

# MUSEUS, CIDADES E CRÍTICA INSTITUCIONAL: O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE BARCELONA E O MUSEU DE ARTE DO RIO EM ANÁLISE COMPARATIVA

MUSEUMS, CITIES AND INSTITUTIONAL CRITICISM: THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART OF BARCELONA AND THE MUSEUM OF ART OF RIO IN COMPARATIVE ANALYSIS

MUSÉES, VILLES ET CRITIQUE INSTITUTIONNELLE: LE MUSÉE D'ART CONTEMPORAIN DE BARCELONE ET LE MUSÉE D'ART DE RIO EN ANALYSE COMPARATIVE

MUSEOS, CIUDADES Y CRÍTICA INSTITUCIONAL: EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE BARCELONA Y EL MUSEO DE ARTE DEL RIO EN ANÁLISIS COMPARATIVO

**Sabrina Parracho Sant'Anna**

Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro, Instituto de Ciências Humanas e Sociais, Rio de Janeiro, Brasil

**RESUMO:** Este artigo é resultado de pesquisa comparativa entre a fundação do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e o Museu de Arte do Rio e procura entender em que medida os processos de multiplicação de instituições de memória e centros culturais, ao contribuir para a construção de imagens de cidades globais, têm provocado consequências não previstas por urbanistas e *policy makers*. Procuro discutir como a materialidade de novas instituições museais em espaços específicos da cidade pode ter dado contornos muito particulares a um certo conjunto exposições e a novos paradigmas na arte contemporânea, com especial atenção para a crítica institucional.

**Palavras-chave:** Sociologia da Arte, Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, Museu de Arte do Rio, crítica institucional.

**ABSTRACT:** This article is the result of a comparative research between the foundation of the Museum of Contemporary Art of Barcelona and the Museum of Art in Rio and seeks to understand to what extent the processes of multiplication of memory institutions and cultural centers, by contributing to the construction of images of global cities, have had unintended consequences for urban planners and policy makers. I try to discuss how the materiality of new museum institutions in specific sites of the city may have given very particular contours to a certain set of exhibitions and to new paradigms in contemporary art, with special attention to institutional criticism.

**Keywords:** Sociology of the arts, Museum of Contemporary Art of Barcelona, Museum of Art of Rio, institutional criticism.

**RÉSUMÉ:** Cet article résulte d'une recherche comparative entre la fondation du Musée d'Art Contemporain de Barcelone et le Musée d'Art de Rio. Il cherche à comprendre dans quelle mesure les processus de multiplication des lieux de mémoire et des centres culturels, en contribuant à la construction d'images de villes globales, ont eu des conséquences inattendues pour les urbanistes et les *policy makers*. J'essaie de discuter la façon dont la matérialité des nouvelles institutions muséales, situé dans des endroits spécifiques de la ville, peut avoir donné un profil à la certains ensembles d'expositions et de nouveaux paradigmes de l'art contemporain, en accordant une attention particulière à la critique institutionnelle.

**Mots-clés:** Sociologie des arts, Musée d'Art Contemporain de Barcelone, Musée d'Art de Rio, critique institutionnelle.

**RESUMEN:** Este artículo es el resultado de una investigación comparativa entre la fundación del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y el Museo de Arte de Río y trata de entender en qué medida los procesos de multiplicación de instituciones de memoria y centros culturales, al contribuir a la construcción de imágenes de ciudades globales, han provocado consecuencias no previstas por urbanistas y policy makers. Buscamos discutir cómo la materialidad de nuevas instituciones museales en espacios específicos de la ciudad puede haber dado contornos muy particulares a un cierto conjunto de exposiciones y a nuevos paradigmas en el arte contemporáneo, con especial atención a la crítica institucional.

**Palabras-clave:** Sociología del Arte, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, Museo de Arte del Río, crítica institucional.

## 1. Introdução

Este artigo procura entender processos de mudança social na produção de espaços expositivos a partir das intervenções urbanas para a criação de polos de criatividade na Zona Portuária do Rio de Janeiro, e, sobretudo da fundação do Museu de Arte do Rio, em 2013; mas também e, principalmente, a partir de processo que lhe foi precursor: a remodelação do Raval em Barcelona, a partir da fundação do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), em 1995<sup>52</sup>. Guardadas as devidas proporções, o caso do Museu de Arte do Rio (MAR) em muito remete aos projetos de intervenção urbana para preparação de Barcelona como sede das Olimpíadas, em 1992, há mais de duas décadas. De facto, o legado de Barcelona foi frequentemente acionado por agentes de políticas públicas como modelo de sucesso por oposição ao caso de Montreal e às dívidas e impostos herdados dos jogos de 1976 (Fajardo, 2016). Não por acaso, o primeiro projeto de candidatura do Rio de Janeiro para sediar os Jogos aconteceria ainda em 1993, durante o mandato de Cesar Maia, quando muitos dos atuais planos urbanísticos da prefeitura foram formulados (Sant'Anna, 2013). O caso de Barcelona foi acionado como modelo, contudo, não só por causa dos equipamentos esportivos construídos à época, mas por conta de sua associação a um amplo plano de reformulação da cidade que incluiu, sobretudo, a construção de uma imagem de cidade global e capital cultural europeia.

Antes de retomar, no entanto, a discussão sobre projetos e modelos, gostaria de voltar aqui à questão que dá origem a esta pesquisa: a hipótese de que a materialidade das sedes, uma vez inseridas em processos de intervenção na cidade, está na origem de novos padrões para algumas produções de arte no mundo contemporâneo (Heinich, 2014)<sup>53</sup>. A hipótese que tem ordenado estas investigações parte do pressuposto de que os processos de multiplicação de instituições de memória e centros culturais, ou de musealização como preferiria Huysen (2000), ao contribuírem para a construção de imagens de cidades globais (Sassen, 2001), não podem deixar de provocar consequências não previstas por urbanistas e *policy makers*. O que tenho tentado discutir é como a materialidade de novas instituições museais em espaços específicos da cidade, pode ter dado contornos muito específicos a um certo conjunto exposições e a novos paradigmas dentro da forma artística, contribuindo - em alguma medida - para a ampliação da heteronomia dos campos (Sant'Anna et al., 2017). Antes de prosseguir, gostaria, portanto, de descrever dois episódios que considero fundamentais para a construção de mensurabilidade entre duas instituições separadas no tempo e no espaço. Os dois

---

<sup>52</sup> Este artigo é resultado de pesquisa desenvolvida com apoio da Fundação do Amparo à Pesquisa do Rio de Janeiro - FAPERJ, *Edital Humanidades e Bolsa Jovem Cientista do Nosso Estado*.

<sup>53</sup> Note-se que, como já chamou à atenção Nathalie Heinich, a arte contemporânea não é um período, nem pode ser reduzida à arte dos artistas vivos. Como Buskirk (2003) salientou, a arte contemporânea inclui múltiplas possibilidades.

episódios têm lugar após a fundação das duas instituições e, se são ponto de partida da pesquisa, são, no entanto, seu ponto de chegada cronológico, de modo que serão retomados no final da discussão sobre a fundação dos dois museus.

O primeiro episódio se dá cinco meses após a fundação do MAR na Praça Mauá. Em meio aos protestos contra o aumento das passagens de ônibus que ocuparam a cidade a partir de junho de 2013, uma cena chamaria especial atenção. No início da noite 15 de agosto de 2013, em ato pela “anulação da reunião que escolheu o vereador Chiquinho Brazão (PMDB) para presidente e Professor Uóston (PMDB), para relator da CPI dos Ônibus” (Maia, 2013), um grupo de remanescentes do movimento *Ocupa Câmara* se dirigiu ao MAR na esperança de encontrar Sérgio Cabral e Eduardo Paes, então governador e prefeito da cidade, que estariam participando de uma reunião no local. Com os rostos cobertos, os manifestantes repetiriam, horas mais tarde já em frente ao Palácio das Laranjeiras, uma rotina que se tornara conhecida naqueles dias. Protagonizariam, já por volta da meia noite, cenas que os jornais classificariam como atos de vandalismo. Diante da ameaça de barricadas em frente ao museu e reação violenta da polícia, Paulo Herkenhoff, então diretor da instituição, armado de um megafone emprestado de um dos militantes foi à porta do MAR mediar o conflito. Segundo o Estado de São Paulo, de 16 de agosto:

Herkenhoff propôs um ‘pacto de não agressão’ para que a manifestação continuasse pacificamente. No entanto, quando ele foi conversar com o PM que comandava a operação e sugeriu a retirada da barreira policial, a proposta não foi aceita. ‘Se quebrarem o museu, a responsabilidade é minha’, disse o diretor. ‘Quem manda aqui sou eu. Não posso autorizar’, respondeu o policial, identificado como Major Belitardo. (...) Acusado por alguns manifestantes de ter enganado o grupo, Herkenhoff disse que ficaria junto deles até o fim do protesto, colocando-se, pelo cargo que ocupa, como garantia de que não haveria violência. ‘Não consegui que a polícia saísse. Se tiver gás de pimenta, vai ter em mim também’. Logo em seguida outro manifestante foi detido. Um índio que tentou impedir a saída da viatura com o acusado foi arrastado por policiais. Herkenhoff agarrou-se ao índio, envolveu-se no tumulto e foi empurrado por PMs, mas não conseguiu impedir que ele fosse levado para dentro da barreira policial e algemado. Quando tentou passar, o diretor foi barrado, mesmo identificando-se (Werneck, 2013).

O episódio também chamou a atenção de Barbara Szaniecki que o narra em tom anedótico: “parece que em certo momento Herkenhoff disse aos manifestantes que suas máscaras e seus atos lhe davam medo. ‘Mas por que? isto é uma performance!’, disseram eles. Herkenhoff não respondeu mas sorriu” (Szaniecki, 2013: s/p). Que o MAR, diferentemente de outros museus de arte, tenha ocupado espaço na agenda de manifestações que sacudiram o Brasil em meio à onda de protestos em nome do que David Harvey (2013) vem identificando como *direito à cidade*, não é trivial. Como descrevi em ocasiões anteriores (Sant’Anna, 2013), também a data de sua inauguração foi marcada por momentos de intenso conflito. Que o episódio seja lembrado e emoldurado pelos quadros de memória coletiva

das redes sociais através do sorriso enigmático de Herkenhoff, tampouco deixa de ser digno de nota. O caso ganha ainda ressonância quando disposto ao lado do segundo episódio com que abro este artigo.

Em outubro de 2006, passados onze anos da fundação do MAR, o periódico *La Vanguardia* noticiava uma “batalha campal” ocorrida na véspera, às portas do museu. A principal fotografia, que ilustraria a capa do periódico no dia seguinte, mostrava três rapazes encapuzados acendendo tochas na Via Laietana. Ao lado, o jornal estampava a imagem de um rapaz ajoelhado atrás de uma barricada com um lança-foguetes caseiro, no que parecia ser a Plaça dels Angels, em frente ao museu. Abaixo, a fachada do MACBA coberta de tinta e, a seu lado, imagem de uma casa *okupada* junto à *Forat de la Vergonya*, cujos moradores seriam apontados pelo jornal como protagonistas dos atos de “vandalismo” (s/a, 2006). Dentro do jornal, o episódio ganhava imensa repercussão e dava destaque à centralidade do museu como foco dos ataques:

As manchas de tinta, de uma tinta plástica incrustada nos vidros da alvíssima fachada do Macba, permaneceram firmes ontem por muitas horas. A dificuldade de extrair a tinta foi produzida tanto pelo tipo de material utilizado quanto pela velocidade com que foi incrustado na estrutura do museu: os vândalos amassaram a tinta no interior de tubos que eram disparados a toda velocidade com lançadores de projéteis. O museu de arte contemporânea, no coração do Raval, foi uma das vítimas com que se fartaram os vândalos que na noite de quinta-feira produziram alterações durante a manifestação em protesto contra a reurbanização de Pou de la Figuera, também conhecido como Forat de la Vergonya, em Santa Caterina (s/a, 2006).

O episódio foi objeto de artigo de Manuel Delgado (2008). Segundo o antropólogo, as intensas transformações no Raval e no entorno do MACBA transformaram o museu em símbolo da especulação imobiliária e do que chamou de artificialização das políticas urbanas. Segundo ele, naquele mês, já havia sido inaugurada a nova sede das Faculdades de Geografia e História e de Filosofia da Universidade de Barcelona, últimas etapas do projeto de remodelação urbana do Raval que, juntamente com o MACBA e o CCCB, constituíam marcos visíveis do processo de embelezamento da cidade velha. De facto, também o *La Vanguardia* chamava a atenção, naquele dia, para a expansão do própria MACBA para a Iglesia de los Àngels, aumentando a área de atuação do museu nos projetos urbanísticos da região (s/a, 2006). O culminar do processo aconteceu quando, do outro lado da Rambla, a polícia desapropriava um espaço verde criado pelos próprios vizinhos numa área denominada *Forat de la Vergonya*, para reurbanização da região. Para Delgado, não é difícil associar a manifestação aos "episódios mais recentes de uma antiga dinâmica do que os urbanistas chamam de 'melhoramento' ou 'higienização' da Ciutat Vella" (Delgado, 2008).

Se Delgado (2008) chama a atenção para as relações vicinais e a manifestação espontânea contra o museu como símbolo de gentrificação, nos jornais é recursivamente evocado o protagonismo de grupos antissistema e o movimento *okupa* no Bairro da Ribeira, procurando distinguir a manifestação legítima da vizinhança dos movimentos organizados, que haviam ganhado força nos últimos anos em Barcelona. “Violentos”, “vândalos”, “incivilizados”, “selvagens” são algumas das categorias acusatórias utilizadas pela imprensa para se referir aos movimentos anticapitalistas que começavam a grassar na cidade. A disputa de narrativas estaria presente na imprensa e em setores da opinião pública e se expressava também nas políticas do museu desde 1998, quando da nomeação de Manuel Borja-Villel para diretoria da instituição. Substituindo o setor educativo pelo que chamou de *Programas Públicos*, a gestão de Borja-Villel foi marcada pelo esforço de dotar seu público “de agência a cidadania”, buscando se afastar de uma visão de museu como mausoléu, mas também da imagem do MACBA como fundamentalmente ligada ao modelo de urbanismo barcelonês, instituído, sobretudo no período de Pascal Maragall à frente da municipalidade (Expositó, 2015). Não por acaso, práticas tidas como “contra-hegemônicas” e protestos como os que eclodiram em 2006 já haviam sido tematizados pela instituição, por exemplo, entre 2000 e 2001, quando, em parceria com o coletivo La Fiambrera, o museu incentivava a formação de ateliês de artistas e ativistas para a ação política. O seminário *Da ação direta como uma das Belas Artes*, em outubro de 2000 é sintomático de novas práticas museais baseadas num sentido alargado da crítica institucional que emergiam, então (Pucu, 2017).

Não por acaso, quando o caso de 2006 chegava aos jornais, Julia Valdecasas, delegada do governo de Espanha junto a Generalitat de 1996 a 2003, época da atuação mais sistemática do museu junto aos movimentos anti-globalização, escreve artigo em *La Vanguardia* atribuindo à instituição a responsabilidade pelos eventos. Dizia ela que fora precisamente “o MACBA, a entidade que facilit[ara] o local e os meios, em subsídio, há cinco anos, aos grupos organizados de ativistas antissistema para organizar seus protestos contra a reunião do Banco Mundial” (Valdecasas, 2006).

## **2. Novas instituições na cidade: o caso do MACBA (1995)**

No mito de origem do MACBA, as primeiras discussões sobre a criação de um museu de arte contemporânea em Barcelona remontam ao ano de 1959 e à atuação de Alexandre Cirici, principal crítico de arte catalã no período, para criação de uma coleção, cujos fundos hoje estão no Museu Víctor Balaguer de Vilanova i la Geltrú. As efetivas negociações, que deram origem ao museu tal como o conhecemos hoje, têm início, contudo, no período democrático, após a morte de Franco em 1975, o restabelecimento do período democrático, em 1978, a redação dos novos estatutos da Autonomia Catalã em 1979 e, finalmente, a eleição de Jordi Pujol em 1980. A discussão sobre uma política museal é, portanto, recente e coloca em jogo uma

intensa disputa entre dois modelos de futuro para a Catalunha após a redemocratização: de um lado, a constituição da nacionalidade, representada pelo projeto da coligação Convergência e União, eleita para a Generalitat; de outro lado, a constituição de uma Barcelona global, representada pelo Partido Socialista, hegemônico no âmbito municipal do Ajuntament.

Após participar do governo de transição para a autonomia catalã de Josep Tarradellas, Narcís Serra foi eleito alcaide de Barcelona. É do seu mandato o primeiro documento que, já no período democrático, se debruça sobre a questão museológica nas políticas públicas para a cidade. Publicado em dezembro de 1979, o *Llibre Blanc dels Museus de la Ciutat de Barcelona* retomava projeto de 1978, quando José María Sociás era alcaide. Em sua introdução, o documento retomava o esforço de Sociás para, em contato com o ICOM/UNESCO, produzir o conjunto de dados que vinha ali apresentado. Segundo o Livro Branco, para Sociás “havia chegado a era dos museus” e era o momento de abordar o problema que administrações anteriores haviam negligenciado. A publicação apresentava um minucioso levantamento das instituições existentes na Catalunha e se dividia em duas partes: diagnóstico e atual sistema museístico de Barcelona, que, derivada da primeira, apresentava possibilidades de futuro. Embora não houvesse ali menção a um possível projeto de Museu de Arte Contemporânea, algumas questões merecem ser destacadas.

Em primeiro lugar, o Livro Branco enfatizava o facto de que os museus eram instituições “a serviço da sociedade e seu desenvolvimento; e não unicamente um depósito de bens criados pela necessidade de conservar um patrimônio inerte” (Ajuntament de Barcelona, 1979: 13). Em segundo lugar, o documento destacava a precariedade das instituições geridas pela municipalidade. Dos 24 museus na cidade, apenas 33% se encontravam em pleno funcionamento. Chamava ainda atenção para a inadequação das instalações existentes, consideradas em sua maioria prédios de pequenas dimensões situados em edificações históricas (1979: 106). Finalmente, chamava a atenção para três grandes chaves de organização para políticas museais nos próximos anos: o restabelecimento de um museu nacional, MNC, como “núcleo de um sistema museístico catalão”, capaz de “integrar os bens culturais que expliquem e projetem até hoje da uma das fases de nossa trajetória”; a necessidade de um museu da cidade para “uma nova Barcelona, a partir da progressiva democratização da vida municipal”; o papel dos museus de bairro não para “simples reprodução da força de trabalho”, mas para a formação de agentes capazes de “encontrar saídas positivas para a crise” (Ajuntament de Barcelona, 1979: 269). Como se verá, essas duas últimas chaves seriam, com efeito, retomadas no momento que o projeto de um museu de arte contemporânea foi encampado pelo Ajuntament.

Ainda que não mencionasse planos para a arte contemporânea, referindo-se apenas à coleção de arte moderna do Museu da Ciutadella, havia ali o germe de duas preocupações que seriam, mais tarde, claramente explicitadas no *Pla de Museus*, publicado pelo Ajuntamento em 1985, quais sejam: *a ideia do museu como gerador de vida social e a preocupação com o espaço destinado a suas instalações na malha urbana*. Não por acaso, seis anos mais tarde, quando da publicação do plano de museus, já no mandato de Pasqual Maragall a centralidade do projeto do museu de arte contemporânea chamaria a atenção não só por remeter ao *Livro Branco*, mas porque de facto o museu aparecia projetado como parte de um processo de intensa remodelação urbana. Chamo a atenção para esses pontos porque em muito divergem daqueles enfatizados pelo documento publicado pela Generalitat, em 1984, um ano antes da publicação do plano de museus do Ajuntamento e o primeiro a, de fato, mencionar algo que se poderia identificar como o germe do MACBA.

Se o *Livro Branco do Ajuntamento* era um extenso levantamento técnico da situação dos museus em 1979, o *Llibre blanc dels museus de Catalunya*, publicado pela Generalitat, ao fim do primeiro mandato de Jordi Pujol (CDC), ao se propor a fazer o mesmo, apresentava já algumas diferenciações. Em primeiro lugar, ao mencionar a definição de museu do ICOM, o documento enfatizava o papel de salvaguarda do patrimônio material, ao invés de enfatizar o caráter de desenvolvimento social salientado pelo Ajuntamento do PSD. Ao tratar de museus, o documento assim os definia: “O museu aparece, portanto, como a instituição que recolhe aquele patrimônio e lhe dá um tratamento específico, de salvaguarda e difusão, com um conjunto de técnicas que lhe são próprias” (Generalitat, 1984: 9). Embora a narrativa não seja incompatível com aquela registrada pelo Ajuntamento, o discurso da Generalitat enfatizava a memória e a identidade catalã em detrimento tanto das relações com a cidade, como com o desenvolvimento mais geral da sociedade. O livro incluía, pela primeira vez, na documentação oficial levantada, o plano de um Museu de Arte Contemporânea e o inseria dentro da discussão sobre o Museu Nacional de Arte da Catalunha (MNAC), como a instituição que receberia partes da coleção que não caberiam ao MNAC (Generalitat, 1984: 41).

De facto, embora, haja disputas a esse respeito, na documentação levantada, a ideia de um museu de arte contemporânea vinha de agentes ligados à Generalitat e à coligação Convergência e União. Assim, mesmo que ainda não tivesse aparecido na documentação oficial, o artigo de Torrella Niubo, publicado em *La Vanguardia*, já em 18 de maio de 1983 anunciava a intensão da Generalitat de fundar um museu nesses termos. Diante do diagnóstico de uma “carência praticamente total de museus próprios” (Niubo, 2006), o texto anunciava que o Governo projetava, ao lado de um museu da ciência e da técnica, a necessidade de um Museu de Arte Contemporânea, “continuação do discreto e recatado Museo de Arte Moderno de la

Ciudadella” (Niubo, 2006). No ano de morte de Alexandre Cirici, Max Cahner, também membro do grupo de intelectuais nacionalistas da esquerda católica e então conselheiro de cultura da Generalitat, retomava o projeto de um museu que chamasse a atenção para a arte contemporânea do país, do ponto de vista de uma continuidade com a memória do modernismo catalão.

De facto, ainda em novembro daquele ano, os jornais anunciavam que Max Cahner, com auxílio de Daniel Giralt Miracle (que chegaria a ser o primeiro diretor do museu em sua fase de preparação), criaria um fundo de Arte da Generalitat para o Centro de Documentação de Arte Contemporânea Alexandre Cirici. *La Vanguardia* anunciava ainda que, após o período de aquisições, as obras ficariam expostas “no Palau Moja, sede da direção do Patrimônio Artístico, ainda que a finalidade última desse fundo [fosse] proporcionar obras ao futuro Museu de Arte Contemporânea” (s/a, 1983). Até então, poucas haviam sido as menções a uma proposta de criação do Museu de Arte Contemporânea. Na narrativa oficial do MACBA, a recuperação do projeto de Alexandre Cirici para criação de um museu de arte contemporânea se daria apenas em 1985, por iniciativa de Joan Rigol sucessor de Max Cahner no Conselho de Cultura da Generalitat de 1984 a 1985. De fato, embora tenha permanecido por curto período à frente da pasta, Rigol estabeleceria um marco nas políticas de cultura para a Catalunha e Barcelona. Ao propor o que chamava de Pacto Cultural (Barberà, 2012: 174), Rigol, membro da União Democrática Catalunha e da Aliança Convergência e União, que governava então a Generalitat, se aproximava das outras instâncias de governo, Disputaciòn e Ajuntament, criando o discurso de unidade suprapartidária em nome da cultura, tida como um tema apolítico. A aproximação com o Partido Socialista de Pasqual Maragall, alcaide de Barcelona desde 1982, possibilitaria a consolidação de um determinado consenso capaz de promover o projeto do Museu de Arte Contemporânea.

Em 9 de abril de 1985, Oriol Bohigas, conselheiro do Ajuntamento, escrevia um artigo para *La Vanguardia*, defendendo não só que um museu fosse um “grande instrumento de reconstrução urbana”, mas também definindo seu modelo museográfico. Para ele, estava claro que a discussão da nacionalidade não deveria ordenar o projeto expositivo da nova instituição.

O novo museu deve ser um museu catalão, mas nunca um museu exclusivo de arte catalã. Um dia no meio da Câmara, um notável político catalão protestava por que tantas palmeiras haviam sido plantadas em Barcelona, uma vez que não era uma árvore verdadeiramente catalã. Alguém lhe disse que a melhor coisa seria plantar mais alfarrobeiras, que, sendo mais catalãs, davam frutos adequados à sua capacidade gastronômica e à sua dimensão intelectual. Espero que com o museu não se levantem sugestões semelhantes e acabem fazendo um museu de alfarrobeiras (Bohigas, 1985).

As duas principais polêmicas que ocuparam, por dez anos, as negociações para a fundação do MACBA estavam explicitadas por Bohigas. Em primeiro lugar: o Ajuntamento, ligado ao PSC, apostava no museu como equipamento cultural capaz de reestruturar a malha urbana e fazer aderir a Barcelona a marca de uma cidade global. Pasqual Maragall, alcaide da cidade de 1982 a 1997, introduziria uma série de reformas urbanas, políticas pioneiras para a criação de uma cidade criativa e para a constituição da imagem cosmopolita que marcaria os Jogos Olímpicos de 1992 e resultaria no que se chamaria de um modelo Barcelona para políticas de cultura e urbanismo. Não por acaso, o projeto arquitetônico do MACBA presumia para sede do museu a reestruturação do terreno da Casa de Caritat, situado no Raval, na cidade velha. A escolha do terreno numa área degradada da cidade era fundamental para que o Ajuntamento apoiasse o projeto da Generalitat para criação de um museu de arte contemporânea. Em artigo publicado no *La Vanguardia*, Pep Subirós (1986) – coordenador de cultura do Ajuntamento de Barcelona e, na memória do museu, um dos principais responsáveis por sua fundação, ao lado de Rigol – explicitava claramente a posição do Ajuntamento quanto à criação do museu. Segundo ele, uma das principais condições impostas pelo Ajuntamento para construção do museu era que o prédio da instituição tivesse lugar nos terrenos da Casa de Caritat que se constituiria como um “complexo museístico centrado em torno da criação contemporânea” (Subirós, 1986). De fato, também Subirós chamava naquela ocasião atenção para o convite a Richard Meier, arquiteto americano do *star system* da arquitetura, para a elaboração do projeto da nova sede. Estava claro ali que era imprescindível dar visibilidade ao papel da cultura em seu aspecto de renovação da malha urbana, mesmo que a Bohigas, ao fim e ao cabo, não agradasse o resultado final do prédio do MACBA. Em detrimento das soluções provisórias da Generalitat, que propunha a abertura de uma sede temporária na Casa Santa Monica, reformada por projeto de Piñon e Viaplana, arquitetos da Escola de Barcelona, o Ajuntamento, após a queda de Rigol, reivindicava protagonismo para o projeto e o incluía nos planos mais amplos de reformular a cidade pela cultura.

A segunda questão, aportada tanto por Bohigas, quanto por Pep Subirós, era a formulação do projeto museal do MACBA. Embora não queira me alongar demasiado neste ponto, as discussões a esse respeito tomaram quase uma década, o tempo durante o qual o museu ia sendo construído. Por um lado, como antecipava Bohigas, o Ajuntamento empreenderia imensos esforços para evitar aquilo a que se referia como um museu de alfarrobeiras. Assim, Pep Subirós (1986) colocava como segunda condição imposta pelo Ajuntamento à Generalitat, na época de assinatura do Pacto Cultural, que o museu tivesse um programa e uma política de compras. Contra o projeto que atribui a Miquel Vilar, conselheiro de cultura da Generalitat após a queda de Rigol, que consistiria em “coordenar os mais diversos centros e coleções de arte contemporânea existentes na Catalunha”, Subirós (1986) insistia na

criação de um fundo permanente para o museu. A disputa marcada também pelo pleito municipal que se aproximava, encerrava uma imensa polêmica em torno do modelo de museu que seria formulado para o MACBA. Em depoimento a documentário sobre a criação do museu (Marzo, 2013), Pep Subirós falaria sobre a instituição como algo que faltava para constituir uma cidade de “alto nível internacional”. De fato, ao insistir num modelo de museu global, com fundos próprios e orientado para o campo internacional da arte, o Ajuntamento esbarraria numa questão premente. A proposta da Generalitat de criação de um Museu de Arte Contemporânea *da Catalunya*, pressupunha um olhar histórico sobre a coleção. Ainda em depoimento, Pep Subirós constata

Este museu de arte contemporânea, devia ser fundamentalmente um museu catalão. O que, do meu ponto de vista, e em geral, do ponto de vista do Ajuntamento, não devia ser o caso, que não devia estar constrangido, limitado, a um conceito como este (Subirós in Marzo, 2013).

Com efeito, o ponto fulcral da discordância entre Ajuntamento e Generalitat era o modelo de museu a ser adotado. Em depoimento ao mesmo documentário, Manuel Borja-Villel, curador do MACBA de 1998 a 2008, define os dois modelos fundamentais, como um “modelo identitário e um modelo do espetáculo” (Borja-Villel in Marzo, 2013). De um lado, setores da Generalitat, que haviam retomado o projeto de Alexandre Cirici, apostavam na construção de um museu histórico, lugar de memória, em continuidade com o acervo do Museu de Arte Moderna da Ciutadella. De outro, o modelo Barcelona, tal como concebido pelo Ajuntamento, supunha a constituição de um acervo de visibilidade internacional, baseado no bem-sucedido caso do Centro Georges Pompidou e já muito inspirado pelas discussões sobre museus como centros culturais. As disputas entre modelos museais refletia a disputa entre a política local - de cidade global - e a política da Autonomia Catalã, orientada pela identidade nacional. As controvérsias também se traduziam nos partidos políticos que representavam a disputa, notadamente o Partido Socialista da Catalunya, representado por Pasqual Maragall, e a coligação Convergencia i Union, representada por Jordi Pujol.

As controvérsias se estenderiam pelos primeiros anos de preparativos para a fundação do museu de arte contemporânea e começariam a se diluir quando Pasqual Maragall, apostando que seu projeto político tinha apoio nas elites da cidade, convidaria o que chamava, então, de sociedade civil para participar do projeto. Tomada como a burguesia barcelonesa capaz de estabelecer o patronato do museu, a sociedade civil, liderada por Leopoldo Rodés, se estabeleceria então como terceira perna do tripé que viabilizaria a fundação MACBA. Muito próximo de Pasqual Maragall, Leopoldo Rodés se tornaria peça central nas negociações que tornariam o Ajuntamento vitorioso nas disputas em torno do MACBA (Marzo, 2013). Em 4 de março de 1988, *La Vanguardia* divulgava o anúncio da assinatura do

consórcio que regeria os destinos do MACBA e que vinha celebrado pelas três partes envolvidas na fundação do museu: Generalitat, Ajuntament e a iniciativa privada. É também a partir daquele ano que o jornal passaria a se referir ao museu como Museu de Arte Contemporânea de *Barcelona* e não mais Museu de Arte Contemporânea *da Catalunha*.

Embora arrefecido, no entanto, o debate não terminaria ainda. A disputa entre um projeto internacional, centrado na arte dos anos 1980 e 1990, por oposição a um projeto centrado no pós-guerra e no grupo Dau al Set se estenderia à próxima década e aos debates acerca da direção do museu. Num primeiro momento, o posto de direção seria conferido a Daniel Giralt Miracle, ligado desde o início ao projeto de Max Cahner, num segundo momento, contudo, o posto seria disputado pela municipalidade que, ao lado na iniciativa privada, sugeriria fortemente o nome de Jean Louis Froment, curador do Centre D'Arts Plastiques de Bordeaux. A disputa em torno de um museu – centrado na arte catalã do pós-guerra, ainda que o projeto de Giralt Miracle não fosse essencialmente apenas localista, ou na arte internacional mais recente – se estenderia até os meses antes da abertura do museu. Daniel Giralt Miracle e Jean Louis Froment eram alternadamente apresentados pela imprensa como responsáveis pelo projeto museal e as disputas eram explicitadas em artigos de opinião publicados nos jornais da época.

As controvérsias em torno do projeto apenas seriam pacificadas quando o plano museográfico de Froment foi definitivamente rejeitado em 1993 e o curador perdeu protagonismo no MACBA, não sem deixar de acusar o internacionalismo de Barcelona de não passar de fachada e guardar um assento como assessor para aquisições da instituição a partir de 1994 (Spiegel, 1994). Foi também em 1994, quando os últimos ajustes no edifício de Richard Meier eram concluídos, que Daniel Giralt Miracle pediu demissão do cargo de diretor, deixando o posto vago.

Em novembro de 1994, a cinco meses da inauguração do museu, Miquel Molins, era anunciado, então, como um nome de consenso para ocupar o espaço vazio. Professor da Universidade Autônoma de Barcelona, Molins realizava, então, sua pesquisa de doutoramento em Chicago sobre o espaço público, arquitetura e escultura monumental. Desde a demissão de Daniel Giralt Miracle, outros nomes haviam sido aventados, sem que as negociações lograssem êxito. A proximidade das eleições municipais prometia acirrar mais uma vez os ânimos em torno do projeto museal. Segundo *La Vanguardia*, entre os socialistas, se temia que a Generalitat pudesse atrasar a inauguração do museu para colocar em xeque o sucesso de Pasqual Maragall desde os Jogos Olímpicos de 1992. Miquel Molins, no entanto, parecia ser um nome de consenso, já havia se ocupado da programação da Fundação Joan Miró e havia sido assessor da Caixa para questões artísticas. Era também muito próximo de Ignasi de Solá-Morales, arquiteto que dirigia o recém

inaugurado Centre de Cultura Contemporània de Barcelona (CCCB), assegurando a continuidade de projetos no complexo cultural dos terrenos da Casa de Caritat.

Embora houvesse muita expectativa em torno do projeto de Molins, pouco foi divulgado a seu respeito antes da inauguração. Havia, no entanto, a narrativa de que seria um museu capaz de sintetizar as duas vertentes que competiam para dar forma ao MACBA. Atendendo às demandas do Ajuntamento, o prédio do museu seria de todo modo inaugurado, para visitação, de 29 abril a 1 de maio de 1995. Com a presena da Rainha Sofia, de Richard Meier e da alta sociedade barcelonesa, o MACBA seria aberto quase vazio, apenas com algumas esculturas que davam a dimensão do espao (s/a, 1995). Ainda que tenha sido alvo de inúmeras piadas na imprensa, a inaugurao da caixa de vidro de Meier foi um sucesso. No primeiro dia, acorreram ao museu 8.000 visitantes e, ao todo, quase 30.000 visitantes, em três dias de abertura ao público (s/a, 1995).

Ainda em setembro de 1995, o plano museográfico de Miquel Molins seria aprovado sem ressalvas em clima de pacificao. No mês seguinte, o diretor anunciaria que a coleo do museu partiria dos anos 1950 e daria preferência aos artistas catalães, mesmo que a primeira mostra individual do museu fosse de especialmente concebida para a participao de artista estrangeiro. Segundo Molins, a primeira individual seria "seguramente de um artista estrangeiro vinculado ao departamento de pesquisa, pois, uma das atividades previstas   convidar a artistas de fora de Barcelona para que venham trabalhar aqui" (Molins in s/a, 1995). Ainda que envolto nas polêmicas da política local, Miquel Molins deu andamento a seu projeto durante os três primeiros anos da instituio e, ainda que tenha conseguido realizar com algum sucesso as primeiras exposioes da coleo e mostras temporárias coletivas e individuais, encontrou dificuldades em imprimir uma identidade mais clara ao museu. Durante sua gestão, a questão da arquitetura ganhava relevo. Além da abertura da mostra com o museu vazio, uma ode ao projeto de Richard Meier, a arquitetura foi, junto com outras exposioes, tematizada na segunda abertura do museu em exposio especialmente comissariada por Xavier Costa para a ocasião e na individual de Laura Kurgan, *Você está aqui*. No entanto, seria apenas a partir de 1998 que uma linha curatorial de mais longa durao conseguiria se imprimir, a partir da substituio de Miquel Molins por Manuel Borja-Villel. A questão da relao com a cidade que vinha aparecendo muito timidamente, nas exposioes sobre o Situacionismo e Gordon Matta Clark, por exemplo, ganharia relevo, e passaria a conduzir o projeto do museu.

### **3. Museu e cidade: o MACBA e a direo de Manuel Borja-Villel (1998-2008)**

Em depoimento a documentário de 2014, Miquel Molins ao recordar a instalao do museu no Raval, assim descrevia o lugar da instituio na cidade:

Se você parte do pressuposto que põe [...] impõe um edifício como o MACBA no meio de um bairro e, além disso, com a ideia de que isto transformará o bairro, que implica desalojar as pessoas que ali vivem e que de alguma maneira haverá um efeito de chamada para uma renovação urbanística, não sei o que... Bem, pois estás fazendo uma agressão, é igual, ilustrada, mas agressão. E todos sabemos que essas coisas não acabam saindo de todo bem (Molins in Marzo, 2013).

De facto, a reflexão de Miquel Molins, embora dada *a posteriori*, traz uma questão fundamental para aqueles que se propuseram a pensar o museu em seus primeiros anos. Se a polêmica nacional/internacional ordenou muitas das tomadas de decisão políticas nos anos de preparação do museu, uma vez posta no mundo, a instituição se depararia com a questão central da convivência com a vizinhança e com uma ideia de sociedade civil ampliada que não incluía apenas a elite catalã que contribuíra para o mecenato do MACA. Com efeito, o MACBA estava inserido num projeto de cidade e a ênfase do Ajuntamento no alto nível de uma coleção internacional era a tradução para o mundo das artes de um modelo Barcelona para a renovação urbana, que ordenara a preparação da cidade para as Olimpíadas. Um museu que se media pelos números de visitação e pela sua capacidade de gerar um ícone para a visitação turística era o que estava ali em jogo. Previa-se que o novo complexo cultural da Casa de Caritat pudesse atrair novos equipamentos culturais, galerias de arte, restaurantes e investimentos da iniciativa privada, contribuindo para a renovação urbana. De fato, em 20 de maio de 1995, logo após a inauguração do MACBA, *La Vanguardia* anunciava que três novas galerias se instalariam à sombra do museu. Nos classificados do periódico, o termo “jto. MACB” começaria a aparecer com alguma frequência.

Ainda que, conforme Rius Ulldemolins & Subirats (2008), o processo de gentrificação, como substituição de camadas sociais, não tenha efetivamente se realizado na região, os investimentos públicos apontavam naquele sentido e um forte discurso crítico ao modelo Barcelona se instaurou na cidade. De facto, o otimismo com a renovação urbana capitaneada pelo mandato de Pasqual Maragall foi acompanhado também por discursos críticos que viam com desconfiança os aspectos positivos da intervenção sobre a cidade. A entrada do projeto de Manuel Borja-Villel a partir de 1998, marcava o ingresso de discursos dissonantes no museu e também conformava uma via alternativa à oposição nacional/internacional que havia polemizado agentes de políticas públicas e mesmo o campo da arte catalã até então. Diretor da Fundação Tàpies de 1990 a 1998, Manuel Borja-Villel se apresentava como um outsider ao campo artístico local. Valenciano de origem popular, Borja-Villel havia estudado em Nova York e aportaria uma nova chave de leitura para a relação entre arte e cidade e para o MACBA, introduzindo a crítica cultural como aspecto singular que deu identidade ao museu a partir daquele período, trazendo a cidade para o núcleo central das discussões.

Borja-Villel chega ao MACBA em 1998. Impactado por outras experiências internacionais, o novo diretor investiria fortemente na crítica institucional para dar forma ao museu. A polêmica em torno do nacional/estrangeiro seria abandonada em nome de exposições que focalizavam aquilo que Borja-Villel entendia pelo que chamava uma *era contemporânea*: um período que se iniciava em 1960 e 1970, e que era marcado por “uma série de rupturas de ordem institucional, política, social, etc., que provocaram uma crise das instituições e das políticas modernas, fazendo emergir dessa crise processos sociais, princípios políticos e ideias novas (Borja-Villel in Expositó, 2015: 117). Uma vez diretor do museu, Borja-Villel passaria, então, a adotar um projeto curatorial que fosse capaz de explicitar suas posições, expandindo também, através de uma drástica ruptura no departamento educativo do museu, o conceito de sociedade civil que participava da instituição. Em 2010, Jorge Ribalta, diretor do departamento de atividades culturais do museu, de 1999 a 2009, assim definia as atividades do MACBA.

Entre 2000 e 2008, levamos a cabo no MACBA vários projetos que tentaram rearticular a relação entre o museu e a cidade. Entre *Las Agencias*, em 2001, e o projeto fotográfico sobre Barcelona e a exposição *Archivo Universal*, a condição do documento e a utopia fotográfica moderna, ao fim de 2008, passando por exposições como *¿Cómo queremos ser gobernados?*, em 2004, ou *Desacuerdos*, em 2005, se estende um ciclo de experimentação institucional paralelo às dinâmicas sociais da cidade. Estes projetos, enraizados na tradição das práticas museológicas da crítica institucional, buscaram constituir o perfil de um modelo de política artística metropolitana para as atuais e futuras condições geopolíticas (Ribalta, 2010).

Em 2001, *Las Agencias* seria o marco mais radical desse projeto. Na ocasião oficinas que associavam artistas e ativistas acabaram resultando em sérios protestos do movimento anti-capitalista que grassava na cidade. Na narrativa de Borja-Villel, Julia Valdecasas chegaria a pedir a interrupção do projeto que teria andamento, de toda forma, e acabaria sendo responsabilizado pelo cancelamento da reunião do Banco Mundial que era projetada na cidade naquele ano. Ademais, se a questão da crítica institucional ganhava contornos importantes no campo da arte, garantindo que as exposições do MACBA passassem a ocupar posições importantes nos rankings e agendas internacionais da arte contemporânea, elas ganharam a dimensão que tiveram pela materialidade concreta do espaço que ocupavam. Eram realizadas em *site specific*, estando localizadas justamente no alvo preferencial das críticas formuladas na sociedade envolvente.

#### **4. O caso do MAR**

Se pensar o caso do MACBA supõe entender as negociações entre os atores sociais que participaram de sua concepção, refletir sobre a fundação do Museu de Arte do Rio, em 2013, exige também um breve exercício de memória da cidade. Embora muito se tenha falado sobre um passado remoto e a reforma para construção do

porto e dos *boulevards à la Haussman* no Centro do Rio de Janeiro, remetendo ao século XIX e ao mito de origem da cidade moderna de Pereira Passos, vale a pena retomar a memória mais recente dos planos de reformulação urbana a partir, sobretudo, dos anos 2000, para efetivamente entender o museu. Ainda que desde meados dos anos 1980 as sucessivas prefeituras da cidade tenham se debruçado sobre a Zona Portuária do Rio de Janeiro e construído um diagnóstico de decadência do Porto e necessidade de revitalização, é em princípios dos anos 2000 que o atual projeto parece começar a tomar a forma que atinge seu apogeu em 2016, quando da realização do projeto olímpico carioca. Se, há cerca de três décadas, planejadores urbanos do Rio de Janeiro<sup>54</sup> já vinham se debruçando sobre o potencial turístico da patrimonialização arquitetônica e seu uso para fins de polos de interesse cultural, o ano 2000 marca o início de um investimento mais claro na construção de museus como centros catalizadores de vida social.

Naquele ano, o anúncio da construção de uma filial do museu Guggenheim no Píer da Praça Mauá seria celebrado pela prefeitura de César Maia (PFL) e ocuparia as manchetes dos principais jornais da cidade. A recepção da notícia seria, contudo, marcada por intensas críticas e pela construção de movimentos da sociedade civil organizada que, em múltiplas frentes, se opuseram à efetivação do museu: movimentos de artistas, o Instituto de Arquitetos do Brasil, partidos políticos e uma série de organizações vieram a público se opor ao projeto. No bojo da proliferação de franquias de museus globais, o museu colocava em nova chave a polêmica em torno do internacionalismo do projeto, então central, no caso de Barcelona. A discussão sobre as negociações levadas a cabo então já foi objeto de outras análises (Sant'Anna, 2013; 2016), mas vale ser lembrada porque inaugura o processo de negociação para abertura de um museu na região portuária.

Olhando os rumos tomados pelo projeto de intervenção urbana na região, após a derrocada da filial carioca do Guggenheim em 2003 e analisando os projetos que, em seu detrimento, foram vencedores, talvez seja possível entender o lugar que a arte e a memória vêm ocupando na opinião pública do Rio de Janeiro. Se os formadores de opinião da cidade foram capazes de intervir sobre o planejamento urbanístico e sobre tomadas de decisão frequentemente tidas como sendo de competência exclusiva do poder executivo, neste segundo momento o caminho parece ser inverso.

Num primeiro olhar, o fracasso do Guggenheim carioca parece se impor como resistência aos supostamente necessários processos de musealização e

---

<sup>54</sup> Vale chamar aqui atenção especial para o projeto do Corredor Cultural de Augusto Ivan que ocupou diversos cargos nas secretarias de planejamento urbano da prefeitura desde 1975. O projeto do Corredor Cultural data da década de 1980 e foi responsável pelas leis proteção do Patrimônio Cultural do Centro do Rio de Janeiro e intervenção urbana do centro da cidade a partir da preservação e *patrimonialização* de áreas de interesse arquitetônico.

mercantilização da arte e põe em questão a linearidade de processos tão freqüentemente diagnosticados. No entanto, ao olhar os projetos que efetivamente estão a se concretizar na região, basta ir aos jornais do período<sup>55</sup> para perceber que o espetáculo, como instrumento de atração de público e nova vida para a região, tomou simplesmente nova forma. Um Museu do Amanhã, projetado por Santiago Calatrava, baseado nas tecnologias da informação e no uso midiático de imagens, foi erguido no píer da Praça Mauá e o Museu de Arte do Rio de Janeiro foi inaugurado em 2013, com ênfase na integração arte educação e na atração de grandes levas de público à região. Vale perguntar, portanto, que debates foram conduzidos para equacionar tensões e conflitos no campo da arte e das políticas de cultura. O discurso oficial, apresentando um Rio de Janeiro decadente depois da mudança da capital para Brasília, recorrentemente acionado, foi altamente eficaz para enaltecer os três diferentes âmbitos de governo “novamente alinhados” em torno da cidade e foi efetivamente capaz de criar, em diversos âmbitos, uma comunidade de interesses entre agentes de políticas públicas e empresários locais no sentido de construir uma nova imagem de cidade. No discurso de inauguração das construções do Museu do Amanhã, disse o presidente da Fundação Roberto Marinho:

O Rio de Janeiro vive um grande momento em sua história, de parceria entre os governos e de diálogo com a iniciativa privada. E o Museu do Amanhã é o maior exemplo disso: um projeto que tem a iniciativa e liderança da prefeitura da cidade, o apoio incisivo dos governos estadual e federal e a participação dos recursos privados - concluiu José Roberto (s/d, 2011).

Grupos empresariais extremamente próximos às esferas da governança pública aderiram a um esforço concertado para fazer da cidade uma marca comercial capaz de agregar valor aos produtos locais. O modelo Barcelona parecia passível de ser reproduzido e a “marca Rio” foi uma constante em diferentes discursos sobre a cidade. Assim também, no caso da Zona Portuária, o discurso sobre o Rio como capital cultural ganhou crescente destaque. Financiados pela Fundação Roberto Marinho, cujos patronos detêm também a empresa de comunicações que monopoliza os meios de comunicação de massa da cidade e cria um eficaz sistema de divulgação de suas instituições, o Museu do Amanhã e o Museu de Arte do Rio se colocaram a serviço da construção de uma imagem de cidade como “Cidade Criativa”. De fato, a ideia de economia criativa ganhou especial destaque para apresentar a Zona Portuária como uma constelação cultural com potencial turístico em que “a proliferação de imagens produz e acompanha o desejo de ver com os próprios olhos” (Urry, 1996).

---

<sup>55</sup> Levantamento feito por Natália Bernardo Viana e Analine Molinário, Bolsistas de Iniciação Científica na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro.

Se os três mandatos de César Maia foram marcados por muitas polêmicas e fortes críticas na Câmara e na imprensa, os primeiros quatro anos de mandato de Eduardo Paes foram marcados pela dissolução de divergências e pela construção de uma agenda política sem grande oposição. Com efeito, os números das duas eleições disputadas por Eduardo Paes à prefeitura do Rio de Janeiro são sintomáticos: em 2008, Paes quase perderia as eleições no segundo turno, vencendo com diferença mínima de votos frente ao segundo candidato, Fernando Gabeira (50,83%, contra 49,17% dos votos válidos); já em 2012, Paes venceu já no primeiro turno com 64,60% dos votos válidos, muito à frente de Marcelo Freixo e Rodrigo Maia com 28,15% e 2,94% respectivamente. A incorporação de demandas de artistas por acervo próprio; de arquitetos brasileiros por concursos para a arquitetura nacional; de restrição ao uso excessivo dos recursos públicos para fins culturais; enfim, uma série de concessões foram feitas para que, em lugar do Guggenheim, dois novos museus pudessem ser criados: o Museu do Amanhã, e o Museu de Arte do Rio.

Assim, em uma década, foi possível construir uma nova instituição, eliminando as resistências ao Guggenheim e criando, a partir de uma comunidade de interesses, certa imagem de museu. Uma imagem que se colava a distintas maneiras de conceber memória, arte e cidade. Um Museu de Arte do Rio, centrado no campo da arte nacional e que se fazia como certa identidade carioca que podia ser acionada por grupos diversos. Um museu síntese, em seu processo de gestação. No entanto, enquanto concessões negociadas eliminavam todas as críticas à instituição, gestava-se uma crítica que se dirigia à sua própria razão de ser, ao motivo pelo qual o museu foi pensado: a crítica à sede, ao lugar em que se situava, à materialidade última que não podia ser suprimida, sem que deixasse de existir.

Ao longo dos últimos anos, quando o museu parecia finalmente prestes a se concretizar, quando os diferentes projetos se podiam ali abrigar, surgiu a crítica ao óbvio. Junto com o anúncio do leilão, em que a Caixa Econômica Federal arrematou todos os Certificados de Potencial Adicional de Construção, intensificaram-se os questionamentos ao Porto Maravilha que vinham amiúde ganhando corpo. No mesmo mês em que Eduardo Paes, se antecipando a demandas surgidas quando da instauração da CPI Guggenheim, anunciava que os CEPACS financiariam as obras na região sem onerar a prefeitura que tinha prioridades em áreas como educação saúde e transportes (Paes, 2011), começariam a surgir aqui e ali os primeiros discursos mais contundentes contra o projeto de intervenção sobre a região. O discurso de que “na prática, a valorização imobiliária prevista a partir da revitalização da região financia antecipadamente a recuperação da infraestrutura” (Paes, 2011) seria justamente o estopim da crítica a que o MAR não mais poderia se furtar. O museu de consenso não poderia escapar ao processo de reforma urbana e especulação imobiliária de que sua sede se fazia instrumento.

Assim, é também em 2011, às vésperas da inauguração do MAR, que começam a aparecer os primeiros discursos de rejeição ao projeto Porto Maravilha e, junto com ele, ao Museu de Arte do Rio. Agentes externos à comunidade de interesses criada em torno do museu começariam, a partir de 2011, a colocar-se com mais visibilidade. Organizações não-governamentais passariam a representar grupos diretamente atingidos pelos processos de reforma urbana, chamando a atenção para processos de especulação imobiliária, remoções no Morro da Providência e uma intervenção feita à revelia da população local. Se, em palestra na Fundação Getúlio Vargas, Washington Fajardo (2011) chamara a atenção para o fato de que a Zona Portuária era a região da cidade que menos crescia e que tinha a menor densidade da cidade, com apenas 22.000 habitantes morando, sobretudo, nas áreas tombadas pelo patrimônio, o Fórum Comunitário do Porto, ao lado da FASE – Federação de Órgãos para Assistência Social e Educacional – procuraria tornar visíveis populações excluídas do concerto que vinha viabilizando o polo de economia criativa em que o MAR se inseria.

No mesmo ano, Eliomar Coelho (2011), um dos protagonistas da campanha contra a implantação do Guggenheim carioca e filiado ao PSOL, partido avesso às coligações PT-PMDB, publicaria em seu *blog* um artigo no qual criticava fortemente os processos de “revolução urbana” em que a especulação imobiliária desempenhava papel central. Eliomar chamava especial atenção para os acordos e consensos da cidade. Políticos e ONGs, excluídos das coligações político-partidárias hegemônicas, se tornariam, assim, porta-vozes de populações locais, que passariam a ser tomadas como sendo ignoradas pelo poder público, vazio a ser removido.

Mais uma vez, o último obstáculo ao museu, o novo objeto de dissenso, o lugar do museu na cidade, tentaria, ainda assim, ser abrigado na própria instituição. A abertura de uma mostra especialmente dedicada a discutir a cidade, com curadoria de Paulo Herkenhoff e Clarissa Diniz, parecia ser o último reduto da crítica no interior do museu. No *site* do MAR a divulgação da exposição assim descreve a mostra:

O abrigo e o terreno inauguram o projeto Arte e sociedade no Brasil, dedicado à atuação da arte brasileira no campo da alteridade e das relações sociais. A exposição reúne artistas e iniciativas de diversas regiões em torno de uma questão que – dadas as reformas urbanísticas que hoje transfiguram o Brasil, principalmente o Rio de Janeiro – se faz especialmente urgente: as concepções de cidade e as forças que se aliam e se conflitam nas transformações urbanísticas, sociais e culturais do espaço público/ privado. Entrecruzando distintos horizontes políticos e estéticos – como a ideia de cidade do homem nu de Flávio de Carvalho (1930), a constatação de uma cidade de casas fracas (Clarice Lispector em *O Mineirinho*, 1962), o projeto de urbanização da favela Brás de Pina (escritório Quadra, década de 1960) ou a atuação de artistas (2003-2007) na Ocupação Prestes Maia, em São Paulo –, a mostra problematiza a propriedade, a posse e o usufruto dos espaços sociais – o terreno – e os

modos como produzem política e subjetividade, do direito à habitação ao desejo de abrigo. Concebida como um laboratório de diálogos e antagonismos que percorre o século XX e invade a contemporaneidade, O abrigo e o terreno inclui ainda uma programação de atividades com intervenções, debates, palestras e publicações (MAR, 2013).

O convite ao coletivo Opavivará, com obra particularmente dedicada ao Morro da Providência, no entanto, novamente colocava a materialidade da sede como limite ao consenso. O convite à escola de samba mirim que desfilaria pela Zona Portuária em direção ao MAR era a nova síntese possível. O carro alegórico, exposto na mostra *O abrigo e o terreno*, era o símbolo último do consenso possível, da negociação que fazia, através da crítica institucional, a síntese possível, ainda que tenha sido também alvo de polêmicas, como discuti em outra ocasião (Sant'Anna, 2016). Por sua vez proibição ao desfile no dia da inauguração do museu – fosse ela por questões de segurança ou, de fato, por imposição autoritária da prefeitura – divulgasse o mal estar que já estava criado do lado de fora do certame e que cresceria meses mais tarde transformando a instituição em alvo quando da radicalização dos protestos na cidade (Barros, 2013), lança luz também sobre o questionamento de Julia Valdecasas no episódio do MACBA e sobre os limites de instituições cuja materialidade desafia os limites impostos pela autonomia dos campos.

Embora a crítica institucional não tenha sido tão claramente expressa na linha curatorial do museu como no caso do MACBA, esteve presente em outras mostras do MAR, em especial, na exposição de Yuri Firmeza, *Turvações Estratigráficas*, e na intervenção no terraço do museu, feita pelo artista português Alexandre Farto *aka* Vhils. De uma maneira ou de outra, também aqui a centralidade da cultura nas políticas públicas traz à tona novas formas de tratar as tensões imanentes à materialidade das sedes museais na cidade.

## **5. Considerações finais**

Diante dos dois casos, das duas cidades, o que pretendi mostrar aqui é que os processos de reformas urbanas centradas na formação de pólos de criatividade, na visibilidade de marcas urbanas e cidades criativas (Florida, 2011) parecem vir fazendo surgir novos atores sociais que colocam em evidência processos de crítica típicos do sistema da arte. Se David Harvey argumenta que a pacificação e profissionalização das escolas e oficinas de arte minguaram notavelmente a capacidade subversiva que tinham durante a década de 1960 (2013: 137), pesquisas recentes têm mostrado que o tensionamento causado pelo espraiamento dessa crítica para novas esferas da vida social vem ganhando atenção. Conforme referem D'Ovidio & Morató (2017), se a crítica e a resistência política são bastante comuns na esfera da arte, elas têm recentemente emergido num âmbito mais alargado da indústria cultural. Segundo os autores, movimentos de artistas que lutam contra a

ideia de cidades neoliberais têm sido acompanhados de movimentos da própria classe criativa que recusa políticas levadas a efeito em seu nome. Assim, o que procuro argumentar aqui é que o próprio repertório crítico da arte tem extrapolado as fronteiras típicas das esferas autônomas de produção artística, encontrando eco tanto em novos atores sociais quanto em agentes do sistema da arte. Se Vera Zolberg já havia chamado a atenção para os processos de hibridação e turvamento de fronteiras que deram espaço para artistas *outsiders* no mundo da arte (Zolberg, 2009), o que está em jogo, nesses casos, parece ser um processo ainda mais amplo.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Barberà, Oscar (2012). *Alianzas políticas, relaciones de poder y cambio organizativo: El caso de Unió Democràtica de Catalunya (1978-2003)*. Madrid: CIS.
- Buskirk, Martha (2003). *The contingent object of contemporary art*. Massachusetts: MIT Press.
- Delgado, Manuel (2008). La artistización de las políticas urbanas. El lugar de la cultura en las dinámicas de reapropiación capitalista de la ciudad. *Scripta Nova*. 12(270), pp. 68-80.
- D'Ovidio, Marianna, & Morató, Arturo (2017). Introduction: Against the creative city: Activism in the creative city: When cultural workers fight against creative city policy. *City, Culture and Society*, (8), pp. 1-50.
- Expositó, Marcelo (2015). *Conversación com Manuel Borja-Villel*. Madri: Ediciones Turpial.
- Florida, Richard (2011). *A ascensão da classe criativa*. São Paulo: LP&M Editores.
- Harvey, David (2013). *Ciudades rebeldes Del derecho de la ciudad a la revolución urbana*. Salamanca: Ediciones Akal.
- Heinich, Nathalie (2014). Práticas da Arte Contemporânea: uma abordagem pragmática a um novo paradigma artístico. *Sociologia & Antropologia*, 4(2), pp. 373-390.
- Huysen, Andreas (1997). *Memórias do modernismo*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Huysen, Andreas (2000). *Seduzidos pela memória*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora.
- Jacobs, Jane (2011). *Morte e vida nas grandes cidades*. São Paulo: Martins Fontes.
- Morató, Arturo Rodríguez (2009). Consensos e controvérsias sobre a cultura na sociologia contemporânea. *Comunicação apresentada no XIV Congresso Brasileiro de Sociologia*, SBS Livraria internacional, Rio de Janeiro.
- Paes, Eduardo (2011). *A Revolução no Porto do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: CDURP/Prefeitura. RJ.
- Pucu, Izabela (2017). *Arte como trabalho e vice-versa*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro.
- Ribalta, Jorge (2010). Experimentos para uma nueva institucionalidade. In Borja-Villel, M.; Cabañas, K. M. & Ribalta, J. (Eds.). *Relational Objects. MACBA Collection 2002-07* (pp. 225-265). Barcelona: MACBA.
- Rocha, Geane & Sant'anna, Sabrina Parracho (2016). Sobreposição de camadas nas políticas culturais e a construção da memória no Circuito Histórico e Arqueológico da Celebração da Herança Africana no Rio de Janeiro. *Revista Nava*, 2(1), pp. 287-303.
- Sant'anna, Sabrina Parracho; Miranda, Ana Carolin.; Marcondes, Guilherme (2017). Arte e política: a consolidação da arte como agente na esfera pública. *Revista Sociologia e Antropologia*, 7, pp. 825-849.
- Sant'anna, Sabrina Parracho (2013). Museus e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro. *O público e o privado*, (22), 2013. Disponível em: <http://www.seer.uece.br/?journal=opublicoeoprivado&page=article&op=view&path%5B%5D=801>
- Sant'anna, Sabrina Parracho. (2016). Arte, museu e cidade: o caso do MAR na Zona Portuária do Rio de Janeiro. In Villas Bôas, Glaucia (Ed.). *Um vermelho não é um vermelho* (pp. 29-56). Rio de Janeiro: 7 letras,
- Sassen, Saskia (2001). *The global city. New York, London, Tokyo*. Princeton: Princeton University Press.
- Subirats, Joan & Rius Ulldemolins, Joaquim (2008) *Del Xino al Raval: Cultura i transformació social a la Barcelona central*. Barcelona: Editorial Hacer.

- Szaniecki, Bárbara (2013, setembro 29). Amar é a Maré Amarello: multidão e arte, RJ 2013. *Universidade Nômade*. Disponível em: <http://uninomade.net/tenda/amar-e-a-mare-amarildo-multidao-e-arte-rj-2013/>.
- Urry, John (1996). How societies remember the past. In Macdonald, S. & Fyfe, G. (Eds.). *Theorizing museums*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Zolberg, Vera (2009) Incerteza Estética como Novo Cânone. *Ciências Humanas e Sociais em Revista*, 31(1), pp. 25-40.
- Zolberg, Vera (2015) Outsider art from the margins to the centre? *Sociologia & Antropologia*, 5(2), pp. 501-514.

## OUTRAS REFERÊNCIAS

- Ajuntament de Barcelona (1979). *Llibre Blanc dels Museus de la Ciutat de Barcelona*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Ajuntament de Barcelona (1985). *Pla de Museus*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona.
- Barros, Maria Lucia (2013, agosto 15). Violência após protesto perto de museu na Praça Mauá. *O Dia*. Disponível em: <http://odia.ig.com.br/noticia/rio-de-janeiro/2013-08-16/violencia-apos-protesto-perto-de-museu-na-praca-maua.html>
- Bohigas, Oriol. (1985, abril 04). Apostar, alfin, por la modernidade. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1985/04/02/pagina-40/32858842/pdf.html?search=museu%20art%20contemporani>.
- Coelho, Eliomar. (2011, dezembro 14). Cai definitivamente a máscara do Porto Maravilha [Web log post]. Disponível em: <http://www.eliomar.com.br/cai-definitivamente-a-mascara-do-porto-maravilha/>
- Fajardo, Washington (2016, março 17). Só o Rio pode salvar o Brasil. *El País*. Disponível em: [https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/17/opinion/1458236534\\_832387.html](https://brasil.elpais.com/brasil/2016/03/17/opinion/1458236534_832387.html)
- Fajardo, Washington (2011, setembro). Onde Tudo Começa: A Criatividade na Base da Revitalização Urbana Comunicação. *Comunicação apresentada no I Seminário Internacional Economia Criativa*, Fundação Getulio Vargas, Rio de Janeiro.
- Generalitat (1984). *Llibre blanc dels museus de Catalunya: criteris per l'organització del Patrimoni museístic del País*. Barcelona: Generalitat.
- Maia, Gustavo (2013, agosto 15). Protesto no Rio tem detidos e depredações; manifestantes se reúnem em frente à Câmara. *Portal de Notícias UOL*. Disponível em: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2013/08/15/dois-sao-presos-em-protesto-no-rio-manifestantes-seguem-para-camara-municipal.htm?cmpid=copiaecola>.
- Marzo, Jorge Luiz (2013) (diretor). *MACBA: La derecha, la izquierda y los ricos* [filme]. Barcelona: SUB.
- Niubo, Torrella (2006, outubro 07). Problemática de los museos catalanes. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1983/05/18/pagina-24/32974566/pdf.html?search=museos>.
- MAR (2013). O abrigo e o terreno: arte e sociedade no Brasil. Disponível em: <https://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/o-abrigo-e-o-terreno>
- S/A (1995, maio 02). Casi treinta mil personas visitaron en tres días el edificio del MACB. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1995/04/28/pagina-41/33786231/pdf.html?search=macb>.
- S/A (1988, março 04). El consorcio del MACC ve la luz hoy, tres años después del "pacte". *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1988/03/04/pagina-36/33032452/pdf.html?search=macc>.
- S/A (1995, abril 28). El edificio del MACB, nueva joya arquitectónica del Raval, a punto. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1995/04/28/pagina-1/33769053/pdf.html?search=macb>
- S/A (2006, outubro 07). EL gótico religioso acoge arte contemporâneo. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2006/10/07/pagina-6/52031490/pdf.html?search=macba>.
- S/A (1995, junho 28). El MACB prepara cinco exposiciones simultáneas para su apertura en noviembre. *La Vanguardia*. Disponível em:

- <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1995/06/28/pagina-48/33793928/pdf.html?search=miquel%20molins>.
- S/A (2006, outubro 07) Guerrilla urbana em Barcelona. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2006/10/07/pagina-1/52080172/pdf.html>
- S/A (1983, novembro 09). La generalitat creara um fondo de arte. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1983/11/09/pagina-35/32983853/pdf.html?search=cirici>
- S/A (2011, novembro 02). Prefeitura dá início às obras do prédio do Museu do Amanhã. *Revista Fator*. Disponível em: [http://www.revistafator.com.br/ver\\_noticia.php?not=179146](http://www.revistafator.com.br/ver_noticia.php?not=179146)
- S/A (2006, outubro 07). Protesta sin respeto. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2006/10/06/pagina-2/52031502/pdf.html?search=macba>
- Spiegel, Olga (1993, junho 27). Jean-Louis Froment acusa a los políticos de Barcelona de ejercer de censores artísticos. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1993/06/27/pagina-52/33725759/pdf.html?search=froment>
- Spiegel, Olga (1994, junho 01) La Fundado del MACB contrata a Froment. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1994/01/06/pagina-34/34416781/pdf.html?search=froment>.
- Subirós, Pep (1986, junho 3) Contribución a la historia de un ente de ficción: el Museo de Arte Contemporáneo de Cataluña. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1986/06/03/pagina-49/32872069/pdf.html?search=ente%20de%20ficcio>
- Valdecasas, Julia (2006, outubro 15). La equivocada táctica del avestruz. *La Vanguardia*. Disponível em: <http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/2006/10/15/pagina-28/52226944/pdf.html?search=valdecasas>
- Werneck, Furquim (2013, agosto 15). Manifestantes protestam no Museu de Arte do Rio. *Estadão*. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/noticias/geral,manifestantes-protestam-no-museu-de-arte-do-rio,1064480>.

**Sabrina Parracho Sant'Anna.** Doutora em Sociologia e Antropologia pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Professora Adjunta da Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro. Email: [saparracho@gmail.com](mailto:saparracho@gmail.com). ORCID: 000-0003-1726 -2018.

Receção: 14-03-2019

Aprovação: 09-06-2019

#### Citação:

Sant'Anna, Sabrina Parracho (2019). Museus, cidades e crítica institucional: o Museu de Arte Contemporânea de Barcelona e o Museu de Arte do Rio em análise comparativa. *Todas as Artes. Revista Lusó-brasileira de Artes e Cultura*, 2(1), pp.98-120. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/ta2n1a6