

Museos universitarios de arte en Brasil. Instituciones esenciales en la construcción del saber y la experiencia artística y estética

University art museums in Brazil. Essential institutions in the construction of knowledge and artistic and aesthetic experience

RENATA RIBEIRO DOS SANTOS | ELISA NORONHA

renataribeiro@ugr.es | elisa.nr@gmail.com

Departamento de Historia del Arte, Universidad de Granada. | CITCEM – Centro de Investigación Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória». Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

Recibido: 6 de mayo de 2018 · Revisado: 15 de mayo de 2018 · Aceptado: 27 de mayo de 2018

Resumen

Aunque en menor número, si los comparamos con los museos universitarios de otros géneros, los museos de arte vinculados a las universidades brasileñas desempeñan un papel fundamental en la enseñanza y en la historia del arte en el país. Sin embargo, asumen características y objetivos muy particulares frente a los distintos contextos culturales, políticos y económicos que los han originado.

Este artículo se propone señalar esta propiedad de los museos universitarios de arte brasileños presentando tres breves casos de estudio: el Museu Dom João VI vinculado a la entonces Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro; el Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; y la Campanha Nacional dos Museus Regionais, que dio origen a equipamientos museológicos asociados o posteriormente dependientes de universidades.

Palabras clave: Museos universitarios; Museos de arte.

Identificadores: Museu Dom João VI; MAC-USP; Campanha Nacional dos Museus Regionais.

Topónimos: Brasil.

Periodo: Siglo 19; Siglo 20.

Abstract

Even though in smaller number, compared to other university museums, art museums linked to Brazilian universities play an important role in the teaching and history of art in the country. In the meantime, they assume very particular characteristics and objectives face to the different cultural, political and economic contexts that have given rise to them.

This article aims to highlight this property of Brazilian university art museums by presenting three brief case of study: the Museu Dom João VI linked to the then Escola de Belas Artes / Universidade Federal do Rio de Janeiro; the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; and the Campanha Nacional dos Museus Regionais, which gave rise to museum facilities associated to or later dependent on universities.

Keywords: University museums; Art museums.

Identifiers: Museu Dom João VI; MAC-USP; Campanha Nacional dos Museus Regionais.

Place Names: Brasil.

Period: 19th Century; 20th Century.

CÓMO CITAR ESTE TRABAJO | HOW TO CITE THIS PAPER

RIBEIRO DOS SANTOS, R. Y NORONHA, E. (2018). Museos universitarios de arte en Brasil. Instituciones esenciales en la construcción del saber y la experiencia artística y estética. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 49: 69-87.

Introducción

En Brasil las universidades y otras instituciones de enseñanza jugaron (y juegan) un papel fundamental en la creación y mantenimiento de los museos dedicados al arte. Aunque, de acuerdo con un estudio realizado en el año 2001, poco más de un 10% de los museos universitarios del país se dedicaban a exhibiciones de arte¹ (Mortara Almeida, 2001) es posible afirmar que estos espacios desempeñan una importante función en la enseñanza del arte y la historia del arte en el panorama nacional. Esta afirmación se basa en que algunas de estas instituciones cargan con la historia de la formación de los museos, colecciones y enseñanzas de arte en Brasil. Mientras que la creación de otras, permitió descentralizar la exhibición de obras de arte (comúnmente restringida al eje Río de Janeiro-São Paulo) llevando a distintas regiones colecciones significativas que, de alguna manera, construyen una historia del arte en el país. Aseverar que estos museos son esenciales se confirma con la existencia (y pervivencia) del Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), institución pública que posee la mayor colección de arte contemporáneo nacional e internacional de Brasil.

Con la intención de justificar nuestra afirmación y reclamar una puesta en valor y reconocimiento de estas instituciones como fundamentales en la construcción del saber y de la experiencia artística y estética en el país, realizaremos en este texto un panorama de museos universitarios que responden a las características citadas en el párrafo anterior. El Museu Dom João VI, gestionado por la Universidade Federal do Rio de Janeiro es el mejor ejemplo para hablar de un espacio que conserva la historia de la formación de las primeras colecciones y de la enseñanza del arte en Brasil. Para entender cómo los museos universitarios llevaron a las regiones periféricas espacios de exhibición y promoción del arte, trataremos de la Campanha Nacional dos Museus Regionais realizada en los años 60. Para finalizar, como citamos anteriormente, se reseñará el MAC-USP como institución fundamental en el panorama del arte contemporáneo nacional, que a lo largo de sus 55 años de existencia ha estado orientado por dos principios que justifican o fundamentan una reflexión sobre la función y el sentido de un museo de arte contemporáneo en la universidad: la representación histórica del arte contemporáneo y el establecimiento de una relación intensa con los artistas.

1 Pese a la dificultad para estimar la cantidad exacta de museos universitarios —debido a la extensión del país que genera problemas de comunicación, pero también por falta de datos oficiales—, A. Mortara Almeida (2001) mapeó la existencia de 129 instituciones distribuidas de la siguiente manera: 52 pertenecientes a universidades federales, 21 a universidades estatales (exceptuando la USP), 8 a universidades públicas regionales o municipales, 13 de universidades privadas y 35 pertenecientes a la Universidade de São Paulo (USP). De estos espacios solamente 17 están dedicados a las colecciones y exposiciones de Arte.

La colección dividida: Academia Imperial de Belas Artes y el Museu Dom João VI

Marize Malta (2016) advierte como al observar con atención las etiquetas de obras de la sala dedicada al siglo XIX del Museu Nacional de Belas Artes (MNBA) en Rio de Janeiro, en un elevado porcentaje se lee el texto “Transferência da Escola Nacional de Belas Artes, 1937”. Este hecho se debe a que la colección de uno de los más importantes museos de Brasil —nombrado nada menos que Museo Nacional— fue formada por medio del secuestro de las obras pertenecientes a la pinacoteca de la Academia Imperial de Belas Artes (fundada en 1816), que con el advenimiento de la República en 1889 fue rebautizada como Escola Nacional de Belas Artes (ENBA)².

La creación del MNBA en el año 1937³ marca esa separación de la colección con la Academia, que había sido reunida a lo largo de su funcionamiento con un carácter eminentemente didáctico y de aprendizaje⁴. De acuerdo con Malta aquel acervo tenía la misión de “oferecer ao alunado um conjunto de referências visuais da boa arte, investidas por cópias dos grandes mestres e por obras originais merecedoras de prêmios e prestígio, funcionando como uma espécie de enciclopédia visual artística, fonte segura para um aprendizado que implicava saber olhar para saber fazer” (Malta, 2016: 143). Sin embargo, aunque la colección fuese organizada siguiendo un riguroso carácter didáctico, representaba la mejor y más representativa colección de arte de la naciente República y, por este motivo, fue seleccionada como propuesta de base para la creación del MNBA.

La ENBA se trasladó en 1909 a un edificio ecléctico, proyecto del arquitecto Adolfo Morales de los Ríos, en la Cinelândia (región central de Rio de Janeiro), frente al Teatro Nacional (Ribeiro dos Santos, 2011). Según las investigaciones de Malta (2016) el nuevo edificio posibilitó una disposición actualizada para las piezas del acervo de la ENBA que se localizaba en los salones de exposición del edificio pero también eran utilizadas directamente en las clases. Esta circunstancia indica que no tenían una posición estable expográfica sino más bien, se adaptaban a las demandas didácticas de las asignaturas.

Pasadas las primeras décadas en las que se consideraba que el edificio era el espacio óptimo para la presentación de la colección y para la enseñanza del arte, comenzaron a surgir críticas que cuestionaban su doble vocación. Las detracciones llevaron a que

- 2 La tres grandes fases por las que pasó la institución son: Academia Imperial de Belas Artes (1816 a 1890), Escola Nacional de Belas Artes (1890 – 1965), Escola de Belas Artes (1965 hasta la actualidad, aunque desde 1971 se convirtiera en la facultad de la Universidade Federal do Rio de Janeiro).
- 3 El MNBA no es el único caso de museo público creado a partir de una colección que pertenecía a una institución académica: El Liceu de Artes e Ofícios de Bahia fue creado en 1872 y su colección ganó autonomía en 1931 como Pinacoteca do Estado. La Pinacoteca do Estado de São Paulo se inauguró en 1938, con fondos del Liceu paulista, inaugurado en 1873. En Pernambuco, la colección fue asociada al Liceu en 1930 y el Museu do Estado abrió sus puertas en 1940 (França Lourenço, 1999).
- 4 La colección de la Academia Imperial de Belas Artes empieza a formarse con obras llevadas por la Corte Portuguesa en su traslado a Brasil en 1808. Otra parcela importante llegó en 1816 con la llamada Misión Francesa, capitaneada por Joaquim Lebreton. Aunque, destaca Gomes Pereira (2011) que la mayor parte de las piezas proviene de la propia actividad de la institución: ejercicios y copias de alumnos y profesores, material didáctico de talleres y obras ganadoras de concursos y salones.

la Escuela asumiera reformas que garantizaran espacios suplementarios para la exhibición de las colecciones, alcanzado una configuración muy próxima a la que posee actualmente el MNBA (Malta, 2016). Sin embargo, las reformas no calmaron a los contrarios a la ENBA que, impulsados por juegos de poder e intereses políticos, siguieron luchando para que la pinacoteca se desvinculara de la Escuela. Este hecho se logra en 1936, cuando se anuncia la creación del MNBA⁵, un museo que tendría como principal finalidad la educación del “público, una educación artística delante de las obras de arte” (Malta, 2016: 155), obviando su función inicial de servir como apoyo didáctico en la formación de futuros artistas.

En los fondos de la ENBA se quedaron cerca de 6600 piezas, obras que no fueron seleccionadas para componer los fondos de Museo Nacional (Gomes Pereira, 2008). Se trata, en gran porcentaje, de copias, ejercicios y documentación y registros históricos que refieren a la historia de la propia institución desde su fundación en 1816. Aunque pasando por esta división “conceptual” el MNBA y la ENBA siguieron compartiendo espacio hasta iniciarse la década de 1970, cuando la Escuela fue incorporada a la Universidade Federal do Rio de Janeiro (EBA/UFRJ), cambiando su sede para la Ilha do Fundão.

En esta nueva ubicación, se creó en 1979 el Museu Dom João VI compuesto por las obras remanentes de aquel gran acervo inicial que buscaba, de acuerdo con el director de la Escuela en aquel momento, “preservar e divulgar a história da própria instituição e do ensino artístico no Brasil” (Paredes Cunha, A. en Malta, 2016: 156). Entre los textos y reglamentos internos sobre los museos de arte universitarios en el país, el redactado por el museo de la universidad fluminense fue el primero donde apareció entre sus finalidades el uso del espacio para la experimentación y enseñanza universitaria (Mortara Almeida, 2001).

Este museo, sumado al Museu de Arte Sacra da UFBA -primer museo universitario brasileño, fundado en 1958- son las dos únicas instituciones universitarias que poseen colecciones centradas en obras coloniales y del siglo XIX, mientras todas las demás concentran fondos del arte del siglo XX, incluyendo el arte popular (Mortara Almeida, 2001).

Tanto el Museo como su colección han pasado por un periodo de letargo cuando, conscientes de las posibilidades didácticas y de investigación que brindan sus acervos, académicos de la EBA/UFRJ unieron esfuerzos para reactivar este espacio. Una de las primeras iniciativas emprendidas fue a inicios de la década de 1990 cuando se creó una línea de investigación sobre la historia de la enseñanza artística en Brasil dentro del programa de posgrado que imparte la institución. Tomando como caso de estudio la propia escuela, con la documentación y obras existentes en su colección se pretendía reconstruir esta narrativa y, consecuentemente, se ponía en valor el olvidado aunque valioso conjunto de documentación y obras (Gomes Pereira, 2008 y 2011).

5 El Museu Nacional de Belas Artes fue creado por la Ley nº 378, de 13 de enero 1937, en su Artículo 48.

En el desarrollo de las investigaciones se torna patente la necesidad de realizar acciones directas en la sistematización del Museu Dom João VI. En este sentido, según informaciones de la profesora Sonia Gomes Pereira (2008 y 2011) de la EBA/UFRJ, se realizó entre 1995 y 1999 la catalogación de la colección que generó la constitución de un banco de datos informatizado que posteriormente se mostró disponible *on line*⁶. El siguiente gran paso fue la reestructuración del espacio físico que ocupaba el museo y toda la concepción de su reserva técnica.



1. Vista del Museu Dom João VI donde se puede apreciar la reformulación museológica y museográfica realizada en 2008. Foto: Cortesía MDJVI / UFRJ

El museo, reinaugurado en 2008, presentó una reformulación significativa tanto en la manera de encarar su patrimonio histórico, como en su museología (Fig. 1)⁷. Utilizando nuevamente las consideraciones de Gomes Pereira (2008 y 2011), responsable

6 El banco de datos completo digitalizado, concluido en abril de 2007, puede ser consultado en la página web: <http://docvirt.com/MuseuDomJoaoVI/>

7 Algunas de las imágenes que ilustran este artículo han sido recogidas en internet y citamos las fuentes correspondientes. En caso de que alguna de las mismas esté sujeta a derechos, agradeceremos nos lo notifiquen, a fin de reemplazarla.

de la museología del nuevo proyecto, las ideas que guiaron su reformulación fueron las siguientes: la unión de las tres colecciones de la EBA/UFRJ (biblioteca de obras raras, archivo y museo) en un mismo espacio físico; énfasis en su carácter universitario, priorizando la enseñanza y la investigación; un montaje museográfico pragmático, que supusiera bajos costes de construcción y mantenimiento, abriendo la reserva técnica permanentemente al público; cambio en la organización de los conjuntos internos de la colección (antes organizados cronológicamente), priorizando las series de objetos que evidencian la propia formación de las colecciones⁸.

La Campanha Nacional de Museus Regionais

La *Campanha Nacional de Museus Regionais* (CNMR) fue una iniciativa impulsada por Assis Chateaubriand (1892-1968), magnate de las telecomunicaciones en la primera mitad del siglo XX en el país, juntamente con Yolanda Alvares Penteado (1903-1983)⁹, importante mecenas y promotora del arte y de sus instituciones en Brasil.

Yolanda Penteado, Assis Chateaubriand y Ciccillo Matarazzo (1898-1977) conformaron el trío responsable de la creación de las más importantes instituciones brasileñas a mitad del siglo XX: el Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM SP) —que daría lugar al Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC USP), el Museu de Arte de São Paulo (MASP) y la Bienal de São Paulo.

La CNMR se realizó entre los años 1965 y 1967, evidenciando la necesidad de extender a todas las regiones brasileñas la formación de colecciones, descentralizando el poder de representación en el eje Rio-São Paulo. Asimismo, estuvo patente el deseo de aglutinar los valores locales y llevarlos a circular por el territorio nacional (França Lourenço, 1999).

Entretanto, al contextualizar históricamente este periodo, se observa cómo esta campaña se relacionó con la ideología de integración nacional repetida hasta la saciedad en la época. De acuerdo con la investigadora María Cecília França Lourenço (2004) habría una intención oculta detrás de esta voluntad, que expresaba en última instancia controlar y someter. En este contexto, hay que entender que la CNMR nace un año después de instaurada la dictadura militar en Brasil en 1964. La iniciativa de Chateaubriand y Penteado buscó unir el país a través de la vía museológica, soslayando el arte moderno como apuesta única —donde el ideal de progreso nacional se había apoyado

8 La presentación y discusión completa de cada uno de los principios que orientaron la reconfiguración de Museu Dom João VI se puede leer en Gomes Pereira, S. (2011). O novo Museu D. João VI: a reinterpretação do acervo e a nova curadoria do museu. *Revista de História da Arte e Arqueologia* (15), pp.111-131. Disponible en <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2015%20-%20artigo%206.pdf> [Consultada el 05/04/2018].

9 Yolanda Penteado es conocida como la “primera dama de la Bienal” debido a su participación activa en las primeras ediciones del certamen de São Paulo (con primera edición en 1951) juntamente con su marido Ciccilio Matarazzo Sobrinho. Aunque su actividad no se restringió a su vínculo con Matarazzo, tuvo un círculo de influencia personal, que ha jugado un papel fundamental en la constitución del Museu de Arte Moderna de São Paulo, en el Museu de Arte de São Paulo y en la CNMR, entre otras iniciativas. Véase Mantoan (2015) y Penteado (1976).

hasta entonces—, y pasando a apostar por una representación mixta entre lo moderno y lo regional (França Lourenço, 2004 y Mantoan, 2015).

En gran parte, la formación de las colecciones en esta campaña se debió al desmembramiento de la propia colección de Chateaubriand y su donación a diferentes ciudades. A estas piezas se sumaron otras donadas o “solicitadas” a los artistas y sus familias, industriales, empresarios o medios de comunicación (principalmente aquellos capitaneados por Chateaubriand), mayormente vinculados al régimen militarista. De acuerdo con Mantoan (2015) la estrategia de donaciones forjada en el CNMR fue muy similar a la utilizada en las adquisiciones del Museu de Arte de São Paulo (MASP): los medios de comunicación capitaneados por Chateaubriand fueron decisivos para la realización del programa, vehiculando noticias que reafirmaban continuamente la necesidad de extender la formación de colecciones a todo el país.

El propósito era que cada una de las ciudades (o Estado) se comprometiese con la creación de equipamiento institucional que sería inaugurado para la exposición de las obras donadas. Se estableció el año 1922 (debido a la realización de la Semana de Arte Moderna) como fecha inicial de producción para las obras de las colecciones. Aunque eso en la práctica solo funcionó para las adquisiciones, las donaciones presentaron también obras de periodos anteriores (França Lourenço, 1999).

En este cometido se crearon en el corto período de dos años, seis equipamientos museológicos (Fig. 2): el Museu de Arte Contemporânea de Olinda (Pernambuco), el Museu de Arte Assis Chateaubriand en Campina Grande (Paraíba), el Museu de Feira de Santana (Bahia), el Museu Dona Beija en Araxá (Minas Gerais); la Galeria Brasileira en Belo Horizonte (Minas Gerais) y la Pinacoteca Rubem Berta en Porto Alegre (Rio Grande do Sul)¹⁰. La rapidez en la implantación de estas instituciones constituyó un “espetáculo fantástico, gerando modernos brasileiros, abstratos e cultura popular em distintas partes do território” (França Lourenço, 2004: 5).

El motivo por el cual rescatamos este momento de la historia museológica brasileña se debe a que dos de estos espacios fueron creados en convenios con universidades: el Museu de Arte Assis Chateaubriand y la Galeria Brasileira y, un tercero, el Museu de Feira de Santana pasó a depender posteriormente de una universidad. Mantoan (2015) señala que este llamamiento a las universidades para que salvaguardaran el patrimonio en el CNMR probablemente se debió a la experiencia de cesión de la colección del MASP para la Universidade de São Paulo (USP) en 1963, que trataremos con más detalle en páginas siguientes.

10 Además de la creación de las instituciones, el CNMR tuvo como resultado la donación de una colección para la ciudad de São Luís (Maranhão), otra para el Museu da Pampulha (Belo Horizonte, Minas Gerais) y dos más para los estados de Ceará y Alagoas.

**Campanha Nacional de
Museus Regionais
(1965 - 1967)**

- 📍 Museu de Arte Assis Chateaubriand
- 📍 Museu Dona Beija
- 📍 Pinacoteca Ruben Berta
- 📍 Museu de Arte Contemporânea de Olinda
- 📍 Museu de Feira de Santana
- 📍 Conservatório UFMG - Galeria Brasileira



2. Mapa de localización de los museos inaugurados por la *Campanha Nacional de Museus Regionais*

Además, la descripción que hemos realizado anteriormente sobre la CNMR nos hace entender dos aspectos fundamentales que caracterizaron a estos museos: su colección parte de un acervo formado anteriormente, por lo que no tuvieron —al menos *a priori*— una política de adquisiciones y de formación de un conjunto de obras con determinada identidad. En este mismo sentido, podemos deducir como segundo punto, que las colecciones de estos museos universitarios tienen fuerte vinculación a la estética modernista y al arte regional, las dos tendencias apoyadas por el CNMR. Aunque, como hemos citado antes, como estos espacios dependieron en gran medida de donaciones particulares tampoco podemos afirmar que el dúo modernista/regional se cumplió en todos los casos.

A Galeria Brasileira fue inaugurada en las dependencias de la universidad el 21 de enero de 1966, en colaboración directa con el gobernador del Estado de Minas Gerais y con el rector de la Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Su colección inicial, llamada *Coleção Brasileira*, contaba con “dezoito obras entre pinturas e esculturas do período colonial, livros raros do Primeiro e do Segundo Reinado e a coleção de todas as obras do escritor português Camilo Castelo Branco” (Mantoan, 2015: 147).

La galería se instaló inicialmente en el zaguán de entrada de la Biblioteca del Estado y posteriormente se transfirió al edificio del rectorado. En el año 2000 la Escola de Belas Artes de la UFMG inauguró un nuevo espacio para exposiciones en la región central de

Belo Horizonte¹¹, donde se exhiben la Galería Brasileña juntamente con una selección de la Coleção de Arte Contemporânea da UFMG (Mortara Almeida, 2001).

El Museu Regional de Feira de Santana fue creado el 26 de marzo de 1967. La elección de las obras para este espacio priorizó a los artistas procedentes de Bahia —Estado al que pertenece la ciudad de Feira de Santana— o de regiones cercanas, como Carybé, Raimundo de Oliveira, Cravo Júnior o Djanira. Además, componen su acervo obras icónicas del modernismo brasileño de artistas como Vicente Rego Monteiro y Di Cavalcanti. La colección inicial contaba también con artistas nacionales difundidos en la Bienal de São Paulo, como Frans Krajcberg, Aldemir Martins, Manabu Mabe, Fukushima y tres de los premiados en el certamen del 65: Maria Bonomi, Fernando Odriozola y Sergio Camargo (França Lourenço, 1999).



3. Grupo de alumnos en visita guiada en el *Museu Regional de Arte*, Feira de Santana, Bahia. Foto: Centro Universitário de Cultura e Arte / UEFS (http://www.cuca.uefs.br/?page_id=268)

Una especificidad de esta institución es que en su inauguración recibió una treintena de obras de artistas ingleses. La incorporación de estos fondos se debe a una donación de Chateaubriand, quien había adquirido estas obras durante su estancia como embajador de Brasil en Inglaterra entre 1957 y 1960 (MRA, s.f.). Lo que convierte al museo en más peculiar es el que a este conjunto de modernismo brasileño e inglés,

11 Se restauró y rehabilitó en edificio histórico donde funcionaba anteriormente el Conservatorio de Música de la UFMG. Se ha bautizado como *Conservatorio UFMG* donde se realizan actividades culturales de la universidad. Véase: <https://www.ufmg.br/conservatorio/>

se unieron piezas de artesanía en cuero, propia de esa región (França Lourenço, 1999; Mantoan, 2015). Esta peculiar reunión de tendencias, que “poderia ser inovadora, se embasada em desdobramentos conseqüentes para um projeto museológico e com respaldo da comunidade” (França Lourenço, 1999: 248), no ha fraguado finalmente.

En el año 1985 la institución fue incorporada a la Universidade Estadual de Feira de Santana (UEFS) y en 1995 fue trasladado a la parte histórica del edificio dedicado a las actividades culturales de la universidad (MRA, s.f.). Su colección fue desmembrada y las piezas de arte popular y “cultura del cuero” fueron enviadas al Museu Casa do Sertão, también gestionado por la UEFS. De esta forma el espacio fue rebautizado como Museu Regional de Arte (MRA), dedicándose exclusivamente a las artes visuales (Fig. 3).

En la ciudad de Campina Grande, Estado da Paraíba, se creó en 1967 (Fig. 4) el Museu Regional Pedro Américo, rebautizado posteriormente Museu de Arte Assis Chateaubriand (MAAC) en homenaje al impulsor de su construcción. Este museo estuvo vinculado desde su fundación a la Universidade Estadual da Paraíba (UEPB)¹².



4. Foto de la inauguración del *Museu de Arte Assis Chateaubriand* (MAAC), 1967 en Campina Grande, Paraíba. El entonces gobernador, João Agripino, retira la bandera del Estado que cubría el retrato de Assis Chateaubriand. Foto: *Revista O Cruzeiro* (1967), p.100

El acervo inicial de este museo lo componían unas 150 piezas, una colección ecléctica donde se puede ver neoclásicos, academicistas, modernos, abstractos y primitivos

¹² En el momento de la creación del museo la institución se denominaba Fundação Universitária de Apoio ao Ensino, Pesquisa e Extensão (FURNE).

(França Lourenço, 1999; Mortara Almeida, 2001; Mantoan, 2015). Merece la pena destacar algunas obras de artistas modernos brasileños como Portinari, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Rego Monteiro y Carybé. El museo fue trasladado a un edificio de nueva planta en 1976, construido expresamente para albergarlo, con salas de exposiciones y reserva técnica.

Este edificio fue sustituido en junio de 2012 por otro (Fig. 5), también de nueva planta, trasladándose parte de su colección inicial, 184 obras de acuerdo con el director del MAC PB en el año de su apertura (De Farias, A. R. en Programa Diversidade, 2017). La administración del MAAC siguió en manos de la UEPB hasta que en febrero de 2016 la universidad decidió cerrar el espacio temporalmente por falta de recursos (De Castro, 2016). En junio del mismo año el museo pudo ser reabierto debido al convenio que la UEPB hizo con el Gobierno del Estado de la Paraíba (G1 PB: 2016). En esta nueva etapa, el espacio fue rebautizado con el nombre de Museu de Arte Contemporânea da Paraíba (MAC PB), desvinculándose del MAAC con la devolución de las obras que tenía bajo su salvaguarda. El nuevo MAC PB contó con una reformulación de la colección y una apuesta hacia los lenguajes más contemporáneos (De Farias, A. R. en Programa Diversidade, 2017).

Aunque este nuevo aliento no duró mucho. Al finalizar el convenio con el gobierno en diciembre de 2016, el museo tuvo nuevamente sus actividades interrumpidas ya que la universidad seguía sin poseer los fondos suficientes para gestionar la institución (Andrade, C. en Programa Diversidade, 2017). La UEPB busca acuerdos con instituciones públicas y privadas para que el MAC PB pueda volver a abrir sus puertas.

El MAAC tampoco ha tenido mejor suerte. Su destacada colección regresó en 2010 al primer edificio que ocupó durante su inauguración en 1967 y en el año de 2017 se encontraba prácticamente cerrado. Debido a la falta de recursos económicos y funcionarios el museo solo admite visitantes con reservas realizadas con antelación (Programa Diversidade, 2017a).



Fig. 5 – Fachada del Museu de Arte Contemporânea da Paraíba (MAC PB), inaugurado em 2012. Foto: Governo da Paraíba (<http://paraiba.pb.gov.br/exposicao-no-mac-reune-obras-raras-de-di-cavalcanti-e-tomas-santa-rosa/>)

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

El Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), el museo público con la colección *más* amplia de arte contemporáneo nacional e internacional de Brasil fue inaugurado como museo universitario el 8 de abril de 1963, en una época considerada “excepcional na vida universitária”, cuando la USP manifestaba un “estimulante interesse por humanidades e artes e a sua fisicalidade a partir do ‘campus’ acenava com projetos antes impensados”¹³ (Amaral, 1988a: 31). Al mismo tiempo, el origen del MAC-USP está directamente relacionado con una de las instituciones determinantes para el desarrollo cultural y artístico modernista de São Paulo y de Brasil: el Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), creado en 1948. De manera polémica, el MAC-USP heredó para su constitución toda la colección del MAM-SP que en quince años de existencia sumaba alrededor de 1700 piezas y era respetada tanto por sus obras internacionales, como nacionales, muchas de las cuales fueron premios de adquisición de las Bienais de Arte de São Paulo, uno de los medios a través de los cuales incorporaba obras a su acervo¹⁴.

Se advierte, entretanto, que para su creación, además de heredar toda la colección del MAM-SP, el MAC-USP recibió en 1962, como donación, la colección de Francisco Matarazzo Sobrinho (1898-1977) presidente fundador del MAM-SP -y de su esposa, Yolanda Penteado-, compuesta por obras que habían sido adquiridas para implementar el núcleo inicial del Museu de Arte Moderna de São Paulo (Noronha, 2017: 270). Con esta donación, la colección de Ciccillo y Yolanda Penteado fue considerada también como el núcleo inicial del acervo del MAC-USP. Además, juntamente con la colección del MAM-SP, el MAC-USP heredó una gran responsabilidad: la de desempeñar el papel hasta entonces asumido por el MAM-SP de “familiarizar o povo com os aspectos mais livres e mais expressivos, mais imediatos mesmo, da atividade artística desinteressada da época”; y tornar la identificación y colaboración entre artista y museo de forma cada vez más íntima, natural y espontánea (Pedrosa, 1995: 305). Con todo, lo que ocurrió fue

13 Como la transferencia de la colección de Prehistoria de Paulo Duarte (1899-1984) para la USP, dando origen al Museu de Arqueologia e Antropologia, actualmente Museu de Arqueologia e Etnologia; la incorporación del Museu do Ipiranga en esta misma Universidad; y la adquisición de la famosa biblioteca de Yan de Almeida Prado (1898-1987), dando origen al Instituto de Estudos Brasileiros.

14 El MAM-SP fue creado en 1948 por el “otimismo e entusiasmo” de su presidente fundador, Francisco Matarazzo Sobrinho, conocido también por Ciccillo, un legítimo representante de la colonia italiana en Brasil vinculada a la industria, y considerado el responsable por los mayores sucesos de este museo en su fase inicial, donde se destacan las seis primeras exposiciones bienales de arte y arquitectura de São Paulo, realizadas entre 1951 y 1961 (Pedrosa, 1995: 300). Con todo, siendo el MAM-SP financiado apenas por recursos privados, principalmente aquellos provenientes de su fundador, la iniciativa de las bienales acabaría por suscitar problemas para el propio museo, “forçado que foi a concentrar maior parte de suas energias e recursos na preparação e realização daquelas formidáveis mostras” (Pedrosa, 1995: 303). En asamblea extraordinaria realizada el 23 de enero de 1963 con los asociados del museo, Ciccillo propone disolver la sociedad civil Museu de Arte Moderna de São Paulo y entregarlo, “com acervo e bens” a la USP, considerada un órgano de alta relevancia cultural. Así, suscitadamente, el MAM-SP dejó de existir como entidad autónoma, tornándose parte del patrimonio cultural de la USP (Ibidem: 304). Sobre la historia del MAM-SP y el caso de la donación de su colección para el MAC-USP ver Horta (1995).

que en sus primeros años o, más precisamente, durante la dirección de su primer director, Walter Zanini (1925-2013), el MAC-USP dio continuidad a este papel de una manera mucho más radicalizada de lo que ocurría en el propio MAM-SP.

La dirección de Walter Zanini fue la más larga de historia de la institución. Zanini fue director del MAC-USP entre 1963 y 1978 y el responsable de la apertura del Museo a nuevas posibilidades, para la experimentación y para el arte conceptual de las décadas de 1960 y 1970. Fue principalmente a través de la realización de exposiciones que el MAC-USP desempeñó una dinámica experimental y abierta en relación al propio papel del Museo en la universidad, en el sistema artístico, en la sociedad, fundamentada en un nuevo *modus vivendi* de relación entre el museo y el artista. Para W. Zanini (1972: 2):

A estrutura do museu deveria possibilitar os meios para a sua realização enquanto órgão envolvido no próprio ato da criatividade. Seus objetivos seriam os de proporcionar recursos ambientais e instrumentais aos artistas, de converter-se em núcleo de energia que permita confrontos sistemáticos entre os artistas e relacionamentos dialéticos dos artistas com estudiosos e o público [...]. Para o museu e o artista, êste novo ‘modus vivendi’ representaria uma possibilidade incontestável de desmarginalização e de conseqüente afirmação como agentes da transformabilidade do universo social pragmático.

Walter Zanini denominó a esta función participativa, activa y directa del museo en el contexto creador como *espaços operacionais* de la institución, como “o elemento que melhor exprime uma museologia revolucionária, ao nível da ênfase experimental das tendências conceptuais”; a través de la creación de espacios operacionales el museo dejaría de “entrar em cena depois da obra, tornando-se concomitante à obra, e assumindo uma posição atuante: deixando de ser um órgão expectante e exclusivo armazenador de memórias, para agir no núcleo mesmo das proposições criadoras” (Zanini, en MAC-USP, 1972)¹⁵.

Las direcciones siguientes a la de Zanini hicieron que el MAC-USP asumiera diferentes posturas en lo que respecta a sus objetivos y funciones. Las colaboraciones con los artistas siguieron siendo parte de su programación, sin embargo, su función como espacio operacional solamente fue ejercida de manera puntual o, más bien, no será más asumida como una política institucional. Se observa, por fin, que a lo largo de los años en que estuvo frente al Museo, si por un lado Walter Zanini estuvo completamente aislado por los críticos, que poco entendían de sus propuestas, por otro, fue vivamente incentivado por artistas y diversos colaboradores que, junto a él, construyeron aquel *tempo* en el MAC-USP, conocido como el *MAC do Zanini* (Freire, 1999).

A pesar de haber heredado un “acervo que não poucos países desejariam possuir e se orgulhariam de ter como seu patrimônio” (Amaral, 1988b: 72), una relativa negligencia

15 Entre las exposiciones realizadas por el MAC-USP durante la dirección de Walter Zanini, ejemplos de la concretización de este espacio operacional, podemos señalar la *VI Jovem Arte Contemporânea (JAC)*, realizada en 1972, *Prospectiva* 74, realizada en 1974 y *Poéticas Visuais* de 1977. Sobre estas exposiciones ver Freire (1999), Jaremtchuk (1999) y Noronha (2017).

por parte de la USP en relación a la importancia de la colección estuvo acechando durante muchos años sobre el MAC-USP, manifestado principalmente por el continuado retraso de la construcción de un edificio propio para el Museo en el *campus* universitario y por la casi inexistencia de presupuesto para la recalificación de su colección. De esta forma, el MAC-SUP tuvo como su primera y *provisional* sede, 5000m² de la tercera planta del Pavilhão Ciccillo Matarazzo —antiguo Palácio das Indústrias, también conocido como Pavilhão da bienal—, construido por Oscar Niemeyer en la década de 1950, situado en el Parque do Ibirapuera. El 16 de noviembre de 1983 fue inaugurado un *campus* avanzado del MAC-USP en la Ciudad Universitaria, en una antigua sede bancaria, al lado del edificio del Rectorado. Un espacio de 850m², con proyecto museográfico del diseñador Karl Heinz Bergmiller (n.1928), del Instituto de Desenho Industrial do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Contando, a partir de este momento con dos sedes *provisionales*, el MAC-USP presentaba permanentemente en el MAC del Ibirapuera núcleos de su colección, a la par de exposiciones temporales; mientras en su *campus* avanzado, exhibía una muestra permanente de su colección, también a la par de exposiciones temporales (Noronha, 2017).



6. Edificio del MAC-USP en la Cidade Universitaria, São Paulo. Foto: Jefferson Rodrigues

Pasados casi 30 años desde su creación, el MAC-USP Cidade Universitária fue finalmente inaugurado el 22 de octubre de 1992 (Fig. 6). Entretanto, el proyecto del MAC-USP ganaba otra proporción, ya que no se trataba solamente de la construcción de su

edificio, sino de un “projeto de mudança do MAC”, lo que implicaba una “evolução da ideia MAC. Uma ideia do que deve ser um Museu”, “um espaço dinâmico, atrativo, uma oportunidade de troca de experiências e também de criação para todos os segmentos da população”¹⁶. De modo que, el MAC-USP contará con tres sedes: dos en la Ciudad Universitaria —la nueva y definitiva sede y su *campus avanzado*, que será rebautizado como MAC Anexo y donde se instalará la parte administrativa y un pequeño espacio para su colección educativa—; y su sede *provisional*, en el Parque do Ibirapuera.

En junio de 2011, el MAC-USP inauguró su nueva sede (Fig. 7 y Fig. 8), fuera de la ciudad universitaria y frente al Parque do Ibirapuera, ocupando el antiguo edificio del Departamento Estadual de Trânsito do Estado de São Paulo, proyectado por Oscar Niemeyer en la década de 1950, con el apoyo inédito del Gobierno del Estado de São Paulo, por medio de su Secretaria de Cultura. O sea, a pesar de mantener su sede en la ciudad universitaria, buscando conservar el diálogo con el público universitario, el MAC-USP al cumplir su 50 aniversario invierte, en cierto modo, la intención o el sentido que trazó al iniciarse su historia: de la Ciudad Universitaria en dirección al Ibirapuera (Noronha, 2017).



7. Edificio del MAC-USP inaugurado en 2011 posterior a la rehabilitación de un antiguo edificio gubernamental, proyectado por Oscar Niemeyer, São Paulo. Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales

16 Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, 21 de agosto de 1987. Disponible en Arquivo MAC/USP, Fundo MAC-USP. Loc.056/08



8. Vista de una de las salas del MAC-USP durante la muestra *Vizinhos distantes: Arte da América Latina no Acervo do MAC USP*, 2015. Foto: Rodrigo Gutiérrez Viñuales

Es con su nueva sede, viabilizada con recursos exteriores y localizada fuera de la Ciudad Universitaria que el MAC-USP, apuesta por la recuperación del protagonismo que poseyó durante décadas en la ciudad, así como, en su renacimiento como un verdadero polo universitario de arte actual. En relación a este proceso de cambios es necesario recordar que el MAC-USP no fue creado como “como fruto de um projeto da própria Universidade”, por el contrario, la USP “viu-se de repente detentora de um patrimônio para o qual [...] não estava preparada e nem, de fato, interessada em administrar” (Chiarelli, 2011). Al mismo tiempo, es de destacar que hasta finales de 2010, el MAC-USP —así como los demás museos de la USP— no eran parte integrante del proyecto general de la universidad, “entendida como um centro de produção de conhecimento nas áreas das Ciências e Humanidades”, “até aquela data, estava relegado ao campo da difusão cultural da Universidade”, no siendo reconocido como un centro de producción de conocimiento a través de su colección. Pero una vez retornado al Parque do Ibirapuera, no como una reivindicación de la universidad, pero sí como una demanda de la Secretaria do Estado da Cultura de São Paulo, la peculiaridad de no ser en cierta manera un proyecto de la universidad se hizo evidente (Chiarelli, 2011).

En fin, a pesar de los diversos entendimientos sobre la misión de un museo de arte en la universidad, el MAC-USP asume durante toda su historia un compromiso con el arte

de la actualidad, abriéndose a las experiencias artísticas legitimadas por las diferentes líneas de investigación sobre el arte contemporáneo, desarrolladas por profesores o investigadores asociados al Museo, lo que viene atribuyendo al MAC-USP cierto perfil *inquieta*. Sin embargo, se considera que este modo de compromiso viene orientado por dos principios comunes a las diferentes agendas políticas asumidas por sus direcciones: la representación histórica del arte contemporáneo, principalmente el arte contemporáneo brasileño; y la relación intensa con los artistas (Noronha, 2017).

El principio de “representación histórica del arte contemporáneo brasileño” estaría fundamentado en el deseo asumido por el MAC-USP en participar activamente en la construcción de esta historia, más aún siendo el contexto artístico de São Paulo su campo de actuación más inmediato. En relación al principio “relación con los artistas”, si por un lado el MAC-USP se enfrentó a lo largo de su historia con cierta inercia de la Universidad en reconocerlo como uno de los actores/productores del conocimiento en su proyecto institucional, por otro, fue desde su fundación considerado por los artistas un colaborador y potencializador de la creación artística contemporánea, aunque asumiendo cambios en los modos y en la intensidad de esta colaboración.

Consideraciones Finales

La tesis doctoral de Adriana Mortara Almeida (2001) nos ha dado varias pistas para trazar un breve panorama de los museos de arte universitarios de Brasil. De acuerdo con la investigadora, esta tipología de museos —en Brasil y en otros países— comparan características como dificultades presupuestarias; falta de autonomía, relaciones dispares (íntimas o lejanas) con los departamentos, con la comunidad universitaria o regional; el abandono de las colecciones; dificultades espaciales para el almacenaje y para las muestras; y la falta de profesionales especializados, entre otros condicionantes (Mortara Almeida, 2001).

Probablemente por motivos como estos los museos reseñados -con excepción del MAC-USP- no han tenido una función didáctica definida, estando más o menos relacionados a los departamentos universitarios. Entretanto, debido a los esfuerzos personales de los profesionales académicos, estas instituciones intentan resistir y seguir con las puertas abiertas. Debemos tener presente que su importancia elemental está en proporcionar al público local un espacio donde puedan conocer y reconocer el arte, pues en algunas de estas ciudades son los únicos espacios destinados a este fin.

En el caso del MAC-USP, algunas de estas dificultades lo han acompañado a lo largo de su historia y motivan una reflexión sobre su propia identidad y misión. Paralelamente al estudio y a la divulgación de su colección, el Museo construyó una relación participativa con un público más allá de aquel que transita por el campus universitario. De manera que, el MAC-USP ha asumido como objetivo principal su integración al corpus académico, manteniendo entretanto la “chama de um museu na Universidade e não de um museu universitário, atrelado a um Departamento de uma escola de Artes”

(Amaral, 1988a: 32). Mientras, debemos puntualizar que el marcado éxito que ha logrado a lo largo de los últimos 55 años se debe a su significativa actuación pero también —y proporcionalmente— al valor de su colección.

Referencias Bibliográficas

- Amaral, A. (1988a). A história de uma coleção. En Amaral, A (org.), *Museu de Arte Contemporânea de São Paulo. Perfil de um acervo*, pp. 11-51. São Paulo: Techint.
- Amaral, A. (1988b). Vinte e cinco anos depois: para onde vai o MAC. En *Galeria Revista de Arte* (9), São Paulo, pp. 72-75.
- Chiarelli, T. (2011). A arte, a USP e o devir do MAC. En *Estud. av.* [online]. vol.25, n.73, pp. 241-252. http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142011000300026&script=sci_arttext#tx7 [Consultada el 10-01-2014]
- Contemporânea de São Paulo. Perfil de um acervo, São Paulo: Techint, pp.11-51.
- De Castro, Nicolau. (17 de febrero de 2016). *UEPB fecha Museu Assis Chateaubriand por falta de verbas*. Jornal da Paraíba
- França Lourenço, M.C. (1999). *Museus Acolhem Moderno*. São Paulo: Edusp.
- França Lourenço, M.C. (2004). Teoria da recepção e estudo da arte moderna musealizada. Em *XXIV Cólóquio CBHA. Belo Horizonte: CBHA*. (pp. 1-8). Disponible en: http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/textos/67_maria_cecilia_lourenco.pdf [Consultada el 05/04/2018]
- Freire, C. (1999). Poéticas do Processo. *Arte Conceitual no Museu*, São Paulo: Iluminuras.
- G1 PB. (17 de junio de 2016). UEPB decide reabrir museu em Campina Grande após quatro meses. *Globo Notícias*.
- Gomes Pereira, S. (2008). *O novo Museu Dom João VI*. Rio de Janeiro: UFRJ / EBA.
- Gomes Pereira, S. (2011). O novo Museu D. João VI: a reinterpretación do acervo e a nova curadoria do museu. *Revista de História da Arte e Arqueologia* (15), pp.111-131. Disponible en <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%2015%20-%20artigo%206.pdf> [Consultada el 05/04/2018].
- Horta, V. (1995). *MAM; Museu de Arte Moderna de São Paulo*, São Paulo: Dórea Books and Art.
- Jaremtchuk, D. (1999). *Jovem Arte Contemporânea no MAC da USP*, São Paulo: ECA/USP. Dissertação de Mestrado.
- MAC-USP (1972). Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, nº 180, 13 de setembro.
- Malta, M. (2016). Entre perdas e danos: separação do acervo da Escola Nacional de Belas Artes e constituição do Museu Nacional de Belas Artes. En Cavalcanti, A.; Malta, M.;

- Gomes Pereira, S. *Histórias da Escola de Belas Artes: Revisão crítica de sua História* (pp. 143-160). Rio de Janeiro: EBA/UFRJ.
- Mantoan, M.J. (2015). *Yolanda Penteado: gestão dedicada à arte moderna*. [Tesis doctoral inédita]. Universidade de São Paulo. Disponible en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27160/tde-24112015-160811/fr.php> [Consultada el 27/02/2018].
- Mortara Almeida, A. (2001). *Museus e coleções universitárias. Porque museus de arte na Universidade de São Paulo*. [Tesis doctoral inédita]. Universidade de São Paulo. Disponible en: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27143/tde-10092003-160231/pt-br.php> [Consultada el 25/02/2018].
- MRA. (s.f.). *Museo Regional de Arte (MRA)*. Disponible en: <http://www.mra.uefs.br/> [Consultado el 20/04/2018].
- Noronha, E. (2017). *Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea*, Porto: Edições Afrontamento.
- Pedrosa, M. (1995). Depoimento sobre o MAM. En Arantes, O.B.F. (org.). *Política das Artes/ Mário Pedrosa*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo
- Penteado, Y. (1976). *Tudo em cor-de-rosa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Programa Diversidade. (2017). *Série Museus de Campina Grande e suas condições atuais - MAC-UEPB* [vídeo]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=uqmAlTT3wGU> [Consultado el 19/04/2018].
- Programa Diversidade. (2017a). *Série Museus de Campina Grande e suas condições atuais - MAAC - FURNE* [vídeo]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=53HjKVsE3U> [Consultado el 19/04/2018].
- Ribeiro dos Santos, R. (2011). *Musealización, espacios expositivos y arte contemporáneo. El caso de Vitória, Brasil*. [Trabajo fin de máster inédito]. Universidad de Granada.
- Zanini, W. (1972). O Museu e o Artista. En *MAC-USP Boletim Informativo do Museu de Arte Contemporânea*, São Paulo, nº 387, s.d.