



# UMA HISTÓRIA DO AGORA

Kavita Singh

museu de arte moderna  
história mercado de arte

*Um panorama da constituição de museus de arte moderna e contemporânea na Índia, além da fundação da Galeria de Arte Nacional, na pós-independência. Para tanto, o texto discute políticas estatais e privadas de aquisição de trabalhos de arte, assim como problematiza a construção da história da arte por meio da construção dessas coleções.*

## Museus de arte moderna em regiões não ocidentais

No verão de 1976, Imelda Marcos foi às compras. Não em busca de sapatos, como era de esperar: não; dessa vez, a mulher do ditador filipino Ferdinand Emmanuel Edralin Marcos visitou minuciosamente museus, galerias e coleções privadas em Nova York e Washington, à procura de empréstimos de arte para a exposição de abertura do Museu Metropolitano de Manila. Montado em apenas quatro semanas, ele foi instalado em um edifício militar, adaptado em caráter de urgência. Sem coleção, o que, na verdade, nem precisava, já que sua missão era mostrar exclusivamente “arte não filipina” por meio de exemplares emprestados do modernismo ocidental.

O museu da Sra. Marcos foi criado com prazo de entrega (*deadline*), pois sua abertura seria um “ponto de luz” cultural para uma importante reunião do FMI e do Banco Mundial em Manila, que, eventualmente, sancionaria mais recursos para sustentar a ditadura de Marcos. Se o objetivo declarado do museu era “ampliar a conscientização do nosso povo sobre as culturas do mundo”,<sup>1</sup> talvez seu propósito verdadeiro fosse exibir aos banqueiros ali reunidos “os Marcos” como autocratas esclarecidos, capazes de trazer a modernidade para o seu canto do mundo.

Em outro lugar da Ásia, mais ou menos na mesma época, outro ditador montava um museu de arte moderna. Ao contrário do museu em Manila, no entanto, sua instituição não era uma casca vazia: sua coleção tinha uma lista notável de mestres modernistas, de Pissarro, passando por Picasso, até

*HISTORY OF NOW* | This is an overview of the formation of museums of contemporary and modern art in India, in addition to the foundation of the post-independence National Art Gallery. Therefore, the text discusses state and private policies on procurement of works of art, and questions the construction of the history of art through the construction of these collections. | museum of modern art history art market

Vista geral da Galeria Nacional de Arte Moderna (GNAM), Nova Deli

Pollock. Diziam que essa grande coleção tinha sido comprada por US\$ 30 milhões, soma surpreendentemente alta na época. Essa coleção de arte moderna ocidental, a mais importante fora do Ocidente, foi adquirida para o Museu de Arte Contemporânea de Teerã, instituição inaugurada pelo xá do Irã em 1978, poucos meses antes de sua queda. Como uma crítica sugeriu, o xá precisava de museus ao estilo ocidental para completar a fachada de modernidade que construiu para olhos ocidentais.<sup>2</sup>

O Museu de Arte Contemporânea de Teerã foi apenas um dos vários projetos do xá que trouxeram a vanguarda da arte ocidental para o Irã, mesmo quando seu regime suprimia a liberdade de expressão e de oposição política em meio ao povo iraniano. Durante a década de 1970, o Irã também testemunhou o Festival de Artes de Performance de Shiraz, que recebeu artistas como Merce Cunningham e John Cage no Irã; o vanguardismo de suas performances, por sua vez, provocou forte reação, que contribuiu para a Revolução Islâmica de 1979.<sup>3</sup> Com a Revolução Islâmica, o Festival de Shiraz foi suspenso, mas a coleção de arte ocidental do Museu Teerã não foi destruída nem desmembrada; ela permanece no Teerã Moca, mas é mantida durante a maior parte do tempo em depósitos longe do olhar do público.<sup>4</sup>

O Museu Metropolitano de Manila e o Museu de Arte Contemporânea de Teerã ilustram uma forma atribuída ao museu de arte moderna no mundo não ocidental. Na visão fundadora desses museus, o modernismo e a modernidade são percebidos como pertencentes ao Ocidente e por ele inteiramente constituídos. Nessas circunstâncias, um museu de arte moderna é inevitavelmente um museu da arte ocidental. Trazendo exemplares canonizados do modernismo de Paris ou Nova York para Manila e Teerã, esses museus fazem pouca

ou nenhuma referência à produção de arte local, por definição e reconhecidamente, a ser excluída dos circuitos da modernidade e do modernismo. É claro que não é por acaso que nossos dois exemplos de museus desse tipo – os museus de “modernismo ocidental” – foram implantados em seus países por governantes autocráticos, cuja relação de clientes com as potências ocidentais os alienou de seus próprios contêrrâneos, ainda que os tivesse feito aparecerem para o mundo exterior como déspotas esclarecidos, capazes de trazer modernidade a suas próprias nações atrasadas.

Por outro lado, museus como a Galeria Nacional de Arte Moderna (GNAM) da Índia ilustram o outro, o paradigma oposto de museus de arte moderna construídos fora do Ocidente. A Galeria Nacional da Índia limita-se a traçar a modernidade, conforme decretada desde meados do século 19, dentro dos limites atuais da nação indiana. Coletando e exibindo arte feita por artistas modernos indianos e, em menor grau, por artistas estrangeiros que trabalham na Índia, a GNAM conta a história de uma modernidade local e não ocidental na arte.

De fato, na história da arte indiana da Galeria Nacional, é a influência ocidental que é marginal, pois parece apenas fornecer o germe inicial de gêneros e movimentos que, então, crescem organicamente no solo nativo. Em uma narrativa que imita a famosa e infame caracterização da história da arte moderna ocidental de Alfred Barr como uma série de movimentos em revolta contra os seus antecessores, na Galeria Nacional de Arte Moderna da Índia, vemos a importação colonial da pintura acadêmica como uma primeira intimidação do ‘moderno’ na arte indiana. Com o tempo, isso é suplantado pela Escola de Bengala; o modo nostálgico da Escola de Bengala é rejeitado por Sher-Gil e, mais tarde, pelos progressistas de Bom-

baim; suas formas agressivas, expressionistas são postas de lado por abstracionistas, alguns dos quais produzem uma abstração indiana do tipo “neotantra”; a retirada da abstração do mundo age então como um estímulo para pintores comprometidos politicamente com uma nova narrativa. A história da arte indiana moderna é recontada como um diálogo interno entre jogadores indianos; aqui, o Ocidente aparece como um recurso ocasional para motivos e estilos, e não como a fonte e origem da própria modernidade.

Talvez, a ideia de uma arte moderna nacional mais ou menos insular pareça artificial – o modernismo é, afinal, sobre conexões e transgressões, e não sobre legados e heranças limitadas nacionalmente. E, ainda, a ocorrência desse tipo de museu de arte moderna em solo indiano não é por acaso. A Galeria Nacional de Arte Moderna é um dos muitos instrumentos que a Índia tem usado em seu longo projeto de reivindicação da modernidade para si mesma. Pois, como observa Partha Chatterjee, cedo se compreendeu na Índia colonial que “dada a estreita cumplicidade entre conhecimentos modernos e regimes modernos de poder, não devemos permanecer jamais como consumidores da modernidade universal; nunca poderíamos ser levados a sério como seus produtores. É por essa razão que temos tentado, por mais de 100 anos, afastar nossos olhos para longe dessa quimera da modernidade universal e abrir um espaço onde possamos nos tornar criadores de *nossa própria modernidade*”.<sup>5</sup>

### Arte moderna e mitos nacionais

Hoje, muitos críticos veem a Galeria Nacional de Arte Moderna da Índia como uma besta de mo-

De forma especial e própria, Jawaharlal Nehru e Amrita Sher-Gil foram cruciais para o desenvolvimento da GNAM. Aqui, eles se reúnem em um encontro imaginado por Vivan Sundaram, intitulado *Meeting em Gorakhpur*, de 2002; cada painel tem 20 x 24 polegadas (O trabalho é baseado em duas fotografias, do terceiro painel, tiradas na Fábrica de Açúcar de Saraya, em 1940. O autor da foto permanece desconhecido)



vimento lento, burocrática, incapaz de responder à rápida mudança do cenário artístico e suas necessidades. Em 1954, porém, quando foi criada, a GNAM era uma instituição à frente de seu tempo, sendo praticamente o único exemplo de museu de arte moderna em país recém-independente.

A década após o final da Segunda Guerra Mundial viu impérios coloniais recuarem, levando à formação de uma série de nações descolonizadas. Em um ritual de celebração da soberania recém-adquirida, país após país fundou um Museu Nacional ou renomeou como tal um museu colonial preexistente. Tipicamente, esses Museus Nacionais celebraram a arte do passado: a grandeza de civilizações antigas testemunharia a história longa e a cultura sofisticada da nova nação. Na narrativa desses museus, a grandeza futura da nação tornou-se inevitável, uma renovação de um passado pré-colonial glorioso.<sup>6</sup>

A arte moderna não teve nenhum papel a desempenhar nesse mito nacional, e isso não deveria nos surpreender haja vista que praticamente nenhum novo Estado na Ásia ou na África estabeleceu um museu de arte moderna por decreto nacional nesse período. Em vez disso, a arte moderna produzida nesses Estados foi ocasionalmente anexada à última parte da narrativa da civilização do museu nacional. Galerias de arte moderna ou museus estabelecidos nos primeiros anos de formação dos Estados, recentemente, descolonizados tendem a ser instituições modestas, concebidas por iniciativas privadas, normalmente, de grupos de artistas ou de colecionadores particulares. Museus de arte moderna patrocinados pelo Estado só começaram a aparecer nas nações pós-coloniais na década de 1980, e a maioria deles foi fundada muito depois, nos anos 90 ou nos primeiros anos da década de 2000. A exceção notável a esse pa-

drão, então, é a Índia, com a instalação, em 1954, da Galeria Nacional de Arte Moderna, apenas seis anos depois de alcançar a independência.<sup>7</sup>

As exigências que levam à criação da Galeria Nacional constituem um caso curioso.<sup>8</sup> Em resumo, trata-se da história de um grupo de artistas treinados na tradicional Escola de Bengala, que solicitou ao governo da Índia recém-independente a criação de um museu de arte moderna de prestígio, cujo controle eles pretendiam. O governo resistiu a essas demandas não com o intuito de negar o projeto, mas para apropriar-se dele, a fim de garantir que a primeira galeria de arte da Índia fosse *mais* moderna e *mais* amplamente representativa do que qualquer instituição que aquele grupo de artistas fosse capaz de produzir.

Durante as décadas de 1930 e 1940, dois irmãos formados na Escola de Bengala, Sarada e Barada Ukil, construíram uma rede de artistas nacionais e montaram exposições de arte anuais, tornando-se porta-vozes do círculo de artistas indianos. Eles também recorreram ao governo e a outras fontes prováveis de patrocínio, em busca da concessão de terrenos e verba para a construção de uma Galeria Nacional de Arte. Dadas as tendências de suas próprias práticas indianistas, no entanto, o projeto seria provavelmente o de uma Galeria de Arte *Nacional*: arte que exibiria características 'índianas' ao reviver tradições do passado. Em 1949, o que os Ukil desejavam tanto foi dado e tirado: eles receberam um pedaço de terra no Centro de Nova Deli para a sua galeria; mas o que eles iriam construir seria apenas *uma* galeria – a Sociedade de Artes e Ofícios de Toda a Índia – enquanto o próprio governo decidiu construir e controlar a galeria da Índia independente – a Galeria Nacional de Arte Moderna.

Tal como acontece com muitos projetos da época sobre o futuro, a GNAM também surgiu, di-

zem, a mando de Jawaharlal Nehru [na época primeiro ministro indiano]. Amrita Sher-Gil, uma artista conhecida e admirada por Nehru, morreu, e sua família ofereceu suas obras ao Estado. Na ausência de instituição apropriada que pudesse comprar e expor as pinturas de Sher-Gil, Nehru cuidou da aquisição das obras e depois da fundação de uma Galeria Nacional, cuja coleção abrigaria em seu núcleo os referidos trabalhos. De um só golpe, Nehru fundou uma importante instituição e a direcionou firmemente ao alinhá-la com tendências globalizantes, “progressistas”, na arte indiana moderna. A presença de mais do que uma centena de obras de Sher-Gil na coleção não permitiria simplesmente que a GNAM se tornasse um polo avançado da Escola de Bengala. Em vez disso, quando as obras de Abanindranath Tagore, Nandalal Bose e outros artistas da Escola Bengala são adquiridas pela GNAM, a coleção começa a tomar os contornos de uma representação justa e imparcial da história da arte moderna indiana.

### **“Museificando” o moderno: cânones estabelecidos e espetáculos móveis**

É nesse ponto que nos confrontamos com a corrente de contradições que parecem constituir o conceito de um *museu de arte moderna*. Se a ideia de “moderno” sugere um turbilhão líquido, a de “museu” sugere uma autoridade sólida; se a ideia de “moderno” sugere imediatamente uma arte que nos cerca e tem desdobramentos imprevisíveis, a ideia de “museu” sugere um olhar histórico distanciado, que pousa seguramente sobre artistas e obras selecionadas. O questionamento frequente é: como se cria um museu de arte moderna? como se escreve a história de seus contemporâneos?

Quando museus recolhem a arte do passado, a distância histórica e as circunstâncias já limitam o *corpus* disponível para a coleção. Menos coisas

permanecem, e já existe um entendimento do fluxo da história, as fases e os fenômenos que devem ser representados. Isso não acontece em museus destinados a colecionar arte realizada recentemente ou ainda em fase de produção quando integra esses acervos. Nesses casos, os museus têm de lutar com muita informação e muitas obras disponíveis, muitos interesses que procuram incluir certos artistas e objetos em seus cânones. Como um museu pode moldar sua coleção com um olho na história quando ainda está reunindo coisas de seu próprio presente amorfo?

O Museu de Arte Moderna (MoMA), criado em Nova York, em 1929, foi o primeiro museu de arte moderna do mundo. Entrando em território desconhecido, teve que lidar com o problema filosófico de “museificar” o agora. Com o tempo, as narrativas desenvolvidas pela instituição e, especialmente, por seu primeiro diretor, Alfred Barr Jr., tornaram-se a história ortodoxa da arte modernista convencional. Nos primeiros anos de sua carreira, porém, Alfred Barr caracterizou o museu de arte moderna ideal como um “torpedo de arte”. Em sua opinião, o museu de arte moderna deve estar em movimento constante para a frente, perdendo o passado, uma vez que se lança para o futuro. Quando foi fundado, o MoMA tinha literalmente planejado colocar essa filosofia em prática; como obras de sua coleção entraram para a história – tornando-se canônicas ou alcançando mais de 50 anos de idade – o MoMA procurou “aposentá-las”, vendendo-as para um museu histórico, enquanto redefinía sua coleção com trabalhos mais novos e mais contemporâneos. Barr pensava seu museu como uma entidade instável, cheia de energia incansável, perseguindo constantemente a borda exterior da arte. O crescimento da coleção permanente acabaria pesando sobre o museu: possuir arte traria muitas responsabilida-

des e demandas para os seus recursos finitos de espaço, dinheiro e habilidades.

De acordo com essa filosofia, em 1947, o MoMA vendeu cerca de 26 de seus trabalhos “clássicos” para o The Metropolitan Museum of Art (Met). Essa venda, porém, não desencadeou outras. Com o tempo, o MoMA viu-se incapaz de desistir de obras premiadas que tinham ficado famosas e que atraíam visitantes para o Museu. Preso em seu próprio cânone, o museu de arte moderna tornou-se o guardião de um “moderno histórico”; em vez de perseguir o futuro da arte, entrou na modalidade retrospectiva.<sup>9</sup>

Nossa própria GNAM também está envolvida em aura similar de “passado”. Seus salões desdobram uma narrativa rica que nos leva pela Escola da Companhia, pelo salão de pintores indianos, pela Escola de Bengala, de Sher-Gil e dos progressistas de Bombaim, pelo fenômeno “neotantra” dos anos 70 e, até mesmo, pelos artistas narrativos de Baroda, mas que tende a afrouxar depois desse ponto. Seria difícil traçar a evolução em suas galerias da década de 1980 em diante; mais difícil ainda seria encontrar mais do que um aceno para a energia extraordinária mobilizando o cenário artístico da Índia do final da década de 1990 até o presente. A narrativa mais sólida da GNAM é a história do início da modernidade, de um ponto de vista de pelo menos meio século de distância.

Por que a GNAM adotou esse modelo historicista? Foi uma escolha consciente, para ser um museu da *história* do modernismo indiano? É por isso que, em sua coleção, não há como captar a energia, a ousadia, até mesmo os excessos da arte indiana recente e contemporânea? Esse é o resultado de gostos conservadores? Na verdade, as lacunas na coleção da GNAM refletem muito mais

as limitações fiscais, os entraves burocráticos e o fardo de ser uma instituição pública na era da RTI (Resposta à Intervenção) do que um gosto tímido.

Na época da independência, muitos grupos de artistas pediram ao governo que fosse patrocinador, mandasse realizar e colecionasse obras para que os artistas pudessem sobreviver. Hoje, com o crescimento do mercado de arte e os preços nas alturas, a mesa virou. Instituições governamentais como a GNAM simplesmente não possuem verbas para competir com outros compradores na aquisição de obras significativas. Entre o que está dentro de suas possibilidades, o que a GNAM compra tem sido decidido, até agora, por comitês de aquisição periodicamente nomeados. A natureza da comissão nomeada afeta, conseqüentemente, as decisões tomadas. Na qualidade de instituição pública, porém, supõe-se que a GNAM seja obrigada a usar o dinheiro público com responsabilidade. Pelo menos, as verbas deveriam ser gastas com objetos fisicamente estáveis, que estariam disponíveis para controle de inventário pelo comitê seguinte. A instabilidade dos materiais usados hoje por muitos artistas – empadas de estreme de vaca, cabelo humano, cinzas de incenso, bolhas de sabão, pano manchado de sangue menstrual – torna simplesmente impossível constituir uma coleção de obras por uma instituição desse tipo. Como resultado, a coleção da GNAM é dominada por telas, gravuras e esculturas em madeira e pedra.

Das “novas” mídias artísticas, a GNAM começou recentemente a adquirir fotografias para sua coleção, mas ainda não coleciona performances ou vídeos de arte. A simples razão para isso pode ser que, nos últimos dez anos, através da explosão de criatividade e experimentação no cenário artístico indiano, a GNAM teve apenas uma reunião da Comissão de Aquisição, em 2003. Anteriormente, a aquisição de objetos pela GNAM em



Susanta Mandal, *It doesn't bite*, 2007, estrutura de aço com garrafa de vidro, sabão, bomba de ar, cronômetro, granito preto, 25,5 x 49,8 x 22,3cm Vista da instalação da mostra Onde no mundo, Fundação de Arte Devi Obras como essa não têm compradores em instituições como a GNAM Foto Amit Kumar Jain

Mumbai gerou polêmica. Houve acusações de nepotismo e favorecimento de amigos; seguidas de um processo judicial; em função dessa época de litígios de interesse público e atos de direito à informação, o governo, cauteloso, temendo colocar o pé em chão errado, preferiu não fazer nenhuma aquisição.

Como resultado dessas circunstâncias, a principal instituição governamental de arte moderna da Índia perdeu a oportunidade de colecionar durante uma fase importante do desenrolar de nossa história. Inevitavelmente, a natureza da instituição foi afetada. Nos próximos anos, as grandes coleções de Amrita Sher-Gil, Nandalal Bose e outros artistas da Escola de Bengala, que a GNAM foi capaz de adquirir no início de sua trajetória, estarão susceptíveis de permanecer como seus pontos fortes. Pelo modo como os acontecimentos se desenrolam, porém, será difícil para essa instituição tornar-se uma Galeria de Arte Moderna e Contemporânea.

Fazendo justiça, deve-se reconhecer que o destino da maioria dos museus de arte moderna

é, portanto, ficar preso no moderno histórico, mesmo quando eles não estão circunscritos pelas políticas de aquisição limitadas da GNAM. Estaria além do objetivo de qualquer museu expandir sua coleção indefinidamente, para adicionar todo trabalho de arte notável ou para representar todas as tendências emergentes. A maioria das coleções de museus tende a formar “balões” em determinados momentos – na sua fundação ou quando recebem grandes legados. O caráter do museu define-se então pelos objetos e períodos que dominam sua coleção.

Se o “torpedo de arte” do Barr existe hoje, é em função da mudança de cenários das bienais e feiras de arte, que são agora uma característica tão proeminente em todo o mundo. Eventos efêmeros que congregam vastas coleções de obras de arte e novas propostas investigativas de curadorias, as bienais reúnem, exibem e dispersam suas exposições em questão de meses, em um espetáculo de contínua reinvenção. Aqui está a mobilidade do festival, do museu verdadeiramente contemporâneo, atualizado, que se monta e depois

se desfaz, na busca incessante do novo. Livres do fardo das coleções permanentes, as bienais não têm compromissos com nenhum período ou posição. Elas são torpedos sem história, sem memória, tendo apenas a estocada no vazio infinito do espaço futuro.

### **Museus e mercados: memória e amnésia**

Quem, entretanto, pode viver flutuando exclusivamente na promessa do futuro, abandonando a necessidade da terra firme do passado e do presente sob os pés? Em sua bela escrita sobre o lugar da memória e memorização da vida contemporânea, Andreas Huyssen nos pede para considerar o ritmo frenético da vida, a obsolescência planejada dos produtos, a dissolução do espaço público nos circuitos de entretenimento instantâneos, todos conspirando para criar o “vírus da amnésia que ameaça consumir a própria memória.”<sup>10</sup> Como reação, vemos hoje a proliferação de vários tipos de recorrências ao passado: do neonacionalismo ao fundamentalismo religioso até o atual *boom*

de museus, os quais são produzidos por ‘corpos mortais que querem segurar sua temporalidade’ durante algum tempo.<sup>11</sup>

Nos últimos 20 anos, tendo florescido o cenário da arte contemporânea indiana, ele passou a integrar uma paisagem de mudança rápida, caótica e cheia de possibilidades. A nova arte da Índia tornou-se abundante e móvel. Sem a marca de “herança”, ela não foi cercada por leis nacionalistas que restringem o movimento da arte mais antiga fora do país.<sup>12</sup> Em vez disso, a arte contemporânea indiana cruzou, sem problemas, fronteiras para exposições e bienais internacionais, e foi vista e vendida em feiras de arte e galerias em cidades de todo o mundo.

Inicialmente, na Índia, só ouvíamos rumores sobre as instalações impressionantes e esculturas em grande escala dos “nossos” artistas que estavam sendo vistas e vendidas no exterior. Aos poucos, porém, as galerias locais, que facilitaram a saída dessas obras e desses artistas, começaram a mostrar esses trabalhos tanto *aqui* como *lá fora*.

Vista da exposição *Resemble Reassemble* na Fundação de Arte Devi



Na década de 1990, beneficiadas pelo retorno de sucessos do mercado internacional, algumas galerias indianas cresceram fisicamente, ocupando espaços do tamanho de armazéns, e também se tornaram capazes de montar obras e exposições ambiciosas na Índia.

Com o crescimento dos circuitos de exposição e discussão e com o cheiro de dinheiro tornando-se doce e forte, o mercado interno de arte indiana cresceu exponencialmente, logo se tornando o microcosmo perfeito, reflexo de uma economia recém-liberalizada. O empreendedorismo floresceu, e os velhos tempos do mundo da arte controlado pelo patrocínio oficial recuaram como um sonho socialista na madrugada do século 21. Ao mesmo tempo, esse mercado de arte era como qualquer outro; como retornos começaram a fluir a partir de especulação e não de produção, abrigou também os mesmos tipos de manipulação e corrupção abundantes em outros mercados especulativos. Acima de tudo, o mercado estava inquieto e insaciável, sempre faminto por mais: mais trabalhos novos e deslumbrantes de jovens artistas; mais arte caloura de graduados das escolas para apostar; mais obras-primas desconhecidas descobertas nos depósitos dos artistas estabelecidos; mais mestres esquecidos cujas obras merecem exumação, exposição e venda.

À medida que o mercado de arte exumou, consumiu, mostrou e distribuiu obras de arte em todo o mundo, teria começado a surgir uma certa ansiedade por conta da natureza radical dessa dispersão? Mês após mês, obras foram feitas, encontradas, expostas, vendidas: um novo artista brilhante revelado, um esboço precioso de algum “mestre” descoberto em um sótão, todos colocados sob o foco da publicidade para um momento radiante antes de desaparecer em coleções particulares. A arte contemporânea indiana estava sendo es-

palhada aos ventos. Mesmo os espetáculos evanescentes das bienais deixam para trás um traço de memória na forma de livro ou *website*. No mundo agitado da arte contemporânea indiana, que espaço havia internamente para manter viva sua memória?

Na ausência de instituições públicas que pudessem formar os repositórios da arte de um tempo ou de uma academia desenvolvida que pudesse construir os arquivos ou escrever os livros sobre o período, hoje, na Índia, creio, o próprio mercado de arte começou a assumir o papel do museu. É o mercado que está produzindo o discurso, através de recursos de redes digitais, catálogos de leilões e livros; é o mercado que está reescrevendo nossa história da arte por meio de realização de pesquisas e ao dar novo destaque a antigos e jovens artistas; é o mercado que está construindo o arquivo da arte moderna e contemporânea. Pensemos, aqui, nas coleções extraordinárias reunidas por Osian, por exemplo, ou pela Galeria de Arte de Deli, que tem colecionado não só os trabalhos de artistas, mas seus diários, seus cadernos de anotações e cartas, com um olho nas histórias que serão escritas em tempos vindouros. Pode-se entender esse esforço cnicamente, como apenas uma tática de mercado – porque no mundo da arte, a produção de conhecimento sobre obras de arte é também a produção de valor. Ou pode-se entendê-lo de forma mais generosa – porque essas iniciativas por parte de galerias comerciais, em publicar, financiar pesquisas, construir bibliotecas, organizar cursos e palestras públicas, parecem ir muito além das demandas de interesse próprio.

Além da galeria, agora temos, na Índia, a categoria nascente do museu de arte contemporânea. Pelo menos quatro dessas instituições foram inauguradas ou estão planejadas. Em Nova Deli, a Fundação de Arte Devi já se encontra aberta



Fotografias e outros materiais históricos de Chittaprosad na Galeria de Arte de Deli

ao público há dois anos, e nesse período não só mostrou sua impressionante e às vezes audaciosa coleção, mas também apoiou o extraordinário trabalho de curadoria. O Museu de Arte Kiran Nadar acaba de colocar sua vasta coleção em exposição, trazendo para o público indiano, entre seus muitos trabalhos notáveis, possivelmente a única escultura de Anish Kapoor aqui localizada. Esses são dois exemplos de colecionadores particulares que fundaram o que verdadeiramente podemos chamar de nossos únicos museus de arte contemporânea.

Galerias comerciais também parecem dispostas a comprometer-se com a esfera do 'sem fins lucrativos'. A Galeria de Arte Vadehra já mantém ativa uma ala de educação – Fica – que dá prêmios a artistas e escritores de arte e desenvolve programas pedagógicos, e planeja em breve construir um museu, que vai abrigar uma grande coleção permanente. Os promotores da galeria de arte Cima, em Calcutá, anunciaram o ambicioso KMoMA, o primeiro museu de arte contemporânea da Índia, a ser construído por um arquiteto famoso – Harry Guggler, anteriormente da empresa Herzog + Meuron, responsável pela Tate Modern, em Lon-

dres, pelo Centro Laban, nos arredores de Londres, e pela Fundação Schaulager Laurenz, em Basel, na Suíça.

Nos últimos anos, críticos da Europa e dos Estados Unidos têm reclamado do aumento da infiltração das forças de mercado em seus museus. Na Índia, hoje, parece que estamos numa condição totalmente diferente, em que o mercado está fazendo o museu. Preservando arquivos, acumulando coleções, criando infraestrutura, o museu de arte contemporânea está chegando na Índia por meio de iniciativas de fundações

privadas, e pelo menos duas delas emergem de galerias comerciais. Na ausência da forma mais antiga de instituições públicas, que auxiliaria o campo do contemporâneo, parece que organizações privadas e comerciais têm encontrado maneiras de ser cidadãos responsáveis do mundo da arte.

**Tradução** Jofre Silva

**Revisão técnica** Natália Quinderé

## NOTAS

O texto *A History of Now* foi publicado originalmente na revista *The Art Magazine of India*, v. 15, n. 1, junho de 2010.

1 Imelda Romualdez Marcos, Manila, à CCP Presidente, Manila, 15 de setembro de 1976, TDS, fotocopiado no Museu Metropolitano de Manila Foundation, Inc. (Manila: Metropolitan Museum of Manila, 1986), n.p. Citado em Roberto Paulino, *The Metropolitan Museum de Manila*. Disponível em <http://www.trauma-interrupted.org/robert/writing1.pdf>. Acesso em 25 abr. 2010.

2 Ducan, Carol. *Art Museums and the Ritual of Citizenship*, Karp, Ivan; Levine, Steven D. (Ed.). *Exhibiting Cultures: The Poetics and Politics of Museum*

*Display*. Washington DC: Smithsonian, 1991: 89.

**3** Ver Gluck, Robert. The Shiraz Arts Festival: Western Avant-Garde Art in 1970s Iran. *Leonardo*, v. 40, n.1: 20-28, 2007.

**4** Tait, Robert. The Art No-one Sees. *The Guardian*, 29 out. 2007. Disponível em <http://www.guardian.co.uk/world/2007/oct/29/artnews.iran>. Acesso em 25 abr. 2010.

**5** Chartterjee, Partha. *Our Modernity*. Jacarta: Sepsis Codesria,, 1997: 14 (grifo da autora). O tema outras modernidades é agora uma pequena indústria dentro da academia. Textos frequentemente citados incluem *The Location of Culture*, de Homi Bhabha. (Routledge, 1994). Para uma excelente visão geral de questões envolvidas, ver Timothy Mitchell, *The Stage of Modernity*. In \_\_\_\_\_. *Questions of Modernity* (Minessota, 2000).

**6** Ver Flora E. Kaplan. Introduction. In \_\_\_\_\_. *Museums and the Making of "Ourselves": the role of objects in national identity*. Leicester: Leicester University Press, 1994.

**7** Vale observar que também no Ocidente a maioria dos museus de arte moderna é criada a partir do empenho de grupos de artistas ou colecionadores privados. Os museus "nacionais" de arte moderna, patrocinados pelo Estado, surgem muitas vezes depois e ficam subordinados aos museus de civilização nacional. Um exemplo disso seria o Museu d'Orsay, de Paris, que foi criado em 1986, quando o departamento de arte moderna do Louvre foi dividido porque a coleção tornou-se excessivamente grande..

**8** Vidya Shivadas lida com a fascinante história do estabelecimento da Galeria Nacional de Arte Moderna em seu artigo *Museumising Modern Art: the National Gallery of Modern Art, an Indian Case-Study*. In Mathur, Saloni; Singh, Kavita (Ed.). *No Touching, No Spitting, No Praying: Modalities of the Museum in South Asia*. Routledge Chapman & Hall, 2015. A breve menção nos parágrafos seguintes deve-se ao seu artigo. Um artigo anterior de Shivadas, National

Gallery of Modern Art: museums and the making of national art, é também um estudo esclarecedor de outra fase da história dessa instituição, a invenção da tradição de uma arte abstrata indiana, sob a égide da GNAM nas décadas de 1970 e 1980. Esse texto foi publicado em Panikkar, Shivaji et al. (Ed.). *Towards a New Art History*. Nova Deli: D K Printworld, 2003.

**9** Wallach, Allan. The Museum of Modern Art: The Past's Future. *Journal of Design History*, v. 5, n. 3, 1992: 207-215.

**10** Huyssen, Andreas. *Twilight Memories: marking time in a culture of amnesia*. New York: Routledge, 1995.: 7.

**11** Id., *ibid.*: 9.

**12** Em contraste com o mercado livre de arte contemporânea, que surge e entra em queda livre como outros mercados, o comércio de antiguidades está com excesso de regulamentação na Índia. Leis rigorosas dizem respeito não apenas à venda, mas à mera posse de antiguidades, descritas aqui como artefatos com mais de 100 anos de idade. Isso explica a natureza subdesenvolvida (ou talvez oculta) do comércio de antiguidades. Para visão geral do estrito regime de regras que cercam o comércio de antiguidades e os problemas que produzem, ver Naman P. Ahuja. *India: a Tale of Two Markets: While the Contemporary Market Thrives, the Regulations Regarding Antiquities Desperately Need Reform*. *The Art Newspaper*, London, n. 194, September 2008.

**Kavita Singh** é professora-associada de história da arte da Escola de Artes e Estética da Universidade de Jawaharlal Nehru. Suas pesquisas envolvem a história da pintura indiana, especialmente as escolas de Mogol e Rajput, bem como histórias e políticas de museus da Índia. Em março de 2015, com Saloni Mathur, organiza e publica pela Routledge uma coletânea de textos sobre os museus na Ásia, intitulada *No Touching, No Spitting, No Praying: Modalities of the Museum in South Asia*.