

## Segredos do Museu Imaginário: a imagem como indício

### Secretos del Museo Imaginario: la imagen como pista

### Secrets from the Imaginary Museum: image as clue

**Robson Xavier da Costa**

robsonxcosta@yahoo.com.br

*Departamento de Artes Visuais da Universidade Federal da Paraíba, Brasil*

#### **Tipo de artigo:** Revisão

Este artigo foi apresentado na mesa-redonda “pesquisas em arteterapia e cultura popular: o segredo das imagens”, durante o XIV Ciclo de Estudos sobre o Imaginário – Congresso Internacional – imaginários e dinâmicas do segredo, de 18 a 21 de outubro de 2011, Recife, Pernambuco, Brasil. Optou-se por não incluir imagens ilustrativas neste texto, devido a facilidade de acesso às mesmas em qualquer site de busca na internet.

#### **RESUMO**

“O Museu Imaginário” foi definido por André Malraux (2011) como um conjunto de imagens que formam o repertório visual do ser humano, que o autor intitula de “álbuns”, compreende o *corpus* de reproduções fotográficas de obras contidas em inúmeros museus de todo o mundo, que foram disponibilizadas aos milhares a partir do advento da imprensa. Em 1947, ao elaborar esse conceito, o autor não podia vislumbrar a dimensão do quanto seria ampliado esse leque de produção e reprodução das imagens da arte a partir do final do século XX, processo profundamente acelerado com o advento da impressão em *offset* e com a democratização da imagem pela internet. Neste trabalho, objetivamos analisar a importância das reproduções de obras de arte para a construção do imaginário coletivo e a formulação da história das imagens, a partir da análise do processo de trabalho de Héctor Feliciano (2005) ao rastrear o caminho das obras confiscadas durante a 2ª grande guerra pela ocupação Nazi na Europa entre 1939 e 1944, no livro “o Museu Desaparecido” e o imaginário em torno da construção da casa da Fundação de Serralves no Porto, Portugal, no final da década de 1930 e início da década de 1940, descrita por André Tavares (2007) no livro “Os Fantasmas de Serralves”. Consideramos que as obras citadas transitam por um imaginário específico, ligado a imagem da arte e a complexa construção cultural em torno da instituição museu de arte no ocidente, contribuindo como indícios para a construção de uma história das imagens.

**Palavras-chave:** Museu de Arte; imagens; imaginário.

## RESUMEN

“El museo imaginario” fue definido por André Malraux (2011) como un conjunto de imágenes que forma el repertorio visual del ser humano. Eso permite que el autor de “Álbumes” comprenda el conjunto de reproducciones fotográficas de las obras que está expuesto en muchos museos en todo el mundo. Esas imágenes están disponibles al público ya que fueron divulgadas por medio de la prensa. En 1947, después que ese concepto fue desarrollado, el autor no podía prever el alcance de la producción y de la reproducción de imágenes del arte de finales del siglo XX, un proceso profundamente complejo que se aceleró con la llegada de la prensa en *off set* y con la democratización de la imagen en la Internet. El objetivo de ese trabajo fue analizar la importancia de las reproducciones de las obras del arte para la construcción del imaginario colectivo y para la formulación de la historia de las imágenes. Esa perspectiva surgió a partir del análisis del proceso de trabajo de Héctor Feliciano (2005), para investigar el camino de las obras confiscadas, durante la Segunda Gran Guerra en Europa, por la ocupación nazi, entre 1939 y 1944, como describe el libro “El Museo Perdido”. Él también investigó la imaginería que rodea la construcción de la casa de la Fundación Serralves en Oporto, Portugal, a finales de la década de 1930 y inicio de 1940, descritas por André Tavares (2007) en su libro “Los fantasmas de Serralves.” Consideramos que los trabajos citados pasan por un imaginario específico, que tiene conexión con la imagen del arte y con la compleja construcción cultural en torno de la institución del museo del arte occidental, lo que contribuye como evidencia para construir una historia de las imágenes.

**Palabras Clave:** Museo del Arte; las imágenes; imaginario.

## ABSTRACT

“The Imaginary Museum” was defined by Andre Malraux (2011) as a set of images that form the visual repertoire of the human being, which the author entitles of “albums”, comprises the corpus of photographic reproductions of works included in numerous museums around the world, the thousands that were released with the advent of print . In 1947, when developing this concept, the author could not discern the size of the range would be expanded as production and reproduction of images of art from the late twentieth century, process deeply accelerated with the advent of the printing in offset and with the democratization of Internet image. Here we analyze the importance of reproductions of art works for the construction of the collective imagination and the formulation of the history of

images, from the analysis of the work process of Héctor Feliciano (2005) tracing the path of works confiscated during the 2nd World War in Europe by the Nazi occupation between 1939 and 1944, the book “The Missing Museum” and the imaginary surrounding the construction of the house of the Serralves Foundation in Porto, Portugal at the end of the 1930s and early 1940s, described by André Tavares (2007) in his book “the Ghosts of Serralves.” We consider that the works referred pass through a specific imaginary, connected to the image of the art and the complex cultural construction around the art museum institution in the occident, contributing, as evidence, to build a history of images.

**Keywords:** Museum of Art; images; imaginary.

## 1. INTRODUÇÃO

“O museu é um confronto de metamorfoses”

André Malreaux

Na década de 1940, André Malraux publicou o seu conhecido livro ‘o museu imaginário’, defendendo a tese que as novas possibilidades de reprodução da imagem da arte geraram uma profusão de ícones de alcance mundial, criando um banco de informações visuais sobre arte no imaginário humano individual e coletivo. Ao formular o conceito, o autor levou em conta, as variações no acesso as imagens de reproduções de obras de arte e as diferenças culturais de cada povo.

Esse conceito, oriundo da primeira metade do século XX, continua atual em pleno século XXI, permanece como componente presente no emaranhado do caos urbano contemporâneo. As formas de reprodução e divulgação das imagens, sejam elas da arte ou de qualquer outra esfera da informação, tem sido exploradas ao extremo com o advento do *off set* e da imagem digital, criando o que chamamos de ‘mundo das imagens’, visível em qualquer cidade contemporânea de médio ou grande porte.

Vinculado a questões miméticas do imaginário humano e associado à formação visual oriunda da invasão da TV no cotidiano, gerações de pessoas em todo o mundo foram formadas por meio da linguagem caleidoscópica do vídeo tape. Essa articulação visual exacerbada pelo cinema ganhou ares de Titã com a chegada do computador doméstico e posteriormente com a invenção da internet.

Neste ensaio, buscamos encontrar os mecanismos que permitiram aos autores estudados - André Malraux (“O Museu Imaginário”, 2011); André Tavares (“Os Fantasmas de Serralves”, 2007) e Héctor Feliciano (“O Museu Desaparecido”, 2005) – revelar os segredos contidos no imaginário da arte. O primeiro ao estudar o impacto da reprodução das imagens da arte no mundo moderno, o segundo ao buscar nos documentos de época a história da construção da casa da Fundação de Serralves, no Porto – Portugal e o terceiro ao seguir as pistas para encontrar o

paradeiro das obras de arte confiscadas pelo Reich alemão durante a ocupação Nazista em Paris.

Nos propomos revisitar o conceito de museu imaginário comparando-o com as duas outras experiências de investigação sobre imagens da arte durante o período da segunda grande guerra, buscando encontrar os indícios dos caminhos percorridos pelos autores em busca da construção teórica diante da complexa trama que envolve essas experiências. Levamos em conta a diversidade de propósitos e as formas de acesso dos autores para atingir o seu fim, compreendendo que nos três casos está presente o que Guinzburg (1990) intitula de 'paradigma indiciário'.

## 2. ANDRÉ MARLEAUX E O MUSEU IMAGINÁRIO

No seu tempo, quando, por acção conjugada dos novos conhecimentos, da fotografia e da arte moderna, o Museu Imaginário desabrocha com a anexação dos primitivos, a "sociedade" também o deseja. (...) O mais poderoso adversário do novo museu, e da nova pintura, não é uma teoria ou uma escola: é esta ficção, à qual pertencem todas as obras admiradas. (...) O Museu Imaginário só virá a impor-se quando a arte moderna tiver destruído essa ficção. (Malraux, 2011, p. 26).

O Museu, enquanto instituição, tem desde o fim do século XVIII, tornado-se central para a ampliação do repertório imagético em todo o mundo. Desde os gabinetes de curiosidades dos séculos XVI e XVII, até os grandes museus modernos e contemporâneos, o leque de imagens da arte ampliou-se consideravelmente. Os museus passaram a absorver em seus acervos objetos e obras que em períodos anteriores não seriam considerados arte.

Um crucifixo românico não era de início, uma escultura; a *Madona* de Cimabue não era de início, um quadro; nem sequer a *Atena* de Fídias era de início, uma estátua. (...) o papel do museu na nossa relação com as obras de arte é tão considerável que temos dificuldade em pensar que ele não existe, nunca existiu, onde a civilização da Europa Moderna é ou foi ignorada; e que existe entre nós há menos de dois séculos. O século XIX viveu dos museus; ainda vivemos deles, e esquecemos que

impuseram ao espectador uma relação totalmente nova com a obra de arte (Malraux, 2011, p. 10).

Absorvendo os traços culturais de cada época, os museus foram transformando-se paulatinamente, modificando permanentemente sua forma e função, sem perder o objetivo principal de abrigar e promover a Arte. Mesmo rejeitados pelos artistas em determinados momentos históricos, os museus continuam como passagem obrigatória para qualquer um deles e como espaço de desejo para expor obras de arte, abrindo-se para todas as linguagens e experimentos modernos e contemporâneos. "Afinal, o museu é um dos locais que nos proporcionam a mais elevada ideia do homem. Mas os nossos conhecimentos são mais extensos do que os nossos museus". (Malraux, 2011, p. 11).

O final do século XIX e início do século XX, inaugurou novas possibilidades para a reprodução em série de imagens, a fotografia e o *off set* são as principais tecnologias que revolucionaram o universo da criação e distribuição de imagens, marcando rupturas entre o antes e depois da sua criação e desenvolvimento. Os meios de reprodução de imagens anteriores, como a xilogravura, a litogravura, a serigrafia e a tipografia, devido as limitações técnicas, não foram capazes de abarcar um universo tão generalizado e permaneceram como técnicas possíveis em pequena escala. "(...) até o século XIX, todas as obras de arte eram a imagem de algo que existia ou não existia, antes de serem obras de arte" (Malraux, 2011, p. 10).

O advento da criação de imagens múltiplas, capitaneado pelo desenvolvimento das técnicas de gravuras, na transição do período medieval para o Renascimento, marcou a época moderna. Nas artes visuais a possibilidade de distribuir a preços nórdicos reproduções de imagens de obras de arte, mesmo que com outra técnica ou qualidade, permitiu a democratização do acesso às imagens, antes só disponíveis nos grandes museus, diante dos originais das obras de arte.

Hoje, um estudante dispõe da reprodução a cores da maior parte das obras magistrais, descobre muitas pinturas secundárias, as artes arcaicas, a escultura indiana, chinesa, japonesa e pré-

colombiana das épocas mais antigas, uma parte da arte bizantina, os frescos românicos, as artes selvagens e populares. Em 1850, quantas estátuas estavam reproduzidas? (...) hoje dispomos de mais obras significativas, capazes de colmatar as falhas da memória, do que as que um grande museu é capaz de conter. (...) Na verdade criou-se um museu imaginário, que vai aprofundar ao máximo o incompleto confronto imposto pelos verdadeiros museus: respondendo ao apelo por estes lançado, as artes plásticas inventaram a sua imprensa. (Malraux, 2011, p. 13).

O complexo conjunto das reproduções das imagens de obras de arte, de todos os períodos históricos, disponibilizado a partir do século XX, tornou possível a divulgação da história da arte em todo o mundo. Até a inclusão dos micro-computadores nas escolas brasileiras, o acesso às imagens de obras de arte de qualidade, para professores e alunos, era muito restrito, resumiam-se a fotografias feitas nos próprios museus, cartões postais ou imagens impressas em livros. No Brasil era comum nas universidades que as aulas de história da arte fossem ministradas utilizando o recurso da reprodução de fotografias por meio de slides, esse recurso embora facilitasse o trabalho do professor, apresentava inúmeras limitações.

As aulas de “história da arte” em muitas universidades poderiam ser intituladas como aulas de “história do slide”. Durante alguns anos, foi comum que obras de tamanhos radicalmente diferentes fossem apresentadas em um único padrão, formatado pela moldura do slide. Muitas vezes um detalhe de uma obra era exibido como um trabalho completo. Além disso, em sua maioria o material era composto de fotografias para diapositivos feitas a partir de reproduções impressas das obras de arte, o que ocasionava regularmente a perda da qualidade gráfica das imagens, essas, perdiam regularmente, cor e textura. O desenvolvimento da reprodução também age de forma mais sutil. “Num álbum, num livro de arte, os objetos são maioritariamente reproduzidos no mesmo formato; (...) As obras *perdem a escala*”. (Malraux, 2011, p. 94).

O próprio material do diapositivo, devido a sua fragilidade, era constantemente acometido de fungos, chegando

a perder a coloração. Acontecia também do slide ser apresentado de ponta cabeça. Criou-se em gerações de estudantes de arte no Brasil um repertório imagético associado a “ficção das imagens”, o conhecimento visual de reproduções de obras de arte.

A reprodução não rivaliza com a obra-prima presente: evoca-a. (...) *Leva-nos a contemplar as obras-primas que nos são acessíveis, não a esquecê-las*; e, sendo acessíveis, que conheceríamos nós sem a reprodução? (...) ora a história da arte nos últimos cem anos, desde que escapa aos especialistas, é a história do que é fotografável (Malraux, 2011, p. 121).

Apesar dos inconvenientes quanto ao uso do slide nas aulas de história da arte, esse era o melhor processo que a tecnologia podia proporcionar para o estudante, substituído depois, pelo uso da transparência no retroprojetor, pela imagem móvel do vídeo, pelo DVD e finalmente pela possibilidade da imagem digital exibida com projetores cada vez mais sofisticados. A própria dimensão do ensino de história da arte acompanhou a evolução dos meios tecnológicos disponíveis. “Na verdade, ao mesmo tempo em que a fotografia dava a conhecer uma profusão de obras-primas aos artistas, estes mudavam de atitude em relação à própria noção de obra-prima” (Malraux, 2011, p. 86).

É um fato peremptório que contemporaneamente torna-se impossível fugir do poder da imagem. Presentes em todas as esferas do conhecimento, as imagens, vendem, encantam, causam furor, ódio, mexem com os mais escondidos sentimentos humanos, somos pais e filhos das imagens. O ser humano carrega consigo uma carga alargada de conhecimentos, e uma parte significativa deles é composta por imagens de memória, cada um com sua singularidade, carregando em si mesmo seu próprio “museu imaginário”.

O Museu Imaginário não lhes restitui o templo, o palácio, a igreja, o jardim que perderam; mas liberta-as da necrópole. Porque as isola; sobretudo, importa insistir, pela maneira como as ilumina. (...) A tal ponto que o museu começa a assemelhar-se ao Museu Imaginário: as estátuas cada vez menos agrupadas, cada vez mais bem iluminadas. (...)

neste caso, o isolamento das estátuas, o diálogo que lhes é imposto pela iluminação, a presença da escultura mundial, alimentarão um mundo da arte sem precedentes, em que cada novo ano nos confirma não se tratar apenas de um mundo de reproduções. (Malraux, 2011, p. 120).

Imerso num mundo repleto de reproduções de imagens, o ser humano pós-moderno, é parte integrante delas. A vida humana contemporânea passou a ser editada tal qual um texto no Word, ou uma imagem no photoshop. É o momento e o triunfo do simulacro, do pastiche e da citação. Um ser humano editado, que busca constantemente juntar suas versões multifacetadas em um todo. O sujeito contemporâneo vive e sobrevive da imagem, é a glória do modelo. “(...) mas o modelo torna-se o meio da imagem, muito mais do que a imagem é a reprodução do modelo” (Malraux, 2011, p. 96).

### 3. OS FANTASMAS DA CASA DE SERRALVES

Ao pensar sobre a complexidade da reprodução de imagens, associamos essa questão à arquitetura, a projeção e a construção de uma casa Art Decô na cidade do Porto, Portugal, entre as décadas de 1920 e 1940. Esse projeto que hoje compõe o complexo arquitetônico da Fundação de Serralves, formado pela casa, pelos jardins e pelo Museu de Arte Contemporânea.

Essa obra teve início a partir da construção da vivenda e da implantação dos jardins entre os anos de 1925 e 1944, consolidando-se no formato atual quando Carlos Alberto Cabral, o II Conde de Vizela, recebeu como herança a quinta e iniciou o que seria uma obra que foi elaborada e executada por décadas.

O conjunto arquitetônico de Serralves é fruto do desejo e trabalho do industrial Carlos Alberto Cabral (1895-1968), intitulado ‘II Conde de Vizela’, o projeto da Casa de Serralves foi gerido pelo trabalho do arquiteto português Marques da Silva (1869-1947), a partir do projeto proposto por três arquitetos franceses Jacques-Émile Ruhlmann (1879-1933) participação finalizada após seu falecimento e continuada por seu discípulo Alfred Porteneuve (1896-1949); Jacques

Gréber (1882-1962) e Charles Siclis (1889-1942) e posteriormente o projeto do Museu de Arte Contemporânea do arquiteto português Álvaro Siza Vieira (1933- ).

Hoje os jardins de Serralves mantêm na sua essência as características resultantes das transformações introduzidas por Carlos Alberto Cabral (...) a transformação mais significativa a que foi sujeito nos últimos anos consistiu na construção do Museu de Arte Contemporânea, que ocupou o vale onde, em determinado momento, se localizavam as hortas e o pomar (após) a compra da casa e jardins pelo Estado, em 1986, todo o conjunto foi objecto de várias transformações pontuais que, na sua maioria, foram invertidas com os diferentes trabalhos de restauro (Tavares, 2007, p. 245).

Abordaremos a questão da casa a partir do livro “os fantasmas de Serralves” de autoria do arquiteto André Tavares, este autor buscou reconstruir a história da construção da casa por meio de documentos e imagens do período. Nosso desafio é compreender como o conceito de “museu imaginário” se aplica a essa questão, partindo do princípio que a casa de Serralves após a aquisição do conjunto pela freguesia do Porto, foi transformada no primeiro espaço do Museu de Serralves e que após a inauguração do Museu projetado por Álvaro Siza, transformou-se em um espaço para eventos temporários, portanto, existe em seu contexto histórico um espaço imaginário dessa memória.

Apesar da diversidade, muitas vezes contraditória, e da falta de lógica de várias relações dentro de Serralves, a visita provoca um fascínio que decorre, em grande parte, da coerência do conjunto: paradoxalmente (...) Outro elemento fascinante é a dimensão do “objecto Serralves” – hoje uma peça fundamental na estrutura ecológica da cidade – cujo tamanho ultrapassa as condicionantes de parcelamento em que a evolução da estrutura fundiária foi caracterizando a morfologia do Porto. (...) A fluidez controlada a partir do conflito entre a composição axial e o somatório das peças prolonga-se do interior para o exterior, onde o desenho do jardim assume características equivalentes ao desenho da casa, nomeadamente através de espaços híbridos (...) (Tavares, 2007, p. 228 e 24).

Serralves é parte integrante da história urbana do Porto, como também da Arte Contemporânea em Portugal, cartão postal da cidade e destino turístico obrigatório para apreciadores de arte. O conjunto arquitetônico de Serralves é um marco para a arquitetura da cidade e está presente no imaginário urbano, lugar de referência para a história moderna e contemporânea do Porto.

Ao longo dos capítulos do livro o autor procura reconstruir a história esquecida do projeto da casa, por meio da troca de correspondências entre Carlos Alberto Cabral e os arquitetos franceses, reconstruindo os caminhos percorridos entre as ideias e concepções para a elaboração do projeto e a execução da obra no Porto. Importando formas da arquitetura parisiense para compor uma obra como fruto da concepção de vários arquitetos, que nem sempre, conheciam o trabalho dos colegas sobre a mesma obra em que partilhavam planos, todo o trabalho foi gerenciado pelo arquiteto local e aprovado pelo crivo do proprietário. Carlos Alberto Cabral criou uma casa especial ao ponto de tornar-se posteriormente um Museu de Arte Contemporânea.

O topônimo do lugar conquistou o espaço dos jardins e da quinta, absorveu a casa e prolongou-se no Museu de Arte Contemporânea que, por sua vez, permite hoje o usufruto público do conjunto. Sabe-se que nem sempre foi assim (...) a casa é o elemento central desse conjunto (...) tem uma expressão sóbria e grave que é contínua entre a forma do exterior e as características do interior (Tavares, 2007, p. 23).

Na casa de Serralves é notório o impacto da relação entre o edifício e o jardim, demonstrando uma interação constante entre o dentro e o fora, a partir das vidraças que levam ao prolongamento dos jardins para o centro da casa e escancaram a casa para os jardins. Sua relação ambígua entre arte e arquitetura, presente desde a concepção dos arquitetos, demarcava desde o princípio a vocação do espaço para a composição de um Museu, concretizado em 1999.

“(...) a racionalidade do conjunto e sua singularidade provocam uma estranheza que confirma estarmos perante um objecto divergente da prática corrente

(...) O jardim era concebido como uma extensão da casa e a articulação entre uma e outro deveria ser, a todos os níveis, perfeita (...) o objetivo é evitar as rupturas e garantir a continuidade espacial, do interior para o exterior, do jardim à cidade, da cidade ao território e vice-versa. É um verdadeiro manifesto de bom senso e de uma moderação de ambição desmesurada (...)” (Tavares, 2007, p. 25; 93 e 96).

Jóia da arquitetura moderna do Porto, a casa de Serralves contém em si mesma a evocação de um ambiente propício a reflexão e contemplação, ao mesmo tempo, que volta-se para a rua relacionando-se com a cidade pelas fendas dos portões. Seu imaginário abriga fantasmas de um tempo burguês privado, que foi substituído por um tempo social coletivo. Em seu seio os saraus continuam, e mais do que nunca permanece viva como porto seguro para a arte contemporânea. “Seguramente Carlos Alberto Cabral, II Conde de Vizela, *possuía uma consciência e convicção singulares sobre a importância cultural desta sua obra (...) a par de ilimitada satisfação e orgulho*”. (Tavares, 2007, p. 293).

#### 4. IMAGENS COMO INDÍCIOS: O MUSEU DESAPARECIDO

Outro contexto em que percebo a aplicação do conceito do “museu imaginário” de Malreaux é no livro “o museu desaparecido” de Héctor Feliciano, onde o autor procura reconstruir minuciosamente os indícios das confiscações oficiais de coleções de arte particulares durante a ocupação nazista na segunda guerra em Paris.

O autor retrata com fidelidade toda a trajetória dos saques e busca o paradeiro das obras, estas, destinavam-se a coleções públicas da Alemanha nazista e particulares do próprio Hitler e dos seus confrades do alto comando Nazi. A maioria das obras confiscadas pertencia a famílias tradicionais judias, como: as coleções – do marchand de arte parisiense Paul Rosenberg, da centenária família de banqueiros Rothschild, da dinastia de negociantes Bernheim-jeune, dos banqueiros David-Weill, da família Scholoss, do colecionador Alphonse Kann e do financiero Fritz Gutmann (...) (Feliciano, 2005, p. 15).

O objetivo do autor era seguir minuciosamente o rastro do percurso internacional das obras roubadas para reconstruir o “museu desaparecido”, já que a maioria dessas obras permanecem ainda hoje com paradeiro indefinido. Segundo o autor, “graças à cumplicidade – consciente ou inconsciente – ou à simples negligência de conhecidos marchands de arte, casas de leilões, conservadores de museus, historiadores da arte e especialistas internacionais” a maioria das obras continua desaparecida. “A reduzida informação existente encontrava-se dispersa pelos arquivos civis, militares e dos serviços de informação de vários países, como imprestáveis pedaços autônomos e sem sentido de um quebra-cabeças gigantesco”. (Feliciano, 2005, p. 16 e 24).

Para atingir seu objetivo o autor consultou documentos confidenciais franceses - DGER (*Direction Générale des Études et Recherches ou Direção-Geral de Estudos e Investigação*) e o Arquivo Nacional de Washington, fotografias e registros históricos de coleções particulares, principalmente das famílias herdeiras, como “testemunho visual” da origem das obras, utilizando o que identificamos como método indiciário.

O rastro deixado pelos próprios documentos existentes – quem são os seus autores; quais são os seus destinatários; quem possuía o quê e quando – é de uma importância primordial para este tipo de investigação, mas o cotidiano vaivém entrecruzado e constante entre esses mesmos documentos, as obras e as pessoas é também central. (Feliciano, 2005, p. 25).

Ao longo do processo de investigação, diante da dificuldade de fontes fidedignas, todo dado novo foi objeto do crivo do pesquisador. “(...) era necessário por em dúvida qualquer elemento novo e reconstruir o conjunto dos factos a partir do zero. Frequentemente precisei de anos de trabalho antes de poder decidir se uma ideia, um pressentimento ou uma intuição eram acertos ou erros (...)”. (Feliciano, 2005, p. 27).

A ocupação nazista em Paris iniciada em 1940 representou uma conquista material e simbólica significativa para Hitler, não só uma demonstração de poder político e bélico, mas também a possibilidade de uma apropriação cultural sem

precedentes. Nesse momento da história, Paris era a capital cultural do mundo ocidental.

O roubo de arte alcançou proporções tão vastas que, em agosto de 1944, quando os alemães retiraram de Paris no termo de quatro anos de ocupação – desde junho de 1940 -, a França se tornara o país mais saqueado de toda a Europa Ocidental. (...) No total, mais de cem mil obras de arte, meio milhão de peças de mobiliário e mais de um milhão de livros e manuscritos teriam sido roubados pelos nazis na França (Feliciano, 2005, p. 18).

O quartel general do confisco de obras de arte Nazi na Paris ocupada foi o Museu Jeu de Paume, utilizado como centro para recepção, catalogação, registro e distribuição das peças roubadas. Essas eram despachadas para a Alemanha por trem ou trocadas no mercado negro.

O confisco cruel das obras no momento da ocupação nazista demonstra a contradição entre a apreciação da beleza por homens sedentos de poder e glória, aparentemente sensíveis as imagens da arte e a crueldade imposta aos judeus pelo extermínio em massa.

(...) Hitler e Goering eram, ao mesmo tempo que verdadeiros apaixonados pela arte, colecionadores, os ideólogos e instigadores das selvagens chacinas da Segunda Guerra Mundial e de um implacável genocídio que utilizou tenaz e inflexivelmente os métodos mais avançados da era industrial. (Feliciano, 2005, p. 21).

Apesar de todo o caos provocado pela guerra, os nazistas montaram aparatos específicos para guardar e comercializar as obras roubadas; estas, com toda certeza, foram melhor tratadas como presas de guerra, do que os seres humanos (principalmente judeus, homossexuais e mulheres) nos campos de concentração. Ao organizar a trajetória passada das coleções desaparecidas o autor encontrou pistas que o levaram aos museus franceses, coleções privadas, marchands europeus, japoneses e norte americanos. Segundo o autor “(...) no Louvre e noutros museus nacionais franceses, onde mais de duas mil obras de arte por reclamar –saqueadas ou vendidas aos nazis durante a ocupação – esperavam ainda os seus proprietários” (Feliciano, 2005, p. 28).



Sua minuciosa pesquisa foi responsável pela descoberta e devolução de importantes obras as famílias herdeiras, despertando nos museus e curadores a necessidade da exigência da “procedência” das obras em acervo ou a serem adquiridas, documentação obrigatória para o mercado de arte atual.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

As duas experiências anteriormente descritas de construção de uma história das imagens da arquitetura e das artes visuais demonstram o complexo processo de articulação entre teoria e prática na pesquisa histórica, o trabalho minucioso do historiador e a necessidade da articulação de indícios para compor um *corpus* documental necessário para a validação de fontes visuais na e para a história.

Héctor Feliciano articula com extrema competência documentos diversos, orais, escritos e visuais para remontar uma história que poderia ter ficado no ostracismo, recuperando para a memória coletiva um conjunto de imagens e de obras verdadeiras que de outra forma teriam ficado no esquecimento, ou seja, remonta o “museu imaginário” do “museu desaparecido”.

André Tavares, de forma semelhante, constrói uma história indiciária a partir de documentos, coletados a partir de coleções privadas e de fotografias de época, contribuindo para a história de um dos patrimônios arquitetônicos modernos da cidade do Porto. Trabalhos como o dos dois autores citados, podem e devem ser tidos como caminhos possíveis para o desenvolvimento da história indiciária das imagens, ajudando a compor, o que podemos considerar um “museu imaginário da arquitetura e da arte”.

O uso, já consolidado, das imagens como fontes de pesquisa, amplia o flanco do campo conceitual da história visual, favorecendo a validação da imagem como documento histórico, passível, como qualquer outro, de ser aplicado em situações diversas em múltiplas áreas do conhecimento, considerando que em pleno século XXI é impossível fugir do poder que as imagens exercem sobre os seres humanos em todas as instancias da vida.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FELICIANO, H. (2005). O museu desaparecido: as obras de arte confiscadas pelas forças nazis. Lisboa: Publicações Dom Quixote.
- GINZBURG, C. (1990). Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In GINZBURG, C. Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. São Paulo: Companhia das Letras.
- MALRAUX, A. (2011). O museu imaginário. Lisboa: Edições 70.
- TAVARES, A. (2007). Os fantasmas de Serralves. Porto: Dafne Editora e Fundação Serralves.