretendia refletir a importância da cidade-capital, centro político e cultural. A monumentalidade é referência obrigatória da dimensão

e composição de edifícios, cujas linguagens se vão progressivamente afastando do neoclássico, substituindo os seus elementos linguísticos por outros importados e recuperados do Gótico e do Renascimento.

Por outro lado, a “Exposição Universal” de Londres em 1851 e o *Crystal Palace*, desenhado por Joseph Paxton (1803 - 1865), são o marco do nascimento de outro tipo de experiências. Com raízes no conhecimento científico, no desenvolvimento da técnica e da indústria, os grandes espaços das naves não foram tidos como concorrentes dos espaços museológicos existentes. A sua utilização para a divulgação dos produtos da sociedade industrial nascente foi encarada como resultado de uma produção maquinizada, onde a arte não teria lugar e a criatividade seria restrita à técnica que possibilitava a produção de um número infinito de réplicas do mesmo objeto.



Figura 01: Vista exterior do *Crystal Palace* - “Exposição Universal”, Londres

Fonte: <http://www.vam.ac.uk>

É no seguimento da “Exposição Universal” que, em 1852, se cria de forma inovadora o *South Kensington Museum*, atual *Victoria & Albert Museum* (V&A). Funcionando como museu-loja, este arrojado espaço pretendia simultaneamente a divulgação e venda de objetos industriais e, com as receitas de qualidade, incrementar uma política de aquisições para a realização de coleções de particular valor. Virado para um público de ampla escala, o museu introduziu no seu programa a prestação de serviços aos seus frequentadores, de que sobressai o restaurante, o primeiro a ser instalado num museu.

A promoção dos artefactos industriais, a tomada de consciência do seu valor

económico e social, a sua relação com outras formas artísticas que se ensaiavam, nomeadamente, no campo nascente das artes aplicadas, conduz inevitavelmente à produção de museus virados para este novo tipo de coleções.

A imponência das grandes naves, a sedução provocada pela novidade formal que a conjugação do aço e vidro possibilitaram, pelas perspectivas radicalmente diferentes que ofereciam na definição de novos ambientes construídos com luz natural, capazes de acolherem simultaneamente milhares de pessoas abrigadas num espaço único, proporcionaram o reconhecimento geral destas técnicas e arquiteturas radicais, tornando-as referências obrigatórias a partir de então.

O desejo da flexibilidade, da adaptabilidade, por oposição ao espaço celular, cerrado e hierarquizado, ganha agora raízes que serão assiduamente retomadas, numa procura difícil de conjugação de programa, técnica e forma, conseguidas após uma centena de anos no *Centre Georges Pompidou*.

Nos finais de oitocentos o museu moderno está definido e constitui o modelo-base dos museus contemporâneos. A sua exportação consuma-se para os Estados Unidos da América, que assumem inteiramente as referências europeias que o ensino das belas artes reproduzia. O *Metropolitan Museum of New York* e o *Metropolitan Museum of Philadelphia*, assim como o *Museum of Fine Arts of Boston*, são exemplos paradigmáticos. Contudo, outras circunstâncias, evoluções e ruturas eram preparadas na infinidade de convulsões que iriam varrer o mundo e cujo centro, localizado na Europa, questionaria o que parecera solidamente estabelecido.

Cem anos passados após o maior surto de construções de museus na Europa (nas duas últimas décadas de oitocentos), o tema museu foi retomado, questionando por inteiro a sua existência num processo aparentemente contraditório, já que esse questionar se coloca em frentes tão diversas como a reflexão teórica sobre o conceito e o futuro do museu, ou na reorganização dos programas, técnicas e arquiteturas, experimentadas e concretizadas no que é, sem dúvida, o maior período de construção realização de museus no mundo inteiro.

3.2. Entre o museu moderno e o contemporâneo

Embora se apresente como um dado largamente ausente na vasta bibliografia dos museus de arte contemporânea, a realidade é que um dos primeiros museus com a tipologia

“arte contemporânea” foi implantado, no ano de 1911, em Lisboa. O Museu Nacional de Arte Contemporânea, também conhecido como o Museu do Chiado, nasceu da divisão do antigo Museu Nacional de Belas-Artes, instalado no Convento de São Francisco, espaço circundante da Academia de Belas Artes. Este espaço viria a ser reinaugurado em 1994, após o incêndio que em 1988 afetou toda a zona do Chiado, com o projeto do arquiteto francês Jean-Michel Wilmotte³⁸.



Figura 02: MNAC-Chiado. Lisboa, 2013

Fonte: Arquivo pessoal

O contexto da criação deste pioneiro museu de arte contemporânea não significou, porém, uma abertura institucional às transformações mais recentes da arte, mas uma divisão apenas temporal, constituindo uma linha de continuidade com os preceitos e necessidades da Academia de Belas Artes. Neste sentido, o termo contemporâneo significa apenas dos dias atuais, compartilhamento de um tempo no qual se vive. O museu tem hoje como missão principal “coleccionar, conservar e apresentar um acervo público de arte portuguesa de 1850 até à actualidade.”³⁹

Já em Paris, lugar privilegiado do meio artístico na primeira metade do século XX, o debate em torno de um museu de arte contemporânea embate na dificuldade de constituição de um museu voltado à produção artística moderna (Schaer, 1993:103). Não será estranho que, anos mais tarde, se considere o museu como um caixote de lixo da história, e,

³⁸ Em fevereiro de 2014, a Secretaria de Estado da Cultura e os ministérios das Finanças e Administração Interna assinaram um protocolo que permitiu o crescimento do museu.

³⁹ Cf. “O Museu - Vocação | Missão”. Acedido em: 10 de dezembro de 2013, em: <http://www.museudochiado-ipmuseus.pt/pt/o-museu>

nomeadamente da história da arte contemporânea (Jaceques H., 1983) e ainda que, categoricamente, um museu de arte contemporânea seja um absurdo na sua aceção (Jean Clair, 1990)⁴⁰.

Existiam contudo opiniões divergentes. Sendo o *Musée de Luxembourg* fortemente atacado por abrigar exclusivamente uma arte académica, a revista *Cahiers d'art* lança, em 1930, um manifesto pela criação de um museu de artista vivos (*Musée des Artistes Vivant*) em Paris, com a seguinte provocação:

*“Va t-on reno uveler avec l'art contemporain l' erreur qu'on a commise avec la peinture impressionniste? [...] Les plus belles oeuvres de la génération qui nous précède ont quitté la France [...] Il est urgent de créer un musée d'art contemporain que permettrait de sauvegarder au moins une part importante de la création artistique actuelle.”*⁴¹(Schaer, 1993: 103-104).

No entanto, seria apenas pela ocasião da construção do *Palais de Tokyo*, para a “Exposição Mundial” de 1937, que o governo francês determinaria a edificação de um museu de arte moderna, que acabaria por ser aberto ao público apenas 10 anos mais tarde, já em 1947. Assim, o *Musée National d'Art Moderne* ocuparia o edifício até 1977, sendo posteriormente transferido para o *Centre Georges Pompidou*. O *Palais de Tokyo* é, então, ocupado por vários órgãos, como o *Fonds National d'Art Contemporain* e o *Centre National de la Photographie*, até que em 1999 é lançado um concurso pelo Ministério da Cultura para destinar parte do edifício à difusão da arte contemporânea. Os arquitetos Anne Lacaton (1955) e Jean Philippe Vassal (1954) efetuam uma ampla reestruturação dos espaços internos e, em 2002, o *Palais de Tokyo* é reaberto ao público como um espaço dedicado à produção contemporânea francesa e internacional.

Como tal, diferentemente dos debates que convergiram para a fundação dos museus de arte moderna, a ideia da fundação de uma entidade voltada à arte contemporânea não apresenta uma história linear. Inicialmente apresenta-se como um espaço institucional para

⁴⁰ Cf. **Apêndice**. Opinião de Ivo Braz (p.73) em “A definição de um museu de arte contemporânea continua sendo válida? Pessoalmente sugeria outra?”

⁴¹ Traduzido para português: Nós vamos cometer com a arte contemporânea o mesmo erro que cometemos com a pintura impressionista? [...] As obras mais belas da geração que nos precede deixaram a França. [...] É urgente criarmos um museu de arte contemporânea que permita salvaguardar, ao menos, uma parte importante da criação artística atual.

exibir a arte dos criadores vivos, ou ainda a arte do tempo presente. Neste sentido, carrega grande imprecisão, denotando muitas das vezes um uso casuísta do termo contemporâneo, como observamos um século mais tarde com a criação do MNAC de Lisboa.

No que se refere à nomenclatura MAC - Museu de Arte Contemporânea -, esta começaria a multiplicar-se somente no pós-guerra, diretamente ligada aos resultados obtidos pela institucionalização da arte moderna. A partir da criação do *Museum of Modern Art of New York* (MoMA - NY), em 1929, a abertura de Museus de Arte Moderna (MAMs) em diversos contextos globais gera grande reverberação no meio artístico. A difusão e institucionalização da produção artística moderna são os temas que têm predominância na cena cultural, especialmente entre os anos de 1930 e 1950.

Os MACs serão instituídos então no novo contexto mundial estabelecido após a Segunda Guerra Mundial. Os debates das vanguardas ainda reverberam, mas outra correlação de forças se conforma com a ascensão dos Estados Unidos como centro mercantil e cultural e a polarização de poder com a então União Soviética na designada Guerra Fria. Este complexo campo político, articulado no campo cultural no circuito da arte moderna como paradigma progressista, parece fornecer indícios em relação às imprecisões das entidades de arte contemporânea que começam a surgir no período. A tipologia MAM seria referencial para os novos museus, muitas vezes obscurecendo o debate institucional em torno das premissas renovadas⁴².

Quanto à designação de “museu de arte contemporânea”, afigura-se plausível asseverar a sua validade se forem devidamente estudados os fundamentos que conduzem algumas instituições a selecionar a tipologia “arte contemporânea” em detrimento de “arte moderna”, assim como a designação de “museu” em vez de “centro de arte”⁴³. Lembremos, neste contexto, a resposta progressista encontrada em Roma com o advento do *Museo nazionale delle arti del XXI secolo* (MAXXI) em 2009⁴⁴. Com a adoção desta denominação, a ideia de uma arte forçosamente concebida para a instituição parece esmorecer, deixando

⁴² Cf. **Apêndice**. Opinião de Jesus Pedro Lorente (p.32) em “¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otro?”; e Martinho Mendes (p.78) em “A definição de um museu de arte contemporânea continua sendo válida? Pessoalmente sugeria outra?”

⁴³ Cf. **Apêndice**. Opinião de João Brigola (p.75); Martinho Mendes (p.79); e Sandra Vieira Jürgens (p.88) em “A definição de um museu de arte contemporânea continua sendo válida? Pessoalmente sugeria outra?”

⁴⁴ Cf. **Apêndice**. Opinião de Toni Hildebrant (p.62) em “The definition of a contemporary art museum is still valid? Would you suggest another?”; e Helena Barranha (p.72) em a “A definição de um museu de arte contemporânea continua sendo válida? Pessoalmente sugeria outra?”

de se ver a arte contemporânea numa espécie de autarcia, desligada de outras atividades humanas.

É sabido que vários museus de arte moderna passaram a denominar-se de arte contemporânea, enquanto expressão de alteração do panorama artístico atual mas que na sua essência ao nível da coleção permanecem modernistas⁴⁵. Enquanto o século XIX é marcado por um processo de institucionalização, ligado a normas e valores históricos e nacionalistas, o século XX é assinalado pelo desenvolvimento e estabelecimento da museologia enquanto disciplina que consequentemente irá proporcionar o desenvolvimento do museu de arte contemporânea enquanto resultado de um contexto cultural, político e económico sujeito a redefinições constantes a medida que esses contextos se transmutam, com base num processo de reflexividade, questionamento, pluralismo, subjetivação e diversificação.

Alguns dos vários museus especializados em colecionar e expor arte contemporânea são: *Museum of Contemporary Art Australia*, Sidney - Austrália; *Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo*, São Paulo - Brasil; *Musej Suvremene Umjetnosti*, Zagreb - Croácia; *Centre Georges Pompidou*, Paris - França; *Neue Berliner Kunstverein*; Berlim - Alemanha; *Greek State Museum of Contemporary Art*, Thessaloniki - Grécia; *Museum of Contemporary Art Tokyo*, Tóquio - Japão; *Tehran Museum of Contemporary Art* - Teerã, Irão; *Museo Nacional de Arte Reina Sofía*, Madrid - Espanha; *Kunstmuseum*, Basileia - Suíça; *Tate-Modern - International Modern and Contemporary Art*, Londres - Inglaterra; *New Museum of Contemporary Art*, Nova Iorque - Estados Unidos da América; *Stedelijk Museum*, Amsterdão - Holanda; *Museo d'Arte Contemporanea di Roma*, Roma - Itália; *Museum of Contemporary Art Shanghai*, Xangai - China; *Perm Museum of Contemporary Art*, Perm - Rússia, entre outros tantos.

De modo geral, a solução salvífica para a heterogeneidade museológica - entre o museu do passado e o museu de hoje -, residia exatamente no nascimento de uma linguagem universal da arte, paradoxalmente centrada na individualização das escolhas. Já Malraux (2011) afirmava que o momento de descontextualização das obras - arrancadas primeiro à sua existência pelo museu - era revelado pela intensa proliferação das suas reproduções, acabando pois por conduzir a mais um passo decisivo no caminho da autonomização e afirmação da arte.

⁴⁵ Cf. **Apêndice**. Opinião de Rafael Doctor Roncero (p.45) em “¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?”

3.3. Adaptação de edifícios históricos a museus e centros de arte contemporânea

Na segunda metade do século XX assistiu-se na Europa à requalificação e adaptação de imóveis com valor histórico e arquitetónico, sem precedentes. Estas intervenções, maioritariamente para a instalação de novos programas, surgem como forma de salvaguardar o património arquitetónico, tema incontornável na sociedade. Assim, as questões relacionadas com o património e com os museus alcançam uma enorme importância, graças ao desenvolvimento do turismo cultural como um sector económico forte e em constante crescimento na sociedade.

A ideia de reabilitar edifícios pré-existentes para receber funções museográficas não é recente na Europa. A história da arquitetura de museus é, na verdade, preenchida por diversos casos de aproveitamento de edifícios pré-existentes, desde o século XVIII, para a instalação de museus, onde nomeadamente se inserem alguns dos principais museus de arte europeus, como o *Musée du Louvre*, em Paris, instalado no antigo Palácio Real ou o MNAA, em Lisboa, que ocupa o Palácio Alvor e o que resta do Convento das Albertas, contíguo ao Palácio⁴⁶.

A Carta de Atenas⁴⁷ vem dar ênfase a esta prática e abrir caminho para a concretização de doutrinas consecutivas sobre conservação e restauro através da transformação de edifícios históricos em espaços museológicos. Nas décadas de 40 e 50, a relação entre teoria e prática, na área da reabilitação do património arquitetónico, foi substancialmente desenvolvida por arquitetos italianos como Carlo Scarpa (1905 - 1977)⁴⁸,

⁴⁶ Cf. **Apêndice**. Opinião de Bruce J. Altshuler (p.49) em “What is the best architecture for a contemporary art museum?”

⁴⁷ Manifesto urbanístico resultante do “IV Congresso Internacional de Arquitectura Moderna” (CIAM), realizado em Atenas em 1933. O evento, que teve como tema a “cidade funcional”, discutiu aspetos da arquitetura contemporânea. Foi dominado pela visão de Le Corbusier em particular, sendo o tópico sobre património histórico de igual forma abordado.

⁴⁸ Carlo Scarpa desenvolve, na década de 50, uma obra arquitetónica de grande envergadura, realizando intervenções e adaptações em monumentos históricos como a adaptação do *Palazzo Abatellis* em museu de arte, e sobretudo o projeto para o *Museo Civico di Castelvechio*, uma das suas obras-primas, construído sobre um edifício de origem medieval com alterações de várias épocas.

Franco Albini (1906 - 1978)⁴⁹ ou o grupo BBPR⁵⁰. As suas intervenções em espaços museológicos introduziram novos critérios na requalificação do património, antecipando os princípios enunciados, em 1964, na Carta de Veneza⁵¹, ao recusar o dogma oitocentista da “unidade de estilo” e ao assumir construtivamente uma marca e estética contemporânea. Na segunda metade do século XX, os arquitetos italianos tiveram uma grande influência na arquitetura dos museus, particularmente nos museus dedicados à arte contemporânea, sendo que grande parte destes estavam instalados em imóveis preexistentes. São variadas as tipologias iniciais dos imóveis, podendo incluir antigos conventos e mosteiros como o *Centro Andaluz de Arte Contemporáneo*⁵², em Sevilha, o MNAC-Chiado, em Lisboa, e o Museu Municipal Amadeo de Souza Cardoso⁵³, em Amarante; fábricas, armazéns e centrais elétricas como a *Tate Modern*⁵⁴, em Londres, o Museu Arpad Szenes e Vieira da Silva⁵⁵, em Lisboa, o Museu do Oriente⁵⁶, em Lisboa; estações como o Hamburger Bahnhof⁵⁷, em Berlim; estabelecimentos prisionais como o Centro Português de Fotografia⁵⁸, no Porto; e hospitais como o *Museo Nacional de Arte Reina Sofía*, em Madrid e o Museu de Arte Contemporânea de Elvas - Coleção António Cachola. Deste conjunto, decidimos dar destaque ao *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* e a *Tate Modern*⁵⁹.

⁴⁹ Franco Albini foi um precursor do racionalismo italiano. A remodelação da *Galleria Nazionale di Palazzo Bianco* resultou num dos primeiros museus criados dentro de uma estrutura histórica, definido de acordo com os princípios do Movimento Moderno, onde a intervenção está em explícito contraste com o edifício existente, mas ainda assim integrada. Este projecto inaugura uma série de projectos, incluindo 4 em Gênova, que transformaram Albini num mestre da museologia.

⁵⁰ Parceria arquitetónica criada em Milão em 1932 pelos arquitetos Gianluigi Banfi (1910 - 1945), Ernesto Nathan Rogers (1909 - 1969), Lodovico Belgiojoso (1909 - 2004) e Enrico Peressutti (1908 - 1976). Estes reagiram contra o *International Style* em 1954 com a criação da Torre Velasca em Milão, repleta de referências medievais abstratas, sendo posteriormente convidados a criar novos espaços interiores e zonas de exposição dos museus instalados no *Castello Sforzesco*, que havia sido danificado em 1943.

⁵¹ Carta internacional sobre a conservação e o restauro de monumentos e sítios, aprovada no “II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos de Monumentos Históricos”, em 1964. Em traços gerais, este documento foi uma atualização da Carta de Atenas.

⁵² Reforma assinada pelo arquiteto José Ramón Sierra (1945) em 1997.

⁵³ Reabilitação e ampliação realizada entre 1977 - 1988 da autoria do arquiteto Alcino Soutinho (1930 - 2013).

⁵⁴ Conversão realizada entre 1994 - 2000 pela sociedade Jacques Herzog (1950) e Pierre de Meuron (1950).

⁵⁵ Reforma por José Sommer Ribeiro (1924 - 2006) e Richard Clarke (1928 - 2001). O projecto de remodelação e recuperação (1990 - 94) da Antiga Fábrica de Tecidos de Seda tentou prevalecer à história e arquitetura do edifício pré-existente.

⁵⁶ Está instalado no edifício Pedro Álvares Cabral, antigos armazéns da Comissão Reguladora do Comércio do Bacalhau em Alcântara. A adaptação é da autoria do arquiteto João Luís Carrilho da Graça.

⁵⁷ Projeto do arquiteto Josef Paul Kleihues (1933 - 2004) elaborado entre 1990 e 1996.

⁵⁸ Renovação levada a cabo entre 2000 - 2001 da autoria dos arquitetos Eduardo Souto Moura (1952) e Humberto Vieira (1946 - 2002).

⁵⁹ Cf. **Apêndice**. Opinião de João Vilhena (p.78) e Sandra Vieira Jürgens (p.90) em “Que grandes exemplos de sucesso museológico poderíamos seguir/ acompanhar?”

O *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*, como referido anteriormente, parte da adaptação de um antigo hospital realizada em várias intervenções desde 1980 até aos dias de hoje. No edifício original, datado do século XVIII e projetado primeiramente por José de Hermosilla (1715 - 1776) e posteriormente pelo arquiteto Francesco Sabatini (1722 - 1797), funcionaram até 1965 as instalações do hospital, sofrendo durante todo esse tempo sucessivas reestruturações. Em 1977 foi classificado como Monumento Histórico-Artístico, por decreto real, o que garantiu a sua conservação, vindo a ser convertido em equipamento cultural a partir do ano de 1980 sob projeto do arquiteto António Fernández Alba (1927)⁶⁰.

Entre 1988 e 1992, os arquitetos espanhóis José Luis Íñiguez de Onzoño (1927) e Antonio Vázquez de Castro (1929) levaram a cabo as últimas alterações, projetadas em colaboração com o arquiteto britânico Ian Ritchie (1947), onde podemos destacar as três torres de elevadores de vidro e aço. Com o contínuo crescimento em coleções, atividades, serviços e número de visitantes, houve necessidade de ampliar a área do museu, levando-os assim a abrir um concurso internacional de ideias, tendo sido escolhido o projeto do arquiteto francês Jean Nouvel (1945)⁶¹. Entre 2000 e 2005 decorrem as obras do projeto que, além de dar resposta às necessidades do museu, ainda efetuou intervenção na cidade, criando uma praça pública com a disposição dos novos edifícios, transformando esta área num espaço de e para a cidade. Este museu é o exemplo de como um edifício histórico pode ser intervencionado por distintos arquitetos sem perder a integridade.

⁶⁰ Arquiteto e professor espanhol. Foi diretor do Instituto de Restauo do Património Histórico Espanhol entre 1984 e 1987. Nas suas obras destacam-se o mosteiro *El Rollo* em Salamanca, o convento *Carmelitas Descalzas* e ainda o restauro do Observatório de Madrid. As alterações efetuadas pelo arquiteto aproveitaram elementos inacabados do hospital como o espaço ao ar livre destinado a funcionar como um segundo pátio que se tornou numa praça pública, dando visibilidade ao museu e interligando-o com a Calle Atocha.

⁶¹ Jean Nouvel foi premiado com o Pritzker Prize em 2008. É autor de um número notável de obras por todo o mundo. A extensão que realizou ao *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* adapta-se à fachada sudoeste do edifício original, respeitando a localização dos três volumes pré-existentes e construindo três novos módulos. Mesmo separados, as duas construções interligam-se em vários pontos e níveis.

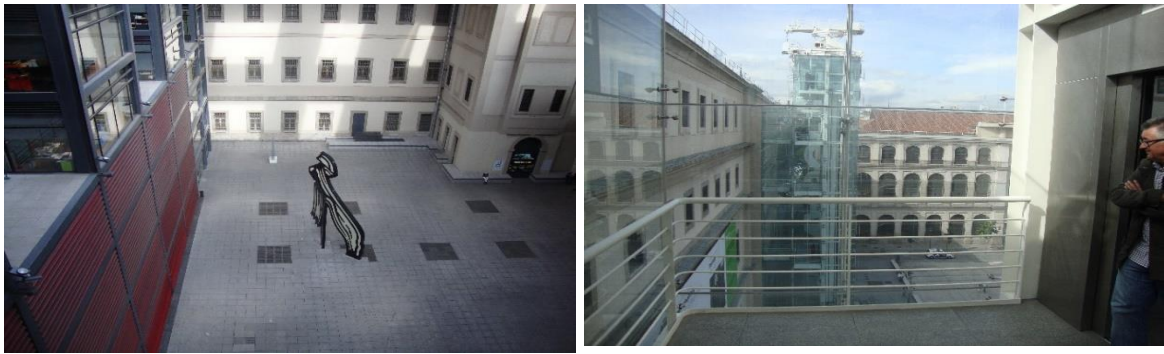


Figura 03: *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid, 2013

Fonte: Arquivo pessoal

O outro caso em destaque parte da reconversão da antiga central elétrica de Bankside, projetada por Giles Gilbert Scott (1880 - 1960)⁶², inserida na estratégia de reconversão de uma zona industrial de Londres na margem sul do rio Tamisa. A dupla de arquitetos suíços Herzog & de Meuron (autores do projeto) reforçaram a identidade arquitetónica do edifício, dando-lhe maior destaque e restituindo-o à cidade. O seu carácter industrial foi assumido ao nível dos materiais e dos espaços, que se mantiveram amplos, de onde destacamos o *hall* da turbina.



Figura 04: *Tate Modern*. Londres

Fonte: <http://manchesterhistory.net>

⁶² É conhecido pela projeção de vários edifícios, tais como a *Liverpool Cathedral*, a central elétrica de Battersea e pela conceção das icónicas cabines telefónicas vermelhas. Apesar de se opor à construção de edifícios industriais no centro das cidades, aceitou construir a central eléctrica de Bankside.

Em maior número encontramos projetos de centros e galerias de arte contemporânea instalados em edifícios de pequena e média dimensão, como a *Serpentine Gallery*, em Londres (antigo pavilhão de chá), a *Galerie Jeu de Paume*, em Paris (antigos *courts* de ténis), ou o Centro de Artes Visuais de Coimbra (antigo edifício colegial).

A par das iniciativas públicas de requalificação do património arquitetónico encontramos também casos de intervenções privadas, que partem do interesse de artistas em expor as suas obras em lugares alternativos aos museus. De vários exemplos destacamos a *Fundació Antoni Tàpies*⁶³, em Barcelona, o *Museo Vostell-Malpartida*⁶⁴, em Cáceres e a Fundação Arpad Szenes - Vieira da Silva⁶⁵, em Lisboa.

Atualmente a transformação de edifícios classificados histórica e arquitetonicamente em espaços destinados à arte contemporânea inclui variadas tipologias iniciais e projetos de reabilitação diferentes entre si, indicando a exequibilidade deste tipo de intervenções no património e a criatividade que representam para todos os intervenientes no processo.

Em Portugal, a prática de instalar museus em edifícios pré-existentes com relevância histórica e patrimonial é comum desde 1884, ano da fundação do Museu de Belas - Artes e Arqueologia, hoje denominado Museu Nacional de Belas Artes, no Palácio Alvor. Anteriormente outros casos faziam prever este desenrolar, como por exemplo nos anos de 1850 quando o Museu Geológico é instalado num espaço pequeno no Convento de Jesus, mesmo antes da lei da extinção dos conventos de 1834, ou quando o Museu Arqueológico do Carmo obteve a cedência da igreja-ruína do Carmo. Por todo o país havia museus instalados em conventos, palácios e/ou espaços episcopais, libertados pela revolução liberal para conveniência dos valores cívicos.

A reutilização de imóveis é uma constante na história da arquitetura portuguesa, uma opção que não parte apenas de opções simbólicas mas acima de tudo da falta de meios de investimento em obras de raiz. Mesmo assim estas obras são notáveis não só pela sua permanência como também pela qualidade, proporcionando aos visitantes experiências arquitetónicas de maior qualidade. Num país com uma expressiva memória monumental e vernacular, esta prática torna-se estimulante pela relação que se realiza entre o passado do

⁶³ Antiga sede da *Editora Montaner y Simon* adaptada por Roser Amadó e Lluís Domènech Girbau entre 1985 - 1990.

⁶⁴ Antigo edifício de lavagem de lãs reformulado por Javier Manso Rapado entre 1992-1994 e Tiburcio Martín Solo de Zaldívar entre 1996 - 1998.

⁶⁵ Antiga Real Fábrica dos Tecidos de Seda reabilitada por José Sommer Ribeiro e Richard Clark entre 1990 - 1994.

edifício e o papel do museu enquanto espaço de fixação e comunicação da obra de arte com o visitante.

Na produção arquitetónica contemporânea encontramos diversos casos da instalação de museus em edifícios históricos de qualidade arquitetónica relevante. A adaptação representa um incentivo à criação e à vitalidade da arquitetura atual, com maior destaque quando o espaço se destina à exposição de arte contemporânea que exige outro tipo de leitura e de suporte das obras, que por vezes interagem com a própria arquitetura (Barranha, 2008).

A realização de diversas intervenções nos edifícios históricos não pode ser condicionada pela presença de invariantes e limitações, pelo contrário, deve servir como tema ou material no processo de construção do projeto arquitetónico e da nova imagem do museu.

3.4. Museu e contextualização urbana. A Nova Monumentalidade

Se a noção de lugar resulta da partilha de uma cultura local com um conhecimento disponível para um grupo de pessoas que são os habitantes de um espaço físico delimitado, tendo esse conhecimento persistido através do tempo e podendo incorporar rituais, símbolos e cerimónias (Featherstone, 1995:92), então como se constrói um sentido de lugar para definir as práticas recém-chegadas? Neste específico caso para processos e manifestações contemporâneas? Talvez o sentido de lugar para tais processos possa emergir através das experiências comuns que se sedimentam e associam a um espaço cultural (museológico), cuja representação simboliza uma grande percentagem dos habitantes das cidades atuais, com o seu mosaico de culturas, histórias, línguas, religiões. Neste sentido parece-nos interessante para esta reflexão a ideia de que o conceito de cultura local é um conceito relacional, pois mesmo o “desenho de uma fronteira em volta de um espaço particular é um ato relacional que depende a figuração de outras localidades significantes dentro da qual o procuramos situar” (*idem*).

Como tal, em grande medida, o museu torna-se um “objeto” relacional. Por um lado, funciona como uma espécie de contentor, no interior do qual objetos e espaços são dispostos de modo a organizar uma experiência de fruição e conhecimento, colocando o visitante em contacto com esses mesmos objetos/ espaços com a intenção de comunicar ideias através de relações - entre espaços, entre obras, entre espaços e obras. Por outro lado, um museu é um

objeto “dentro” do espaço urbano. Um contentor contido em outro maior, a cidade, podendo atuar como uma membrana em relação a esta.

Nesse sentido, que trocas e relações são desejáveis entre o museu, a sua coleção, o visitante e a cidade? No nosso parecer, no espaço elástico da arte contemporânea, o movimento gerado pelo museu é, simultaneamente, centrípeto e centrífugo. Centrípeto, porque o museu se vê obrigado a assumir a responsabilidade pelas obras que são demasiado ameaçadoras para um “apartamento burguês”, ou daquelas efêmeras, que são dificilmente integráveis num património familiar, ao ponto de se falar de uma aproximação à “arte para museus”. Centrífugo porque o museu não é, simplesmente, um recetáculo inerte. O seu papel consiste, também, em organizar o que se apresenta na mais completa desordem e fixar o que é instável no seu tecido urbano. Porque não são apenas as matérias, mas também os significados volúveis.

Como tal, querendo fazer mais do que colocar sobre os nossos olhos o suporte material da tela, Daniel Buren (1938) atraiu a nossa atenção para o suporte ideológico que é o museu. Quando, em 1971, estendeu no vão central do *Guggenheim Museum* de Nova Iorque uma imensa tela, denunciava a pretensão da arquitetura de Frank Lloyd Wright (1867 - 1959). Contudo, como observou Thomas Crow (1948), os museus apressadamente mostraram-se mais do que satisfeitos por serem objeto de crítica e, assim, alcançar importância e prestígio.



Figura 05: *Peinture-Sculpture*. Daniel Buren, 1971

Fonte: <http://niamhconneely.tumblr.com/>

A realidade é que, quando a arte intervém no real, mais do que na simples ficção, corre o risco de desencadear um processo que não poderá controlar. Como tal, que importância detém a fórmula expositiva num espaço institucional para a produção da arte contemporânea? Na periferia do espaço museológico aparecem dois tipos de atitudes. Por um lado, a necessidade de criar locais mais adaptados à exposição destas novas formas de arte: desde 1960, os edifícios construídos por arquitetos de renome tomaram em consideração o mais possível estes dados. Por outro, a saída das obras para fora do museu. Esta (re) organização do museu é feita por dois pólos: ou as próprias instituições a organizam, ou os artistas tomam a iniciativa de o fazer. Porém, muitas obras *in situ* são menos o resultado de uma iniciativa de artista que de uma encomenda oficial (quer se trate de enfatizar um programa imobiliário ou urbanístico ou de reabilitar um baldio industrial). O dinamismo da arte pública propõe assim uma alternativa ao museu⁶⁶.

Seguindo as formulações feitas por Giedion (1888 - 1968), Le Corbusier (1887 - 1965), Fernand Léger (1881 - 1955) e Josep Lluís Sert (1902 - 1983), nos *Congrès Internationaux d'Architecture Moderne* (CIAM) do pós-guerra, tratámos de examinar as operações arquitetónicas na perspetiva do papel integrador das artes na criação de centros urbanos em cidades modernas. Além de relacionar tipologicamente as obras dentro do paradigma urbano, esta análise pretende fornecer um quadro crítico sobre o museu na sua dupla condição expositiva: como espaço discursivo para a exibição, e como dispositivo arquitetónico para o consumo urbano, o que significa considerar o museu não apenas como um “contentor”, mas como uma estrutura racional do pensamento moderno a concretizar no espaço urbano.

Como modelo referencial, abordaremos a *Ciudad Universitaria de Caracas* de Carlos Raúl Villanueva (1900 - 1975) e o estudo preliminar de Oscar Niemeyer (1907 - 2012) sobre o pressuposto *Museo de Arte Moderno de Caracas* (MAM-Caracas), ambos desenvolvidos para a capital venezuelana. Ambos representam, neste contexto e na sua trajetória individual, pontos de rutura e de inflexão no desenvolvimento da sua exclusiva linguagem arquitetónica: enquanto Villanueva ambicionava desprender-se da simetria e das formalidades da sua formação académica para integrar a complexidade espacial como

⁶⁶ Exemplo desta dinâmica é o Museu Aberto de Arte Urbana de São Paulo (MAAU-SP), cujo objetivo passa revitalizar o centro urbano de Santana e aproximar a arte urbana do público.

estratégia compositiva, Niemeyer investigava na simplicidade da forma pura como fator único capaz de garantir à sua obra um valor eterno na dimensão temporal. É assim, nesta afluência experimental, que ocorre uma arquitetura mais reflexiva e humana, ocasionando-se entre Niemeyer e Villanueva um diálogo *museal* com sustento ideológico na agenda das vanguardas e da Nova Monumentalidade⁶⁷.

Até 1935 a paisagem de Caracas manteve a disposição urbana de uma capital de província conformada essencialmente pela paisagem original do seu centro histórico. Contudo, sustentado nas teorias da Nova Monumentalidade, na criação de “corações de cidade” e na “integração das artes”, o plano urbano de 1951 - conhecido como “*Plano Regulador*” - procuraria normalizar o crescimento suburbano da cidade. É neste contexto que se insere o projeto do MAM-Caracas e também o momento em que Villanueva assume plenamente uma atitude moderna na composição da *Ciudad Universitaria de Caracas*,⁶⁸ sendo já a relevância das cidades universitárias um assunto com destaque internacional.

Embora até 1956 somente no Brasil, na Colômbia e na Argentina se edificassem museus de arte moderna, apenas em cidades como o Rio de Janeiro ou Caracas seriam projetados novos prédios para dar abrigo a coleções deste tipo de arte, tratando-se muito mais de um epifenômeno do que de uma tendência arquitetônica de momento.

Villanueva seguia com atenção os axiomas e as obras da vanguarda europeia, que se desenvolveu entre os anos 1917 e 1933, período que os arquitetos ingleses Alison (1928 - 1993) e Peter Smithson (1923 - 2003) descreveriam como heroico da arquitetura moderna. Nesse tempo surgiam ainda as propostas dos neoplasticistas holandeses, a Bauhaus (1919), os construtivistas russos, entre outros. Cada movimento despontava com assombrosa radicalidade. No entanto, as guerras impediram que na Europa as propostas vanguardistas fossem colocadas em prática. Posteriormente, a escassez e as condições econômicas retardaram o processo de reconstrução. No campo da arquitetura os esforços encaminharam-

⁶⁷ Em 1937, Lewis Mumford (1895 - 1990) propôs “A morte do monumento” do ponto de vista da sociedade e da arquitetura modernas afirmando que a noção de um monumento moderno era verdadeiramente uma contradição em si. Não obstante, o tema do monumento esteve presente em projetos pioneiros como o Movimento Moderno - basta lembrar o “Monumento à Terceira Internacional” (1920) de Tatlin ou o “Monumento aos Mortos de Março” (1922) de Walter Gropius e o “Monumento a Karl Liebknecht e Róza Luksemburg” (1926) de Mies.

⁶⁸ A *Ciudad Universitaria de Caracas*, concebida e realizada por Villanueva entre 1940 e 1960, reúne valores plásticos e arquitetônicos de significação indubitável. Aqui estão patenteados grandes artistas plásticos, tais como Fernand Léger (1881 - 1955), Víctor Vasarely (1906 - 1997), Pascual Navarro (1923 - 1986), Henri Laurens (1885 - 1954) e Jean Arp (1886 - 1966). Devido ao seu valor, este *campus* universitário foi declarado patrimônio da humanidade pela UNESCO em 2000.

se ao mais urgente e os vanguardistas não tiveram outra solução a não ser postergar a realização das suas ideias. Exemplo de tal foram alguns dos fundadores da Bauhaus que se viram obrigados a emigrar, principalmente para a América. Os construtivistas russos tiveram que trabalhar sob a tutela estatal e as suas ilusões de que a arquitetura era um meio de transformação da sociedade viram-se desfeitas pelo realismo socialista. Em Paris, com a presença de Le Corbusier, o moderno incidiu muito pouco no quotidiano urbano e edifícios representativos como a *Maison de Verre de Chareau* e a *Villa Roche* passaram praticamente despercebidos.

Assim, embora a modernidade tivesse um avanço tardio na América Latina, esta encontraria um território com imensas possibilidades:

“Desde os anos cinquenta na América Latina (especialmente México, Brasil e Venezuela) a arquitetura alcançou um lugar proeminente, com base nas inteligentes variantes trazidas a uma nova revolução no campo do desenho que na Europa começara trinta anos antes. Os arquitetos vanguardistas não se contentaram com a realização de obras isoladas.” (Moholy, 1964:2).

Como tal, em 1955 Niemeyer é convidado a projetar o MAM-Caracas. Sobre o seu plano operativo o museu responderia ao problema da integração das artes no espaço urbano moderno, não como simples dialética entre as artes, mas de forma ativa na síntese plástica do conjunto edificado. E é o próprio Niemeyer quem o caracteriza assim:

“É nossa intenção que o Museu de Arte Moderna de Caracas constitua pela simplicidade e pureza da sua forma um símbolo do movimento moderno na Venezuela. Achamos que seria mais justo e estimulante encontrar uma forma nova, compacta, monumental (...) capaz de garantir ao edifício características próprias e o sentido criador da arte contemporânea.” (Niemeyer, 1995).

Por sua parte, e distante de qualquer reunião com a natureza, o *situs* no projeto de Niemeyer estaria na estrutura da paisagem através da modelação da forma final do museu. Instigando elevar a racionalidade espacial do modelo funcionalista, a sua inspiração ecoaria na arquitetura iconográfica de Étienne-Louis Boullée (1728 - 1799) assim como nas formas ligadas ao culto funerário na sua imortalidade estética. E tomando o assunto do culto funerário, lembremos as críticas vanguardistas de Georges Bataille (1897 - 1962) e Theodor

W. Adorno (1903 - 1969) que estarão de acordo com o primeiro manifesto futurista de Tommaso Marinetti (1876 - 1944) quando este declara que os museus e os cemitérios são idênticos na sua sinistra disposição de corpos desconhecidos (Dorno, 1981: 175 - 77). O museu é refletido como uma família sepulcral das obras de arte. Esta elevada aspiração encontraria sustento em Malraux, onde o autor propõe que a função da arte está em permitir aos homens escapar da condição humana, não por uma evasão, senão porque toda a arte é um meio de posseção do destino (Malraux, 2011). Não é por mero acaso que, quando questionado pela fonte de inspiração de suas formas escultóricas, Niemeyer cite Malraux quem aspirando à imortalidade estética dizia: “eu mantenho dentro de mim, no meu museu privado, tudo que vi e amei na minha vida.” (Malraux em Niemeyer, 1997: 20-21).

Sendo superadas as críticas “anti-museu” das vanguardas, o museu transforma-se num equipamento estratégico dignamente simbólico para escorar o avance periférico da cidade moderna, ficando muitas vezes reduzida à arte a qualidade de acessório diante da monumental expressividade do contendor arquitetônico. Mas também o museu se expande como ideologia no consumo da alta cultura, fazendo da urbe moderna o laboratório por excelência de suas estratégias estéticas e políticas na produção e reprodução universal de significados⁶⁹.

Na estética da visualidade reúnem-se então elementos chave para entender a solução do museu de Caracas. Apesar da ambição explícita de Niemeyer em superar o modelo funcionalista da máquina habitacional, o museu de Caracas inscrever-se-ia dentro de uma tendência urbanista mais vanguardista do período entre guerras. Aquele que teria na figura arquetípica do *Musée à Croissance Illimitée* de Le Corbusier uma proposta idealista na fusão entre museu e cidade moderna. Este início de movimento introduzido pela forma em espiral teria o seu foco na figura do *Mundaneum*⁷⁰ (1910), orientando tanto Le Corbusier como Frank Lloyd Wright na conceção dos seus museus como representações de expansão da cidade moderna.

⁶⁹ Cf. **Apêndice**. Opinião de Alessandra Mariani (p.15) e Mira Schor (p.59) em “What is the best architecture for a contemporary art museum?”

⁷⁰ Em 1907, na sequência da conferência internacional *Union of International Associations*, Henri La Fontaine (1854 - 1943) e Paul Otlet (1868 - 1944) criaram, em Bruxelas, um grande centro internacional primeiramente designado por *Palais Mondial*, e mais tarde *Mundaneum*, para abrigar as coleções e as atividades dos diversos organismos e institutos internacionais. Após as invasões germânicas, e sendo perdido grande parte do seu espólio, o conteúdo do *Mundaneum* foi recolocado na cidade de Mons, Bélgica, onde se encontra atualmente.

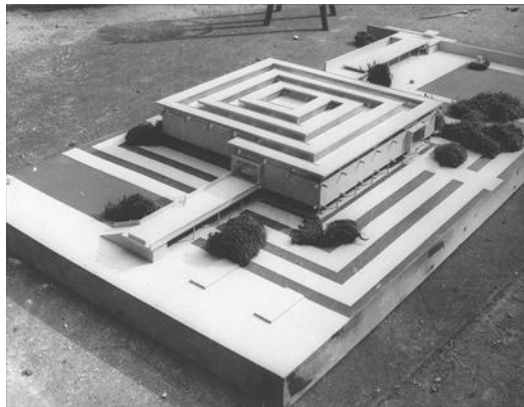


Figura 06: *Musée à Croissance Illimitée*, 1939

Fonte: <http://www.fondationlecorbusier.fr>

Apesar da imposição da forma à função, a conceção museográfica do projeto mostra o alinhamento do Niemeyer com o pensamento das vanguardas e dos arquitetos do *International Style*⁷¹, sendo este conceito um expoente da flexibilidade expositiva que recriará o desejado espaço do “*museum without walls*” de Rivière, e que estaria diretamente relacionado com os paradigmas da arte não-objetiva e abstrata na dessacralização da arte e do espaço museológico. Ideologia que marca a transição do museu como tombo depositário de objetos à noção inovadora de espaço social no intercâmbio de ideias, e que tem como arquétipos o MoMA de Nova Iorque (em 1929) e o reconfigurado Museu de Arte de São Paulo (MASP) (em 1968), projetado por Lina Bo Bardi (1914 - 1992).

⁷¹ Arquitetura funcionalista praticada na segunda metade do século XX. As raízes deste estilo podem ser encontradas nas obras e ideias de Le Corbusier e da Bauhaus, na criação dum espaço unitário e universal.



Figura 07: Maquete do MAM - Caracas, 1955

Fonte: <http://www.vitruvius.com.br>



Figura 08: MoMA, Nova Iorque

Fonte: <http://artesteves.blogspot.pt>



Figura 09: MASP, Brasil

Fonte: <http://www.agilebrazil.com>

E é justamente no anteprojeto do MAM - Caracas de Niemeyer que se veem incutidas estas tendências. A obliquidade das suas das paredes obrigaria a romper as convenções museográficas comuns na disposição dos objetos e na relação com o público. Na representatividade minimalista dos esboços, são praticamente literais as referências ao projeto *Museum for a Small City* (1940) de Mies van der Rohe (1886 - 1969), cuja arquitetura sugere um espaço neutro, livre e transparente na descontextualização dos objetos, ou ao atual Museu de Arte Contemporânea de Niterói (MAC Niterói) finalizado em 1996.

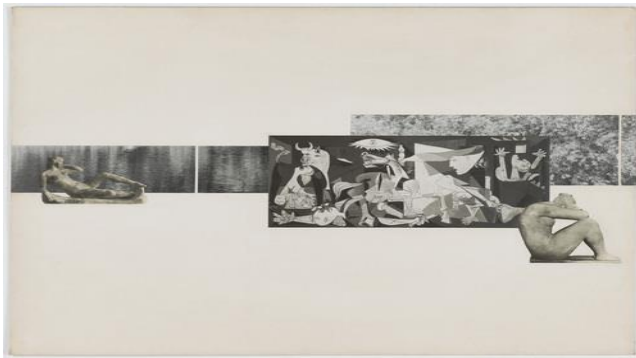


Figura 10: Perspetiva interior do projeto “*Museum for a Small City*”

Fonte:<http://www.moma.org>



Figura 11: MAC - Niterói, Brasil

Fonte: Arquivo pessoal

Assim, a Nova Monumentalidade debatida nos CIAM, em torno da ação interventiva das artes na construção da cidade moderna, terá na *Ciudad Universitaria de Caracas* um exemplo claro na aplicação destes princípios. As suas características com aspirações universais farão dela um ensaio quimerizado que terá coesão na transcrição conseguida da linguagem moderna em chave museal, transformando o espaço urbano num verdadeiro laboratório para o ensaio das utopias cidadinas e arquitetónicas do Movimento Moderno.



Figura 12: Vista aérea da *Ciudad Universitaria de Caracas*

Fonte: <http://www.vitruvius.com.br>

No conceito atual de museu, especialmente no de arte contemporânea, a arquitetura é convocada a repercutir o significado da arte⁷². Sendo a questão dos museus relacionada com a sua representação arquitetônica, é relevante questionarmo-nos se é ao serviço da espetacularidade, da efemeridade de sensações e do consumo de massas que atualmente se verifica a edificação de grande parte das instituições museológicas, ou se por outro lado, o pretendido é repensar o papel dos espaços das artes na sociedade, auxiliando de veículo relacional entre a comunidade segundo um interesse comum intrínseco ao ser humano, a cultura, independentemente da sua forma.

⁷² Cf. **Apêndice**. Opinião de Toni Hildebrant (p.63) em “What is the best architecture for a contemporary art museum?”

Capítulo IV - Caminhos da contemporaneidade. O Museu de Arte Contemporânea do Funchal

“Um Museu, que não fechado sobre si, um Museu vivo, dinâmico, escancarado às correntes livres do ar e das gentes (às correntes que ajudam o Homem no seu caminho – não às que arrasem), um Museu da Imaginação de hoje e do tempo que vem, não pode ser mausoléu: lugar de estudo e de convívio (das obras com cada homem, das obras e das pessoas umas com outras) será fonte e pão das transformações criadoras, será fonte de vida sensível – será fonte da vida, na carne e no espírito, mais plenamente vivida.”

Gorjão, A. A. (1978).“A Arte e os Ventos - acerca do futuro Museu Regional de Arte Contemporânea”. *Diário de Notícias* - Madeira, Funchal.

4.1. A caminho da contemporaneidade

As influências exercidas pelas produções artísticas estrangeiras desde cedo se fizeram sentir na ilha: nos séculos XV e XVI, a admirável pintura flamenga, disseminada por casas senhoriais, igrejas e capelas; passando, no século XIX, pela enorme quantidade de pinturas, gravuras e litografias sobre motivos madeirenses, principalmente de artistas ingleses - como revela o catálogo de *Estampas Antigas da Madeira*, organizado em 1935 por João Cabral do Nascimento -, ou as coleções ainda existentes entre nós, com especial atenção para a Casa-Museu Frederico de Freitas; passando pelos modelos de bordados e tapeçarias e pela exígua obra de Max Römer e outros paisagistas do século XX.

Outros artistas da época moderna, como Francisco Franco, Henrique Franco ou ainda Alfredo Miguéis, ao serem motivados pela apatia de uma ilha, decidem percorrer pelas vanguardas artísticas internacionais, passando pela eterna cidade da luz, pois “só em Paris, pelo menos era essa a convicção de muitos dos artistas portugueses, conseguir-se-ia uma verdadeira regeneração da arte portuguesa no século XX.” (Clode, 1996:19-23). Contribuíam assim para uma vanguarda nacional dos anos vinte do século passado. No que concerne aos caminhos da arte nas décadas de 40 e de 50, estes espelharam o quanto baste a realidade artística de Portugal, destacando-se nomes como Lourdes Castro, Silvestre Pestana, Martha Telles ou Víctor Fortes que, de igual forma, rumaram em busca de novos percursos internacionais.

É com a chegada da década de 60 que em Portugal se vive uma grande diversidade de experiências, pela radicalização de opções estéticas e pelo acerto com as tendências internacionais potenciadas pelas migrações de artistas para Paris, Londres e Munique. A atividade desenvolvida pela Fundação Gulbenkian contribuiu fortemente para dinamizar o panorama artístico português e o eco dessa vitalidade chega ao Funchal através de algumas exposições.

Começam a surgir no Funchal galerias atentas à contemporaneidade, embora de curta longevidade, como a “Tempo”, em 1964, e depois a “*Mundus*”. A primeira, sendo uma galeria de artes decorativas da iniciativa do arquiteto Rui Goes Ferreira e do escultor Amândio de Sousa (1934), trouxe figuras como Jorge Pinheiro (1931), José Rodrigues (1936), Ângelo de Sousa e Júlio Resende (1917 - 2011). A segunda trouxe à cena, a partir de 1966, novos valores como António Nelos (1949), Humberto Spínola, Silvestre Pestana,

Ara Gouveia (1946) ou Danilo Gouveia (1940), na sua maioria com experiências no domínio da abstração.

No ano de 1974 realiza-se na Quinta das Angústias uma exposição que reúne uma diversidade de manifestações culturais, entre elas a coleção camarária dos irmãos Francisco e Henrique Franco; uma coletiva de fotografias; uma coletiva de artistas regionais; e ainda uma “Galeria de Arte Moderna” que apresentava trabalhos adquiridos nas I e II exposições de arte moderna no Funchal de 1966 e 1967⁷³, sendo esta reunião de obras base do acervo do Governo Regional.

Com o surgir da autonomia estabelece-se uma reestruturação do setor cultural. A criação, no ano de 1977/78, da DRAC afirmou o papel das artes na década de 80, mediante o apoio e divulgação de iniciativas culturais. Ficaram aliados à DRAC os museus existentes na Região, assim como algumas outras instituições públicas culturais, como as bibliotecas e o Arquivo Regional. Relativamente às artes plásticas foram desenvolvidos dois grandes “núcleos”: o “Núcleo de Animação e Divulgação Cultural”, que durante os anos 80 desempenhou uma forte dinamização de eventos culturais - sendo contudo prioridade de exportação cultural o folclore e o artesanato -, e o “Núcleo de Arte Contemporânea”⁷⁴, que iria reunir o acervo de arte moderna até então pertencente à CMF.

É ainda na década de 80 que se desenvolvem dois grandes fatores que colocam o Funchal em contacto direto com a contemporaneidade: a realização da feira “MARCA Madeira”, em 1987, e a criação da associação cultural “Porta 33”⁷⁵, em 1989. Relativamente

⁷³ Sendo esta uma iniciativa da Delegação de Turismo, patrocinada também pela Junta Geral do Distrito e pela Câmara Municipal do Funchal, é realizada a “I Exposição de Arte Moderna Portuguesa”, em 1966, em que foi atribuído, por um júri que integrava os mais destacados críticos de arte nacionais, o “Prémio Cidade do Funchal” a “Guarda Nocturno”, de Joaquim Rodrigo, e prémio de aquisição a Artur Rosa e Nuno Siqueira (1929 - 2007). A 2ª edição, em 1967, premiou desta vez António Areal e fez mais algumas aquisições, que permitiram formar o núcleo inicial do que veio a ser a atual coleção do Museu de Arte Contemporânea do Funchal. Das coleções constituídas ainda na década de 60 destacam-se obras de José Escada (1934 - 1980), Helena Almeida, Jorge Martins e Manuel Baptista (1936).

⁷⁴ Este “Núcleo de Arte Contemporânea” foi constituído por obras adquiridas ao longo de quase três décadas, quer em exposições coletivas e individuais, ou diretamente aos próprios artistas, tendo algumas delas sido mesmo doadas. Aquando da sua inauguração, a 29 de maio de 1984, ainda que provisoriamente numa sala da DRAC, integravam-se dois grupos distintos de obras. Por um lado, este núcleo era constituído pelo acervo da Região Autónoma da Madeira de obras de artistas plásticos portugueses contemporâneos, por outro compunha-se por obras doadas pelos artistas jugoslavos que visitaram a Madeira em dezembro de 1982.

⁷⁵ A “Porta 33 - Associação do Quebra Costas Centro de Arte Contemporânea” surgiu através da ação dinamizadora de vários intervenientes, entres estes Filipa Venâncio e Eduardo Freitas. Atualmente, contando com a direção/orientação de Cecília Vieira de Freitas e Maurício Pestana Reis, a “Porta 33” afirma-se como uma associação cultural privada, sem fins lucrativos, patenteada de Utilidade Pública conforme resolução do Conselho do Governo Regional da Madeira. No que concerne aos seus apoios, desde 1993, a “Porta 33” tem vindo a ser apoiada pelo Governo da RAM (excetuando nos anos de 2003 e 2008) e, pontualmente, pela

à “Porta 33” existiu sempre por parte da associação o cuidado de manter ativa a produção de arte contemporânea, quer fosse através do convite direcionado a artistas para que realizassem exposições inéditas e, sempre que possível, relacionadas com as vivências por eles tidas na Madeira, quer fosse pela sua divulgação, organizando colóquios sobre o trabalho dos artistas e sobre a cultura contemporânea, mantendo desta forma um centro de documentação sempre atual.

No que respeita ao festival “MARCA Madeira” iremos aqui prolongar a nossa atenção devido à sua relação mais contígua com o MACFunchal. Só a partir da realização deste evento é que o Funchal voltaria a ser palco de um evento artístico de escala nacional, tendo-o sido, pela última vez, em 1967, com a “II Exposição de Arte Moderna Portuguesa”. A “MARCA Madeira”, que surge na sequência da ação dinamizadora do madeirense Francisco Faria Paulino, constituiu o acontecimento artístico do ano no país. Pautada pela encenação de feira de arte, foi a primeira realização deste tipo em território nacional. Por não existir, na altura, um espaço especialmente reservado a acontecimentos desta dimensão, foi escolhida e adaptada para tal efeito a Escola Secundária Francisco Franco. O festival foi organizado em conjunto pela SRTC e pela Secretaria Regional da Educação (SRE), sendo desdobrado por diversas comissões e um comissariado executivo. Neste aspeto, a “MARCA” estabeleceu um marco exemplar de gestão e colaboração entre organismos oficiais e particulares, algo pouco frequente neste meio insular, e até mesmo continental.

Segundo Faria Paulino esta primeira “MARCA Madeira” procurava fundamentalmente incitar a descentralização das atividades artísticas de toda a Região, tentando alavancar um trabalho de animação cultural que tivesse a arte como escopo principal; soluções integradas de criação de meios humanos preparados e infraestruturas adequadas face à realização de projetos criados e a criar em toda a Região; promover uma colaboração e realizar uma coordenação dos esforços desenvolvidos e a desenvolver por todos os parceiros culturais que tivessem no seu horizonte dotar a Região de uma vida artística cultural rica e participada; incentivar a uma cada vez maior integração da escola na vida social, interpretando essa integração como um meio de desenvolvimento e de progresso

Fundação Calouste Gulbenkian, pela Fundação-Luso Americana para o Desenvolvimento, pela Câmara Municipal do Funchal e por algumas empresas sediadas na Região. De 1997 até 2004, a “Porta 33” foi ainda apoiada pelo Instituto de Arte Contemporânea/Ministério da Cultura, embora a partir de 2005, ao ser aplicado o Decreto-Lei n.º 225/2006, o apoio do Ministério da Cultura tenha sido limitado às entidades e agentes sediados no território de Portugal Continental. Cf. Sítio eletrónico oficial da “Porta 33”. Acedido em: 03 de dezembro de 2013, em: <http://www.porta33.com/apresentacao/apresentacao.html>

para a escola e para a sociedade⁷⁶.

Este acontecimento teve um carácter diversificado, prolongando-se num leque de atividades constituído por um “Forum das Galerias de Arte”; uma “Feira do Livro de Arte”; um mediático leilão de obras, transmitido em direto para todo o país através da televisão; um “Congresso de Arte Contemporânea Portuguesa”; e ainda exposições paralelas a decorrerem nos museus, escolas e galerias locais⁷⁷. Entre estas atividades paralelas destacamos a “Mostra de Arte Contemporânea Açoreana”, patente na Galeria da SRTC, onde estiveram representados artistas como Canto da Maya (1890 - 1981), Domingos Rebelo (1891 - 1975), António Dacosta (1914 - 1990), José Nuno Câmara Pereira (1937), Carlos Carreiro (1946) e Raposo de França (1940); a “I Mostra de Artes Plásticas da Associação de Artistas Plásticos na Madeira, CIRCUL’ARTE” no Teatro Municipal; e uma exposição do acervo do “Núcleo de Arte Contemporânea” do Funchal, na Quinta Magnólia.

De carácter significativo, e decorrida em paralelo com a “MARCA”, a exposição do acervo oficial da obra dos irmãos Henrique e Francisco Franco assinalou a inauguração do museu a estes dedicado. Finalmente, os habitantes da Madeira - e não só - teriam contacto direto e permanente com o acervo dos dois artistas regionais, adquirido em sucessivas etapas pela CMF.

Num outro ponto de vista, a Galeria “*Quetzal*” apresentou neste festival de arte uma seleção de artistas madeirenses, ligados de um modo ou de outro ao trabalho efetuado por aquela galeria no Funchal, entre estes Celso Caires (1958 - 2014), Maurício Fernandes (1951 - 2001), Isabel Santa Clara (1951), Élia Pimenta (1939 - 1996), Guilhermina da Luz (1947), Teresa Jardim (1960), Teresa Catarina (1959), Evangelina Sirgado (1952), Luís Paixão (1955) e Luís Amado.

Para assinalar a “MARCA” foi também pintado, no pátio da Escola Secundária Francisco Franco, um mural coletivo que contou com a participação de artistas visitantes e

⁷⁶ Cf. Texto de introdutório de Faria Paulino (comissário - coordenador) no catálogo *Marca Madeira, Festival de Arte Contemporânea*. 1987, 3 - 9 setembro). Governo Regional da Madeira. Funchal.

⁷⁷ Marcaram presença neste festival 31 galerias (“111”; “Alfarroba”; “Altamira”; “Ana Isabel”; “ARCO 8”; “Barata”; “Bertrand”; “Centro Português de Serigrafia”; “Cómicos”; “Diferença”; “E.G.”; “EMI”; “Fonte Nova”; “Gilde”; “Graffiti”; “IAM”; “Leo”; “Módulo”; “Monumental”; “Nasoni”; “Nasoni / Sala Atlântica”; “Novo Século”; “Oficina 59”; “Poligrupo / Renascença”; “Pousada do Castelo”; “Quadrum”; “Quetzal”; “R75”; “Roma e Pavia”; “S. Bento”; “S. Mamede”); e 6 museus (Henrique e Francisco Franco; Sala de Arte Contemporânea; Casa-Museu Frederico de Freitas; Quinta das Cruzes; *Photografia* – Museu Vicentes; Museu de Arte Sacra). Foram ainda realizadas 6 exposições (uma do Instituto Superior de Artes Plásticas; uma de arte contemporânea açoreana; uma outra da CIRCUL’ARTE; uma intitulada “Aspectos da Atividade Gráfica Infantil”; uma outra designada “A Escola e a Arte”; e ainda uma “Feira do Livro de Arte”).

residentes, entre estes Eurico Gonçalves (1932), José Paulo Ferro (1955), Kira (1945), Carlos Lança (1937), Armando Alves (1935), Teresa Magalhães (1944), Cristina Ataíde (1951) e Rigo (1966).

Por outro lado, ocorreu o Congresso de Arte Contemporânea, organizado pelo ISAPM, no qual durante 3 dias participaram artistas, historiadores, sociólogos, críticos e galeristas, num total de 40 especialistas. O programa do congresso, também integrado nas “II Jornadas Anuais do ISAPM”, incluiu os seguintes temas: “Perspectivas da Arte Portuguesa Actual”, “Abordagens Históricas”, “Crítica, Difusão e Teorização”, “Ensino Superior Artístico” e “Património Cultural”. Neste congresso apresentaram comunicações, entre outros: Sílvia Chicó, Raquel Henriques da Silva, Alexandre Melo, Alberto Carneiro, E. de Melo e Castro, Eurico Gonçalves, António Quadros, Clara Meneres, e os Professores do ISAPM António Gorjão, Idalina Sardinha, Celso Caires e Maurício Fernandes.

Foi elaborada uma ata onde se concluía a ação produtiva do Congresso, já que neste se equacionou a situação da arte portuguesa nas suas variadas componentes, recomendando-se também a continuidade periódica de manifestações deste tipo, cuja periodicidade deveria ser preferencialmente bienal, com maior especialização dos temas a abordar. Já o ensino artístico, uma das questões debatidas, ficaria agendado para um próximo encontro, especialmente destinado ao estudo de concertações e reformulações convenientes no âmbito do ensino superior artístico a nível nacional e tipos de formação que proporciona.

No seu conjunto, e perante o sossego do meio insular, a “MARCA” patenteou, sem margem de dúvida, um momento privilegiado para contemplar no Funchal uma seleção bastante representativa da arte contemporânea portuguesa, e para assistir a debates e palestras conduzidas por nomes importantes do panorama artístico nacional, quer no campo da criação, quer no da teoria e crítica de arte⁷⁸.

Contudo, esta “MARCA” que reanimou o entusiasmo pelos eventos artísticos de grande porte - e também o protagonismo da Madeira a nível nacional -, não teve uma assente continuidade. Apesar da sua previamente estipulada periodicidade bienal, a “MARCA” só

⁷⁸ Um similiarismo entre aquilo que já se vinha a fazer nos debates internacionais sobre a arte contemporânea em Genebra durante a primeira década do século XX, tais como os “Encontros Internacionais de Genebra – Debate sobre a Arte Contemporânea”, em 1948.

voltou a ser repetida em 1997 (2.^a edição)⁷⁹ e em 2000 (3.^a edição)⁸⁰. Como tal, este carácter soluçante atenua-se à medida que avança o século e o MACFunchal, através do seu acervo, demonstra claramente esta tendência para uma atualização feita de grandes “saltos”.

Estes foram alguns dos trilhos que se fizeram sentir na Região e que possibilitaram, em diferentes níveis de atuação, a construção de um percurso contemporâneo sobre as diversas perspetivas artísticas nacionais e, sempre que possível, internacionais, tendo como desígnio a formação de um futuro museu regional dedicado à arte contemporânea.

4.2. Algumas palavras sobre o ensino superior artístico na Madeira

Na sequência do título apresentado formularemos uma introdução histórica ao ensino superior das artes plásticas na Madeira. Esta análise terá como friso cronológico o decorrer do século XX, levando-nos à averiguação, em traços gerais, das práticas académicas precedentes desenvolvidas na Região até à data de criação do MACFunchal. Como qualquer tentativa de globalizar ou construir uma síntese, esta temática levará a possíveis omissões

⁷⁹ Marcaram presença nesta edição 29 galerias (“111”; “Almadarte”; “Altamira”; “André Viana”; “Associação Portuguesa de Galerias de Arte” (APGA); “ARCO 8”; “Barata”; “Canvas & Companhia”; “Casino Estoril - Galeria de Arte”; “Centro Português de Serigrafia”; “Edicarte”; “Fernando Santos”; “Galeria da SRTC”; “Galeria dos Escudeiros”; “Galerias Municipais”; “Galerias Trem e Arco”; “Gilde”; “Hexalfa”; “Expo’ 98”; “Inquisição”; “Luís Serpa Projectos”; “Mário Sequeira”; “Monumental”; “Novo Século”; “Porta 33”; “Presença”; “Quadrado Azul”; “S. Bento”; “S. Mamede”); 3 museus (Museu de Arte Contemporânea do Funchal - Fortaleza de São Tiago; Museu dos Açores; Casa Museu de Almeida Moreira); duas universidades (Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto e Secção Autónoma de Arte e Design da Universidade da Madeira); duas casas da cultura (Casa da Cêrca de Almada e Casa da Cultura de Santa Cruz); e 7 espaços dedicados à imprensa (“Revista Galeria de Arte”; “*The Art Newspaper*”; “Arte Ibérica”; “Expresso”; “Livraria-Galeria Municipal de Verney”; “Elucidário”; “Imprensa”). Foi ainda realizado um colóquio internacional onde foram debatidos os seguintes temas: “Galerias de Arte, Museus de Arte Contemporânea e Centros Culturais - que projectos e que diálogo no fim do séc. XX.”, com a participação de Vicente Todoli e Andel Jarolsla; “A Arte numa economia de mercado. Estado e iniciativa privada. Fiscalidade e Mecenato. Coleções Públicas e Coleções Privadas”, com a participação de Maria Corral e Luís Serpa; e “O desempenho social da arte do séc.XXI. Ensino artístico e divulgação artística. Produção e consumo do objecto de arte”, com a participação de Alexandre Melo, Louise Neri e Rui Trindade.

⁸⁰ Marcaram presença nesta edição 25 galerias (“111”; “Almadarte”; “Alvarez”; “André Viana”; “Arte e Oficina”; “Arte Periférica”; “Barata”; “Canvas”; “*Christine Carew Gallery*”; “Dário Ramos”; “Edicarte”; “Enes”; “Fernando Santos”; “Gilde”; “Inquisição”; “Luís Serpa Projectos”; “Manuel Ojeda”; “Mário Sequeira”; “Miron - Trema”; “Porta 33”; “Presença”; “Quadrado Azul”; “Sala Maior”; “S. Bento”; “Serpente”); 1 museu (Museu de Arte Contemporânea do Funchal - Fortaleza de São Tiago); 1 núcleo museológico (Núcleo Museológico do Instituto do Bordado, Tapeçarias e Artesanato da Madeira (IBTAM)); e duas casas da cultura (Casa das Mudanças da Calheta e Casa da Cultura de Santa Cruz). O evento contou ainda com a presença institucional da DRAC, da CIRCUL’ARTE e da DRAC-Açores.

que poderão ser suprimidas através de uma leitura meticulosa provenientes de outras referências⁸¹.

Recuando até ao século XIX, temos uma primeira deslocação, fora de Lisboa e do Porto, das Reais Academias, através da vinda para a ilha de Joaquim Leonardo da Rocha (1756 - 1825).⁸² Em 1877 uma efémera aula de Desenho é criada, seguindo-se-lhe a Escola de Desenho Industrial de Josefa de Óbidos - mais tarde denominada António Augusto de Aguiar - onde se viriam a formar alguns dos artistas que, nos primeiros decénios do século XX, fizeram parte integrante da primeira geração de modernistas - entre eles Francisco Franco (1885 - 1955), Henrique Franco (1883 - 1961) e Alfredo Miguéis (1883 - 1943).

No início do século XX partimos de um panorama cultural oitocentista, à semelhança do continente português, atenuado pela condição insular. A saída constante de intelectuais integrou-se no fenómeno de emigração mais generalizada que caracterizou todo o país e que não foi exceção na Madeira. Portugal funcionava como um passaporte para o estrangeiro, e foram exemplo disso Henrique Franco, Francisco Franco, Alfredo Miguéis. O mesmo faria Lourdes de Castro, António Aragão (1925 - 2008), Silvestre Pestana (1949), Martha Telles (1930 - 2001), Vítor Fortes (1943) e muitos outros. Os artistas que regressavam traziam consigo novos conhecimentos e uma vontade de mudança que encontrava muitas resistências num meio tendencialmente conservador. Apesar do seu importante contributo a nível nacional e a sua ação no campo pedagógico, os irmãos Franco e Alfredo Miguéis não souberam, ou não puderam, alterar o ambiente cultural ilhéu. A ação dos intelectuais do *Cenáculo* limitou-se a um pequeno grupo e, socialmente, a intelectualidade dos anos 20 não chegou a alterar quase nada. Nas décadas seguintes, a conjuntura ideológica do Estado Novo iria concentrar a sua atenção, sobretudo, em alguns campos como a arquitetura e a escultura oficiosas - formas artísticas manejadas pelo sistema - que, à semelhança do Continente, quase monopolizaram o panorama artístico na Região durante essa época. O desenvolvimento cultural aconteceu lentamente numa ilha condicionada por altos índices de analfabetismo, o arcaísmo económico e a ausência de infraestruturas de comunicação. Foi a

⁸¹ A dissertação de mestrado de Carlos Valente (1999), onde foi analisada boa parte dos dados utilizados neste contexto, constitui uma agradável ajuda no que respeita ao conhecimento do panorama artístico na Madeira do século XX.

⁸² Em 1807, foi surpreendentemente criada no Funchal uma “Aula Régia de Desenho e Pintura”, por iniciativa do pintor Joaquim Leonardo da Rocha (filho do célebre pintor “Rocha”) que tentou reproduzir na Ilha os padrões de um ensino palaciano, vigente na altura em Portugal. Foi a primeira experiência deste tipo fora dos grandes centros continentais e marcou uma pontual e, quase acidental, irradiação do movimento pedagógico português naquela época.

partir dos anos 50 que as estruturas começaram a sofrer importantes alterações. Um gosto pessoal, ou alimentado em algumas restritas tertúlias, terão de algum modo influenciado a fundação da Sociedade de Concertos da Madeira e a criação, através desta, da Academia de Música, depois conhecida por Academia de Música e Belas Artes da Madeira (AMBAM). Aqui se lecionaram os primeiros cursos superiores de música e belas-artes, oficialmente reconhecidos e equivalentes aos dos Conservatórios e das Escolas Superiores de Belas-Artes continentais.

Na secção de Belas Artes da Academia eram professorados os cursos superiores de Pintura e Escultura, sob supervisão das Escolas Superiores de Lisboa e do Porto, que alternadamente presidiam aos respetivos exames finais até lhes ser atribuída autonomia própria. Aqui se foram formando várias dezenas de docentes habilitados para os ensinos preparatório e secundário, bem como aqueles que foram ingressando no renovado corpo docente da própria Academia. E é ainda no âmbito desta Academia que se foram realizando os principais estudos e iniciativas de exposições sobre artes plásticas, que pela Região se efetuaram ao longo desses anos, já em estreito contacto com a Arte Portuguesa de então e, particularmente, a partir do final da década de 60, com grande conhecimento do que pelo estrangeiro se fazia, nas variadas vertentes culturais, teóricas e artísticas – contribuindo para isso o notável trabalho do Cine Forum do Funchal (aspirando constituir-se em Casa da Cultura) e a realização do “Prémio Cidade do Funchal”, ou a grande mostra da coleção Sternersen.

Estes foram alguns dos sinais de uma nova etapa. A dinamização crescente, os avanços e recuos e as utopias desmedidas foram constantes nos anos 60 e 70.

Com a democracia chegou a regionalização e um período de acertos e reflexões, mas sobretudo de mais-valia quanto às capacidades de decisão e a livre expressão das vontades. Isto traduz-se nas artes plásticas por um crescimento inusitado do número de criadores e expositores, com ou sem escola, que participaram dessa liberdade.

A partir de 1977, na sequência da extinção da AMBAM, os cursos passam a ser ministrados pelo recém-criado Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira (ISAPM), com a abertura de um curso de *Design/* Projeção Gráfica, além dos já existentes de Pintura e Escultura. O currículo incluía novas cadeiras de opção como a Serigrafia, a Fotografia e o Vídeo. A partir dos anos 80 praticaram-se numerosos colóquios, debates e exposições, e abriu-se um espaço livre acessível a antigos alunos e a autodidatas. Desta reunião de artistas

plásticos formou-se a associação CIRCUL'ARTE⁸³. Posteriormente o ISAPM foi integrado na recém-criada Universidade da Madeira (UMa)⁸⁴ por protocolo assinado em 1992. A nova denominação passou a ser Instituto Superior de Arte e *Design* da Universidade da Madeira (ISAD/UMa). Após transladação para o Campus Universitário, adotou-se a denominação genérica de Unidade de Arte e *Design*⁸⁵. Com esta nova reestruturação dos cursos são fomentadas as disciplinas de Estética, História da Arte e Teorias da Imagem. Foram ainda introduzidas disciplinas de Tecnologia Digital da Imagem do curso de *Design*, matendo-se a possibilidade de funcionarem como disciplinas de opção para os cursos de Artes Plásticas.

De forma holística, com o ensino das artes na Região haviam sido tomadas as mais diversificadas experimentações e aprendizagens, na

“ânsia das profundas renovações democratizadas, da mais ampla informação e da discussão urgente. (...) E eram então verem-se as obras e companhias trazidas de fora, as numerosas exposições (abertas) de cá, as visitas guiadas, os debates, os ateliers infantis e os abertos ou livres, os cursos especiais e seminários, os grandes propósitos e projectos, a dinâmica das Escolas no meio, os artigos e entrevistas de crítica e divulgação, os convívios, as demarcações e as reivindicações.” (Gorjão, 2008: 81 - 92).

Ainda no âmbito académico será correto enfatizar o programa “Erasmus” cuja existência na UMa, a partir da década de 90, permitiu uma maior mobilização de estudantes para fora do meio insular, proporcionando uma saudável e enriquecedora troca de experiências.

Assim, esperando-se conseguir predominantemente criadores - sem mestiçar o exercício académico com a prática artística -, ofereceu-se aos alunos uma largueza de perspectivas, continuando a aperfeiçoar a formação dos próprios professores e incentivando os contactos com docentes e profissionais de contexto nacional e internacional, recordando que manter o “horizonte móvel é vital, para todos nós e ainda mais numa ilha.” (Santa Clara e Valente, 2000: 44-46).

⁸³ Sendo fundada em 1986 por José Júlio C. Fernandes, a CIRCUL'ARTE constitui-se oficialmente após alguns anos de iniciativas e projetos levados a cabo por alunos, ex-alunos e docentes do ISAPM, ligados ao ateliê livre então adstrito àquele instituto.

⁸⁴ Através do Decreto-Lei n.º 319.A/88 foi criada, em setembro de 1988, a Universidade da Madeira.

⁸⁵ Esta unidade encontra-se atualmente inserida no Centro de Competências de Artes e Humanidades (CCAH) da UMa.

4.3. Museu de Arte Contemporânea do Funchal

4.3.1 Questões relevantes na análise dos museus

O modelo de gestão dos museus é um dos aspetos centrais para uma análise museológica. As diferentes práticas de gestão dos museus são métodos analíticos que permitem verificar a relação destes com outras variáveis, nomeadamente a idade, o tipo do museu ou até mesmo a região a que pertencem.

Uma primeira constatação que se retém quando analisamos o panorama dos modelos de gestão dos museus portugueses é a multiplicidade de entidades de tutela de que dependem as entidades museológicas em Portugal. Aspeto este que reflete tanto a diversidade de interesses que envolvem as políticas museológicas como a inexistência de modelos de gestão “puros” ou homogêneos. Por outro lado, verifica-se que uma grande parte dos museus que alteram o seu estatuto de tutela ou enquadramento político-institucional fazem-no geralmente na procura de uma maior flexibilização de gestão. No entanto, os museus continuam a enfrentar três problemas fundamentais de ordem prática (Guerreiro, 2007):

- i) realização, desenvolvimento e aprofundamento de metas programáticas no âmbito de uma ação independente em relação a condicionamentos de índole externa à própria realidade do museu;
- ii) obtenção de instalações convenientes consentâneas com a programação delineada;
- iii) dotação financeira autónoma e regular assegurando, entre outras disposições fundamentais, a consolidação de uma equipa técnico-científica permanente.

Estas preocupações têm tido um peso significativo, sobretudo para os museus de pequena dimensão, obrigando-os a realizar esforços intensos na busca de soluções que contribuam para a continuidade dos respetivos projetos. A maioria destes museus, nascidos de forma espontânea e por vontade expressa da(s) comunidade(s), encontram com frequência sérias dificuldades na obtenção de apoios regulares e consistentes. Tal situação levanta hoje algumas questões quanto à inexistência de dispositivos consolidados de financiamento regular (com maior incidência nos pequenos museus privados).

Um segundo dado a reter é a ligação existente entre duas condicionantes que marcam a atividade dos museus, nomeadamente o “peso” substancial que ainda representam os

fundos públicos nos seus orçamentos; e a impossibilidade de gestão de fundos direta e autonomamente. A maioria dos museus tentam seguir um modelo de gestão otimizada, estabelecendo parcerias enquanto meio privilegiado de viabilização do seu exercício. No entanto, à sua viabilidade económica está associado, na maioria dos casos, um plano de atividades com afetação de verbas, sem controlo de gestão.

Elaborou-se então uma análise sobre o MACFunchal: qual é a estrutura/edifício associado; qual é a sua coleção e que artistas inclui; qual é o tamanho/ alcance desse acervo; como é dirigido; qual o seu quadro de pessoal; qual é a dimensão do seu orçamento; quem é beneficiado pelo museu; e que tipo de resposta tem tido perante os seus públicos. Embora esta proposta de análise possa não ser, aos olhos do leitor, a mais indicada, certamente que terá como benefício a captação de uma atenção mais ponderada e cuidada sobre o MACFunchal.

Será necessário ressaltar que neste estudo optou-se por elaborar uma análise dos dados de 2008 a 2013, sendo este considerado o período embrionário da grande recessão económica (Walhimmer, 2013). Como é sabido, conseqüente a esta recessão, a generalidade das unidades museológicas públicas sofreram profundas mudanças, tais como: a significativa diminuição do financiamento estatal ou ainda de fundações e particulares; a diminuição do número de pessoal em serviço e do horário de abertura e encerramento; e o aumento do preço dos ingressos, muito em parte para cobrir os custos operacionais (embora vários museus tenham optado por uma abordagem diferente relativamente às entradas livres e à política de membros/amigos do museu). Tais alterações implicaram uma maior neutralização dos fundos discricionários do museu e na atração de novos públicos, tendo aqueles que se perspetivar como parte integrante de um movimento de autoridade aberto.

Caracterização do museu

Por decisão do Governo Regional da Madeira, através da sua SRTC é fundado o MACFunchal, inaugurado a 17 de julho de 1992, na Fortaleza de São Tiago - Funchal⁸⁶, após cedência do imóvel pelos militares, passando a ficar consagrado na Lei Orgânica da Secretaria Regional do Turismo e Cultura a partir do dia 1 de setembro de 1993 (artigo 48).

⁸⁶ Imóvel classificado como de Interesse Público Regional, conforme o descrito no Decreto Regulamentar Regional n.º 32. 973 de 18 de agosto de 1943.

O MACFunchal é um organismo “semipúblico”⁸⁷, sem fins lucrativos, tutelado por uma administração regional, a DRAC. A nível organizacional apresenta uma estrutura que permite garantir um destino unitário a um conjunto de bens culturais e valorizá-los através da investigação, incorporação, inventariação, documentação, conservação, interpretação, exposição e divulgação, com objetivos científicos, educativos e lúdicos; facultando ainda o acesso regular ao público⁸⁸, fomentando como tal a democratização da cultura, a promoção da pessoa e o desenvolvimento da sociedade.

Embora não conste no regulamento interno do MACFunchal a sua missão e vocação - assunto este que deverá ser revisto -, destacam-se os aspetos vetoriais da instituição tais como a conservação, o estudo e a divulgação do seu acervo, abarcando ainda um variado leque de ações que visam a “divulgação e valorização da produção artística madeirense contemporânea, e ainda dar continuidade ao enriquecimento da coleção com futuras aquisições.” (Sainz Trueva in Estaleiro, 2009). Segundo o regulamento interno, entre os “objetivos fundamentais” do MACFunchal constam⁸⁹:

- 1.º - Estudar e divulgar, através de todos os meios disponíveis, a coleção do MACFunchal;
- 2.º - Valorizar a coleção através de aquisições de obras de arte de artistas plásticos nacionais e regionais;
- 3.º - Alargar e diversificar os públicos do museu, privilegiando sectores da população, como o público estudantil;
- 4.º - Promover exposições rotativas com a coleção do museu, e exposições individuais como forma de divulgar a produção artística nacional e regional;
- 5.º - Publicação de roteiros, catálogos das exposições e outras publicações afins;

⁸⁷ Embora o museu se apresente como público, na medida em que reúne as condições de não rivalidade e não exclusão, o que significa que ninguém pode evitar que outro agente possa usufruir do bem ou serviço e que o seu consumo por parte de um determinado agente em nada diminui a oportunidade de outro usufruir do bem ou serviço, respetivamente, apoiámos a ideia de que o MACFunchal é um museu semipúblico (Bedate *et al.*, 2009), uma vez que o museu pode, em determinadas circunstâncias, ser exclusivo devido ao estabelecimento de um preço de entrada ou rival em períodos de congestionamento, não sendo assim considerado um bem público puro (Bailey e Falconer, 1998).

⁸⁸ No que respeita ao seu horário de funcionamento o museu encontra-se aberto de segunda a sábado, das 10h00 às 12h30 e das 14h00 às 17h30, encerrando aos domingos e feriados.

⁸⁹ Objetivos presentes no artigo 7.º do regulamento interno do MACFunchal. Acedido em: 03 de março de 2014.

6.º - Dar formação especializada aos seus funcionários, nas suas diferentes categorias, por forma a otimizar os serviços, criando mais-valias nas diferentes áreas de desempenho.”

Em primeira instância parece-nos existir um equívoco em relação ao conjunto nomeado por “objetivos fundamentais”, sendo metas o termo mais adequado⁹⁰. Assim, ao analisá-las, aferimos que, atualmente, apenas são cumpridas metade das mesmas, especificamente a 1.ª, a 3.ª e a 4.ª. Sem querer depreciar a boa vontade e as doações feitas pelos artistas nos últimos anos, será necessário que o museu autonomize a prática de aquisição de obras para a coleção, já que esta se encontra estagnada desde 2004, fator resultante dos cortes orçamentais sofridos (2.ª meta). De igual maneira, o museu não poderá prescindir da publicação de catálogos, folhas de sala e afins, mesmo aquando das exposições das peças da sua coleção, já que esta prática permite assegurar uma positiva integração do visitante (5.ª meta). Não obstante, será também indispensável a formação aos funcionários, já que estes representam, em grande parte, a primeira imagem do museu (6.ª meta).

Para finalizar, e no que toca à compatibilidade com a Lei-Quadro dos Museus Portugueses⁹¹, o MACFunchal apresenta três dos quatro documentos obrigatórios de acreditação, sendo estes: um regulamento interno (e documento fundador); um plano de conservação preventiva e um plano de política de incorporação. Será necessário que, quando possível, o museu elabore um plano de segurança (artigo 33.º, da Secção VI - Segurança - Capítulo II da Lei-Quadro dos Museus Portugueses - Lei n.º 47/2004), ferramenta indispensável para assegurar a preservação das obras, não esquecendo a sua constante atualização e adaptação às novas circunstâncias⁹².

Historial

Nos finais de 1993, e após um largo período de “incubação” que teve como base o anterior “Núcleo de Arte Contemporânea”, foi inaugurado o primeiro museu oficial

⁹⁰ Cf. Pág. 31.

⁹¹ Segundo a Lei-Quadro dos Museus Portugueses, os museus deverão possuir quatro documentos obrigatórios, sendo estes: um regulamento interno (e documento fundador); um plano de conservação preventiva; um plano de política de incorporação; e um plano de segurança.

⁹² Para a elaboração de um plano de segurança aconselha-se a leitura de Dorge, Valerie, e Sharon L. Jones (2004), “*Creación de un plan de emergencia: Guía para museos y otras instituciones culturales.*” Los Angeles.

exclusivamente dedicado à arte contemporânea. Contudo, este facto pioneiro na Região é, todavia, relativizado por um acervo descontínuo, em termos de acompanhamento histórico. Como afirmara Isabel Santa Clara, este museu “(...) não podendo aspirar à exaustividade, será sobretudo o registo dos contactos da região com a contemporaneidade e a reflexão que irá permitir fazer sobre esses factos.” (Santa Clara in Valente, 1999:144).

O projeto sobre a criação de um museu de arte contemporânea vinha sendo estudado desde os anos 60, quando em 1966/67 foi instituído o prémio “Cidade do Funchal”, pela Delegação de Turismo, integrado nas festas de fim de ano da Câmara Municipal do Funchal. Fez-se então uma espécie de protocolo com o Instituto de Belas Artes, sendo organizadas duas grandes exposições, com conotações de relevância nacional. Dessas exposições saíram prémios de aquisição cujas obras foram adquiridas pela Junta Geral do Distrito Autónomo do Funchal, para um futuro museu de arte contemporânea. O desígnio inicial era criar o museu como extensão contemporânea do Museu Quinta das Cruzes. Existiram, posteriormente, outras aquisições ao longo dos anos, até que em 1984 foi feita uma primeira mostra da coleção que tinha vindo a ser constituída, sendo exposta na DRAC. Transferindo esta exposição para a Quinta Magnólia, permaneceu ali até ao ano oficial de inauguração do Museu de Arte Contemporânea do Funchal, em 1993. Pela inexistência de um projeto arquitetónico oficializado e delineado para o museu, o local escolhido acabou por ser a Fortaleza de São Tiago, construção militar situada à beira-mar.

O museu foi inaugurado com uma exposição de parte do seu acervo e uma instalação conjunta de Fernanda Fragateiro (1972) e a artista norte-americana Amy Yoes (1959)⁹³. A galeria “Porta 33” esteve associada a esta inauguração, expondo igualmente no seu espaço trabalhos destas escultoras.

No decurso da sua breve existência, o MACFunchal afirmou-se como uma instituição de referência, promotora de um novo patamar qualitativo do panorama museológico regional. A continuidade da construção e o alargamento desta coleção, com valor acrescido e inestimável, proporciona a todos quanto se interessam pelo fenómeno artístico, um objetivo estratégico deste museu. Um outro será o de incentivar uma maior complexidade na troca das produções artísticas mais significativas num mundo globalizado, através das exposições temporárias, capaz de possibilitar uma experiência subjetiva e crítica por parte do visitante

⁹³ Apresentaram-se as peças “*The Shadow of the Clouds on the Sea*”, de Amy Yoes, uma instalação de madeira e flores naturais, e “*O Último Homem - O Construtor*” de Fernanda Fragateiro.

e de devolver à instituição um perfil e individualidade próprios. Contudo, com o decorrer de duas décadas de atividade e moderada atualização, o MACFunchal continua a debater-se com os principais constrangimentos identificados desde a sua fundação, em 1992: a insuficiência de espaço e de recursos materiais para continuar a conservar, expor e ampliar a mais abrangente coleção de arte contemporânea.

Coleção

Segundo O'Hagan (1998), os museus são instituições complexas pela diversidade de funções que se encontram inter-relacionadas, nomeadamente a aquisição e a conservação das coleções, investigação, educação e interpretação. De forma mais detalhada, pode-se referir que os museus têm a função de adquirir e assegurar a manutenção da coleção, um aspeto central da sua atividade, o que significa que se os museus não tiverem coleções não poderão desempenhar as suas funções.

A função de investigação dos museus encontra-se subordinada às duas funções anteriores, no sentido em que existe a possibilidade de estudar as coleções. Por último, os museus fornecem um forte contributo na área da educação e da interpretação, pois estes disponibilizam informação que permite a aquisição de novos conhecimentos para os seus visitantes, nomeadamente através da realização de visitas guiadas, informações descritivas dos objetos de arte, entre outras (O'Hagan, 1998).

O MACFunchal possui uma alargada coleção de arte contemporânea portuguesa desde os anos 60 até hoje. A coleção do museu, construída sob naturais opções e critérios de seleção, sempre discutíveis, e sob contingências de variada natureza, viveu também de um imenso esforço de acompanhamento das intenções criativas nacionais, que algumas exposições de maior dimensão ajudaram a criar sedimento no contexto artístico português, tendo então sido feito um importante investimento financeiro que hoje se pode finalmente enquadrar. A maioria das incorporações resultou de exposições realizadas na ilha da Madeira, sob o patrocínio do museu ou de outras entidades, em que se procurava sobretudo critérios de qualidade e proximidade a linguagens contemporâneas de expressão artística. Neste contexto foi muito importante o trabalho dinamizado pela galeria "Porta 33", onde uma parte substancial das aquisições foi realizada.

O museu, sempre que achou pertinente, realizou também aquisições noutros espaços, procurando enquadrar aspetos menos visíveis ou pouco desenvolvidos dentro da coleção,

através das galerias “111”, “Quadrado Azul”, “Presença”, “Módulo”, “Luís Serpa”, “André Viana”, “Edicarte”, “Funchália” ou “*Quetzal*”, juntando-se a este núcleo as doações provenientes das exposições da antiga Galeria da SRTC e de particulares. O museu recebeu ainda doações de alguns artistas como Sofia Areal (1960), Ana Vidigal, Michael Biberstein (1948 - 2013), Ana Hatherly (1929), Bruno Côrte (1974), entre outros, e de instituições como a “Cimentos Madeira” e o Instituto Superior de Administração de Línguas (ISAL).

Nomes como Joaquim Rodrigo, António Areal, Helena Almeida e Artur Rosa (1926) fazem parte do núcleo inicial de obras adquiridas pelo MACFunchal. Sempre que possível, a instituição desenvolveu uma política de aquisições centrando-se nos mais destacados artistas plásticos portugueses, dos quais inclui alguns nascidos na Região: Fernando Calhau, António Palolo, Lourdes Castro, Rui Sanches, João Queiroz, Michael Biberstein, Patrícia Garrido (1963), Martha Telles, Pedro Cabrita Reis, Ana Vidigal, Gäetan, Eduardo Batarda, Daniel Blaufuks, Bárbara Assis Pacheco (1973), Miguel Branco, Joana Vasconcelos, Vieira da Silva (1908 - 1992), Pedro Calapez, Pedro Gomes, Pedro Casqueiro, Rui Chafes, René Bértholo, José Pedro Croft, Ilda David (1955), Jorge Molder (1947), José Loureiro, Álvaro Lapa, Ana Hatherly, Vieira de Silva (1908 - 1992), João Vilhena (1983), Artur Bual, Alberto Carneiro, Pedro Proença, Jorge Martins, Xana (1959), Graça Pereira Coutinho (1949), Carlos Calvet, Fernanda Fragateiro, Susanne Thémlytz (1968), José Barrias (1944) e muitos outros.

Sobre a aquisição de novas peças podemos recorrer à afirmação de João Henriques Silva, diretor da DRAC: “O nosso propósito não é manter um acervo morto, mas muito vivo.”, acrescentando ainda que tal condição “ (...) exige a colaboração de todos.” (João Henriques in PX, 2002:25). De facto, segundo o regime geral dos museus, é necessário trabalhar para a criação de um organismo público que se mantenha vivo, respeitando o artigo 12.º, da Secção III - Incorporação - Capítulo II da Lei-Quadro dos Museus Portugueses - Lei n.º 47/2004. Como tal, e perante a descontinuidade do investimento público em aquisições para a coleção do MACFunchal, as doações e depósitos de artistas, instituições e colecionadores particulares assumiram um papel fundamental, na medida em que permitiram enriquecer núcleos mais recentes da coleção, com a integração de artistas incontornáveis no panorama da arte portuguesa da atualidade.

Ainda no que toca à coleção será de referenciar o árduo trabalho da informatização

do acervo do museu, segundo um programa específico de inventário, o *Matriz*⁹⁴, que é, simultaneamente, instrumento atualizado de gestão das coleções nos domínios da circulação interna e externa. De modo geral, a extensa tarefa de transferência dos velhos inventários (fichas manuscritas) para o novo suporte tem permitido aprofundar o estudo das diversas coleções, abrir novas linhas de investigação e, de modo articulado, rentabilizar e integrar o poderoso arquivo de imagens que, neste momento está já compatibilizado com as exigências da *Matriz*.

No que toca à incorporação de bens culturais no MACFunchal, são obedecidos todos os aspetos às normas e ao exposto no regulamento interno da instituição.

Algumas exposições

Tentando não apenas “propor uma arrumação cronológica de experiências artísticas e de referentes nacionais aos principais movimentos internacionais (...)” (Clode, 2009) enunciamos entre as exposições a título individual ou coletivo trazidas a público pelo museu as seguintes:

Individuais

- “A Sombra das Nuvens no Mar”, 1993: Fernanda Fragateiro e Amy Voes. “Porta 33”. SRTC. DRAC. MACFunchal.
- “*Paint it black*”, 1995: abril. Fernando Calhau e Michael Biberstein. “Porta 33”. SRTC. DRAC. MACFunchal.
- “Uma Exposição Forte”, 1996: novembro. Élia Pimenta. SRTC. DRAC. MACFunchal.
- “*Giovanni Hubber*”, 1996: Giovanni Hubber. SRTC. DRAC. MACFunchal.
- “Espaços em volta”, 1996/1997: Isabel Santa Clara e Eduardo de Freitas. SRTC. DRAC. MACFunchal.
- “Pedro Casqueiro”, 1998: 5 de junho a 5 de julho. DRAC. MACFunchal.

⁹⁴ Dentro do grupo *Matriz* podemos encontrar a *MatrizNET* (catálogo coletivo on-line dos museus do IMC); a *MatrizPCI* (sistema de informação de suporte ao “Inventário Nacional do Património Cultural Imaterial”) e a *MatrizPIX* (catálogo on-line das coleções fotográficas do IMC).

- “Desenhos”, 1999: 8 de outubro a 6 de novembro. Rui Sanches. SRTC. DRAC. MACFunchal.
- “Ana Vidigal”, 1999: 19 de março a 25 de abril. Ana Vidigal. SRTC. DRAC. MACFunchal.
- “*Cavaterra*” (1981 -1998), 1999: 7 de maio a 15 de junho. Gaëtan. SRTC. DRAC. MACFunchal.
- “Afinal eram pássaros”, 2000: 18 de maio a 30 de junho. Rute Pereira e Bruno Côrte. SRTC. DRAC. MACFunchal.
- “Controle Remoto”, 2001: 18 de janeiro a 3 de março. Pedro Gomes. SRTC. DRAC. MACFunchal.
- “-me”, 2001-2002: 12 de outubro a 6 de janeiro. Julião Sarmento. SRTC. DRAC. MACFunchal.
- “João Vilhena”, 2002: de 24 de janeiro a 10 de março. João Vilhena. SRTC. DRAC. MACFunchal.
- “Alberto Carneiro, Exposição Antológica”, 1968 – 2003, 2003: 2 de março a 27 de maio. Alberto Carneiro. SRTC. DRAC. MACFunchal.
- “Private Underground”, 2003: 6 de junho a 15 julho Bruno Côrte. SRTC. DRAC. MACFunchal.
- “Inês Favila”, 2004: 26 de março a 8 de maio. Inês Favila. SRTC. DRAC. MACFunchal.
- “De um Lugar Extremo e Nulo”. Projeto Cadeia (A) Prender Arte. 2004: 22 outubro a 22 de novembro. Alice Sousa e Martinho Mendes. SRTC. DRAC. MACFunchal.
- “Escultura, Fotografia, Vídeo”, 2005: 18 de novembro a 9 de janeiro. Gilberto Reis. SRTC. DRAC. MACFunchal.
- “360° ao Sol”, 2006: 5 de maio a 8 de junho. SRTC. DRAC. MACFunchal.
- “*Roftlol*”, 2008: 28 de março a 9 de maio. Marco Fagundes. SREC. DRAC. MACFunchal.
- “A Selva”, 2008: maio a junho. Ana Isabel Portugal e Maria Carolina Câmara Martins. SREC. DRAC. MACFunchal⁹⁵.

⁹⁵ De forma contínua, as celas do MACFunchal tem vindo a receber ao longo dos últimos anos projetos de alunos do curso de Arte e Multimédia da UMa (referentes à disciplina de Projeto Artístico e Multimédia Integrado).

- “Do Ovo ao Voo”, 2009: 20 de fevereiro a 30 de abril. Ricardo Barbeito. SREC. DRAC. MACFunchal.
- “Andar Modelo”, 2009: 15 de maio a 30 de junho. Filipa Venâncio. SREC. DRAC. MACFunchal.
- “Basta que sim!”, 2010: de 6 a 23 de junho. Ângela Costa. SRT. DRAC. MACFunchal.
- “Alguns poemas dispersos e uma parede só para mim”, 2011: 18 de maio a 30 de junho. Teresa Jardim. SREC. DRAC. MACFunchal.
- “Quarto Sem Vista”, 2011 - 2012: 14 de outubro a 7 de janeiro. Pedro Valdez Cardoso. SRT. DRAC. MACFunchal.
- “Cristos de José Rodrigues”, 2013 - 2014: 07 de novembro a 03 de janeiro. José Rodrigues. SRT. DRAC. MACFunchal

Coletivas

- “Exposição Itinerante - Um olhar sobre a Coleção”⁹⁶, 1998. SRTC.DRAC. MACFunchal.
- “Coleções Privadas, Arte Contemporânea Portuguesa Anos 60”⁹⁷, 1998: março. SRTC. DRAC. MACFunchal.
- “20 anos de Artes Plásticas na Madeira”⁹⁸, 1999. SRTC. DRAC. Funchal. Museu de Eletricidade; MACFunchal; UMA.

⁹⁶ Esta mostra, de uma pequena parte da coleção, teve por objetivo tornar mais acessível o contacto com a arte contemporânea. A ideia principal resultou da apresentação, ou constatação, da imensidade de opções criativas, avançando-se a vinculação à experiência da liberdade como princípio ordenador da expressão artística. Participaram nesta exposição João Bento de Almeida (1947), Manuel Baptista, Celso Caires, Bartolomeu Cid, Eduardo de Freitas (1955), Víctor Fortes, Manuel Gomes, Karocha (1962), Guilhermina da Luz, Emília Nadal, Guilhermina Parente (1940), Ilda Reis (1923 - 1998), Nuno Sam-Payo (1926), Alice Sousa, Martha Telles e Vieira da Silva.

⁹⁷ Exposição que contou com a colaboração de várias entidades privadas, nomeadamente colecionadores, de modo a aproximar o museu com uma parte significativa do seu público. Os artistas aqui representados foram Ângelo de Sousa, Jorge Pinheiro, Lourdes Castro, Julião Sarmiento, António Areal, arcelo Costa e António Aragão.

⁹⁸ Exposição retrospectiva que contou com a reunião de trabalhos de conhecidos artistas madeirenses conjugados com trabalhos de jovens artistas regionais, entre estes Karocha, Carla Cabral (1971), Eduardo de Freitas, Gonçalo Gouveia, José Manuel Gomes, Luís Vasconcelos (1967), Duarte Encarnação (1975), Paulo Jorge Pingo (1974), António Rodrigues (1951), Carmen (1950), Marcos Milewski (1959), Ângela Costa (1930), Rita Rodrigues (1960), João Pestana (1929), Evangelina Sirgado de Sousa (1952), Giovanni Huber (1939), Gil Cunha e Silva (1962), Emanuel Aguiar (1959), Guareta Sousa (1957), Martha Telles, Rui Carita, Patrícia Sumares (1969), Danilo Gouveia, Ara Gouveia (1946), Maurício Fernandes, Isabel Santa Clara, Celso Caires, Graça

- “O presente do passado”,⁹⁹ 2000: maio a junho. SREC. DRAC. MACFunchal.
- “15 desenhos da Coleção do Museu de Arte Contemporânea do Funchal”¹⁰⁰, 2002: 19 de setembro a 14 de outubro. Galeria da Secretaria Regional do Turismo e Cultura. MACFunchal.
- “*What is Watt?*”¹⁰¹ (2ª edição), 2003: 10 a 27 de setembro. SRTC.DRAC. Museu de Electricidade; MACFunchal; UMA.
- “Ração para animais”¹⁰², 2007: 13 de abril a 26 de maio. SREC. DRAC. MACFunchal.
- “Fazer falar o desenho”¹⁰³, 2007-2008: 9 de novembro a 12 de janeiro. SREC. DRAC. MACFunchal.
- “Feitorias”¹⁰⁴, 2008-2009: 7 de novembro a 10 de janeiro. SREC. DRAC. MACFunchal.

Berimbau (1966), Guida Ferraz (1964), Filipa Venâncio (1965), Teresa Jardim, Sílvia Caldeira Ribeiro (1974), Marco Fagundes Vasconcelos (1968), Patrícia Tré (1981), Carla Pereira (1968), Élia Pimenta, Lígia Gontardo (1965), Alice Sousa, Mafalda Gonçalves (1963), Susana Figueira (1976) e Guilhermina da Luz. Os responsáveis desta mostra foram Carlos Valente, Isabel Santa Clara e Francisco Clode.

⁹⁹ Segundo o catálogo da exposição “O presente do passado, revela antes de mais uma tomada de consciência, nunca inocente, do tempo, de outros tempos, e da percepção deste fator na obra de arte, de hoje, e de qual é a perenidade da contemporaneidade a esse passado.” Esta exposição, realizada em ocasião do dia Internacional dos Museus, contou com as peças de Sofia Areal, Gaëtan, Miguel Branco, Joaquim Rodrigo, Fernando Calhau e Lourdes Castro, e ainda com peças das coleções do Museu Quinta das Cruzes, Museu de Arte Sacra e da Col. A. S. Funchal.

¹⁰⁰ Segundo o catálogo da exposição “Nestes exemplos mais ou menos recentes agora circunstanciadamente expostos lado a lado, podemos deambular por diferentes formas de encarar o desenho. De um modo feral são de autores para quem desenhar é uma prática essencial e fundadora dos seus processos de trabalho e, por isso mesmo, clarificadora, tanto a montante como a jusante, do sentido da obra.” Participaram nesta exposição Amy Yoes, Ana Hatherly, Fernando Calhau, Gaëtan, João Queiroz, Jorge Martins, Jorge Queiroz, José Loureiro, Pedro Cabrita Reis, Rui Sanches e Sofia Areal.

¹⁰¹ Seguindo um processo levado a cabo em 2001, esta segunda edição foi sustentada por um grupo heterogéneo de artistas de várias gerações. Este projeto assumiu-se com uma dinâmica que pretendia incentivar e estimular a reflexão, produção e divulgação de obras de arte mediatizadas pela eletricidade. A terceira edição deste projeto ocorreu em 2005, tendo sido a quarta edição (ou sexta se considerarmos as duas extensões da mesma apresentadas no continente) em 2007.

¹⁰² Esta mostra de Bruno Côrte, Duarte Encarnação e Susana Figueira contou com a apresentação de diversas propostas, incluindo escultura, instalação e algumas peças interativas. O ato inaugural contou ainda com uma performance lúdico-espontânea dinamizada pelos próprios artistas.

¹⁰³ Contando com os trabalhos de André Banha, Jorge Feijão, Nuno Franco, Luís Nobre, Paulo Tuna, João Tengarrinha e Rui Carvalho, esta mostra reuniu diferentes abordagens ao desenho, sendo comissariada por João Miguel Fernandes Jorge.

¹⁰⁴ Esta coletiva composta por obras de Ana Jotta, Adriana Molder, Daniel Blaufuks, Daniel Malhão, João Cruz Rosa, João Maria Gusmão, José Loureiro, Paulo Quintas, Pedro Paiva e Rui Chafes, reuniu diferentes trabalhos em vídeo, escultura, fotografia, desenho e pintura, tendo sido alguns destes trabalhos projetados especialmente para os espaços do museu. Esta mostra teve como comissário e curador João Miguel Fernandes Jorge.

- “Preâmbulo - Um Olhar sobre o Museu de Arte Contemporânea”¹⁰⁵, 2009: 10 de julho a 11 de setembro. SREC. DRAC. MACFunchal.
- “*Shared art Millennium bcp: Travelling Painting Exhibition*”¹⁰⁶, 2009-2010: 18 de novembro a 17 de janeiro. Millennium BCP. SREC. DRAC. MACFunchal.
- “Horizonte Móvel - Uma perspetiva sobre as artes plásticas da Madeira: 1960 – 2008”¹⁰⁷, 2008: 12 de setembro a 31 de outubro. SREC. DRAC. MACFunchal.
- “A experiência da Forma – Um olhar sobre o Museu de Arte Contemporânea-I”¹⁰⁸, 2009: 3 de julho a 15 de novembro. Centro de Artes – Casa das Mudanças. SREC. DRAC.
- “Denominador Comum”¹⁰⁹, 2010: 2 de julho a 2 de agosto. Exposição de alunos de Arte e Design da Universidade da Madeira. SREC. DRAC. MACFunchal.

¹⁰⁵ Exposição evocativa da fundação da Academia de Música e Belas Artes da Madeira e de homenagem aos seus antigos professores Mestres Pintor Arnaldo Louro de Almeida e Escultor Pedro Anjos Teixeira. Esta mostra, da qual se fez um catálogo patrocinado pela Câmara Municipal do Funchal, no qual se reuniu textos de Irene Lucília, Alice Sousa e Jorge Marques da Silva e da própria comissão, biografias dos participantes e reprodução das obras dos 40 intervenientes, alguns antigos discípulos, professores e colaboradores dos Mestres pintor Louro de Almeida e do escultor Anjos Teixeira: Ara Gouveia, Adriana Telmo, Alice Sousa, Ana Manuela Oliveira, Ana Sousa, António Marques da Silva, António José Pinto, António Rodrigues, Benvinda Figueira da Silva, Dalila Camacho, Daniela Silva, Dina Pimenta, Élia Pimenta, Elisabete Nunes, Fernanda Pereira, Fernão Sául do Carmo, Gilda Serrão, Irene Lucília, Isabel Natal, Jorge Marques da Silva, José Manuel Mota Pimenta, Luíza Clode, Luz Correia, Fátima Castanheta, Francisco Simões, Ilídia Gonçalves, Leonor Clode, Ricardo Pinto, Ricardo Veloza (1947), Sara Portugal, Fernando Lemos Gomes, Tomás Silva, Clementino Camacho, Teresa Brazão Câmara.

¹⁰⁶ Esta exposição de pintura itinerante reuniu uma seleção de 41 obras de autores nacionais (como Paula Rego, Vieira da Silva, Amadeo de Souza-Cardoso, José de Guimarães, Almada Negreiros, Júlio Resende, Manuel Cargaleiro, Noronha da Costa, António Palolo, Columbano Bordalo Pinheiro, Graça Morais, Júlio Pomar, Mário Cesariny ou Menez, entre outros) cuja produção se situa entre os anos 1884 e 1992, abrangendo os movimentos naturalista, modernista, surrealista e de arte contemporânea.

¹⁰⁷ Esta mostra de 41 artistas ofereceu ao público uma perspetiva sobre as artes plásticas na Região, entre 1960 e 2008. A exposição, integrada nas comemorações dos 500 anos do Funchal, teve a curadoria de Isabel Santa Clara. Conforme referia a própria curadora no texto de catálogo da exposição: “De fora ficaram os nomes mais conhecidos da escultura pública do Funchal que prosseguiram as linguagens da escultura monumental e comemorativa, como Ricardo Veloza, com vasta obra pela região, como ficaram de fora também muitos outros artistas, entre os quais alguns novos que têm vindo a trabalhar com persistência e consistência, Carla Cabral, Desidério Sargo, Bruno Côrte, Cristina Perneta, Pedro Berenguer, Martinho Mendes, etc., etc. Tudo leva a crer que irão manter o horizonte móvel, o olhar atento e a curiosidade intacta.”

¹⁰⁸ Contando com a curadoria de Francisco Clode, esta mostra reuniu um conjunto significativo de obras da coleção do MACFunchal que, devido ao seu limitado espaço, não tinha sido possível a sua apresentação a um ritmo expositivo adequado. A este conjunto de obras foram adicionadas outras peças pertencentes a organismos públicos da RAM.

¹⁰⁹ Esta mostra reuniu cerca de 60 trabalhos de alunos da UMa (dos cursos de *Design* e de Arte e Multimédia), apresentando assim uma diversidade temática e expressiva, abrangendo assim trabalhos elaborados desde carvão ou grafite a criações de *design* a 3D de diversos tamanhos e formatos, incluindo ainda fotografia e vídeo, fazendo assim uso de técnicas de multimédia.

- “Horizontes Insulares”¹¹⁰, 2011: SREC. DRAC. MACFunchal.

Entre a generalidade das exposições patenteadas, podemos asseverar que foi traço comum assinalar as boas práticas que encarnecem as diversas formas de interpretar a arte. Contudo, e visando a proclamação do museu como um polo cultural dinâmico e vivo, alienando as ideias pré-concebidas de uma instituição elitista e autoritária, acreditamos que o MACFunchal terá de trabalhar contíguamente com a atividade artística da Região, contribuindo para o desenvolvimento de práticas dinâmicas, criativas e comprometidas.¹¹¹

Quadro orgânico

O Quadro orgânico do MACFunchal está dependente da Lei Orgânica da DRAC. Como serviço executivo da administração direta da RAM, integrado na SRT, a DRAC exerce as funções de acompanhamento, avaliação e execução das políticas asseguradas pela primeira. Tem então por missão dinamizar e coordenar os diferentes projetos que realizam as políticas definidas para a área da cultura, bem como manter ativo o diálogo com os criadores, no sentido de salvaguardar, valorizar e divulgar a identidade cultural da RAM¹¹².

Relativamente à sua organização nuclear, a DRAC estrutura-se nas seguintes unidades orgânicas:

- a) Direção de Serviços de Museus;
- b) Direção de Serviços do Património Cultural;

¹¹⁰Esta exposição coletiva internacional reuniu trabalhos de 12 artistas de várias ilhas. A mostra que partiu de uma proposta do Governo de Canárias contou com os trabalhos de Ricardo Barbeito, a representar a Madeira, de Teresa Arozena e Gregório González, das ilhas Canárias, de Maria José Cavaço, dos Açores, de Joelle Ferly, da ilha de Guadalupe, de Tchalê Figueira, de Cabo Verde, de Thierry Hoarau, da ilha Reunião, de Beliks Ramírez, da República Dominicana, de Sandra Ramos, de Cuba, de Roseman Robinot, da Guiana Francesa, de Shirley Ruffin, de Martinica, e de Júlio Suarez, do Porto Rico. Aquando da inauguração apresentou-se o livro-catálogo “Horizontes Insulares”, de 366 páginas, produzido pelo Governo de Canárias. Entre vários textos de vários especialistas, destaca-se a representação da Madeira através das palavras de Isabel Santa Clara em *Caminhos da Contemporaneidade Artística na Madeira* (pp.181- 199).

¹¹¹ Cf. **Apêndice**. Opinião do CAAM (p.22) em “¿Cómo debería de ser la arquitectura de un museo de arte contemporáneo?”; e Martinho Mendes (p.85) em “Como funciona a museologia contemporânea regional?”

¹¹² Cf. Jornal Oficial da Madeira (JORAM) – Série I, n.º 22. Decreto Regulamentar n.º 6/2013/M. 20 de fevereiro de 2013. Capítulo IV, Artigo n.º15. Acedido em: 03 de novembro de 2013, em: <http://www.gov-madeira.pt/joram/1serie/Ano%20de%202013/ISerie-022-2013-02-20.pdf>

- c) Direção de Serviços de Dinamização Cultural;
- d) Biblioteca Pública Regional;
- e) Direção de Serviços de Arquivística.

Segundo Decreto Regulamentar n.º 28/2009, de 9 de março - Série I, número 21, a Direção de Serviços de Museus (DSM) é a unidade orgânica com atribuições e competências no domínio da organização estratégica, promoção, divulgação e coordenação dos museus e núcleos museológicos tutelados pela DRAC, nomeadamente os seguintes:

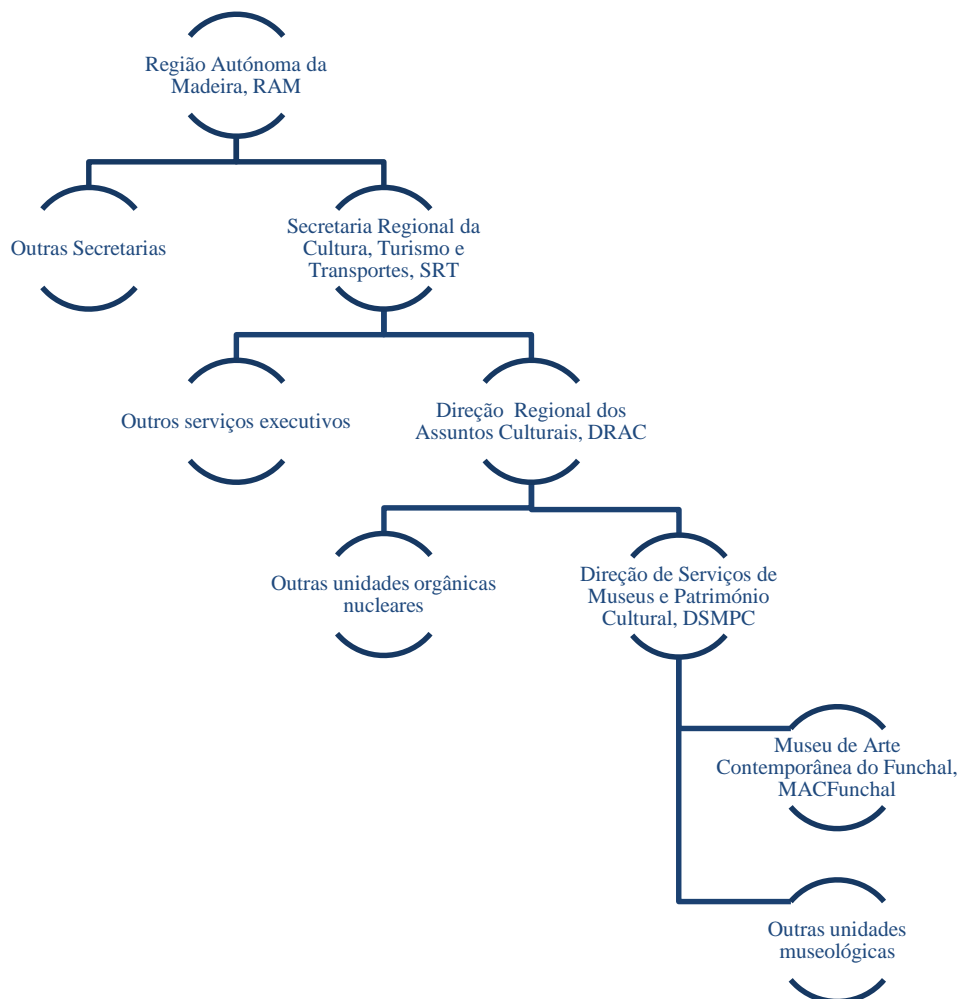
- a) Museu da Quinta das Cruzes, constituído por coleções de artes decorativas regionais, nacionais e internacionais, situando o papel da Quinta histórica funchalense no contexto das artes na ilha da Madeira;
- b) Casa-Museu Frederico de Freitas, constituída pelas coleções de artes decorativas madeirenses, nacionais e internacionais, doadas à Região pelo Dr. Frederico de Freitas, apresentadas no contexto de uma Casa-Museu, onde se inclui um edifício próprio para apresentação da coleção de Azulejaria portuguesa e internacional;
- c) *Photographia*-Museu “Vicentes”, constituído pelo ateliê e respetivo acervo da *Photographia* Vicentes e de outras casas de fotografia;
- d) Museu de Arte Contemporânea - Fortaleza de São Tiago, constituído por coleção de arte contemporânea portuguesa desde os anos 60 do século XX até à atualidade, incluindo uma coleção de artistas madeirenses contemporâneos;
- e) Museu Etnográfico da Madeira, dedicado a temas da etnologia das ilhas da Madeira e Porto Santo;
- f) Casa Colombo - Museu do Porto Santo, dedicada à presença do navegador Cristóvão Colombo na ilha do Porto Santo e à posição estratégica do Porto Santo no contexto da expansão portuguesa, espanhola e holandesa;
- g) Núcleo Histórico-Museológico de Santo Amaro, conjunto composto pela denominada Torre do Capitão, Capela de Santo Amaro, Casa dos Romeiros e edifício próprio para apresentação de exposições de média ou longa duração, sobre a história da evolução do povoamento da Madeira e da sua importância estratégica no contexto da expansão portuguesa e da história do arquipélago.

À DSM (à qual se juntou a Direção de Serviços do Património Cultural, como já referido¹¹³) compete, designadamente:

- a) Participar na definição e execução das estratégias de política cultural para a área dos museus;
- b) Divulgar o acervo dos museus e núcleos museológicos tutelados pela DRAC, através das ações que se revelem mais adequadas para o efeito;
- c) Propor a aquisição de novas espécies que possam enriquecer o acervo dos diferentes museus e núcleos museológicos tutelados pela DRAC;
- d) Propor parcerias com entidades públicas e privadas, em especial com outras unidades museológicas nacionais e internacionais, suscetíveis de promover a troca de experiências, a divulgação, o conhecimento e o contacto com os mais variados públicos.

¹¹³ Cf. Pág. 49.

Organigrama 01: Quadro Orgânico do MACFunchal, 2013



Orçamento anual

Fruto de uma conjuntura económica desfavorável e de uma crise financeira à escala mundial, o apoio do Estado português à cultura, de uma maneira geral, e aos museus, em particular, tem vindo a sofrer significativas diminuições ao longo dos últimos anos. Tal situação obrigou a repensar os modelos de gestão e de financiamento das instituições culturais, tendo vindo a ganhar pertinência, no seio dos museus, palavras de ordem como parcerias, gestão de receitas próprias e apoios externos provenientes de patrocínios ou do mecenato¹¹⁴.

¹¹⁴ Cf. **Apêndice**. Opinião do CAAM (p.21) em “¿En época de crisis económicas cómo se puede trabajar la museología contemporánea?” e João Brigola (p.76) em “Como romper as barreiras que ainda se impõem entre os museus de arte contemporânea e o público?”

Apesar de se atribuir aos museus as funções de agentes educadores, de aprendizagem, de coleção de obras de arte, conservação, investigação e lazer, a verdade é que o papel económico dos museus tem-se tornado cada vez mais importante, sendo responsáveis pelo processo de desenvolvimento socioeconómico (Bryan *et al.*, 2012). Os museus podem ser vistos como infraestruturas cruciais para a regeneração urbana, através da melhoria da qualidade de vida nas cidades, pelo que contribuem simultaneamente para o desenvolvimento turístico de uma cidade (Plaza e Haarich, 2009).

Para que um museu possa ser considerado um motor de revitalização económica e de crescimento é necessária a existência de condições básicas de economia e de localização, condições essas relacionadas com o quadro de ação da política pública e condições relacionadas com a gestão e a atividade do museu. Por fim, os museus serão motores eficazes do crescimento e do desenvolvimento económico local se forem pólos de atracção turística, que será tanto maior quanto maior for a sua visibilidade e notoriedade. Atualmente, esta visibilidade é mais fácil de se obter graças às novas tecnologias de informação e de comunicação.

Sobre a realidade orçamental dos museus portugueses (Neves, 2013:61) esta depende diretamente do seu organismo de tutela. Em 2009, 78% dos museus dependiam de uma Administração Central, 81% dos Governos Regionais, 26,2% de uma Administração Local e 47,5% de Privados, dos quais 51,7% são não lucrativos e 28,2% são lucrativos.

No que concerne aos seus recursos financeiros, o MACFunchal dispõe de um orçamento anual integrado no Plano de Investimentos da Região (PIDDAR)¹¹⁵. O montante anual é repartido pelas diferentes atividades museais, abrangendo as despesas com instalações e equipamentos, aquisição de peças, montagem de exposições, publicações, investigação, restauro e outras despesas de funcionamento. No que respeita às verbas apresentadas para o ano de 2013 existiu uma quantia exata de 280 000 euros a ser atribuída para apoio e divulgação dos museus da RAM, sendo no ano de 2014 e 2015 esta quantia reduzida para 240 000 euros. As despesas correntes de funcionamento do museu, incluindo as relativas ao pessoal, são asseguradas diretamente pelos serviços da tutela. Embora o museu não tenha autonomia financeira, entre as receitas que gere dispõe apenas do resultado da venda de bilhetes de ingresso e de *merchandising*, e que entram diretamente para os

¹¹⁵ Cf. Proposta de PIDDAR 2013 – ID, IP-RAM. Acedido em: 03 de novembro de 2013, em: http://www.idr.gov-madeira.pt/portal/ficheiros/PIDDAR/proposta_piddar_2013.pdf

serviços de contabilidade da SRT, centralizados para a Secretaria Regional do Plano e Finanças (SRPF) da RAM.

Relativamente a apoios financeiros, o museu recebeu, com base na lei do mecenato, a cooperação pontual da Farmácia da Nazaré, da Comissão “Funchal 500 anos” e, em anos transatos, como contrapartida dos eventos realizados, era feita uma doação para aquisição de obras. Atualmente, o museu recebe apoio do “Restaurante do Forte”, que colabora com a oferta de refeições/*cocktails* aquando da organização e inauguração de alguma exposição, e com algum material para a conservação e manutenção do respetivo edifício.

O quadro apresentado revela o orçamento anual do museu, sendo destacadas as receitas (próprias e externas) e as despesas com o pessoal¹¹⁶.

Quadro 01: Orçamento anual do MACFunchal (em euros)

	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Receitas próprias	13 921	12 278	12 925	11 674	13 182	16 131
Receitas externas	230 131	190 727	192 018	197 207	202 487	311 072
Receitas Totais	244 052	203 005	204 943	208 881	215 669	327 88
Despesas de gestão	73 021	25 162	21 805	15 811	25 071	28 949
Despesas com o pessoal	171 031	177 843	183 138	193 070	190 628	298 931
Despesas Totais	244 052	203 005	204 943	208 881	215 699	327 88

[fim]

¹¹⁶ Por receitas próprias percebe-se as receitas de bilheteira, prestação de serviços, aluguer de espaços, receitas de venda de publicações e de outros produtos. As receitas externas incluem as dotações da tutela, subsídios da administração central, regional e local, fundos comunitários, patrocínios, apoios privados, mecenato (conforme legislação em vigor), entre outras. As despesas de gestão suportam as despesas com instalações e equipamentos, aquisição de peças, montagem de exposições, investigação, conservação e restauro, entre outras. As despesas com o pessoal incluem as remunerações (ordenados e salários em dinheiro ou espécie) e as contribuições sociais dos empregados (contribuições sociais efetivas e imputadas aos empregadores).

Analisando o quadro acima apresentado, começamos por evidenciar que o museu se encontra suborçamentado, ou melhor, não tem orçamento próprio, sendo 2013 o ano no qual o museu conseguiu uma maior receita própria. De igual forma, em qualquer um dos anos apresentados, as receitas totais que o museu acarretou servem única e exclusivamente para colmatar as despesas totais do mesmo.

Na sua generalidade, as despesas pelo museu tidas são apenas de funcionamento (maioritariamente com o pessoal), uma vez que as programações, com raríssimas exceções, se encontram suspensas por falta de verbas. Tal situação diminui o poder de atração de (novos) públicos, traduzindo-se posteriormente na redução da receita¹¹⁷.

Encaminhando-nos para o lote específico das despesas de gestão, o museu, assim como o organismo que o tutela, deverá ter em consciência a importância do *marketing*, o que se deve atribuir fundamentalmente a duas diferentes causas. Por um lado, dever-se-á contornar o errado tradicionalismo com que são encaradas as coleções do museu, partindo-se do pressuposto que o valor nelas depositado é, *per se*, suficiente para a promoção do espaço. Por outro lado, dever-se-á aludir às carências de todo o tipo, desde o económico ao humano, que os museus enfrentam, nomeadamente a inexistência nos quadros de pessoal de técnicos especializados nas áreas de comunicação e *marketing*, de forma a promover a imagem dos museus de forma una e coesa, bem como a falta de meios financeiros para contratar este serviço¹¹⁸.

Pessoal ao serviço

Até a data de elaboração deste trabalho o número de pessoas (efetivas) ao serviço era de 12, sendo então 1 diretor, 2 técnicos superiores, 5 técnicos operacionais e 4 assistentes técnicos. Eventualmente, em determinados períodos, tem sido possível recorrer à admissão de pessoal, não permanente, ao abrigo dos programas de estágio ou de desemprego.

¹¹⁷ Cf. **Apêndice**. Opinião de Cláudia Camacho (p.66) em “Que podem fazer os museus para criar novos públicos?”

¹¹⁸ Cf. **Âpendice A**. Opinião de Maria del Mar Flórez Crespo (p.37) em “¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?”; João Brigola (p.75) em “Como romper as barreiras que ainda se impõem entre os museus de arte contemporânea e o público?”; e João Vilhena (p.77) em “Que podem fazer os museus para criar novos públicos?”

Um dos problemas que se coloca em relação ao pessoal é o da formação. Segundo o Artigo 46.º da Secção I - Recursos Humanos - Capítulo III da Lei-Quadro dos Museus - Lei n.º 47/2004, o museu, de acordo com a sua vocação, tipo e dimensão, deve proporcionar, nos termos da legislação aplicável, formação especializada ao respetivo pessoal. De facto, o investimento na formação é o segredo de sucesso para toda e qualquer organização, mas no meio museológico este ponto assume um alcance especialmente sensível. A razão está na dificuldade que existe no diálogo intergeracional entre profissionais com *backgrounds* de vivências e formação amplamente diferentes (Rego 1999: 212). Esta realidade, quando transposta para as implicações associadas aos serviços, pode revelar-se como um grande *handicap* para o museu. Por essa razão, a formação do pessoal não deve ser unicamente centrada em competências técnicas, deve assumir preocupações comportamentais e explicar que a atitude de cada elemento contribui para a experiência de visita ao museu.

O funcionário assume por conseguinte um *roll play* no museu, muito à imagem daquilo que concessionámos como experiência holística.

Desempenho, registo de entradas e frequentadores

O desempenho e a eficiência dos museus são temáticas que assumem um papel cada vez mais importante, mantendo porém o estudo destas questões uma expressão pouca acentuada.

A importância crescente de se avaliar o desempenho das organizações está, muitas vezes, relacionado com a necessidade dos museus obterem financiamento público ou privado, sendo assim uma forma dos museus justificarem a angariação desses fundos, mas também de gerir eficientemente os recursos que utilizam para fornecer diversos serviços culturais. No entanto, dadas as características dos museus, esta avaliação é por vezes complicada de ser efetuada. De facto, os museus têm objetivos de distinta natureza, que são também eles próprios difíceis de medir. Esta ideia é sustentada por Barrio *et al.* (2009), ao referir que os museus têm recursos, com natureza qualitativa e heterogénea, que são difíceis de quantificar. Por outro lado, acrescentam que muitas destas organizações são públicas ou mesmo sem fins lucrativos, em que não se pode medir o desempenho exclusivamente em termos financeiros.

O desempenho das instituições culturais poderá ser medido através do seu nível de eficiência (Mairesse e Eeckau, 2002). A eficiência é entendida como a capacidade de maximizar os *outputs* de uma dada instituição, neste caso museu, tendo em conta os seus *inputs*, ou ainda como a capacidade de obter os mesmos *outputs* com menos *inputs*, tratando-se assim de uma análise que estuda os recursos que um dado museu utiliza para alcançar o sucesso. Os *inputs* abarcam, por exemplo, os metros quadrados de área de exposição ou o número de funcionários, enquanto os *outputs* incluem o número total de visitantes, o número de exposições temporárias, entre outros (Basso e Funari in Carvalho, 2012).

Ainda relativamente à medição do desempenho através da eficiência, esta pode ser dividida em eficiência técnica e eficiência de escala. A eficiência técnica pretende aferir se existe um uso adequado dos recursos que os museus dispõe. Por outro lado, a eficiência de escala mede a distância de um museu relativamente a outro através do seu nível de eficácia, ou seja, a distância à instituição mais produtiva (Barrio *et al.*, 2009). A questão essencial nesta temática é que, como os museus têm distintas funções culturais, a medição do seu desempenho deve ser analisada criteriosamente de forma a abranger as suas diversas dimensões (Gstraunthaler e Piber, 2007).

Uma das formas qualitativas de avaliar o número de visitantes (*outputs*) será através da análise do número de ingressos, existindo uma ligação direta com o preçário aplicado.

Ao longo da sua existência, o MACFunchal tem aplicado diferentes tarifas de bilheteira. Assim, desde a implementação do euro como moeda única, o museu sofreu três grandes alterações:

Quadro 02: Custo de ingressos ao MACFunchal, entre 2002 e 2013 (em euros)

	2002 - 2006	2007 - 2011	2012 - 2013
Ingresso normal	2	2,5	3
Ingresso com desconto ¹¹⁹	1	1	1,5
Grupos Organizados	1,5	2	2
Grupos Escolares	Entrada gratuita ¹²⁰	Entrada gratuita	Entrada gratuita [fim]

¹¹⁹ Visitantes com mais de 65 anos e visitantes portadores do Cartão Jovem.

¹²⁰ Será necessário acrescentar que têm de igual forma acesso gratuito os artistas, os jornalistas, os profissionais de museus e os professores.

Sendo confrontado com a diminuição do apoio estatal, o museu, assim como grande parte das instituições culturais públicas, aumentou ao longo dos anos o seu custo de ingresso face aos visitantes.

Em formato genérico, a questão de preço tem levado a um debate intenso sobre se os museus devem cobrar ou não pela entrada dos visitantes. Para obter receitas próprias um museu tem estabelecer um preço de entrada (Tufts e Milne, 1999). A questão da cobrança pelas visitas aos museus é bastante sensível, como refere Steiner (1997), pois há museus que cobram pela sua visita e outros que não o fazem ou que apenas pedem aos visitantes um donativo (como é o caso do *Metropolitan Museum of Art*). Enquanto autores como Anderson (1998) concordam com a entrada gratuita nos museus, Bailey e Falconer (1998) apresentam alguns argumentos a favor de uma política de preços. Como posição intermédia outros argumentos surgem a favor de uma política discriminatória de preços (Frey, 1994).

De facto, autores como Creigh-Tyte e Selwood (1998) defendem que o montante pago pela entrada nos museus é prejudicial para os indivíduos com reduzidos rendimentos ou desincentiva a sua visita aos espaços culturais. Outros, como O'Hagan (1995) avogam que o aumento do preço dos bilhetes dos museus não tem necessariamente um efeito prejudicial, desde que exista uma melhoria na qualidade dos serviços culturais e à satisfação das necessidades do seu público. Há, assim, um *trade-off* entre a possibilidade de se praticar um determinado nível de preço ou de aumentar o preço já existente e as consequências que daí decorrem no número de visitantes.

Uma das sugestões de preço aplicadas por alguns museus baseia-se na estratégia *pay as you go*. Nesta prática existem preços de saída, pelo que os visitantes não pagam quando entram no museu, mas apenas na conclusão da sua visita. O preço neste caso depende do tempo despendido pelo visitante e pelo seu grau de satisfação.

Se fosse possível escolher um preço ideal, os indivíduos pagariam de acordo com o benefício arrecadado com a visita ao museu, pelo que haveria o pagamento de diferentes valores conforme a sua disponibilidade a pagar. Não se verificando esta situação, os indivíduos acabam por pagar valores normalmente fixados numa tabela de preços, existindo uma variedade de opções de preços, entre os extremos da entrada totalmente gratuita e da entrada paga. Assim, existem preços com desconto ou entradas gratuitas para diferentes categorias de visitantes (crianças acompanhadas por adultos, famílias, grupos, “Amigos do

Museu”, entre outros). No entanto, também pode ser sugerida uma doação voluntária por parte dos visitantes, caso estes apreciem a visita ao museu (Bailey e Falconer, 1998).

Como visto, uma das formas de avaliar o desempenho dos museus passa pela análise e avaliação do seu número de visitantes, o que representa um diagnóstico quantitativo e eventualmente qualitativo dos seus serviços. No que concerne ao MACFunchal, este monitoriza o seu número de visitantes, sendo esta uma prática já regularizada. As estatísticas são diferenciadas, destacando o público que visita a Fortaleza de São Tiago do público que visita o espaço museológico. Constatámos, porém, que o sistema de registo dos visitantes não proporciona um conhecimento rigoroso dos públicos do museu e que os dados estatísticos nem sempre representam uma fiel caracterização da realidade vivenciada¹²¹.

Recorrendo aos dados da DSMPC, foi-nos permitido elaborar uma análise sobre a evolução do número de visitantes aos museus tutelados pela DRAC.

Quadro 03: Número anual de visitantes aos museus tutelados pela DRAC, entre 2008 e 2013 (em número)

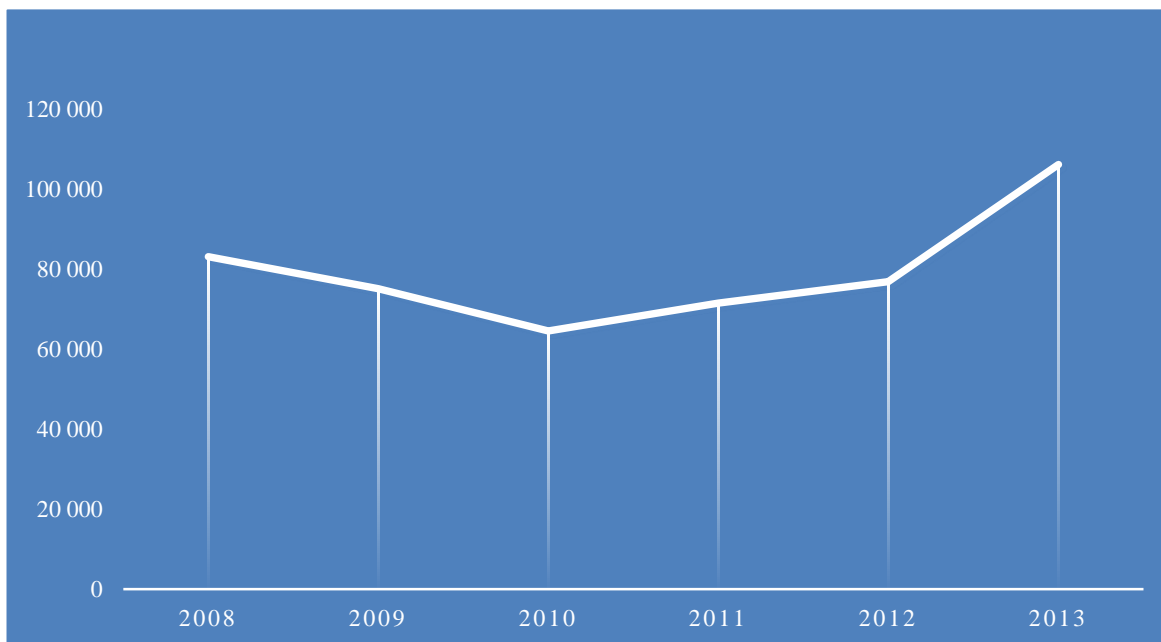
	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Museu Quinta das Cruzes	18 993	8 389 ¹²²	21 535	26 363	26 131	29 740
Casa- Museu Frederico de Freitas	15 609	16 071	10 598	10 858	12 661	12 267
<i>Photographia</i> Museu Vicentes	4 953	4 575	4 506	4 593	5.329	4 241
Museu de Arte Contemporânea	19 195	22 464	22 641	24 381	25 697	26 863
Museu Etnográfico da Madeira	8 687	9 679	7 497	6 938	12 617	17 671
Casa Colombo – Museu Porto Santo	13 079	12 291	12 416	15 397	11 428	12 186
Centro Cívico e Cultural Santa Clara – Universo de Memórias João Carlos Abreu	2 755	1 735	1 767	2 015	2 211	3 355
Total	83 271	75 204	64 661	71 623	77 000	106 323

[fim]

¹²¹ Ao analisar os dados facultados, verificámos a existência de uma dúbia constatação entre o número de visitantes ao espaço museológico e o número de visitantes à Fortaleza. Dado que o MACFunchal não apresenta na sua bilheteira um ingresso exclusivo às visitas à Fortaleza (os ingressos gratuitos, assim como os restantes, predisõem, *a priori*, de uma entrada ao espaço museológico) como é que tem sido praticada uma contagem que se cinge a estes visitantes? Não tendo conseguido uma resposta plausível que justificasse tal categorização, pareceu-nos correto agrupar os dois dados facultados (as visitas ao museu e as visitas à Fortaleza) num único número.

¹²² No ano de 2009, entre janeiro e junho, o Museu Quinta das Cruzes esteve encerrado para obras.

Gráfico 01: Número anual de visitantes aos museus tutelados pela DRAC, entre 2008 e 2013 (em número)



Analisando os dados acima apresentados observamos que entre 2008 e 2009 o número total de visitantes aos museus sofreu uma descida de aproximadamente 0,10 %. Entre 2009 e 2010 a tendência de decréscimo continuou, passando a ser de aproximadamente 0,16%. Contudo, entre 2010 e 2011 notou-se uma reviravolta no número de visitantes, observando-se um acréscimo de sensivelmente 0,09%. Entre 2011 e 2012 o acréscimo manteve-se, sendo aproximadamente 0,07%. Finalmente, entre 2012 e 2013 a tendência de evolução positiva verificou-se de forma acentuada, sendo sensivelmente 0,27%.

Assim sendo, observamos que nos últimos 3 anos o número total de visitantes aos museus tem aumentado, sendo o MACFunchal o segundo museu mais procurado pelo público, registando uma média anual entre os 6 000 e os 7 000 visitantes.

Contudo, embora seja sabido que um dos objetivos por parte da direção da SRT é o de “reforçar a promoção cultural e fomentar a apetência para os museus não só por parte dos visitantes, como também dos residentes ...”¹²³, surge-nos aqui uma questão: o que terá motivado este aumento de procura? Que promoção terá sido praticada? Que estratégias de

¹²³ Cf. SRT, (2013). “Museus da Madeira com 67 mil entradas”, Comunidades, n.º 58. Acedido em: 05 de outubro de 2013, em: <http://ccm.gov-madeira.pt/docs/Comunidades058.pdf>

pensamento terão sido aplicadas? Para explicar tal situação tenhamos em conta que o aumento progressivo do índice de escolarização, a democratização de acesso à cultura e a noção de que o desenvolvimento pressupõe a articulação de várias valências - económica, social e cultural - são fatores que se refletem na procura e no crescimento dos museus.

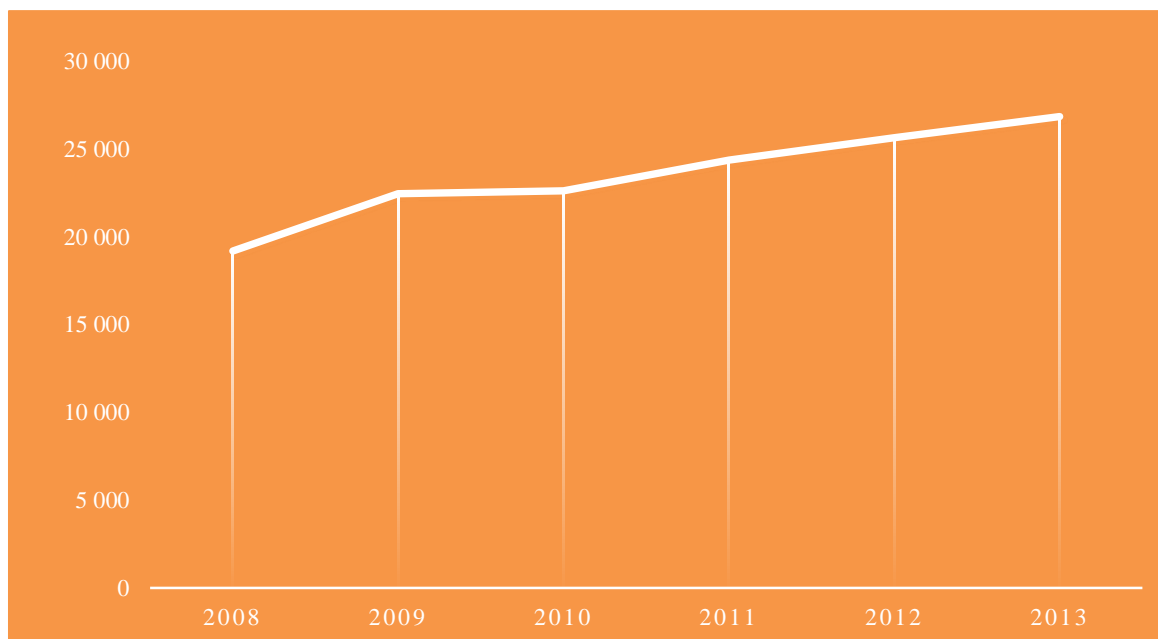
Visto o número anual de visitantes aos museus tutelados pela DRAC, analisemos, em específico, o número de visitantes ao MACFunchal. Para tal foi feita uma primeira análise aos números mensais de visitantes ao museu, sendo posteriormente elaborada uma análise que se divide aqui em quatro grandes grupos: os visitantes estrangeiros, os visitantes nacionais, os visitantes com entrada gratuita e ainda os visitantes inseridos em grupos escolares.

Quadro 04: Número mensal de visitantes ao MACFunchal, entre 2008 e 2013 (em número)

	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Janeiro	800	1 284	2 190	1 677	1 954	2 088
Fevereiro	1 433	1 905	1 414	2 011	2 268	2 328
Março	1 737	2 320	2 349	2 111	2 420	2 273
Abril	2 011	1 959	1 762	1 985	2 040	1 762
Maiο	2 414	1 900	1 826	3 000	3 730	2 172
Junho	1 371	1 067	1 798	1 984	1 815	1 979
Julho	1 444	2 060	1 887	1 745	2 070	2 806
Agosto	1 201	2 229	2 247	1 735	1 835	2 536
Setembro	1 502	2 172	2 035	2 190	2 157	2 054
Outubro	2 207	1 883	1 800	1 970	1 832	2 584
Novembro	1 577	1 966	1 785	2 035	1 769	2 302
Dezembro	1 498	1 719	1 548	1 938	1 767	1 979
Total	19 195	22 464	22 641	24 381	25 657	26 863

[fim]

Gráfico 02: Número anual de visitantes ao MACFunchal, entre 2008 e 2013 (em número)



Na sua generalidade, o crescimento do número de visitantes ao MACFunchal entre 2008 a 2013 representou um valor de 0,31%. Será pertinente referenciar que, embora entre 2008 a 2010 o número geral de visitantes aos museus tutelados pela DRAC tenha diminuído, o número de visitantes ao MACFunchal cresceu, estabelecendo aqui uma relação indireta de crescimento. Já nos anos posteriores, entre 2011 a 2013, o crescimento foi notado em todos os museus tutelados pela DRAC.

Referente à frequência dos visitantes por meses, podemos antecipar que, possivelmente, e visto não se verificar uma tendência uniformizadora, o valor inerente a estes números estabelece uma relação com as práticas letivas das escolas da Região, com a sazonalidade turística (podendo aqui entrar as condições ambientais/sazonais típicas de cada estação) e as datas/épocas festivas, entre estas a “Noite Europeia dos Museus” (17 de maio) e o “Dia Internacional dos Museus” (18 de maio).

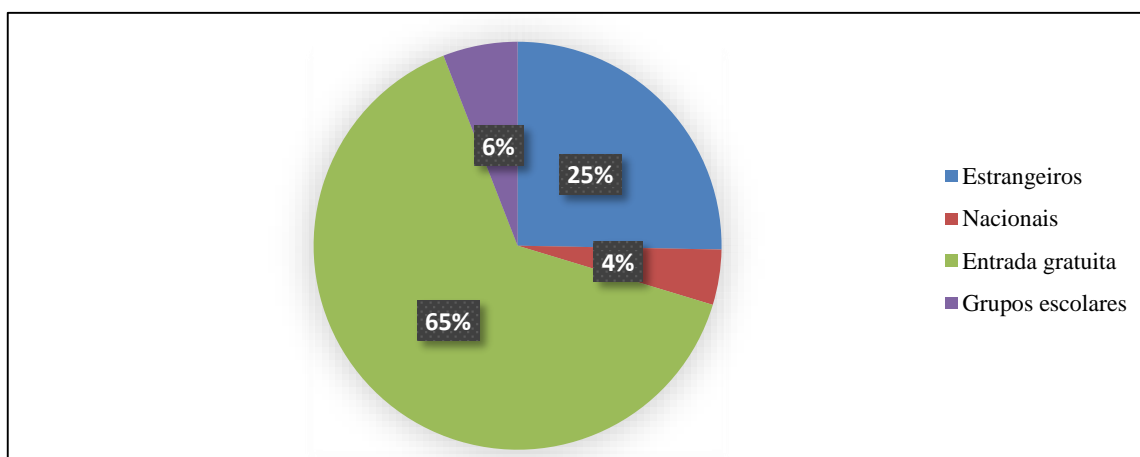
Passemos a apresentar o número de visitantes ao MACFunchal por categorias, acompanhado posteriormente por um gráfico circular. Sublinhamos que, quando nos referimos aos “visitantes nacionais” estamos a falar de igual forma dos visitantes locais/regionais. Acrescentamos ainda que foi considerado relevante apresentar no grupo “Visitantes com entrada gratuita” os números relativos aos grupos escolares.

Quadro 05: Número anual de visitantes ao MAC Funchal em categorias, entre 2008 e 2013 (em número)

	2008	2009	2010	2011	2012	2013
Visitantes estrangeiros	5 808	6 591	5 790	5 106	6 328	6 102
Visitantes nacionais	600	530	543	545	1060	2 912
Visitantes com entrada gratuita	11 374	14 143	14 867	17 531	17 262	15 751
(Visitantes inseridos em grupos escolares)	(1 413)	(1 200)	(1 441)	(1 199)	(1 007)	(2 098)
Total	19 195	22 464	22 641	24 381	25 657	26 863

[fim]

Gráfico 03: Visitantes ao MACFunchal, em categorias - entre 2008 a 2013 (em percentagem)



- Total de visitantes estrangeiros (2008-2013): 35 725
- Total de visitantes nacionais (2008-2013): 6 190
- Total de visitantes com entrada gratuita (2008-2013): 90 928
(Total de visitantes inseridos em grupos escolares (2008-2013): 8 538)

Começamos pela questão da entrada gratuita, já aqui levantada. Qual o serviço público para o qual não se paga nada? Porque é que não há de se pagar para ter acesso a um museu? O custo de ingresso para visitar o MACFunchal representa uma quantia simbólica de €3,00, existindo ainda descontos e uma série de situações que dão direito a entradas livres. Porque é que o museu, e consequentemente o seu organismo de tutela, havia de querer abdicar desta receita? Existem contudo opiniões divergentes, sendo que a prática de entradas livres em museus representa uma questão atualmente debatida no contexto da democratização do acesso, por se tratar de um “serviço público”, ou na perspetiva do

aumento do número de visitantes e da formação de novos públicos.

Os dados disponibilizados pelo museu não entram em pormenores detalhados sobre o perfil dos visitantes - a idade, a naturalidade, a profissão, entre outros¹²⁴ - mas talvez possamos concluir que entre as pessoas que visitaram o espaço museológico, 65% teve, sem dúvida, o acesso facilitado. No que se refere ao número de entradas pagas este deverá rondar entre a percentagem de visitantes estrangeiros e visitantes nacionais (25% + 4%), o que irá perfazer um valor que representa nem metade das entradas gratuitas (29% de 65%).

Verificando os dados parece-nos que o número de visitantes nacionais predispostos a pagar para ter acesso ao museu é muito pouco representativo. Qual será o motivo desta razão? Existem barreiras à visita aos museus, como a distância, razões de saúde, falta de transportes, o horário de abertura, o pouco interesse em visitar os museus e/ou a falta de tempo (Wavell *et al.*, 2002). Entre as barreiras consideram-se como institucionais aquelas que resultam de horários de funcionamento bastante restritivos, de atitudes desadequadas, do comportamento dos indivíduos e das políticas de cobrança de entrada no museu que desfavorece as famílias de baixos rendimentos. Adiantemos ainda “a cerimonial entrada no museu, a obrigatoriedade do circuito, a presença de vigilantes nas salas, a imposição de distâncias para examinar as obras de arte (...) barreiras que, consciente ou inconscientemente, desencadeiam uma seriedade e inibição dos visitantes.” (Santa Clara, 1988:239). Outro tipo de barreiras, as barreiras pessoais e sociais, resultam da falta de competências ao nível da escrita, da leitura e da comunicação por parte dos cidadãos e da sua baixa autoestima (Wavell *et al.*, 2002).

Neste particular caso, uma das razões que possam justificar um reduzido número de visitantes nacionais “pagantes” será, certamente, a falta de uma política educacional virada para o consumo das instituições culturais. Em contrapartida, no que se refere aos visitantes estrangeiros podemos afirmar que o MACFunchal “regista sempre um aumento de visitas quando escalam navios no porto” (Florença, 2009). Segundo o diretor do museu este “é um movimento estranho em relação aos dias normais”, acrescentando que “nos dias da semana em que não estão barcos no porto, o número de visitantes é muito menor.” (*idem*).

É certo que, ao colocarmos lado a lado os visitantes nacionais e os estrangeiros, existe uma observável diferença de números: 45% dos estrangeiros pagam para entrar no museu enquanto apenas 4 % dos visitantes nacionais praticam esta compra. Talvez façamos um

¹²⁴ O registo do número de visitantes ao museu é elaborado de forma não informatizada.

juízo algo reacionário e precipitado, mas ao que parece os museus, e restantes espaços dedicados às diversas formas de expressão cultural e artística, despertam pouco - ou nenhum - interesse na maioria da população local. Esta ideia, possivelmente demasiado generalizada, não é retirada de nenhum estudo detalhado nem parte de alguma entidade com responsabilidade na matéria. A afirmação é vinculada pela própria população. E não justifiquemos esta falta de interesse pela simples ideia de que as pessoas não visitam porque não conseguem pagar e visitarão se a entrada for grátis. No nosso parecer, esta é uma falsa premissa. As pessoas não visitam porque não acham os museus relevantes, porque não entendem a sua linguagem. Em muitos casos, porque nem sequer sabem que existem. Mas gastam (e gastam muito mais que €3) para participar ou assistir a atividades e/ou eventos que lhes pareçam relevantes, interessantes, divertidos; e que valham a pena o dinheiro (e tempo) investido.

Ainda sobre a prática de entradas gratuitas, é sabido que a aplicação destas traz, sem dúvida, um aumento no número de visitantes. No entanto, trata-se, na maioria dos casos, de pessoas com o mesmo perfil ou até das mesmas pessoas que passam a visitar mais vezes. O aumento do número de visitantes associado à formação de novos públicos passa por novas abordagens de exposição e interpretação das coleções, e, claro, por novas estratégias de comunicação. Quando o ‘produto’ é apetecível, o ‘cliente’ não hesita em pagar para o adquirir¹²⁵. E, tratando-se aqui de um museu regional, preocupados como devem ser com as questões de acesso, podem desenhar políticas de bilheteira acessíveis para a maioria dos bolsos.

Em contexto nacional limitamo-nos, normalmente, a avaliar tudo de forma empírica, no caso das entradas livres, sendo que em países que já as implementaram, houve estudos de avaliação da medida. Lembremos que em janeiro de 2001 os museus nacionais do Reino Unido instituíram a entrada gratuita às exposições permanentes, continuando a cobrar bilhetes (caros) para as exposições temporárias. A abolição da entrada paga foi assistida por um aumento do apoio financeiro asseverado pelo governo de Tony Blair (20 anos antes, o governo de Margaret Thatcher tinha seguido o caminho inverso, incentivando as entradas pagas nos museus nacionais, no sentido de cortar o apoio financeiro dado pelo Estado). Alguns meses depois, em julho 2001, os museus registavam um aumento médio de 62% no

¹²⁵ Cf. **Apêndice**. Opinião de Cláudia Camacho (p.67) em “Que grandes exemplos de sucesso museológico poderíamos seguir/ acompanhar?”

número de visitas. Como tal, em 2003 é publicado o estudo de públicos da *Ipsos-MORI* que pretendia avaliar o impacto da introdução das entradas livres. Embora o estudo confirmasse o aumento significativo do número de visitantes, revelou-se também que a maioria eram visitas realizadas por pessoas com o mesmo perfil sociodemográfico, ou eram então visitas repetidas, ou seja, as mesmas pessoas visitavam mais vezes (Martin, 2003). Mais recentemente, o estudo *To Charge or What to Charge?* (2011) informava que:

*“Unlike the United Kingdom, where national museums have free entry, institutions in the US take several different approaches, seemingly based on geography. Museums in major cities, especially those that attract tourists, by and large charge for entry. Their counterparts in areas with fewer international tourists or which rely on local visitors are more likely to be free because they need those visitors to return.”*¹²⁶ (Stoilas e Burns, 2011).

De volta à nossa realidade, o MACFunchal equipara tanto os visitantes estrangeiros como os nacionais: ambos pagam o mesmo valor de entrada. Contudo, entre as pessoas locais que durante conversa informal afirmavam não ser visitantes do museu, associavam como razão invocada a falta de tempo, a falta de interesse ou ainda o desconhecimento sobre a existência do museu. Note-se que foram raras as vezes em que as pessoas responderam que não visitavam porque se pagava ou porque o bilhete era caro.

Considerando, portanto, que os visitantes locais, nacionais e (alguns) estrangeiros não criticam pelo facto de terem que pagar para entrar no museu e que a política de ingressos estabelece preços relativamente baixos, sendo contemplados vários descontos, assim como entrada livre para certos grupos de visitantes e profissionais, parece-nos que o museu não deveria de abdicar desta receita, até porque se a intenção do museu for o aumento do número de visitantes associado à formação de novos públicos, dificilmente esse caminho passará pela prática exaustiva de entradas gratuitas. Deveriam continuar a cobrar e ao mesmo tempo começar a investir mais numa melhor estratégia de exposição, interpretação e *marketing*,

¹²⁶ Traduzido para português: Ao contrário do Reino Unido, onde os museus nacionais têm entrada gratuita, as instituições dos EUA têm diversas abordagens com base na sua disposição geográfica. Os museus das grandes cidades, especialmente aqueles que atraem turistas, têm custo de entrada. Em contrapartida, nas zonas com menor afluência turística, ou que dependem de visitantes locais, as entradas são livres, já que pretendem o regresso destes visitantes.

que, para além de servir os públicos atuais, contribuiria para a formação de novos públicos. A oferta tornar-se-ia mais relevante, mais acessível intelectualmente, mais ‘apetecível’.

Contudo, mais urgente do que analisar o perfil dos visitantes que acedem ao museu, será necessário perguntar pelo “não público”, pelas pessoas que não marcam presença no museu: quais são as suas expectativas e motivações durante o seu tempo de lazer e, sobretudo, que construção mental têm acerca do museu para não o visitarem.

Façamos ainda uma última perspetiva sobre estes números, uma perspetiva social. Esta perspetiva permite-nos distinguir segmentos equivalentes a diferentes zonas sociais de gosto, ou sensibilidades, a que correspondem também diferentes zonas de circulação mundana, ou de validação prestigiante, e diversos tipos de discursos culturais legitimadores. Esta segmentação social está relacionada com uma estrutura hierarquizadora entre níveis de rendimentos, estratificação socioprofissional e nível de instrução e informação, entre outros, sendo que a segmentação e a hierarquização não são coincidentes nem redutíveis uma à outra.

Assim, segundo Melo (2012: 109-115), entre uma zona especializada¹²⁷, uma zona tradicional¹²⁸, uma zona mundana¹²⁹, uma zona mediana¹³⁰ e uma zona popular¹³¹, acreditamos que a predominância de gostos da população madeirense assenta numa zona tradicional, oscilando em algumas situações com uma zona mundana e/ou mediana. Assim se explica, por exemplo, uma das razões que justificam a frequência do Museu Quinta das Cruzes como o primeiro museu mais visitado da Região e o Museu de Arte Sacra como o terceiro. Estará o MACFunchal confinado a uma zona especializada? Onde o nível de informação cultural especializada, numa aceção que não se confunde com o nível de formação escolar, é o fator mais importante? Será o MACFunchal um museu para elites?¹³²

¹²⁷ Identifica-se com o sistema de arte contemporânea na medida em que ela é que lhe dá conteúdo, sendo esta zona interclassista, com dominante da classe média ao nível económica e da alta ao nível de formação.

¹²⁸ Polarizada na arte antiga com alheamento relativamente à arte contemporânea, sendo exclusiva, com dominante da classe alta ao nível económico e de formação e com valorização familiar

¹²⁹ Relaciona-se parcialmente e parcelarmente com a arte contemporânea através de uma franja mais mundana e decorativa, sendo aberta à mobilidade social com dominante da classe alta ao nível económico, sendo a formação pouco relevante.

¹³⁰ A relação com a arte contemporânea é limitada a artistas com um grau elevado de notoriedade, sendo interclassista e aberta com dominante da classe média.

¹³¹ Sem nenhuma relação com a arte contemporânea, predominando a referência a valores culturais populares tradicionais, sendo de igual forma interclassista com dominante da classe média-baixa, mas com desvios e extensões a todas as outras.

¹³² Cf. **Apêndice**. Opinião de Jorge Sepúlveda e Ilze Petroni (p.11) em “¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?”

Para finalizar, partindo de uma exemplar estruturação, o museu tem o papel de realizar, periodicamente, estudos de público e de avaliação em ordem a melhorar a qualidade do seu funcionamento e atender às necessidades dos visitantes (artigo 57.º do Capítulo IV da Lei-Quadro dos Museus - Lei n.º 47/2004). Como tal, seria pertinente promover, a título de exemplo, um estudo focalizado na Região que permitesse analisar a proveniência dos seus visitantes locais. Tal estudo permitiria escalonar as representatividades dos diferentes concelhos da RAM, estabelecendo possíveis linhas de comparação entre motivação, distância e alienação.

Valências do equipamento

Estando inserida dentro dos limites da então classificada “Zona Velha” da cidade, a Fortaleza de São Tiago é considerada como monumento de interesse Regional pela Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais (DGEMN) e entregue para ser recuperada, restaurada e reutilizada a 17 de julho de 1992. Desde então foi parcialmente readaptada para albergar o MACFunchal.

Descrição geral do móvel:

- Área total construída: 3716m²;
- Área ocupada pelas instalações museológicas: 1987m² dos quais 104m² estão reservados a duas salas ocupadas pelo Núcleo Museológico Militar.
- Área ocupada pelas instalações do Restaurante do Forte: 338,4m²
- Área descoberta - inclui parada principal, esplanada baixa, esplanada média e esplanada superior e atual zona de estacionamento: 1390,4m².

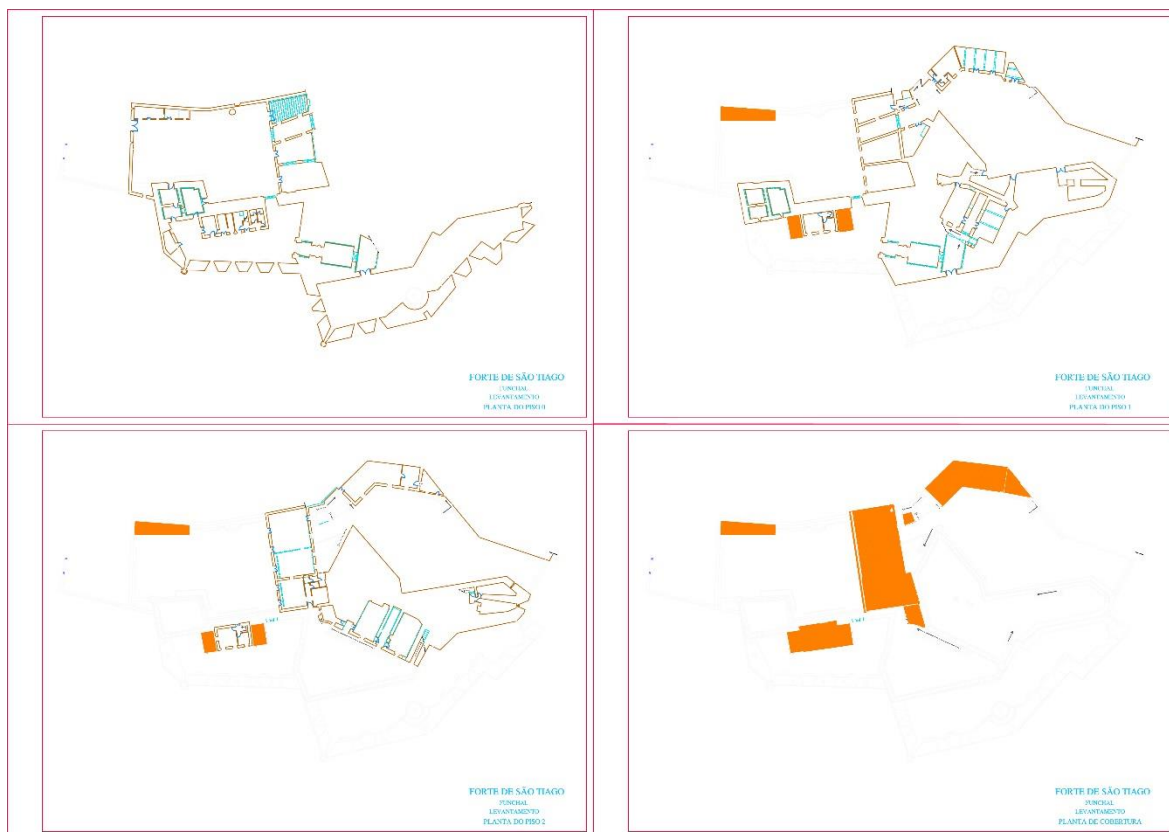


Figura 13: Planta de referência por pisos (piso 0, piso 1, piso 2, planta de cobertura)

Fonte: Arquivo MACFunchal

No que toca à distribuição do espaço existem: uma receção; uma loja do museu; oito salas de exposição; três reservas; uma oficina; uma arrecadação; uma administração; uma biblioteca/centro de documentação contemporânea; duas salas reservadas ao Núcleo Museológico Militar; um Cafeteria/ Restaurante; e ainda espaços dedicados a intervenções temporárias: uma capela; um túnel; duas celas.

Como principais patologias estruturais deste imóvel é possível salientar os problemas nas coberturas, os maus isolamentos e algumas infiltrações; o risco de desabamento dos tetos das salas principais (devido a maus estuques feitos aquando da última recuperação); algumas infiltrações nas paredes (norte) das reservas 2 e 3; o apodrecimento e destacamento de argamassas e conseqüente destacamento das camadas de policromia (à base de cal); os problemas de humidade; os problemas de infestação por bolores, nomeadamente da cadeia (tendo atingido as calhas elétricas); o teto da sala administrativa com falhas no isolamento; entre outras. De forma regular, e tentando colmatar as referidas patologias, o museu aplica

um plano de manutenção do espaço arquitetónico através de recaleamento sazonal dos exteriores da Fortaleza; o isolamento das paredes interiores das reservas; a pintura do interior do museu; a limpeza/raspagem dos bolores e humidades; a recuperação dos tetos e ainda a revisão da instalação elétrica.

Referente a este assunto, parece-nos adequado acrescentar a opinião de Ricardo Velosa, antigo diretor da DRAC. Segundo o mesmo, “o Museu de Arte Contemporânea da Madeira estava à minha responsabilidade quando estava na DRAC e era dos que me trazia mais problemas, não pela gestão que é ótima, mas pelo espaço e condições.” (Ricardo Velosa in Sousa, 2014). Desta forma, defende que a coleção do MACFunchal deveria ser colocada no Centro das Artes - Casa das Mudanças, passando a ter aqui uma sala própria para exposições rotativas. Acrescenta ainda que, com este procedimento, “ficávamos com um dos melhores museus de arte contemporânea.” (*idem*). Embora a descentralização nem sempre seja um caminho a seguir, tal proposta parece-nos merecedora de uma aberta discussão. Contudo, será essencial a ponderação de fatores na mudança do museu, através das suas possíveis intervenções na área em que será implementado, já que um museu não se encerra em si mas abre-se; não se volta para dentro mas projeta-se para fora. Como tal, independentemente da sua localização, é função essencial do museu estabelecer um diálogo com a população: mostrando, ensinando, promovendo e respondendo. Terá de se mostrar como uma instituição aberta não só enquanto sai de si e se projeta, mas também enquanto convida, criando estruturas de acolhimento - intervém enquanto se projeta, formando, e enquanto recebe, projetando-se¹³³.

Espaço externo

Analisando o espaço circundante da Fortaleza evidenciamos o progressivo crescer de prédios, cafés, esplanadas e restantes edificações arquitetónicas. Como tal, evidenciamos uma política de apropriação de espaço incorreta, já que, segundo as Servidões Administrativas do Património Cultural os imóveis classificados dispõem de uma Zona de Proteção (ZP) de 50m a contar dos seus limites externos, ou de uma Zona Especial de Proteção (ZEP), zonas *non aedificandi*, pelo que não se podem fazer quaisquer alterações

¹³³ Sobre tais propósitos, não podemos deixar de mencionar o desígnio em conceber no Funchal um museu cuja autoria pertenceria ao arquiteto Frank Gehry - autor do reconhecido *Museo Guggenheim Bilbao* - ou ainda a ideia de transladar o acervo do MACFunchal para o atual edifício da Praça do Mar.

sem que as mesmas sejam sujeitas a parecer da administração central, neste caso, do Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico, I. P (IGESPAR).



Figura 14: Espaço externo do MACFunchal. Funchal, 2013

Fonte: Arquivo pessoal

Espaços expositivos

Chegados a este ponto, seria necessário elaborar uma abordagem unicamente centrada no espaço expositivo do MACFunchal, nomeadamente aos seus aspetos museográficos. Contudo, e sendo esta uma análise que requer um prolongado período de estudo, decidimos focar a nossa atenção para três elementos base, entre eles: a conformação, o movimento e o acesso; a segurança; e a conservação.

Conformação, Movimento e Acesso

Como referido, o espaço museológico do MACFunchal distribui-se em oito salas de exposição, tendo como dimensões:

Quadro 06: Dimensões das salas de exposição (em centímetros)

	Largura	Comprimento
Piso Inferior		
Sala 1	8,63	4,9
Sala 2	8,74	4,85
Piso Intermédio		
Sala 3	8,25	5,16
Sala 4	8,93	4,92
Piso Superior		
Sala 5	3,62	3,57
Sala 6	6,36	5,74
Sala 7	6,65	8,54
Sala 8	8,51	8,74

[fim]

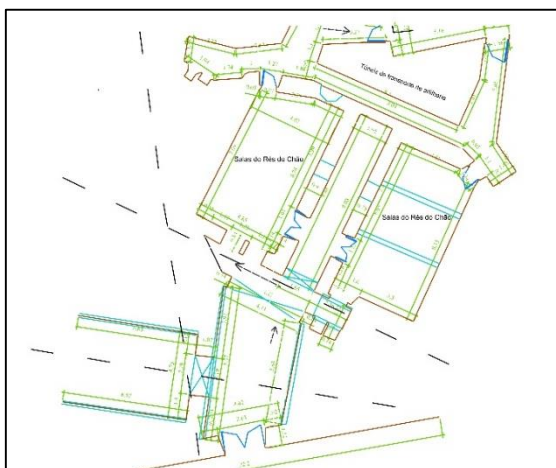


Figura 15: Planta do piso inferior (salas 1 e 2)

Fonte: Arquivo MACFunchal

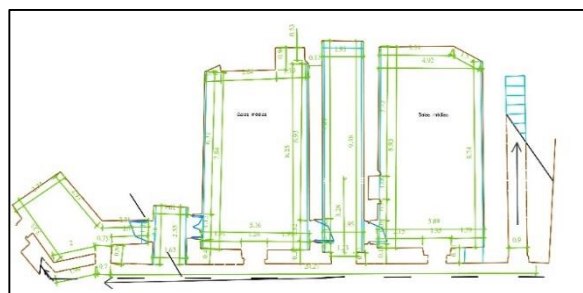


Figura 16: Planta do piso intermédio (salas 3 e 4)

Fonte: Arquivo do MACFunchal



Figura 17: Planta do piso superior (salas 5, 6, 7 e 8)

Fonte: Arquivo do MACFunchal

Referente à criação de salas de exposição houve desde sempre duas tendências muito distintas, a moderna e o sistema tradicional. A tendência moderna baseia-se na construção de grandes espaços, suficientemente versáteis e livres para conseguir a adaptação a qualquer exposição. Tal situação permite a adequação das manifestações mais diversas e complexas de arte contemporânea, requerendo muitas das vezes um trabalho abrangente do museu para conseguir esta adaptação. Por outro lado, o sistema tradicional propõe espaços separados e várias características de formato diferente, que podem ser interligados de forma independente ou ligados por corredores ou galerias laterais. Nesta situação, cada espaço tomaria como seu o tipo de trabalho por ele abrigado.

No caso do MACFunchal aplica-se o sistema tradicional, existindo oito salas de exposição, divididas em três pisos, sendo ligadas unicamente por uma escadaria externa. Regra geral, os dois pisos inferiores funcionam com exposições rotativas da coleção do museu - com a periodicidade máxima de um ano -, sendo o terceiro piso destinado a exposições de curta duração de artistas convidados pelo museu ou de entidades interessadas em expor. Como ponto forte desta dinâmica de espaços vinculada pelo MACFunchal, salientamos a oferta de um passeio constantemente variado e dinâmico. Em contrapartida, são alguns os pontos fracos deste sistema tradicional, destacando aqui o difícil, ou impossível, acesso às salas por parte dos visitantes com mobilidade reduzida; as condições climáticas adversas que poderão influenciar um comportamento menos positivo no visitante, dada a circulação obrigatória pela zona exterior do museu; e o sentimento de descontinuidade da amostra, devido ao tempo de movimentação entre os pisos.

Relativamente ao seu processo de funcionamento, nomeadamente da sua imagem, o museu terá de ponderar a sua posição entre o conhecido *white cube* e a recente *black box*¹³⁴. O *white cube* representa um espaço expositivo e emblemático que expõe um campo ideológico em torno do modernismo ocidental, garantindo assim um ambiente ideal para a apresentação de obras de arte: paredes brancas sem decoração, fontes ocultas de luz artificial, pisos de madeira polida ou carpetes homogêneas. Em suma, um ambiente limpo e discreto que reforce a abstração do espaço e a descontextualização tradicional presente tanto no espaço museu como nas galerias de arte. A fim de fazer a "essência da arte" visível, e para garantir uma espécie de temporalidade e sacralidade, estes *white cubes* separam-se da

¹³⁴ Cf. **Apêndice**. Opinião de Glenn Wharton (p.51) em "What is the best architecture for a contemporary art museum?"

realidade exterior, tanto no seu contexto histórico, como económico e social. A atenção voltada para a operação e as exigências do *white cube*, inerentemente provocaram a reconsideração do papel do visitante e/ou da sua presença física. Assim, o próprio espaço e a exibição de obras de arte contribuíram para a construção de determinados tipos de público, fazendo com que a crítica do *white cube* alertasse os visitantes para um papel mais ativo e autorreflexivo. Com o surgimento dos novos meios de comunicação, nomeadamente a partir da década de 60, o pensamento teórico sobre os espaços de arte, muitas vezes operado como metáforas, logo criou o par do *white cube* a *black box*. As sessões audiovisuais - como as de cinema e as projeções de vídeo, bem como algumas instalações no espaço -, exigiram uma zona escura, muitas vezes isolada num ambiente de uma *black box*. Desta forma assegurava-se um museu completo, que albergava tanto as *white walls* como os *black rooms*. Assim sendo, este será certamente um dos retos do MACFunchal, assumir dentro do seu espaço expositivo esta ambivalência de *showrooms*¹³⁵.

No que respeita à circulação na área de exposição este é um problema que deve ser resolvido tendo em conta a organização do espaço e os elementos que o constituem, a fim de propor um percurso que ofereça ao visitante a melhor maneira de contemplar e conhecer a exposição. Tal situação poderá permitir que o visitante contemple as obras de maior interesse, resultando em vantagens para o museu, nomeadamente em questões de facilidade de monitorização e economia de espaço (algo que acontece em museus de pequena escala e que não sucede nos grandes museus, onde a sugestão de um percurso poderia gerar uma visita monótona).

Por sua vez, as salas de exposição podem ou não estar ligadas internamente, em função dos requisitos de continuidade ou diferenciação de amostras. Além de resolver a circulação entre as salas de exposição, é igualmente importante proporcionar a circulação e o acesso a estas, devendo ter em atenção, entre outros fatores, o uso de uma sinalética adequada. Para tal, consideramos como critérios primários os seguintes:

- As salas de exposição devem ser facilmente acessíveis a partir da área de receção do público do museu, para que o visitante não tenha qualquer hipótese de confundir o caminho em direção a elas;

¹³⁵ A título de exemplo temos o caso do CAM - FCG, cujo sistema tradicional expositivo recorre à utilização de pequenas *black boxes* móveis, estabelecendo então uma ambivalência de espaços expositivos.

- O acesso do público deve ser independente das obras em trânsito, a fim de garantir a segurança das exposições e a versatilidade do programa de exposições.

De modo geral, o acesso principal e o movimento entre as salas de exposição do museu deve representar um acesso independente sem interromper a promoção de outras atividades.

Segurança

O acesso do público às salas de exposição deve ser direto e acessível a partir de qualquer um dos sistemas de segurança e vigilância da instituição.

Para poder elaborar corretamente uma gestão efetiva contra os riscos existem medidas gerais de segurança que o MACFunchal, assim como qualquer museu à margem do seu tamanho, deve adotar, tais como: organizar e coordenar o sistema interno de segurança ao estabelecer normas, elaborar manuais, controlar acessos e designar funções e responsáveis; implementar de forma concêntrica diferentes barreiras físicas, tanto no exterior do edifício como nas próprias salas de exposição, para que estas barreiras atuem conjuntamente como um verdadeiro dispositivo de segurança; reforçar zonas mais debilitadas ou de maior valor, colocando sistemas de segurança de diferente natureza; instalar sistemas de alarmes em diferentes pontos do edifício; e instalar detetores automáticos contra incêndios; entre outros.

Uma vez identificados e analisados os riscos, o museu deverá implementar medidas de autoproteção e emergência, adequadas para acabar com as ameaças ou minimizá-las o máximo possível. Assim sendo deverá selecionar adequadamente o espaço e tomar medidas oportunas no que se refere ao desenho dos materiais de construção; confeccionar o plano de emergência específico para o museu, sendo este explicado e ensaiado por todos os membros do pessoal ao serviço, para evitar eventuais confusões típicas em situações de emergência; classificar as coleções em função do seu valor, para poder optar em casos extremos por salvar parte dos seus fundos com a documentação associada aos mesmos; entre outros.

Contudo, não se deve confiar exclusivamente em apenas um sistema de proteção. A melhor forma de proteção física é combinar dispositivos que funcionem segundo princípios que abarquem distintas áreas de segurança. Somente quando exista uma incompatibilidade entre medidas é que se deve tomar aquela que acabe com o risco mais elevado para a

segurança do museu, por exemplo, entre extinguir um fogo e evitar um roubo, será a primeira prioritária, já que o fogo destruirá para sempre a obra, enquanto que em caso de roubo a mesma poderá ser recuperada.

Vistas algumas das práticas necessárias para o asseverar da segurança do museu, é aconselhável que o MACFunchal analise de forma crítica e minuciosa o seu mecanismo de segurança, devendo em primeira instância, e como já referido, elaborar o seu plano de segurança.

Conservação

As salas expositivas devem ter um clima adequado para a preservação das obras expostas, quer seja através de um sistema de temperatura de clima artificial, sugerindo uma iluminação variável e ajustável ao tipo de objeto e humidade, ou de uma iluminação natural, podendo ainda recorrer à otimização de janelas variáveis e ajustadas de acordo com o tipo de exposição, não olvidando a importância de um sistema de ventilação adequado. Em ambos os casos, o nível climático deve ser permanente, embora com pequenas variações durante o dia e a noite. Dependendo do conteúdo expositivo, o uso dos dois sistemas de iluminação é aconselhado.

As salas de exposição deverão estar equipadas por dois conjuntos de iluminação simultânea, que pode muito bem ser artificial ou natural. A iluminação natural é obtida através de janelas de vidros fumados, cortinas translúcidas ou sistema de iluminação artificial que permitam uma maior versatilidade no *design* de iluminação. Ambos os sistemas artificiais devem ter filtros ultravioletas (UV) e controlo de intensidade de luz através de um *dimmer*.

No que respeita à iluminação, nas salas de exposição do MACFunchal foi optado por um sistema de calhas, com focos direcionáveis de luz em tungsténio, dado que o Pé Direito geral das salas possui uma altura considerável. Respondendo às boas práticas expositivas, os focos não estão diretamente direcionados sobre as peças já que as luzes de tungsténio contêm, assim com as luzes incandescentes, uma radiação UV altamente energética, provocando a deterioração química dos materiais. Como tal, as lâmpadas de tungsténio, assim como de halogénio, têm uma maior eficiência luminosa, maior tempo de vida médio e ainda, de um modo geral, uma excelente reprodução de cores.

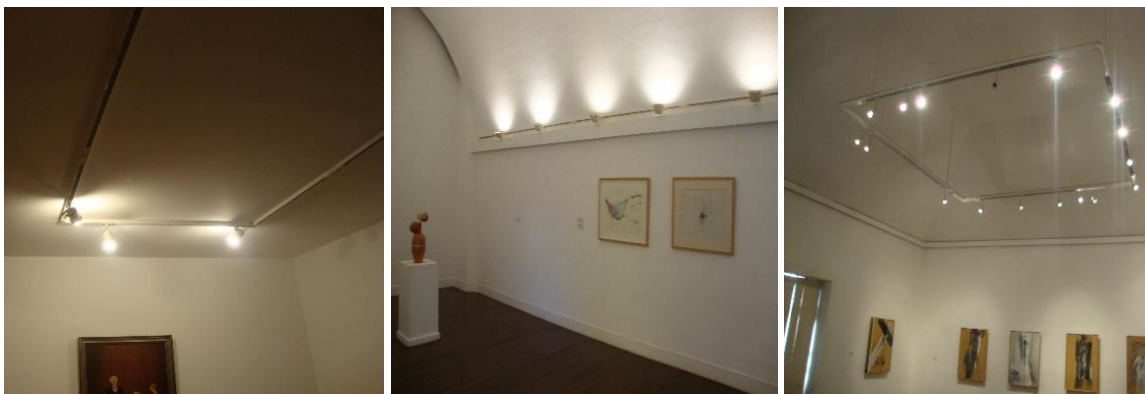


Figura 18: Sistema de iluminação do MACFunchal - salas do piso 1, 2 e 3. Funchal, 2013

Fonte: Arquivo pessoal

De modo geral, para proceder ao respetivo controlo de conservação de uma sala de exposição, poderá ser necessário recorrer a equipamentos de climatização, ar condicionado, humidificadores/ desumidificadores, aquecedores (com termostato), entre outros. Contudo, o recurso a esses equipamentos não dispensa uma monitorização sistemática, de modo a verificar as condições estabelecidas e detetar eventuais valores desadequados. Não existindo um valor único para todos os objetos, é necessário assumir uma situação de compromisso, tendo em conta os materiais mais sensíveis. O conforto dos visitantes também não pode ser esquecido.

Ainda sobre o campo da conservação teremos de fazer uma abordagem aos poluentes. Os poluentes são compostos químicos reativos no estado sólido, líquido ou gasoso, que atuam, por norma, conjuntamente com outros fatores, como a temperatura, a humidade relativa e a luz, provocando a deterioração de muitos objetos, orgânicos e inorgânicos. Podem ter uma origem externa ou interna. Os primeiros são libertados por equipamentos industriais e pelo tráfego automóvel. Os segundos são originados por atividades diversas, tais como operações de limpeza, pelos materiais que integram o edifício ou os equipamentos de exposição, reserva, armazenamento ou acondicionamento, e ainda pelos próprios materiais constituintes dos bens culturais e pelos visitantes. Por conseguinte, importa ter muita atenção na escolha dos materiais que se usam de modo a assegurar que não constituem fontes de poluição.

Reservas

A arte contemporânea distancia-se a longos passos da arte antiga devido à complexidade e relevo dado à componente conceptual em detrimento do objeto em si, o recurso a materiais regularmente não convencionais e ao uso de tecnologia como suporte de trabalho, para além do envolvimento do espetador e relação com o local. Em consequência, a arte contemporânea exige um conceito diferente de preservação que, para além da simples conservação ou restauro do objeto, privilegia a sua compreensão e a documentação para preservação da sua qualidade história e individual. Por outro lado esta tarefa deverá ser desenvolvida num contexto multidisciplinar, envolvendo, como tal, conservadores, historiadores de arte, curadores e os próprios artistas.

No que respeita ao MACFunchal, este possui três espaços dedicados às reservas, identificados pelo valor das obras em depósito e pelos materiais nelas acondicionados. Duas destas reservas (reserva 1 e 2) servem como local de depósito e conservação da coleção, enquanto uma terceira (reserva 3) serve, de momento, para o depósito das obras que regularmente não figuram nas exposições trazidas a público. O acesso às reservas é restrito, tendo apenas acesso às mesmas o diretor da instituição, o técnico superior responsável pela conservação da coleção e o auxiliar responsável pela limpeza e manutenção dos desumidificadores, salvo autorização expressa em contrário pelo diretor da instituição.

Quadro 07: Dimensões das reservas (em centímetros)

	Largura	Comprimento
Reserva 1	4,79	11,73
Reserva 2	5,26	7,5
Reserva 3 ¹³⁶	5,23	8,76

[fim]

¹³⁶ Até a data de elaboração desta trabalho o MACFunchal não possuía uma planta disponível da sua terceira reserva.

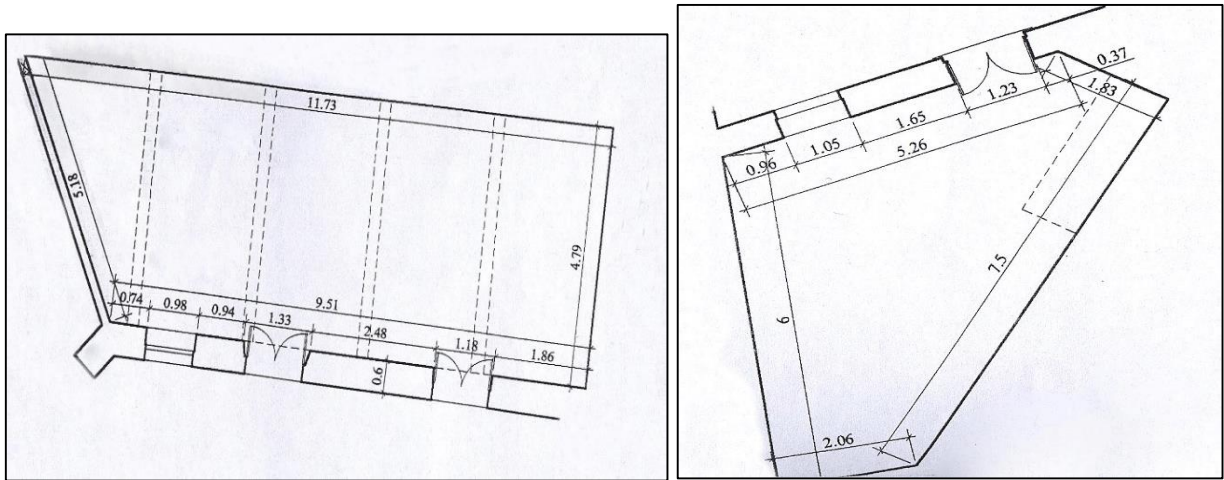


Figura 19: Planta das reservas do MACFunchal. Reserva das obras em geral (esquerda) e reserva das obras predominantemente em papel (direita)

Fonte: Arquivo do MACFunchal

Além do limitado espaço e da quantidade de peças que das reservas ressaltam, as particularidades climatéricas da ilha, a localização geográfica da Fortaleza junto à orla costeira, a especificidade do terreno e as construções que se encontram implementadas em redor, cuja falta de adaptação tornam a Fortaleza permeável a infiltrações e a oscilações consideráveis nos níveis de humidade relativa, fazem com que a monitorização e o controlo dos ambientes em reserva assumam um papel crucial para manter a estabilidade da coleção¹³⁷.

¹³⁷ Teremos de considerar que muitas das obras acondicionadas nas reservas encontram-se habituadas a lidar com as condicionantes da humidade relativa, fator que deverá ser tido em conta aquando a deslocação de qualquer peça para uma outra reserva ou espaço. Assim, nestas situações, em vez de estudar as condições ideais para manter uma coleção será essencial estudar as condições prévias que a mantêm estável.



Figura 20: Vista interior das reservas do MACFunchal. Funchal, 2013

Fonte: Arquivo pessoal

No MACFunchal a manutenção dos materiais de monitorização é efetuada pelo técnico superior responsável pelo controlo e conservação da coleção. Em relação ao material necessário, o museu disponibiliza de onze desumidificadores de condensação (dos quais apenas três estão em pleno funcionamento); um psicómetro de roca (avariado)¹³⁸; um luxímetro; um termohigrógrafo de mesa (avariado); e estruturas em madeira tratada que provisoriamente funcionam como mobiliário para acondicionar a coleção nos espaços da reserva¹³⁹.

Relativamente à luminosidade, de forma a evitar a degradação do acervo, em grande parte constituído por obras em suporte papel, foram isoladas as saídas de luz natural das reservas, aplicando-se ainda películas protetoras UV em todas as janelas das salas de exposição que por sua vez são recobertas com postigos cegos de madeira, de maneira a deixar passar o mínimo de luz natural possível. Atualmente é utilizada uma iluminação fluorescente, em vez de iluminárias ou tungsténio, por economia de recursos energéticos, e

¹³⁸ Neste tipo de desumidificadores a humidade é retirada do ar ao passar por uma unidade de refrigeração. A água condensada é então recolhida, sendo necessária a sua limpeza diária de forma a evitar quaisquer inundações.

¹³⁹ Provisoriamente, para que fosse viabilizada a continuidade dos trabalhos de monitorização do acervo, foram gentilmente cedidos alguns instrumentos de monitorização pelo ARM.

se tornar relativamente menos nociva para os acervos, procurando-se minimizar os efeitos da fotoluminescência.

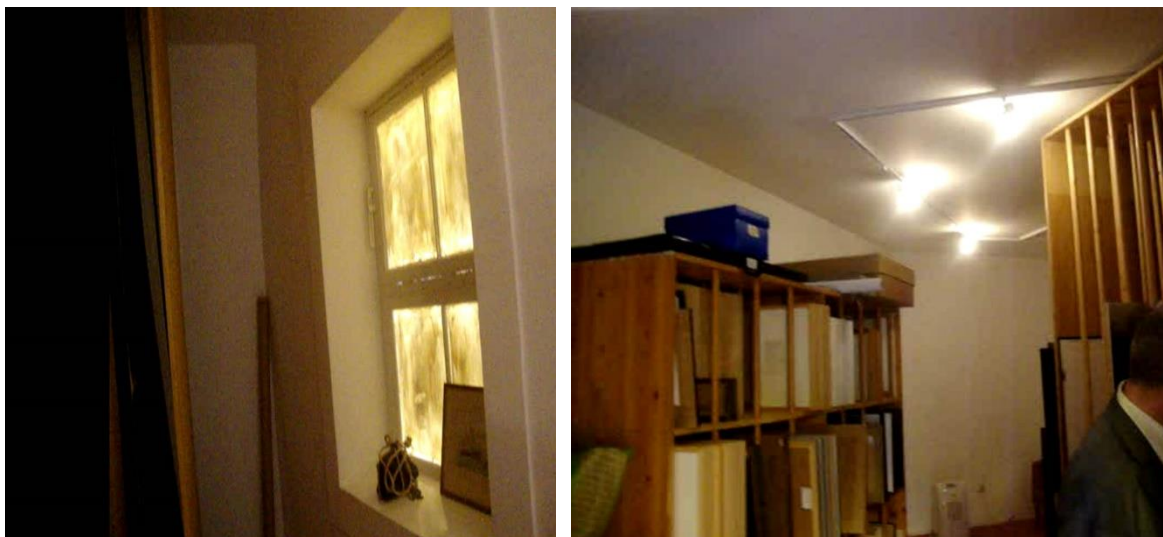


Figura 21: Sistema de iluminação das reservas do MACFunchal (natural e artificial). Funchal, 2013

Fonte: Arquivo pessoal

De modo geral, parece-nos que o museu não cumpre, fielmente, a função de conservação uma vez que as instalações não são adequadas para fins museológicos (artigo 50º da Secção III - Instalações - Capítulo III da Lei-Quadro dos Museus - Lei n.º 47/2004). De igual forma, e sendo uma prática comum em grande parte dos museus, o museu não possui meios para praticar o restauro das suas peças, salvo pontuais casos de menor incidência, sendo estas restauradas em outros espaços especializados, tal como no Arquivo Regional da Madeira (ARM).

Previamente à instalação do museu na Fortaleza, deveriam ter sido estudadas e elaboradas as condições necessárias que permitissem a adequada conservação da sua coleção, existindo posteriormente a sua correta monitorização. Contrariando esta tendência foram sendo adquiridas novas obras destinadas ao enriquecimento da coleção, situação esta que agrava não só as condicionantes espaciais como também as de conservação.

Setor Educativo

No âmbito dos museus, os serviços educativos medeiam o contacto com o público escolar, numa perspetiva de desenvolvimento e aprofundamento do conhecimento, segundo uma estratégia pedagógica que valoriza as pessoas, amplia a fruição dos bens culturais e forma novos públicos na cultura. Os museus fornecem assim um forte contributo na área da educação e da interpretação, pois estes disponibilizam informação que permite a aquisição de novos conhecimentos para os seus visitantes, nomeadamente através da realização de visitas guiadas, informações descritivas dos objetos de arte, entre outras (O'Hagan, 1998).

A oficialização do serviço educativo no MACFunchal aconteceu no decorrer do ano de 2001, tendo vindo a ser criada uma ação ininterrupta até à atualidade. Com início efetivo em setembro de 2001, esta atuação tem sido orientada por múltiplos projetos de natureza técnico-pedagógica.

De modo profícuo, a vertente educativa tem sido um dos grandes objetivos do MACFunchal, tornando-o um espaço interventor de dinâmica social, potencializando as suas capacidades, quer através das suas coleções, procedendo à renovação das exposições temporárias, apelando à visita e participação da comunidade estudantil e outros, mostrando a diversidade das identidades culturais e sociais, quer através da animação dos espaços físicos ou ainda de ateliês de expressão plástica, ações educativas praticadas com as escolas, centros de dia e associações ligadas à terceira idade, cativando a comunidade local e pondo em prática os princípios formulados pelas práticas da Nova Museologia, dando lugar ao desenvolvimento de ações museológicas, provocando a socialização em função da preservação e da rentabilização dos bens culturais e patrimoniais.

Assim sendo, o MACFunchal vai ao encontro do artigo 42.º da Secção VIII - Educação - Capítulo II da Lei-Quadro dos Museus - Lei n.º 47/2004, já que desenvolve, de forma sistemática, programas de mediação cultural e atividades educativas que contribuem para o acesso ao património cultural e às manifestações culturais, promovendo a função educativa no respeito pela diversidade cultural tendo em vista a educação permanente, a participação da comunidade, o aumento e a diversificação dos públicos. O museu conta ainda com uma biblioteca e um centro de documentação, acessível a qualquer público, correspondendo ainda com o disposto 2 do artigo 51.º da Secção III - Instalações - Capítulo III da Lei-Quadro dos Museus - Lei n.º 47/2004.

Apoio aos visitantes

No que concerne às questões da acessibilidade, em específico de mobilidade, analisemos os “Censos 2011” da RAM:

Quadro 08: População residente, com 5 ou mais anos, segundo o tipo de dificuldade e sexo, por grau de dificuldade sentido

Fonte: Adaptado de “Censos 2011 - RAM”

ZONA GEOGRÁFICA Grau de dificuldade sentida	Andar ou Subir Degraus	
	HM	H
R. Autónoma da Madeira		
Não tem dificuldade ou tem pouca em efetuar a ação	232 065	112 083
Tem muita dificuldade em efetuar a ação	19 899	6 580
Não consegue efetuar a ação	2 950	995

[fim]

As questões da deficiência colocam condicionantes aos mais diversos níveis, agudizadas de acordo com o grau e tipo de deficiência, mas que se poderão resumir numa maior dependência, maior dificuldade de integração e maior fragilidade de integração profissional, muitas vezes traduzidas em situações e atitudes estigmatizantes e de isolamento.

Analisando os dados apresentados, evidenciamos que na Região existe uma grande representação dos portadores de deficiência motora: 19 899 pessoas apresentam muita dificuldade em subir degraus e 2 950 pessoas não conseguem, de facto, efetuar tal atividade.

No caso do MACFunchal fica praticamente dificultada ou vedada a possibilidade de visita deste grupo por sua conta e risco, situação mais acentuada em alguns casos do que noutros: só para acedermos a totalidade dos espaços expositivos será necessário subir 25 degraus, sabendo ainda que as passagens entre as salas de exposição possuem uma largura não superior a 1,10m, situação que impede a livre circulação de cadeirantes.

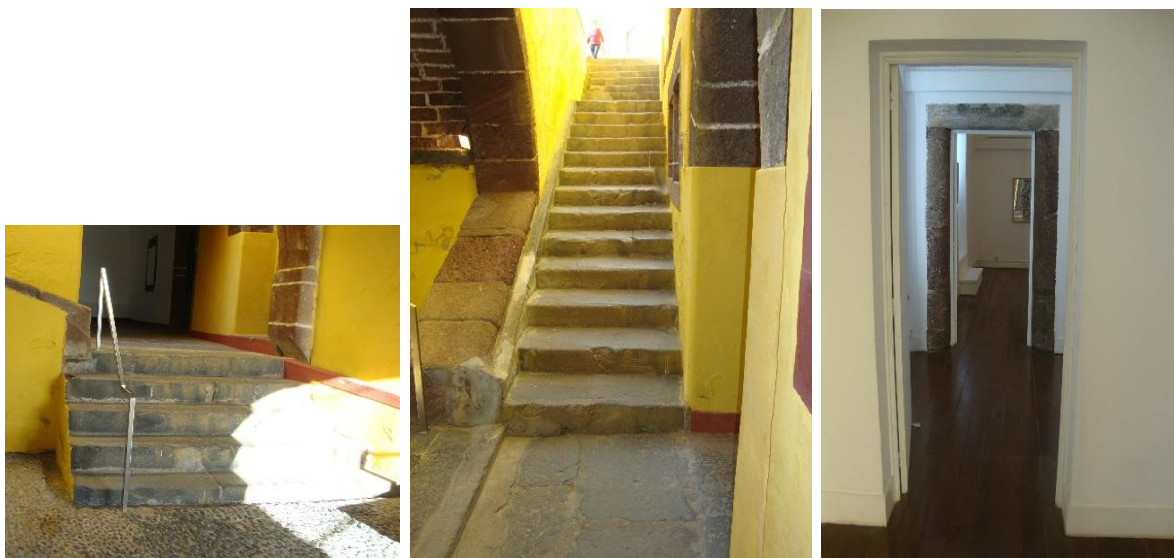


Figura 22: Acessibilidade do MACFunchal. Funchal, 2013

Fonte: Arquivo pessoal

Considerando o enorme custo associado à colocação de um elevador, ou qualquer outro equipamento que permitisse uma maior mobilização do visitante, uma das formas de atrair e deixar confortável este público seria a programação de um percurso expositivo alternativo. Ainda neste sentido, o museu teria de investir em mobiliário ergonómico e com altura adaptada a cadeirantes, assim como em rebaixamento de ressaltos e barreiras arquitetónicas, não descurando os WC's adaptados.

Contudo, e dado que os museus requerem de públicos cada vez mais globais e alargados em função das suas próprias necessidades de sobrevivência, não nos podemos limitar a debater somente questões de mobilidade. Além da acessibilidade física, teremos de nos referir à acessibilidade virtual de conteúdos e de comunicação: embora o MACFunchal apresente um blogue para o seu serviço educativo¹⁴⁰ e uma página oficial de *facebook*¹⁴¹, é sabido que o museu necessita de um *website* próprio. Como tal, torna-se atualmente patente que a noção e a quantificação dos “visitantes” de um museu não diz apenas respeito a presenças físicas mas também virtuais, estas inclusive com as possibilidades não só de acessibilidade, de compra eletrónica de entradas, mas mesmo de venda ou oferta de produtos

¹⁴⁰ Cf. <http://www.macfunchal.blogspot.pt/>

¹⁴¹ Cf. <https://www.facebook.com/MuseudeArteContemporaneadoFunchal?fref=ts>

(Seabra, 2011). Embora seja arriscado tirar conclusões sobre a proliferação de *websites*, blogues e outras plataformas desenvolvidas na *internet*, as suas implicações no sistema de arte contemporânea devem ser tidas em conta¹⁴².

Além das ausências virtuais, o museu necessita de colmatar a sua presença “em terreno”, através de *outdoors* apelativos; de uma sinalética eficiente; de uma sinalização de percursos ou plantas para invisuais; de legendagem das peças em modo bilingue e em *braille*¹⁴³; de um roteiro da coleção em modo bilingue e em *braille*; de um sistema de audioguias com audiodescrição; de material impresso em formato ampliado; de experiências tácteis; entre outros. O museu terá de integrar de forma discreta e efetiva estas práticas, de forma a permitir que os mesmos recursos e serviços possam ser fruídos por pessoas com ou sem deficiência. Só assim se entende que este seja um museu para todos.



Figura 23: Exemplo de acessibilidade no *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía* - *outdoor* informativo e elevador de acesso. Madrid, 2013

Fonte: Arquivo pessoal

¹⁴² Cf. **Apêndice**. Opinião de Mario Monforte (p.41) em “¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?”; Ernesto Silva (p.71); Ivo Braz (pp. 74-75); e Sérgio Lira (p.92) em “Como é que as novas tecnologias - internet, tablets, aprendizagem à distância... - podem melhorar, ou ao menos complementar, a experiência do museu?”; e Nadia Kulakova (p.94) em “How the new technologies - internet, tablets, *e-learning*... - can improve, or at least supplement, the experience of the museums?”

¹⁴³ O MACFunchal apresenta uma monografia em *braille* sobre o seu historial. Esta monografia foi elaborada numa ação conjunta entre várias entidades: a SRE; a DRAC; o Projeto MuseuMAC - Rede de museus, Madeira, Açores e Canárias; o Programa Iniciativa Comunitária INTERRE III B; o Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional e a Direção Regional de Educação Especial e Reabilitação. Esta monografia encontra-se em português, inglês e espanhol.

Museus de Arte Contemporânea: noção, desenvolvimento, abordagens e perspectivas.
Uma leitura sobre o Museu de Arte Contemporânea do Funchal



Figura 24: Área de interpretação e sinalização de percursos - *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*. Madrid, 2013

Fonte: Arquivo pessoal

Para além de eliminar barreiras físicas e potenciar o conforto e a autonomia, o museu necessita de recorrer a estratégias comunicacionais alternativas para que cada visitante possa utilizar os recursos que respondam aos seus interesses e que melhor se adaptam às suas necessidades pessoais. Ainda no âmbito da comunicação é necessário perceber e analisar a importância dada não apenas ao público nacional como também ao público estrangeiro, pretendendo perceber se a comunicação que se estabelece entre os turistas e esta instituição é a mais apropriada.

Assim, pelas barreiras físicas de acesso, pela ausência de acesso à informação (no exterior e em particular na exposição do museu) e por um conjunto de razões previstas à partida mas que só o contacto direto com os públicos veio permitir confirmar ou negar, bem como avaliar o peso relativo, consideramos que o museu não cumpre, na íntegra, os artigos 58.º e 59.º do Capítulo IV - Acesso público - da Lei-Quadro dos Museus - Lei n.º 47/2004.

Num futuro próximo, o museu terá de trabalhar o direito de usufruto cultural por parte de todos os cidadãos. A prática que se deseja ver instalada é a de que o acesso seja facilitado, especialmente para aqueles para quem ele se apresenta mais difícil.

Inquérito de qualidade dos serviços

Partindo da premissa de que os museus que aplicam os Sistemas da Qualidade nas suas práticas museais estão mais aptos a inspirar e apoiar as necessidades dos seus utilizadores, e indo ao encontro do artigo 57.º do Capítulo IV - Acesso público - da Lei-Quadro dos Museus - Lei n.º 47/2004, foi procurado adotar, adaptar e aplicar pelo MACFunchal, desde o ano de 2011, um exercício de autoavaliação, cujo objetivo primordial é o suscitar do debate interno graças ao autoconhecimento e reconhecimento que dele decorrem. O período de amostragem mais recente aplicado pelo museu diz respeito ao mês de outubro de 2013, entre os dias 8 e 22. Sendo avaliado em diferentes itens numa escala de 1 (valor mais baixo) a 5 (valor mais alto), o MACFunchal arrecadou em média a nota de 4, oscilando frequentemente com a nota 3. Destacamos ainda que estes inquéritos são aplicados em português e em inglês.

Dados anteriormente estudados

Sempre que possível, o MACFunchal procurou participar nos estudos solicitados tanto por organizações culturais como por estudantes dos mais variados níveis académicos.

Em 2002, Sara Silva elaborou para a Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias de Lisboa uma dissertação sobre “*A Realidade Museológica do Arquipélago da Madeira – Da Génese à Actualidade*”. Em 2007, o “Observatório das Atividades Culturais” (OAC) organiza um estudo relativo às “Atividades pedagógicas/formativas dos equipamentos/espacos culturais” desenvolvidas no ano de 2005. No âmbito de doutoramento em Comunicação pela Universidade Complutense de Madrid, João Abreu desenvolveu um projeto de investigação/questionário intitulado “Museus, Comunicação e Identidade Visual”. Já no ano de 2012, no âmbito da dissertação “O Desempenho dos Museus em Portugal” do mestrado em Economia e Gestão das Cidades, pela Faculdade de Economia do Porto, Paulo de Carvalho elaborou um inquérito aos “Museus e Instituições Culturais”, arrecadando com este trabalho o prémio entregue pela APOM como melhor estudo sobre museologia no ano de 2013.

Capítulo V - O museu de arte contemporânea do amanhã: Novos desafios

“My museum of the future is about being close to those who make the art. It includes chapters and laboratories, large halls as well small rooms, white cube and anti-white cubes. It’s a perspective rooted in complexity, in the unexpected, the spontaneous and the unplanned.”

Obrits, H. U. (2005). “The Museum of Tomorrow”, in *TateEtc – Europe’s largest art magazine*, n.º5. Londres.

Ao evoluir, qualquer museu dedicado à arte contemporânea deixa de ser entendido como um museu *per se*, ou seja, como um contentor social que existe para si mesmo, com legitimação institucional e posteriormente objetual, para se tornar num elemento híbrido que serve toda a sociedade e a sua envolvente, baseando a sua existência numa rede de relações cada vez mais ativas e complexas entre a arte, o artista, o espetador e o meio envolvente. Limitar o espaço museu somente ao ato de expor esquecendo o ato de criar é desacertado. Será necessário perspetivar o museu num outro plano, adequá-lo a partir de um modelo mais parecido com uma “central de energia”, em modo sintético, observar o museu como um organismo vivo.

Para tal é necessário definir uma organização radical, uma mudança que aponte um novo paradigma económico, político e cultural. Como deverão ser os “novos” museus de arte contemporânea? Embora as questões sejam mais abundantes que as respostas, estes e outros pressupostos deverão ser profundamente estudados tanto por professores e investigadores universitários, como pelos próprios diretores das instituições, os comissários, os críticos de arte e os artistas, tentando alcançar fiáveis soluções¹⁴⁴. Certamente que um dos grandes objetivos desta radicalização será fomentar um público ativo. Neste sentido, é necessário repensar a instituição no âmbito na qual se inscreve, não apenas desde a sua expansão económica ou turística, como também através de estruturas nas quais os cidadãos possam participar ativamente. Não podemos considerar a arte como um motor para criar “capital turístico”. É importante trabalhar a partir de escalas mais reduzidas, centros pequenos que se possam transformar com maior rapidez e facilidade.

Assim sendo, foi considerado este capítulo uma ocasião inadiável para examinar os desafios que se apresentam ao MACFunchal, postulando ações para enfrentá-los. Contudo, não julguemos nem centremos unicamente o nosso olhar ao museu em estudo, já que alguns dos desafios aqui analisados são transversais a uma grande maioria dos museus regionais e nacionais.

Das análises efetuadas foram determinados os seguintes aspetos como prioritários:

¹⁴⁴ Cf **Apêndice**. Opinião de Bjarne Sode Funch (p.17) em “The definition of a contemporary art museum is still valid? Would you suggest another?”; Javier Puértolas (p.30) em “¿En general cómo funciona la museología contemporánea?”; Peio Aguirre (p.44) em “¿Cómo debería de ser la arquitectura de un museo de arte contemporáneo?”; e Desidério Sargo (p.69) em “Que relações poderão ser estabelecidas entre as faculdades de belas artes e os museus de arte contemporânea?”

1. Museu e Gestão
2. Museu e Património
3. Museu e Sociedade
4. Museu e Recursos Humanos
5. Museu e Comunicação

O estudo de cada um destes temas é precedido de uma introdução, e contém as considerações e recomendações dos mesmos. Em etapa final é ainda apresentada uma análise sobre alguns dos novos desafios que se impõem aos museus de arte contemporânea, na sua grande generalidade.

1. Museu e Gestão

O desenvolvimento da competência do museu está em relação direta com a sua capacidade de gerar e administrar eficientemente os seus recursos e da sua eficácia na materialização dos seus objetivos. A situação crítica atual e o papel protagónico do museu como fator de mudança merece a inovação e consolidação de atuais estratégias de gestão, entendendo-a como o aproveitamento otimizado dos recursos humanos, técnicos e financeiros, com os quais conta o museu.

Contudo, é importante que, mesmo antes de se realizar qualquer análise de gestão, seja refletida com extrema precisão uma questão: qual a missão e a vocação do museu?

1.1 Considerando

- Que o museu apresenta uma missão transcendental e única que dele exige conhecer as respostas às perguntas chave: Para que existe? O que procura? Para quem trabalha? Com quem? Quando? E Como?
- Que as fragilidades da instituição refletem em pressupostos deficitários, descontinuidade administrativa e programática, falta de reconhecimento social e de estímulos económicos aos funcionários, além de não dispor de suficientes recursos técnicos e materiais de acordo com sua atividade;
- Que a falta de autonomia de gestão afetam o desenvolvimento normal do trabalho do museu;

- Que o apoio da opinião pública, o reconhecimento do setor político e a existência de legislação e políticas de apoio à instituição são fatores que facilitam a gestão do mesmo; e
- Que a maioria das empresas privadas desconhece o valor estratégico - como imagem corporativa - da inversão no âmbito cultural e em particular nas instituições museológicas.

1.2 Recomenda-se

- Que o museu defina claramente a missão que lhe compete na sociedade em que se insere;
- Que o museu estabeleça a sua estrutura organizativa de acordo com os seus requerimentos funcionais e que se institua mecanismos de avaliação permanente;
- Que os planos e programas organizados estejam fundamentados num diagnóstico das necessidades do museu e da sociedade na qual está inserido, e que a realização de tais planos e programas tenha em conta as necessidades prioritárias do museu, definindo objetivos e metas a longo, médio e curto prazo;
- Que o museu, na sua necessidade de gerar recursos, determine políticas claras de autofinanciamento, e que também recorra a organismos nacionais e internacionais, públicos e privados que lhe permitam executar projetos;
- Que o museu garanta um maior controlo das suas instalações;
- Que se elaborem projetos atrativos para as empresas privadas que tenham interesse em investir no setor cultural, sem alterar a missão do museu;
- Que se promovam políticas culturais coerentes e estáveis que garantam a continuidade da gestão do museu;
- Que se utilizem estratégias tanto de mercado (para conhecer o visitante) como também de sensibilização de opinião pública;
- Que se fomentem cursos internacionais de capacitação em gestão de museus;
- Que se considerem os princípios éticos que devem acompanhar continuamente a gestão dos museus.

2. Museu e Património

O museu deverá ser idealizado como uma instituição apropriada para a salvaguarda do património cultural. Para tal é indispensável o seu estudo, a sua documentação e a sua difusão, através de uma mensagem coerente.

2.1 Considerando

- A relevância de existir uma posição jurídica que normalize, a nível nacional, a proteção do património;
- Que os existentes problemas de conservação no museu, resultantes da carência de recursos, más condições de armazenamento e instalações inadequadas, tributam no deterioramento e perda do património;
- Que devido aos cortes orçamentais o museu não possui orçamento para aumentar a sua coleção;
- Que nem sempre existe uma eficaz organização do inventário, existindo inclusivamente algumas carências do mais significativo no controlo da coleção; e
- Que existe um valioso acervo de bens culturais e uma crescente preocupação pela sua conservação.

2.2 Recomenda-se

- Que se diligencie a regularização e instrumentalização efetiva da legislação especialmente dirigida à conservação e à proteção do património cultural, garantindo o controlo sobre a sua integridade e evitando a possível dispersão, desaparecimento ou destruição;
- Que se reformulem políticas de formação de coleções, de conservação, de investigação, de educação e de comunicação, em função do estabelecimento de uma relação mais significativa com a comunidade na qual o museu desenvolve as suas atividades;

- Que se articule uma hierarquização no museu no que concerne à conservação do património, aproveitando-se ao máximo os recursos humanos, materiais e físicos destinados a estes fins;
- Que se elabore estratégias que permitam aumentar a coleção do museu, quer seja através de incentivos vindos de privados que recorrem ao espaço museológico, ou de pedidos de doações aos artistas;
- Que se estabeleçam sistemas de inventário que levem à automatização dos dados básicos das peças com o fim de estabelecer o seu controlo a nível do museu e das instâncias a que corresponda;
- Que se decida quais as obras realmente significativas para o museu, de modo a evitar a ocupação desnecessária das reservas. Para tal será indispensável:
 - i) Ponderar quais as obras que o museu deve reunir, pensando nas suas exposições, na publicação de catálogos e na sua loja, de acordo com as suas práticas de incorporação. Não pode haver nesta reunião lacunas em termos da principal “história” do museu;
 - ii) Decidir quais as obras que não têm significado e relevância para o museu. Existindo obras que não constam nas fichas de inventário - ou seja, que são depositadas mas não incorporadas na coleção, não havendo uma adesão formal do procedimento necessário - estas não deverão ser mantidas, existindo nestas situações procedimentos formais de execução.
- Que o organismo de tutela não negligencie o seu papel enquanto conservador do património, garantindo a sua conservação e integridade, visando sempre as responsabilidades que assume;
- Que o museu decida sobre as práticas de conservação preventiva com base na conservação corrente através de conselhos e práticas, devendo recorrer, sempre que se justifique, ao apoio de outras instituições;
- Que o museu promova o esforço ativo para criar e manter um ambiente adequado e estável para a sua coleção, existindo sempre uma monitorização diária das reservas;
- Que o museu elabore métodos de visualização, armazenamento e manuseamento da coleção de forma a minimizar os riscos;

- Que o museu identifique e colmate todas as ameaças potenciais para a sua coleção através da aquisição ou do empréstimo de equipamentos adequados;
- Que o museu organize estratégias que consintam a participação da comunidade na valorização e proteção do seu património;
- Que o museu torne a sua coleção acessível em formato digital e em ambiente *on-line*, dependendo da capacidade dos seus recursos;
- Que o museu incentive a investigação para o reconhecimento dos seus próprios valores.

3. Museu e Sociedade

Deparando-nos com a realidade vivenciada, abre-se ao museu a possibilidade de um grande espaço de atuação: o resgate da sua função social como expressão da comunidade e da cultura. Esta circunstância poderá conferir ao museu um papel essencial, já que poderá ser visto como uma instituição que promove e participa ativamente no processo de recuperação e socialização dos valores da sua comunidade.

3.1 Considerando

- Que o museu é um espaço adequado à expressão da comunidade, sendo inclusivo e não exclusivo;
- Que o museu necessita de definir o seu próprio espaço social para cumprir a sua missão; e
- Que o museu pode atuar como catalisador de relações entre a comunidade e as diferentes instâncias e autoridades públicas e privadas.

3.2 Recomenda-se

- Que o museu tenha plena consciência da realidade socioeconómica a que pertence, tendo em consideração os seus índices de “desenvolvimento humano”, a definição das suas metas, dos seus objetivos e da sua ação;
- Que o museu propicie a ativação da consciência crítica da sua comunidade através de novas leituras do património;

- Que o museu crie estruturas físicas e intelectuais que permitam o acesso a qualquer tipo de público;
- Que o museu ofereça aos seus visitantes uma experiência acolhedora, tendo os seus funcionários de responder adequadamente ao *feedback* do visitante;
- Que o museu assuma a responsabilidade como gestor social, mediante propostas museológicas que contemplem os interesses do seu público;
- Que o museu assuma o seu papel de liderança na área temática que lhe é própria, e que contribua para desenvolver uma consciência crítica do seu público.

4. Museu e Recursos Humanos

A profissionalização do funcionário é uma prioridade que os museus devem encarar como princípio que contribui para o desenvolvimento integral da instituição. A formação do funcionário deve capacitá-lo para desempenhar tarefas interdisciplinares próprias do museu, concedendo, simultaneamente, elementos indispensáveis para exercer uma liderança social, uma gestão eficiente e uma comunicação adequada.

4.1 Considerando

- Que o museu é uma instituição social cuja especificidade exige recursos humanos capacitados que permitam ao museu valorizar e desenvolver o seu potencial;
- Que o funcionário de museu tem uma formação heterogénea com fortes desníveis;
- Que a experiência é um fator importante na capacitação de funcionários de museus para suprir, em grande parte, a dificuldade de aquisição de uma formação académica;
- Que a função do museólogo não foi ainda totalmente autenticada como o especialista indispensável para o cumprimento da missão do museu; e
- Que se faz necessária a organização de cursos, ateliês e seminários para a atualização de conhecimentos dos funcionários de museus, não só no que diz respeito às suas diferentes especialidades, mas também em relação à visão interdisciplinar que o museu deve ter.

4.2 Recomenda-se

- Priorização e sistematização da realização de programas de capacitação de recursos humanos;
- Estabelecimento de parâmetros para o reconhecimento social, para a colocação profissional, para a remuneração económica dos funcionários de museus, de acordo com sua formação e experiência;
- Desenvolvimento de programas de formação que capacitem detetar, valorizar e dar respostas adequadas às necessidades das comunidades;
- Valorização do papel do museólogo, garantindo as oportunidades de participação, formação, estabilidade e remuneração de acordo com seu nível de especialização; e,
- Promoção de uma maior e mais estreita relação com o ICOM - Portugal através da participação nas mais variadas formações e *workshops* programados.

5. Museu e Comunicação

A função museológica é, essencialmente, um processo de comunicação que clarifica e orienta as atividades específicas do museu, tais como a coleção, a conservação e a exibição do património cultural. Tal situação coloca em evidência que os museus não são somente fontes de informação ou instrumentos de educação, mas espaços e meios de comunicação que auxiliam no estabelecimento da interação da comunidade com o processo e com os produtos culturais.

5.1. Considerando

- Que o museu é um canal de comunicação que propicia mensagens através da linguagem específica das exposições, na articulação de objetos-signos, de ideias, significados e emoções, motivando discursos sobre a cultura, a vida e a natureza;
- Que a linguagem museal não é apenas verbal, mas ampla e total, mais próxima da percepção da realidade e das aptidões perceptivas de todos os indivíduos;
- Que como signos da linguagem museológica, os objetos não têm valor *per se*, mas representam valores e significados nas diferentes linguagens culturais em que se encontram imersos;

- Que o museu deve ponderar as distintas linguagens culturais na sua acção comunicadora, consentindo a emissão e a receção de mensagens com base nos códigos comuns entre as instituições e o seu público, sendo acessíveis e reconhecíveis pela maioria;
- Que o processo de comunicação não é unidirecional mas um processo interativo, um diálogo permanente entre emissores e receptores que contribui para o desenvolvimento e o enriquecimento mútuo, evitando a possibilidade de manipulação ou imposição de valores e sistemas de qualquer tipo;
- Que os modelos tradicionais da linguagem expositiva singularizam nos seus discursos perspectivas científicas e académicas, usando códigos alheios à maioria do público;
- Que o museu terá de estar consciente da potencialidade da sua linguagem ou dos seus recursos de comunicação, conhecendo as motivações, interesses e necessidades da comunidade em que está inserido;
- Que o museu é um importante instrumento no processo de educação permanente do indivíduo, contribuindo para o desenvolvimento da sua inteligência e capacidades crítica e cognitiva assim como para o desenvolvimento da comunidade, fortalecendo a sua identidade, consciência crítica e auto-estima, enriquecendo a qualidade de vida individual e coletiva; e
- Que não pode existir um museu integral, ou integrado na comunidade, se o discurso museológico não utilizar uma linguagem aberta, democrática e participativa.

5.2. Recomenda-se

- Que o museu procure a participação da sua função museológica e comunicativa como espaço de relação dos indivíduos com o seu património, permitindo o seu reconhecimento e a sua valorização;
- Que se desenvolva a especificidade comunicacional da linguagem museológica, possibilitando e promovendo o diálogo ativo do indivíduo com os objetos e com as mensagens culturais através do uso de códigos comuns e acessíveis ao público, permitindo reposicionar o objecto num contexto mais amplo de significações;

- Que o museu oriente o seu discurso para o presente, centralizando o significado dos objetos na cultura e na sociedade contemporânea e não somente em como e porque é que se constituíram em produtos culturais no passado (neste sentido o processo interessa mais que o produto);
- Que se desenvolvam investigações mais profundas e amplas sobre a comunidade em que está inserido o museu, procurando nela a fonte de conhecimento para o entendimento do seu processo cultural e social;
- Que se aproveitem as aprendizagens oferecidas pelos meios de comunicação de massas, recorrendo à sua linguagem dinâmica e contemporânea, propondo-se ao mesmo tempo os museus como alternativas a esses meios, como espaço de reflexão crítica da realidade contemporânea;
- Que se valorize constantemente a comunicabilidade dos discursos e sistemas expositivos, buscando novas formas e parâmetros de análise que ultrapassem a perspectiva simplista e quantitativa de medidas de comportamento e reações no espaço da exposição, ou seja, da absorção de informações.

Esta reunião de considerações e recomendações deverão apontar, de preferência, em potencialidades. Embora as carências sejam muitas, existem visíveis potencialidades. Assim, mesmo que em sentido construtivo tenhamos desvendado e criticado carências, fizemos este recorrido para as superar, apelando de certa forma pelo reverso da moeda. Continuamos, por isso, à busca de soluções que situem tanto o museu em estudo como os museus na sua grande generalidade, numa linha de atuação e de funcionamento normal e eficiente.

Novos Desafios

Qualquer museu, independentemente da sua tipologia ou tutela, deverá responder aos desafios que se lhe impõe segundo o meio social no qual está inserido, a comunidade a que pertence e o público com que se comunica. Como tal, temos diante de nós o irrecusável dever de pensar os museus - dever esse que só será um desafio verdadeiramente digno se for

travado dentro de um quadro que preserve a sua natureza básica, tal como estabelecida pelo ICOM, ou seja, uma instituição sem fins lucrativos posta ao serviço do desenvolvimento social e dotada de acervos que lhes sustentem coesão e autonomia de projeto¹⁴⁵. Decorre que os museus são forçados a um esforço suplementar de gestão corrente dos serviços para fazer frente às metas pragmáticas de forma a compensar ou suprimir lacunas importantes no cumprimento do regular funcionamento da sua atividade. Como tal, os serviços do museu irão necessitar, urgentemente, de níveis de crescente autonomia e descentralização de gestão conferida por um quadro normativo bem delineado de atribuições e limites numa perspectiva de dinamização de práticas de administração mais flexíveis, mais diretamente ligada às necessidades quotidianas e aos seus desafios imediatos.

¹⁴⁵ Cf. **Apêndice**. Opinião de Jorge Sepúlveda e Ilze Petroni (p.11); Beatriz Lopez (p.15); Maria del Mar Flórez Crespo (p.37); e Ricard Huerta (p.46) em “¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?”

Conclusão

O percurso realizado ao longo desta dissertação desenvolveu-se em níveis de aproximação e leitura ao fenómeno museal na sua tradução contemporânea. Para cada um desses níveis, cujos âmbitos constituem os capítulos I, II, III, procurou-se transmitir o que, na construção do nosso entendimento e perceção, pareceu fundamental para atingirmos os objetivos a que nos propusemos e que explicitámos na introdução.

Entendemos que a explanação dos assuntos abordados permitiu observar de forma mais clara e coesa as particularidades e diferenças da experiência portuguesa - e regional -, face às suas congéneres exteriores (fundamentalmente europeias, mas também americanas). Semelhantemente se entendeu que a explicitação das nossas leituras de momentos da história da arte e de algumas décadas marcantes possibilitou um juízo mais nítido do nosso posicionamento face à arte contemporânea, questão importante na medida em que ela é neutra na orientação deste trabalho.

E se a estrutura do discurso, como se de uma sobreposição de várias camadas se tratasse, não deixa de transparecer alguma preocupação pedagógica que visa um dos sentidos da utilidade possível deste trabalho, afigura-se-nos dever deixar, no seu epílogo, a sistematização de algumas considerações que atravessam de forma transversal os níveis tratados. Em cada um destes níveis estão incluídos aspetos e questões distintas que esperamos poderem propiciar, no seu conjunto, uma visão global do que importante se trata na, e para, afirmação das instituições museais e o papel determinante que têm ao saber disciplinar na concretização de resultados qualificados.

Este decorrido exercício de questionamento e de crítica às condições de produção e mediação da prática museológica são resultado de preocupações e insatisfações partilhadas e discutidas não apenas pelo corpo representativo do trabalho aqui apresentado, como de igual forma por uma generalidade de intervenientes. Possivelmente não existem respostas satisfatórias em relação à consolidação de novas dinâmicas e condições que propiciem a reformulação de hábitos e modos de funcionamento instalados, mas mais importante do que isso será talvez o facto de estas reflexões contrariarem a indiferença generalizada e contribuírem para a descoberta de formas mais criativas e experimentais de atuar no mundo dos museus, quebrando com o medo da periferia e da usual insularidade.

O espaço museológico reservado à arte contemporânea tem de, por disposição, ser

um centro vivo e atuante, tentando dentro dos seus limites divulgar a arte do presente através de representações atuais situadas num campo de reflexão que introduz ou aceita análises para discussão na comunidade. A situação atual é também o produto das ruturas sucedidas a nível internacional que, em contexto nacional, abriram Portugal, e conseqüentemente os seus territórios insulares, a uma cada vez maior sintonia com o tempo presente, pois é esse o verdadeiro sentido da contemporaneidade.

Do ponto de vista artístico, e decorrendo da generalidade das épocas analisadas, já não nos encontramos na situação dos primeiros modernos, que tinham de romper com uma conceção fossilizada sobre a obra de arte e os seus vários domínios. Atualmente a luta é tida em outras vertentes, sendo mais recorrente a atual situação do mercado de arte e o seu consumo. Como tal, nos vários debates hoje em dia suscitados pela arte contemporânea uma questão é frequentemente levantada: a arte moderna foi recuperada? Os artistas contemporâneos, cujas obras circulam no mercado, e que recebem apoio financeiro por parte de algumas instituições, traem o espírito revolucionário dos primeiros modernos de que eles se reclamam? Esta constatação leva-nos a desdizer uma opinião bastante dominante no meio da arte. Há uma clara tendência para considerar que as obras de arte mais audaciosas são as que melhor conseguem fazer coincidir os projetos da modernidade com a vida, dominar o real. É certo que elas transgridem o limite tradicional da arte, a fim de se adaptarem finalmente às contingências do real. E esta clara adaptação só tem lugar quando a arte passa pela racionalização do discurso.

No que respeita à dimensão e estrutura do museu lembremos que na grande tendência mundial relativa aos serviços museais são precisamente as instituições de pequeno formato que têm vindo a ganhar espaço. A comodidade e proximidade são uma mais-valia e trabalhar mais e melhor com uma comunidade conhecida poderá favorecer experiências únicas e memoráveis.

Contudo, a preocupação maior do museu analisado será parar e pensar, fazer o ponto da situação, aferir as muitas transformações ocorridas neste setor nos últimos anos e projetar novas possibilidades de ação e pensamento num futuro mais imediato. A função de qualquer instituição museológica de arte contemporânea, assim como de um centro de arte ou de uma sala de exposição, é expor a criação artística atual. Nunca se poderá tratar de fazer dinheiro com ela. Certamente seria interessante apresentar um modelo onde a instituição fosse um elemento chave na produção artística, na qual se facilitaria a sua posterior distribuição.

Apenas poderá ser deste modo quando a instituição apresentar um papel principal no sistema de arte, convertendo-se num espaço de criação de sentido que poderá ocupar, depois, outros espaços. Poderíamos falar de um modelo de produção crítica com influência em outros setores, mas válido por si mesmo.

Em território nacional, mas não apenas, a arte, o artista e, equitativamente, as instituições culturais, como é o caso dos museus (maioritariamente públicos), continuam a estar na sua grande generalidade destituídos e marginalizados, ou ainda erroneamente absorvidos na sociedade atual. Poderemos sintetizar tudo o que aqui foi dito com uma convicção que é do domínio da utopia cultural, mas também do empenho na sua operacionalização pragmática: ao contrário dos vaticínios modernistas da primeira metade do século XX - e das ruturas e convulsões dos anos 60 -, os museus não morreram nem se tornaram mausoléus autorreferenciais da cultura burguesa. Contrariamente, como é próprio da instância cultural, tornaram-se lugares de eleição para a representação simbólica de algumas das mais profundas questões que atravessam o nosso tempo. De facto, não há pessoas fora do seu tempo. Existem sim diferentes tempos subjetivos a cada um de nós.

No caso específico do MACFunchal, e sabendo que os seus objetivos (metas) passam por divulgar e apoiar o trabalho dos artistas regionais, parece-nos correto levantar aqui uma questão: haverá uma “arte contemporânea madeirense” que justifique a sua existência? De facto, poderá parecer tardia ao leitor a colocação desta pergunta, contudo, não tendo a mesma uma esclarecida resposta, sendo o foco da sua problematização relativa ao esclarecimento aquilo que se entende definitivamente por “cultura madeirense”, a nossa opinião é que esta interrogação apenas faria sentido ao ser figurada nestas condições gerais. Assim, indo ao encontro da resposta, esta será afirmativa. Existe uma arte madeirense que se desenvolve em várias vertentes, sendo talvez esta uma possível problemática. Desde logo há que destringir “arte” e “cultura”, pois que nem todos os factos culturais (longe disso) são da ordem da experiência estética. Novos ou reformulados conceitos terão de ser formulados para caracterizar a arte e a cultura de uma região, numa sociedade atualmente dominada pela informação instantânea e globalizante que parece, simultaneamente, esbater e tornar mais nítidas as diferenças entre os grupos.

Levantada a questão inerente à sua constituição, falemos sobre as consequências das escolhas que conduziram à atual posição do MACFunchal. Condicionado por vários fatores extrínsecos aos critérios de um procedimento sério de estruturação de um espaço

museológico, destacamos em primeiro lugar as limitações físicas do espaço, a deterioração originada pelo tempo e as dificuldades da sua localização, passando aos critérios que decorrem necessariamente de uma outra perspetiva, ou seja, um ponto de vista pessoal que leva à valorização de outras realidades observadas mais de perto, com todas as lacunas que isso implica. Num futuro não muito distante tornar-se-á necessário criar uma situação de mudança, onde “novos desafios” de gestão e programação possam ser estudados, preservando a autonomia do espaço museológico e tendo em conta as questões fundamentais respeitantes à sua ética e finalidade, mas que, de modo algum, podem alhear-se do mercado, das galerias e das feiras¹⁴⁶. O museus tem de procurar, além dos subsídios públicos, outras formas de financiamento, de mecenas e *sponsors*, perante os quais, genericamente que seja, não podem deixar de apresentar as suas contas e níveis de “sucesso”. E os termos de todas estas equações, numa rede da arte globalizada, constituem tremendos desafios.

Certamente que, para tal suceder, terá de ser adotado um percurso que permita a autonomização do espaço museológico e a valorização do seu património, numa perspetiva educativa, mas também de fruição individual e de partilha de conhecimento entre a população. Passará também por uma alargada consciência cívica do significado da memória, por uma política cultural definida e com estratégias claras. Percorrerá ainda os caminhos da economia e do peso da cultura nesse domínio, mas também os trilhos do turismo, quer de massas, quer de elites.

Uma solução possível no planeamento das estratégias seria centralizar aquelas já delineadas pelos museus ou aquelas que estão a ser implementadas no terreno; lançar o debate sobre *smart* museologia; compreender, simplificar e construir recursos tecnológicos e físicos próprios, como a expografia digital¹⁴⁷; e lançar e definir o projeto de ação museal na atual sociedade portuguesa, aberto a todos os museus sensíveis a estas problemáticas. Será ainda importante promover jornadas de trabalho em museologia dedicadas ao tema da gestão museológica e sustentabilidade de museus. Será importante para o futuro das práticas

¹⁴⁶ Cf. **Apêndice**. Opinião de Sandra Vieira Jürgens (p.89) em “Como romper as barreiras que ainda se impõem entre os museus de arte contemporânea e o público?”

¹⁴⁷ Segundo André Desvallées, a expografia digital visa a pesquisa de uma linguagem e de uma expressão fiel que traduzam o programa científico de uma exposição. Como tal, o profissional responsável pela expografia deverá aferir relações formais para expressar o conteúdo proposto pela curadoria. Esta mesma situação da ambiência foi abordada em 2013 no debate promovido pela “Porta 33”, “Reflexões sobre a arte e estética contemporâneas”, no qual Delfim Sardo afirmava que cada obra é um exercício entre o ambiente e a ambiência (esta ambiência é uma realidade material, a moldura do museu, da galeria ...).

museais que se perca a estranheza do alheamento tanto dos investidores privados como sobretudo das administrações públicas, em relação aos museus, que são o grande e singular registo de marca das práticas museológicas não apenas da Região, como também de Portugal e restante Europa, salvo pontuais exceções.

Claro que a principal solução para enfrentar tais dificuldades será nomear, em primeiro lugar, o maior dos problemas. E este problema consiste em 3 grandes “faltas”: a falta, desde há alguns anos, da definição de uma política museológica nacional; a falta de investimentos nos museus, como se fez na maior parte da Europa, durante as últimas décadas; e ainda, a falta de uma maior intervenção de profissionais de museologia na requalificação dos museus. De facto, grande parte das instituições museológicas nacionais poderão ser figuradas na categoria de “museus *Frankenstein*” (Cândido, 2013), uma vez que, no que toca à sua génese, existiu uma prática institucional e arquitetónica desadequada: primeiramente fez-se uma coleção (muitas das vezes avulsada); posteriormente colocou-se essa coleção num espaço de carácter não museológico (antigos edifícios com valor patrimonial); dedicando-se em última instância ao seu estudo.

Sabendo que não é possível, nem aconselhável, replicar os grandes modelos de êxito referidos neste estudo, será correto sugerir o seu acompanhamento e adaptação à nossa realidade, contando sempre com a experiência de profissionais qualificados. E é neste âmbito que surge o inquérito apresentado em Apêndice (Volume II). Através da experiência profissional e/ou pessoal exposta em cada declaração foi-nos possibilitada a (re) construção da situação das práticas museológicas contemporâneas, vista pelos mais variados agentes culturais.

Contextualizando de novo o MACFunchal, um dos grandes desafios ao qual o museu não poderá passar despercebido é o de ser descoberto pelos (seus) cidadãos, permitindo assim um aumento da sua repercussão dentro do enquadramento onde mais pode crescer, ou seja, no visitante local. Como espaço institucional, o MACFunchal poderá realizar a cartografia da cultura do nosso tempo, promovendo ainda o desenrolar de necessários debates. Muito mais do que arte, o seu epicentro terá de representar um museu aberto aos mais variados componentes artístico-culturais: a literatura, a música, o teatro, a arquitetura. Ir hoje ao museu já não significa ver imagens, mas sim protagonizar e compartilhar atos e experiências muito diferentes que têm relações entre si e que conformam o amplo espectro de sensibilidades.

Para que tudo aquilo que aqui foi debatido não passe despercebido, será necessário requerer diversas condições. Antes de mais, que as gerações de artistas já afirmadas, e as que num breve futuro se irão afirmar, prossigam o seu trabalho em contínuo processamento. Que se apurem os critérios da seleção e abertura de galerias, em especial oficiais, que possam promover os valores da Região com relevantes convidados e mostras coletivas do exterior, e que tal dinâmica traga novos e alternativos conteúdos ao MACFunchal. Que se fomentem os concursos públicos ou limitados, cessando a tendência para protecionismo, e se estimulem as encomendas e apoios privados ou empresariais. Que se motivem e apoiem ainda congruentes projetos de investigação, candidaturas a especializações e adequados meios de difusão de teses, ensaios, estudos ou produções afins. Que os meios de comunicação cumpram as suas obrigações de informação, debate e crítica regular, mediante recurso a colaboradores meritórios. E, fundamentalmente, que sejam tomadas as decisões há muito indispensáveis para que os estabelecimentos de ensino superior em geral, e do artístico em particular, melhor possam prosseguir as finalidades e vastas funções que lhes são próprias, no âmbito da formação especializada nas suas áreas, da investigação, criação e difusão cultural, científica e artística.

Para que a reflexão acerca das nossas realidades - social, educativa e cultural - não se continue a processar sempre na complexada referência e perspetivação do passado, ou em relação a uma ainda latente banalidade e confusão ou indefinição no presente, estas realidades terão de se prospetivar, de forma consciente e esclarecida, em função de objetivos futuros, com devida paridade e integração nacional e internacional. Pouco a pouco, os museus terão de se aproximar aos seus visitantes e entender que a passividade é um grande inimigo para a permanência. Observamos como alguns museus incorporam, de modo gradual, na sua base de gestão estratégias de *marketing* e comunicação para atrair visitantes. Contudo, em primeiro lugar, será necessário que a instituição museológica se mostre atrativa para os seus visitantes, e tal não passará somente pela comunicação e publicidade. Por muitas campanhas de comunicação e publicidade que sejam feitas, se o museu não oferece ao visitante tudo aquilo que ele espera receber, ou seja, se não corresponde às suas expectativas, pouca margem de êxito terá.

A criatividade é mais necessária no que respeita à criação de oportunidades¹⁴⁸. As

¹⁴⁸ Cf. **Apêndice**. Opinião de CAAM (p.22); Emma Sanguinetti (p.96); e Susana Quintero (p.99) em “¿En época de crisis economicas como se puede trabajar la museología contemporánea?”

ideias que combinam bons resultados com pouca inversão necessária para executar melhorias e atrair visitantes são imprescindíveis. Uma gestão passiva do museu local que não afronte estes desafios pode provocar o desaparecimento da instituição. Somos testemunhas ao observar que os museus mundialmente conhecidos se associam com organismos privados, criam fundações, procuram patrocínios, criam uma marca, vendem por *internet*. Toda esta mudança de estratégia é aplicada a muitas instituições estatais que reclamam pela falta de fundos - na longa lista de espera dos fundos estatais o museu é o último a aparecer. Assim acreditamos que para os museus locais, o posicionamento como um elemento cultural, educador e animador será o passaporte para a sua permanência¹⁴⁹.

É chegada a hora de pensar no futuro. Apesar do contexto existente, é necessário manter ou procurar a ousadia, a vontade de inovar e fazer ainda mais e melhor: trazendo novas formas de olhar e refletir sobre a arte contemporânea, a arquitetura, a biodiversidade, a paisagem e as artes performativas; afirmando o MACFunchal como um espaço de modernidade, criatividade e visão crítica; colaborando permanentemente com outras entidades na formação de novos públicos; trabalhando em rede e de forma integrada com parceiros, tentando criar novos conceitos e formatos ajustados aos horários e rotinas dos seus públicos e visitantes; usando as novas tecnologias e plataformas digitais como ferramentas de acessibilidade à cultura e ao conhecimento e de comunicação regular; levando assim o MACFunchal “fora de portas”, afirmando a sua posição a nível nacional e, desejavelmente, internacional.

Ao longo deste estudo cremos ter delineado um plano da evolução do tema museu e das reflexões e experiências artísticas que lhe foram dando tradução conceptual e formal. Face a ele foi estabelecida uma análise do panorama museológico português, refletindo numa leitura aproximada sobre o MACFunchal. Apontámos os aspetos que lemos como estruturantes e determinadores das suas razões de o ser e dos problemas e desafios que daí decorrem. A enunciação de algumas medidas e mudança de atitudes surge segundo um posicionamento perante questões de fundo, ilustrando o museu como um material tratado mais detalhadamente num ou noutro capítulo desta dissertação.

Terminamos com a convicção que urge modificar algumas das tradições instaladas,

¹⁴⁹ Cf. **Apêndice**. Opinião de João Brigola (p.76) em “Que podem fazer os museus para criar novos públicos?”; e Ricardo Huerta (p.46) em “¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?”

para que seja possível que as instituições museais, assim como o MACFunchal, se afastem das práticas atavísticas ou dos bloqueios de sempre, com o convencimento de que, se aos museus cabe o desempenho especial na construção da memória, esta não dispensa nem suportará bem uma consideração menor da materialização dos seus espaços de suporte e de afirmação simbólica.

Referências Bibliográficas e outras

Bibliografia Citada

Almaça, C. (1985). “Museus de Zoologia e Investigação Científica”, *Cadernos de Museologia*, p. 30. APOM. Lisboa.

Aavv (2000). “*Cultural Statistics in the EU. Final Report of the LEG*”, Comissão Europeia. Luxemburgo.

Badiou, A. (2013). “*Las condiciones del Arte Contemporáneo*”. Esfera Pública. Acedido em: 23 de novembro de 2013 em: <http://esferapublica.org/nfblog/?p=63057>

Brigola, J. (2008). “A crise institucional e simbólica do museu nas sociedades contemporâneas”, in *Museologia.pt*, n.º 2, IMC. Lisboa.

Cauquelin, A. (2010). “Arte Contemporânea”. Coleção *Saber*. Europa América. Lisboa.

Clode, F. S. (1996). “Por causa de Paris”, in *Margem 2*, n.º4: 19-23. Funchal.

Couto, J. (1962). “Aspectos do Panorama Museológico Português”, in *Ocidente*, Vol. LXIII, pp. 314-315. Lisboa.

Dionísio, E. D., Faria, A. e Matos, L.S. (coord.) (1968). “Situação da arte”. Mem Martins: Europa América. Lisboa.

Dorno, T. (1981). “Museo Valery-Proust”, in *Prism*, pp. 175-177. Caracas.

Estaleiro, P. (2009). Entrevista ao diretor do MACFunchal, José Manuel Sainz Trueva, in *Jornal do Gabinete Coordenador de Educação Artística*. Funchal.

Fernandéz, L. A. (1999). “Introducción a la nueva museología”. Alianza Editorial. Madrid.

Florença, T. (2009). “Turistas dos paquetes não procuram museus”. *Diário de Notícias-Madeira*, Funchal.

Goodman, N. (1978). “*Ways of Worldmaking*”. Hackett Publishing Company. Indianapolis.

Gorjão, A. A. (2008). “Artes Plásticas e Ensino Artístico. Uma «escola madeirense?»”, in Franco, J. E. (coord.). *Cultura Madeirense. Temas e Problemas*, pp. 81-92. Funchal.

_____. (1978). “A Arte e os Ventos - acerca do futuro Museu Regional de Arte Contemporânea”. *Diário de Notícias - Madeira*, Funchal.

INE (2007). “*Estatísticas da Cultura, Desporto e Recreio 2006*”, Instituto Nacional de Estatística. I.P. (editor). Lisboa.

Marques, A. H. O. (1976). “História de Portugal”, Vol. II, pp. 347-348. Palas Editores. Lisboa.

Melo, A. (1998). “As Artes Plásticas em Portugal. Dos anos 70 aos nossos dias”. Difel. Lisboa.

Moholy, N. S. (1964). “*Carlos Raúl Villanueva y la arquitectura en Venezuela*”, p.2. Ediciones Caracas. Caracas.

Nabais, A. (1982). “Museus”, n.º 2, in *Dicionário Enciclopédico da História de Portugal*, p. 20. Edições Alfa. Lisboa.

_____. (1993). “Museus na Actualidade”, in *Iniciação à Museologia*, p. 65-66. Lisboa.

Niemeyer, O. (1995). “*Museo de Arte Moderno de Caracas*” in *Integral*, n.º 2, Caracas.

_____. (1997). “*Cómo nasce a arquitetura*” in *Arquitetura*, Vol. 28, n.º 80, p.20-21. Rio de Janeiro.

Obrits, H. U. (2005). “The Museum of Tomorrow”, in *TateEtc – Europe’s largest art magazine*, n.º5. Londres.

Pereira, F. A. B. (1994). “Questões e Problemas do Panorama Museológico Português na Actualidade”, in *1.º Encontro das Instituições Museológicas dos Açores*, p. 14. Ponta Delgada.

Pestana, C. (1985). “A Madeira – Cultura e Paisagem”, Secretaria Regional do Turismo e Cultura, p. 45. Funchal.

Quivy, R., e Campenhoudt, L.V. (1992), “Manuel de Investigação em Ciências Sociais”, p.32. Gradiva. Lisboa.

Ramos, P. O. (1993). “Breve História do Museu em Portugal”, in *Iniciação à Museologia*, Universidade Aberta. Lisboa.

Ribeiro, A. P. (2009). “À procura de escala – cinco exercícios disciplinados sobre cultura contemporânea”, pp.79-80. Cotovia. Lisboa.

Rocha, L. (2012). “Reestruturação radical em curso na DRAC”. *Diário de Notícias - Madeira*. Funchal.

Schaer, R. (1993). “*L’invention des musées*”. Evreux: Gallinard in *Museums «about», «for», and «with» people: this is to last for a lifetime*. Paris.

Sousa, Jorge Freitas (2014). “Farto de Exposições “de copo de champanhe””. *Diário de Notícias - Madeira*. Funchal.

SRT, (2013). “Museus da Madeira com 67 mil entradas”, *Comunidades*, n.º 58. Acedido em: 05 de outubro de 2013, em: <http://ccm.gov-madeira.pt/docs/Comunidades058.pdf>

Stoilas, H. e Burns, C. (2011). “To charge or what to charge?”, *The Art Newspaper*. Acedido em: 05 de outubro de 2013, em: <http://www.theartnewspaper.com/articles/To+charge+or+what+to+charge%3f/24451>

Bibliografia de Referência

Anderson, R. (1998). “Is charging economic?”, in *Journal of Cultural Economics*, Vol. 22, pp.179-187.

Bailey, S. e Falconer, P. (1998). “Charging for admission to museums and galleries: a framework for analysing the impact on access”, in *Journal of Cultural Economics*, Vol. 22, pp. 167-177.

Barranha, H. (2008). “Arquitetura de museus de arte contemporânea em Portugal - Da intervenção urbana ao desenho do espaço expositivo”. Tese de Doutoramento em Arquitetura. Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto. Porto.

Barrio, M., Herrero, L. e Sanz, J. (2009). “Measuring the efficiency of heritage institutions: a case study of a regional system of museums in Spain”, in *Journal of Cultural Heritage*, Vol. 10, pp. 258-268.

Belting, H. (2006), “O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois”. Tradução de Rodnei Nascimento. Cosac Naify. São Paulo.

Bryan, J., Munday, M. e Bevins, R. (2012). “Developing a framework for assessing the socioeconomic impacts of museums: the regional value of the ‘Flexible Museum’”, in *Urban Studies*, Vol. 49, pp. 133-151.

Bourdieu, P. (1989). “O poder simbólico”. Difel. Lisboa.

Cândido, M. (2013). “Gestão de museus, diagnóstico museológico e planejamento: um desafio contemporâneo”. Editora Medianiz.

Carvallho, P. (2012). “O Desempenho dos Museus em Portugal”. Tese de mestrado em Economia e Gestão das Cidades. Universidade do Porto. Porto.

Certeau, M. (1994). “A invenção do cotidiano: artes de fazer”, pp.260-261. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Vozes. Petrópolis.

Clair, J. (1990). “Paradoxe sur le conservateur”. Echoppe. Paris.

Creigh-Tyte, S. e Selwood, S. (1998). “Museums in the U.K.: some evidence on scale and activities”, in *Journal of Cultural Economics*, Vol. 22, pp. 151-165.

Chartier, R. (1988). “A história cultural: entre práticas e representações”, p.59. Difel. Lisboa.

Featherstone, M. (1995). “Undoing Culture”, pp. 92-94. Sage. Londres.

Frey, B. (1994). “Cultural economics and museum behaviour”, in *Scottish Journal of Political Economy*, Vol. 41, pp. 325-335.

García Canclini, N. (2003). “Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade”, pp.43-51. Edusp. São Paulo.

Gstraunthaler, T. e Piber, M. (2007). “Performance measurement and accounting: museums in Austria”, in *Museum Management and Curatorship*, Vol. 22, pp. 361-375.

Gombrich, E. H. (2006). “History of art”. Phaidon Press Ltd. London.

Guerreiro, A. (2007). “Tutelas e museus. Breve caracterização dos modelos de gestão dos museus portugueses”, in *Cultura*, n.º5. Castelo Branco.

Guimarães, C. (2004). “Arquitectura e Museus em Portugal. Entre Reinterpretação e Obra Nova”. Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Porto.

INE (2011). “Censos - Resultados definitivos. Região Autónoma da Madeira - 2011”. Ano de Edição: 2012. Acedido em: 03 de novembro de 2013, em: http://censos.ine.pt/xportal/xmain?xpid=CENSOS&xpgid=censos_quadros_populacao

Jaceques H. (1983). “La peinture et le Mal” [versão digital em http://www.pileface.com/sollers/imprime_breve.php3?id_breve=2074&var_mode=recalcul]

Jornal Oficial da Madeira (JORAM) – Série I, n.º 22. Decreto Regulamentar n.º 6/2013/M. 20 de fevereiro de 2013. Capítulo IV, Artigo n.º15. Acedido em: 03 de novembro de 2013, em: <http://www.gov-madeira.pt/joram/1serie/Ano%20de%202013/ISerie-022-2013-02-20.pdf>

Krauss, R. (1986). “The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths”. Mit Press. Nova Iorque.

Lei-Quadro dos Museus Portugueses - Lei n.º 47/2004. Acedido em: 18 de julho de 2013, em: http://www.imcip.pt/Data/Documents/RPM/Legislacao_Relevante/lei_dos_museus.pdf

Lira, S. (1998). “Os Museus e o conceito de Património: a peça de Portugal do Estado Novo”, em: <http://www2.ufp.pt/~slira/artigos/osmuseuseoconceitodepatrimonioamarante.htm>

_____. (2000). “Funções ideológicas dos museus portugueses: uma herança cultural”. Acedido em: 13 de agosto de 2013, em: <http://www2.ufp.pt/~slira/artigos/vicongressodeculturaeuropeiapamplona.htm>

Lippard, L. (1981). “Hot Potatoes: Art and Politics in 1980” in *Block 4*, pp. 2-9. [versão digital em <http://www.mariabuszek.com/ucd/ContemporaryArt/Readings/LippardHotPotatoes.pdf>]

Magalhães, F. (2005). “Museus, património e identidade: ritualidade, educação, conservação, pesquisa, exposição”. Profedições. Porto.

Malraux, A. (2011). “O Museu Imaginário”. Coleção Arte e Comunicação. Edições 70. Lisboa.

Mairesse, F. e Eeckaut, E. (2002). “Museum assessment and FDH technology: towards a global approach”, in *Journal of Cultural Economics*, Vol. 26, pp. 261-286.

Martin, A. (2003). “Head of Leisure Research”, *Ipsos -MORI*. Acedido em: 05 de outubro de 2013, em: http://www.ipsosmori.com/DownloadPublication/541_sri-the-impact-of-free-entry-to-museums-2003.pdf

Melo, A. (2012). “Sistema da Arte Contemporânea”. 1.^a edição. Documenta. Lisboa.

Millet, C. (1997). “A Arte Contemporânea”. Instituto Piaget. Coleção Básica de Ciência e Cultura. Lisboa.

Moulin, R. (2007). “O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias”, p.25. Tradução de Daniela Kern. Zouk. Porto Alegre.

“*Museologia e Património*”, Colóquio APOM (2001). Museu de Electricidade “Casa da Luz”, 15 e 16 de novembro. Funchal.

Neves, José Soares (coord.) (2013). “O panorama museológico em Portugal. Os museus e a Rede Portuguesa de Museus na primeira década do século XXI”. DGPC. Lisboa.

Nogueira, I. (2013). “Artes Plásticas e Crítica em Portugal nos anos 70 e 80”. Imprensa da Universidade de Coimbra. Coimbra.

O’Hagan, J. (1995). “National museums: to charge or not to charge?”, in *Journal of Cultural Economics*, Vol. 19, pp. 33-47.

_____. (1998). “Art museums: collections, deaccessioning and donations”, in *Journal of Cultural Economics*, Vol. 22, pp. 197-207.

“*Panorama Museológico Nacional – Perspectivas para a década de 90*”. Colóquio da APOM, 1990. Funchal.

Plaza, B. e Haarich, S. (2009). “Museums for urban regeneration? Exploring conditions for their effectiveness”, in *Journal of Urban Regeneration and Renewal*, Vol. 2, pp. 259-271.

_____. (2010). “A Guggenheim-Hermitage Museum as an economic engine? Some preliminary ingredients for its effectiveness”, in *Transformations in Business & Economics*, Vol. 9, pp. 128-138.

PX (2002). “Modernização é necessária”, in *Tribuna da Madeira*, p. 25. Funchal.

Rentschler, R., Hede, A. e White, T. (2007). “Museum pricing: challenges to theory development and practice”, in *International Journal of Nonprofit and Voluntary Sector Marketing*, Vol. 12, pp. 163-173.

Rego, A. (1999). “O Museu Como Sistema Aberto – três reflexões”, in *Gestão e Desenvolvimento*. Universidade Católica Portuguesa. Viseu.

Rico, J. C. (2006). “*Manual práctico de Museología e Museografía y técnicas expositivas*”, p. 27. Silex. Madrid.

Santa Clara, I., Fernandes, M., Sousa, E.S., Caires, C. (1988). “Congresso de Arte Portuguesa Contemporânea”. *Actas do Congresso de Arte Portuguesa Contemporânea*. Instituto Superior de Artes Plásticas da Madeira. Comunicações. Funchal. 7-9 de setembro de 1987, pp. 238-240.

Santa Clara, I. e Valente, C. (2000). “(Re)visões acerca do Ensino Artístico na Madeira”. *Arte Ibérica* n.º 38, pp. 44-46. Funchal.

Santos, M. L. L. e Neves, J. S. (2000). “Inquérito aos Museus em Portugal”. MC/IPM. Lisboa.

Sardo, D. (2010). “Arte Contemporânea” in *Dicionário Crítico de Arte, Imagem, Linguagem e Cultura*, em: <http://www.artecoia.pt/index.php?Language=pt&Page=Saberes&SubPage=ComunicacaoELinguagemArte&Filtro=94&Menu2=OrigensDaArte&Slide=94>

_____. (2011). “Obras-Primas da Arte Portuguesa. Século XX - Artes Visuais”. Col. Obras-Primas da Arte Portuguesa. Athena. Lisboa.

Seabra A. M. (2011). “A Obra de Arte na Era da sua Reprodutibilidade Digital”. *Arte Capital*. Acedido em: 03 de novembro de 2013, em: http://www.artecapital.net/estado_arte.php?ref=20

Silva, S. D. M. (2002). “A Realidade Museológica do Arquipélago da Madeira - Da Génese à Actualidade”. Dissertação de Mestrado em Museologia. Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias. Lisboa.

Steiner, F. (1997). “Optimal pricing of museum admission”, in *Journal of Cultural Economics*, Vol. 21, pp. 307-333.

Tufts, S. e Milne, S. (1999). “Museums a supply-side perspective”, in *Annals of Tourism Research*, Vol. 26, pp. 613-631.

Valente, C. (1999). “As Artes Plásticas na Madeira (1910 – 1990) – Conjunturas, Factos e Protagonistas no Panorama Artístico Regional do Século XX”. Volume I. Tese de Mestrado em História da Arte. Universidade da Madeira. Funchal.

Wavell, C., Baxter, G., Johnson, I. e Williams, D. (2002). “*Impact evaluation of museums, archives and libraries: available evidence project*”, in *Resource: The Council for Museums, Archives and Libraries, Aberdeen: The Robert Gordon University*. Londres.

White, H. & White, C. (1993). “Canvas and carrers: institucional change in the French painting world”, in *The University of Chicago Press*, p.16-18. Chicago.

[Textos de referência em museologia *online*: Mesa-Redonda de Santiago do Chile 1972; Declaração de Quebec 1984; Declaração de Caracas 1992; Declaração de Lisboa 1994; disponíveis em <http://www.museologia-portugal.net>]

Catálogos

20 anos de Artes Plásticas na Madeira - 2000. Museu de Arte Contemporânea - Fortaleza de São Tiago, Funchal.

A Experiência da Forma, Um Olhar sobre o Museu de Arte Contemporânea I - 2009. Centro das Artes Casa das Mudas, Calheta

Caminhos da contemporaneidade artística na Madeira - Isabel Santa Clara, in Britto J.; Orlando *et al.*, *Horizontes Insulares*, Gobierno de Canarias/SEACEX, 2010, pp. 181-199. (esta exposição itinerante esteve patente do Museu de Arte Contemporânea do Funchal entre fevereiro e março de 2011).

Horizonte Móvel. Artes Plásticas na Madeira 1960 – 2008. (2008, 12 de setembro - 25 de outubro). Funchal: Museu de Arte Contemporânea do Funchal.

Marca Madeira, Festival de Arte Contemporânea. 1987, 3 - 9 setembro). Governo Regional da Madeira. Funchal.

(foram ainda consultados numerosos catálogos de exposições individuais e coletivas, que não cabe aqui numerar)

Website (última consulta em junho de 2014)

Aberdeen: The Robert Gordon University - <http://www4.rgu.ac.uk/>

Arte Capital - <http://www.artecapital.net/>

Arts Council England - www.artscouncil.org.uk/

Blogue MACFunchal - www.macfunchal.blogspot.pt/

Comunidades - <http://ccm.gov-madeira.pt/docs/Comunidades058.pdf>.

Diário de Notícias – Lisboa - www.dn.pt/

Esfera pública - <http://esferapublica.org/magazine/>

Encontro Transfronteiriço de Profissionais de Museus - <http://etpmuseos.com/>

El Confidencial - <http://www.elconfidencial.com/>

European Comission - <http://ec.europa.eu/>

Facebook **MACFunchal** -
<https://www.facebook.com/MuseudeArteContemporaneadoFunchal?fref=ts>

Fundação Calouste Gulbenkian - <http://www.gulbenkian.pt/Institucional/pt/Homepage>

Fondation Le Corbusier - <http://www.fondationlecorbusier.fr>

Instituto de Gestão do Património Arquitetónico e Arqueológico -
<http://www.igespar.pt/>

Instituto dos Museus e da Conservação - www.imc-ip.pt/

Instituto Nacional de Estatística / Censos 2011 - <http://censos.ine.pt/>

Instituto Desenvolvimento Regional / PIDDAR - <http://www.idr.gov-madeira.pt/portal/ficheiros/PIDDAR/>

International Committee on Management - <http://www.intercom.museum/>

Ipsos - Market & Opinion Research International - <http://www.ipsosmori.com/>

Jornal Oficial da Região Autónoma da Madeira - <http://www.gov-madeira.pt/joram/>

Museu Carlos Machado - <http://museucarlosmachado.azores.gov.pt/>

Museologia - <http://www.museologia-portugal.net>

Museo Nacional de Arte Reina Sofía -
<http://www.museoreinaSofía.es/publicaciones/revista#numero-4>

Museu do Chiado - <http://www.museudochiado-ipmuseus/>

Museum-Analytics - <http://www.museum-analytics.org/>

Museumplanner - <http://museumplanner.org/>

Museums Association - <http://www.museumsassociation.org/home>

Pile Face - <http://www.pileface.com>

Porta 33 - <http://www.porta33.com/>

Revista Museu - <http://www.revistamuseu.com.br/>

Rádio e Televisão de Portugal / Molduras - <http://www.rtp.pt/icmblogs/rtp/molduras/>

Sol - sol.sapo.pt/

Tourism Insights - www.insights.org.uk/

Universidade Fernando Pessoa - www.ufp.pt/

Universidade Lusófona - <http://revistas.ulusofona.pt/>

**Museus de Arte Contemporânea:
noção, desenvolvimento, abordagens e perspectivas.**
Uma leitura sobre o Museu de Arte
Contemporânea do Funchal.

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

APÊNDICE

Juan Carlos Vieira Gonçalves
MESTRADO EM GESTÃO CULTURAL



UNIVERSIDADE da MADEIRA

A Nossa Universidade
www.uma.pt

julho | 2014



T/M UMa
351.85
GON MUS
Ex.2
Apêndice

73419
1<04A

**Museus de Arte Contemporânea:
noção, desenvolvimento, abordagens e perspectivas.**
Uma leitura sobre o Museu de Arte
Contemporânea do Funchal.

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

APÊNDICE

Juan Carlos Vieira Gonçalves
MESTRADO EM GESTÃO CULTURAL



ORIENTAÇÃO
Duarte da Encarnação

Museus de Arte Contemporânea: noção, desenvolvimento, abordagens e perspectivas.

Uma leitura sobre o Museu de Arte Contemporânea do Funchal

APÊNDICE

Índice

A razão do inquérito	3
Espírito do inquérito	3
Estrutura do inquérito	4
Quem e como foi inquerido	6
Organização do inquérito	7
Índice dos inquiridos	9
Sobre a análise e interpretação da informação	101
Agradecimentos	103

Inquérito por questionário

A razão do inquérito

Os inquéritos sobre museus não têm, até hoje, grandes tradições. Contudo, ao pensarmos neste, tivemos sempre em linha duas ordens de considerações que, somadas e multiplicadas, nos levaram a realizá-lo. Obstante da inovação repercutida pelas suas questões e os novos problemas que colocam ou tentam colocar, tentámos verificar em que medida as nossas fontes - os agentes culturais¹ - se projetam de forma genérica sobre a realidade museológica e, independentemente da sua perspectiva, qual a opinião pessoal ou profissional que têm sobre os museus de arte contemporânea.

Expondo uma interseção de diversas apreciações, este inquérito por questionário, cujo interesse nos parece indiscutível, destinou-se a divulgar uma relação de considerações que com frequência tiveram relevância na análise e avaliação do estudo elaborado.

Espírito do inquérito

Para realizar os objetivos definidos para este inquérito o mesmo teria de ser simultaneamente crítico e analítico, teórico e prático, sociológico e estético. Para tal tinham de ser formuladas questões exploratórias que possibilitassem um esclarecimento “teórico”, mas que exigissem, sobretudo, uma resposta prática, concreta e pessoal. Por isso o inquérito deveria ter também um sentido estético, pois quase todas as perguntas tratam sobre os museus de arte contemporânea, mas teria de ser também por natureza sociológico: as respostas dadas não virão resolver os problemas que há décadas preocupam os interessados na área, mas virão, sobretudo, mostrar o que ficou e o que não ficou das discussões do passado, mostrando as novas posições e verificando certas permanências ou modificações.

¹ Entendemos como agentes culturais aqueles que estimulam, compartilham e impulsionam as vivências das comunidades produtoras de cultura de uma dada localidade, vinculando, assim, iniciativas e procedimentos culturais de uma região, não somente como um gestor de práticas culturais, mas como alguém que direciona a sua percepção para a esfera sócio-cultural, atuando como mediador entre o âmbito público e os grupos comunitários.

Estrutura do inquérito

Este inquérito por questionário, cuja técnica de observação não participante baseou-se numa sequência de perguntas ou interrogações escritas orientadas a um conjunto de indivíduos (inquiridos), envolveu as opiniões, as representações, as crenças ou várias informações factuais sobre eles próprios ou o seu meio. Diferindo da entrevista, já que a aplicação do inquérito excluiu, maioritariamente, a relação de comunicação oral dos inquiridos, formulou-se aqui um questionário de administração direta (ou auto-administrados), no qual o próprio inquirido registou as suas respostas. Na construção deste questionário, assim como qualquer inquérito por questionário, o objetivo principal consistiu em converter a informação obtida dos respondentes em dados pré-formatados, facilitando o acesso a um número elevado de sujeitos e a contextos diferentes.

No plano formal, a configuração do questionário construiu-se em função de escolhas para o formato de perguntas e para o tipo de respostas que se pretendeu, ordenando-as, sempre, em função de um critério apresentado (do geral ao específico). Assim, de forma a gerir a delicadeza da substância de algumas perguntas, optou-se por colocar questões diretas e gerais, em vez de questões indiretas e estritamente específicas. Uma outra alternativa consistiu na decisão de confrontar o respondente com preposições sobre as quais o mesmo deveria pronunciar-se, concordando ou discordando. Ainda, quanto ao formato das respostas pretendidas, e tendo em consideração o tipo de informação que recolheríamos, optámos por apresentar questões exploratórias de resposta não estruturada.

Embora esta técnica tenha sido adotada devido ao estudo extensivo de grandes conjuntos de indivíduos (através da medida de certos atributos de uma amostra representativa), existiram limitações consideradas, nomeadamente quanto ao grau de profundidade da informação recolhida. Contudo, com a elaboração deste inquérito, desejou-se, sobretudo, evitar os chavões, os lugares-comuns ou os dados já conhecidos. Pretendeu-se um inquérito suficientemente preciso e concreto (para assinalar que era a experiência pessoal de cada um a única que importava) sem forçar nota nenhuma: por isso, ao enviarmos cada inquérito, assinalámos as perguntas que supusemos interessar mais aos inquiridos, apelando à sua liberdade de escolha. Daí que, em determinados casos, tenhamos uma maior lista de perguntas e noutros uma lista mais reduzida.

Quanto ao seu *corpus*, o inquérito divide-se em três partes que se distinguem subtilmente entre si: uma primeira que se reduz à primeira pergunta, sendo de índole predominantemente teórica, e o seu objetivo e interesse mais sociológico que estético; uma segunda opinião, indo ao encontro das perguntas 2 a 7, trata dos problemas que levantam as práticas museológicas e os aspetos que revestem a sua aplicação; uma terceira parte, as perguntas 8 a 10, versa os problemas entre a relação entre os museus nacionais e a sociedade. Esta é, quase, uma parte “marginal” que tenta colocar em causa a possibilidade e efetividade do conhecimento da atividade museal em território nacional.

Contudo nem todas as questões foram formuladas na globalidade dos casos de uma só forma, ou respondidas na mesma extensão ou ordem. Em cada caso, certas questões parecerão especialmente importantes, enquanto outras poderão ser respondidas sucintamente ou, em alguns casos, omitidas. Não está implícito que as respostas a todas essas questões constituam a base para um entendimento completo ou para a avaliação final do estudo apresentado. Em modo pessoal, esse juízo final pode não ser alguma vez possível. Muitas outras questões não incluídas aqui podem ser mais importantes em determinados casos. Mas uma aplicação cuidadosa das que estão relacionadas ajudou-nos a desenvolver um estudo preliminar, abrangente e equilibrado.

Eis o inquérito:

1. A definição de um museu de arte contemporânea continua sendo válida? Pessoalmente sugeriria outra?
2. Como romper as barreiras que ainda se impõem entre os museus de arte contemporânea e o público?
3. Que podem fazer os museus para criar novos públicos?
4. Que relações poderão ser estabelecidas entre as faculdades de belas artes e os museus de arte contemporânea?
5. Como é que as novas tecnologias - internet, tablets, aprendizagem à distância... - podem melhorar, ou ao menos complementar, a experiência do museu?
6. Como deve ser a arquitetura de um museu de arte contemporânea?

7. Considera o seu trabalho contemporâneo? Porquê?
8. Que pode dizer sobre os museus de arte contemporânea de Portugal? E sobre os artistas?
9. Como funciona a museologia contemporânea em geral? E em Portugal?
10. Que grandes exemplos de sucesso museológico poderíamos seguir/ acompanhar?

Quem e como foi inquerido

Houve, em abstrato, duas premissas essenciais na escolha dos inquiridos: por um lado procurou-se alcançar opiniões de agentes culturais que participassem - ou tivessem participado -, em práticas museais, direta ou indiretamente, e por outro tentou-se desenhar um mapa geográfico alargado, de forma a lucrar uma maior proveniência de opiniões. Como tal, será possível encontrar entre os inquiridos respostas vindas de Argentina, Canadá, Colômbia, Dinamarca, Espanha, Estados Unidos, Itália, Japão, Rússia, Uruguai, Venezuela e claro, Portugal - com uma clara predominância de países de território nacional e espanhol. Tentou-se então garantir uma representatividade de respostas que, além da sua importância intelectual, permitisse a quem as lê um maior entendimento sobre o tema abordado, evitando a exaustão.

No que concerne ao envio dos inquéritos optou-se por acompanhar a calendarização letiva do mestrado, sendo estes remetidos durante o decorrer dos meses de setembro de 2013 a junho de 2014, através do recurso às plataformas digitais e redes sociais. Tal calendarização permitiu obter, em média, 5 inquéritos mensalmente respondidos. Uma vez que na grande maioria das situações não tivemos acesso direto aos nossos respondentes, optámos pelo envio das questões por correio eletrónico, sendo como tal o nosso controlo sobre o dispositivo reduzido. Esta solução, como qualquer outra, teve inconvenientes que procurámos evitar, sem o termos plenamente conseguido.

Tratando-se de um questionário transversal foram utilizadas três línguas distintas: português, espanhol e inglês.

Organização do inquérito

Embora partindo de uma necessária objetividade, o texto do inquérito tinha de conter ideias e ordenar-se segundo uma perspectiva determinada. Este facto, só por si, condicionava a apresentação de resultados, impedindo qualquer das formas de organização habituais nestas situações. Tentámos, porém, seguir um caminho diferente: delineando uma disposição alfabética, os dados aqui obtidos foram organizados segundo um registo interpretativo geográfico de residência, ou seja, segundo o local (país) onde atualmente se encontram os inquiridos a desenvolver as suas atividades laborais - o que, muitas das vezes, irá coincidir com o país de origem dos mesmos. Tal disposição colocou em tónica o tratamento da informação centrada na construção da localidade e do significado, ou seja, na produção de um texto argumentativo que atribuiu sentidos novos aos factos, situações e discursos dos intervenientes, numa lógica compreensiva global. Desta forma angariámos convergências e divergências de opiniões entre participantes inseridos não só em territórios idênticos como também em territórios diferenciados. Assim, na fase da organização operacional dos dados, procedemos à leitura sistemática de todo o material recolhido, organizando-o num conjunto estruturado com um dispositivo que facilitasse a sua consulta. Este processo implicou a organização física da informação através da identificação e agrupamento de textos, em concordância com os locais e os intervenientes. Para elaborar um tratamento de dados mais primorizado estes eram diariamente introduzidos num programa informático e atualizados sempre que necessário.

Sabendo que a gestão de um volume muito elevado de informação implica um processo que decorre no tempo e está sujeito a adaptações e aperfeiçoamentos sucessivos, a leitura repetida dos textos durante esta primeira fase fez com que nos fosse familiar a informação reunida, ganhando uma crescente desenvoltura na capacidade de navegar no material recolhido. À medida que aprofundámos o conhecimento do material existente, fomos retendo na nossa memória a própria economia ou estrutura interna dos textos, fixando os intervenientes, as situações, as citações e as frases carregadas de significado, entrando progressivamente na segunda fase do processo interpretativo.

Embora o principal risco desta estratégia predominantemente interpretativa consistisse na tentação de levá-la a interpretação longe de mais, resvalando para uma

deriva especulativa, construindo significados e identificando implicações que os dados recolhidos não pudessem sustentar, consideramos que a solução encontrada não foi certamente a única possível, mas foi a que melhor nos pareceu coordenar os vários pensamentos em presença - sem os falsear -, num todo orgânico e interessante. Se o conseguimos ou não, caberá ao leitor essa decisão e, sobretudo, a todos os que quiseram responder a este inquérito sem os quais este volume jamais teria sido possível. Por isso, também lho dedicamos.

Índice dos inquiridos

ARGENTINA

Jorge Sepúlveda e Ilze Petroni.....	11
-------------------------------------	----

BERLIM

Nuria Fuster	12
--------------------	----

CANADÁ

Alessandra Mariani.....	14
-------------------------	----

COLÔMBIA

Beatriz Lopez	15
---------------------	----

DINAMARCA

Bjarne Sode Funch	17
-------------------------	----

ESPANHA

Berta Surena	19
--------------------	----

Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM)	20
---	----

Ddarko Ochentayuno.....	23
-------------------------	----

Danõs Colaterales	24
-------------------------	----

Edu Valiña	26
------------------	----

Javier Puértolas.....	29
-----------------------	----

Jesus Pedro Lorente	32
---------------------------	----

Juan Carlos Rico.....	33
-----------------------	----

Manuel León Moreno	35
--------------------------	----

Maria Acaso.....	36
------------------	----

Maria del Mar Flórez Crespo.....	37
----------------------------------	----

Mario Monforte	40
----------------------	----

Nuestros Museos	41
-----------------------	----

Peio Aguirre	43
--------------------	----

Rafael Doctor Roncero	44
-----------------------------	----

Ricard Huerta	46
---------------------	----

Rosa Ferré.....	47
-----------------	----

ESTADOS UNIDOS

Bruce J. Altshuler	49
--------------------------	----

Glenn Wharton	50
---------------------	----

Mira Schor	51
Toni Hildebrant	62
JAPÃO	
Saíra Kleinhans.....	64
PORTUGAL	
Cláudia Camacho.....	65
Desidério Sargo	68
Ernesto Silva.....	70
Helena Barranha	71
Ivo Braz	73
João Brigola	75
João Vilhena	77
Martinho Mendes	78
Sandra Vieira Jürgens.....	88
Sérgio Lira	90
RÚSSIA	
Nadia Kulakova	93
URUGUAI	
Emma Sanguinetti	94
VENEZUELA	
Susana Quintero.....	98

Jorge Sepúlveda (Argentina) e **Ilze Petroni** (Chile)

Fundadores do grupo de trabalho “Curatoría Forense” (2005). Em 2013 publicam o livro: “Encuentro de Gestiones Autónomas de Artes Visuales Contemporáneas”. São membros fundadores e coordenadores da “Rede de Gestión Autónoma de Arte Contemporáneo”.

País: Argentina.

(www.curatoriaforense.net)

1.¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?

Es compleja la respuesta porque la propia definición, la categoría "museo" en el papel no suele corresponderse con su uso práctico. La definición prescriptiva de museo (de cualquier museo) implica la posesión de un patrimonio al que preserva, conserva, investiga y expone (comunica) pero muchos espacios auto-nominados como "museos de arte contemporáneo" operan como salas de exhibición (Kunst Halle). Es decir, cumplen con uno sólo de los puntos de la definición.

De allí que definición puede ser válida en tanto y en cuanto esté en relación con los hechos y las políticas de cada institución.

De todo modos, se podría pensar a los museos de arte contemporáneo como nuevos centros de documentación, debido a que muchas de las prácticas artísticas contemporáneas no se centran y agotan en la producción de objetos artísticos tradicionales (pinturas, esculturas, dibujos, etc.). Es decir, los museos de arte contemporáneo requieren generar estrategias para preservar, conservar, investigar y comunicar prácticas cuyos excedentes no son objetuales.

2.¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

El problema es que muchos museos de arte contemporáneo no tienen público. Es decir, no tienen definido a quién/es está orientada la institución museal y ésta recibe un "público general" (que es indeterminado, amorfo y probablemente "turístico"), un "público cautivo" y un "público especialista".

El trabajo entonces se trata de desarrollar políticas orientadas a la construcción de públicos específicos en relación con el contexto histórico, social, político e ideológico en

el que el museo está inserto. El ejercicio crítico hacia dentro de la institución implica reconocer que una de las labores de la gestión museal está centrada en esa construcción intencionada.

3.¿En época de crisis económicas cómo se puede trabajar la museología contemporánea?

En épocas de crisis económicas es preciso generar estrategias de resiliencia que permitan una adaptación creativa cuando hay faltas de recursos financieros. De todos modos, es preciso mencionar que dichas estrategias son difíciles de desarrollar cuando la institucionalidad museal se ha acostumbrado a contar con grandes presupuestos para el desarrollo museológico.

4.¿Cómo debería de ser la arquitectura de un museo de arte contemporáneo?

Si con arquitectura nos referimos a la cuestión edilicia, la de los museos de arte contemporáneo no puede ser genérica, homogénea o ascéptica. Cada edificio tiene que dar cuenta del contexto en el que está inmerso. De todos modos, el problema de los museos no está en relación con el espacio físico, sino con el desarrollo de políticas y protocolos que construyan una arquitectura conceptual y práctica.

5. ¿Qué puede decir sobre los museos de arte contemporáneo de Portugal? ¿Y sobre los artistas?

No hemos visitado Portugal y la comunicación entre América Latina y Portugal no es muy fluída. Por lo tanto no podemos responder a cabalidad estas preguntas.

**

Nuria Fuster (Espanha)

Artista plástica.

País: Berlim.

(<http://www.hamishmorrison.com/en/Artists/Nuria-Fuster.html>)

1.¿Se puede decir que su trabajo es contemporáneo? Porque?

Si entendemos contemporáneo como algo "actual-que vive en el presente" lo es. Pero si lo entendemos dentro del concepto de algo que pertenece a la corriente de pensamiento o al Zeitgeist del momento, dudo. Actualmente (en el panorama occidental), existen muchas corrientes, pero se podría decir que hay una inercia tirante hacia un conceptualismo antimatérico, más activista, sociológico, politizante, en el que no me siento representada. También es cierto que en medio de la crisis

que estamos sufriendo el arte también se está repensando, ha vuelto la tragedia y eso cambiará las cosas. Veremos.

2.¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

Educación. Muchas veces se plantea esta problemática frente a un muro que hay que romper desde dentro, desde el museo. Parece que sea el museo quien no plantee las cosas bien. Puede ser en parte, pero también hay que ver que pasa fuera. Exigir un esfuerzo social para una aproximación al arte es totalmente legítimo, como lo es el hecho de tener que esforzarnos en saber leer para disfrutar de un buen libro. El museo debería de ser gratuito, abierto al público, un lugar menos hermético para fomentar la reflexión y el desarrollo de un pensamiento cada vez más frondoso y rico en la gente.

3.¿En época de crisis económicas cómo se puede trabajar la museología contemporánea?

Entiendo el museo como un lugar para el arte, como existen lugares para cada cosa. Pero esto no está limitado a un edificio mausoleónico donde hace falta invertir una cantidad descomunal de dinero para hacer un edificio de referencia. Este fenómeno que se ha repetido en innumerables ocasiones los últimos años debe de ser revisado y criticado. Es el contenido lo que finalmente hace que un museo se llame museo y este es exportable a miles de lugares y edificios que actualmente están cerrados y deshabitados para ser potencialmente un museo de arte contemporáneo.

4.¿Que puedé decir sobre los museos de arte contemporáneo de Portugal? Y sobre los artistas?

No conozco mucho los museos en Portugal, no he estado nunca, pero sí conozco algunas de las galerías que son referentes dentro del panorama artístico.

Referente a los artistas creo que ahora mismo hay una generación muy muy interesante de artistas portugueses que sigo muy de cerca, algunos amigos, que considero han exportado el nombre de Portugal a un nivel muy alto. Algunos de ellos son; Carla Filipe, Gonçalo Sena, Nuno da Luz, André Romão... Caso quiera puede hablar de un otro tema ou questão que le parezca importante. Me pueden todavía sugerir otras personalidades con quien pueda hablar.

**

Alessandra Mariani (Canadá)

Diretora da revista *Muséologies Les cahiers d'études supérieures*.

País: Canadá.

(<http://museologies.org/>)

1.The definition of a contemporary art museum is still valid? Would you suggest another?

The definition of contemporary museum art, which collects, documents, exhibits, mediates and disseminates art produced from the Second World War and on, is still valid. All of the activities have to be periodically actualized, and a good reminder of these strategies what are brought out by the contemporary art system itself are found in Nathalie Heinich latest book: *Le paradigme de l'art contemporain*.

2.How to break the barriers that still impose the museums of contemporary art and the audience?

That is an on going process that was believed surpassed by relational art. It is unfortunately not the case, and surprisingly my colleague and I have organized a session on this specific theme (because research still has be carried on) at the upcoming UAAC-AAUC Congress that will be held in Toronto at OCAD University next October.

3.How the contemporary museology works in this economic crisis?

I am not a connoisseur of the topic, but I know that Jean-Michel Tobelem, that teaches at Ecole du Louvre has widely written on the topic; you probably already know Gail and Barry Lord's *The Manual of Museum Management* (even if it's a little dated) and there re many more (americans specialists in particular). There are alternative approaches the most important one being New Museology, linked with social experimentation (which artistic have completely embraced). New Museology (which you probably already know all about) is : opened to all disciplines; has heritage playing a social role; favors access to collections; and is oriented towards the awareness of problems such as ecology, social development, urbanization and continuing education.

4.What is the best architecture for a contemporary art museum?

This is a very complex question that needs a real in depth research to answer. I believe it depends on a country's (or region) social, economical, political, historical context. In the last thirty years, a spectacular envelope has been favored, making the architectural object (the museum) a bigger icon that the collections and a plus value for a city that bids on this type of infrastructure for economical and cultural regeneration. (the Bilbao effect)

5.What can you say about contemporary art museums in Portugal? And about the artists?

This is a question I cannot answer, since I do not know much about portuguese museums and contemporary art production.

**

Beatriz Lopez (Colômbia)

Diretora artística da galeria *Instituto de Visión*.

País: Colômbia.

(<http://www.institutodevision.com/>)

1.¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?

Así como la contemporaneidad es un terreno difícil de definir y representar, pienso que un museo que pretenda analizarla y conservarla debe tener funciones diferentes a las que ha mantenido hasta el momento. El arte contemporáneo se caracteriza precisamente por la variedad de modelos y niveles de representación que lo alimentan y en los que se desarrolla. No estoy segura hasta dónde el sistema del Museo como lo hemos visto hasta ahora sea suficiente para acceder al arte contemporáneo, sin embargo su necesidad es absoluta en la medida que funcione como un núcleo de investigación unido a una red de comunicación que comprometa distintos actores culturales y sociales.

2.¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

No estoy segura de que estas barreras puedan ser resueltas absolutamente. Las políticas de los museos apuntan cada vez más hacia una integración del público con el arte, pero este movimiento es tan particular en el intercambio de saberes y energías entre el espectador y la obra que no pienso que pueda ser predecible.

Los modelos pedagógicos de los museos son cada vez más amplios y dinámicos, pero continúan siendo especializados. Supongo que el arte contemporáneo se debate entre dinámicas y discursos que requieren de saberes y análisis profundos algunas veces más cercanos a la academia que a la cotidianidad.

3.¿En época de crisis económicas cómo se puede trabajar la museología contemporánea?

Lo que más me gusta del arte contemporáneo es que su misma estructura de pensamiento permite que no solo el espacio museográfico o la institución especializada sean adecuados para su exhibición. Lo público y los diferentes y originales circuitos de transmisión han hecho que espacios independientes, que confían en sistemas alternos de economía como el intercambio o la amistad, puedan permanecer al margen de la crisis económicas.

4. ¿Como debería de ser la arquitetura de un museo de arte contemporáneo?

Uff, esto no lo sé pues, un museo contemporáneo podría simplemente no tener espacio. Los bienes de la contemporaneidad afortunadamente no son sólo materiales, y las experiencias tiene un valor profundo en la cultura contemporánea por lo tanto la arquitectura que los abarque puede ser efímera, etérea o utópica.

5. ¿Que puedé decir sobre los museos de arte contemporáneo de Portugal? Y sobre los artistas?

Desafortunadamente no los conozco. He tenido muy poco contacto con el arte de Portugal y con la producción intelectual que allí se desarrolla. Me encantaría conocer más!

**

Bjarne Sode Funch (Dinamarca)

Docente de Psicologia no Departamento de Psicologia e Estudos Educacionais na *Roskilde University*. Investigador no *Esbjer Art Museum*.

País: Dinamarca.

(<http://forskning.ruc.dk/site/person/bfunch>)

1.The definition of a contemporary art museum is still valid? Would you suggest another?

I have never been fun of the Idea of art museums. I think it is important to collect works of art, preserve them, carry out research on them, and present them for people in general. But I don't like that they are isolated in a museum. On the other hand, attempts to present works of art in public settings have never been a success. I currently see no alternatives to the traditional museum idea. But the traditions of curatorship (exhibitions) and museum education should be developed toward an approach that takes the psychology of the visitor into consideration. Art should be presented in a context that facilities art's relation to human existence.

2.How to break the barriers that still impose the museums of contemporary art and the audience?

By taking art serious. Art is about life and museums should facilitate art's contribution to life and society in general.

3.How the contemporary museology works in this economic crisis?

Art-making is independent of economic crises. The museums may suffer for funding and it would be a catastrophe for our culture if museums have to close down. But ten years or twenty years of economic crisis does not make much difference in the history of art.

4.What is the best architecture for a contemporary art museum?

An architecture that accentuates the artistic qualities of the presented works of art.

5.How the new technologies - internet, tablets, *e-learning*... - can improve, or at least supplement, the experience of the museums?

There are no technologies that can improve a work of art except good lightening and so on. New technologies are primarily useful for education in art history and other sort of background knowledge.

6.How the Visual Art Academy can work in collaboration with contemporary art museums? What kind of project can be done?

I believe that there are several possibilities for a rewarding collaboration between art academies and contemporary art museums. I would mention the educational area in form of seminars, workshops, conferences and so forth.

7.What can you say about contemporary art museums in Portugal? And about the artists?

Except from a few artists I am not familiar with contemporary art in Portugal.

**

Berta Surena (Espanha)

Diretora de atividades públicas no *Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía*..

País: Espanha.

(<http://www.museoreinasofia.es/museo/equipo>)

1.¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?

En los últimos años los modelos y el papel de los museos ha cambiado muchísimo. Han pasado de ser espacios de contemplación a espacios de experiencia, han pasado de custodiar y difundir el patrimonio, a generar espacios de experimentación, debate, pensamiento y circulación de ideas.

2. ¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

Creando estructura de intermediación entre las obras, las narrativas y los públicos. Creando dispositivos pedagógicos a través de los cuales se den a conocer las claves de lectura del arte contemporáneo, de los artistas, de los discursos. Entendiendo que una obra no es solamente, y menos en el arte contemporáneo, objeto de una mirada exclusivamente a nivel estético, sino que explica una historia, un contexto político, económico, social... y a través de estas estructuras de mediación, difundirlo el máximo posible.

3. ¿Que pueden hacer los museos para crear nuevos públicos?

Actualmente, muchísimas cosas. Las nuevas tecnologías y las redes sociales ofrecen campos muy amplios para la comunicación. Buscando a las múltiples minorías, más que a los grandes públicos, o además que los grandes públicos.

4.¿Cómo las nuevas tecnologías - como el internet, las tabletas, el aprendizaje a distancia - pueden mejorar, o al menos complementar, la experiencia del museo?

Funcionan muy bien como espacios de circulación de discursos, además de cómo herramientas de información. Puedes ofrecer otros niveles de conocimiento

*

Centro Atlántico de Arte Moderno (CAAM) (Espanha)

Sendo inaugurado em 1989, o CAAM representa uma importante referência na atividade cultural e educativa da ilha de Las Palmas, Gran Canaria. Além de ser motor expositivo de obras vanguardistas, o CAAM tem uma coleção própria com obras dos artistas que mais influenciaram a arte canária do século XX.

(Inquérito respondido por Cristina R. Court, responsável pelo Laboratório de Investigação.)

País: Espanha, Gran Canária.

(<http://www.caam.net/>)

1. ¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?

El museo de arte contemporáneo aproxima las claves de la cultura visual de los siglos XX y XXI a una sociedad cada vez más interesada por comprender los procesos de la creación artística. La apertura de miras del museo, las demandas de participación de los artistas en los programas públicos y en la dinámica del museo, han llevado al surgimiento de una nueva tipología: los centros de creación contemporánea, cuya actividad está unida a la investigación y producción artística actual. Estos centros, de vocación interdisciplinar, contribuyen a una mayor aproximación del público a creadores, teorías y técnicas, mediante talleres, debates, proyectos de investigación y acciones creativas y de difusión en las que participan los propios artistas e interactúa el público.

Aunar dos líneas de acción cultural: la de constituirse en un centro de arte, un lugar que recoge y difunde mediante sus diversas actividades la iconografía y los debates artísticos más emblemáticos; y a la vez, erigirse en museo de arte contemporáneo que aspira a convertirse en un referente ineludible de nuestra memoria histórica mediante la formación de una colección permanente, en el presente, le conduce a ensayar una tipología nueva en la que se funden el museo y el centro de arte, el centro de formación y producción, y la dimensión del museo como laboratorio y taller, también considerados servicios a la comunidad artística.

2. ¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

En la actualidad, con las nuevas herramientas de comunicación 2.0 puede captar al usuario remoto, que participa del museo a través de su espacio virtual. Un museo deslocalizado, que también se proyecta hacia la comunidad global y viaja por la red sin perder su nexo con la comunidad local. Los nuevos hábitos del visitante, las demandas de interactividad y participación, suponen un reto para los museos del siglo XXI. El desarrollo de esta concepción del museo requiere un gran cambio de mentalidad e inversión en modernización tecnológica e innovación, así como en el impulso de la acción cultural. Las redes sociales contribuyen a la difusión y al debate, pero el Departamento de Educación y Acción Cultural-DEAC asume otras fases de la acción del museo que son fundamentales: atiende a los públicos en el museo, impulsa programas de formación de formadores y despliega un amplio programa de iniciación al arte. Al entrelazar la acción didáctica y cultural con la difusión y participación a través de las redes sociales se materializa el museo abierto. Las actividades para los diversos públicos del museo consolidan el carácter de centro cultural vivo.

3.¿En época de crisis económicas cómo se puede trabajar la museología contemporánea?

Los contextos de crisis económica debilitan los procesos de transformación que ha emprendido en general el sistema arte y cultura. El proyecto de incorporación al desarrollo de las tecnologías, del que dependemos globalmente para insertarnos en el Siglo XXI se ve mermado, inviabilizando el normal desarrollo de las nuevas expectativas de crecimiento y transformación. No obstante, hay que adecuar la escala económica a la viabilidad de propuestas de la excelencia. Hay que trabajar en una red de coproducciones e itinerancias, de mecenazgo y patrocinios que faciliten el compromiso de acometer proyectos con gran sentido y coherencia. Implicar al tejido empresarial en la subvención a actividades puntuales o a programas, y también en la financiación de proyectos de investigación y edición que permitirán al centro generar ingresos para la institución y añadir rentabilidad al trabajo de los creadores. Desarrollar servicios capaces de generar ingresos propios: de montaje externo de exposiciones, restauración, servicios didácticos, avanzando hacia un concepto de gestión integral del centro.

4. ¿Cómo debería de ser la arquitectura de un museo de arte contemporáneo?

Si se desea apostar por la creación de infraestructuras propias del siglo XXI, proclives a la participación de artistas y ciudadanos y a la acción interdisciplinar, el modelo para el futuro equipamiento de un museo de arte contemporáneo, no puede ser un museo más. No podemos mantener por más tiempo el perpetuar modelos obsoletos basados casi en exclusiva en la función expositiva, la mirada ha de situarse en los abundantes referentes internacionales de centros de producción, centros de recursos y centros para desarrollar residencias de artistas. La creación de centros de producción y centros de recursos para la creación ha sido una tendencia en numerosos países al menos en los últimos veinte años. El contenedor se debe presentar y se debe pensar como un organismo capaz de mutar o adaptarse a las nuevas necesidades y oportunidades. Un contenedor dinámico que permita acoger la creatividad y conocimiento en su más amplio concepto. Debe satisfacer las necesidades de la producción y la dotación de espacios y equipamientos para el desarrollo de proyectos creativos, como servicio a la comunidad artística y a la ciudadanía, estudiando la viabilidad del proyecto desde una concepción moderna. Desde el sistema del arte se reclama que, junto a los centros de arte y los museos de arte contemporáneo, se desarrollen centros de producción, que a su vez sean centros dotados con áreas para trabajar con dinámica colaborativa, para materializar proyectos expositivos y de investigación aplicada, vinculados a proyectos de desarrollo de la colección o la exhibición. Se trata de desarrollar dos premisas: la intervención y conservación de inmuebles y la creación de espacios para la producción que estén al servicio de la comunidad artística, vinculados a un foco activo, que también proporcione servicios a la ciudadanía.

5. ¿Qué puede decir sobre los museos de arte contemporáneo de Portugal? ¿Y sobre los artistas?

Portugal, como el resto del área iberoamericana, emprendió la travesía desde los años 70 de ensayar el modelo híbrido europeo de museo de arte contemporáneo y el de centro de arte. A partir de colecciones muy consolidadas, se posicionaron en el ámbito internacional con solvencia hasta el presente. A lo largo del tiempo hemos interactuado con la Fundación Serralves de Oporto y con el museo Calouste Gulbenkian de Lisboa.

Tenemos conocimiento de la producción artística de los artistas contemporáneos de Portugal. La nómina es larga y excelente.

*

Ddarko Ochentayuno (Espanha)

Artista plástico.

País: Espanha.

(<https://m.facebook.com/ochentayuno>)

1. ¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?

No provengo de Bellas Artes o de Historia del Arte, por lo tanto mi definición de Museo de Arte Contemporáneo puede ser un tanto subjetiva, considero que un Museo Contemporáneo debe albergar las diferentes tendencias o lenguajes que sean reflejo del arte actual.

2. ¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

Es complicado hay mucha gente que es reticente a entrar a los Museos de AC por miedo a no comprender las obras o sentirse "estafados" por el artista, creo que trayendo una programación variada y de calidad es una buena opción de eliminar las barreras, por ejemplo, el CAC Málaga, donde la programación es muy diversa y cambian constantemente de muestras, unido a que es gratuito lo hacen muy atractivo para el público en general.

3. ¿Se puede decir que su trabajo es contemporáneo? Porque?

No me gusta hablar de mi trabajo, pero pienso que elementos como el "Street art" siempre presentes en mi obra tanto de manera gráfica como formal, puede considerarse contemporánea, aunque no es algo que me preocupe.

4. ¿Que puedé decir sobre los museos de arte contemporáneo de Portugal? Y sobre los artistas?

Fui hace mucho a Portugal cuando era pequeño así que no te puedo hablar con conocimiento de causa, pero a través de internet he visto que el nivel es alto, muy buenos artistas, desde el punto del Street art o del graffiti sí que conozco y el nivel es altísimo, incluso colaboraciones de artistas de Street art portugueses y de fuera que han colaborado con museos.

*

Danõs Colaterales (Espanha)

Colectivo artístico fundado por María e Mariano, ambos formados em Belas Artes. A sua principal atividade se desenvolve no circuito artístico, tanto institucional como alternativo.

País: Espanha.

(<http://colectivodcolaterales.blogspot.pt/>)

1.¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?

El concepto "museo de arte contemporáneo" es en sí mismo muy problemático y seguramente totalmente "válido" no ha sido nunca. La gran pregunta es quizá para quién o para qué ha sido válido hasta ahora si es que lo ha sido. Las manifestaciones artísticas ya desde la modernidad luchan contra su propia estructura para escapar de categorías absolutas, por un lado a través de la autonomía del arte y por otro a través de su total superación. Por ello tratar de construir edificios donde encerrar tras altos muros y sistemas de vigilancia algo que trata de escapar incluso de sí mismo es realmente absurdo. Más bien, parece que la idea del museo contemporáneo responde a la transfiguración de una cultura que está en todas partes en objeto fetiche para la especulación económica. De ahí que se encierre con tantas medidas de seguridad, no se permita tocar etc. Eso cuando no responde a intereses turísticos en pro del reconocimiento de una supuesta cultura preconfigurada en la iconosfera del visitante, que reafirma su opinión con la visita a las obras que ya conocía en fotografías. Y si se destina algún lugar en este tipo de museos

para un arte más actual (que no siempre sucede) o menos consagrado (económicamente hablando), suele ser un espacio mucho más marginal y alejado de las rutas habituales de los visitantes.

2.¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

En 1963 Jack Smith y Henry Flynt dieron una idea estupenda en forma de performance frente al Museo de Arte Moderno de Nueva York, en la cual pedían la demolición de los museos y la abolición de la cultura "seria" para que el arte tuviese lugar fuera del control burocrático de los estados. Desde el propio manifiesto futurista ya se pide la extinción de los museos y los Dadaístas tuvieron este objetivo siempre en mente. En 2004 Kendell Geers muestra "The devil never rest", video de una sala de exposiciones explotando tras una cuenta atrás en el museo de arte contemporáneo de Amberes (Bélgica). En ese triángulo (museo, arte contemporáneo y público) siempre ha sobrado un eje.

3.¿En época de crisis económicas cómo se puede trabajar la museología contemporánea?

Las "crisis económicas" siempre han afectado a los mismos. El dinero estatal que se destina al arte y la cultura acaba en manos de burócratas, empresas de montaje, vigilancia, transportes, seguros etc. y normalmente el artista vive de las migajas cuando no "del aire" directamente. Seguramente los presupuestos destinados a los museos se reduzcan, pero el arte y los artistas están acostumbrados a vivir en una situación de precariedad sistemática y es ésta la que deberíamos cambiar de forma urgente. El cierre de espacios de arte que se está produciendo en esta crisis es una oportunidad estupenda para repensar como se distribuye la inversión en cultura.

4.¿Como debería de ser la arquitectura de un museo de arte contemporáneo?

Creemos que lo interesante sería que en lugar de invertir en museos de arquitecturas llamativas se invirtiera en facilitar la creación, impulsar las residencias, que los artistas no tuviesen que subsistir en condiciones precarias, que se becaran los

proyectos y hubiese un hueco (económico y físico) para los espacios independientes que son los que de verdad dan cobertura a una cultura de base.

5. ¿ Que puede decir sobre los museos de arte contemporáneo de Portugal? Y sobre los artistas?

La verdad es que no tenemos una idea demasiado formada de lo que ocurre por allí y no queremos caer en ese hábito tan extendido dentro del mundo del arte de hablar sobre contextos ajenos con una mirada rápida. "El famoso artista paracaidista" que llega a cada ciudad y en una semana resulta experto en la problemática que allí acontece.

*

Edu Valiña (Espanha)

Técnico especialista em atividades didáticas culturais e artísticas na *Fundación Eugenio Granell*.

País: Espanha.

(<http://www.fundacion-granell.org/actualidad/index.php>)

1.¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?

“Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y abierta al público, que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad con fines de estudio, educación y recreo.”

La cita anterior está recogida de los estatutos del ICOM adoptados durante la 22ª Conferencia general de Viena (Austria) en 2007, como puede verse es relativamente reciente.

Creo que en el sentido teórico se establecen buenas intenciones que, en ocasiones, no se corresponden con la realidad, puesto que desde mi punto de vista el museo debe tener como prioridad el contexto para desarrollar un proyecto coherente.

Pero además esta cuestión del “contexto” no debe estar exclusivamente en relación a algo local, sino que debe convivir con el panorama de cada estado y estar presente y en contacto con la cultura global, bien entendido este término.

No creo que la terminología sea un problema, especialmente porque la infraestructura en muchos lugares es muy reciente, y en muchos casos apenas asimilada por gran parte de la población.

2.¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

Creo que esta cuestión aparece de nuevo con fuerza en los debates sobre el funcionamiento de los centros de arte y museos. Entre otras cuestiones, porque equivocadamente hemos confundido la calidad de los proyectos con el número de visitantes. Los grandes centros del mundo aplauden sus cifras de visitantes, que generalmente están ubicados en grandes metrópolis o áreas de una densidad de población elevada.

La pregunta de por qué los públicos no acceden a los museos, conlleva un mal funcionamiento del sistema, y esto quiere decir que cuando nace una institución de este tipo, se crean unos departamentos educativos para tal fin, que aparentemente no funcionan como se desea.

Esta reflexión, pasa por ser únicamente una apariencia, porque la pregunta adecuada sería si, a los gestores y directores de los museos les interesa más tener un buen departamento de educación que trabaje con los públicos y se ocupe de educar a la población, o por lo contrario lo que realmente es eficiente es hacer exposiciones de renombre que pongan al centro en las principales páginas de la prensa especializada.

Por otra parte, se necesitan mecanismos de trabajo para llegar a los diferentes públicos, en ocasiones a sectores de la sociedad con ciertas complejidades y problemáticas, por lo que se parte de una inversión económica y humana que en realidad no se asume, por parte de las administraciones, y que los propios museos y centros tampoco llegan a reclamar.

Es obvio que no todas las sociedades funcionan del mismo modo y que algunos proyectos se desenvuelven muy bien en este campo, pero en otros no existe un interés real por romper las barreras, y el encuentro con el fenómeno artístico contemporáneo se produce en ocasiones de forma casual.

3. ¿Que pueden hacer los museos para crear nuevos públicos?

Creo que esta cuestión pasa por una toma de conciencia del lugar que ocupa el museo en la sociedad, incidiendo en la importancia de la cultura en nuestra vida.

Partiendo de la base de que el trabajo debe llegar a todos los públicos y generando programas eficientes que faciliten el acceso al fenómeno artístico.

En realidad existe un vacío educativo, y en ocasiones un aislamiento de infraestructuras, o incluso si existen son débiles y poco eficientes, por esto hay centros que funcionan desde hace décadas pero la población local no se ha enterado de que existen.

4. ¿Cómo las nuevas tecnologías - como el internet, las tabletas, el aprendizaje a distancia - pueden mejorar, o al menos complementar, la experiencia del museo?

Las nuevas tecnologías y las redes sociales facilitan la información, es una herramienta ya fundamental en la difusión de los programas.

Es tan importante que hablamos de los millones o miles de visitas en las redes como base de que nuestras instituciones funcionan correctamente.

De cualquier forma es obvio que acceder a información como pueden ser las diferentes colecciones de los centros y museos, así como a las exposiciones que cada uno considere más oportuno, abre grandes posibilidades de entendimiento y aprendizaje, si además se puede hacer desde el salón de tu casa, hemos conseguido que muchas personas observen y analicen nuestras propuestas, y pienso que esto es fundamental en el arte actual.

Bien es cierto que no es lo mismo este acceso desde las redes que un contacto físico y directo con la obra, pero en ocasiones, si no existieran las redes perderíamos mucha información y además sería prácticamente imposible acceder a determinadas propuestas.

5. ¿En general cómo funciona la museología contemporánea?

Creo que funciona a través de un sistema de relaciones e intereses creados, lo que provoca fenómenos que en ocasiones sirven como alarde o propaganda política, más que responder a una necesidad de la población en general.

Aunque no siempre es así, porque generalizar sería erróneo. Creo que la proliferación de centros de arte, en ocasiones ha sustituido a una pequeña infraestructura, menos visible, pero más eficiente. Este fenómeno, provocó que los presupuestos destinados a mantener esa pequeña red, se mermaran para dedicarse exclusivamente a los centros que, a su vez, favorecieron la desaparición de muchos de estos.

Además ocurre sistemáticamente que los proyectos de Centro, suelen ser muy similares, faltan propuestas de riesgo e investigación, a penas algunos centros destacan por la coherencia en sus proposiciones, y lo que ocurre finalmente es que se repiten los comportamientos y suele verse lo mismo de diferente modo en muchos de estos museos o centros de arte.

6. ¿Que puede decir sobre los museos de arte contemporáneo de Portugal?

La visión de las instituciones museísticas portuguesas en Galicia resulta positiva, quizá porque existe una unión en cierto modo ficticia entre el noroeste de España y el norte de Portugal.

Cuando califico esta cuestión de ficticia es porque en realidad nunca se ha creado un vinculo fuerte entre los dos países, es significativo que hace apenas unos meses el gobierno gallego ha inaugurado una línea férrea entre Vigo y Oporto.

Por otra parte, la visión desde Galicia es diferente que desde el resto del Estado Español, hay que tener en cuenta que existe un vínculo, no solo por el idioma, mucho más fuerte, especialmente con el norte del país. Que es donde se crean los proyectos de colaboración más fuertes.

Desde la Fundación Granell, la vinculación con Portugal es muy estrecha, especialmente con Fundaciones como Cupertino de Miranda o la relación de amistad de Eugenio Granell con los dos grandes surrealistas portugueses, Cruzeiro Seixas y Mário Cesariny.

*

Javier Puértolas (Espanha)

Artista plástico e docente na *Escola Massana, Centre Municipal d'Art i Disseny* de Barcelona.

País: Espanha.

(<http://www.javierpuertolas.com/>)

1.¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida?

¿Sugeriría otra?

En el siglo XXI, el concepto del arte ha cambiado de una manera vertiginosa, por lo tanto, debería cambiar la definición del museo.

2.¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

La necesidad del arte es algo que el ser humano no tiene como prioridad, hay que crear esa necesidad, hay que enseñar a disfrutar del arte. Es en las escuelas de enseñanza primaria e institutos de secundaria, donde hay que formar a los niños y a los jóvenes cultural y espiritualmente, enseñándoles ¿qué es el arte? Por otra parte los museos deben dejar de pensar en los visitantes, como validadores del gasto público en arte mediante sus visitas a los museos, el público debe sentirse incluido en el proyecto museo. Hay que dinamizar las visitas.

3. ¿Se puede decir que su trabajo es contemporáneo? Porque?

Si mi trabajo es contemporáneo. En mi trabajo existe una voluntad de explorar las dimensiones de la experiencia visual actual y las diferentes maneras de asumirla y traducirla, mi trabajo se sitúa en el centro del debate pictórico de la actualidad. Mi propuesta plantea cuestiones de primer orden sobre la condición de la imagen y el papel que desempeña la pintura en el siglo XXI, y se sitúa en la genealogía de una abstracción que podríamos denominar laberíntica. Existe una tradición plástica vinculada a la estética del fragmento y de la red expansiva.

Mi pintura es todavía una práctica con sentido y generadora de pensamiento, quiere celebrar el exceso y ordenarlo, darle un sentido. Yo la defino como pintura abstracta, concreta. El crítico y comisario Àlex Mitrani, dice de mi pintura.....es necesario apuntar que se trata de una línea poco marcada en el contexto catalán, Pero es posiblemente en el contexto español un poco más reciente donde encontraríamos artistas que plantean dilemas más cercanos a los de Puértolas. Uno de ellos es Luíís Gordillo,

quien ha deconstruido formal y significativamente la imagen y ha contaminado la abstracción con el imaginario pop.....Algunas afinidades más de fondo sí que podrían trazarse entre Puértolas y Juan Uslé. En ambos existe una conciencia de la artificialidad del lenguaje plástico y de la idea de estilo, pero, al mismo tiempo, hay una persistente voluntad poética.....

4. ¿En general cómo funciona la museología contemporánea?

En España somos muchos los artistas, sobre todo artistas plásticos, que sabemos que nunca formaremos parte de los fondos de los principales museos del país, esto será así mientras no cambie la estructura de funcionamiento de los museos españoles. Para contestar esta pregunta utilizo palabras de ANTONIO ORTEGA de su libro “Demagogia y propaganda en arte” con las que estoy totalmente de acuerdo: Los museos han sabido gestionar, en su beneficio, las expectativas de los agentes culturales. Se han servido de la pulsión de artistas y comisarios independientes por ser incluidos en sus programas para favorecer la estrategia de construcción de una red de soporte..... La institución arte, en tanto que tiene como función la presentación pública, es un lugar muy goloso para la estructura política..... la voluntad de la Administración es la de instrumentalizar el arte de manera general.....por ello se enfatiza la idea de que la administración apoya a la institución artística por su voluntad de servicio público.....la Administración es, al mismo tiempo, el agente y el medio. En lo que se refiere a la utilización de la cultura, la forma de promover el sentido de sentirse incluido..... se realiza presentando modelos de profesionales locales de éxito..... ¿Por qué es bueno? Porque lo dice la institución. Y ¿por qué lo dice la institución? Porque es bueno..... el hecho de que se exija, a todo el que se postule como director de museo, que ofrezca una propuesta personal. Parece lógico pensar que si las programaciones o colecciones públicas se rigieran por la voluntad de eludir toda subjetividad, la dirección estaría en manos de los departamentos de historia del arte. Señalar un responsable único de la tarea de dar sentido a las instituciones de presentación de arte implica, necesariamente, acoger con agrado y sin disimulo la volubilidad del gesto individual. El resultado es que se magnifica el criterio personal y, en consecuencia, se debilita el criterio ponderado.....la inquietud de artistas-más la presión de sus galeristas- por ser incluidos en las colecciones de los grandes museos.....por parte de los galeristas, se intuye como una oportunidad para la fijación de precios más altos.

.....es impensable la inclusión en las colecciones de objetos artísticos que escapen al gusto del director.

5. ¿Que puede decir sobre los museos de arte contemporáneo de Portugal? Y sobre los artistas?

Solamente conozco el museo Gulbenkian y el museo Berardo de Arte Contemporáneo en Lisboa y poco puedo decir sobre ellos ya que están formados por colecciones privadas, son una mezcla de estilos diferentes épocas, a pesar de todo, son museos muy interesantes, justamente por la riqueza de sus fondos.

Conozco pocos artistas portugueses, Paula Rego, José Guimarães, José Pedro Croft, Julião Sarmento, que son artistas de distintas generaciones, pienso que dada uno de ellos en su estilo aportan cosas a la pintura que tienen para mi mucho interés.

*

Jesus Pedro Lorente (Espanha)

Docente no Departamento de História de Arte da *Universidad de Zaragoza* e Secretário da *Asociación Española de Críticos de Arte* (AECA), sendo responsável pela publicação da revista trimestral desta mesma associação.

País: Espanha.

(<http://www.aacadigital.com/home.php>)

1.¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?

Supongo que sigue siendo válida: un museo de arte contemporáneo es el que se especializa en arte contemporáneo (el problema es la definición de "arte contemporáneo", que en francés o español los especialistas identificamos con el posterior a la II Guerra Mundial; pero en inglés es sinónimo de "arte actual").

2.¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

Esas barreras son las mismas que en cualquier otro museo, donde la magnificencia del edificio, el lenguaje institucional y las carencias de comunicación enajenan a algunos públicos; pero en el caso del arte contemporáneo se añade la dificultad de lenguajes artísticos a veces poco comprensibles, conjugados con escaso esfuerzo por dar explicaciones.

3.¿En época de crisis económicas cómo se puede trabajar la museología contemporánea?

Como en cualquier época, pero usando menos recursos y más imaginación/voluntarismo...

4.¿Como debería de ser la arquitectura de un museo de arte contemporáneo?

No me atrevería a declarar un axioma al respecto, pues hay museos de arte contemporáneo que funcionan bien o mal tanto en edificios históricos como en arquitecturas de nueva planta.

5. ¿Que puedé decir sobre los museos de arte contemporáneo de Portugal? Y sobre los artistas?

Me gusta muchísimo la Fundación Serralves, salvo por su distancia del centro urbano de Oporto. Quizá en eso el Centro de Belem resulta más práctico respecto a Lisboa, pero entonces no hay el encanto de los jardines con instalaciones y muestras de esculturas, que sí tiene el Centro de Arte Contemporáneo de la Fundación Gulbenkian (aunque sus cartelas e información son escasas). El de Sintra, en un céntrico edificio histórico, me pareció ideal; pero ya a escala urbana más reducida todo se torna más modesto.

*

Juan Carlos Rico (Espanha)

Docente especializado em museologia e museografia. Lecionou em diversas universidades de Espanha e da América Latina.

País: Espanha.

(<http://www.juancarlosrico.com/>)

1.¿Atenta el arte contemporáneo como algo que los espectadores consideran de complicado?

Creo que algunas personas muestran su rechazo ante el arte tipo conceptual y algunas obras contemporaneas, las visitas guiadas de los propios museos o internet pueden acercar a ese tipo de espectador a estas muestras.

2.¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?

"Arte contemporáneo" significa del momento, puede ser válido no me parece mal como tampoco "arte moderno"; creo que no le debes dar mucha importancia. Lo importante es el contenido y la manera de organizarlo.

3.¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

Es un tema muy complejo que muchos especialistas como los sociólogos se preguntan; mi opinión es que no sabemos como hacerlo, ya que a a base de información y datos parece que no se consigue nada. En estos momentos estamos empezando una investigación sobre ello.

4.¿En época de crisis económicas cómo se puede trabajar la museología contemporánea?

Hay una crisis en la propia idea del museo (o al menos nosotros así lo pensamos) a la que se suma una económica actual. Solo saldremos de ambas investigando, experimentando y arriesgándonos sin miedo; cosa muy poco habitual en los museólogos.

5¿Cuál es su opinión sobre la no existencia de una asidua crítica de arte y museología contemporánea en el contexto insular, concretamente en una isla?

Sobre museología no existe prácticamente ninguna crítica con seriedad y

metodología en los propios museos y muy poca mas en las universidades, pero desde luego insuficiente. Quizás tu generación se decida a ello por fin.

6.¿Como debería de ser la arquitectura de un museo de arte contemporáneo?

Precisamente ahora hago unas "Tardes de Arquitectura" con distintos alumnos (arquitectos, historiadores, artistas), otros colectivos y con gente de la calle para hablar de todo ello; de los problemas actuales del espacio que el museo tiene que resolver (cualquiera no solo contemporáneo). Es en Madrid te invito a participar en ellas si vienes por aquí.

7. ¿Que puede decir sobre los museos de arte contemporáneo de Portugal? Y sobre los artistas?

No tengo conocimientos suficientes para contestarte con responsabilidad. Lo siento.

*

Manuel León Moreno (Espanha)

Artista plástico.

País: Espanha.

(<http://www.flickr.com/people/manueleon/>)

1.¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?

No, personalmente pienso que los conceptos y los significados de todo hay que revisarlos, quizá estaría mas de acuerdo con Centro de arte, ya que en el viejo significado de museo, en mi opinión lo que se hace es catalogar para la historia cierto tipo de obras, a modo de glosario o enciclopedia y eso siempre parece mas que una puesta en valor un entierro.

2. ¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

Creo que uno de los caminos mas importantes es el de la educación de la ciudadanía, desde las escuelas a las universidades, centros sociales, casas de cultura etc.. eso debe hacerse (aunque tambien desde lo privado) desde la inversión pública, un pueblo cultivada puede que sea un pueblo mucho mas libre, lo que no se es si esto mismo interesa a los agentes politicos y economicos que deberían estar encargados de velar para que se cumplieran estos grandes anhelos sociales, lo dudo.

3. ¿Se puede decir que su trabajo es contemporáneo? Porque?

Cualquier trabajo hecho en nuestro tiempo es contemporaneo, asi que supongo que mi obra lo sea.

4.¿En general cómo funciona la museología contemporánea?

Depende de a que tipo o de que museo estemos hablando, hace poco estuve en la Tate modern y sinceramente los programas que se defendian eran lo suficientemente interesantes como para justificar su presupuesto, otra cosa son los malabarismos a los que directoras y directores de centros de arte se ven obligados a hacer para poder llevar a cabo un trabajo lo suficientemente importante e interesante

Siempre he disfrutado mucho mis visitas a museos y centros de arte de su país, de hecho una de las mejores muestras que vi en los ultimos años fue en el centro de arte contemporaneo de Lisboa, " Un teatro sin teatro", tampoco tengo tanto conocimiento de lo que se hreaace en Portugal ahora mismo, pero una de mis pintoras preferidas desde hace tiempo es Paula Rego.

*

Maria Acaso (Espanha)

Docente titular de Educação Artística e Diretora da linha de investigação sobre educação em museus de arte visual, na *Facultad de Bellas Artes - Universidad Complutense de Madrid*.

País: Espanha.

(<http://mariaacaso.blogspot.pt/>)

1.¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?

Del museo marketiniano deberíamos de pasar al postmuseo entendido como un nodo en el que la participación de los públicos fuese el eje central.

2.¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

Dejando de percibirlo como público, es decir, incorporándolo a la construcción del conocimiento que se genera en el museo

3.¿Cómo funciona la museología contemporánea en general?

Sigue anclada en el paradigma de la contemplación y obsesionada con lo curacional cuando debería de emigrar a lo educativo

*

Maria del Mar Flórez Crespo (Espanha)

Docente auxiliar no Doutoramento em História de Arte na *Universidad de León*.

País: Espanha.

(<https://www.unileon.es/>)

1.¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?

En cuestión de definición y concepto de museo me gusta partir de la genérica que ofrece el ICOM, en la que creo caben muchas posibilidades y que, periódicamente, se revisa y actualiza. De ahí que se diga que el museo está siempre en "crisis", en la necesaria, constante y saludable revisión. Es una institución viva, que debe atender a un público actual, sino poco estamos aprendiendo de los artistas que en siglo pasado hablaban de los museos como cementerios.

A partir de ahí, el museo de arte contemporáneo sería el que cumple todas las funciones museales que recoge la misma definición en torno al campo del arte

contemporáneo y actual, desde su colección hasta sus actividades didácticas o actividades de *marketing*. El concepto es un punto de partida; la misión, visión, objetivos o plan de cada museo debe concretar cuál es su papel en función de la idiosincrasia de su colección, de su región, su situación legal, sistema de gestión, el colectivo de público al que se ofrece, etc., es decir del discurso que defiendan en el panorama del arte contemporáneo o actual y social. El debate entre museo/centro de arte contemporáneo también estaría ubicado en este tema, y daría para estar hablando horas y horas.

Por otro lado, el hecho de esa contemporaneidad tiene a su vez varias vertientes: el paso del tiempo hace que los límites de la misma inevitablemente cambien; a la par, en las colecciones que apuestan por la creación actual, asumen, entre otros factores, el riesgo y compromiso de aventurarse en un campo por explorar. Quizás esta palabra que acabo de mencionar, la de compromiso, creo que resume bastante bien la idea que veo debe encajar en cualquier institución que, como es un museo, se abre con una función, recordémoslo siempre, social. El museo no tiene sentido si no hay un público, una sociedad, para la cual se crea y a la cual se debe. Si hablamos de un museo de arte contemporáneo, esto debería tenerse aún más presente.

2.¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

En esta pregunta va implícita una generalización sobre esas "barreras" hacia el arte contemporáneo. ¿De qué barreras estaríamos hablando?, ¿Intelectuales?, ¿Físicas?, ¿Logísticas?... Creo de nuevo que es necesario analizar en cada caso cuáles son las razones por las que el público va o no va al museo. Si trabajamos en el MOMA de Nueva York, en el Pompidou en París o en la TATE Modern de Londres, tal vez tendríamos una perspectiva diferente. ¿Podemos afirmar en esos casos que el público tiene reticencia a ir a esos museos?. Es cierto que es difícil competir con sus colecciones o con los medios de que disponen y "las comparaciones son odiosas" que se dice coloquialmente. En cualquier caso, y volviendo a lo que comentábamos en la anterior pregunta, el trabajo con el público de un museo de arte contemporáneo debe estar en el compromiso que adquiere con el mismo: para escuchar a ese público y para saber detectar sus necesidades en el campo de trabajo en que se mueve. A partir de ahí formular las estrategias y corregirlas en un trabajo de constante autoevaluación y ajuste a la realidad social y coyuntural.

3.¿En época de crisis económicas cómo se puede trabajar la museología contemporánea?

Se está extendiendo también la opinión que comparto (aún con el desconcierto que puede producir la incertidumbre) sobre las épocas de crisis como épocas también muy fértiles en creatividad, ya que nos obligan a repensar lo que se venía haciendo hasta ahora y elaborar nuevas fórmulas. Es el momento. Y como tal, pienso que el museo de arte contemporáneo debe seguir ejerciendo como mediador entre los creadores y el público, la sociedad. Pensar en las fórmulas de acercamiento, de colaboración, cooperación o interacción es la tarea o el reto. Hoy día con la tecnología que tenemos al alcance, es más fácil ese acercamiento, e incluso abarata el coste de la publicidad de las actividades de las instituciones. Se informa, y hasta moviliza al público, en tiempo real. De hecho aún estamos por observar las consecuencias de la revolución tecnológica y lo que esto reportará al ámbito de los museos.

Desde la gestión en sí, también se pueden buscar otras fórmulas o modelos, el *fundraising*, el *crowdfunding*... Todo este vocabulario nuevo que está surgiendo para denominar nuevas estrategias de trabajo debe exigirnos una reflexión muy profunda sobre qué se está haciendo y de qué manera, para replantear y cambiar aquello que ya no sirva a una institución en la sociedad del siglo XXI, en la búsqueda de soluciones adaptadas.

4.¿Como debería de ser la arquitectura de un museo de arte contemporáneo?

Es una pregunta interesante. Desde la Nueva Museología la idea de museo ligada a un edificio está ya obsoleta. Seguirá existiendo el paradigma, pero no debe condicionar un tipo determinado de edificio a la institución del museo. De hecho se han extendido bastante los museos de escultura contemporánea al aire libre. Ahí estaríamos hablando más de paisajismo ligado a la museología. Hay también manifestaciones de arte actual que no se ciñen a estar dentro de un edificio, y no sólo me refiero al *land art* o a algunas de las creaciones de arte conceptual... Ahí no hay arquitectura que valga. Podemos musealizar en un edificio el vídeo de la grabación, el proyecto o las fotografías con sus diseños y anotaciones, o arrancarlo de su lugar original para llevarlo a una sala, método este último muy extendido que se ha utilizado a lo largo de la historia de los museos...

En el otro extremo, el edificio en sí puede ser estratégicamente un elemento más que no sólo identifique a la institución, sino que además forme parte de la colección. El

caso Guggenheim es un tópico dentro de esta última afirmación.

Por otro lado existe también una corriente muy ligada al arte contemporáneo que reutiliza edificios de tipo industrial como marco de trabajo. Recientemente he visitado en Madrid un espacio emergente de creación contemporánea y gestión cultural ubicada en las antiguas instalaciones de la empresa pública española de ferrocarriles RENFE/ADIF, en la estación de Atocha, que se llama La Neomudéjar (<http://www.laneomudejar.com/>). No es exactamente un museo, pero es una fórmula que se está extendiendo y que da respuesta a una necesidad de los creadores actuales. En ella se combina el respeto por el lugar y su historia, con la libertad de creación de los artistas invitados a participar en su proyecto, que luego o a la par, se muestra al público.

Cualquier fórmula será válida si es coherente con la colección del museo o con los objetivos que persiga la institución, además de los medios con los que cuente.

5.¿Qué puede decir sobre los museos de arte contemporáneo de Portugal? ¿Y sobre los artistas?

En este caso tengo que reconocer que mi conocimiento de ambos no es lo suficientemente amplio y profundo como para poder tener una opinión o argumentos de cierta validez. Sé de la Fundación Serralves y todo son buenas referencias, pero no puedo dar una opinión fundamentada por argumentos que superen esa impresión.

*

Mario Monforte (Espanha)

Artista plástico.

País: Espanha.

(<http://www.mariomonforte.com/>)

1.¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?

Si, yo diria que no son museos de arte contemporaneo, ya que no exponen artistas

jovenes y actuales como pueden hacerlo las galerias... si no artistas de hace 20 años.. Yo les quitaria el nombre de museos de arte contemporaneo y les pondria museos de arte moderno.

2.¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

Estamos en la era de la comunicacion 2.0 y se pueden mover masas hacia los museos, creo que la mayor parte de los museos siguen trabajando para el publico como hace 20 años... ya es hora de que se actualicen...

3.¿Se puede decir que su trabajo es contemporáneo? Porque?

Soy un artista vivo, que crea en el momento actual y bajo las tendencias actuales, utilizando tambien las filosofias y tecnologias actuales.. ¿que hay mas contemporaneo que eso?

4.¿En general cómo funciona la museología contemporánea?

Funcionan como una bibliotecaria antigua... deberian poner frente a los museos a gente con mucha inteligencia y con ganas de innovar... en lugar de tanta endogamia....

5. ¿Que puedé decir sobre los museos de arte contemporáneo de Portugal? Y sobre los artistas?

Creo que no me ha llegado información sobre arte portugues, pero me encantaria conocerlo y mucho más aun, exponer en Oporto o Lisboa.

*

Nuestros Museos (Espanha)

Organização coletiva da qual participam os 16 museus dependentes da Subdireção Geral de Museus Estatais do Ministério de Educação, Cultura e Desporto de Espanha (*Museo Nacional* y *Centro de Investigación de Altamira* (Santillana del Mar); *Museo Nacional de Arqueología Subcuática* (Cartagena); *Museo del Traje*; *Museo Nacional de Artes Decorativas* (Madrid); *Museo Nacional de Cerâmica y de Artes Suntuarias “González Marti”* (Valência); *Museo Nacional de Escultura* (Valladolid); *Museo del Greco* (Toledo); *Museo Casa de Cervantes* (Valladolid); *Museo Nacional de Arte Romano*

(Mérida); *Museo Cerralbo* (Madrid); *Museo Nacional del Romanticismo* (Madrid); *Museo de América* (Madrid); *Museo Arqueológico Nacional*.

(Inquérito respondido por Hector del Barrio Alvarellos, Diretor de serviços na área de difusão e desenvolvimento da subdireção geral dos museus estatais do Ministério da Educação, Cultura e Desporto.)

País: Espanha.

(<https://www.facebook.com/NuestrosMuseos>)

1.¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?

Museo y contemporáneo son a priori conceptos contradictorios, puesto que un museo atesora el patrimonio cultural de un pueblo y para eso se necesita tiempo. Tal vez la mejor opción para esto sea la el concepto centro de arte, lo que ocurre es que se emplea museo porque se entiende de una forma más amplia.

2.¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

Haciéndoles partícipes, protagonistas. Las redes sociales pueden jugar un papel importante en este sentido.

3.¿De que forma las nuevas tecnologías - internet, tablets, e-learning... - pueden mejorar, ou al menos complementar, la experiencia del museo?

Son fundamentales, ayudan a la participación social y al conocimiento de sus colecciones y actividades, aún es pronto para valorar el efecto de apps en tabletas y smartphones, pero son importantes. Pero no se nos tiene que olvidar que la experiencia real del museo no es una experiencia virtual, es insustituible encontrarte frente a la pieza.

Pueden ayudar a entender y profundizar o descubrir, también para informar. Se trata de otro tipo de visita la virtual que se aleja bastante de la experiencia real (ni mejor, ni peor, distinta y tal vez menos emocionante porque no tienes presente la pieza)

La museología contemporánea está evolucionando a pasos agigantados, pero tiene

dificultades para convivir de forma armónica con la tecnología, puesto que esta es excluyente y muy absorbente.

4.¿Que puedé decir sobre los museos de arte contemporáneo de Portugal? Y sobre los artistas?

Fundación Serralves, Centro de Arte Moderno de Lisboa, Centro de Belém, creo que hay uno en Elvas... Se me olvidó la Gulbenkian.

*

Peio Aguirre (Espanha)

Crítico de arte, curador independente e editor.

País: Espanha.

(<http://peioaguirre.blogspot.pt/>)

1.¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?

La definición de "museo de arte contemporáneo" es más importante que nunca en mi opinión, precisamente en un momento en que la categoría genérica de "cultura" amenaza con la anterior especificidad del museo como un espacio para la diferencia. La actual crisis de no pocas instituciones artística está en haber sucumbido a las presiones de la cultura comercial, el turismo o al menos haber realizado un tránsito hacia lo cultural y lo creativo para satisfacer la demanda del "público" (en genérico).

El arte contemporáneo canibaliza todo lo cultural, de modo que una experiencia artística hoy es todo menos reduccionista, está abierta a todo. Aunque los museos forman parte de la industria cultural, es preciso distinguir su función de esos otros espacios que son los centros para la "cultura contemporánea" o directamente la creatividad, la innovación, etc.

2.¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

Reforzando la función pedagógica del arte no como algo exterior al arte sino intrínseco a él. Considerando que no existe la idea del "público", bueno sí, ideológicamente hablando sí existe, y remite a una construcción del mercado. En lugar de "público" hablemos de "públicos": instituciones que construyen su público, y no instituciones que atraen a su interior un público que existe ahí afuera como preformado.

3.¿En época de crisis económicas cómo se puede trabajar la museología contemporánea?

Enfatizando el componente crítico de la institución-arte. Apostando por lo que Jonathan Swift llamaba "las pequeñas propuestas". Implementando la dialéctica crisis/crítica, que además están etimológicamente relacionadas.

4.¿Como debería de ser la arquitectura de un museo de arte contemporáneo?

Un lugar creado por el arquitecto en colaboración con otros agentes, artistas, comisarios, etc. Un espacio que atiende a las necesidades reales del arte de hoy en día y que no clama una notoriedad en sí mismo. Una arquitectura funcional y... con conexiones de energía a tomas de tierra. Un espacio donde la iluminación, tanto natural como artificial, están pensadas *ad hoc*.

5.¿Que puedé decir sobre los museos de arte contemporáneo de Portugal? Y sobre los artistas?

No puedo hablar mucho de los museos de Portugal porque no los conozco lo suficiente. Sí conozco algunos artistas portugueses y creo que ahora mismo Portugal representa una de las escenas artísticas más dinámicas de Europa, cogiendo tanto Lisboa como Oporto. Espacios como Kunsthalle Lissabon en Lisboa y Una certa falta de coherenza en Oporto son a reseñar. También otras iniciativas.

*

Rafael Doctor Roncero (Espanha)

Conhecido pelo seu antigo papel como Diretor do *Museo de Arte Contemporáneo de Castilla y León* (MUSAC), Rafael Doctor Roncero destaca-se, atualmente, como Diretor da *Fundación Santander 2016*.

País: Espanha.

(<http://www.masdearte.com>)

1.¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?

Creo que museo de arte contemporáneo son muchas cosas ... el problema no es la palabra museo, es la palabra contemporáneo... en él están igual picasso o cattelan... y hay mil mundos y casi un siglo entre ellos.

2.¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

Haciendo proyectos donde la educación sea lo esencial y programas que se separen del onanismo imperante de la mayor parte de los proyectos curatoriales que hacen exposiciones para ser entendidas esencialmente desde los parámetros del sector olvidando la responsabilidad con la sociedad.

3.¿Que pueden hacer los museos para crear nuevos públicos?

Crear estrategias de seducción y comunicación, crear programas abiertos y dedicar el máximo de esfuerzo a la educación

4.¿Cómo las nuevas tecnologías - como el internet, las tabletas, el aprendizaje a distancia - pueden mejorar, o al menos complementar, la experiencia del museo?

Son herramientas que si se utilizan bien pueden mejorar la experiencia del museo y si no pueden desvirtuarla.

5.¿En general cómo funciona la museología contemporánea?

No creo que exista una museología contemporánea como tal. Existen diversas formas de trabajar y varían en cada proyecto.

6. ¿Que puedé decir sobre los museos de arte contemporáneo de Portugal?

A parte de Serralves, no conozco ninguno. Serralves tiene puntos interesantes aunque tampoco es el modelo que yo prefiero de centro o museo de arte contemporáneo.

*

Ricard Huerta (Espanha)

Diretor do *Instituto Universitario de Creatividad e Innovaciones Educativas* (IUCIE) da *Universidad de Valencia*.

País: Espanha.

(<http://uv.academia.edu/ricardhuerta>)

1.¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra? ¿Sugeriría otra?

La tarea de instituciones como ICOM es la de elaborar el discurso de la oficialidad. Creo que ICOM-UNESCO han definido correctamente tanto el concepto museo como el de museo de arte contemporáneo. Ahora bien, la responsabilidad de dotar de contenidos a estos museos es nuestra, de todos los implicados. Creo que los espacios urbanos contienen ahora mismo muchísima actividad artística que se expande m[^]as allá de los espacios museísticos.

2.¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

Creo que debemos aprender de los museos de ciencia en lo referido a interactividad por parte de los públicos. La opción de potenciar la función educativa de los museos es otro factor a tener en cuenta para romper esas barreras.

3.¿En época de crisis económicas cómo se puede trabajar la museología contemporánea?

Dando cabida a las creaciones más emergentes y críticas. No podemos caer en una crisis de ideas, que es lo que se pretendem desde las instancias del poder económico

con el discurso de la supuesta crisis económica. Las crisis son creativas por definición.

4.¿Que puedé decir sobre los museos de arte contemporáneo de Portugal? Y sobre los artistas?

La Fundación Serralves de Porto me parece muy sugerente y recomendable por su trayectoria y su línea expositiva, además de contar con un entorno fabuloso. Los pocos artistas que conozco me inspiran mucha confianza. Evidentemente Vasconcelos sería un punto destacable por su proyección internacional.

*

Rosa Ferré (Espanha)

Diretora de exposições do *Centre de Cultura Contemporània de Barcelona* (CCCB).

País: Espanha.

(<http://www.cccb.org/ca/>)

1.¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?

En un momento en que el arte se define por la multiplicidad de medios y formatos y se mixtifica e incluye desde el archivo en el activismo, desde la performance teatral al documental periodístico, desde los jardines y las intervenciones en los espacios públicos los programas de trabajo con comunidades, es muy difícil trazar límites entre disciplinas y decidir qué es arte contemporáneo, qué es cine experimental, videoarte, arte multimedia, accionismo etc.

El CCCB no es un museo de arte contemporáneo (no tiene colección) pero sí un centro de cultura contemporánea y un centro que introduce la creación contemporánea y las artes plásticas y las artes visuales de manera sistemática en sus programas. Los artistas están representados en muchos de nuestros formatos expositivos y los invitamos a participar en nuestros programas (audiovisuales, educativos , CCCBLab) , festivales y debates , es decir “pensamos en ellos” como agentes activos y generadores de discurso.

Nuestras exposiciones: Desde propuestas temáticas (por poner unos cuantos ejemplos: Todas las cartas, Atopía; Post it city, En la ciudad china, Irán bajo la piel, o la serie Bamako) o también en ocasiones con muestras monográficas (Martín Parr) , el CCCB ha trabajado en sus exposiciones las artes visuales (y ha producido piezas) : la pintura, la fotografía, el vídeo y los nuevos lenguajes multimedia siempre en relación con los discursos y problemáticas contemporáneas.

2.¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

CCCB se articula conceptualmente a través de tres líneas estratégicas y que podríamos sintetizar en la interrelaciones entre en creación, ciudad y procomún. Como elemento central, la reflexión sobre la ciudad como un laboratorio privilegiado de creación y pensamiento, espacio de convivencia y de confrontaciones que concentra los principales retos de la sociedad contemporánea.

En la programación futura incorporamos un componente más experimental, de acercamiento a nuevos lenguajes y a nuevos públicos, más atento a lo que se ha llamado Tercera cultura , en un espacio en la línea de los laboratorios transmedia donde se encontrarán , la investigación científica , las artes visuales , el diseño y la arquitectura , la cultura digital y la comunicación . En este sentido desarrollaremos proyectos con socios locales, nacionales e internacionales pensados para generar participación y debate para pensar la confluencia entre cultura, tecnología y gobernanza (el espacio público, el espacio de lo común).

El CCCB desarrolla otros formatos propios de los centros y fundaciones de arte contemporáneo: fotoproyecciones, videoplaylists, festivales de creación y dispone de espacios de programación como el Archivo Xcentric dedicado al cine experimental en el que el visitante puede visionar películas en un amplio horario, a voluntad, o siguiendo diferentes menús comisariados por especialistas.

El público del CCCB está en una proporción muy importante el mismo público que visita los espacios de arte contemporáneo y al llegar a nuestro Centro tiene las mismas expectativas que cuando visita otros centros de cultura internacionales de carácter interdisciplinario. Los centros de cultura hacemos programación coincidente, complementaria o incluso compartida con los museos de arte contemporáneo con los que en muchas ocasiones se coproducen exposiciones.

**

Bruce J. Altshuler (Estados Unidos)

Docente doutorado em Museologia, no departamento de Arte e Ciência da *New York University*.

País: Estados Unidos.

(<http://clacs.as.nyu.edu/object/BruceAltshuler.html>)

1. The definition of a contemporary art museum is still valid? Would you suggest another?

I am not quite sure of the definition you are referring to. I assume you mean something like a museum that exhibits (and perhaps collects) work by artists viewed as "contemporary." But do contemporary artists have to be alive, still? How old can the work in a "contemporary exhibition" be? (1970s? 1980?).

2. How the contemporary museology works in this economic crisis?

As many contemporary artists work around social and political issues, a contemporary museum would most likely show works and engage in projects that deal with current economic concerns.

3. What is the best architecture for a contemporary art museum?

Some contemporary museums have new purpose-built buildings, other renovated older buildings -- there does not seem to be one best kind.

4. How the new technologies - internet, tablets, e-learning... - can improve, or at least supplement, the experience of the museums?

The- question of technology is huge, and applies to all museums -- but with regard to contemporary museum it has special interest in terms of artists creating works in new technological forms, and how such works are maintained over time as technology and forms of digital storage become evolve or become obsolete.

5. What can you say about contemporary art museums in Portugal? And about the artists?

I am embarrassed to say that I really do not know much about contemporary museum in Portugal, nor about contemporary Portuguese artists

*

Glenn Wharton (Estados Unidos)

Docente adjunto de Museologia na *New York University*.

País: Estados Unidos.

(<http://museumstudies.as.nyu.edu/object/GlennWharton.html>)

1.The definition of a contemporary art museum is still valid? Would you suggest another?

The traditional form of the art museum is challenged by new forms of contemporary art. Museums struggle to acquire, exhibit, and store works that are not object-based. Efforts are underway to acquire performance for instance, but transferring rights to contract with new performers to re-perform these works flies in the face of what museums were constructed to do. Perhaps it is good to challenge museums to develop new policies, procedures, and exhibition spaces. On the other hand it can be argued that public art agencies, biennials, and other non-collecting institutions may be better suited to exhibit much of the art being produced today.

2.How to break the barriers that still impose the museums of contemporary art and the audience?

Museum need to adapt to new forms of performance and participatory art by developing programming that engages the audience. In fact, this is already happening at many museums that routinely schedule performances in their exhibition spaces. Audience seem to immediately adapt, since visitors of contemporary art museums are generally

quite sophisticated. They are quickly socialized into behaviour patterns just as museums are learning to adapt their exhibition formats.

3. How the contemporary museology works in this economic crisis?

Museums of contemporary art seem to be weathering the economic crises. In part this is because museum visitors tend to be middle class and less affected by economic downturns. On the other hand, museums should be aware of this and work to develop educational programs that reach out to disenfranchised communities to make sure they are well served, particularly in times of economic distress.

4. What is the best architecture for a contemporary art museum?

The white cube still works for many forms of contemporary art, as does the black box for many media works. In general, large open spaces are more adaptable. Temporary walls can be installed and painted to suit curatorial and artist objectives for individual exhibitions.

5. What can you say about contemporary art museums in Portugal? And about the artists?

Unfortunately I didn't have time to visit many contemporary art museums when I was in Portugal last year, so I don't consider myself able to answer this question.

*

Mira Schor (Estados Unidos)

Artista plástica e crítica de arte.

País: Estados Unidos.

(<http://ayearofpositivethinking.com/>)

(identificando o autor e o âmbito do inquérito, a inquirida sugeriu a publicação das questões no seu blogue. As questões foram então publicadas no dia 20 de janeiro de 2014 em <http://ayearofpositivethinking.com/2014/01/19/intimacy-and-spectacle-2-answering-a-questionnaire-about-contemporary-art-museums/>)

1.The definition of a contemporary art museum is still valid? Would you suggest another?

I don't think much about it: I'm more concerned with what is in a museum than what its name is but I have accepted the nomenclature of contemporary art museum. I do want to see contemporary art or new art, and a so-called museum of contemporary art is a place in which to see what some people think is going on, but the academic/corporate category contemporary art doesn't interest me that much, even though I consider myself a contemporary artist.

As it is frequently noted, contemporary art is a contradictory or oxymoronic category. Nothing remains contemporary and even to define what is contemporary art is difficult - the essays in e-flux journal's 2010 book *What Is Contemporary Art?* ended up more haunted by modernism than definitive about the character of the contemporary. Is all art made today—thus, literally, contemporary—considered suitable to be shown in museums of contemporary art? No. We know that most art being made today will not be shown in museums of contemporary art because certain determinations have been about what is contemporary: usually new media and technology, theater, spectacle, and participation, as well as a focus on young artists and responsibilities to the global.

One goes to a contemporary art museum to learn about the contemporary moment, what the art selected by a defined international academic/corporate cadre will tell us about the world we live in, for better or worse. Whatever is considered contemporary art by the contemporary art museum is cultural utterance of interest although what the work exhibited actually says about this particular historical moment may not be as evident to us in the present moment as we think, because, as suggested by Walter Benjamin, the artwork contains “unintentional truth” about the present that is so much part of our ideological frame that it is invisible to us but its trace will become transparent over time. Whether it is “truth,” which would sound absolute and unchangeable, is not as relevant as the fact that another truth about the contemporary art work will be visible in it as time passes and the work is no longer contemporary. One problem is that the contemporary art museum is principally meant to define the present to the present but it ends up writing art history, so much from a time period may be lost because a narrow cadre left it out. That is a problem because the pressure of being contemporary allows no time for things to sort themselves out, for the sediment to fall to the bottom of the test tube. I should note that

our particular contemporary seems particularly uninterested in time, in history either looking back or looking forward—but maybe people were already saying things like that in 1850! In any case artists, curators, and museum directors can only do what they can do or see what they can see at a moment in time based on knowledge and motives specific to that time.

Because of the nature of the newness of contemporary art there is the problem of where commercial galleries' role ends and contemporary art museums' roles begin. But it is interesting for a museum to try to keep up with and try to define and present the contemporary at any given moment. And it can be useful to the viewer with some experience in art if this kind of investigation takes place in a museum with some sort of institutional history that gives the curatorial choices a context. My memory goes back to some of the early Projects exhibitions and the *Information* show at MoMA, which had a stronger impact from appearing in the context of canonical modernism. So perhaps the museum of contemporary art is too limited a situation, the contemporary makes more sense and is more exciting if seen in the context of the past.

In terms of a category of museum of contemporary art, the model of the Kunsthalle without permanent collection is a good one also, in addition to the more conventional modern/contemporary museum. I think it is important to have both kinds of institutions. In the United States we don't seem to have that much of a Kunsthalle culture though the New Museum functions that way here in New York and there are a few other institutions like that around the country. smaller centers of contemporary art often have the freedom to put together more heterodox and imaginative visions of the present because pressures of the market don't totally penetrate the local. I think it is great to have that kind of institution as well as larger museums with a mix of permanent collection and special exhibitions.

2.How to break the barriers that still impose the museums of contemporary art and the audience?

All museums today, not only specifically museums of contemporary art, are interested in attracting large audiences mostly for commercial, economic reasons. That is true if they are private institutions or supported by the state. On Wikipedia's entry for museology there is a section on "Tourism as a vehicle for success." Any art of any time period can be of interest to any audience, I am convinced of it, so long as there is access,

financially and through education programs. It is not necessary to pander to “the audience.” But museums and in particular contemporary art museums are now thinking about audience mostly in terms of traffic flow, how many people can be cycled through the galleries to the restaurant and the gift shop. They give that basic commercial desire a theoretical or political gloss by talking about the “audience” the way leftists might speak about “the people.” There is genuine idealism in institutional educational outreach programs, most museums offer fantastic resources for the community although there is still a huge gap between a general audience which might find any art museum an intimidating place but as older museums showing a range of art including but not limited to the contemporary probably do just as well as contemporary museums in attracting culturally and economically diverse audiences. Even if you add all the features that you think will attract a younger audience, you still are dealing primarily with a privileged audience. The museum is still intimidating, it takes more to make less privileged audiences feel welcome and able to take advantage of opportunities for access the museum may offer. This past summer the *New York Times* published a story about a young woman who hung out in the lobby of the Brooklyn Museum because it was air conditioned. She became interested in the one art work she could see for free from her vantage point, Kehinde Wiley’s *Napoleon Leading the Army Over the Alps*. She didn’t venture any further because she couldn’t afford the admission fee until finally a friend told her that it was only a suggested fee.

To get the most traffic flow, it seems to be desirable to design museums and curate shows that will function as good backdrops for selfies. The so-called “experience economy” is not only predicated on giving people thrills of some kind, but also and perhaps even more on giving people something which is actually the opposite of what I consider an experience of art, it is the experience of taking pictures of yourself in front of something, the art is a ready made set for your photo-op. Some of those “backdrops” (the art and the architecture) are terrific, and it’s Pavlovian, I get sucked into the selfie regime as quickly as the next person: I have a whole collection of self-portraits taken in contemporary artworks made of shiny reflective material. Maybe that emphasis on self within spectacle *is* one characteristic of contemporary art.



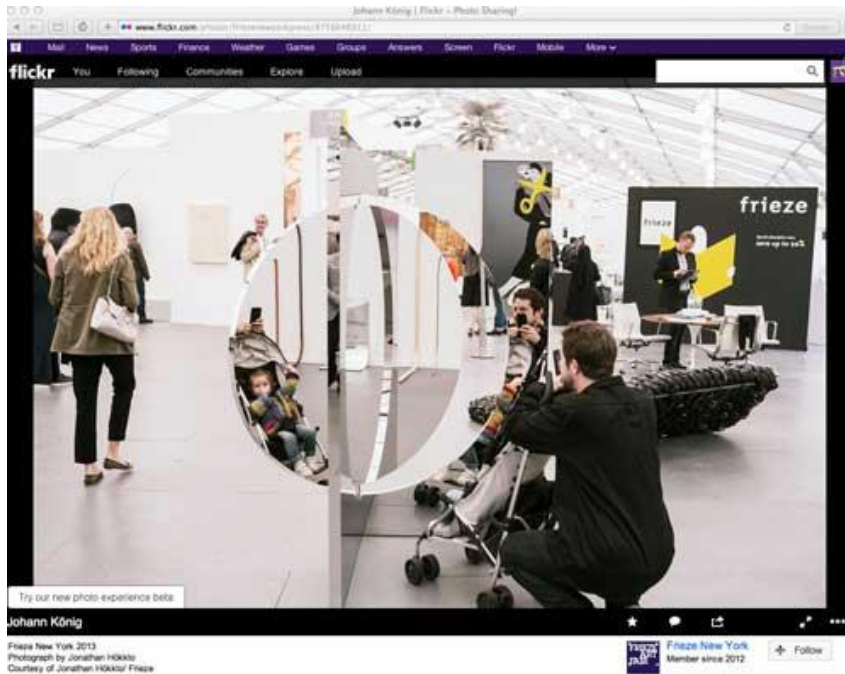
Self-portrait with Susan Bee, Armory Fair, 2010



Self-Portrait with Susan Bee, Armory Fair, 2012



You get the picture. One had gone from a slightly discredited art historical model of the work of art as reflection of society to contemporary art as an actual reflective surface in which the viewer can see herself.



But I am happiest when I can wander through a quiet, elegant, even modest museum that makes it possible for me to have a meaningful interaction with an artwork, even just one real experience of seeing is enough, in a day. I need to hear myself think, even if I am in a crowded space. This may sound old fashioned and art object oriented but in my capacity as a teacher, I have noticed how hard it is for my students to actually see the art in museums — I guess here I do mean painting and sculpture and objects— how hard it is even to really focus on more spectacular video installations, not that they can't, they may respond more immediately to such installations which are more accessible to them, but they may also just be sitting down so they can check their email. This can lead to cynicism and alienation in a demographic that is paradoxically the presumed principal target of the contemporary museum of contemporary art, under the guise of a fun-house atmosphere aimed at pleasing just that demographic. Everyone feels the loss of human scale, the difference between my generation is that perhaps we can pinpoint the reason we feel a certain way within these new spaces because we did have experiences of human scale within museums of contemporary art: the Pasadena Art Museum in the 70s was such a place, for example, and, of course, the much mourned Museum of Modern Art

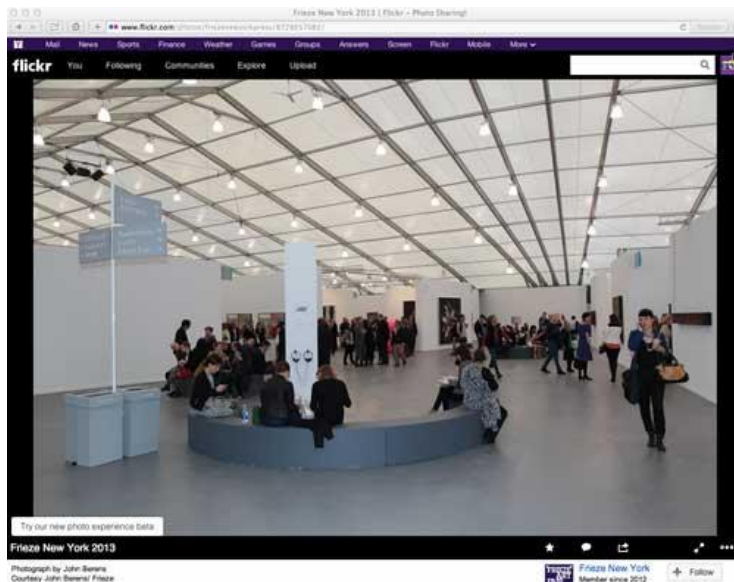
in NY pre-1983 and pre-2006. Your questions came just at a moment when it occurs to me that most of my students have only experienced the 2006 version and when we (people born before 1980) express our dismay about a type of museum experience and a type of relation to art that we feel is lost, they basically can have no idea what we are talking about.



(images above from Isaac Julien, *Ten Thousand Waves*, MoMA, 2013)

Curiously some of the commercial galleries that represent the apotheosis of the contemporary art industry and market, such as, here in NY, Gagosian and Zwirner, have been able to mount museum quality shows the past few years, including for example excellent Picasso and Frankenthaler exhibitions at Gagosian and the recent exhibition of Ad Reinhardt's work at Zwirner, in spaces that either are as beautiful as any museum or that are just functional in a good way, with few frills, just good walls and space. Because their financial motivation is on another level than who walks in the door to see the work, they don't have to try to attract the entertainment-seeking "audience" since the real business is taking place elsewhere. And, although galleries may seem even more elitist than museums, actually these shows are free, there is no admission price at all.

The reverse example might be the international art fair, for example Frieze's fair on Randall's Island in New York, a kind of upscale Shangri-La of contemporary art seen from the point of view of the market, which, some might argue, *is* contemporary art. In fact the Frieze fair model is really a perfect manifestation of a contemporary art museum: it is open about being a function of the art market, works must compete instantaneously with a very wide though certainly not comprehensive selection of contemporary art made around the world, the designers make an effort to give smaller works some space but it is busy and there is a tendency for art which is large, shiny, or in some other way spectacular and photogenic to do particularly well. And the whole thing is not just contemporary but temporary, which really makes it a representative instance of the contemporary.



But many of these newly built contemporary art museums are designed so that they will accommodate large installations and events and that scale will then influence the production of future contemporary art that will tend to the large, the spectacular, the entertaining because those are the modes that will function best spatially and as images. Such spaces are less likely to nurture or support more intimate work and also experimental work including art of social engagement which seeks to engage with the world outside the walls of the elite institution.

So, as you can tell, contemporary art museum or any art museum as fun house for the Google iPhone generation is not my favorite, or, it is fine, so long as beautiful museums are not destroyed in order to achieve those goals. As you know, currently New

Yorkers are upset about MoMA's plans to put the last nail in the coffin of what was one of the most meaningful art experiences. The response to their new plan on the part of artists, architects, architectural critics is hatred and contempt, rage and mourning. Most of us already disliked the Taniguchi remake so much we didn't expect it could get any worse.

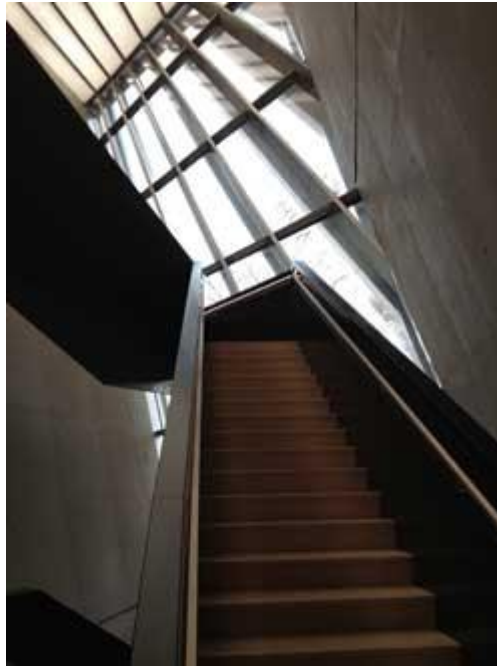
3.How does contemporary museology work in this economic crisis?

The current economic crisis of course makes it all the more tempting for museums to try to make themselves desirable to a tourist audience and to people who are interested in the museum as just another glamorous fun place to hang out and take pictures, where art is peripheral and everything leads to the gift shop. It also makes museums more vulnerable to the machinations of their board members.

4.What is the best architecture for a contemporary art museum?

I enjoy museums with spectacular architectural designs, as art objects in themselves. But it is amazing how egotistical these spaces can be when it comes to accommodating the art works they are supposed to present. I recently visited Zaha Hadid's Eli and Edythe Broad Art Museum in East Lansing, Michigan: it is really beautiful both outside and inside, like a gleaming silver spaceship that happens to have touched down in a college town on the flat plains of the American mid-West. However most of the interior exhibition walls are at an angle, which in some spots induces vertigo, and which makes it a pretty eccentric place to look at painting, drawing and photography, not terrible, in some cases works actually look interesting, but they definitely have to struggle with the situation. Maybe that is part of the point of the design.

Museus de Arte Contemporânea: noção, desenvolvimento, abordagens e perspectivas.
Uma leitura sobre o Museu de Arte Contemporânea do Funchal



On the other hand a recent visit to the new updated Yale University Art Gallery is exemplary of a wonderful museum experience, where you feel like a human being, and can explore wonderful artworks in spaces that are beautiful and functional without being ostentatious and where there are shifts in scale and intimacy between small and eccentric old spaces and larger white cube spaces depending on the needs of the work. It adapts architecture from different eras and styles and I think that is a good model. And it is free which is a fantastic gift to the public.

In general, it seems that older spaces that have some history, including repurposed spaces previously used for industry or commerce, often make good spaces in which to exhibit contemporary art. MoMA PS1, in a former public school building in Queens, NY is a good example: dimensions and characteristics of the exhibition spaces vary in eccentric but very useful ways that allow for a variety of types of art, and the initial decision to maintain those basic dimensions spared us from contemporary architectural decisions that might be detrimentally egotistical or trendy in scale or pretension. Significantly in recent years some of the best exhibitions offered under the aegis of MoMA have taken place at PS1 because of the intimacy and character of the rooms. The DIA building in Chelsea was also an effective model of a space that was not new, was fairly simple, had a human scale, and got out of your way so you could concentrate on the work.

I think a museum should offer some moments of visual pleasure, small architectural details or sweeping vistas that are pleasurable, beautiful, with attention to natural light and structural materials, elements that show that thought has been given to offering a sense of pleasure to the human being, thinking has gone into human scale, not just architectural vanity, corporate scale, and entertainment value. As Barnett Newman famously said in Emile de Antonio's film *Painters Painting*, "in the end size doesn't count...it's scale that counts, it's human scale that counts." He was talking about painting, but the shoe fits for architecture too. Architectural pleasure for the sake of the architecture should be paired with the architecture being able to get out of the way of the artwork in it and let you see the work as if it belonged entirely to you only, for at least a moment in time.

5. What can you say about contemporary art museums in Portugal? And about the artists?

I have not had the pleasure of visiting Portugal so I cannot comment on museums in Portugal.

**

Toni Hildebrandt (Alemanha)

Historiador de arte, musicólogo, filósofo e romancista. Publicou vários ensaios relativos à estética, crítica e alegorias da leitura, história e contemporaneidade do desenho.

País: Itália.

(<http://tonihildebrandt.com/biography.html>)

1.The definition of a contemporary art museum is still valid? Would you suggest another?

I am actually not sure if it is and if it ever was possible to "define" the contemporary art museum. However, institutional critique has a long history since the 1960s. I think it was important that Rome built MAXXI and founded a museum for the art of the 21st century, but the problem here is not the museum itself, it's italian politics. In italian institutions of culture, even in art museums, politician are always involved in a very direct and unpleasant way. We all know that they have nearly no cultural competences or at least not in comparison with curators, artists, writers, art historians, philosophers, scientists. Politicians should just provide the money and guarantee the freedom. I have the impression that in Italy the opposite happens and that of course restricts the visions and the practices of curators and also of the artists. I also think that there is no real discourse of art criticism (and not just repetitive or superficial journalism) in Italy anymore. For me the most interesting places in Rome were lately the "Academies": Villa Medici, the Romanian Academy, the Istituto Svizzero, where I was working (certainly no italian institutions, maybe only the MACRO...).

2.How to break the barriers that still impose the museums of contemporary art and the audience?

Before breaking the barriers or moving boundaries, one has to know why to break them. I think Rosalind Krauss clearly showed in "Under Blue Cup" that it is not enough to criticize the so called "White Cube", and that it is especially not necessarily a critical act of just breaking barriers. Critical work, in the arts, in writings, in curating is for me still the best method of breaking barriers, but of course one would have to define the term "critique" here. After relational aesthetics this question is not simple and today it requires

more than ever a clear position. We have to understand what contemporary art is! We have to ask an important question, a little bit like in Sorrentino's wonderful parody of Abramovics in "La Grande Bellezza?": "Mi dica che cos'è una vibrazione?" In a way, why is so much art really pointless and at the same time pretentious... without any ethical meaning for life.

3.How the contemporary museology works in this economic crisis?

I think that they can actually work well, like Reina Sofia or Seralves in Spain and Portugal. As I said before, the main problem is political. It's a problem of distribution. There is money in Portugal, but too little goes to art and culture. The crisis is not just an economical, it implies a crisis of the humanities, of the art world, of modern subjectivity, of political gestures and so on...

4.What is the best architecture for a contemporary art museum?

Herzog & de Meuron's Schaulager in Basel is a great vision of a new art space, but I personally also like Peter Zumthor's Kunsthaus in Bregenz and he will now reshape the LACMA. In my opinion there is no "best architecture for a contemporary art museum", as there is no single position on "contemporary art", but there are certainly some convincing positions, which can of course be very different from each other, like in the case of Herzog & de Meuron and Zumthor. And then there are just some positions, which for me a really not convincing at all, like Zaha Hadid's MAXXI, which reminds of a shopping center.

5.What can you say about contemporary art museums in Portugal? And about the artists?

Seralves, Gulbenkian, Culturgest are strong and interesting institutions, but there are not so many smaller institutions, like Alexandre Estrella's "Oporto" in Lisbon. I think such institutions would be really fruitful and important for establishing a genuine portuguese art scene, which actually exists in Portugal "in potentia". There are a lot of great artists, writers, philosophers living in Lisbon or Porto, but there are too little places where they can actually meet and share they thoughts. Those artists who I know work mostly alone.

**

Sáira Kleinhans (Brasil)

Artista plástica. Diretora e fundadora da *International Association of Plastic Artists in Japan* (IAPAJ).

País: Japão.

(<http://sairakleinhans.webs.com/>)

1. A definição de um museu de arte contemporânea continua sendo válida? Pessoalmente sugeria outra?

Ainda acredito que tem sua importância como pesquisa. A sugestão é ir além dos Museus e trabalhar o interagir para que o público não seja um mero expectador e possa chegar ao ponto de desenvolver o senso de criatividade.

2. Como romper as barreiras que ainda se impõem entre os museus de arte contemporânea e o público?

Realmente a palavra não seria romper mas aproximar, um sentimento de perplexidade e indagação que ainda permeia a arte contemporânea.

3. Que podem fazer os museus para criar novos públicos?

Difundir que a arte contemporânea ainda é muito presente em todos os aspectos desde o social ao religioso. Isso é fundamental para incitar mentes e ver que nesta troca de conhecimentos já se criavam o que muitos artistas pensam estarem descobrindo.

4. Como é que as novas tecnologias - internet, tablets, aprendizagem à distância - podem melhorar, ou ao menos complementar, a experiência do museu?

A tecnologia funciona bem enquanto aguça a curiosidade, mas não substitui a emoção do encontro físico com a criação, a energia está fundamentada ali, impregnada e basta que deixemos fluir a sensibilidade.

5. Como funciona a museologia contemporânea em geral? E em Portugal?

Não tenho como responder esta pergunta, não estaria sendo verdadeira já que meu contato com museus é somente como visitante. Os Museus de Portugal ainda não visitei nenhum.

6. Que grandes exemplos de sucesso museológico poderíamos seguir/acompanhar?

Ainda me fascina o Louvre e todos os demais de Paris. Também os Museus de Tóquio que recebem muitos visitantes. O segredo está numa boa divulgação.

**

Cláudia Camacho (Portugal)

Curadora e Diretora do projeto Antiframe.

País: Portugal.

(<http://antiframe.wordpress.com/>)

1. A definição de um museu de arte contemporânea continua sendo válida?

Pessoalmente sugeria outra?

Tenho alguma dificuldade em responder a esta pergunta porque eu não sei o que é arte contemporânea. Sei o que são manifestações artísticas contemporâneas e acho que, para estas, deve haver espaços onde as mesmas possam ser divulgadas, mas nunca em locais intitulados “museus” (cujo nome parece, por si só, sacralizar qualquer objecto que lá vá parar). Chamar a estas manifestações de “arte” é para mim o erro de semântica mais, frequentemente, cometido por pessoas que se movem neste meio. Mas avançamos para lá. Estamos todos a caminhar para a legitimação de coisas que nunca chegaram a coisificar. Acabo de receber informação de uma exposição que se intitula “70 anos de arte contemporânea” e que inclui obras de Almada Negreiros. Só para termos uma noção da confusão que anda à volta do conceito de “contemporâneo”.

2. Como romper as barreiras que ainda se impõem entre os museus de arte contemporânea e o público?

Os museus, em Tóquio têm filas de espera de cinco horas, em Espanha já tive de esperar uma hora na fila para entrar no Museu do Prado e, em Berlim, na Neue Nationalgalerie, aguardei três horas para ver uma exposição. Barreiras? Só se for aquelas que delimitam o percurso que temos de percorrer na fila até chegar à entrada do espaço expositivo. O que nos afasta dos “museus de arte contemporânea”, de uma forma geral? O snobismo. Talvez seja esse o mais forte “turn off” numa relação entre visitante e arte contemporânea. Não há conectividade. O visitante não percebe nem se identifica com o discurso contemporâneo, banaliza e não reconhece o que é mostrado como “arte”. Não é estranho? É a forma de manifestação artística com a qual deveríamos ter uma relação mais próxima e aquilo que fazemos são filas enormes para ver obras com duzentos, quinhentos ou milhares de anos, temporalmente, muito longe da nossa realidade. Há coisas que nunca mudam na história da arte. Há coisas que nunca mudam na história. E, uma delas, é a legitimação que o tempo confere. Sim, o tempo. Engane-se quem pensa que são os críticos ou os curadores que o fazem. Isso é apenas um mito que os alimenta.

3. Que podem fazer os museus para criar novos públicos?

Deixarem o snobismo de lado pois só afugenta o público visitante. Deixarem de pensar os museus só para o público infantil. É importante, sim. Aliás, é mais do que importante pois serão eles os visitantes do futuro. Mas, e como seduzem o público adulto? Com descrições científicas das peças e o número de inventário em baixo? Com percursos expositivos cujos funcionários dos museus já o conseguem percorrer, sem derrubar uma única peça, com uma venda nos olhos? As exposições temporárias levam novos públicos aos museus por isso uma boa programação e horizontes abertos nesta área são necessários. Há casos infinitos de museus que provam isso. A conectividade é a palavra-chave do meu discurso. Juntar várias áreas do saber para potencializar uma leitura mais abrangente.

4. Como é que as novas tecnologias - internet, tablets, aprendizagem à distância... - podem melhorar, ou ao menos complementar, a experiência do museu?

O problema é que uma visita ao museu deixou de ser, em muitos dos casos, uma experiência. Passou a ser algo indiferente. As novas tecnologias são muito importantes mas não é isto que vai fazer agora com que todos os portugueses comecem a visitar

museus. Quem trabalha nos museus vai ter realmente um duro caminho pela frente. E esse caminho vai ser cada vez mais duro à medida que esta nova geração comece a ter um papel mais activo – uma geração que já não está habituada aos “normais” tempos de visualização, de raciocínio, de contemplação mas sim conetada com o diverso, o rápido, o imediato, a inter-relação, a convivência, etc.

5. Como funciona a museologia contemporânea em geral? E em Portugal?

Funciona como sempre funcionou e como irá funcionar ainda durante algumas décadas. Com passos importantes dados nos programas de inventariado e catalogação de peças e com a implementação de alguns mega projectos totalmente desfasados da realidade, como é o caso do futuro Museu dos Coches. Depois virão outros tempos. Outros tempos expositivos, outros tempos ideológicos, outros tempos de ensino universitário. Tudo isto vai confluír numa nova percepção destes espaços. Não só destes. As galerias, tal como as pensamos hoje, também terão os seus anos contados.

6. Que grandes exemplos de sucesso museológico poderíamos seguir/ acompanhar?

Vou dar o exemplo de quatro museus actuais que me marcaram. São sucessos para mim mas podem não o ser para quem está a ler esta entrevista. 1) Science Museum, em Londres – passei cerca de 12 horas neste museu e pensei que pudesse lá viver para sempre. Paguei duas vezes a entrada, em dois dias consecutivos. O café e o shopping garantiram-me alguns momentos fantásticos de pausa. Não trocava os meus dias gastos neste museu por nenhum museu de arte contemporânea, em Londres. Aprendi. 2) Jüdisches Museum, em Berlin – o melhor museu que visitei até hoje. Espólio magnífico, arquitectura deslumbrante, novas tecnologias úteis, exposições temporárias inesquecíveis. Um museu por excelência. Comovi-me. 3) Jewish Museum Vienna – quando o visitei o museu estava em processo de transição em relação ao seu percurso expositivo. Havia apenas uma exígua sala com algumas peças da colecção mas depois encaminhavam-nos para o último andar do museu. Lá, só víamos a meio da sala vários painéis transparentes sem qualquer informação aparente, dispostos em forma de quadrado. Havia uns auscultadores perto de cada painel. Ao nos aproximarmos da superfície transparente começámos a ver imagens e percebemos que estávamos frente a hologramas. O auscultador narrava a história de vida de vários judeus. Fiquei, em pé, a ouvir histórias durante três horas. Descobri. Por

último, e imaginando que vá sair desta entrevista com o epíteto da “taradinha dos museus dos judeus”... 4) Museum of Jewish Culture, em Bratislava – ninguém dá por este museu de tão escondido que ele está. Museu com quatro salas. Nada de novas tecnologias, nada de *wall texts* e *captation texts* e essa historieta toda ao qual estamos habituados em museus mega contemporâneos. Visitei as quatro salas, recuei uma vez e visitei as quatro salas, de novo, e apeteceu-me ficar a percorrer este percurso em modo “ad aeternum”. Só não o fiz porque era a única visitante e iria chamar a atenção de forma preocupante. Os objectos expostos eram cativantes ora pela sua poesia ora pela sua morbidez: dos aparelhos de castração até aos pratos partidos nos casamentos judaicos. Tudo com uma descrição próxima do visitante, enquadrado-o numa realidade que não é a nossa, pelo menos no meu caso. Deixou-me pensativa e incentivou-me para saber mais.

Vou recapitular: Aprendi, Comovi-me, Descobri, Incentivou-me. São palavras que para mim são essenciais numa ida a um museu.

Referi três museus sobre a mesma temática só para mostrar com pode haver tantas abordagens diferentes sobre um mesmo tema. Não referia aqui nenhum “museu de arte contemporânea” porque, nos últimos tempos, nada me tem marcado. Para mim, actualmente, manifestações de arte contemporânea é imais ou menos isto (vou utilizar a terminologia em inglês): net.art, software art, interactive art, tablet art, game art, etc. Acho que Portugal vai lá chegar em 2050.

Já agora, em Lisboa, gosto muito do MUDE – Museu do Design e da Moda. Rodam a colecção de forma inteligente, as exposições temporárias são interessantes e transversais e o local que acolhe a colecção não foi desenhado para o efeito. Houve uma apropriação das antigas instalações do Banco Nacional Ultramarino de uma forma inteligente. Não há paredes brancas. Ainda bem.

*

Desidério Sargo (Portugal)

Artista plástico e docente em Artes Visuais.

País: Portugal, Madeira.

(<http://desideriosargo.blogspot.pt/>)

1.A definição de um museu de arte contemporânea continua sendo válida? Pessoalmente sugeria outra?

Contemporâneo é sempre contemporâneo... apesar de já o ser apelidado desta forma há muito tempo... Os museus é que devem estabelecer as respectivas pontes entre o contemporâneo "passado" do contemporâneo do "agora" e estabelecer um diálogo temporal onde o fruidor possa se surpreender com o agora e olhar o passado (não só o contemporâneo como também outras linguagens/épocas) numa nova e renovada perspectiva. Acima de tudo fruir e questionar-se (não confundir com questionar só a obra).

2. Como romper as barreiras que ainda se impõem entre os museus de arte contemporânea e o público?

Como já disse... Surpreender o público! Aqui o trabalho do curador/comissário é equiparado ao trabalho do artista. Talvez passando pelo maior envolvimento do fruidor com o itinerário da exposição... que este não seja apenas um espectador...

3. Que podem fazer os museus para criar novos públicos?

Parcerias com escolas /associações / agências de viagens... mas acima de tudo com uma oferta convidativa... e porque não sair das paredes do museu?

4. Que tipo de arquitetura deverá de apresentar um museu de arte contemporânea?

Arrojada!! O casamento do passado com o presente/futuro é sempre uma agradável surpresa!!

5. Que relações poderão ser estabelecidas entre as faculdades de belas artes e os museus de arte contemporânea?

É muito importante!! - o mais contemporâneo que temos é muitas vezes o que está na universidade... Os museus deveriam ter sempre um espaço para as faculdades... devidamente contextualizadas.

6. Como é que as novas tecnologias - internet, tablets, aprendizagem à distância... - podem melhorar, ou ao menos complementar, a experiência do museu?

Na informação, sensibilização, divulgação... e porque, esporadicamente, integrando a exposição...

7. Que grandes exemplos de sucesso museológico poderíamos seguir/ acompanhar?

O nosso Centro das Artes da Calheta também já foi! e tinha muitas potencialidades... já teve uma calendarização com muito boas exposições, com muito boas parcerias nacionais e internacionais... Não tenho dúvidas que se o Guilherme Nóbrega continuasse como diretor artístico o Centro teria a visibilidade e o dinamismo que aquele espaço pede num contexto internacional.

*

Ernesto Silva (Portugal)

Lançou o livro “Mitos da Arte - Antologia de Pintores Portugueses Contemporâneos”, da Chiado Editora, obra literária que surge com o intuito de prestigiar e distinguir 64 artistas portugueses.

País: Portugal.

(<http://mitos-da-arte.blogspot.pt/>)

1.A definição de um museu de arte contemporânea continua sendo válida? Pessoalmente sugeria outra?

Continua válida, se o museu acompanhar as tendências, a evolução e com a exposição de obras enquadradas na arte contemporânea.

2. Que podem fazer os museus para criar novos públicos?

Terá de haver uma nova adequação à realidade e a conjuntura actual. O envolvimento entre os museus de arte e os seus públicos deverá ser proactivo, ou seja, com as opções existentes no nosso quotidiano, verifica-se que não é suficiente publicar notas para a imprensa e "abrir as portas".

Como ponto de partida, terá de haver uma melhor noção da sensibilização na educação dos jovens, tanto pela família como nos programas escolares.

Há formas de aumentar o fluxo qualitativo nas visitas aos museus. Cada fórmula terá de ser adequada ao público alvo, ou seja, para aumentar a frequência de visitas de pessoas ligadas ao tecido empresarial, pode-se criar mecanismos que alie as necessidades ao objectivo proposto, dando o exemplo de disponibilizar(alugar) uma sala para conferências, seminários, formação e com as respectivas pausas para visitar o museu (acompanhados de um guia).

Ao acolher exposições de novos artistas, que correspondam à qualidade exigida pelo museu, colocará novos conteúdos para os visitantes habituais, bem como, trará novos visitantes(convidados) impulsionados pela divulgação do próprio artista. O curador deverá ter a sensibilidade na selecção do artista/projecto, enquadrado no âmbito do museu, no público alvo e no contexto em que se insere.

Existe muitas formas de cativar e induzir a presença das pessoas. Este será sempre o primeiro passo, começar por "puxar" as pessoas para dentro do museu, e conseqüentemente, permitir que estas possam compreender e apreciar as obras expostas.

3. Como é que as novas tecnologias - internet, tablets, aprendizagem à distância... - podem melhorar, ou ao menos complementar, a experiência do museu?

Creio que um envolvimento muito virtual, poderá tirar o prazer de visitar, descobrir e apreciar as obras expostas no museu. Para complementar, talvez, pequenas gravações de voz, junto de cada obra ou obras, a explicar (ensinar) o percurso artístico do autor e a interpretar as mesmas.

*

Helena Barranha (Portugal)

Docente assistente no Instituto Superior Técnico de Lisboa e antiga Diretora do MNAC-Lisboa, entre 2009 a 2012.

País: Portugal.

(<http://museologiaporto.ning.com/profile/HelenaBarranha>)

1. A definição de um museu de arte contemporânea continua sendo válida? Pessoalmente sugeria outra?

Na verdade, várias instituições internacionais ligadas à produção e divulgação da arte das últimas décadas, têm procurado designações alternativas como acontece, por exemplo, com o MAXXI, em Roma. Mas este problema não é novo, bastaria pensar nas primeiras experiências de criação de museus e centros para a arte contemporânea, na Europa, como o *Musée des artistes vivants*, em Paris, ainda no século XIX (...) posso referir que, nas últimas décadas, houve uma evolução muito significativa no que respeita à melhoria das acessibilidades em museus. Para além da introdução de soluções arquitectónicas que vieram reduzir as barreiras físicas nos espaços museológicos, importa também destacar a forma como o próprio conceito de acessibilidades evoluiu, tornando-se muito mais abrangente e plural.

2. Sabendo que o Museu do Chiado ganhou o mérito de se destacar como um dos primeiros museus de “museu de arte contemporânea” (1911), qual a sua opinião sobre o mesmo? Existiram premissas/estudos bem fundamentados que justificassem a associação deste museu ao mundo contemporâneo?

Tal como escrevi no texto "Os primeiros 50 anos do Museu Nacional de Arte Contemporânea", o MNAC foi criado num contexto europeu em que surgiram algumas instituições congéneres, designadamente em França, Espanha e Holanda. "É precisamente neste cruzamento, entre o objectivo institucional de reorganizar acervos museológicos preexistentes e a vontade política de renovar as instâncias de produção e difusão artística, que, no quadro da implantação da República, Portugal acabaria por ter um papel pioneiro, ao instituir um dos primeiros museus de arte contemporânea, a nível internacional."

Para além de reflectir uma tendência internacional, a designação então adoptada respondia à necessidade prática de diferenciar as duas instituições criadas a partir da divisão do antigo Museu Nacional de Belas-Artes: ao MNAC foram atribuídas as obras de arte posteriores a 1850, enquanto que as colecções anteriores a esta data, então entendida como charneira da modernidade, ficaram afectas ao Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA).

Ao longo de um século de história, o Museu Nacional de Arte Contemporânea viveu períodos de proximidade e de afastamento relativamente às

vanguardas artísticas mas, após a renovação global realizada entre 1989 e 1994, assumiu plenamente o seu papel na conservação, estudo e divulgação da arte portuguesa desde 1850 até à actualidade.

*

Ivo Braz (Portugal)

Responsável pelo serviço de educação e comunicação da fundação de arte contemporânea *Ellipse Foundation*.

País: Portugal.

(<http://www.ellipsefoundation.com/>)

1. A definição de um museu de arte contemporânea continua sendo válida? Pessoalmente sugeria outra?

A relação entre a ideia de museu e a ideia de contemporaneidade é sempre paradoxal. Antes de mais porque o museu continua a servir como marco ou moldura numa altura em que, teoricamente, prescindimos das hierarquias, dos critérios e dos juízos de valor. O século XX começou com as vanguardas artísticas, como os futuristas, a proporem a destruição dos museus. Passados mais de 100 anos os museus continuam a existir e a servirem como paradigma da instituição arte ou do mundo da arte. A sua sobrevivência histórica ou pós-histórica foi-lhe garantida pela capacidade de absorver as propostas contra-culturais (tradição do novo) e de viver e conviver com o peso crescente do mercado, que passou a ser o outro elemento estruturante da instituição arte. Obviamente que hoje existe outras estruturas fundações, etc. que se adequam diferentemente à fluidez que caracteriza a arte contemporânea. Mas acredito que a definição de museu na sua ligação paradoxal com a definição de contemporaneidade é um problema válido nos nossos dias. Sobretudo (e aqui estou a pensar na segunda parte da sua pergunta) se procurarmos repensar não tanto a noção de museu como a noção de contemporaneidade. Um bom ponto de partida é a definição de contemporaneidade do Agamben (“O que é Contemporâneo? E Outros Ensaio”).

2. Como romper as barreiras que ainda se impõem entre os museus de arte contemporânea e o público?

Para respondermos a essa questão parece-me que devemos fazer um desvio e começar por interrogar não tanto os museus como a própria arte. Grande parte da contemporaneidade artística girou em torno da questão participativa (morte do autor, obra aberta, participação do espectador). Esta, como grande parte das questões, pode ser recuada a Duchamp e à passagem do fazer (artista) para o escolher (público). Em certa medida este é um dos terrenos onde a arte e política se encontram com particular atualidade pois no fundo trata-se da questão de como passar de um sistema representativo para um sistema participativo. Parece-me que tanto a arte como a democracia ainda não conseguiram dar uma resposta totalmente conseguida a essa questão. No caso concreto dos museus parece-me que a preocupação tem sido demasiado a de educar públicos, gerar consensos, e não tanto a de provocar o espectador, gerar dissensos. E só nos começamos a aproximar da democracia, da verdadeira participação, através do dissenso como assinala o Rancière.

3. Que podem fazer os museus para criar novos públicos?

No seguimento da resposta anterior a conclusão lógica seria a de que não o devem fazer. Ou seja, a ideia de criar acaba por assumir um sentido impositivo que me parece pouco producente. Recorreria novamente ao Rancière e, neste caso ao “mestre ignorante”, para dizer que mais interessante do que o museu criar novos públicos é a hipótese dos públicos criarem novos museus.

4. Como é que as novas tecnologias - internet, tablets, aprendizagem a distância - podem melhorar, ou ao menos complementar, a experiência do museu?

Devemos distinguir entre as novas tecnologias como ferramentas e o que as novas tecnologias implicam enquanto transformação do próprio quadro mental onde vivemos. Penso aqui nas consequências para a noção de arte e para as instituições que expõe da aceleração da informação, do nomadismo virtual, da ultrapassagem das divisões tradicionais entre centro e periferia. Mas penso sobretudo no facto das novas tecnologias permitirem um princípio de interatividade que se aproxima de modo imprevisível da tal aspiração participativa da arte contemporânea que antes referimos. É em torno desta ideia

de espectador-produtor de conteúdos que as novas tecnologias como ferramentas e como princípio conceptual se podem encontrar e tornar mais interessantes. Embora, pelo menos para já, isso não implique uma alteração profunda das hierarquias tradicionais uma vez que as instâncias de juízo e legitimação continuam a estar onde sempre estiveram.

5. Que grandes exemplos de sucesso museológico poderíamos seguir/acompanhar?

O MOCA de Los Angeles, o New Museum de Nova Iorque e o Inhotim Instituto de Arte Contemporânea e Jardim Botânico no Brasil (embora a resposta dependa muito do que se entende por sucesso).

*

João Brigola (Portugal)

Diretor do IMC entre 2009 e 2012. Historiador e docente da Universidade de Évora no Departamento de História.

País: Portugal.

(<http://www.fcsh.unl.pt/faculdade/docentes/1729>)

1. A definição de um museu de arte contemporânea continua sendo válida? Pessoalmente sugeria outra?

A definição continua válida. Contudo, devem ser equacionados os argumentos que têm conduzido algumas instituições a preferirem a designação de centro de arte, em detrimento da utilização do conceito de museu. Recordo o ainda atual e útil debate internacional promovido pelo primeiro programador de Serralves, Vicente Todolí, quando se definia ainda o perfil do novo equipamento cultural. Foi editada uma publicação que merece releitura atenta. Sugiro, igualmente da chancela de Serralves, a obra de Nuno Grande, *Museumania – Museus de Hoje, Modelos de Ontem*.

Não pode deixar de ser recordada, neste contexto, a solução encontrada em Roma (julho 2009) com a abertura do Museu de Arte do séc. XXI - *MAXXI - Museo nazionale delle arti del XXI secolo* que se assume com o primeiro museu nacional da criatividade contemporânea (arte e arquitetura).

2. Como romper as barreiras que ainda se impõem entre os museus de arte contemporânea e o público?

As barreiras (ou a sua ausência) dos museus de arte contemporânea face à atração de públicos são as mesmas de outro qualquer museu. Dependem sempre da qualidade dos serviços oferecidos, dos recursos humanos e financeiros colocados pelas tutelas à disposição da gestão e de uma eficaz estratégia de captação de apoios mecenáticos. Mesmo na província, no hinterland (ou regiões periféricas e interiores), o dinamismo e a vitalidade das boas programações podem fazer a diferença. Sem nunca se esperar, naturalmente, a visitação de multidões. Gostaria de dar um excelente exemplo português: o Centro de Arte Contemporânea Graça Morais, na ultraperiférica cidade de Bragança.

3. Que podem fazer os museus para criar novos públicos?

Respondido, implicitamente, na questão anterior. Faça-se o benchmarking de casos muito bem-sucedidos de museus ‘periféricos’, transformados - por força de uma clarividente, competente e consistente estratégia de programação - em museus de ‘referência e de influência’. Invoco, novamente, o atual programador da Tate Modern (Londres), Vicente Todolí e a sua ação em Valência e no Porto.

4. Como é que as novas tecnologias - internet, tablets, aprendizagem à distância... - podem melhorar, ou ao menos complementar, a experiência do museu?

As TICs são hoje, para o melhor e para o pior, inegáveis auxiliares de uma política de informação e de educação em qualquer equipamento cultural. Devem ser, todavia, utilizadas com parcimónia, como um meio técnico, um instrumento útil, sem esquecer que no ‘lugar de comando’ deverão estar sempre ‘os conteúdos’. E, claro, não é de desprezar uma avaliação dos custos destas inovações: um hardware envelhecido e desatualizado de nada serve...

*

João Vilhena (Portugal)

Artista plástico.

País: Portugal.

(<http://joaovilhena.carbonmade.com/>)

1.A definição de um museu de arte contemporânea continua sendo válida? Pessoalmente sugeria outra?

Sim continua desde que os museus tenham um modelo continuado de investimento que garanta um fluxo constante de crescimento para que este espelhe a produção dos artistas que representa e sua renovação. Não sugeria outra formulação desde que o trabalho do museu garanta uma dinâmica entre os criadores, educadores e turismo.

2.Como romper as barreiras que ainda se impõem entre os museus de arte contemporânea e o público?

Os artistas devem pensar em modelos sustentáveis de integração das suas obras, no que estas são para o contexto espaço-tempo e as instituições devem contemplar a dinamização das suas exposições e espólio no sentido de terem parcerias turístico-culturais e documentação e acessibilidade subsequentes. A interdisciplinaridade é uma excelente forma de alargar públicos seja sob a forma de eventos, programas ou mesmo na forma como a obra do artista existe e é apresentada.

3. Que relações poderão ser estabelecidas entre as faculdades de belas artes e os museus de arte contemporânea?

As escolas de arte precisam de se afastar a certo momento do academismo (que também é necessário) e lidar com os museus como parte integrante do seu programa. No meu caso em particular ter professores que se encontram representados em alguns museus fez essa integração natural – de acordo com o plano curricular do Ar.Co. Para o caso posso citar Rui Sanches ou Marta Wengorovious.

4. Que podem fazer os museus para criar novos públicos?

Parcerias estratégicas de divulgação, marketing, documentação e integração nos

planos educativos. Investirem em conjuntos sólidos e continuados da produção dos artistas para que estes se encontrem bem representados cronologicamente. Uma obra é uma obra um conjunto de obras de um autor é um universo. Dai a continuidade do investimento ser essencial para a criação de alicerces capazes de educar novos públicos.

5. Considera o seu trabalho contemporâneo? Porquê?

Não. Sou uma velha alma e nunca inventei nada.

6. Como funciona a museologia contemporânea em geral? E em Portugal?

A museologia contemporânea codifica o trabalho dos museus de acordo com o ambiente sociocultural. Em Portugal é praticamente inexistente ou eficiente possivelmente por índices elevados de corrupção, pobreza e lobby. Dificulta tudo mas começa agora a melhorar (ao fim de 30 anos do mesmo!)

7. Que grandes exemplos de sucesso museológico poderíamos seguir/ acompanhar?

J. Paul Getty Museum, Metropolitan, Reina Sofia, Prado, Louvre

*

Martinho Mendes (Portugal)

Artista plástico e docente destacado no Museu de Arte Sacra do Funchal.

País: Portugal, Madeira.

(<http://martinho-mendes.blogspot.pt/>)

1. A definição de um museu de arte contemporânea continua sendo válida? Pessoalmente sugeria outra?

Se fizermos uma rápida prospecção ao nível da nomenclatura das instituições culturais que, no mundo ocidental, conservam, estudam e apresentam a arte produzida a partir do final do século XIX até à atualidade, vamos encontrar dois tipos: por um lado temos os “Museus de Arte Moderna [e/ou] Contemporânea” e por outro os “Centros de

Arte Moderna [e/ou] Contemporânea”, mas nenhum dos termos, “Museu” ou “Centro”, é vinculativo a uma programação cultural específica e previsível. Existem Museus de Arte Moderna e Contemporânea que articulam e programam de forma equilibrada, a exposição das suas coleções com um programa de atividades dinâmico, que integra as efervescências da criação artística atual (Por exemplo o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque; o Museu de Arte Moderna de São Paulo ou do Rio de Janeiro; o Museu Nacional de Arte Contemporânea/Museu Nacional do Chiado...), assim como existem Centros de Arte supostamente voltados, pelo seu potencial arquitectónico atualizado, para o apoio e divulgação da arte contemporânea e, na verdade, pouco mais fazem do que apresentar com o aparato museológico, as narrativas de coleções históricas já cristalizadas, como o é, por exemplo, o centro das Artes da Calheta que desde que abriu tem sido uma espécie de repositório para a apresentação, deslocada, demorada e muito pouco dinâmica, de outras coleções de arte com discursos pré-definidos como, por exemplo, a coleção de Arte Moderna e Contemporânea do colecionador Joe Berardo ou a coleção do Museu de Arte Contemporânea do Funchal, não deixando muito espaço para o desenvolvimento de programas de valorização da criatividade e produção artística recente que inclua salutarmente, e com meios dignificantes, a produção dos artistas regionais.

Embora prefira o termo “centro” em vez de “museu” para as instituições que lidam com a arte moderna e contemporânea, devo dizer que me choca muito mais a ausência de uma programação dinâmica nessas instituições que à partida deveriam estar vocacionadas para o entendimento da arte como uma força dinâmica, em estado de fluxo contínuo, do que uma questão de escolha de designações.

2. Como romper as barreiras que ainda se impõem entre os museus de arte contemporânea e o público?

Existem locais onde as barreiras de acesso à arte, seja ela antiga ou contemporânea, são muito grandes e à partida mais complicadas de suplantar devido a uma falta de tradição no apoio às artes, quer na produção, como nos programas de mediação. Se é difícil, para a maioria das pessoas desses locais, sentirem-se à vontade para interpretar, por exemplo, uma narrativa bíblica realizada numa pintura do século XVI, imagine-se a resistência e a falta de bases de entendimento que permitam ao cidadão comum tentar dialogar, por exemplo, com um monte de cascas de ovos de galinha dispostas na sala de um museu!

Julgo que o sucesso para aproximar e envolver a heterogeneidade de públicos com o mundo do património, da arte e dos museus, passa inevitavelmente por um trabalho exigente e articulado entre os vários departamentos das instituições, desde a curadoria aos serviços educativos, no sentido de desenvolver uma diversidade de programas, narrativas e discursos pensados em função dos interesses, necessidades, preocupações e assuntos pertinentes às culturas e comunidades onde os museus se inserem.

Para Carmen Morsch, a curadora educativa responsável pela 12ª Documenta de arte contemporânea de Kassel, um evento que desenvolve fortes sinergias entre as instituições culturais e museus daquela cidade alemã, refere que para envolver os cidadãos e quebrar barreiras no acesso à arte, é importante ter consciência dos diversos tipos de discursos na mediação cultural existentes nos museus europeus e, a partir desse conhecimento, encontrar um ponto de equilíbrio que norteie a programação cultural e envolva de forma significativa um maior número de público. Segundo a autora são quatro os tipos de discurso: (1) o discurso afirmativo; (2) o discurso reprodutivo; (3) o discurso desconstrutivo, e; (4) o discurso transformador. Em traços muito gerais, a autora refere que os dois primeiros tipos de discurso tendem a encarar os públicos como receptores passivos, com os conteúdos educacionais predeterminados. As concepções educativas destes modelos não envolvem uma investigação autocrítica que examine as estruturas de poder. No discurso afirmativo os programas educativos são organizados para um público especializado, através da aplicação de métodos conservadores do campo académico. O discurso reprodutivo, por seu turno, concentra-se na perspectiva institucional do público não especializado e que integra o universo das audiências futuras – por exemplo, o público escolar. A aprendizagem neste contexto recorre regularmente aos métodos de reprodução emprestados do contexto escolar. O discurso desconstrutivo e o discurso transformador por seu turno e ao invés dos anteriores, integram a compreensão autocrítica da educação e dos fenómenos culturais. Incorporam a análise e a crítica das relações de poder inscritas nos conteúdos, destinatários e métodos utilizados. O processo educacional é compreendido como um ato recíproco tendente ao desenvolvimento da capacidade analítica. Embora seja estruturado por relações de poder, existe nestes dois tipos de discurso uma troca de posições entre aqueles que ensinam e aqueles que são ensinados.

Nesta perspetiva, acredito que integrar muito mais vezes as ações dos museus através dos últimos dois tipos de discurso, permitirá o desenvolvimento de micromodelos de acção de sucesso nos museus. Estes micromodelos de orientação das atividades

culturais e educativas caracterizam-se, assim: pela flexibilidade em relação à pluralidade, e complexidade dos públicos; pela conexão com a multidimensionalidade dos aspectos da vida quotidiana contemporânea, e; pela integração e continuidade de alguns dos princípios da pós-modernidade que valorizam, a inclusão dos micro-relatos, a reflexão sobre o vínculo poder/saber, a desconstrução, o desenvolvimento do conceito da dupla codificação e o conhecimento profundo dos contextos onde decorrem as acções culturais e educativas, já que, como refere Maria Acaso, investigadora espanhola ligada ao campo da educação artística em museus “no podemos nunca separar lo que estamos haciendo de dónde lo estamos haciendo. Diseñar los modelos basándonos en las características de nuestra localidad debería ser la primera premisa de la educación de museos».

3. Que podem fazer os museus para criar novos públicos?

Primeiro que tudo, os museus deveriam procurar reunir os recursos humanos e materiais essenciais para a prossecução desse objetivo. Um museu que tenha uma equipa de serviços educativos, por exemplo, constituída por uma única pessoa, por mais atualizada e consciente que seja ao nível das metodologias de envolvimento significativo de novos públicos, não poderá desenvolver em número e qualidade desejável o conjunto de atividades (visitas orientadas com componentes de ateliê, workshops temáticos, conferencias, exposições educativas, materiais gráficos de auxílio na compreensão da história de arte, etc.) conducentes à conquista de novos públicos. A acompanhar os diversos profissionais de um museu, é extremamente importante, a meu ver, a presença de um designer comunicacional e/ou *webdesigner* nos museus, para auxiliar a materialização execução e divulgação atualizada e em diversos suportes, de todos os programas e actividades. Outro aspecto que me parece essencial é providenciar as condições necessárias ao desenvolvimento e apresentação regular de exposições temporárias que assentam sobre diversos temas relacionados com as coleções, missão da cada museu com abertura à contemporaneidade. Por último, acredito que o desenvolvimento dos micromodelos contextualizados possam originar verdadeiras dinâmicas culturais que envolvam de forma estruturada, criativa e em rizoma, a transversalidade dos saberes e o diálogo com as tradições e interesses das comunidades locais, através do desenvolvimento de programas e ações que, ao invés de promoverem pontos de vista e narrativas privilegiadas, possam integrar os pontos de vista marginalizados habitualmente pelas curadorias tradicionais.

4. Como é que as novas tecnologias - internet, tablets, aprendizagem à distância... - podem melhorar, ou ao menos complementar, a experiência do museu?

O desenvolvimento acelerado de suportes, plataformas, aplicações e outros dispositivos tecnológicos e multimédia, têm tido grande aplicação e aceitação nos museus a nível mundial. São quase inesgotáveis as suas vantagens de complemento nas mediações educativas, na curadoria de exposições, nos arquivos e bibliotecas destas instituições. Pensar na gestão e programação cultural dos museus atualmente implica ter a consciência da importância de atualizar e dotar os museus com os dispositivos tecnológicos que ajudam à divulgação e compreensão das coleções junto dos diversos públicos, efetivos e potenciais. É inconcebível um museu do século XXI não ter um *DataShow* que auxilie a dinamização de pequenas conferências; um site na internet onde possa disponibilizar diversas funcionalidades como a actualização de eventos e informações; o desenvolvimento de materiais didáticos em pdf descarregáveis; a consulta detalhada das obras das coleções online, seguindo diversos tipos de filtragem (Por autor, escola, estilos, técnicas etc.); o uso da chamada realidade aumentada, através, por exemplo, do desenvolvimento de aplicações para *smartphones* ou *tablets* que ajudem o visitante a interagir, descobrir, recriar, compreender e experimentar o museu e as suas coleções de forma mais inovadora.

5. Considera o seu trabalho contemporâneo? Porquê?

Trabalho desde o ano letivo de 2007 até à atualidade, em regime de professor contratado em mobilidade, a exercer funções técnico-pedagógicas no serviço educativo do Museu de Arte Sacra do Funchal e considero que, apesar de exercer funções num serviço que precisava de muito mais recursos materiais e humanos, o trabalho que tenho feito em termos de mediação educativa com o vasto público escolar e de terceira idade insere-se dentro de uma investigação pessoal que procura a inovação e a actualização de perspectivas no campo da Educação Artística no contexto dos museus e centro de arte, que melhor se adaptem às necessidades e exigências, por um lado, da interação dos públicos com as artes visuais e a cultura visual no século XXI e, por outro, em relação às especificidades do território insular, com a sua cultura e tradições. Devo referir ainda que tenho tido a sorte de me ser atribuída pela direção do museu onde trabalho, alguma liberdade que me permite exercer a criatividade individual na planificação de ações que

dão a ver o museu enquanto espaço laboratorial, de conhecimento e experimentação estética e artística, e para o qual tem sido importante, ainda, a minha formação enquanto artista plástico.

Nesta perspetiva, julgo que o trabalho por mim desenvolvido ao nível de educador de museu com formação de base em Artes Plásticas é um trabalho atual e isso surge sintetizado na criação de um micromodelo educativo que apelidei de “modelo em circuito aberto” (Figura 1).

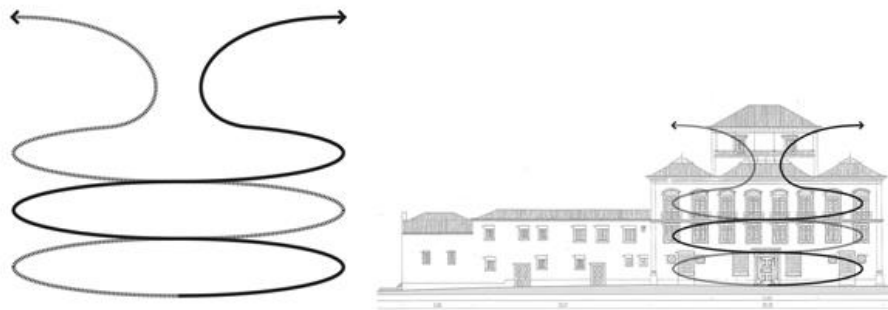


Figura 1 – Modelo educativo em circuito aberto para o serviço educativo do MASF
(Diagrama de Martinho Mendes)

O modelo educativo em circuito aberto deve o seu nome ao diagrama gerado sobre o desenho do alçado sul do corpo principal do edifício do MASF. É formado por uma linha aberta que atravessa todos os espaços interiores do museu através de um movimento circular inter cruzado e ascendente, que se abre ao exterior a partir das janelas da torre-avista-navios.

A torre-avista-navios, pela sua especificidade arquitectónica insular – construída em verticalidade, no topo dos edifícios e destinada à observação da paisagem, do horizonte e da circulação marítima – funciona neste diagrama como uma metáfora, que representa a ideia de ascensão e a abertura do interior do museu – o seu discurso museográfico cristalizado – a um patamar elevado, de ampla visão e horizonte móvel, que se modifica consoante as interações que o museu estabelece com os públicos e o contexto exterior.

Nesta perspetiva, este modelo representa uma proposta de enriquecimento das

práticas educativas do MASF e surge em contextualização com as especificidades culturais, locais e regionais, procurando aliar o contato com a diversidade, a complexidade e pluralidade da cultura e mundo contemporâneo. Este modelo, que assentou em diversas experiências à frente do serviço educativo, sugere que as bases da programação educativa sejam redesenhadas constantemente em função do conhecimento das características dos grupos e da articulação permanente das coleções de arte portuguesa e arte flamenga – apresentadas no 1º e 2º andar do museu – com os outros espaços físicos normalmente vetados ao público – sala de exposições temporárias quando está vazia; as reservas; as salas e varanda da torre-avista-navios.

O modelo educativo em circuito aberto propõe, ainda, a continuação do desenvolvimento de programas ou atividades educativas que possam fomentar o diálogo e a aproximação à complexidade da arte contemporânea, beneficiando dos contributos demonstrados ao nível da interpretação e comunicação das coleções permanentes do MASF. A aprendizagem, no modelo educativo em circuito aberto, assenta na perspectiva construtivista que afirma que o conhecimento resulta da interação social do sujeito com o mundo, numa relação dialética mediada por diversas ferramentas histórico-culturais, como por exemplo a arte. Através desta perspectiva, o MASF aproxima a sua programação educacional ao museu construtivista que promove formas diferentes de aprendizagem, facilitadoras das experiências adequadas à construção de novos significados a partir das relações entre as aprendizagens prévias, familiares, e o desconhecido, contrariando a apresentação sequencial de objetos no museu, que não integra o papel ativo do visitante. Ainda de acordo com esta perspectiva, a aprendizagem é tida como circular e dialógica, dependendo do circuito hermenêutico – que relaciona o passado e o presente, as influências da tradição e os conhecimentos prévios dos indivíduos – e das comunidades interpretativas – o conjunto de estratégias de interpretação que quando ensinadas e partilhadas entre os vários elementos de um determinado grupo, potenciam a aprendizagem.

No que diz respeito ao público, o modelo educativo em circuito aberto estuda previamente a características dos grupos no sentido de melhor orientar e definir as ações e experiências educativas – no caso do público escolar, por exemplo, tenta apurar os dados relativos à faixa etária; os pormenores dos programas curriculares, os interesses temáticos e pontos de contato interdisciplinar motivados na origem da marcação das visitas de estudo. Neste modelo, o público é visto como um elemento ativo na construção das

experiências estéticas e artísticas, e como cooperante, através da reunião das interpretações pessoais, na construção do sentido plural das obras.

Os procedimentos adoptados na realização das actividades educativas relacionam-se com: a definição de objectivos concretos e práticas de atuação que satisfaçam e superem as exigências dos visitantes – seleção de objetos artísticos, espaços, percursos e temas do museu – que vão ao encontro das expectativas dos visitantes; o desenvolvimento de estratégias para a compreensão histórica, estética e artística das colecções de arte do MASF, acompanhadas de momentos de desconstrução crítica e profunda dos assuntos; as experiências educativas assentes em diálogos variados, que relacionam as colecções de arte antiga com as experiências artísticas da contemporaneidade, com parcerias entre instituições, mais centradas na construção de sentidos do que na criação de novos objetos; as visitas de estudo com maior duração no MASF, acompanhadas de oficinas de expressão plástica; a promoção de momentos que interligam a observação, a produção e a reflexão e, por último, a valorização e difusão das novas tecnologias para a análise e produção criativa.

No que aos conteúdos das actividades educativas diz respeito, o modelo em circuito aberto deve: partir sempre da coleção de arte sacra que possui, entendendo-a como um conjunto de objetos do património cultural relacionados com uma multiplicidade de contextos, entre eles o da História da ilha da Madeira, da arte antiga ocidental e da igreja católica; incluir outros tipos de produtos visuais - provenientes da cultura popular, artesanato, publicidade, da informação, entres outras - que potenciem o estabelecimento de pontes de diálogo com a cultura ao longo dos tempos e contraponha o enquadramento dos objetos artísticos segundo a categoria dominante das Belas Artes; incluir as perspectivas do micro-relato, a exploração do vínculo entre poder e saber, a desconstrução e a teoria da dupla codificação.

6. Como funciona a museologia contemporânea regional?

A Madeira possui um conjunto diversificado de museus com colecções de arte, ciência e técnica. É nos museus de arte onde se encontra a maior diversidade de tipologias como as casas-museus (Casa Museu Frederico de Freitas), o museu de artes decorativas (Museu Quinta das Cruzes), o Museu de Arte Antiga (Museu de Arte Sacra do Funchal) o Museu de arte Contemporânea (Museu de Arte Contemporânea do Funchal)... Se pensarmos em termos de conjunto, existe diversidade e complementaridade de colecções

que, em teoria, permitem a criação de roteiros e políticas de cooperação e permuta temporárias na organização de projetos expositivos temporários, algo que já vem acontecendo desde há algum tempo. Estou a lembrar-me de referências às exposições realizadas nas salas de exposições temporária do Museu de Arte Sacra do Funchal com peças das Coleções da Casa Museu Dr. Frederico de Freitas, ou de peças do Museu de Arte Sacra do Funchal no Museu de Arte Contemporânea ou ainda, mais recentemente, através do projeto lançado em 2011 intitulado “experiências partilhadas” que tem mexido com quase todos os museus tutelados pela DRAC. Acho é uma ideia muito positiva e enriquecedora para as instituições e para os profissionais trabalharem em rede e em equipa, o que não é muito comum e fácil de acontecer na Madeira.

Embora as colecções de quase todos estes museus sejam de grande valor patrimonial e artístico, verifica-se que a atualização de museografias e design de exposição é desigual entre os museus. O Museu das Cruzes tem sido, por exemplo, aquele que mais actualização tem tido ao nível da aquisição de dispositivos tecnológicos que auxiliam as exposições (ecrã digital na sala de Glíptica, por exemplo) e tem já o seu site com possibilidade de manutenção de gestão de conteúdos pela própria instituição, caso raro, uma vez que o site do Museu de Arte Sacra do Funchal não permite o mesmo, sendo necessário contactar a empresa que o construiu sempre que se justifiquem novas alterações. À excepção do Museu de Arte Contemporânea que tem mostrado exposições temporárias com regularidade, todos os restantes museus da DRAC não têm optimizado os seus espaços para fomentar novas intervenções. Não percebo, por exemplo, como é que na Casa Museu Frederico de Freitas, a belíssima salas de exposições temporárias está com a mesma exposição há mais de dez anos! Julgo que o maior problema ao nível dos vários museus tutelados pela DRAC, e não só, seja o da necessidade de criar as condições essenciais à realização de exposições temporárias regulares, promovendo uma diversidade de pontos de vista a partir do convite pontual a outros curadores ou artistas que revisitassem o universo das colecções e acervo com outras perspectivas narrativas e apoiadas com materiais gráficos e comunicacionais atualizados e de qualidade. Tudo isto já foi intermitentemente experimentado e promovido no passado nos diversos museus regionais, mas, infelizmente, como acontece em todo o país, as ideias são depois abandonadas e os projectos não têm a continuidade desejável para que possam melhorar e marcar uma imagem de marca de cada instituição que, agindo local e contextualmente, comunguem de uma visão global. Seria desejável que a museologia regional mostrasse

mais vezes os seus acervos guardados, arrojassem curadorias pouco convencionais, e projectassem exposições temporárias mais frequentemente inspiradas nos princípios da Nona Museologia, tão bem sumarizados no manifesto de Jacques Hainard et Marc-Olivier Gonseth no Museu de Etnografia de Neuchatel:

“Exposer, c'est troubler l'harmonie.

Exposer, c'est déranger le visiteur dans son confort intellectuel.

Exposer, c'est susciter des émotions, des colères, des envies d'en savoir plus.

Exposer, c'est construire un discours spécifique au musée, fait d'objets, de textes et d'iconographie.

Exposer, c'est mettre les objets au service d'un propos théorique, d'un discours ou d'une histoire et non l'inverse.

Exposer, c'est suggérer l'essentiel à travers la distance critique, marquée d'humour, d'ironie et de dérision.

Exposer, c'est lutter contre les idées reçues, les stéréotypes et la bêtise.

Exposer, c'est vivre intensément une expérience collective”

7. Que grandes exemplos de sucesso museológico poderíamos seguir/ acompanhar?

Acho fundamental não secundarizar as especificidades geográficas e culturais do território insular aquando da definição dos princípios orientadores de qualquer projeto museológico e da programação cultural regular da instituição. Acredito que todos os museus podem criar programas que procurem valorizar o potencial criativo e humano das suas regiões, permitindo o acesso, valorização e divulgação da obra dos seus criadores contemporâneos.

Antes de olharmos e seguirmos de imediato os modelos dos museus na Europa continental, acho de deveríamos, enquanto espaço insular, tentar compreender que outros exemplos de boas práticas insulares existem na Macaronésia, território geográfico ao qual fazemos parte.

O Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada dos Açores, é, pela dinâmica da programação cultural, pela museografia do seu património cultural, pela valorização da Açorianidade e da promoção de projetos temporários de exposições vocacionados para os criadores e artistas contemporâneos açorianos que interpretam o passado, um exemplo valioso e inspirador para os museus da cidade do Funchal que lidam com as coleções de arte antiga.

O TEA (Tenerife Espacio de las Artes), em Canárias, lida exclusivamente com a

arte contemporânea. Este centro de arte deveria servir para um caso de estudo aprofundado a realizar por todos aqueles que na Madeira têm tido responsabilidades em matéria de desenvolvimento regional e nas gestão dos assuntos culturais. O TEA não é apenas é um impressionante museu com arquitetura contemporânea de grande assertividade geográfica e implantação urbana (tão bom quanto o é o Centro das Artes na Calheta a esse respeito). O TEA, mais que um ícone arquitectónico de Tenerife, é um verdadeiro centro vivo que valoriza a produção artística contemporânea dos artistas autóctones em diálogo permanente com artistas do espaço europeu continental. Apresenta grande diversidade de eventos que se complementam e tem equipas de trabalho estruturadas com profissionais articulados (curadores, conservadores, educadores de museus, equipas técnicas de montagem de exposição e multimédia, designers...), produzindo com regularidade exposições temáticas que captam e proporcionam ao público local, e aos turistas estrangeiros, momentos de lazer, conhecimento, fruição e cultura.

*

Sandra Vieira Jürgens (Portugal)

Docente universitária no Instituto de Arte, Design e Empresa (IADE). Dirigiu e editou a ARTECAPITAL, plataforma *online* especializada em arte contemporânea, desde a sua fundação em abril de 2006 até dezembro de 2013. Integra a secção portuguesa da *International Association of Art Critics* (AICA) desde 2006.

País: Portugal.

(<http://sandravieirajurgens.wordpress.com/>)

1. A definição de um museu de arte contemporânea continua sendo válida? Pessoalmente sugeria outra?

Penso que sim, que continua a ser válida. Sabemos que nos anos setenta do século XX a designação de centro em vez de museu de arte contemporânea ajustou-se aos desígnios da nova museologia e à necessidade das suas instituições reagirem às muitas críticas que foram dirigidas, sobretudo a partir dos anos 60, à instituição museológica, símbolo de uma cultura fechada e erudita assente na preservação e não no estímulo à

criação. Hoje, continuam a existir diferentes tipos de museus, uns mais progressistas outros mais conservadores, mas na generalidade, a imagem que temos da sua política renovou-se. Existem até instituições chamadas Museus que tem uma missão mais próxima do apoio à produção artística contemporânea e à arte emergente do que espaços denominados Centros de Arte.

2. Como romper as barreiras que ainda se impõem entre os museus de arte contemporânea e o público?

Os museus poderão continuar a desenvolver políticas e acções que tornem mais participadas e estreitas as relações com diferentes públicos. Podem, por exemplo, promover estratégias de democratização da oferta cultural através de uma programação expositiva de qualidade, dinâmica, interessante, orientada para o meio artístico mas também para a comunidade em geral; podem apostar numa programação paralela de eventos culturais e intensificar a resposta dos seus serviços educativos. É possível fazer muito, mas claro que isto implica um orçamento à medida destas necessidades.

Determinante para o rompimento das fronteiras que se impõem entre os museus de arte contemporânea e os públicos é o necessário desenvolvimento de políticas públicas no sector da cultura. Reconhecer a importância desta área para a formação de indivíduos mais conscientes e para a construção de uma sociedade mais igualitária; apoiar a actividade das instituições; intensificar políticas educativas que valorizem a criação artística contemporânea, não apenas no ensino secundário mas também universitário. A cultura e a arte não podem ser encaradas como bens superfluos.

3. Que podem fazer os museus para criar novos públicos?

Penso que os museus têm de fazer um grande esforço para atrair a comunidade mais jovem. Experimentar novas linguagens e suportes de comunicação, potenciar o factor atractivo da sua comunicação através de conteúdos adaptados às novas tecnologias e às redes sociais, estabelecer modelos de aproximação que impliquem maior interacção com os visitantes.

4. Que tipo de arquitetura deverá de apresentar um museu de arte contemporânea?

O projecto arquitectónico deve ser desafiante mas nunca valer por si só ou ignorar as condições indispensáveis dos espaços expositivos, cuja valência é expor arte.

5. Que relações poderão ser estabelecidas entre as faculdades de belas artes e os museus de arte contemporânea?

O museu tal como as faculdades são locais de produção e de troca de conhecimento. Nessa medida há todo o interesse em criar parcerias com as universidades, com as de belas artes mas não só. As relações podem visar a colaboração na organização de eventos, trabalhos de investigação, seminários e visitas integradas.

6. Como é que as novas tecnologias - internet, tablets, aprendizagem à distância... - podem melhorar, ou ao menos complementar, a experiência do museu?

As novas tecnologias favorecem a ligação dos museus com os seus públicos. Podem oferecer informação e conteúdos complementares sobre as exposições, os artistas e as obras expostas. Podem disponibilizar imagens e muitos conhecimentos sobre as obras e os artistas que integram as suas coleções. Ou seja, podem propiciar material de investigação e suscitar interesse e curiosidade de públicos menos familiares às visitas de museus. Há um imenso campo de possibilidades a explorar. As novas tecnologias também ajudam a aproximar públicos de regiões mais periféricas, descentralizando a oferta cultural.

7. Que grandes exemplos de sucesso museológico poderíamos seguir/ acompanhar?

A Tate em Londres, o Macba e o Reina Sofía aqui mais perto, em Espanha. São bons exemplos de instituições museológicas que acompanham os desafios da contemporaneidade.

*

Sérgio Lira (Portugal)

PhD em *Museum Studies* pela *University of Leicester*. Docente Associado na Universidade Fernando Pessoa do Porto.

País: Portugal.

(<http://www.degois.pt/visualizador/curriculum.jsp?key=8267173586848232>)

1. A definição de um museu de arte contemporânea continua sendo válida? Pessoalmente sugeria outra?

Válida, certamente. Apesar de ter que ponderar na diferença de paradigma entre a concepção "clássica" continental e a anglo-saxónica: nessa escola, a distinção entre galeria de arte e museu é clara. Um museu cumpre funções bem mais vastas e mais complexas; a galeria relega-se (sem sentido pejorativo) à função essencial de expor. Ainda assim, mesmo no UK começa a ser difícil encontrar "Art galleries" que não tendam a ir mais longe (interpretar, contar histórias, editar, implementar serviços educativos, etc.). Um museu de arte (contemporânea ou outra) será, assim, a instituição que cumpre as funções de museu que a Lei portuguesa consagra (2004) e que tem por objecto colecção(ões) de arte.

2. Como romper as barreiras que ainda se impõem entre os museus de arte contemporânea e o público?

Perguntinha simples, de resposta complicada... primeiro porque "públicos" é muito vago; pior: porque "seus públicos" é indefinido. Quais públicos? público fidelizado? público potencial? público almejado? as estratégias serão obviamente diferentes para cada caso. Depois porque "barreiras" também carece de definição: barreiras estéticas? cognitivas? interpretativas? outras..... Qualquer museu pretende, normalmente, 3 coisas em termos de público: manter e satisfazer o público que já "conquistou", atingir e cativar o público que considera "ao alcance" ou "natural" mas que ainda não vai o museu, penetrar em outros públicos mais distantes, mais difíceis, menos "naturais". As estratégias para estes 3 níveis são, obviamente, diferentes - e se não forem trabalhadas de forma específica corre-se o risco de não agradar "nem a gregos nem a troianos" e de nem conseguir manter o público que se já tem nem conquistar novos. Acresce que os públicos podem (e devem) ser analisados em em vários planos: idade, grau de escolaridade, tipo de grupo, distância ao museu são os mais comuns, mas outros há que podem ser muito significativos (por exemplo interesses profissionais, actividade académica ou escolar, etc.). Esta é uma questão complicada, que tem originado muita produção bibliográfica.

3. Que podem fazer os museus para criar novos públicos?

Ver resposta anterior. Genericamente:

- a) conhecer os públicos potenciais
- b) identificar os tipos de público a atingir
- c) preparar estratégias de comunicação adaptadas a cada público-alvo
- d) implementar essas estratégias sectorialmente e medir cuidadosamente os resultados alcançados
- e) ajustar as estratégias em função dos impactos medidos
- f) recomeçar.....

4. Como é que as novas tecnologias - internet, tablets, aprendizagem à distância... - podem melhorar, ou ao menos complementar, a experiência do museu?

Podem abrir muitas outras perspectivas de interpretação; por exemplo os audioguias adicionam som (palavras, música, efeitos sonoros, etc.) a uma exposição em princípio silenciosa; um dispositivo fixo/móvel com vídeo permite mostrar maquetas virtuais dos objectos (por exemplo um motor visto "por dentro"); a presença web dos museus permite visitas virtuais que "abrem o apetite" para uma visita presencial; além disso, estas novas tecnologias permitem uma experiência muito mais rica a pessoas portadoras de deficiência: ver locais onde não podem entrar, ouvir o que não veem, ver o que não ouvem, etc. etc.

5. Como funciona a museologia contemporânea em geral? E em Portugal?

A museologia contemporânea é díspar, temos no momento presente exemplos de museus absolutamente clássicos ao lado de museus de uma modernidade absoluta. Em Portugal é assim também...

6. Que grandes exemplos de sucesso museológico poderíamos seguir/ acompanhar?

Sugiro, de entre uma miríade possível, os seguintes (sem nenhuma hierarquia, de tipologias e dimensões muito diferentes, mas todos bons exemplos):

- Museu de Serralves – Porto
- Ecomuseu do Seixal – Seixal

- Museu da Indústria de Chapelaria - S. João da Madeira
- Museu do Fado - Lisboa

**

Nadia Kulakova (Rússia)

Diretora do Departamento de Arquitetura e de Preservação Museológica no Estado Federal de Griboedova, “Khmelita”.

País: Rússia

(<http://www.russianmuseums.info/M682>)

1.The definition of a contemporary art museum is still valid? Would you suggest another?

Definition of modern art museum already curious phenomenon. The purpose of modern museums is to collect, preserve, interpret, and display items of cultural, artistic, or scientific significance for the education of the public. Modern art it's a something what is constantly changing. I believe that it is actual to use more universal words like modern arts center or conceptual space.

2.How to break the barriers that still impose the museums of contemporary art and the audience?

The relationship between the museum and its audiences has long been a complex question that has strongly influenced the shaping of museums. Universal recipe on how to make a perfect museum of modern art does not exist. But the main difference from any other art museum - is openness to change and the desire to become the leader of our time.

3.How the contemporary museology works in this economic crisis?

Like in other countries Russia has some problems in modern art area. But In June 2014, the first time in modern and contemporary art Russian worlds , the traditional Week London auction of Russian art will be one more participant. Its first auction will auction based collector and art dealer and gallery owner Maxim Boxer. He is going to sell

contemporary Russian art. Also our government promotes some big cultural projects in the country.

4. What is the best architecture for a contemporary art museum?

<http://www.bootsnall.com/articles/09-02/7-best-modern-art-museums-world.html>

5. How the new technologies - internet, tablets, e-learning ... - can improve, or at least supplement, the experience of the museums?

I cannot imagine any one of the modern museums without using of technology and gadgets. This dialogue and cooperation should be getting stronger and developed in a future.

6. What can you say about contemporary art museums in Portugal? And about the artists?

Im still haven been in many museums of Portugal but could say that find quite interesting some Foundations and local museums. The Museum Serralves I like the most in that area. Designed by Álvaro Siza Vieira, is now the most visited museum in Portugal and one of most relevant in the contemporary art circuit in Europe.

**

Emma Sanguinetti (Uruguai)

Docente, desde 2011, no *Círculo Uruguayo de la Publicidad*. Dedicase, desde 1997, a gestão cultural e a divulgação da arte e do jornalismo cultural.

País: Uruguai.

(<http://www.emmasanguinetti.com.uy/>)

1. ¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?

Hablar de las definiciones o etiquetas que usamos para tratar de sistematizar las

creaciones artísticas, es un tema complejo. En primer lugar, porque estos agrupamientos o intentos de sistematizaciones caen siempre en la generalidad y por ello se vuelven muchas veces inútiles, sobre todo a la hora de agrupar colecciones museísticas. Pero también soy bastante escéptica al respecto, porque generalmente no son definiciones que ayuden a comprender los fenómenos si no más bien a complicarlos. Por ejemplo, decimos "museo de arte moderno" y allí puede haber de todo, desde pintura de finales del siglo XIX hasta todo el siglo XX y XXI, entonces uno se pregunta, que relación puede haber entre pintor como Picasso, que claramente fue un pintor de las primeras vanguardias y una performance de Marina Abramovick, algo que sucede en el MOMA de Nueva York, por poner un ejemplo. No hay ningún punto de contacto en las búsquedas, intereses y demás, que habilite a comprenderlos como un fenómeno artístico común.

Por otra parte, el concepto de Arte Contemporáneo, apela a la idea de lo temporal como esencia de su definición, por lo tanto, es a mi criterio un concepto demasiado relativo ya que depende del tiempo en el que se haga la observación. Por ejemplo, Miguel Angel era contemporáneo de Giorgio Vasari y por lo tanto cuando escribió sus famosas biografías, Vasari estaba hablando de arte contemporáneo para SU tiempo, pero cuando leemos a Vasari en el siglo XXI, no podemos decir que Miguel Angel sea un artista contemporáneo. Esto quiere decir, que toda expresión artística es en algún momento arte contemporáneo, lo que implica que con el paso del tiempo, en algún momento deja de serlo. Damian Hirst es un artista contemporáneo inglés, perfecto, pero dentro de 30 años no podremos calificarlo o clasificarlo de tal porque ya no lo va a ser...En definitiva, se trata de un término tan relativo, que no me parece el más adecuado ni para ejercer la crítica ni para denominar una colección museística que "per se" va a perdurar en el tiempo. En ese sentido a la hora de proponer, preferiría apelar a la definición de "Arte Actual" como alternativa, más allá de que puestos a pensar en alternativas, creo que sería mejor definir el arte no por su tiempo sino por su contenido, que es un criterio más estable.

2.Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

Si entendemos como Arte Contemporáneo las expresiones artísticas actuales, te diría que las barreras con el público son muy difíciles de romper. Desde que a partir del surgimiento del movimiento Dadá y de Marcel Duchamp, se quebró la relación entre el concepto de obra de arte como producto excepcional del talento manual del artista para

imponer a la "idea" como objetivo supremo de una obra de arte, se cruzó un límite entre artistas y espectadores, que solo ha ido creciendo cada vez más con el paso del tiempo.

El arte que predomina hoy en día, es el arte conceptual, una expresión de carácter netamente intelectual, autoreferencial, subjetiva al extremo, exenta de elaboración manual por parte del artista y que requiere o exige un contexto teórico para su comprensión. Como consecuencia de ello, exige una actitud activa por parte del espectador y es muy difícil que el simple espectador, que no está inmerso en los mundos elitistas del arte, sienta algún contacto o relación con ese tipo de creación. El fin de la contemplación como acto estético (actitud pasiva) para pasar a un proceso de interpretación complejo, hace que sea prácticamente imposible elaborar políticas que permitan romper estas barreras. De todos modos y por no proponer una visión negativa hacia el futuro, pienso que el tiempo ayudará, pues basta pensar que apenas llevamos un siglo bajo estos parámetros, mientras que nuestra cultura contemplativa lleva siglos (desde los griegos en adelante), siglos a lo largo de los cuales, la obra de arte fue algo bien distinto a lo que es hoy.

Por otra parte, el carácter provocador y por momentos agresivo, que propone el arte actual, no ayuda mucho a acercar a la gente a este tipo de expresiones y en eso, tienen mucha responsabilidad los directores de museos, curadores de bienales y demás agentes culturales, que creen que es lo más normal de mundo en tanto para ellos lo es, pero no entienden que no lo es para el espectador común y corriente, y por ello no ayudan a generar un verdadero proceso de comprensión; es como si dijeran, esto es lo que hay, mi nombre o el de mi museo o bienal, lo legitima y entonces, a tí espectador, pro más que no entiendas nada, tenés que aceptar que es bueno y que vale.

4.¿En época de crisis económicas cómo se puede trabajar la museología contemporánea?

Los tiempos de crisis son siempre difíciles, pero creo que no necesariamente tienen que ser malos tiempos para el arte. Con dinero es muy fácil hacer cosas, con dinero es fácil legitimar y dar rienda suelta a todo tipo de desbordes, mientras que en tiempos en donde los presupuestos culturales se reducen, el gestor, curador o director, tiene que ser aún más activo, tiene necesariamente que ejercer la creatividad de verdad, tiene que anteponer la imaginación y la inteligencia, por sobre el dinero. Por eso, creo que el panorama actual no es un momento tan negativo, si no por el contrario, una gran

oportunidad para que el poco dinero que hay se use con prudencia y ponderación, para imaginar proyectos no facilistas que pongan de relieve el ingenio y la acción por encima de todo.

Los tiempos de crisis, impiden mega-proyectos, con sueldos exorbitantes para curadores internacionales, con pasajes, viáticos, seguros imposibles, gastos de publicidad, montajes complejos y caros, por eso es el gran momento para las colecciones permanentes. Los museos tienen allí, sus grandes colecciones, ese gran activo que en tiempos de bonanza queda siempre en un segundo lugar. pues bueno, es el momento de pensar proyectos sobre las colecciones propias, con el personal que se dispone en plantilla, con énfasis en montajes simples, puros y tecnológicos que abaraten costos. Es el momento de la imaginación, de organizar proyectos que no solo sean exhibir y mostrar, sino involucrar a las personas usando el ingenio y la imaginación.

El arte es en tiempo de crisis, una necesidad aún más importante que en tiempos de bonanza, en donde estamos felices y ocupados en las miles de opciones que la sociedad nos ofrece. pero cuando las cosas se complican, los espíritus se vuelven hacia las esencias y es allí en donde el arte ha jugado desde siempre, históricamente, un papel de catalizador de las angustias, un lugar en donde se expresan los temores y los espectadores perciben inmediatamente el sosiego y la reflexión que una creación puede brindar. Durante la II Guerra Mundial, cuando Londres era bombardeada sin cesar por los aviones alemanes, la gente que no sabía si iba a estar viva el día siguiente, hacía colas en la puerta de la National Gallery para ver tan solo un cuadro colgado en la pared (toda la galería había sido evacuada a Gales por los bombardeos, y se exhibía solo un cuadro por mes). Así nació el proyecto "the picture of the month", con ese cuadro que mes a mes viajaba desde Gales para ser exhibido en un museo vacío y la gente hacía cola. El arte es una necesidad en tiempo de crisis, mucho más de lo que a veces podemos imaginar.

5. Que puedé decir sobre los museos de arte contemporáneo de Portugal? Y sobre los artistas?

Tuve la oportunidad de estar en Lisboa hacia unos años, pero no puedo darte una opinión real, sería una atrevida si desde este otro lado del mundo, opinara sobre sus museos. En cuanto a los artistas, conozco la obra de Joana Vasconcelos, y por cierto no me parece nada creativo ni tan estimulante como lo plantean.....en fin,.....

**

Susana Quintero (Venezuela)

Licenciada em Letras, variante História de Arte. Curadora do *Museo de Arte Contemporáneo del Zulia*, entre 2003 e 2008. Atualmente trabalha como curadora independente em diversos projetos.

País: Venezuela.

(<http://www.gestionautonomadearte.net/directorio/>)

1.¿La definición de un museo de arte contemporáneo sigue siendo válida? ¿Sugeriría otra?

Definir qué es un museo de arte contemporáneo es muy difícil. Se han hecho muchos intentos. Todos imprecisos. Desde criterios cronológicos normalmente se establece que es un museo que exhibe y colecciona obras producidas desde 1960. Desde criterios formales que es un museo en el que prima lo experimental y los "nuevos medios" como la instalación o el video arte. Pero cuando hablamos de museos de arte contemporáneo necesitamos primero claridad sobre la definición de arte contemporáneo y esta es evanescente. Lo contemporáneo es lo que pertenece a nuestro tiempo, pero el arte contemporáneo rebasa esta condición temporal, es un modo de hacer, de entender el mundo, de generar relaciones. Personalmente considero que el arte contemporáneo es aquel capaz de interrogar la realidad, de crear tensión. El arte contemporáneo plantea preguntas sobre asuntos artísticos y extra artísticos, se interroga a si mismo e interroga al mundo. Ese permanente preguntarse debería ser el motor de los museos de arte contemporáneo. Quizás las políticas de coleccionismo institucional podrían enfocarse en identificar preguntas generadoras para establecer los núcleos de sus colecciones, marcando así la pauta para programas curatoriales y educativos que se inicien desde un territorio tan inestable y rico como su propio objeto de estudio.

2.¿Cómo romper las barreras que aún se imponen entre los museos de arte contemporáneo y el público?

Creo que hay un mito alrededor del arte contemporáneo, creemos que es críptico, apto sólo para conocedores, intelectualoide y aburrido. Mi experiencia personal en comunidades pequeñas y relativamente desinformadas me indica otra cosa. El público

puede conectar con el arte contemporáneo desde muchos lugares: lo lúdico, lo vivencial, la curiosidad. Pero el museo tiene que abrirse, reinventarse, crear estrategias de comunicación que trasciendan los modelos de exhibición clásicos. Uno de los aspectos más problemáticos del museo de arte contemporáneo es que presenta obras que trascienden la idea de objeto, y proponen relaciones, usando el modelo moderno del cubo blanco. Para llegar al público es necesario contaminar el modelo expositivo, salir a la calle, dejar que la calle entre a las salas, recordar que tenemos 5 sentidos y no privilegiar sólo la vista. Para romper las barreras el museo de arte contemporáneo debe favorecer las experiencias significativas y no la contemplación pasiva. La curiosidad es un arma muy poderosa, si lo que hacemos despierta la curiosidad de los visitantes y hace que se tenemos la mitad de la batalla ganada. He escuchado a niños decirle a sus padres: "Entremos aquí que siempre pasan cosas interesantes" y a señoras asombradas en un evento de arte público comentando: "yo nunca imagine que el arte podía ser tantas cosas". Y es cierto, el arte contemporáneo puede ser muchas cosas, esa debería ser la apuesta del museo para tocar al público, ser un interrogador de la sociedad, una institución crítica y autocrítica, un espacio acogedor que permita el disfrute y la libertad de pensamiento.

3.¿En época de crisis económicas cómo se puede trabajar la museología contemporánea?

La crisis son momentos de oportunidades porque lograr superarlas requiere mucha creatividad. Mi recomendación antes de empezar la ejecución es evaluar objetivamente los recursos con los que contamos y planificar en función de ellos. A veces los curadores y museografos tenemos metas imposibles o inventamos proyectos demasiado costosos, que se vuelven irrealizables, pero a veces también olvidamos muchos de los recursos con los que contamos. Una cosa tan tonta como tener un inventario actualizado del mobiliario puede ahorrar mucho dinero y evitar que sobre fabriquemos. Los museos deben trabajar desde la sostenibilidad y no convertirse en grandes cementerios de materiales y muebles. También es importantísimo establecer alianzas institucionales, juntos somos más fuertes, compartir recursos y conocimiento favorece la gestión. Las redes son el futuro, porque cada vez es más difícil contar con grandes presupuesto, pero al sumar recursos de distintas procedencias se pueden ejecutar proyectos muy interesantes que ademas circulen entre varias instituciones.

4.¿Como debería de ser la arquitetura de un museo de arte contemporáneo?

No soy arquitecto, pero he trabajado en instituciones muy diversas y creo que las edificaciones construidas especialmente como museos de arte contemporáneo tienden a ser "grandielocuentes". Los edificios son obras en si mismas, se convierten en iconos o hitos urbanos, y eso está muy bien, es muy valioso para la institución fijarse en la memoria colectiva, pero a veces esas maravillosas edificaciones se convierten en objetos de contemplación y nadie se atreve a entrar, edificios hechos para ser mirados y no habitados. Así que de cara a la ciudad, la arquitectura de los museos de arte contemporáneo además de su capacidad de convertirse en hito debe también facilitar el acceso, sugerirlo, estimularlo.

5. Que puedé decir sobre los museos de arte contemporáneo de Portugal? Y sobre los artistas?

No conozco Portugal, así que no me atrevo a opinar.

Sobre a análise e interpretação da informação

O tratamento da informação qualitativa recolhida exigiu um tratamento ambíguo, moroso e reflexivo, que se concretizou numa lógica de crescimento e aperfeiçoamento. Não sendo a formatação do estudo prévia ao tratamento dos dados, foi necessária a sua construção e consolidação, à medida que os dados foram sendo organizados e trabalhados no processo analítico e interpretativo. Existiu ainda a prática de um requisito fundamental, o qual consistiu na obrigatoriedade de responder clara e fundamentalmente às questões de pesquisa adiantadas no início do estudo, num registo corente com o enquadramento teórico e conceptual aplicado.

O material qualitativo aqui reunido foi explorado e mapeado a partir dos objetivos de pesquisa, mobilizando e testando estratégias produtoras de significados relevantes, transformando progressivamente os dados em interpretações constitutivas de um novo texto (trabalho científico). Este novo texto constitui, portanto, uma leitura e uma construção interpretativa e singular, resultante do contacto entre aquele texto empírico particular e o nosso olhar, também específico.

Em termos substantivos, a técnica por questionário permitiu cobrir três áreas da recolha de informação. Recolhemos dados sobre aquilo que o inquirido soube (conhecimento ou informação), sobre aquilo que ele preferiu ou valorizou (valores ou preferências), e aquilo que ele pensou ou constatou (atitudes e convicções).

A viabilidade do questionário como uma técnica fiável de recolha de dados implicou a garantia de alguns pressupostos básicos, relativamente aos inquiridos. Por um lado, que assumissem uma atitude cooperativa, isto é, que aceitassem responder voluntariamente. Por outro, que ao responderem, dissessem aquilo que efetivamente sabem, querem e pensam.

Existiu, de facto, uma técnica de cruzamento das respostas, com o objetivo de triangular a informação recolhida. Contudo, foi tido em conta que os inquiridos posicionaram as suas respostas nas suas estratégias de vida pessoal e profissional, no âmbito das quais fizeram a gestão dos seus papéis sociais e respetivas representações.

Embora o tratamento dos dados tivesse constituído uma ligeira limitação em termos de estatística descritiva, dado que nem todos os factos relevantes foram quantitativamente mensuráveis - o que não permite tirar conclusões para um domínio mais vasto.

Ao interpretar os dados recolhidos foi necessário recorrer à produção de categorias, temas e padrões. O desenvolvimento destas categorias resultou da interação entre os eixos da análise que presidiram à conceção e operacionalização do dispositivo de recolha de dados e as regularidades, padrões e tópicos que emergiram da leitura analítica dos textos. Assim, à medida que a informação foi reestruturada por categorias e unidades de sentido, foi ensaiada a identificação de relações lógicas entre os aspetos substantivos do material recolhido, avaliando a lógica explicativa em construção e a pertinência e relevância dos dados disponíveis em relação às diversas pistas esclarecedoras.

Esta fase de atuação das relações interligou-se com o confronto e solidez da nossa construção interpretativa, procurando deliberadamente os dados que cooperam ou contradizem o nosso trabalho de investigação.

Agradecimentos

Fico particularmente agradecido para com os inquiridos abaixo referidos por serem generosos com os seus pensamentos, concedendo o seu tempo com opiniões pacientes a mensagens e *e-mails*, solicitando que respondessem atempadamente às perguntas formuladas. Apesar de distintas na sua reflexão e extensão, todas as respostas foram suficientemente gentis, permitindo alcançar um *feedback* que conduziu muitas vezes a um relato mais rico e elaborado.

A todos, espero que tenham a oportunidade de ler este estudo.

Por ordem alfabética, os inquiridos foram Alessandra Mariani, Beatriz Lopez, Berta Surena, Bjarne Sode Funch, Bruce J. Altshuler, Cláudia Camacho, Centro Atlántico de Arte Moderno (Cristina R. Court), Danõs Colaterales, Ddarko Ochentayuno, Desidério Sargo, Edu Valiña, Emma Sanguinetti, Ernesto Silva, Glenn Wharton, Helena Barranha, Ilze Petroni, Ivo Braz, João Brigola, João Vilhena, Javier Puértolas, Jesus Pedro Lorente, Jorge Sépulveda, Juan Carlos Rico, Manuel León Moreno, Maria Acaso, María del Mar Flórez Crespo, Mario Monforte, Martinho Mendes, Mira Schor, Nadia Kulokova, Nuestros Museos (Hector del Barrio Alvarells), Nuria Fuster, Peio Aguirre, Rafael Doctor Roncero, Ricard Huerta, Rosa Ferré, Saíra Kleinhans, Sandra Vieira Jürgens, Sérgio Lira, Susana Quintero, Toni Hildebrandt.

Os meus sinceros agradecimentos.