

O museu como monumento, fórum e escola

Entrevista com Luiz Guilherme Vergara

Entrevista cedida a Carlos Douglas Martins Pinheiro Filho, para sua pesquisa de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGSA-UFRJ).

CDMPF: Gostaria que você falasse sobre a história do MAC-Niterói a partir de sua experiência com o mesmo e dos acontecimentos que você vivenciou.

LGV: Sua pergunta envolve a questão da minha experiência, então, é importante deixar claro que o meu relato são memórias e leituras a partir da minha experiência.

Eu saí do Brasil em agosto de 1991 para fazer mestrado na cidade de Nova Iorque, que iniciaria em setembro. Tinha tido uma experiência trabalhando no Museu de Arqueologia de Itaipu, tinha estudado história da arte na PUC-RJ e morava num sítio em Várzea das Moças, Niterói. cursando o mestrado em artes na Universidade de Nova Iorque, fui aceito para estágio em dois museus, no MoMA (*Museum of Modern Art*) e no Metropolitan (*The Metropolitan Museum*). Então, a experiência de ter trabalhado como artista numa comunidade de pescadores em Itaipu foi uma primeira experiência muito rica para testar o desafio de tratar de arte com quem não tem relação e contato com a arte ou com um tipo de arte. Graças a essa experiência eu fiz uma exposição dos meus trabalhos em Nova Iorque e conheci o Diretor da Divisão de Educação do Metropolitan, Nick Luckow, e ele fez uma carta para eu ser artista residente no Metropolitan, dentro das ações de educação.

Essa experiência que começa em setembro de 1991 foi fundamental, inclusive para o meu doutorado que foi deslocado, pois não foi um doutorado focado em uma produção artística, mas um acompanhamento de práticas interpretativas e participativas de artistas ou respostas poéticas dentro de um museu clássico e enciclopédico com o Metropolitan. Eu trabalhei em outwit, era o termo usado lá, que consistia em ir para o Bronx, Halem, com uma bolsa oferecida pelo Metropolitan.

Quando eu voltei em fevereiro de 1996, em conjunto com Martha Niklaus, que trabalhava no Museu da República, e a Universidade Federal Fluminense (UFF), organizamos um seminário intitulado Museus em Transformação. Esse seminário foi exatamente de agosto para setembro de 1996 e o MAC-Niterói estava inaugurando 2 de setembro. Nós não

conseguimos nenhum recurso aqui, queríamos apresentar essa ideia de pensar o museu novo, mas ao longo desse período eu fui chamado para organizar a Divisão de Educação do MAC-Niterói. Então, antes do MAC inaugurar eu fui chamado e o encerramento do seminário foi um café da manhã no museu. Depois tivemos algumas experiências com as pessoas convidadas para o seminário na primeira curadoria do museu, que foi de Reynaldo Roels Jr. O que se tornou a minha história foi ter a experiência de inaugurar o museu e verificar que aqui o pensamento curatorial e o conceito de museu não estavam contemplados e atualizados, apenas o fenômeno da arquitetura de Oscar Niemeyer. Ao longo desse tempo a minha prática interpretativa, dos espaços e do pensar, formou muitas das minhas visões em relação a potência ou potencial desse lugar, assim como sua fraqueza e fragilidade. Um bom exemplo é que aqui nós temos algumas salas importantes: uma de arquitetura, da direção, da museologia e administração e a outra sala é de teoria e pesquisa. Então, o museu foi pensando sem ter uma reflexão sobre a escola e educação, sobretudo por que o próprio MAM muito antes tinha o Bloco Escola e tinha um forte pensamento de que a escola tem lugar no museu, é um lugar onde não apenas se expõe, mas tem debates, conferências, conversas sobre práticas artísticas. O MAM tem uma complexidade de visão ao ser inaugurado maior do que o MAC-Niterói. O atropelo de um colecionador oferecer para a cidade de Niterói uma coleção e a obra do Niemeyer foi tão rápido que não houve um pensamento da complexidade que significa um conceito de museu contemporâneo. Outra questão que foi verificada logo no primeiro mês é que houve um sucesso de público fenomenal. Quarenta mil visitantes... era um fenômeno! Assim como foi um fenômeno o ressurgimento de Oscar Niemeyer no Brasil.

CDMPF: Você considera que o MAC-Niterói foi um sucesso apenas pela arquitetura? E a Coleção Sattamini?

LGV: Você pode percorrer a trajetória de Niemeyer, quando o MAC é inaugurado em 1996 tem grande sucesso, automaticamente internacional. O MAC foi internacional imediatamente. Mas também o que estava sendo exposto? O recorte de um tremendo momento de contatos novos entre vanguardas históricas pós anos 50 e uma sociedade que nunca teve contato com ela. As relações de desconhecimento histórico e de valores estéticos, uma completa alienação, convivendo ao mesmo tempo com uma arquitetura monumental de um mirante belíssimo. Essa história, até os dias de hoje, está presente no museu. O que implica para um pesquisador? O que implica para um colecionador? o que implica para um curador ou uma gestão? O desafio de respeitar a sociedade. Mas o respeitar a sociedade tem dois lados, primeiro se você for fazer o que a sociedade já tem como gosto de senso comum,

you do not create any transformation, which problematizes what is a democracy in contemporary politics. If you made a plesbicio this museum could be a great mirage and does not need its own collection of contemporary art. Contemporary artistic production is in a certain way a counter flow with relation to common sense, common taste. Now it will happen a presentation of music from Cariri, the public will have an automatic appreciation of popular music. One of the phenomena that is directly linked to the foundation of Oscar Niemeyer, which is this monument, this museum, is the phenomenon of the 1990s and still of the Constitution of 1988 that was reinvoking the right of citizenship and the right of public institutions to have access to cultural goods. And contemporary art, in a certain way, is in the counterflow, it is complex and rejects becoming tradition. Here it passed, and for me it became very clear to understand this, the complexity of everything that can be a jargon. How is it possible for you to offer contemporary art in its historical, conceptual and complex nature, for a place that is pleasant. The MAC is a pleasant place, it is a popular place, a wonderful place that a person can come wearing flip-flops, a museum of flip-flops and bermudas. This place is, perhaps, even more contemporary. Then, you enter in another way of observing this situation, instead of this characteristic of darkening the museum, on the contrary, it is the contemporary characteristic, which is the 21st century. And this is a challenge of how to offer quality in this instance of social laboratory, public laboratory. This was the field and question of my doctorate, which is the challenge of the contemporary. I registered some situations and some legacies: certainly communism and modernism of Oscar Niemeyer brought a reboque of an idea of the popular, in its relation with the landscape. An idea of landscape as a declaration of value, which I play with the anthropophagic manifesto of Osvaldo de Andrade which is the relation school and forest. Forest is the barbaric, that which is not civilized by the European. Then, this landscape is contundente here it has this legacy of Niemeyer bringing the landscape inside the museum: look outside, look at the forest. This forest is also history of the landscape, of the group *green* that breaks with the fine arts in Rio de Janeiro, it is the history of the traveling painters. Then you see here a local of palimpsest, which are all temporalities in the same intertext and context. These resonances pass to intensify the power of this place. How to respect this polyphony? On one side, polyphony and on the other palimpsest. The practice of this place was calling attention to the idea of museum laboratory, a laboratory of Brazil, laboratory of school and forest. The landscape is polluted, it hides the favelas behind the buildings of the middle class and bourgeoisie, there are favelas. It is in this landscape that is the contemporary, in this inequality, in the cracks. The red ramp of the MAC is a paradox, a contradiction, an impossibility. This museum is on the precipice, it is on the margin, it is marginal, it is in the bands

do além, na geografia da impossibilidade. Essa impossibilidade que é o abismo profundo do Brasil, "o Brasil é meu abismo", todas essas citações estão aqui em ressonância. Então é este lugar que é a instigação que ao longo dos anos eu fui praticando e ao mesmo tempo reconhecendo que precisamos de excelentes profissionais. O que eu chamo de escola, é uma escola de curadores, de educadores, de artistas. Esse é o museu escola, um museu laboratório onde você tem história, tem agenciamento, tem questões ambientais, enfim, tem toda essa complexidade da relação floresta e escola.

CDMPF: Sobre essa questão dos museus de arte contemporânea, o que caracteriza e diferencia esses museus dos demais?

LGV: Sobre isso não há um consenso sobre os críticos de arte e os historiadores, nem os museólogos. Então, para mim, esse lugar é arquimediano, o ponto arquimediano. Ou como Borges fala: “aquele ponto onde você vê todos os tempos. É um ponto de extrema complexidade.”

CDMPF: Como é a relação da diretoria do museu com a prefeitura [Prefeitura de Niterói], com a Secretaria de Educação, com a Fundação de Artes?

LGV: A relação sempre foi difícil. Neste exato momento em que dou essa entrevista é um momento de extrema fragilidade que estamos vivendo. Estamos vivendo uma política em Niterói que diz que se o museu está fechado, não vai ter exposição, então podemos dispensar todos os funcionários. O museu foi fundado e eu sei que a Glaucia [Glaucia Villas Bôas] e a Sabrina [Sabrina Parracho] fazem essas pesquisas, o museu foi fundado como uma unidade, um departamento público da Fundação de Artes de Niterói. Isso ao longo dos anos deixa muito evidente que o museu não pode ficar asfixiado dessa forma, tem que ser livre, tem que ter autonomia. Como os políticos vão entender essa potência? Há controvérsias até com as cabeças pensantes da época. Se você for perguntar ao Ítalo Campofiorito, ao João Sattamini, as pessoas que estavam na condução, muitos dizem que o museu deveria ser independente da Secretaria de Cultura, que deveria ter um vínculo separado. Mas na verdade, ninguém poderia imaginar o devir desse museu. Ninguém imaginava a potência do que estava sendo inaugurado. Uma potência contundente, uma criação que ultrapassa os criadores. Ultrapassa o colecionador, os governantes, a museologia e os museólogos. Há parâmetros utilizados aqui que são completamente disfuncionais em relação as regras da museologia, assim como parâmetros da própria arquitetura. Tem também a controvérsia dos monumentos museus do contemporâneo, que são pós 1990, que estão ligados ao *city marketing*, ao *marketing* das

idades, relativo a globalização, ao turismo e a economia criativa. Tudo isso ocorre nos anos 1990, onde se inaugura esse pensamento no Brasil com a Constituição de 1988.

CDMPF: Pesquisando o discurso de Jorge Roberto da Silveira pude perceber que essa relação causal entre o museu e o turismo é muito recorrente...

LGV: Eu não tenho nenhum problema com o turismo. Bauman faz uma crítica quando fala sobre viajantes e vagabundos. Eu não tenho esse problema, mas isso não pode abafar a complexidade de um museu contemporâneo. E não estou falando de arte contemporânea, mas dos museus na contemporaneidade, como o Museu do Amanhã, eles nascem numa ecologia capitalista e globalizada. Ninguém pode separar o MAR (Museu de Arte do Rio de Janeiro) e o Museu do Amanhã do projeto da região portuária, do projeto de um novo Rio. Ninguém pode separar o MAM-RJ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro) do aterro do Flamengo.

CDMPF: O mesmo acontece entre o MAC-Niterói e o caminho Niemeyer?

LGV: O Caminho Niemeyer vem depois! O museu teve um sucesso tão grande que decidem fazer o Caminho Niemeyer.

CDMPF: Um caminho inverso...

LGV: Isso. Não é o planejamento urbano que colocou um museu dentro, como no aterro do Flamengo. E não houve discussão suficiente do que é um museu para os anos 1990. Lamentável, pois a nova museologia já estava bastante avançada. Dois vasos que não se comunicam são os vasos de uma museologia social de engajamento político dos anos 1970, das etnografias dos museus participativos, que está muito mais ligado aos museus de memória, museus históricos, museus de comunidade do que os museus de arte contemporânea. O que é uma pena...

CDMPF: Queria perguntar sobre uma questão, vinda da minha pesquisa inicial sobre a história do museu, que é a relação entre o poder público e o colecionador João Sattamini, sujeito privado, visto que sua coleção é sua propriedade. O que me pareceu uma questão muito importante para a existência do museu. Como o Diretor lida com essas instâncias de poder? Como é a relação com o Conselho Deliberativo, com o próprio colecionador e os objetos da coleção?

LGV: O Conselho Deliberativo do museu foi desativado e infelizmente essa história é complicada, precisamos reconstituir esse conselho, as pessoas estão muito idosas. Ficou uma composição ligada a uma constelação, um grupo de vozes com a de Sattamini, Campofiorito,

e ele nunca teve, de fato, voz ativa na prática do museu. É diferente de um conselho como o da Pinacoteca, que tem Aracy Amaral. Isso é uma dívida que o museu precisa saldar. Tem os nomes, mas os membros estão com idade avançada, alguns já têm 80 anos, então, fica um conselho de anciões. Como você forma um novo conselho? Isso é uma boa pergunta. Estou aqui desde 2013 e não consegui instituir esse conselho. Eu posso declarar que isso é uma dívida minha, fazer um Conselho, que seria curatorial e até para opinar sobre as políticas de aquisição do museu.

CDMPF: E a relação do Diretor com o colecionador e os objetos?

LGV: Ele tem uma declaração que eu repito muito, em que ele diz que não quer uma coleção que fique guardada nos armários. Ele que ofereceu a coleção para o prefeito (Jorge Roberto). E o prefeito responde: se você conseguir um projeto de Niemeyer eu construo um museu. Isso é uma mitologia, mas é ótimo porque um colecionador com esse movimento é raro no Brasil. A maioria dos colecionadores privados escondem suas riquezas. Dar vida pública a coleção é um ato interessante. Tem todas as outras questões que nos possamos comentar, mas isso é algo interessante.

CDMPF: E a relação específica com esses objetos? Como que é guardar, manejar, expor e catalogar? Porque houveram muitas exposições da coleção e eu estudando os catálogos digitalizados percebi vários segmentos dentro da coleção, que é muito vasta.

LGV: Você está usando um termo que devo te corrigir, na coleção tem agrupamentos de artistas, tem obras que vão configurar o corpo de obras de um artista. Tem artistas que tem um corpo de obras na coleção e o colecionador constitui esse corpo elegendo determinadas obras que ele quer adquirir. A coleção é idiossincrática, pois um conjunto que vai se constituindo, segundo as entrevistas dele (tem um livro sobre os 10 anos do MAC que tem uma entrevista do João Sattamini), por que ele conhecia Antônio Dias em Milão, gostava de arte e era um economista jovem. Conhece o Antônio Dias que também era um artista jovem, conceitual, já tinha tido um sucesso. Era final dos anos 60 em Milão e ele (Sattamini) estava comprando obras de artistas estrangeiros. Ele retorna ao Brasil nos anos 1970 com um conjunto de obras, então ele se aproxima de pessoas daquela geração de artistas até que num determinado momento ele é aconselhado, por Vitor Arruda, a focar sua coleção na arte brasileira. Desde então ele vem constituindo e conceitualizando a coleção. Ele dá uma declaração em que num dado momento ele se dá conta de que tem uma coleção e que é um colecionador. Assim, ele gera um novo momento dessa compra. Ele já tem escutas e aconselhamento de Afonso Costa

e Vitor Arruda, que vão indicar a ele artistas emergentes ou ofertas que estão em Leilão de obras que são históricas. Ele tem um excelente conjunto de obras dos anos 1950, assim como tem um conjunto excelente de obras dos anos 1980. Tem um excelente conjunto de obras de Jorge Guinle e Antônio Dias. Tem a melhor coleção brasileira de Lygia Clark. Esses são os tesouros da coleção.

CDPMF: Fazendo um parêntese, já que você mencionou a Lygia Clark. Eu acompanhei essa polêmica em torno da última exposição dos objetos criados por ela na Coleção Sattamini. Pode falar um pouco sobre isso? Como o museu tratou dessa questão?

LGV: O caso da Lygia Clark é um caso histórico e o MAC faz parte dessa história. Você tem um colecionador que compra obras diretamente da Lygia Clark, quando ninguém queria comprar. Ela tinha problemas com o filho e quando ela morre os filhos criam uma associação. E por ela ter muitas obras conceituais, múltiplas e originais, e com o volume de mercado muito grande, a família vai passar a ter o interesse de catalogar toda a produção que não está em poder da associação. Mas o procedimento que eles adotaram o colecionador rejeitou, pois é um procedimento que inclui o pagamento de taxas e assinatura de documentos de certificação da autoria da artista a partir de um legislador ou *conessaire* indicado pela associação. O colecionador rejeita esse procedimento, mas a associação tem o direito de uso de imagem da artista. Então, você pode expor toda obra, mas não pode imprimir um catálogo... Direito de imagem é uma controvérsia, também tivemos problemas com a família do Volpi, temos vários casos onde o uso da imagem é da família e a obra ou objeto não é.

CDMPF: Você acredita que haja uma disputa pelo controle da memória, que se pensa e se fala sobre o artista?

LGV: Essa questão sobre o controle da memória, se você estiver falando sobre o controle das biografias, aí é outra coisa, não chegamos a este estágio. O maior problema foi com a Lygia Clark. Tivemos pessoas no MOMA que passaram a exigir a exclusão de obras não certificadas pela Associação em exposições. Então, a exposição de Lygia Clark no MOMA não teve obras de nossa coleção.

CDMPF: Como diretor do museu, qual é o seu entendimento sobre o papel social do museu? Ou seja, sua relação com a sociedade e sua importância para a cidade.

LGV: Está muito ligado a uma potência que ultrapassa os entendimentos contemporâneos. Essa contemporaneidade, que falo, não é o mesmo termo que é utilizado

para arte contemporânea, mas do entendimento das gerações dos últimos 19 anos. Há um sucesso turístico e esse sucesso lança a cidade como um orgulho. Não é o Caminho Niemeyer que lança, este é uma coisa que esta parada, isolada, foi na contramão e está parado até hoje. O MAC gerou uma potência tão grande que transborda e deu vazão para esse projeto que se tornou um problema. O MAC tem uma potência e ainda está em estágio potencial, porque a arte contemporânea, as museologias e pedagogias de engajamento estão juntas, mas os profissionais estão separados. Se você for verificar, constatará que as revolucionárias propostas pedagógicas de Paulo Freire vão influenciar uma nova museologia. Por quê? Paulo Freire vai tratar de uma educação que não é informativa, que não é bancária, mas que vai criar uma condição política de produção de protagonismo a partir da aprendizagem, um processo de leitura de mundo. Isso vai influenciar uma museologia de engajamento, que pensa os objetos e histórias do museu não apenas a partir das narrativas hegemônicas. Esse movimento é revolucionário e se inicia nos anos 1970, mas fica dominado e restrito às esferas da antropologia e dos museus etnográficos e comunitários. A arte contemporânea fará o mesmo caminho de engajamento anti-museu e anti-arte, e hoje retorna essa discussão sobre coletivo, sobre engajamento, sobre estéticas marxistas, onde se rejeita um objeto final para ser formar um processo de construção de múltiplas narrativas e múltiplos protagonismos. Nesse sentido, esse museu tem uma forma que tem essa intuição de futuro. A potência dele de catalisar o futuro é de uma utopia marxista, uma utopia concreta.

CDMPF: Nesse sentido, ele é modernista?

LGV: Não é do modernismo que você está falando. Ele não é dessa categoria, pois é ao mesmo tempo modernista, pós-moderno e contemporâneo. Por que ele fala em ter um lugar e ao mesmo tempo ser o oposto, um anti-lugar. Ser um monumento e ser a comunidade. Ser oráculo, templo e fórum!

CDMPF: Podemos dizer que o "contemporâneo" se caracteriza por esse convívio entre diferentes temporalidades?

LGV: Esse é o paradoxo que devemos levar à discussão. Ele é contemporâneo porque está no contra-fluxo. Então, por mais que ele tenha sucesso, este é apenas uma faceta do museu de uma acomodação. O sucesso, às vezes, é desfavorável a essa potência. Porque o político já encara como sucesso turístico e essa questão se torna uma acomodação onde não precisa haver "vida inteligente", basta manter limpo e acolher os visitantes. Então, essa função social do museu é como potencializar o papel de transformação social do museu. Por isso eu

trabalho com Appadurai que defende que o papel da imaginação é gerar novos imaginários, novos protagonismos. Nesse sentido, esse museu é o próprio anti-museu. Mas esta resposta complexa é como eu vejo: existe o sucesso turístico, o sucesso de respeito como oráculo, como uma coisa tão potente por fazer olhar para fora.

CDMPF: Como entender o MACquinho nesse contexto?

LGV: O MACquinho é resultado de um programa de arte e ação ambiental, e significa Modo de Ação Comunitária, que foi inspirado na rede do programa cubano dos médicos de família que veio para Niterói. Aqui foi instituído, nos anos 1990, uma metodologia de saúde pública preventiva anti-hospital. Então, marcamos nessa rede para construir uma relação anti-museu, a partir de módulos cujo MACquinho foi apenas um. Infelizmente se parou no primeiro. O ideal seria construir uma rede onde a obra de arte trabalhe com o conceito artístico de paradoxo, é o lugar do presente, mas também é o lugar daquilo que ainda não é consciente. Um lugar de imaginação e transformação social. Então, quando você fala de papel social, podemos dizer que ela tenha essa ambivalência que é criar pertencimento e produzir transformação. A arte contemporânea está no contra fluxo. Esse fluxo e contra fluxo, arte e anti-arte é, para mim, o contemporâneo. E uma inquietação, não se pode ser 100% turístico, mas não se pode ser contra a sociedade.

CDMPF: Esse museu tem esse mirante que proporciona a integração visual da cidade ao Rio de Janeiro, onde você se sente parte da metrópole, ao mesmo tempo proporciona uma visão da própria cidade de Niterói, como você entende essa questão?

LGV: Esse museu tem vários aspectos interessantes e eu acho que existem várias categorias que servem para entendê-lo. Ele é museu-templo, museu grego, musas, monumento. Também é museu-fórum, ágora, pois temos feito fóruns. Também é museu-escola, porque ele funciona como lugar de aprendizado.

CDMPF: Você quem trouxe essa discussão sobre educação para o MAC?

LGV: Tem muitas pessoas que discutem essa questão, como Ana Mae Barbosa. Em São Paulo essa discussão está avançada. A discussão sobre museu e educação existe mais em São Paulo, mas aqui a discussão no MAM-RJ estava ligada a Mario Pedrosa e Ivan Cerpa, a escolinha de dele. E o primeiro bloco que se inaugura do MAM-RJ é o Bloco Escola. A arte ele vai se deslocar da virtuosidade do fazer, da artesanaria, do craft, para o conceitual, para o pensamento, as relações e apropriações. A crise do fazer e do objeto, também é a crise do

conhecimento e da escola. Por isso eu acredito que o MAC também possa ser considerado como museu-praça. Nós desenvolvemos várias atividades no pátio, que é uma praça. O Mario Pedrosa desenvolve o conceito de paralaboratório, que eu gosto muito. Aqui, esses são os componentes presentes, mas que para qualifica-los, precisa-se de investimentos. Então, a função social do museu, como eu penso, é de transformação social.