



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS  
FACULDADE DE HISTÓRIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA  
DOUTORADO EM HISTÓRIA

SUELY LIMA DE ASSIS PINTO

**ARQUIVO, MUSEU, CONTEMPORÂNEO.**  
A FABRICAÇÃO DO CONCEITO DE ARTE CONTEMPORÂNEA  
NO MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA - MASC/SC

GOIÂNIA  
2011

SUELY LIMA DE ASSIS PINTO

**ARQUIVO, MUSEU, CONTEMPORÂNEO.**  
A FABRICAÇÃO DO CONCEITO DE ARTE CONTEMPORÂNEA  
NO MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA - MASC/SC

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de História da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Doutora em História.

**Área de concentração:** Culturas, Fronteiras e Identidades.

**Linha de Pesquisa:** História, Memória e Imaginários Sociais

**Orientador:** Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha.

GOIÂNIA

2011

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**  
**BSCAJ/UFG**

P659a

PINTO, Suely Lima de Assis.

Arquivo, museu, contemporâneo: a fabricação do conceito de arte contemporânea no Museu de Arte de Santa Catarina - MASC / Suely Lima de Assis Pinto. - 2011.

276 f. : figs, tab

Orientador: Prof. Dr. Marcio Pizarro Noranha.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Goiás,  
Faculdade de História, 2011.

Bibliografia.

1. Museu de arte – contemporânea. 2. Museu de Arte de Santa Catarina. 3. Museologia. I.Título.

CDU: 94 (81):069.63

SUELY LIMA DE ASSIS PINTO

**ARQUIVO, MUSEU, CONTEMPORÂNEO.**  
A FABRICAÇÃO DO CONCEITO DE ARTE CONTEMPORÂNEA  
NO MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA - MASC/SC

Tese defendida no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Goiás, para obtenção do título de Doutora, aprovada em \_\_\_/\_\_\_/ 2011 pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Marcio Pizarro Noronha – FH UFG  
Presidente

---

Paula Viviane Ramos – UFRGS  
Membro

---

Clarisse Ismério de Oliveira – URCAMP  
Membro

---

Marcelo Mari – FAV UFG  
Membro

---

Dulce Oliveira Amarante dos Santos – FH UFG  
Membro

---

Silvana Karpinski – MAC USP  
Suplência

---

Noé Freire Sandes – FH UFG  
Suplência

Milhares de artistas criam, apenas alguns são discutidos ou aceitos pelo espectador e uma quantidade muito menor é consagrada pela posteridade. Depois de tudo considerado, o artista pode anunciar que é um gênio; ele tem de esperar pelo veredicto do espectador para que suas declarações passem a ter um valor social e para que, por fim, a posteridade o inclua nos livros de história da arte.

**Marcel Duchamp**

## AGRADECIMENTOS

### **Ausência**

Por muito tempo achei que a ausência é falta.  
E lastimava, ignorante, a falta.  
Hoje não a lastimo.  
Não há falta na ausência.  
A ausência é um estar em mim.  
E sinto-a, branca, tão pegada, aconchegada nos meus braços,  
que rio e danço e invento exclamações alegres,  
porque a ausência, essa ausência assimilada,  
ninguém a rouba mais de mim.

**Drummond**

Aprendi neste estudo que a ausência consiste na presença de uma coisa distante e que mesmo ausente essa presença se efetiva forte, inteira, completa, substituída pela lembrança, pelo signo, pelo símbolo, pela aura daquele que se ausenta. Como nesse poema, eu pensava que estava em falta com aqueles que amo, mas eu estava integral, aconchegada em mim mesma, vivendo momentos que todos eles sentiam na presença/ausência que se efetivava a cada momento. Acredito mesmo que essa ausência ninguém a rouba de mim, de vocês. Ela se presentifica no amor, na paciência, no carinho, na vida que vocês dividiram comigo nesses quatro anos de presença simbólica.

Àqueles que foram pacientes e amorosos, foram queridos e companheiros, foram amáveis e especiais, dividam comigo essa ausência, e que todos possam compreendê-la como a presença de um desejo que pulsa, que nos faz seguir perseguindo algo que nos completa, desejo inatingível que sempre será ausente para nós. Mas tenho certeza, é uma experiência que não roubam de nós.

Ao Marcio orientador, amigo incondicional, artista, psicanalista, mestre, aquele que soube preencher as fissuras, as lacunas, as ausências, os rastros, aquele que me apresentou a história-interartes, aprendizado constitutivo de minha maturidade artística e história-sintoma que levou à minha “vida secreta das palavras”.

Ao Museu de Arte de Santa Catarina, em especial na pessoa de sua diretora Lygia Helena Roussenq Neves, pela liberação do universo documental do Museu que possibilitou esse estudo e pela doação das várias publicações que foram fundamentais no processo de análise e aprendizado aqui empreendido e aos amigos do MASC, Maria Helena, Eliane,

Sérgio, Valério, Ana Lúcia, Ronaldo, José Carlos, Tereza que ficaram na memória e na história dos caminhos que aqui se traçaram.

O MASC também abriu caminhos para amizades especiais, Nancy Therezinha Bortolin, a quem agradeço o carinho e a atenção ao me falar de Harry Laus e dos projetos que juntos desenvolveram.

E ainda agradecimento especial, *in memoriam*, à Carlos Humberto Corrêa, ex-diretor do MASC que me apresentou pistas, vestígios, fissuras de uma história desconhecida. Sem ele esse caminho não teria sido percorrido.

Ao Antonio, amigo, amor, amante. Sem você nada seria possível. Você é parte desse desejo de aprender.

Ao Tárík, Yuri, Calinca e Cadídja o amor de mãe na certeza de que a ausência se tornou para vocês o signo, o símbolo da arte e na arte, pois impulsionados pela vivência – arte, vocês fizeram dela também suas histórias. Esse trabalho é de vocês.

Aos meus pais, Arédio e Imaculada, que construíram os caminhos que hoje percorri, caminhos que mostram o conhecimento como fonte de amor e fraternidade e que sempre me incentivaram mesmo que os momentos de filha ausente fossem dolorosos. Todas as dificuldades que percorri nessa busca incansável foram amenizadas por esse amor que eu recebia sempre que voltava ao aconchego de seus abraços, obrigada. Esse trabalho é também de vocês.

Aos meus irmãos e irmãs, que supriram minha ausência assumindo meu papel de mãe e dedicando o carinho que não pude partilhar com nossos pais.

Aos professores e colegas de doutorado que partilharam momentos de aprendizado e aos amigos construídos nesse percurso, Neuza, Alcinéia, Cintia, Valquiria, Camila, Isabela, Eduardo, Luciana, Saulo, que ajudaram no preenchimento das lacunas, do vazio, deixando rastros “sinais de fumaça” em minha vida.

Aos professores da banca que leram essas páginas e de forma especial contribuíram com o desvelar final daquilo “que vemos e que nos olha” no limiar de uma pesquisa acadêmica.

Agradeço à FAPEG – Fundação de apoio à pesquisa do Estado de Goiás pela Bolsa de Formação (ano de 2009) que sanou parte das dificuldades com que se depara no âmbito da pesquisa acadêmica.

## RESUMO

O presente estudo analisa no âmbito do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) o trajeto teórico entre a obra de arte contemporânea e a dinâmica do chamado sistema das artes empreendido no interior da instituição. Verifica-se a teoria da arte a partir das práticas teorizantes que, inseridas no contexto das instituições, definem o estatuto do que é ou não é, arte. Para tanto utilizou-se como aparato teórico autores como Cauquelin (2005a, 2005b), Millet (1997), Archer (2001), Gonçalves (2004), Freire (1999). No campo da teoria interartes, investiga-se as relações entre arte contemporânea e seu processo de patrimonialização compreendidas a partir das mudanças que se efetivaram na produção artística contemporânea constituindo a desconstrução do objeto artístico ou a sua efemeridade como objeto de arte. No campo da História e Teoria Interartes os estudos analisam os objetos de arte moderna e contemporânea e sua circularidade nas instituições a partir da noção de arte, da noção de arquivo, do conceito de memória e do documento como lacuna para a obra. Autores como Nora (1993), Huyssen (1996), Freud (1997), Birman (2006), Mezan (1989) contribuíram com a noção de memória aliada ao processo de esquecimento e ao museu como instituição de memória. Analisa-se ainda a transformação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF) em Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), na década de 1970, processo que se efetiva a partir dos rumores teóricos que constroem o contemporâneo na instituição e dos atores considerados embreantes no processo de transformação do MASC. Para análise desta transformação reflexões sobre a questão dos acervos são apresentadas: o que é acervo pensado; a dimensão documental que o encerra e a dimensão do conceito de arquivo, qual seja, a noção de arquivo que se efetiva a partir do “mal de arquivo” (Mal d’archive) em Derrida (2001) e Roudinesco (2006) e do processo de arquivamento pelo qual passa a instituição museológica – o excesso, a falta, o apagamento, o esquecimento, gerados pelo mal-estar na instituição e na institucionalização do arquivo. Paralelo aos estudos teóricos realizou-se visita-diagnóstico em desesseis museus de arte em seis estados brasileiros, definiu-se como campo de análise do objeto – o MASC – por apresentar as características de um museu com acervo de arte moderna e de arte contemporânea devido à singularidade de seu processo de criação.

**Palavras-chave:** Mal de arquivo; Museu de arte; Arte contemporânea; Memória; História e Teoria Interartes.

## ABSTRACT

The present study analyzes, in the ambit of the Art Museum from Santa Catarina (MASC), the theoretical pathway between the work of Contemporary Art and the dynamics of the called Art system undertaken at the inside part of the institution . It is verified the theory of Art from the theoretician practices, which inserted in the context of the institutions, may define the statute of what Art is and what Art is not. For both authors such as: Cauquelin (2005a, 2005b), Millet (1997), Archer (2001), Gonçalves (2004), Freire (1999) were used as theoretical apparatus. Concerning about the field **InterArt** theory, it is investigated the relations between Contemporary Art and its process of patrimonialization understood from the changes that got effective in contemporary artistic production, constituting the deconstruction of the artistic object or its frailty as object of art. Take into account the History field and Interart Theory, the studies have analyzed the Modern and Contemporary Art objects and its circularity in institutions from the following: the concept of Art, the concept of archive, the concept of memory and from the document as blank for the work. Authors such as Nora (1993), Huyssen (1996), Freud (1997), Birman (2006), Mezan (1989) have contributed with the notion of memory allied to the the process of forgetfulness and to the museum as an institution of memory. It is also analysed the transformation from Florianópolis Modern Art Museum (MAMF) in Santa Catarina Art Museum (MASC), in 1970s decade, process which gets effective from the reflections on the issues which build the Contemporary transformations and the actors considered relevant to the transformation process from MASC: For the transformation analysis, reflections about museum collection issues are presented: What collection is and thought, the documental dimension that closes it and the dimension of archive concept, which means, the notion of archive which gets effective from *Mal D'Archive* in Derrida (2001) e Roudinesco (2006) and the process of filing, by which the museum takes place: The excess, the absence, the deletion, the forgetfulness, caused by the institution and in the institutionalization of archive. In parallel with the theoretical studies, it was carried out a diagnostic-visit to sixteen Art Museums around six Brazilian states. It was defined as analysis object – MASC – by presenting the features of a museum which possesses Modern Art and Contemporary Art museum collection, due to the singularity of its creation process.

Key-Words: *Mal D'Archive*; Modern Art; Contemporary Art; Art Museum; Memory; History and Interart Theory.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Fachada do Grupo Escolar Dias Velho (1972).....	40
Figura 2	Pátio interno do Grupo escolar. Pátio Marques Rebelo.....	40
Figura 3	Capa da revista Verde. Cataguases – MG.....	41
Figura 4	Capa da revista Sul. Florianópolis – SC.....	42
Figura 5	Capa do Catálogo <i>20 artistas Brasileños</i> .....	43
Figura 6	Projeto de Flavio de Aquino (1950).....	44
Figura 7	Reportagem o Caso do Museu. Foto A.....	45
Figura 8	Reportagem o Caso do Museu. Foto B.....	46
Figura 9	Fachada da segunda sede do MAMF.....	47
Figura 10	Exposição de reinauguração do MAMF (1952).....	47
Figura 11	Documento. Registro do livro de visitantes (1957).....	48
Figura 12	Fachada da Casa de Santa Catarina. Terceira sede do MAMF.....	49
Figura 13	Antiga Alfândega. Quarta sede do MAMF.....	51
Figura 14	Inauguração do CIC, 1983.....	51
Figura 15	Entrada do MASC – sede atual (2008).....	52
Figura 16	Artur Barrio. Exposição Bienal Paralela de São Paulo (2008). Foto A.....	98
Figura 17	Artur Barrio. Exposição Bienal Paralela de São Paulo (2008). Foto B.....	99
Figura 18	MASC. Mapa da área de exposição.....	106
Figura 19	Franck Stella (1964). Modelo de Cubo Branco.....	110
Figura 20	Salão Parisiense do século XVIII.....	112
Figura 21	Pinacoteca do Estado de São Paulo.....	113
Figura 22	Marcel Duchamp. Milhas de fio (1942).....	115
Figura 23	Christo e Jeanne-Claude, Museu de Arte contemporânea, Embrulhado, Chicago (1969).....	116
Figura 24	MAM do Rio de Janeiro. Loja de <i>Souvenirs</i> .....	122
Figura 25	Daniel Buren. Photo-Souvenir: Peinture-Sculture (1971).....	126
Figura 26	Hans Haacke. Vizinhança e diversidade (1984).....	127
Figura 27	Marcel Duchamp. Caixa-valize (1936-1941).....	136
Figura 28	Marcel Duchamp. Roda de Bicicleta (1913).....	137
Figura 29	Catálogo da Exposição Contemporânea (1948).....	150
Figura 30	Abertura da Exposição Contemporânea (1948).....	151
Figura 31	Cartaz da 2ª Bienal de São Paulo.....	158

Figura 32	28ª Bienal de São Paulo. 2º Andar.....	159
Figura 33	Reportagem. Crítica aos órgão da cultura (1966).....	168
Figura 34	Catálogo da 1ª Exposição Nacional de Artes Plásticas. Foto A.....	172
Figura 35	Catálogo da 1ª Exposição Nacional de Artes Plásticas. Foto B.....	173
Figura 36	Catálogo da 1ª Exposição Nacional de Artes Plásticas. Foto C.....	173
Figura 37	Catálogo da 1ª Exposição Nacional de Artes Plásticas. Foto D.....	174
Figura 38	Catálogo da 1ª Exposição Nacional de Artes Plásticas. Foto E.....	174
Figura 39	Catálogo da 1ª Exposição Nacional de Artes Plásticas. Foto F.....	175
Figura 40	Interiorização da cultura.....	185
Figura 41	Conjunto de catálogos de exposições temporárias (1966).....	186
Figura 42	Exposição A primeira missa no Brasil. MASC (2008).....	195
Figura 43	A primeira missa no Brasil. Pintura de Victor Meirelles.....	195
Figura 44	Catálogos de megaexposições no MASC.....	196
Figura 45	Espaço interno da nova sede do MASC no CIC.....	203
Figura 46	Lygia Clark. Série Os Bichos (1960).....	211
Figura 47	Rosângela Rennó. Série Vulgo (1977-1999).....	229
Figura 48	Leila Danziger. Diários Públicos (2008).....	237

## LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AAMASC	Associação Amigos do Museu de Arte de Santa Catarina
ACAP	Associação de Artistas Plásticos de Santa Catarina
ATECOR	Atelier de Conservação e Restauração
C.C.C.A.M	Clube de Cinema do Círculo de Arte Moderna
CAM	Círculo de Arte Moderna
CIC	Centro Integrado de Cultura
FCC	Fundação Catarinense de Cultura
GAPF	Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis
IBRAM	Instituto Brasileiro de Museus
ICOM	International Council of Museum
IPHAN	Instituto do Patrimônio Artístico Nacional
JAC	Jovem Arte Contemporânea
MAC	Museu de Arte Contemporânea
MAM	Museu de Arte Moderna
MAMF	Museu de Arte Moderna de Florianópolis
MARGS	Museu de Arte do Rio Grande do Sul
MASC	Museu de Arte de Santa Catarina
MASP	Museu de Arte de São Paulo
MIS	Museu de Imagem e do Som
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes
MoMA	Museum of Modern Art
MVM	Museu Vitor Meireles
SPHAN	Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
TAC	Teatro Álvaro de Carvalho
UDSC	Universidade do Estado de Santa Catarina
UFSC	Universidade Federal de Santa Catarina
UNIVALI	Universidade do Vale do Itajaí.
USP	Universidade de São Paulo

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>MUSEU, MEMÓRIA E ARQUIVO COMO FATORES DE TRANSFORMAÇÕES NA SOCIEDADE E NA ARTE: À GUIA DE INTRODUÇÃO.....</b>	<b>14</b>
1.1	MUSEU E ARQUIVO COMO LUGARES DE MEMÓRIA.....	16
1.2	DESDOBRAMENTOS DO MUSEU: ENTRE A MEMÓRIA E O ARQUIVO.....	24
1.3	ARQUIVO E MAL-ESTAR.....	29
1.4	MUSEUS DE ARTE: A DEFINIÇÃO DO OBJETO.....	33
1.5	MUSEU DE ARTE MODERNA DE FLORIANÓPOLIS – MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA.....	37

### PARTE I

#### DISPOSITIVOS CONCEITUAIS: O SISTEMA DA ARTE

<b>2</b>	<b>PRECURSORES PARA A ARTE E DA ARTE CONTEMPORÂNEA.....</b>	<b>61</b>
2.1	HISTÓRIA E TEORIA INTERARTES E AS PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS.....	65
2.1.1	<b>Os estudos interartes, interartísticos e intermidiais.....</b>	<b>70</b>
2.2	AS TEMPORALIDADES CONSTITUTIVAS DA OBRA DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE: ARTE MODERNA E ARTE CONTEMPORÂNEA.....	75
2.3	O MUSEU DE ARTE E A ARTE CONTEMPORÂNEA.....	90
2.4	A COMPLEXIDADE DA ARTE NOS CIRCUITOS INSTITUCIONAIS.....	101
<b>3</b>	<b>O ESPAÇO EXPOSITIVO MODERNO E AS TRANSFORMAÇÕES NA ARTE.....</b>	<b>108</b>
3.1	AS TRANSFORMAÇÕES DO MUSEU: CRÍTICA ÀS INSTITUIÇÕES.....	117
3.2	A OBRA CONTEMPORÂNEA E OS RUMORES QUE A INSTITUCIONALIZAM.....	130

### PARTE II

#### DISPOSITIVOS MUSEOLÓGICOS: MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA

<b>4</b>	<b>OS MUSEUS DE ARTE MODERNA: A EXPANSÃO DO MODERNO.....</b>	<b>145</b>
4.1	A JUVENTUDE MODERNISTA DE FLORIANÓPOLIS.....	152
4.2	CONSONÂNCIAS ENTRE OS MUSEUS DE ARTE MODERNA DE SÃO	

	PAULO, RIO DE JANEIRO E FLORIANÓPOLIS.....	157
4.3	O MUSEU DE ARTE MODERNA DE FLORIANÓPOLIS E AS DIRETRIZES NACIONAIS.....	164
4.4	RUMORES NO MASC.....	180
4.4.1	<b>Os embreantes do processo de transformação do MASC.....</b>	<b>183</b>
<b>5</b>	<b>A ARTE CONTEMPORÂNEA COMO INSTITUCIONALIZAÇÃO DO MAL-ESTAR NOS MUSEUS DE ARTE: O MAL DE ARQUIVO.....</b>	<b>205</b>
5.1	DISPOSITIVOS DE MUSEALIZAÇÃO NOS MUSEUS DE ARTE.....	214
5.2	ARQUIVO E MAL-ESTAR NO CONTEXTO DOS MUSEUS DE ARTE.....	219
5.3	A INSTITUCIONALIZAÇÃO DOS FANTASMAS: REGISTROS E ARQUIVOS.....	226
5.4	A NÃO-INSTITUCIONALIZAÇÃO DE UM ARQUIVO: A SUA FISSURA. UM ENCERRAMENTO QUE CONVOCA UMA ESCRITURA.....	232
<b>6</b>	<b>POSFÁCIO.....</b>	<b>241</b>
<b>7</b>	<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>248</b>
<b>8</b>	<b>APÊNDICE.....</b>	<b>257</b>
<b>9</b>	<b>ANEXOS.....</b>	<b>276</b>

# 1 MUSEU, MEMÓRIA E ARQUIVO COMO FATORES DE TRANSFORMAÇÕES NA SOCIEDADE E NA ARTE: À GUIA DE INTRODUÇÃO

Este museu de tudo é museu  
como qualquer outro reunido;  
como museu tanto pode ser  
caixão de lixo ou arquivo.  
Assim, não chega ao vertebrado  
que deve entranhar qualquer livro:  
é depósito do que aí está,  
se fez sem risca ou risco.

**Museu de Tudo**  
(João Cabral de Melo Neto)

O museu retratado pelo poeta João Cabral de Melo Neto, pode ser considerado um museu tradicional, no qual se encontra tudo aquilo de que alguém se desvencilha e não há onde guardar; um museu do lixo, museu de resto, museu de acúmulo, museu que deságua sempre numa história sem enredo, num livro sem vértebras. Tanto pode ser esse museu tradicional, quanto pode ser um museu contemporâneo ou mesmo pós-moderno, como será analisado nesse estudo, com base em diferentes autores. Ele se compara a um depósito onde se guarda objetos que perderam o valor de uso, não chega a ser uma reserva técnica<sup>1</sup>, visto que essa possui uma lógica de escolhas, mas pode ser remetido aos museus regionais criados na década de 1960, ou a alguns dos museus criados por Marques Rebelo<sup>2</sup>, no final da década de 1940, que também se constituíram como um guarda relíquias, ou mesmo aos museus de arte, cujo acervo de arte contemporânea se assemelha ao representado neste poema, ou ao museu de um museu<sup>3</sup> se se pensar pela vertente de Roudinesco<sup>4</sup> (2006). Um museu, cujo depósito se faz sem nenhum risco é um mal-estar da modernidade que transforma a inquietude numa vontade de se ver espelhado num lugar. Ou seja, é uma forma de arquivar e uma

---

<sup>1</sup> A posição de pensar o museu desse poema como uma reserva técnica é tratado por Chagas (2002) em estudo em que analisa o museu a partir da literatura. Mario de Souza Chagas é poeta e museólogo. Doutor em Ciências Sociais pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (2003). Atualmente é professor adjunto da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Diretor do Departamento de Processos Museais do Instituto Brasileiro de Museus (DEPMUS/IBRAM/MinC).

<sup>2</sup> Marques Rebelo, pseudônimo de Eddy Dias da Cruz (1907-1973), escritor, defensor do modernismo autor de do livro “A estrela sobe” que foi adaptado para o cinema. Foi um incentivador para a criação de vários museus, divulgando o modernismo. Foi responsável pela criação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis (hoje MASC), Museu de Arte Moderna de Rezende (RJ) e Museu de Belas Artes de Cataguases (MG).

<sup>3</sup> ‘Museu de um museu’ remete ao arquivo, a guarda incansável de documentos e a falta de escritura destes documentos, assunto que será debatido neste estudo.

<sup>4</sup> Elizabeth Roudinesco, historiadora e psicanalista, leciona na *École Pratique des Hautes Études*, em Paris. Sua obra tem cada vez mais ascendência sobre o pensamento francês contemporâneo.

vontade de se ver representado na concretude do objeto. É a fragilidade dos traços da memória, do arquivo que é vértebra do museu, que impulsiona (como na pulsão de morte<sup>5</sup>) essa vontade, esse desejo de arquivamento. É importante ressaltar o quanto essa questão, que envolve o processo de pensar o museu como memória, como história, como acúmulo de arquivos – diferentes leituras que se abrem diante do poema “museu de tudo” – será recorrente nesse estudo, principalmente no capítulo dois que aborda a história dos museus e seus processos de transformação ao longo do século XX – história que se vê sintetizada ou representada nesse poema.

Todos estes elementos reportam a uma indagação: o que é arte? Há, nos museus de arte contemporânea o que poderia ser chamado de arte? Duchamp<sup>6</sup>, com certeza encontraria neste museu referendado no poema, material para ser elevado à categoria arte, ou mesmo Picasso<sup>7</sup> que visitava um canteiro de sucatas à procura de materiais a serem transformados em arte. Então, o “museu de tudo” que contém o que algumas pessoas consideram lixo e, para outros, são arquivos ou depósitos, pode ser um museu de arte, um museu da ruptura, do novo em que tudo vira arte. Essa é uma vontade de mudança trazida pelo museu moderno, mas também pelos estudos da memória, ligados ao fenômeno da musealização, da transformação acelerada da sociedade em que tudo é preciso guardar, tudo é preciso preservar. O tempo da arte, da memória, da musealização foi envolvido pelo processo de aceleração. O museu de arte não é mais aquele do século XIX em que a materialidade da obra estava representada na parede cheia de quadros, o tempo da arte não é mais a parede branca em que os objetos em sua autonomia falavam por si. O tempo da contemplação se esvaiu. Hoje ele pode ser um gesto, uma linha no espaço, uma lembrança. Uma arte.

Mas afinal o que é arte? Essa questão é ontológica, ou seja, faz parte das grandes questões que afloram o interesse de conhecimento humano. No entanto, não se trata mais de se perguntar o que é arte, e sim, contextualizar, historicizar seu processo de produção. Como se verá ao longo dessa tese, vários autores esboçaram essa pergunta ou a responderam em diferentes momentos históricos, as respostas, no entanto, estão em constante construção, alteram-se dependendo de fatores e opiniões construídas por sujeitos e/ou instituições tais

---

<sup>5</sup> A pulsão de morte que gera o processo de arquivamento será visto mais à frente nessa introdução em Freud (1997), Derrida (2001) e Roudinesco (2006).

<sup>6</sup> Duchamp (1887-1968) é citado por vários autores, como se verá ao longo deste estudo, como o artista que rompeu com o paradigma da arte integrando novas formas de compreensão e de produção artística. Seu trabalho foi um marco para a história da arte por sua ousadia em trazer novos elementos conceituais no processo de ser ou não ser arte. Para alguns autores, a partir de Duchamp a arte “nunca mais foi a mesma”.

<sup>7</sup> Pablo Picasso (1881-1973), artista espanhol, moderno que desencadeou profundas mudanças nas mais diversas manifestações artísticas e no pensamento de seu tempo. É considerado um dos mais importantes artistas do século XX.

como: o museu; o curador; o artista; o colecionador; o espectador; o galerista. São estes atores que diante de uma rede de comunicação definem, valoram, certificam, institucionalizam e revelam uma história do conceito de arte. É com o intuito de compreender a dimensão deste processo na definição da noção de arte, que este estudo se justifica, tanto pela extensão desta rede de informações consideradas por Cauquelin<sup>8</sup> (2005a) como um efeito rede dado o dinamismo em que circulam as informações, quanto pelo “rumor teórico”,<sup>9</sup> processo como estes atores elaboram e teorizam sua noção/convicção sobre arte no âmbito de sua historicidade.

É diante deste universo de sujeitos e instituições que se estabeleceu a escolha de compreender estes rumores teorizantes (assunto que será abordado no capítulo dois deste estudo) no contexto de uma instituição museológica apreendendo, no universo de seu arquivo-documento, arquivo-obra, arquivo-memória, como esta noção de arte é constituída e que mediações/categorias a constituem. Com isso, nesse estudo, ver-se-á, além dessas práticas que no interior das instituições definem o conceito de arte, a compreensão dos processos de arquivamento que envolvem a arte, a memória, o arquivo, o documento, constituindo cada uma dessas instâncias em arquivo ou em seu mal-estar.

## 1.1 MUSEU E ARQUIVO COMO LUGARES DE MEMÓRIA

Sabe-se que o museu, nesta primeira década do século XXI, não é apenas um espaço para lembrar e contar histórias, mas um espaço em que se constroem memórias. O museu pode ser a lembrança de gente deixada pelo objeto, ou lembranças que incitam a busca de outras histórias: história de pessoas, história de lugares<sup>10</sup>. Museu “lugares de memória”.

---

<sup>8</sup> Anne Cauquelin é doutora e professora emérita de filosofia da *Université de Picardie*, na França. É autora de ensaios sobre arte e filosofia, redatora da revista *Revue d'esthétique* e artista plástica.

<sup>9</sup> Rumor teórico é um termo utilizado por Cauquelin (2005b) para definir as opiniões de diferentes sujeitos que acercam o conceito de arte e que no escopo de uma instituição definem o que é arte. Para ela é como uma doxa teorizante, rumores que não podem ser desconsiderados.

<sup>10</sup> Minha própria história com os museus se efetivou sobre esta lógica, a construção da memória de um lugar. Como experiência profissional (Especialista em Museologia) participei da criação e administração dos museus no município de Jataí-GO – Museu Histórico de Jataí Francisco Honório de Campos (criado em 1994, do qual assumi a direção de 1996 a 2000) e Museu de Arte Contemporânea de Jataí (criado em 1995, e que dirigi neste mesmo ano) – desde 2004 sou membro da Comissão de acervos do Museu Histórico e desde 2006, membro do conselho de Amigos do Museu, nesta mesma instituição. Também atuo na Associação de Amigos do Museu destas duas instituições.

Nora<sup>11</sup> (1993) afirma que estamos passando por uma aceleração da história – aceleração do tempo, aceleração dos processos sociais – que seria uma oscilação cada vez mais rápida de um passado morto, algo desaparecido. Isso possibilita falar em memória justamente porque ela não existe mais. Há, nesse processo, uma curiosidade pelos lugares de memória, uma articulação em que a consciência da ruptura com o passado se confunde com a memória esfacelada. Para ele, há lugares de memória porque não há meios de memória, essa se torna um sentimento residual aos locais; ou seja, resíduos, restos de um passado já morto.

Os lugares da memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É a desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. (...) os lugares de memória nascem e vivem do sentimento que não há memória espontânea, que é preciso criar arquivos, que é preciso manter aniversários, organizar celebrações, pronunciar elogios fúnebres, notariar atas, porque essas operações não são naturais (NORA, 1993, p. 12 e 13).

Os lugares de memória se fazem pela experiência, pelos restos, resíduos daqueles que vivem o lugar e pela preocupação em perpetuar uma memória que é viva, mas crê-se no seu desaparecimento, daí a necessidade de um espaço que reviva essa memória. Como no “museu de tudo”, uma vontade incontrolável de criar arquivos gerados para a lembrança, para o desejo de não esquecer e não ser esquecido, memória que são restos, rastros de uma história.

Segundo Nora (1993), se a memória estivesse em permanente processo de rememoração, não haveria necessidade de lugares. No entanto, se a história sente a necessidade de criá-los é justamente porque ela corre o risco de se extinguir, ou seja, há o sentimento entre as minorias de que se não houver comemorações, a história os varreria. Deve-se habitar a memória para que não seja necessário lhe consagrar lugares. Mas se o que defendem não estivesse ameaçado, se estivessem realmente na lembrança viva<sup>12</sup>, os lugares seriam inúteis.

Desta forma, Nora (1993) compreende que, se não houvesse a história, mesmo que, a deformá-los ou a transformá-los, eles não se tornariam lugares de memória. É exatamente este movimento que os constitui “momentos da história arrancados do movimento da história” (p.13) não mais inteiramente à vida, não mais inteiramente à morte, mas num incansável

<sup>11</sup> Pierre Nora é um historiador francês, é conhecido por seus trabalhos sobre a identidade francesa e a memória, o ofício do historiador e ainda por seu papel como editor em Ciências Sociais. Membro da Academia da França e diretor do departamento de Ciências Sociais da editora Gallimard ([http://www.carta.maior.com.br/templates/postMostrar.cfm?blog\\_id=6&post\\_id=605](http://www.carta.maior.com.br/templates/postMostrar.cfm?blog_id=6&post_id=605)).

<sup>12</sup> Para Freud a memória está guardada e faz com que se entre muitas vezes no passado, será sempre lembrada no presente.

movimento de sentidos, de símbolos, entre a fantasmagoria que os constitui e os vestígios que os materializa na memória viva<sup>13</sup>. É este movimento que fará a memória ser tomada pela história, que fará a necessidade da memória ser uma necessidade de história.

A memória verdadeira, abrigada no gesto e no hábito, nos ofícios que transmitem os saberes do silêncio, nos saberes do corpo, são para Nora (1993) uma memória transformada por sua passagem em história. Uma memória psicológica, individual e subjetiva ao invés de social, coletiva, globalizante. Isto é, uma memória que se constitui de restos, mesmo diante de seu aspecto universalizante ela não perde sua singularidade que a faz única. Para esse autor, é uma memória que a faz diferente da memória arquivística<sup>14</sup>. Ela se apóia no traço, no material, no vestígio. A memória precisa ser vivida a partir de seu interior para que não sejam necessários esses suportes exteriores, ou seja, essa guarda infundável de arquivos. A obsessão pelo arquivo, que marca o contemporâneo surge exatamente dessa necessidade de arquivar<sup>15</sup>, e isso afeta a preservação integral de todo o passado.

O lugar de memória parece estar na contramão do excesso de arquivo que muitas vezes gera o mal de arquivo, onde há excesso de matéria, de material, de documentos e objetos, há também falta de escrita, de escritura<sup>16</sup>. Essa procura pela materialidade, pelo objeto, pelos vestígios, integra o *corpus* da maioria das instituições hoje. Para que se configurem em lugares de memória faz-se necessário esse trabalho de presentificação da memória, trazendo a vida e a experiência<sup>17</sup> para os arquivos, para os objetos. É preciso trazer para o lugar de memória o sentimento de pertencimento no presente, em sua agoridade.

Não seriam ações de comemoração como bem lembrou Nora (1993), mas de subjetivação do espaço. Deixar vir os fantasmas de tempos diante de um não tempo, de um não-dito, de um não-lugar. Memórias de um grupo singular e não de um sujeito

---

<sup>13</sup> Como em Derrida (2001) ao pensar no arquivo que se constitui em favor dessa memória, e que, no limite sempre procura nos vestígios, na matéria, os restos, a fantasmagoria do arquivo que muitas vezes se desvela em sua origem.

<sup>14</sup> Memória arquivística é uma memória pautada na guarda excessiva de arquivos, sem sentido, sem significação, sem escritura.

<sup>15</sup> Essa relação exagerada ao processo de arquivar, que está no pensamento de Freud (1997) sobre o mal-estar na civilização, o arquivo, a necessidade de arquivamento e lembrança é um mal-estar, uma pulsão, uma pulsão de morte, que é ao mesmo tempo uma vontade de lutar, guardar é também trazer o arquivo da memória à vida. Por isso, para ele, o passado nunca passa, pois no presente, estamos sempre rememorando o passado, trazendo à tona os restos. É essa relação ligada a pulsão, que Derrida (2001) traz para a questão do arquivo, que se verá mais a frente desse estudo.

<sup>16</sup> Para Roudinesco (2006), a escritura é processo de historicizar o documento, trazer a tona sua história, tornar acessível à pesquisa, confrontá-la, torná-la viva.

<sup>17</sup> Benjamin (1994) associa em diferentes estudos a memória à experiência.

institucionalizado, eleito como detentor de poder corroborado pelos vestígios documentais institucionais<sup>18</sup>.

É essa a ótica referente à experiência, memória, vidas que circundam os acervos que Chagas (2006) apreende em seu estudo como a necessidade de perceber “uma gota de sangue em cada museu”, quando faz uma paráfrase de Mario de Andrade. Para ele, aliada ao museu, a memória deveria conter “uma gota de sangue” e não ser apenas um mero reconhecimento de poder. Deveria ser “lugares de memória” a serviço de uma coletividade e não o privilégio de grupos economicamente abastados. Essa posição refere-se a uma memória que é construção, situada na dimensão inter-relacional entre os seres, e entre os seres e as coisas. E que os museus, mesmo sendo memória do poder, não deixam de trazer, de modo explícito ou não, um indelével “sinal de sangue”. Sinal de subjetividades, singularidades, restos, fissuras que precisam ser explicitadas.

Observa-se que a maioria dos museus durante o século XX construiu uma memória pautada no arquivamento, na guarda e patrimonialização dessa memória, cuja necessidade de preservar vai produzir as instituições culturais. Memória e patrimônio ligada ao *boom* da memória debatido por Winter<sup>19</sup> (2006) que levou ao fenômeno da musealização<sup>20</sup>. Isso ressalta esse dogma ligado a figura do rememorante, ou a memória do poder. No contexto desse estudo memória é passado, restos e vestígios.

Nora (1993) nos lembra que o que se chama de memória nesta sociedade é uma constituição gigantesca e vertiginosa do estoque material daquilo que nos é impossível lembrar. Essa é também a posição de Derrida<sup>21</sup> (2001) e Roudinesco (2006). É exatamente por isso, que a maioria das instituições que deveriam ser lugares de memória, constituem-se em simples depositário de objetos desprovidos de memória, de história, incapazes de falarem ao subjetivo, incapazes de “nos olhar<sup>22</sup>”.

Há um incentivo acelerado ao arquivamento de tudo, “o dever de memória faz de cada um o historiador de si mesmo” (NORA, 1993, p. 17), são as memórias singulares, que com o fim da memória-história, reclamam sua própria história. É preciso lembrar, mas cabe

---

<sup>18</sup> Isto é o que Roudinesco (2006) chama de dogmatização do arquivo. Ela observa que se houver a negação do arquivo como memória subjetiva, ou como herança genealógica há o risco de conduzir ao delírio e a reconstrução do arquivo como dogma. “Sob esse aspecto, a ausência de vestígio ou a ausência de arquivo é tanto um vestígio do poder do arquivo quanto o excesso de arquivo” (p. 10).

<sup>19</sup> Jay Winter é professor de história na *Yale University*.

<sup>20</sup> Fenômeno da musealização gera a prática de arquivação, arquivos públicos e privados e a criação de museus.

<sup>21</sup> Jacques Derrida (1930-2004) é um dos pensadores contemporâneos que mais investiu, tanto por seu estilo, quanto pelas questões que analisa contra novas e antigas formas de ortodoxia. Fonte: Derrida (2001).

<sup>22</sup> Remete-se o leitor ao estudo de Didi-Huberman (1998) “o que vemos o que nos olha”. É a capacidade de ser olhado pelo objeto que irá aflorar a memória-sintoma.

ao sujeito lembrar. É ele, em sua individualidade, que lembra, que guarda<sup>23</sup>. Para Nora (1993), quanto menos a memória é vivida coletivamente, mais ela tem a necessidade de homens particulares que fazem de si mesmos homens-memória. Ou seja, se se percebesse o seu pertencimento, os lugares se efetivariam mesmo como lugares de memória<sup>24</sup>.

No entanto, esse não pertencimento ocorre justamente porque as produções históricas são diferentes daquela que se espera de uma memória. Ou seja, é necessário um esforço de lembrança para ressuscitar esse passado, atualizá-lo enquanto presente por meio “dos sintomas”, abrindo aí uma fissura entre o passado e o presente. É a capacidade de perceber o “sinal de sangue”, que irá transformar o museu em “lugar de memória”.

A percepção do passado é, segundo Nora (1993), a apropriação daquilo que se sabe não mais pertencer a sua individualidade; é uma acomodação sobre um objeto perdido. Daí uma necessidade de memória-espelho, não para que se refletisse aí a própria imagem, mas para procurar “o brilhar repentino de uma identidade impossível de ser encontrada” (NORA, 1993, p. 30).

É neste universo que se encontra o historiador, sujeito capaz de impedir que a história seja somente história, e sim, possibilitar que os lugares de vestígios se transformem em lugares de memória. Lugares que se constituem simultaneamente em material, simbólico e funcional. Lugares que bloqueiam o esquecimento, imortalizam a morte (deixa vir o que nos olha), materializa o imaterial, dá sentido ao mínimo de sinais. É isso que os torna apaixonantes “o lugar de memória é um lugar duplo: de excesso, fechado sobre si mesmo, fechado sobre sua identidade, recolhido sobre seu nome, mas constantemente aberto sobre a extensão de suas significações” (NORA, 1993, p. 21).

---

<sup>23</sup> Há aqui um paradoxo se se pensar a guarda dessa memória que foi individual ou singular de um sujeito. De acordo com Roudinesco (2006) esse sujeito pensou a guarda de seu arquivo, de sua memória sob uma lógica, e esta nem sempre será a mesma, quando seguida por um arcôntico. O mal de arquivo se instala nas inúmeras leituras e interpretações causando uma fissura entre a memória e o arquivo da memória.

<sup>24</sup> É possível perceber ao longo desse estudo a presença do conceito de lugar em duas vertentes diferentes. Primeiro em Nora (1993), cujo conceito de lugar são espaços sociais, arquitetônicos, lugares que servem para comemorar, emblemáticos, como parques, cemitérios, museus, datas, que marcam algo que não é mais lembrado pelas pessoas, mas que para se tornar “lugar de memória” esse espaço precisa de uma relação que se efetiva entre o sujeito, sua afetividade e subjetividade e o espaço (sujeito que é lembrado pela memória do lugar e sujeito observador que se apropria desse espaço neste processo de subjetivação). O segundo conceito de lugar se efetiva pela via da psicanálise, pensado a partir de Derrida (2001) e Roudinesco (2006) que é um lugar subjetivado, vinculado ao desejo. Como o lugar espacial pode ser um monumento comemorativo cujo não pertencimento do sujeito que o frequenta o transforma em um lugar comum, que se configura no esquecimento, o lugar da psicanálise abre elementos sintomais que possibilitam essa relação de pertencimento justamente pela capacidade ser olhado pelo objeto, pelo lugar.

É espaço de significações, de histórias vividas, experienciadas, marcadas pela historicidade, pelo “sinal de sangue”. Museus, bibliotecas, arquivos, todos ao pôr em cena uma visão sobre determinado fato, acontecimento, personagem, não estão colocando uma história em si mesma, e sim, uma leitura possível e historicamente condicionada. É necessário reverter essa ação. No campo museal essa leitura significa olhar o objeto e ser olhado por ele. É trazer ao universo desses lugares históricos uma memória constituída de restos e, assim, possibilitar sua transformação em “lugar da memória”.

Percebe-se com isso o quanto a memória tem sido alvo de debates, não só em espaços museais, mas em diferentes instâncias públicas e/ou particulares sob esta perspectiva do patrimônio. Ora possibilita a sua afirmação como memória e pertencimento ou memória-construção, e ora, no sentido simplório do termo, como memória/comemoração que é uma necessidade de historiar a memória que estava se esvaindo. É essa perspectiva ligada à memória e comemoração que na maioria das vezes se configura na constituição excessiva de arquivos.

Segundo Winter (2006), os anos 1980 impulsionaram os estudos sobre memória que, de alguma forma, estavam ligados ao interesse entre memória ou comemoração<sup>25</sup> como se viu também em Nora (1993), ou ao desejo de reapresentar ou legitimar narrativas chamadas, às vezes, de memória coletiva. E quando estes estudos são financiados por agentes ligados ao poder, as histórias reforçarão as credenciais para esse poder, como também observou Chagas (2006). No entanto, para Winter (2006), a memória coletiva não está apenas na esfera do poder. Diferentes comunidades possuem suas narrativas e reivindicam uma identidade coletiva<sup>26</sup>, questão essa, também explicitada por Nora (1993). “Muitos grupos étnicos e minorias desprivilegiadas exigem seu direito à palavra, à ação e o direito de conquistar sua liberdade ou a sua autodeterminação” (WINTER, 2006, p.70). Independente do Estado, estas minorias constroem sua própria história gerando uma memória coletiva. Ou seja,

---

<sup>25</sup> Para Winter(2006) há ainda outras razões que impulsionaram os estudos sobre memória, levando na década de 1980 ao *boom* da memória.

<sup>26</sup> Associada a essa questão percebe-se grande número de museus históricos e regionais criados no Brasil a partir da expansão dada pelo Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM) na definição do campo da museologia. Várias comunidades que possuíam espaços de guarda de memória, casa de cultura, ou memoriais solicitaram seu credenciamento como museu. Neste sentido, houve também a expansão dos lugares que reivindicam o estatuto de “lugar de memória”. No site do IBRAM pode-se perceber essa dimensão dos “lugares” por seu texto de apresentação do que seja um museu: “Os museus são casas que guardam e apresentam sonhos, sentimentos, pensamentos e intuições que ganham corpo através de imagens, cores, sons e formas. Os museus são pontes, portas e janelas que ligam e desligam mundos, tempos, culturas e pessoas diferentes”.

algumas ações se iniciam com o poder e para o poder, mas diante das lutas das comunidades em criar suas próprias narrativas, a preservação da memória vai além dessas esferas<sup>27</sup>.

Huyssen<sup>28</sup> (1996), ao analisar a memória aliada ao esquecimento, afirma que houve uma “explosão ao discurso da memória como um sintoma cultural nas sociedades ocidentais” (p. 12), procurando, à medida que o fim do milênio se aproximava, voltar o olhar para trás numa ânsia de armazenar dados e informações<sup>29</sup>. Esse processo era acompanhado por um profundo sentimento de crise articulado à crítica de que a sociedade se encontra doente, com amnésia.

Esse esquecimento foi desencadeado pela própria contemporaneidade e seu constante mal-estar; o medo de esquecer está associado ao desenvolvimento da escritura, do registro, de confiar na máquina que registra a memória (Freud, 1997). É a confiança na máquina que registra e armazena dados, em detrimento da capacidade humana de re-memorar um evento<sup>30</sup>. Esse processo de esquecimento ou de amnésia também foi um desencadeador do *boom* da memória.

Winter (2006) cita diferentes fatores que impulsionaram este momento na década de 1980. Um deles seria o grande interesse ligado à memória e comemoração do holocausto e o desejo de “re-apresentá-lo”. Estas manifestações desencadearam reflexões sobre que tipo de memória está contemplado nestes estudos. A política de identidade<sup>31</sup>, criada e disseminada por narrativas do passado, e o desenvolvimento da tecnologia da informação, como bancos de dados audiovisuais, que deu uma nova forma de validação à noção de testemunho, são fatores

---

<sup>27</sup> É possível perceber essa tentativa na criação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis, objeto desse estudo, que se configurou como uma luta de alguns jovens assessorados por Marques Rebelo para a criação de um espaço onde pudessem falar de arte e literatura, de modernismo, da produção cultural de uma cidade. O Ciclo de Arte Moderna (CAM) ou os sujeitos que constituíram esse grupo reivindicavam o direito a sua cultura aspecto que será retratado no capítulo três desta tese.

<sup>28</sup> Andreas Huyssen é professor de Literatura Comparada na Universidade de Columbia, EUA e editor da revista *New German Critique*. Escreveu vários ensaios, sobre arte, cultura, história e política na era das novas tecnologias e do mundo pós-moderno. Fonte: Huyssen (1996).

<sup>29</sup> Sintoma da sociedade contemporânea, na intencionalidade de guardar o maior número de arquivos possíveis, como bem observou Nora (1993), Freud (1997).

<sup>30</sup> Ao falar sobre memória e globalização, Guinzburg (2009) faz referência ao computador e sua capacidade de armazenar dados. Nesta referência ele cita a passagem entre Aristóteles e Platão sobre a memória e uma passagem fundada sobre um mito egípcio. O deus Theuth, inventor das letras (contado por Sócrates) afirma que sua invenção tornará os egípcios mais sábios, capazes de recordar, pois com a escrita teriam encontrado o remédio da memória e sabedoria. No entanto, para o rei Thamus a descoberta da escrita gerou uma dúvida no sentido de produzir o esquecimento das almas daqueles que aprenderam confiando-se na escritura eles se habituarão a confiar em signos estranhos ao invés de si mesmo e afirma que o homem encontrou não o remédio da memória, mas a reminiscência da memória. Sua vaga lembrança.

<sup>31</sup> Winter (2006) cita diferentes tentativas de identificação com determinado campo da memória e o evento trágico, como é o caso do Museu Memorial do Holocausto nos Estados Unidos (“judeu-americano”) “o hífen da identidade é estreitado pela comemoração” (Hayden, *apud* Winter, 2006, p. 72).

que levaram ao *boom* da memória e, a partir daí, para a criação de arquivos e processos de informatização.

Interessante observar que este processo de informatização também pode ser associado ao fenômeno da aceleração, da musealização. Nessa sociedade da aceleração o museu também passa a musealizar tudo. Volta-se a idéia de museu de tudo, de um museu que tem seu tempo de guarda, de memória, de arquivamento. Como não se consegue preservar no tempo da aceleração, surge, nesse contexto, a necessidade de digitalizar, de converter em arquivo digital, e assim, tudo pode ser guardado. Criam-se os bancos de dados tanto de acervo material, por meio da imagem, como bancos de dados de sujeitos e suas histórias. Converte-se em outra linguagem que passa a fazer sentido, excesso de memória transformada e informatizada.

A memória ligada à noção de testemunho, segundo Seligmann-Silva<sup>32</sup> (2006), descrita a partir de um evento catastrófico, será sempre parcial, pois nunca dará conta da experiência do sobrevivente, memória do trauma. Ela está no limiar entre lembrar e esquecer, lembrar o evento crucial para uma comunidade/humanidade, esquecer o trauma, as cicatrizes. A partir da memória traumática, abrem-se caminhos para estruturação de museus que poderiam “transformar narrativas nacionais em narrativas de famílias, com apelo a um grande público de várias nacionalidades” (WINTER, 2006, p. 83). É um momento de expansão tanto para os estudos da memória<sup>33</sup> quanto para sua musealização, considerando o efeito defendido pela musealização tradicional.

A ênfase nas questões da memória que se efetivou principalmente na década de 1980 abre caminhos para essa necessidade de preservação, que Huyssen (1996) analisa como sendo ações, procedimentos já conhecidos no trabalho dos museus e que parecem apontar para novas instâncias, abordando esse fenômeno cultural da musealização. Com isso, os museus passam a ocupar espaços bem maiores na cultura e experiência cotidiana apontando para uma obsessiva recuperação/musealização, da cidade, dos cenários históricos, da vida cotidiana, transformando o museu num paradigma das atividades culturais contemporâneas.

---

<sup>32</sup> Marcio Seligmann-Silva é doutor pela Universidade Livre de Berlim pós-doutor por Yale e professor de Teoria Literária no IEL, UNICAMP. É Professor livre-docente de Teoria Literária da Universidade Estadual de Campinas. Atua principalmente nos seguintes temas: romantismo alemão, teoria da tradução, testemunho, literatura e outras artes, teoria estética do século XVIII ao XX e a obra de Walter Benjamin.

<sup>33</sup> É interessante observar na década de 1980 uma expansão dos estudos da memória ampliam o campo das pesquisas e estudos associados ao uso da oralidade, da história oral que também se expande em diversos países; no Brasil, sua expansão mais significativa se deu a partir dos anos 1990, tanto pela multiplicação de seminários, quanto pela incorporação, pelos programas de Pós-Graduação em História, dos debates sobre a história oral (FERREIRA e AMADO, 2001). Ou seja, é também na educação que se efetiva uma abertura para os estudos da memória possibilitando que as comunidades narrassem sua própria história, abrindo caminhos para a necessidade de preservar, colecionar, citar.

Para ele, isso parece um paradoxo, pensar o sucesso do museu numa época em que a aceleração das ações cotidianas parece apontar para uma perda dos sentidos, perda de memória, provocando a amnésia.

Esse processo de transformação apresentado por ele é resultado de modificações pelas quais os museus passam no início do século XX e que foram desencadeadas a partir dos museus modernos. As transformações no interior dos museus de arte e da obra de arte propriamente dita desencadearam tanto novas formas de pensar os espaços, como nova forma de utilização desse espaço, a partir da criação de bibliotecas, restaurantes, lojas no interior dos museus. Com isso, houve no interior das instituições uma reelaboração de sua estrutura física, tipológica e conceitual, como ver-se-á mais a frente no capítulo dois deste estudo.

No entanto, essa perda da memória pode ser considerada como um não-lembrar, como uma negação daquilo que está intimamente recalcado. Está associado a um não-dito<sup>34</sup> ou não-lugar. É esse universo de percepção (o recalque) que é aberto por Didi-Huberman (1998) quando associa a capacidade de ser olhado pelo objeto, ou Nora (1993) quando chama a atenção para a presença de um elemento externo aos vestígios que transformariam os museus em “lugares da memória”, ou Chagas (2006) quando menciona a existência de uma “gota de sangue” nos museus a qual deve direcionar a percepção dos estudos de memória<sup>35</sup>. Não é uma busca infundável pela preservação de um patrimônio cultural, mas a percepção dos “sinais de sangue” neles contidos. Os restos, os sintomas que constituem a memória.

## 1.2 DESDOBRAMENTOS DO MUSEU: ENTRE A MEMÓRIA E O ARQUIVO

A ênfase na questão da memória abre caminhos para a criação de arquivos gerados no cotidiano daquele que lembra. O lugar para esse arquivo se constitui, independente do que pode ser arquivado, em espaços culturais públicos ou privados, mas espaço-museu.

Para Huyssen (1996), museu é um efeito direto da modernização. Guarda de memória, do obsoleto, da história. Guarda do novo, que parece envelhecer a passos largos.

---

<sup>34</sup> Pollack (1989) afirma conter dentro da lembrança uma zona de sombra, de silêncio, de angústias, de “não-ditos”.

<sup>35</sup> Percebe-se aqui a presença de uma inter-relação entre arte e história (campo da História e Teoria Interartes) que mostram como as diferentes linguagens ou áreas de conhecimento entrecruzam-se por vieses e trajetos de problemáticas distintas, mas com resultantes comuns, numa perspectiva de ampliação do processo de conhecimento, como é o caso de se pensar neste estudo também o entrecruzamento entre história e psicanálise. A abrangência dos estudos interartes se verá no capítulo um dois deste estudo.

Essa posição do autor remete ao modelo de museu do século XIX. Se se considerar as transformações pelas quais a museologia vivencia no século XX, perceber-se-á que o museu de arte – que se transformou num paradigma dos museus na primeira metade do século XX – transformou-se no modelo de museu desse mesmo século, o que desencadeou o processo de transformação nos museus que trouxeram outra compreensão do processo museológico e expositivo.

Voltando à posição de Huyssen (1996), percebe-se que para ele os “[...] museus foram criados para serem instituições pragmáticas que colecionam, salvam e preservam, aquilo que foi lançado aos estragos da modernização. Mas ao fazer isso, o passado inevitavelmente seria construído à luz do discurso presente e a partir de interesses presentes [...]” (p. 225). Nesse sentido, pode-se considerar que o pragmatismo observado por ele se desconstrói diante da escritura desse arquivo, visto que, o pragmatismo é estabelecido pelo dogma, pelo poder, pela história centrada no acontecimento, no documento<sup>36</sup> e a construção desse passado, no museu, já incorpora os métodos da historiografia recente. Ou seja, o passado é uma fabricação do presente, elaborado a partir de interesses presentes, a partir de uma atualização o passado é reelaborado a cada vez que se faz uma escritura.

Com base nessa construção do passado, segundo Huyssen (1996), o museu expõe uma dialética gravada em procedimentos de colecionar e exibir, ações estas perdidas por aqueles que celebram o museu como proprietário de bens inquestionáveis. Percebe-se que, mesmo diante dessa transitoriedade em seus processos museológicos e, mesmo sendo considerados por muitos como um espaço de dogmas inquestionáveis, o museu ainda “se mantém como um espaço e um campo para reflexões sobre a temporalidade, a subjetividade, a identidade, e a alteridade” (HUYSSSEN, 1996, p. 226).

O museu incorporou, nesse processo<sup>37</sup>, práticas e teorias que os auxiliaram a lidar com esse fenômeno cultural de musealização que o autor analisa como uma prática associada ao processo globalizador que, na verdade, nada mais é que o fenômeno da cultura como mercadoria e bem simbólico, ligado, por um lado, à aceleração das coisas cotidianas, em função da aceleração do tempo, e de outro, surgindo como uma instituição de guarda e preservação.

E para entender esse paradoxo que se coloca, Huyssen (1996) traz a idéia da mercadoria; as instituições que tinham uma determinada função passam a incorporar novas

---

<sup>36</sup> Considera-se aqui a partir de Roudinesco (2006) e Derrida (2001), que o documento, ao ser elaborado, ele se faz também a luz de interesses naquele momento, o arquivo é uma escolha.

<sup>37</sup> A guarda do novo, o processo de tudo guardar fica velho rapidamente como nos mostra Agamben (2009), daí a necessidade de ser contemporâneo.

funções, operando dentro de um circuito cultural determinado por uma rede de interesses e valores questionáveis. Esse é o campo gerado pelos novos museus como ver-se-á no capítulo dois, desse estudo, que elabora uma dialética e um paradoxo visível nas relações entre passado (relações e ações elaboradas por museus caracteristicamente vinculados aos museus do século XIX) e presente (espaço moderno e de transformação caracterizado pela inserção de elementos referentes à sociedade da aceleração).

Observa-se, no entanto, que essa realidade não abarca a maioria dos museus brasileiros<sup>38</sup>. Museus que, na perspectiva de Lourenço (1999), foram criados sem nenhuma estrutura, não conseguem ultrapassar essa dialética que os colocaria num patamar capaz de transitar entre sua origem (processo de criação) e a nova museologia (novos elementos que se erigiram nos espaços museais). Frente a isso essa problemática lançada por Huyssen (1996) permite pensar as instituições de memória por outra perspectiva, visto que possuem funções e papéis que não são mais os tradicionais. Tem-se que considerar todo o processo de sistema da arte ligado aos interesses da instituição que preserva e da instituição que fomenta e mercantiliza<sup>39</sup> o processo de musealização.

Ao analisar esse modelo de museu apresentado por Huyssen (1996), que seria um museu pós-moderno e se considerar a perspectiva de que a maioria dos museus brasileiros ainda não opera nessa lógica, pois se posiciona nos modelos tradicionais do século XIX, verifica-se também as exceções. E é justamente essa exceção ligada aos novos museus, a essa esfera de mercantilização, da aceleração, analisada pelo autor, que é passível de ser percebida nas transformações ocorridas em diferentes museus de arte.

De um lado, tem-se os dogmas e, de outro, a ampliação que se constitui em duas direções: uma que tem o museu como instituição de memória e não só de preservação, e outra, que tem o museu como instituição do excesso, que é como o “museu de tudo” mencionado anteriormente. Percebe-se que essas duas direções se diferem entre si ao mesmo tempo em que se confundem no interior da instituição. A primeira segue a lógica inicial da museologia, que tende a achar na memória uma maneira de se modificar o discurso da preservação, e outra, como é o caso observado por Huyssen (1996), que tem na mercantilização da memória uma prática perversa, o seu excesso, o museu de tudo. Tem-se uma tendência de musealizar o próprio museu. É essa prática de memória que leva ao esquecimento<sup>40</sup>.

---

<sup>38</sup> Pode-se observar que o próprio MASC, museu analisado nesse estudo, não entra nessa “nova ordem”, principalmente na perspectiva da mercantilização de seus espaços e exposições.

<sup>39</sup> Sobre o processo de mercantilização da arte ver o estudo de Chin-Tao Wu (2006).

<sup>40</sup> Observa-se que essa é a prática gerada no escopo do museu MASC. Como pode se ver mais a frente.

Numa análise sobre esse processo de transformação que se opera no interior dos museus, sobre suas práticas, memória e preservação, memória e mercantilização, teremos, nesse contexto, uma terceira via que envolve essa prática e a concepção de memória. Ou seja, considerando os dois primeiros aspectos, este estudo traz a memória pela via do arquivo.

Interessante observar que para Huyssen (1996), os museus pós-modernos e em constante transformação têm modificado sua própria estrutura interna museológica; ao invés de grandes exposições permanentes estão se acentuando grandes exposições temporárias. Isso em função do interesse por megaexposição e de todo o aparato capitalista que a envolve. O autor considera que na era do pós-moderno o processo de redefinição do museu vai além da dialética museu/modernidade – o museu não é mais guardião de tesouros e artefatos do passado, mas se aproxima do mundo do espetáculo, feiras, diversão de massa. Isto porque ele foi “sugado” pelo “distúrbio” da modernidade (sintoma), suas exposições são anunciadas como grandes espetáculos. E que, neste contexto, são de interesse capital até para a própria cidade.

Isso desencadeia um interesse comercial no processo de musealização, que nem sempre é parte das intenções políticas e sociais da cidade, mas que vê na abertura de uma exposição, apenas a possibilidade de uma expansão turística a partir daquele evento. Esta “lógica” aqui observada envolve não só o processo de construção de uma memória histórica, mas também seu arquivamento – a memória e a sua materialização por meio de vestígios e musealização, e ainda o processo de musealização envolto em interesses políticos, públicos e/ou particulares, principalmente no que tange aos grandes eventos, aqui observados, gerando muitas vezes conflitos internos e externos em função dessa guarda e arquivamento.

Se se analisar o processo de criação dos museus de arte, ou as intenções originárias, e a distância na concretização desses ideais iniciais, e ainda, observando como agravante a falta de estudos, na área de museus de arte, e/ou a organização de um acervo que se constitui sem dispor de conceitos, de dados históricos, de compromissos sociais e éticos, de vasta bibliografia de apoio (Lourenço, 1999), percebe-se que para museus no cenário do interior brasileiro esta é a realidade que se efetiva. Ou seja, o acervo se constitui as expensas de sua própria identidade, constitui-se de excessos – excesso de arquivo, mas falta de arquivamento.

Os museus de arte brasileiros, segundo Lourenço (1999), estão unidos por uma vasta carência, que vem desde a sua implantação e, em alguns casos, permanecendo após a criação. Faltam pesquisas criteriosas, histórico de atividades relativo ao público e ao acervo, além de dados bibliográficos e patrimoniais. Muitas vezes, as exposições temporárias se

constituem rotineiras, justamente pela falta de condições de expor o próprio acervo, (diferenciando aqui de Huysen (1996), cujas exposições temporárias se constiuem em interesse e mercantilização com vistas em mega-exposição) outras vezes, os museus relegam a segundo plano a sua função comunicacional por ser inexistente um projeto de comunicação visual coerente com sua identidade.

É exatamente essa dinâmica que permeia o interior da maioria dos museus de arte, falta de condições espaciais para exposição de seu acervo, falta de autonomia financeira que conceda grandes alterações no escopo da instituição, falta de aquisição considerada significativa por aqueles que gerenciam seus acervos. Tudo isso faz com que esses pequenos museus se configurem em galerias a partir de uma política de editais de ocupações. Esta se torna a opção viável para uma dinâmica no interior do museu ao mesmo tempo em que essas ocupações se configuram também em doações. Ou seja, visualiza-se aí uma solução para aquisições, independente de uma política de fomento interna.

Muitas vezes a escolha do acervo a ser exposto, segundo Lourenço (1999), está nas mãos e na opinião pessoal de alguém selecionado para tal função, ou seja, um curador convidado. Para ela, seria mais importante investir na formação de quadro técnico capaz de exercer essa função, visto que, por desconhecer a rotina e identidade do museu, este profissional fica impossibilitado de pensar uma política de seleção que possa contribuir com a tipologia<sup>41</sup> da instituição. É importante ressaltar a necessidade de formação desse quadro pessoal independente de ter ou não curadoria externa, pois se acredita que essa questão seria amenizada por uma curadoria envolvida com a instituição em longo prazo.

O problema de indefinição de um acervo para os museus de arte nos remete ao poema de João Cabral de Melo Neto, citado anteriormente, pois a forma indiscriminada com que se abrem museus, desde a década de 1950 até esta primeira década do século XIX, geram vários “museus de tudo” em diferentes regiões brasileiras, mas cria-se também, no que se

---

<sup>41</sup> Menezes (1993), em análise sobre museus, principalmente o museu histórico, afirma que todo museu é histórico, independente de sua área de atuação [tipologia], todos operam tanto as dimensões de espaço, como de tempo. Ao analisar a tipologia de museus ele afirma que a fragmentação dos museus em especialidades aponta para o século VIII, mas ainda não está concluída. Hoje os museus se definem em museus, de história, de arte, de antropologia, de folclore, de ciências, e esta fragmentação vai delimitar o objeto e sua natureza, ou seja, em última instância, a natureza do museu. E observa [ao se referenciar aos museus de arte] que, num museu de arte uma tela é um documento plástico, e já no museu histórico, esta mesma tela seria um documento iconográfico. Observa-se pelo estudo de Menezes que, a tipologia de um museu é definida pela natureza de seu objeto de acervo, daí a necessidade de uma política de aquisição que respeite estes preceitos, e ainda, que a instituição conheça a sua natureza [tipologia] para saber que acervo pretende incorporar. No caso dos museus de arte que possuem a participação efetiva de curadores neste processo de seleção (com critérios e noções de arte diferenciada) a coleção do museu adquire um caráter “informe” como observa Oliveira (2008) em análise ao acervo do MASC.

refere aos museus de arte, “tudo de museu”, que abriga o mais complexo e diversificado acervo de arte tanto internacionais, quanto nacionais, regionais ou mesmo locais. O “museu de tudo” de João Cabral é a realidade do museu brasileiro, principalmente os regionais, salvo, é claro, poucas exceções.

No entanto, no bojo do debate aqui empreendido, esse museu de tudo é ainda um museu-memória-arquivo, como museus que vão se configurando na contramão do que se espera deles. A memória no museu dar-se-ia justamente na formação de seu arquivo, ou, na falta deles, gerando tanto o mal de arquivo quanto seu apagamento. O excesso de arquivo se configura em excesso de dados e a ausência total de escritura. É a impossibilidade de sua inscrição na cultura, aquilo que aqui se chamou de não-pertencimento diante daquilo que deveria ser sua história, sua memória. É um museu de um museu, cheio de vestígios, vazio de informação.

Para dar uma consistência ao trabalho no campo da memória, este estudo traz um viés diferente do que normalmente é utilizado pelo campo da museologia para se pensar o museu como instituição de memória, e que, *a priori*, está ligada à idéia de memória e patrimônio. A memória aqui debatida se dá por meio do conceito de arquivo em Derrida (2001), ou seja, analisa-se o mal de arquivo; o arquivo que é, ao mesmo tempo, instituidor e conservador, revolucionário e tradicional. Ele guarda, reserva de uma forma não natural, como uma lei a ser respeitada, uma ordem, que é do lugar, da família ou da instituição. Isto infere ainda a questão de poder também imbricada na instituição de arquivos; há uma lei, mas há também um poder.

O museu em sua constituição já lida com o campo entre excesso e falta de acervo, excesso de objetos, falta de informação. O mal de arquivo é uma metáfora, uma cadeia de sucessão que está associada ao conceito freudiano de mal-estar, esse mal-estar provocado pelo excesso de dados e a ausência total de escritura, o silêncio. Excesso de escrita e falta de escritura.

### 1.3 ARQUIVO E MAL-ESTAR

Quando se tem o excesso de arquivos e a falta de escritura não tem como inscrever esse arquivo na cultura, pois não se tem a história, nem a escritura do evento. Para tanto, Derrida (2001) analisa como se efetiva o problema da escritura ou a falta dele com base no

conceito de mal-estar em Freud, analisando a partir da pulsão de morte<sup>42</sup> uma sobre-vida ao arquivo<sup>43</sup>.

Freud (1997) analisa a partir do mal-estar que o sujeito por não se adequar a uma sociedade criada por ele mesmo, que mesmo diante de regras rígidas, de controle, não se sente protegido, pelo contrário se sente desamparado, passa a vivenciar uma tensão entre o ego e o superego, entre vida (Eros) e morte. Essa tensão traz o sentimento de culpa, (que *a priori* deveria ser ruim) como bom no contexto exposto por Freud (1997), pois ao gerar uma pulsão destrutiva gera também uma re-significação da agressividade. Essa tensão e seu processo de superação é visto por Derrida (2001) como uma possibilidade de re-significar também a questão do arquivo. Percebe-se que a relação proposta por Derrida leva à compreensão da memória ligada ao traço<sup>44</sup>. Memória é um traço, um arquivo, uma escritura, que em Freud está

---

<sup>42</sup> Freud (1997) afirma que em *Além do princípio do prazer* a “compulsão para repetir e o caráter conservador da vida instintiva” atraíram sua atenção. E, partindo de especulações sobre o começo da vida, e sobre paralelos biológicos ele compreendeu que, assim como Eros havia também um instinto de morte “os fenômenos da vida podiam ser explicados pela ação corrente, ou mutuamente oposta, desses dois instintos” (p. 77). Os dois instintos estão vinculados a restrição de uma agressividade, no entanto, para ele, essa agressividade na natureza humana é necessária, pois é a relação entre a pulsão de morte e a pulsão de vida (Eros). Precisa-se da tensão existente entre essas duas pulsões para manter a vontade, o desejo; de lutar; de viver; de crescer; de fazer algo. Ele afirma também que diante deste impulso para a agressão, há uma presença constante do instinto libidinal. Vê-se, então, que a libido está também ligada ao instinto de agressão. Há, assim, uma indistinta ligação entre Eros (pulsão de vida) e a destruição (pulsão de morte) “o instinto de destruição, moderado e domado, e, por assim dizer, inibido em sua finalidade; deve, quando dirigido para objetos, proporcionar ao ego a satisfação de suas necessidades vitais e o controle de sua natureza.” (p. 80-81). Para ele a evolução civilizatória consiste na luta entre Eros e a morte e essa representa a capacidade do indivíduo de tolerar essa tensão que se instaura.

<sup>43</sup> É importante considerar o conceito freudiano de mal-estar para se entender o processo no qual Derrida (2001) constrói a noção de arquivo. Ao se considerar o processo de arquivamento, ou o excesso de arquivo, se verá que para Freud (1997) são como a mente que guarda e conserva as camadas de histórias, gravadas como por camadas arqueológicas. A relação com essas histórias que podem tanto ser recalçadas, quanto serem afloradas diante da memória afetiva é que vai traçar os caminhos do indivíduo para a uma sensação de felicidade. No entanto a busca incessante de felicidade pode levar ao sofrimento, ao mal-estar. Ao analisar a fonte de onde o sofrimento provém, o autor cita como sendo três: “o poder superior da natureza, a fragilidade de nossos próprios corpos e a inadequação das regras que procuram ajustar os relacionamentos mútuos dos seres humanos na família, no Estado e na sociedade (FREUD, 1997, p. 37)”. Ele considera a terceira fonte de sofrimento como a mais forte. Refere-se ao relacionamento com outros seres humanos e às leis e normas criadas para conviver com esses seres, no Estado e na sociedade. Quando se percebe o insucesso neste campo, percebe-se também o mal-estar, a incompletude. Para Freud (1997) há uma insatisfação, é essa insatisfação que gera o mal-estar da civilização – esse mal-estar da humanidade que está em seu processo civilizatório, que está na forma como a humanidade suprimiu seus desejos, inibiu seus instintos e em como todo esse processo foi absorvido pelo superego (consciência). Diante disso, é possível afirmar que a insatisfação ou infelicidade aqui exposta é causada pelo processo do “mal-estar na civilização” gerado pelo próprio indivíduo diante de uma sociedade que ele mesmo criou. A não adequação a essa sociedade gera o sentimento de culpa. No entanto esse sentimento de culpa é para Freud positivo por se tratar de uma pulsão destrutiva que irá impulsionar o desejo pela mudança ela será então organizadora dessa mudança. É essa relação que Derrida (2001) traz para a questão do arquivo.

<sup>44</sup> Para Freud um traço mnêmico é como um resto, um resíduo de percepção que daria lugar à várias inscrições. Essa percepção está associada ao inconsciente uma vez que para ele memória e consciência são incompatíveis. “Assim se constitui o tesouro das lembranças, entreposto da memória, depósito de sentimentos, em que residem traços de acontecimentos, cenas e sensações, coisas vividas ou ouvidas, experiências de satisfação assim como de dor ou de pavor, mas também os representantes da atividade pulsional [...]” (SALVAIN, 1996, p.547). O que interessa nesse contexto dos estudos entre memória e arquivo é perceber que esses traços podem ser reativados e sua atualização fará com que o recalçado (uma percepção, uma ilusão) tenha crédito.

associado a um estado de culpa. Derrida atualiza esse conceito elaborando uma ligação entre o conceito de mal-estar e o arquivo, criando a partir daí, o conceito de mal de arquivo.

Para Roudinesco (2006) Derrida (2001) aborda em mal de arquivo – a relação trágica e inquieta que se constrói frente ao arquivo – uma relação de dependência ou autoritarismo diante do espectro do arquivo e que exerce um dogma frente ao arquivado. Roudinesco (2006) chama a atenção para a obediência cega ao arquivo e a seu poder absoluto mostrando que isso leva à impossibilidade da história e a uma recusa do arquivo, ou ainda o contrário, o culto excessivo ao arquivo. Uma história quantitativa é também “destituída de imaginação e que proíbe que possamos pensar a história como uma construção capaz de suprir a ausência de vestígios” (p.9). Ou seja, acredita-se que se tudo está arquivado, a história já estaria escrita.

Trata-se aqui de uma falta e de um excesso na questão de arquivo por um lado e as coleções por outro. As pessoas, as instituições, criam arquivos e formam coleções sem se preocuparem em desenvolver uma reflexão sobre o conteúdo arquivado, não há uma escritura. Fica o lugar pleno de objetos e documentos e, ao mesmo tempo, vazio de significação. Como o lugar pleno, vive de coleções de arquivos, de documentos, de fotocópias, torna-se um museu de um museu.

É neste momento que se percebe que a instituição perde o caminho da reflexão em função do caminho do arquivista. Nesta tensão entre a falta e o excesso, tem-se um lugar vazio. Tem-se um lugar pleno de objeto, mas falta a inscrição, a escritura. Se se considerar os processos de musealização como operações museais, ou seja, no sentido de uma produção de documentação, que pode ser operações específicas realizadas no interior da instituição como ações de indexação, fichas catalográficas e outras, tudo isso pode formar um museu do museu. O que é em parte o administrativo, que cria diferentes arquivos sobre as coleções gerando o arquivo-obra, são duplicações que, no interior do museu, pode ser acessado por um banco de dados gerados pelo sistema administrativo, como já se observou nessa introdução. Tem-se livro de tombo, mas se tem também, uma infinidade de fichas que gera o processo de escritura do objeto na instituição.

No contexto do mal de arquivo, analisado por Derrida (2001) e Roudinesco (2006), ver-se-á se esse arquivo institui ou não o excesso, o excesso de memória e suas implicações que constituem a falta de operações museais que organizam outras formas de arquivo. Tem-se excesso de memória, mas na verdade não tem uma escritura do museu, uma inscrição de memória. A memória se encontra pulverizada em uma série de arquivos inoperantes e que só poderão ser acessados pelo rastro.

Neste contexto, Roudinesco (2006) afirma que em muitas instituições se deparam com manuscritos que não foram classificados, não possuem uma organização, um repertório ou depósito, uma organização dos dados, não se constituindo, assim, em arquivo, e sim, na falta dele. A falta de arquivo é, para ela, tão tirânica quanto o excesso, criando o sintoma de história que vai se apagando, um constante apagamento de vestígio. Quanto mais se apaga o vestígio, mais se constrói uma ordem imaginária fundada na impossibilidade de se remeter a um repertório, no caso, é uma ordem imaginária da contemporaneidade. Cria-se uma espécie de ficção. Cria-se a fantasmagoria do arquivo, o mal de arquivo (DERRIDA, 2001).

O que se pretende observar deste debate é que a leitura do arquivo, seu tratamento, ou sua exegese é de certa forma uma violência sobre o mesmo. É preciso não só arquivar, mas possibilitar a sua escritura, a sua compreensão. O arquivo não pode se tornar uno<sup>45</sup> se designar numa unicidade, isso seria uma violência. O arquivo deve ser re-consignado<sup>46</sup>, pois ele é processual. O problema não está só no excesso ou na falta do arquivo, e sim, na escritura, no processo de inscrição que é permanente e dinâmico.

Assim, neste estudo analisa-se o arquivo sob o viés do mal de arquivo, no conceito de Derrida (2001), compreendendo que, o mal de arquivo se baseia no mal-estar que está centrado no conceito metapsicológico da pulsão de morte freudiana, em algo que nos impulsiona a conhecer a origem de todo o processo de arquivamento e construção da memória. Ou seja, como se viu no conceito de mal-estar, a pulsão de morte é um desejo de viver, é uma pulsão organizadora. No arquivo ela consiste no desejo de ordenação, de escrituração, de inscrição.

Se se considerar o âmbito da arte contemporânea, é possível perceber que a produção contemporânea por si só já é musealizável, uma produção que nasce gerando arquivos. A cada exposição, ou processos de visibilidade, que a obra do acervo é submetida, produz-se ou deveria produzir o arquivamento de sua trajetória, principalmente se forem obras em que o próprio corpo do artista é a obra, como a *performance*<sup>47</sup>. Esse tipo de poética no

---

<sup>45</sup> Roudinesco (2006) observa, a partir do acervo do Museu de Freud, que se apenas um certo grupo tem acesso a informação, ou que este arquivo está protegido por uma certa unicidade de pensamento, de leitores, tradutores, há sua dogmatização. Ele se transforma em Uno.

<sup>46</sup> Arquivo reconsignado é também re-com-sinar, trazer novos signos que muitas vezes o distancia de sua origem. É o que ocorre quando este se encontra sob a guarda dos arcônticos.

<sup>47</sup> Forma de arte que combina elementos do teatro, das artes visuais e da música. Nesse sentido, a *performance* liga-se ao *happening* (os dois termos aparecem em diversas ocasiões como sinônimos), sendo que neste o espectador participa da cena proposta pelo artista, enquanto na performance, de modo geral, não há participação do público. A *performance* deve ser compreendida a partir do desenvolvimento da arte pop, do minimalismo e da arte conceitual, que tomam a cena artística nas décadas de 1960 e 1970 ([www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)).

museu abre caminhos para uma série de arquivos paralelos que vão, a partir de sua exponibilidade e consequente valoração, se transformando em arquivo-obra.

É assim, no escopo da produção artística que a cada dispositivo de exibição, de estudo e manuseio deste complexo arquivístico, gera, como afirmou Costa (2008) a fantasmagoria do “mal de arquivo”. É ainda, no interior da instituição, que esse arquivo deve ser arguido, deve passar por uma escritura, ser organizado, analisado em sua origem. É assim, diante de sua destruição e recuperação, escritura e esquecimento, que o mal de arquivo revitaliza a escrita da história.

#### 1.4 MUSEUS DE ARTE: A DEFINIÇÃO DO OBJETO

A natureza dos museus, a natureza do arquivo, principalmente dos museus de arte no processo de constituição de sua identidade, são reflexos da diversidade do acervo da instituição. Para a implantação de museus, mesmo diante de sonhos<sup>48</sup>, surgem as dúvidas que refletem sobre a conceituação tipológica, a arquitetura adequada, até os recursos que irão prover o cotidiano da instituição. Mas o que se observa é a dificuldade em realizar estas reflexões deixando que estruturas sem adequação museológica sejam erigidas.

Para Lourenço (1999), “pensar o museu é definir o que queremos legar como princípios às próximas gerações, tratando-o como um bem comum e para diferentes públicos, estando em sua própria raiz a continuidade e a permanência” (p. 15). Ou seja, desde sua estruturação inicial deve ser elaborado o organograma de ações/políticas internas que irá compor a prática museológica da instituição. Serão estes elementos que manterão a sua continuidade. No entanto, o que se percebe é que enquanto os grandes museus caminham para transformações que os equiparam a uma indústria cultural, fábrica de grandes eventos, os museus nos pequenos centros ainda lutam pela própria sobrevivência. Isto ocorre, segundo a autora, em função do desconhecimento da complexa rede científica que fundamenta o processo museológico em que estão atuantes “o reconhecimento, o acolhimento, a indexação, a análise, a documentação, a investigação, a preservação [...] (LOURENÇO, 1999, p.12), o que faz com que se iniciem instituições sem as mínimas condições para que sejam capazes de continuarem desenvolvendo suas ações.

---

<sup>48</sup> Considerando aqui o sonho de um projeto moderno tão debatido entre os autores aqui analisados. Principalmente na constituição do MASC.

Para se pensar inicialmente na definição do objeto desse estudo, faz-se necessário compreender que no âmbito da museologia, tradicional ou não, fundamentam-se as diretrizes do Conselho Internacional de Museus (ICOM), que define o museu como uma

Instituição permanente, sem fins lucrativos, a serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público e que adquire, conserva, investiga, difunde e expõe os testemunhos materiais do homem e de seu entorno, para educação e deleite da sociedade [definição aprovada pela 20ª Assembléia Geral do ICOM, realizada em Barcelona, Espanha, 2001] (IBRAM, 2010).

Essa definição possibilita, além das instituições chamadas museus, que diferentes sítios, casas, associações, organizações internacionais, nacionais, regionais e locais, centros culturais – que realizem atividades de pesquisa, educação, formação, documentação e de outro tipo – relacionadas aos museus e à museologia se enquadrem nessa categoria como museu ou, conforme o que se vinha debatendo aqui, “lugar de memória”.

Assim, para se criar um museu deve se considerar os problemas estruturais que inviabilizam uma ação museológica e a constituição do seu acervo. E ainda, há uma necessidade de se estabelecer uma curadoria ou política de aquisição fundamentada em uma noção de arte que se diz contemporânea. Considerando a produção artística do tempo presente, compreender o que é arte é o mais importante.

Para tanto, é no interior da instituição que essa negociação entre o moderno e o contemporâneo como tipologia de museus de arte se inicia, na sua prática. Diante das “práticas teorizantes<sup>49</sup>”, com que envolve todo profissional de museu, principalmente de museus de arte, esta noção para uma grande maioria é centrada na concepção de obra aurática, legado da arte moderna. Definir este conceito passa pelo critério de entender as transformações da arte que se instauram desde o final do século XIX, acompanhadas pela radicalização do *ready-made* de Duchamp<sup>50</sup>, que desconfigurou todas as convicções do que se acreditava ser arte e, posteriormente, pela arte conceitual que impulsionou o processo de crítica aos museus.

Sendo objeto teórico deste estudo a compreensão da noção de arte, a partir da instituição museológica, num primeiro momento, paralelo aos estudos teóricos sobre arte e

<sup>49</sup> Termo utilizado por Cauquelin (2005b) referindo as teorias que se elaboram na instituição, a partir da prática dos atores que ali atuam. Será melhor explicitado no capítulo dois deste estudo.

<sup>50</sup> *Ready-made* é a transformação do objeto cotidiano, em signo. É o fazer artístico do artista Marcel Duchamp, que consiste no uso de objetos industrializados no âmbito da arte e que a partir de seu valor de exibição no interior da instituição, adquire o status de arte. O *Ready-made* representa a crítica de Duchamp às instituições, que neste período (o primeiro *ready-made* é de 1912) já conferiam uma aura à obra de arte. Este tema será retomado ao longo deste estudo.

museus de arte, fez-se um levantamento/diagnóstico de vários museus brasileiros com o intuito de se conhecer quais instituições poderiam responder as questões que se formavam, sendo que a questão inicial, a saber, é como uma produção se constitui em uma obra de arte. A partir daí, diferentes interrogações se cristalizaram neste universo que denomina o campo da arte na instituição museológica. Que elementos e/ou discursos da instituição a legitimam? Quais os critérios utilizados pelo museu neste processo de valoração e institucionalização da obra? Toda obra do acervo é arte? E ainda, qual o conceito de arte, de arte contemporânea e/ou moderna e de museu que pode subsidiar a estruturação da identidade museológica de um museu de arte? Existem diferenças entre os museus de arte moderna e contemporânea no que tange à tipologia do acervo? Ou ambos adquirem obras modernas e contemporâneas? Que instâncias são responsáveis pela formulação de valores sobre o conceito de arte? Como se efetiva o processo de aquisição? Qual a sua procedência? Há diferenciações de valoração da obra em função de sua procedência?<sup>51</sup>

Diante do exposto, um ponto determinante para esta pesquisa se constituiu na caracterização da instituição museológica que responderia a estas indagações. Uma visita diagnóstica foi realizada em 2008 com o objetivo de conhecer o espaço expositivo, acervo, publicações, bibliotecas, e realizar entrevistas informais com os responsáveis pelas instituições visitadas. A visita diagnóstica contemplou tanto as instituições museais, quanto as instituições culturais. No entanto, a partir do levantamento de dados deste diagnóstico compreendeu-se que as instituições museológicas, principalmente por seu caráter de guarda da memória, apresentavam um conjunto de informações, documentações, publicações que subsidiariam a pesquisa com maior consistência documental. Optou-se então, por trabalhar com a instituição museu<sup>52</sup>.

Em todas as instituições visitadas e a partir de documentação inicial – que se constituiu de material impresso pela instituição como folders, publicações teóricas, catálogos de exposição – o Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) se configurou como espaço que

---

<sup>51</sup> É interessante observar que essas questões não se esgotam nesse estudo, e ainda, que podem ser remetidas a outros projetos de pesquisas futuros envolvendo os museus do Estado de Goiás e o campo de investigação dos estudos interartes.

<sup>52</sup> As visitas diagnósticas planejadas se efetivaram na cidade de São Paulo nas instituições culturais, Pinacoteca de São Paulo, Bienal de Arte de São Paulo, ITAÚ Cultural e Centro Cultural do Banco do Brasil – CCBB e nos museus, Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP e Museu de Arte Contemporânea de São Paulo – MAC/USP, Museu de Arte de São Paulo – MASP; no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro – MAM/RJ; e Museu Nacional de Belas Artes também no Rio de Janeiro – MNBA/RJ; no Museu Victor Meirelles e Museu de Arte de Santa Catarina em Florianópolis/SC – MASC; e ainda, no Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul – MARCO/MS; Museu de Arte Contemporânea de Goiás – MAC/GO e o Museu de Arte de Goiânia – MAG; Museu Universitário de Arte da Universidade Federal de Uberlândia – MUNA/UFU; Museu de Arte Contemporânea de Jataí, GO – MAC/Jataí.

aglutinava todas as preocupações que se instauraram no momento em que a pesquisa se delineava dada a sua singularidade e a sua historicidade não observada nos demais museus visitados<sup>53</sup>.

O MASC,<sup>54</sup> agora objeto tempo/espaço da pesquisa, foi criado em 1949 com a tipologia de Museu de Arte Moderna de Florianópolis – MAMF, no contexto<sup>55</sup> de implantação dos Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro, atendendo as mesmas políticas de difusão do moderno que se instaurava naquele momento. Posteriormente, em 1970, foi transformado por decreto estadual (Decreto SE – 9.150, de 4 de junho de 1970, (ANEXO A) em Museu de Arte de Santa Catarina – MASC, sob responsabilidade do Estado. No entanto, percebe-se por meio de suas publicações que sua identidade é cambiante entre arte moderna, arte de Santa Catarina, arte contemporânea (MAM, MASC e MAC), pois nos últimos anos a política de aquisição de acervo está mediada pela criação do Salão Nacional Victor Meirelles, incorporando, por meio de prêmios aquisição, um acervo contemporâneo. Isto o caracteriza num museu que, sozinho, contempla as tipologias instauradas que *a priori* fazem parte da definição de noções de arte. Saber como o MASC se configura diante de sua diversidade, subjetividade, singularidade, por si só, pode nortear as respostas aos questionamentos deste estudo.

Ao se refletir que a história do MASC (compreendida entre 1949 e 2009) se configura em 60 anos de historicidade, é fundamental compreender como se processa a fabricação do contemporâneo, considerando tanto as “teorias secundárias” que participam desta fabricação, quanto às poéticas que se constituem em obra-arquivo ou processo-obra-arquivo<sup>56</sup>, pois neste momento, os museus (museologia/museografia) também instauram uma noção de arte, ou seja, também “fabricam”, e agora, literalmente, o contemporâneo por meio da exposição-obra.

---

<sup>53</sup> É importante ressaltar que a opção pelo MASC se efetivou, primeiro por sua tipologia, inicialmente Museu de Arte Moderna e posteriormente Museu de Arte de Santa Catarina, sendo que em uma só instituição se concentrava as duas tipologias que *a priori* deveriam ser investigadas. E segundo, pela necessidade de distanciamento com o objeto de pesquisa, haja visto que havia uma ligação próxima entre a pesquisadora e os museus de Goiânia e Jataí. No entanto, observa-se que essa questão foi positiva, visto que os problemas enfrentados pelo MASC são comuns a alguns dos museus goianos, e isso abre um fecundo campo de investigação a ser iniciado, agora com mais maturidade teórica.

<sup>54</sup> A história do MASC aqui abordada foi construída com base nas investigações teóricas e documentais, sendo que no capítulo desse estudo essa história se delineia a partir da investigação documental.

<sup>55</sup> Os MAM de São Paulo e Rio foram implantados no momento do Pós-Guerra (1945), adotando um modelo norte-americano, que reforçou uma aproximação com os Estados Unidos, apoiada por intelectuais que entendiam esta aproximação “como indispensável para afastar Getúlio Vargas do nazi-fascismo, estratégia plenamente atingida” (LOURENÇO, 1999, p.19).

<sup>56</sup> Este termo remete às poéticas exercidas pelo curador, museólogo e demais profissionais de museus que “obram” durante o processo museográfico. Seria a exposição como obra, como veremos mais adiante.

É importante ressaltar que no MASC, a falta de arquivo-documento relativo a exposições, que se constituiria em instrumento-base de análise para sua investigação e escritura, não possibilitou um estudo no sentido de que haveria uma co-autoria entre artistas e curadores no processo de criação da exposição. Trabalho esse que se efetiva principalmente em exposições cenográficas como será analisado em Gonçalves (2004), no capítulo dois deste estudo.

No caso do MASC, essa transposição entre o moderno/contemporâneo se efetiva a partir da compreensão da passagem de MAMF (1949) para MASC (1970), e ainda considerando como os atores atuantes na instituição constroem esse conceito, ou noção de contemporâneo na arte, assunto este que será aprofundado no capítulo três desse estudo.

## 1.5 MUSEU DE ARTE MODERNA DE FLORIANÓPOLIS – MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA

O Museu de Arte Moderna de Florianópolis foi criado no período de efervescência política e cultural vinculado ao pós-guerra. Lourenço (1999) traça um panorama desse período contextualizando historicamente o período após a Segunda Guerra no Brasil (1945), que deu origem à criação de vários museus enfatizando, neste contexto, o cenário político. Para ela, os clamores para criação de um MAM se enunciaram no final dos anos 1930, e ganharam impulso nos anos seguintes. Adotou-se o modelo norte-americano como um padrão cultural que intencionalizava a aproximação com os Estados Unidos, visando, com o apoio dos intelectuais, afastar Getúlio Vargas. A criação dos primeiros MAM brasileiros nos padrões norte-americanos evidencia essas mudanças.

Para a autora, o momento de criação dos museus é de intensa agitação política, representada pelo fim do Estado Novo<sup>57</sup> (1945). Momentos de intensa revisão de valores políticos, sociais, econômicos e artísticos, reforçados por debates políticos entre diferentes profissionais interessados em alterar a situação gerada pelo Estado Novo. Intelectuais e jornalistas repudiavam a censura e clamavam pela democracia. Segundo Lourenço (1999) essas atitudes fomentaram novas causas institucionais, colaborando para se pensar no público e na criação de museus. A vida política deste período foi marcada por insatisfações, revelando

---

<sup>57</sup> Período do Governo Vargas compreendido entre 1937 - 1945.

uma situação social conflitante, na qual, os trabalhadores, exigiam direitos e democracia. No ano de 1947, as eleições políticas marcaram novas lideranças e estranhas coligações, algumas na linha populista, mas que impulsionaram o desejo de crescimento de São Paulo. A criação do MAM de São Paulo e Rio veio impulsionada por essa necessidade de mudança.

Por iniciativa do escritor Marques Rebelo, surgem também, neste mesmo período (1949), o MAM de Florianópolis-SC e o museu de Arte Popular de Cataguases e, em 1950, o MAM de Resende no Rio de Janeiro. A criação destes museus, além da colaboração de Marques Rebelo, tiveram a participação de grupos de escritores locais, como o Grupo Sul de Florianópolis<sup>58</sup> e o Grupo Verde de Cataguases<sup>59</sup>.

As publicações da revista Sul, neste período (1949-1950), trazem essa influência de Rebelo<sup>60</sup> sobre as ações de implantação do Museu, tais como seus contatos com pessoas intelectuais e políticos da cidade. Lourenço (1999) afirma que Marques Rebelo teve uma atuação marcante na década de 1950, a partir de seu interesse em divulgar o moderno pelo Brasil. Sua atuação em diferentes Estados possibilitou a concretização de museus de arte moderna em diferentes cidades. Foi a partir de sua intervenção que nasceu o MAM de Florianópolis.

A partir dos contatos com escritores, intelectuais e artistas de diferentes cidades, Marques Rebelo programava uma exposição de artistas modernos brasileiros que daria início ao interesse local pela criação de um museu<sup>61</sup>. Esta expectativa foi bem sucedida em cidades como Florianópolis-SC, Resende-RJ e Cataguases-MG. Como no capítulo três deste estudo, a programação das atividades para a exposição contava com a publicação de catálogo seguido de palestras sobre o moderno. Isso impulsionava os debates e fomentava o interesse pela

---

<sup>58</sup> A criação do Grupo Sul – conhecido inicialmente como Circulo de Arte Moderna- CAM (1947), liderado por Anibal Nunes Pires, Salim Miguel, Eglê Malheiros, Antonio Paladino, entre outros – segundo Andrade Filho (2001), colocou Santa Catarina em consonância com as propostas literárias nacionais. O Grupo Sul foi considerado precursor na inserção do modernismo em Santa Catarina quase quatro décadas depois de iniciar em São Paulo com a Semana de 22. Tinha por objetivo tirar Florianópolis da mesmice cultural em que se encontrava; a criação do MAMF, liderada por eles, o próprio movimento modernista que girava em torno de suas ações, e ainda, a criação da Universidade Federal de Santa Catarina foram um dos fatores que mais desenvolveram Florianópolis neste período. A atuação do Grupo Sul será melhor explicitado no capítulo três deste estudo.

<sup>59</sup> O grupo Verde em Cataguases era composto pelos escritores Ascânio Lopes, Camilo soares, Enrique de Resende, Francisco Inácio Peixoto, entre outros. Francisco Inácio Peixoto foi um dos líderes do grupo Verde, que originou a revista Verde, e que, posteriormente, manteve correspondência com Marques Rebelo no processo de criação do Museu de Arte de Cataguases (1950).

<sup>60</sup> Em nota publicada pela revista Sul Marques Rebelo, agradece os números da revista que recebeu e elogia o grupo pela iniciativa e diz que conta com o apoio da Sul no sucesso da missão [sua ida a Florianópolis] visto que o grupo participa dos mesmos ideais, a divulgação das coisas belas e elevação do “nosso bem triste nível cultural” (Sul, n. 6, ano 1, p.1).

<sup>61</sup> No caso de Florianópolis Marques Rebelo se tornou amigo dos rapazes do Grupo Sul de intelectuais e políticos como Jorge Lacerda.

criação de museus. Dada a ausência de museus neste período, a mostra de modernos, organizada por Rebelo, deu-se em Florianópolis, como publicada pela revista Sul, e foi um dos primeiros contatos da cidade com a obra de arte.

Rebelo foi um defensor da causa moderna, por acreditar no poder transformador tanto da arte moderna quanto do museu. E para Lourenço (1999), seu papel foi muito importante no processo de disseminação da arte moderna, embora a atuação deste escritor tenha sido tão pouco divulgada.

Museu para ele [Rebelo] fundamenta-se numa visão avançada e polissêmica do cantar das musas. Preocupa-se com o acervo, com sua destinação para a sociedade, a comunicação com as novas gerações e práticas sistemáticas do trato museológico, de forma a disseminar a arte moderna pelo Brasil (LOURENÇO, 1999, p. 157).

A comparação que a autora faz com as musas, é de que elas, ora misteriosas e cultuadas e doutra enclausuradas, parecem ser o retrato do museu que se cria com grande efervescência e depois é abatido pelo descaso, pela falta de verbas e incentivo público, privando-lhe do brilho inicial e, às vezes, fechando-se e ficando nesta clausura até que renasça na utopia daqueles que se sentiram motivados pela causa de um museu como vertente de esclarecimento. Isso ocorre em Florianópolis com a empolgação de um Museu no primeiro momento, e a tristeza de um abandono, logo nos primeiros anos.

Quanto à orientação museológica, Rebelo tinha todo um cuidado e logo no início de implantação dos museus, incentivava e esclarecia sobre a catalogação das obras ingressantes, o tipo de moldura, os equipamentos de exposição, preocupando-se ainda, com as relações formais da instituição, com os doadores e a imprensa, sua área de atuação. Conforme Lourenço (1999), sua preocupação se estendia também ao prédio que abrigaria o Museu, pensando num espaço capaz de atender atividades diversificadas como teatro, música, cinema, palestras e eventos. Essa preocupação já denotava o tipo de museu que ele objetivava, ou seja, dinâmico, vivo, com atividades culturais intensas oferecidas ao público<sup>62</sup>.

No caso específico da criação do MAMF a escolha do local pelos intelectuais e por ele foi o Grupo Escolar Dias Velho (Figura 1), por ser uma instituição cultural, com pátio interno coberto, denominado Pátio Marques Rebelo. Ali foi a primeira sede do MAMF (Figura 2).

---

<sup>62</sup> Essa preocupação se confirma a partir da elaboração pela Comissão Especial, de um estatuto básico do MAMF, o qual trás a finalidade do museu, incluindo aí, uma preocupação com seu dinamismo, atividades culturais paralelas e espaço para oficinas e conferências (SUL, n.13, abril de 1951).



Figura 1: Grupo Escolar Dias Velho (19970. Primeira sede do MAMF. Fonte: Catálogo Comemorativo dos 38 anos do MASC, 1997. Acervo do MASC.



Figura 2: Pátio Marques Rebelo. Foto arquivo do MASC. Fonte: SIQUEIRA (2001, p. 30)

Lourenço (1999) afirma que o envolvimento de Rebelo com grupos de escritores de várias cidades foi fundamental para mobilizar a comunidade naquele ideal de divulgação do moderno. Foi assim seu envolvimento com os escritores do Grupo Sul em Florianópolis e com o Grupo Verde de Cataguases, unidos por um ideal, que levou à disseminação do

moderno e à criação de um museu. Houve uma intensa troca de correspondências<sup>63</sup> objetivando a criação dos museus para o que reuniram esforços na publicação de catálogos ou revistas<sup>64</sup>, cujo conteúdo visava à divulgação do ideal moderno. A autora ressalta ainda que as publicações literárias de Rebelo, junto aos grupos de escritores, e o seu prestígio junto a personalidades nacionais e estrangeiras auxiliaram na concretização desses ideais (Figura 3 e 4).

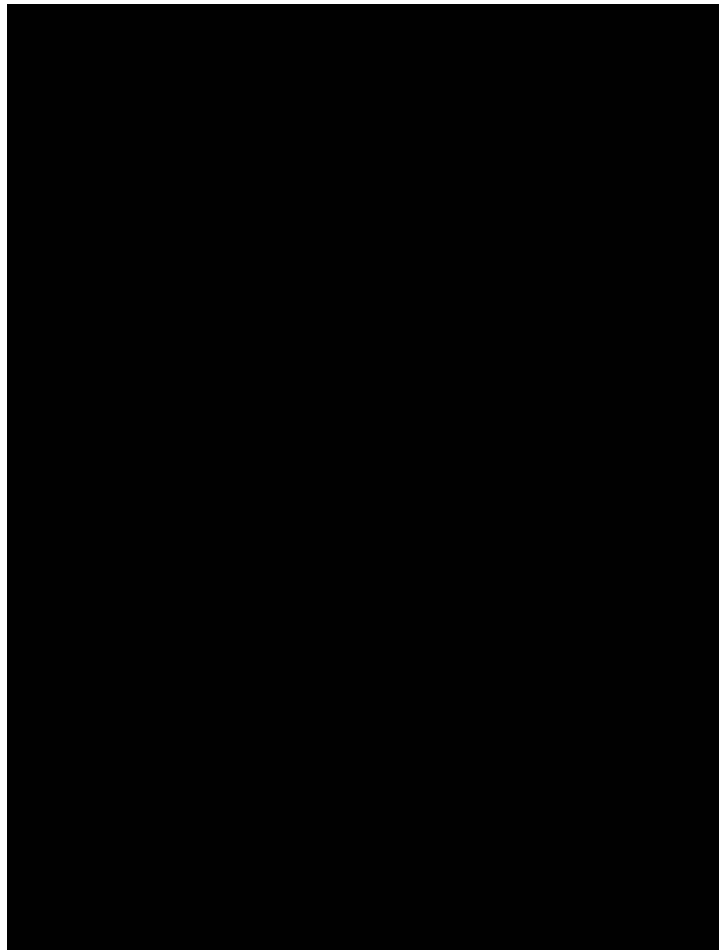


Figura 3: Capa da revista Verde. Cataguases-MG, ano 1927 a 1929. Fonte: <http://www.nossacasa.net/arte/texto.asp?texto=66>

---

<sup>63</sup> Segundo Lourenço (1999) essa correspondência mantida, principalmente, entre Marques Rebelo e Francisco Inácio Peixoto, escritor de Cataguases-MG, são documentos que fazem parte do acervo da Casa Ruy Barbosa no Rio de Janeiro, já pesquisada por Renato Motta em 1993.

<sup>64</sup> A revista Verde em Cataguases-MG foi uma publicação modernista do interior de Minas Gerais, (primeira publicação setembro de 1927 e última em maio de 1929 – 6 números) com intensa atividade literária pelo Brasil e outros países que possibilitou a contribuição de Minas para o Movimento Modernista Brasileiro. Já difundia o pensamento modernista antes mesmo do movimento para a criação dos museus.



Figura 4: Capa da Sul. Revista do Círculo de Arte Moderna Florianópolis, ano 1948 a 1957. Acervo da Biblioteca Pública de Florianópolis.

Este prestígio facilitou a organização de uma exposição internacional com os modernos brasileiros, “*20 artistas Brasileños*”, com 78 obras que “viajou” para várias cidades argentinas e para Montevideú. Para a autora, uma iniciativa inédita para a época. No catálogo desta exposição (Figura 5), segundo Lourenço (1999), Rebelo escreve que há uma ausência de entidades voltadas à produção e à preservação da arte e uma falta de incentivo, além da inexistência de publicações especializadas que orientem criticamente e ressaltem o papel histórico dos escritores nessa renovação que o modernismo opera. E com isso ele incentiva as publicações em revistas literárias e dos literatos de outros estados, possibilitando, assim, articulações com políticos e intelectuais em favor do moderno. Estas publicações incentivaram a criação dos museus produzindo um “efeito em cadeia para outras iniciativas e manifestações culturais, fatores essenciais para a implantação museológica com obras modernas” (LOURENÇO, 1999, p. 159). Todo o processo referente à exposição na cidade foi divulgado pela revista Sul. No mês de agosto de 1948, a revista Sul, n. 5 referencia a vinda de

Marques Rebelo exaltando que sua presença e seu trabalho proporcionarão a elevação do nível cultural da capital.



Figura 5: Capa do Catálogo *20 artistas Brasileños* (1945). Arquivo Museu de Belas-Artes, Cataguases/MG. Fonte: Lourenço (1999, p. 158)

Na mostra do MAM de Florianópolis, o catálogo revela um conjunto de 79 obras, além de uma contribuição infantil. Segundo Lourenço (1999), foram selecionados para esta mostra, vários artistas nacionais e internacionais, dentre eles, valores premiados na Divisão Moderna e no Salão Nacional de Arte Moderna do Rio. A exposição de Florianópolis se tornou referencial para as outras cidades, que Rebelo auxiliou<sup>65</sup>. Ao final do evento, “Rebelo doa algumas obras, envolve pessoas e políticos para adquirir outras e apela para doação dos participantes, resultando um núcleo inicial de 17 obras, de forma a deixar um museu embrionário” (p. 162). A escolha dos artistas pouco contribui para determinar uma identidade moderna, o vínculo parece ser as relações das pessoas com as obras e com a comercialização.

Aliado ao Grupo Sul, desencadeou-se, então, a divulgação prévia da exposição dos modernos, seguida de palestras sobre o tema, culminando, ao final da exposição, com a criação do MAM de Florianópolis, em 18 de março de 1949, por meio do Decreto Estadual nº 433 de 18 de março de 1949 (ANEXO B). A revista Sul publica na íntegra o decreto que cria

<sup>65</sup> Esta informação está documentada nas correspondências entre Rebelo e Francisco I. Peixoto, que estão sob a guarda da Casa Ruy Barbosa-RJ.

o Museu de Arte Moderna de Florianópolis, tendo por sede provisória o Grupo Escolar Dias Velho. O próprio decreto designava que seria criada uma Comissão Especial<sup>66</sup> que tinha por objetivo tomar as providências necessárias para o funcionamento do museu.

Logo no início do museu, Marques Rebelo solicitou o anteprojeto do MAM de Florianópolis para Aquino, já pensando em viabilizar sua existência e autonomia. O projeto elaborado foi publicado na página literária do Círculo de Arte Moderna no jornal “O Estado” de janeiro de 1950, mas não foi concretizado (Figura 6). A primeira sede do Museu de Arte Moderna de Florianópolis foi instalada no Colégio Dias Velho, espaço em que foi realizada a primeira exposição.

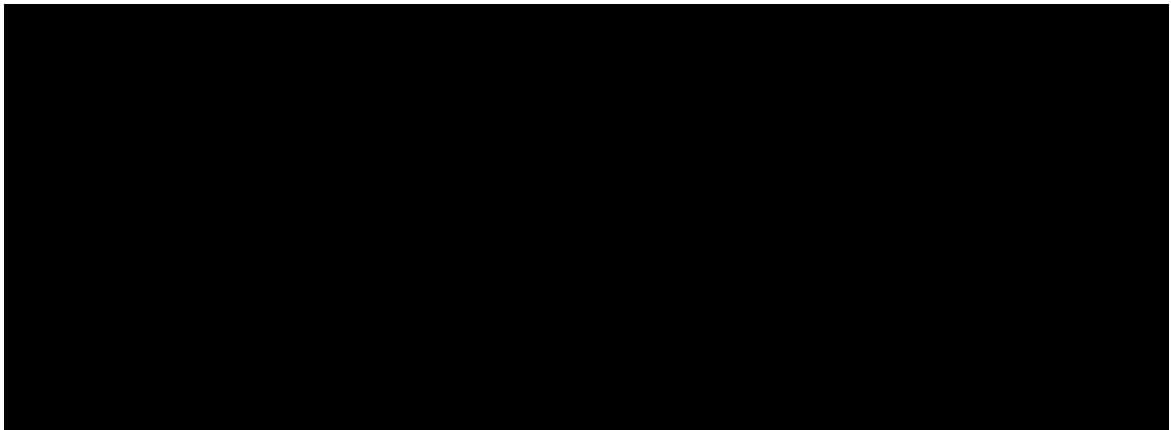


Figura 6: Projeto de Flávio de Aquino para construção no MAMF. Página Literária – orientação do círculo de Arte Moderna. Fonte: (O Estado, janeiro de 1950)

Lourenço (1999) afirma que as escolhas para a criação de tipologia MAM, parece ser uma modalidade aleatória, mas, ao moderno, associa-se a idéia de arrojo, progresso, ousadia vinculada aos centros urbanos, fato que se repete em Florianópolis, São Paulo, Rio, Bahia. Salim Miguel afirma sobre essa questão que,

O plano era a fundação de um “Museu de Arte contemporânea”. No decreto, talvez por esquecimento, talvez por imperícia ou desconhecimento de causa, saiu Museu de Arte Moderna. Pura questão de terminologia, bem sabemos. Assim ficou. Expliquemos contudo. Sabendo a ojeriza que o público mal informado vota à Arte Moderna, sabendo-se o quanto o termo, dadas certas condições, em aparência, limita, justo mesmo seria a denominação contemporânea, mais elástica, mais ampla, que não causa tanta repulsa (MIGUEL, 1951, p.42).

<sup>66</sup> Esta Comissão foi composta pelos intelectuais: Henrique Stodiek, Marques Rebelo, Wilmar Dias, Rubens de Arruda Ramos, Hamilton Abade Ferreira, e o pintor Martinho de Haro.

Como se vê, na opinião de Salim Miguel, o museu deveria ser denominado contemporâneo. Mesmo considerando que essa tipologia possa ter sido um equívoco, observa-se que esta afirmativa já demonstra como ela pode ser definidora da inserção de acervo cuja política de aquisição deveria se pautar nos princípios desta tipologia para aquisição de obras. O autor acredita ainda, que essas questões podem também ser a causa do descaso apresentado frente ao museu que ficou no abandono até ser fechado em 1951, como pode ser observado no texto do documento integral (Figura 7 e 8). Isso causou certo desânimo em Marques Rebelo que se afastou, só voltando a contribuir com o museu após sua reinauguração em 1952, com uma mostra de 48 obras e edição de catálogo documental, sendo re-instalado em uma residência (1952 a 1968), Casa de Santa Catarina, hoje já demolida (Figura 9).

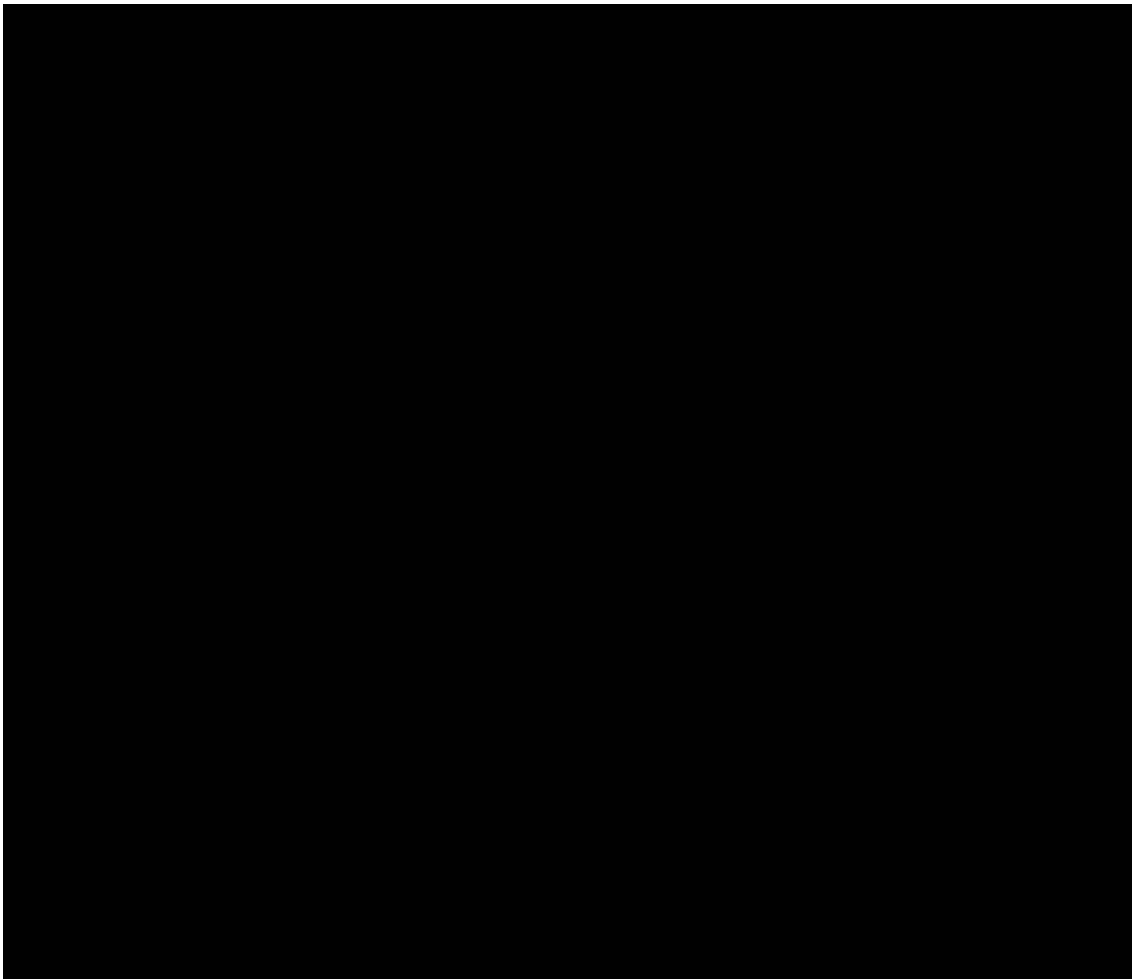


Figura 7: Sul – Reportagem “O caso do museu” In: **Sul**: Revista do Circulo de Arte Moderna, ano IV, n. 13, abril de 1951. Acervo da Biblioteca Pública de Santa Catarina. p. 42. Foto A

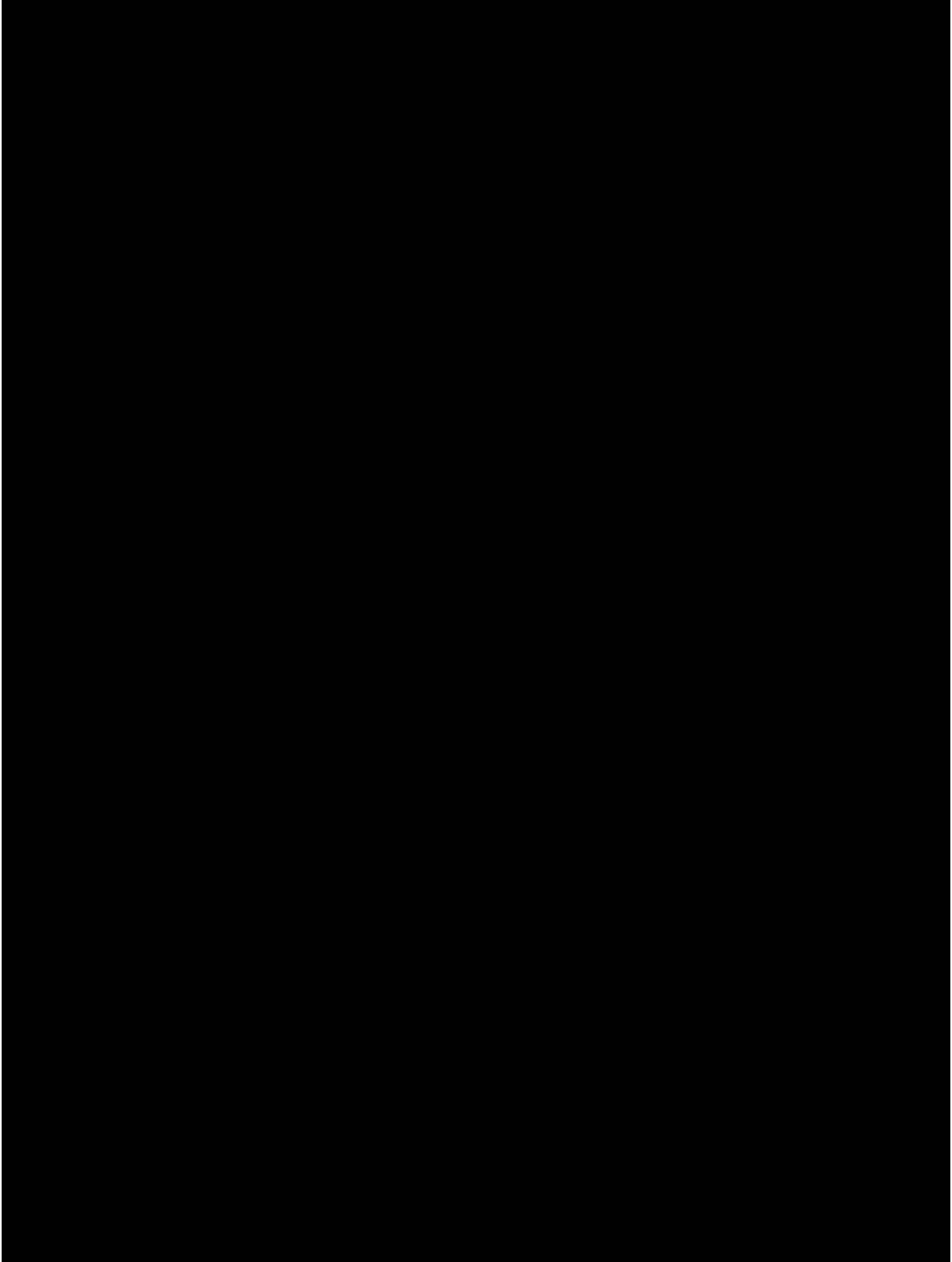


Figura 8: Sul – Reportagem “O caso do museu” In: **Sul**: Revista do Circulo de Arte Moderna, ano IV, n. 13, abril de 1951. Acervo da Biblioteca Pública de Santa Catarina. p.4. Foto B

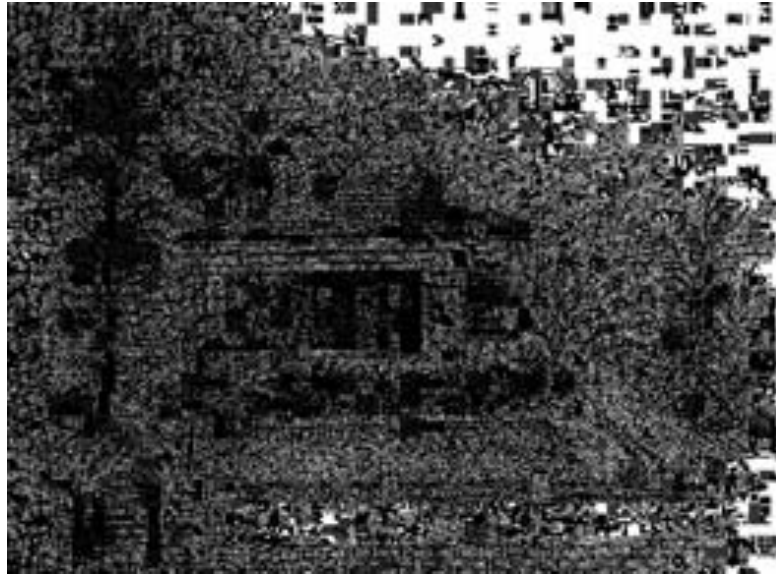


Figura 9: Segunda sede (abril de 1952 a outubro de 1968). Desenho de Aldo Nunes. Fonte: Catálogo comemorativo dos 38 anos do MASC, 1997. Acervo do MASC.

A reinauguração teve uma repercussão, e então, Adhemar de Barros, governador paulista, doou obras premiadas no Salão Paulista de Arte Moderna (1951) para o acervo do MASC (Figura 10). Isto ampliou a coleção do Museu com obras deste e de outros Estados. Lourenço (1999) observa que estas obras são características da realidade brasileira, e de melhor aceitação (obras figuração). O catálogo de abertura trouxe um pequeno texto histórico sobre o museu e as personalidades envolvidas em sua criação, amplamente divulgado pelos jornais da época. A revista Sul trouxe uma reportagem completa, ressaltando tanto as personalidades envolvidas na inauguração, quanto artistas, obras da exposição.



Figura 10: MAMF – Exposição de reinauguração, 15 de abril de 1952. Fonte: (LOURENÇO, 1999, p. 162).

Segundo Lourenço (1999), O MAM de Florianópolis com qualificado acervo Moderno, realizou outras importantes mostras, mas no ano de 1953 diminuiu novamente as atividades e programações, passando por um período de estagnação, sendo que, em 1957 seu acervo se encontrava no abandono, o que foi denunciado por um casal de turistas, no livro, de registro do próprio museu, alegando que o acervo se encontrava jogado ao chão junto com garrafas de champanhe<sup>67</sup> (SIQUEIRA, 2001) (Figura 11).



Figura 11: Registro no livro de visitantes sobre o abandono do acervo, escrito por um casal de turistas revelando o descaso com o museu (1957). Acervo do MASC. Fonte: SIQUEIRA (2001, P. 39)

Com a reforma da Casa de Santa Catarina, o museu voltou a funcionar em 1958, e em 1968 o MAMF passou para sua terceira sede (1968-1979) (Figura 12). Segundo Harry Laus *apud* Lourenço (1999), foi na direção de João Evangelista Andrade Filho que o museu desenvolveu uma programação mais sistematizada e, de 1958 a 1962, realizou vinte e cinco mostras. A ação educativa do MAMF foi desenvolvida de forma mais sistemática na gestão de Carlos Humberto Corrêa (1962-1969); foi neste período que se criou a Escolinha de Arte de

---

<sup>67</sup> Após esta denúncia, segundo Salim Miguel (2002), a revista Sul número 13 cobra providências para a instalação do museu em lugares dignos.

Florianópolis (criada em 1963 e ainda em funcionamento no período dessa pesquisa)<sup>68</sup>. A terceira sede do museu, aqui mencionada, foi uma conquista do diretor Carlos Humberto Corrêa que desde 1966 teve de várias entidades museológicas um importante apoio. Nesta data, ele participou no MAC/USP do Colóquio de dirigentes de museus de arte do Brasil. Um Colóquio criado por sugestão de Walter Zanini<sup>69</sup> com o objetivo de compreender a situação dos museus de arte brasileiros e a, partir daí, estabelecerem ações conjuntas que facilitassem suas atividades museológicas e administrativas. Nesse encontro foi debatida a situação de vários museus, dentre eles o MAMF. Foi ainda nos Colóquios de museus de arte que se decidiu pela criação da AMAB – Associação dos Museus de Arte do Brasil, instituição que passa a contribuir com os museus neste final da década de 1960 e 1970.



Figura 12: Fachada da Casa de Santa Catarina, terceira sede do MAMF – Já demolida (outubro de 1968 a dezembro de 1977). Desenho de Aldo Nunes. Fonte: Catálogo Comemorativo dos 38 anos do MAMF, 1997. Acervo do MAMF.

Na direção de Aldo Nunes (1969 a 1981), o Museu passou a ser denominado Museu de Arte de Santa Catarina (1970). Percebe-se, na história geral dos museus de arte moderna (LOURENÇO, 1999), que essa mudança se deu apenas por questões legais não caracterizando nenhuma reforma conceitual ou cultural. No entanto, no contexto desse objeto

<sup>68</sup> A Escolinha de Arte de Florianópolis teve como modelo de sua criação a experiência de Augusto Rodrigues com a Escolinha de Arte do Brasil do Rio de Janeiro. Durante a gestão de Carlos Humberto Corrêa a exposição anual da Escolinha de Arte estava no calendário de exposições, inclusive com publicação de catálogos. Para maior aprofundamento desse tema ver Costa (1990).

<sup>69</sup> Diretor do MAC-USP (1963-1978).

de estudo, abriu-se a dúvida, como uma instituição de tamanho peso perante a sociedade pode simplesmente mudar sua nomenclatura sem que houvesse um debate em torno desse evento? Que fatores poderiam ter contribuído para que se levantasse a necessidade de mudança de nomenclatura? Normalmente uma mudança conceitual desse porte não ocorre sem que seja respaldada por um debate. Nesse sentido, essa pesquisa histórica buscou os vestígios que pudessem responder essa questão e constatou-se pelo acervo documental pesquisado<sup>70</sup> que o envolvimento do MAMF com a AMAB foi fundamental nesse processo de mudança de tipologia, amparado pelos debates nacionais e internacionais, vinculados à nova museologia que já se configurava. Esse debate será ampliado no capítulo três deste estudo a partir do rastreamento e dos vestígios encontrados no *corpus* documental da instituição.

Entre 1979 e 1983 o museu foi transferido para o prédio da antiga Alfândega, localizado no centro histórico de Florianópolis, passando a funcionar em melhores condições (Figura 13). Em 1982 foi inaugurado o Centro Integrado de Cultura da Fundação Catarinense de Cultura – CIC/FCC<sup>71</sup> (Figura 14). O MASC foi transferido para sua sede definitiva com melhor estrutura física (Figura 15).

---

<sup>70</sup> Refere-se aos documentos trocados entre o MAMF e a AMAB que estão sob guarda do MAC-USP, essa documentação será explicitada no capítulo três dessa tese. No entanto ressalta-se que ainda há fissuras nesse processo documental, pois não foi encontrado nenhum documento específico que demonstre uma solicitação por parte do MAMF ao governo do Estado de Santa Catarina solicitando essa mudança. A existência desse documento ficou implícita a partir do debate que antecede o ato, mas a sua confirmação só poderá ser documentada a partir de novas investigações dentro do *corpus* documental do MASC, da Fundação Catarinense de Cultura ou da Secretaria de Educação Estadual, órgão a que o MAMF era vinculado naquele período (1970). Abre-se aqui um caminho de investigação que em alguns momentos se afinam com procedimentos metodológicos da “micro-história”.

<sup>71</sup> O Complexo arquitetônico que integra o CIC em Florianópolis possui 10 mil m<sup>2</sup> de área construída e nele funciona além da administração da Fundação, o MASC que ocupa até 2009, 1.980 m<sup>2</sup> – dos quais 1500 m são destinados à exposição, o MIS/SC, o teatro Ademar Rosa, salas e salões para exposição, o Clube de Cinema Nossa Senhora do Desterro, o Atecor – Atelier de Conservação e Restauração, cursos de dança, de música, de teatro e oficinas de arte.



Figura 13: Prédio da antiga Alfândega sede da quarta morada do museu. Fonte: Catálogo comemorativo dos 38 anos do MASC, 1997. Acervo do MASC.



Figura 14: CIC/FCC no dia da inauguração em 1983. Foto: Carla Alves. Fonte: <http://www.alquimidia.org/fcc/index.php?id=2724&mod=noticia>

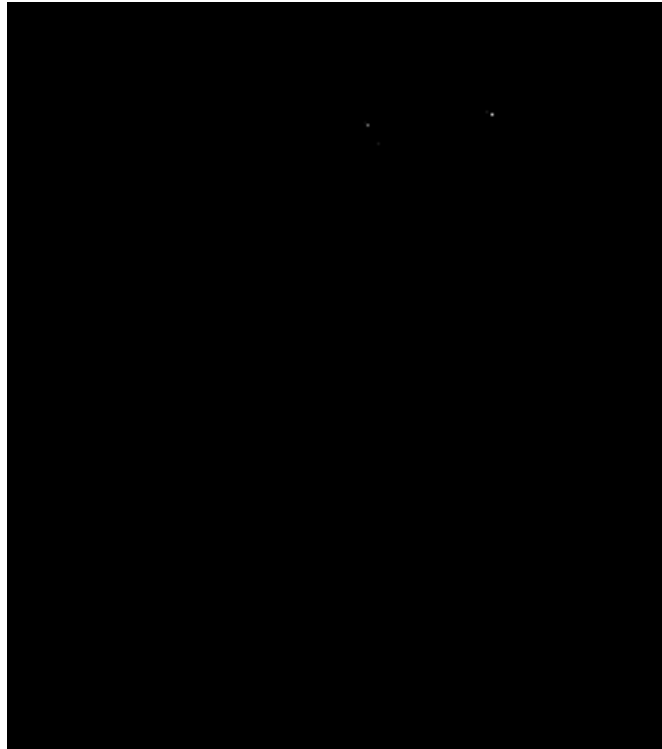


Figura 15: Museu de Arte de Santa Catarina. Vista da entrada do MASC no Prédio do CIC/FCC, 2008.  
Fonte: [www.masc.sc.gov.br](http://www.masc.sc.gov.br)

Observa-se que a abertura dos museus por Rebelo, embora com algumas singularidades, própria de cada Estado, tiveram como ponto em comum, como se viu, o interesse de intelectuais, empresários e escritores em transformações políticas/culturais/econômicas que possibilitassem o desenvolvimento de sua região. Na opinião de Lourenço (1999), Santa Catarina não possuía uma cultura regional tão forte que pudesse confrontar com a internacionalização e criação do MAM, como foi nos estados de Minas e Rio Grande do Sul, nos quais “o confronto da tradição e do mero conservadorismo ganha força importante, sendo o debate político entre esquerda e direita bem dissociado do Estético, entre passadismo e renovação” (LOURENÇO, 1999, p. 106). Por isso não foi possível a implantação do MAM nesses Estados.

No entanto, não teria sido a transformação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis em Museu de Arte de Santa Catarina, na década de 1970, um indício contrário à opinião de Lourenço? Não seria justamente pela força da cultura local que o museu mudou sua tipologia? Ao se constituir Museu de Arte de Santa Catarina, o museu reforça as aquisições de acervo regional? A aquisição de modernos ainda é incentivada? Há uma política de aquisição que se segue, ou a mudança de tipologia corroborou com a inserção de um acervo eclético? O museu continua adquirindo o moderno?

Estas questões podem identificar as mudanças no interior do museu que acentuam uma transformação em função também da própria característica das produções artísticas, agora contemporâneas. Mudar a nomenclatura do museu não seria uma forma de poder incorporar a produção contemporânea e a regional? Permanecer como museu moderno teria impedido o acesso de obras contemporâneas ao acervo<sup>72</sup>?

Oliveira (2008) faz um levantamento sobre o MASC e suas ações desenvolvidas ao longo dos anos, a partir de uma análise do acervo na instituição, mostrando com isso, a dificuldade de se construir uma identidade para o museu que, embora no contexto de suas publicações, sempre volta à gênese, valorizando o trabalho e o acervo dos anos iniciais. No ano de 2009, verifica-se que talvez em função do seu comprometimento com o Salão nacional Victor Meirelles, a obra contemporânea tenha passado a ser a expressão majoritária do museu. Oliveira (2008) observa que a escolha do nome de um artista acadêmico do século XIX para identificar um evento de arte contemporânea mostra como é abrangente o espaço que o MASC é impelido a ocupar nestes últimos anos. Observa-se aqui um paradoxo interessante, um Salão de Arte Contemporânea, (salão, um modelo do século XIX) sendo utilizado para redefinir a inserção de acervo contemporâneo à instituição<sup>73</sup>.

Em 2009, 60 anos após sua criação, o museu conta com uma administração composta por direção, administrativo, conservação e acervo, exposição e montagem, arte-educação, pesquisa, documentação e biblioteca. Possui ainda um conselho consultivo, que auxilia em diferentes decisões relacionadas aos programas de eventos e análise de peças para incorporação ao acervo. Há também um atelier de conservação e restauração de bens culturais móveis.

---

<sup>72</sup> Ressalta-se que alguns museus visitados, como o Museu Vitor Meirelles de Florianópolis (criado em 1952), com tipologia para acervo do século XIX, observou-se em entrevista, que adquirir obras contemporâneas é uma forma de dinamizar e atualizar o museu com novas linguagens, sem as quais, o público talvez não mantivesse o mesmo interesse. Essa aquisição é feita por meio de edital de ocupação (é importante ressaltar que este museu, no mesmo período de efervescência cultural na cidade para a criação do MAMF, já se dava as primeiras providências pelo poder público pra restauração de sua residência e implantação de um museu. Em 1950 a casa foi tombada pelo SPHAN, atual IPHAN como patrimônio nacional).

Essa característica de dinamização do acervo foi vista também no Museu de Belas Artes no Rio de Janeiro, cujo texto de abertura de uma das salas de exposição apontava para essas questões. Nesse contato com as fontes documentais (visitas exploratórias) percebeu-se, que a inserção do contemporâneo tem sido uma estratégia utilizada pelas instituições para legitimar um discurso de incorporação ao acervo e de fabricação deste contemporâneo no interior da instituição.

<sup>73</sup> O grupo de pesquisa do CNPq “Interartes: processos e sistemas interartísticos e estudos de *performance*” coordenado pelo Prof. Dr. Marcio Pizarro Noronha, possui diferentes frentes de pesquisas, sendo que três delas são realizadas no âmbito de bolsas PIBIC com alunos de graduação do curso de História do Campus Jataí da Universidade Federal de Goiás. Nessas pesquisas abordam o paradoxo do salão do século XIX para aquisição de obras contemporâneas, análise esta, que se realiza no Museu de Arte Contemporânea da cidade de Jataí Goiás.

Diante desta diversidade e riqueza de elementos históricos, neste estudo optou-se por investigar a noção de arte no interior da instituição museal, compreendendo que esta noção apreende principalmente os conceitos que circunscrevem a arte moderna e a contemporânea. O MASC, como se viu, se caracterizou no museu-objeto por contemplar as premissas de tempo/espço aqui elaboradas. O processo sequencial que se pretende, inclui o aprofundamento na noção de arquivo (DERRIDA, 2001), por considerar esta categoria fundamental para a compreensão do objeto que tem as poéticas por arquivo – arquivo-obra.

O histórico que compõe o corpo do arquivo-obra, contém, além da própria obra e de sua ficha de tombamento/patrimonialização, um conjunto de sub-arquivos constituídos de fotografias da obra em diferentes exposições, publicações de catálogos, publicações científicas, estudos de diferentes campos teóricos que se caracterizam neste estudo como teoria secundária. Este conjunto de sub-arquivos instituem o “mal de arquivo”.

O trajeto aqui proposto para esse estudo é lidar com a história do conceito de arte contemporânea, e como esse conceito se desenvolve no campo da arte. E para estudá-lo, mesmo tendo vários caminhos, faz-se a opção pelo arquivo de um museu – o MASC, Museu de Arte de Santa Catarina.

No entanto, é importante ressaltar o contexto em que essa pesquisa se efetivou. Em outubro de 2008, deu-se o primeiro contato com o MASC para a visita exploratória. Na oportunidade o museu se encontrava em atividades normais, porém estava fechado, pois estava no período de montagem do 10º salão Vitor Meirelles. Durante a visita entrei em contato com a direção, na pessoa do diretor Ronaldo Linhares<sup>74</sup> que expôs a situação do museu em linhas gerais, cedeu importantes publicações do museu para a pesquisa<sup>75</sup>. A visita ao espaço de exposição não foi possível em função de montagem de exposição.

No ano seguinte, quando se iniciou a pesquisa de fato, o museu se encontrava fechado para reforma, mesmo assim, possibilitou o acesso ao seu arquivo que, em sua maioria, estava acondicionado em caixas. Todos os departamentos do museu ocupavam uma sala e continuavam as suas atividades normais, exceto expositivas. Não tem como negar que esta situação singular não tenha influenciado o acesso aos documentos, porém conforme a descrição dos servidores e técnicos que foram consultados, o que havia de fato de

---

<sup>74</sup> Ronaldo explicou que era diretor interino, enquanto aguardavam a nomeação de um novo diretor. No ano seguinte, primeiro semestre de 2009, a Profª Lygia Helena Rousseng Neves assumiu a direção no momento em que a instituição completava 60 anos, e paradoxalmente, após as comemorações desse aniversário, no segundo semestre o MASC fecha as portas para uma grande reforma de todo o prédio do CIC, tendo data prevista de inauguração para 2011.

<sup>75</sup> Ressalta-se que todos os museus visitados cederam publicações e catálogos, somente após todas as visitas exploratórias é que eu em acordo com meu orientador definimos a instituição a ser pesquisada, o que se iniciou no ano seguinte, 2009.

documentação foi apresentado à pesquisadora. As atividades centraram principalmente no arquivo denominado “Memórias do MASC”, que consiste em pastas classificadoras em que catálogos, reportagens textos de curadoria, relatórios são classificados por ano, ou seja, concentra-se nas atividades expositivas e a repercussão dessas exposições na mídia, por meio de recorte de jornais e pastas biográficas dos artistas plásticos<sup>76</sup>. Essa é a memória construída que a instituição iniciou em 1985, na gestão de Harry Laus, e que o setor de documentação e pesquisa reorganizou e complementou a partir de 2008<sup>77</sup>. As pastas dos artistas plásticos não foram pesquisadas por não serem de interesse desse estudo. No entanto, foi solicitado arquivo de acervo, constatou-se que a reserva técnica possui apenas o livro Tombo<sup>78</sup>, no qual um carimbo com dados básicos sobre a obra é preenchido. Neste setor não há preenchimento de fichas catalográficas<sup>79</sup>, o que se percebeu, a partir daí, foi que o MASC não possuía um acervo documental em que o histórico da obra seria construído<sup>80</sup>, bem como, o arquivo institucional, que são as montagens de exposição, os cenários, os espaços expositivos que poderiam traçar o histórico evolutivo da instituição e da entrada de seu acervo contemporâneo, a partir dessa ocupação de espaço expositivo. Todo esse arquivo que é gerado no interior da instituição e que nesse estudo chama-se, com base em Freire (1999), de arquivo-obra e em Derrida (2001) de mal de arquivo, está ausente. Neste sentido, o que se constata é uma ausência de arquivo, um silêncio, um apagamento<sup>81</sup> efetivo de sua memória.

A partir dessa constatação a tese que *a priori* teria como *corpus* documental a análise do arquivo-obra e de sua fantasmagoria, a partir do processo expositivo<sup>82</sup>, procura outro caminho documental e se concentra na publicação dos catálogos e textos de curadoria,

---

<sup>76</sup> Essas pastas consistem em currículo, catálogos (menos de 30 pág.) fotos e projetos, uma trajetória desse artista. A relação de documentos consultados para esse estudo encontra-se discriminada no APÊNDICE (Ver pág. 258).

<sup>77</sup> Segundo relatório desse setor de junho de 2009.

<sup>78</sup> Excetua-se caso a obra tenha alguma intervenção, como restauração, nesse caso abre-se uma pasta para aquele fim.

<sup>79</sup> Segundo informação do responsável pelo setor, os técnicos foram orientados alguns anos atrás a seguirem apenas o livro, não havendo necessidade de várias fichas onde as informações poderiam ser redundantes.

<sup>80</sup> Refere-se aqui às exposições em que a obra participou, quando foi publicada e onde foi publicada, os empréstimos em que a obra poderia ser cedida a outras instituições. As fotografias originadas desse processo. Fotos de Exposição, montagem de exposição.

<sup>81</sup> É importante observar que em uma nota de jornal, uma referência sobre a pesquisa elaborada pela profa Terezinha Franz, para a publicação do catálogo de 38 anos do MASC, na gestão de Harry Laus, afirma que todo o acervo pesquisado sobre o MASC havia sido microfilmado e estava sobre a guarda do Museu de Imagem e do Som (MIS) de Santa Catarina, no entanto, ao procurar esse acervo em outubro de 2009 ele não foi localizado pela funcionária responsável na instituição. O que se configura em mais um apagamento (Diário catarinense n° 8 de 07/08/2002. “Idéias em ação”. Marketing cultural.).

<sup>82</sup> Observa-se aqui que a 29ª Bienal de São Paulo, 2010, trouxe no bojo de sua exposição uma retrospectiva histórica de vários artistas da década de 1960 e 1970, entre outros. O acervo que compunha a exposição, em vários casos, era de ações, de performances, de instantes em que a arte foi mostrada num dado período histórico. A exposição consistia de fotografias, registros dessas ações. É a constituição do arquivo-obra que se menciona e que será visto neste estudo.

seguindo o caminho traçado pela produção teórica dos sujeitos, atores do MASC, e ainda na análise desse processo de esquecimento e apagamento que se efetiva no interior das instituições.

Sendo um trabalho de história, uma revisão de algumas categorias da teoria da arte contemporânea é necessária com o intuito de compreender o objeto junto às fontes documentais e de como esta noção de arte vai sendo incorporada pelo artista, pelo curador, e pela própria instituição. Nesse caso especificamente, optou-se por trabalhar com a instituição museu e compreender como essa instituição – MASC – sofre transformações e incorpora uma noção de arte contemporânea. Como ela renova e cria uma própria teorização. Ou seja, como ela cria, no interior da instituição, um trabalho que é também teórico. Essa é uma dinâmica que no corpo do texto denomina-se, com base na teoria de Anne Cauquelin (2005b), de “teoria secundária”, ou “rumores teóricos”.

Esta pesquisa trabalhou com o acervo documental da Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB)<sup>83</sup>, que está sob a guarda do arquivo MAC/USP. Esse corpus documental foi fundamental na constituição do capítulo três dessa tese. No entanto, esse fundo documental AMAB (ANEXO C) não foi liberado pela instituição para que fosse reproduzido neste estudo. A instituição MAC/USP liberou para reprodução os arquivos cujo fundo documental pertence ao MAC/USP (ANEXO D). Assim, a pesquisa referencia os documentos, mas não apresenta ao leitor sua cópia em anexo.

É importante ressaltar também que este estudo traz palavras compostas que em sua origem, são grafadas sem hífen, no entanto, devido a singularidade deste estudo algumas palavras se apresentarão unidas por hífen como é o caso da palavra arquivo-obra.

Para a exposição dos resultados desta pesquisa optou-se por uma apresentação desta tese em duas partes, sendo desdobrada em quatro capítulos. Na Parte I, trazem-se os dispositivos conceituais que envolvem o sistema da arte, (capítulo um e capítulo dois), e na Parte II apresenta-se o corpo de análise da tese, os dispositivos museológicos no Museu de Arte de Santa Catarina (capítulo três e capítulo quatro). Considera-se essa divisão a partir de dispositivos<sup>84</sup> que inferem conceitos centrais para análise do estudo aqui proposto.

---

<sup>83</sup> Como se analisa nesse estudo a AMAB deixou seu arquivo sob a guarda provisória do MAC/USP. No entanto, como essa guarda até a data da pesquisa (2010) ainda era provisória, a direção da instituição achou melhor só liberar para reprodução após resolução de uma guarda definitiva, o que não aconteceu em tempo hábil para compor os anexos dessa tese.

<sup>84</sup> Para Agamben (2009, p. 39 - 40), dispositivos são “qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interpretar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes”. No contexto desse estudo as instituições são apreendidas por diferentes dispositivos que impulsionam decisões e conceitos a serem seguidos e que no escopo da tese foram fundamentais

Para percorrer os caminhos que levam à pesquisa, no primeiro capítulo elaborase o trajeto teórico entre a obra de arte contemporânea e o estudo interartes, bem como, a dinâmica do chamado sistema das artes – curadoria, artista, espaços expositivos institucionais e midiáticos – e seus respectivos papéis no processo de patrimonialização da obra. No campo da teoria interartes, investigam-se as relações entre arte contemporânea e seu processo de patrimonialização, compreendidas a partir das mudanças que se efetivaram na produção artística contemporânea constituindo a desconstrução do objeto artístico ou a sua efemeridade, como objeto de arte.

Analisa-se no capítulo dois o museu de arte, a partir de dois vieses, lugar-espacodemuseu pensado do ponto de vista da relação museologia/museografia por um lado e, por outro, o museu como instituição e de que forma os membros dessa instituição, que têm uma grande circularidade, compreendem a noção de arte. Ou seja, uma teoria da arte a partir das práticas teorizantes que, inseridas no contexto das instituições definem o estatuto do que é ou não é arte; e ainda, a noção de institucionalização-patrimonialização a partir da crítica às instituições e de como esses objetos de arte moderna e contemporânea circulam nas instituições: a noção de arte, a noção de arquivo, a patrimonialização da obra, a memória e o documento como lacuna para obra. Para isso, utiliza-se a artista Andrea Fraser (2008) que apresenta uma circulação entre artista, curador, salão, colecionador, mostrando que tudo se configura numa instituição. Instituição não é o salão ou o museu, mas é o artista, é a obra, é o curador, todos estão negociando para dar consistência a esse campo chamado arte contemporânea.

O terceiro capítulo, que compõe a segunda parte desta tese, analisa os museus de arte modernos criados no final da década de 1940, e o movimento de expansão do moderno que se origina a partir daí, o desenvolvimento da produção artística a partir dos primeiros modernos levados pela política de brasilidade da semana de 22, que resulta em uma produção artística divulgada como sendo a imagem do Brasil (ZILIO, 1997). Neste mesmo capítulo, apreende-se a criação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis e o envolvimento do Círculo de Arte Moderna/Grupo Sul no processo de divulgação da arte em Florianópolis, a criação desse museu concomitante aos MAM de São Paulo, Rio de Janeiro, analisando as semelhanças existentes nesse processo. A transformação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis em Museu de Arte de Santa Catarina é analisada aqui com base nos documentos

---

na determinação de conceitos de arte, de museus ou mesmo de memória. Nesse sentido, ao optar por uma divisão denominando-a por dispositivos, tinha-se por intenção mostrar que estes dispositivos inferiram também sobre o percurso da pesquisa, sobre sua estruturação e organização delineando sua análise final.

da Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB), mentora de todo o processo de mudança em consonância com a transformação pelo qual passam os museus na década de 1970, afinados com os debates sobre essa transformação no âmbito nacional e internacional. Finalizando esse capítulo, analisam-se os rumores teóricos que constroem o contemporâneo na instituição, a partir de atores considerados embreantes<sup>85</sup> no processo de desenvolvimento do MASC.

O estudo final, no quarto capítulo, propõe uma reflexão sobre a questão dos acervos. O que é acervo pensado, a dimensão documental que o encerra e a dimensão do conceito de arquivo, ou seja, a noção de arquivo. O debate engendra os acervos enquanto arquivos, e ainda, o processo de institucionalização conduzido por regras rígidas, tradicionais, em contraponto a uma produção que carrega o estereótipo residual e fantasmagórico de se caracterizar como arte a partir de “ser” arquivo (ser ou não arte), e os discursos ou práticas museológicas que reconhecem como arte o processo de documentação e arquivo gerado pela produção da arte imaterial, transitória, conceitual, efêmera. Analisa-se ainda a noção de arquivo a partir do mal de arquivo em Derrida (2001), e do processo de arquivamento pelo qual passa a instituição museológica – o excesso, a falta, o apagamento, o esquecimento, gerados pelo mal-estar na instituição e na institucionalização do arquivo.

Assim, acredita-se que a lógica em que o trabalho se apresenta é a correta para pensá-lo pela via da instituição. O interesse não foi estudar o museu. O Museu é o lugar onde esse estudo se materializa historicamente, é a história no tempo e no espaço. É o museu – MASC, durante certo período, é tempo/espaço. É a historicidade, mas o interesse, o objeto dessa tese, é uma reflexão sobre uma negociação e um trânsito entre noções de arte moderna e contemporânea num certo período da produção brasileira do ponto de vista mais conceitual. É a relação entre o conceito e a institucionalização. É então, compreender como se efetiva a fabricação do conceito de arte contemporânea no museu – MASC.

Analisa-se o processo que se dá em dois níveis, um, que é o acervo documental, arquivo material (mal de arquivo), e o outro, um arquivo enquanto um discurso (rumores). E ainda, a transformação discursiva que se opera no *corpus* dessa instituição, que, no limite, constrói a noção de arte. É a compreensão da noção de arte a partir da instituição museológica, apreendendo como essa instituição produz um discurso inserido, mas também, um discurso de inserção. Ela busca legitimação para seu acervo ao mesmo tempo em que

---

<sup>85</sup> O conceito de embrantes utilizado por Cauquelin (2005a) será abordado no capítulo um deste estudo.

contribui para definir o que é arte. Por isso ela acaba legitimando. Aqui está o *corpus* documental da tese.



## 2 ELEMENTOS PRECURSORES *PARA A ARTE E DA ARTE CONTEMPORÂNEA*

A arte contemporânea será tanto mais eficaz quanto  
menos colocar em seu centro a obra original.  
Walter Benjamin

O estudo da arte do tempo presente tem se pautado em diferentes instâncias da teoria da arte e percorrido diversos caminhos e conceitos ao longo do século XX e nesta primeira década do século XXI, mostra que os elementos que fabricam este conceito se desenvolveram no limiar do século passado como uma pauta constante nos estudos sobre a história da arte. Críticos, curadores, artistas, museólogos, diferentes profissionais e ou instituições elaboraram este conceito no intuito de fomentar o debate sobre reflexão e crítica constituindo o trajeto histórico *na e da arte*.

Considerando o pensamento de Benjamin<sup>86</sup> (1994), expresso em parte nesta epígrafe, percebe-se que uma das mudanças centrais apresentada ao conceito está no foco à originalidade e aura que são transferidas para o novo espaço que se instaura com a modernidade e sua reprodutibilidade técnica. Essa questão abre novos focos no modo de ver e conceituar arte, surgindo, a partir daí, uma gama infinita de processos artísticos, materiais e suportes.

Millet<sup>87</sup> (1997) acredita que os conservadores de museus foram os primeiros a considerarem a noção de arte contemporânea, porque foi no interior da instituição museal que surgiu a preocupação e a constatação de que a arte passava por um processo de transformação. Isto é ressaltado pela maioria dos historiadores, que apontam que os anos 1960 e 1970 foram cruciais nesta nova forma de ver e fazer arte. Neste período, a instituição ou a institucionalização da obra de arte foram também decisivas para as mudanças da arte, pois o lugar da arte e seu espaço expositivo incidiram nos processos de transformação, aquisição e crítica que envolve a produção artística.

Considerando as mudanças efetivadas pelas vanguardas dos anos 1960 e 1970, percebe-se que houve naquele momento uma tentativa de descentralizar a arte e desestruturar a instituição museológica, responsável pelo movimento de todo o sistema das artes naquele período. A produção artística de vanguarda criticava a museologia, a instituição, a galeria, o *marchand*. Diversos movimentos artísticos elaboraram a crítica a esse patrimônio

---

<sup>86</sup> Walter Benjamin (1892-1940), um dos teóricos da Escola de Frankfurt, era graduado em Filosofia e Doutor em 1919 com a tese “O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão”. Teve diálogo intenso com os intelectuais da Escola de Frankfurt, em particular com Adorno.

<sup>87</sup> Catherine Millet, crítica de arte e curadora, dirigiu (1997) a redação da revista *Art Press*, na criação da qual participou em 1972.

institucional considerando-o como o inimigo da arte e do artista. Essa produção é também vista pelos historiadores como precursora da arte contemporânea; temporalmente eles datam este período como o nascimento da arte contemporânea, pois, segundo Millet (1997), as décadas de 1960 e 1970 são provavelmente, a data de entrada de uma nova produção. Surgem neste período a *Pop Art*<sup>88</sup>, o Novo Realismo<sup>89</sup>, a *Op Art*<sup>90</sup> e a arte cinética<sup>91</sup>, mas também a *Minimal Art*<sup>92</sup>, *Fluxus*<sup>93</sup>, *Body art*<sup>94</sup>, *Land Art*<sup>95</sup>, arte conceitual<sup>96</sup>, o *anti-form*<sup>97</sup> e inúmeras outras formas de arte. Nasce os objetos fabricados, as matérias naturais ou perecíveis, o corpo do artista, o corpo-obra. Todo este movimento surgiu de forma a questionar uma

---

<sup>88</sup> Na década de 1960, os artistas defendem uma arte popular (pop) que se comunique diretamente com o público por meio de signos e símbolos retirados do imaginário que cerca a cultura de massa e a vida cotidiana. Nesse sentido, a arte pop se coloca na cena artística que tem lugar em fins da década de 1950 como um dos movimentos que recusam a separação arte/vida ([www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)).

<sup>89</sup> O novo realismo é um movimento contra a pintura de cavalete, preconiza uma estética de apropriação direta do real.

<sup>90</sup> *Op Art* é abreviação de *optical art*, ao contrário da arte cinética, a *op art* só recorre, para criar a ilusão do movimento, a efeitos de contrastes coloridos.

<sup>91</sup> Arte cinética é a representação do movimento, tanto por uma ilusão ótica, quanto com a ajuda mecânica. Essa tendência opera com processos óticos baseados na percepção do movimento real ou aparente (LAUS, H. *apud* LAUS, R., 1996). Sua origem está nas vanguardas históricas como o futurismo.

<sup>92</sup> Os artistas minimalistas privilegiam formas que não são estritamente geométricas, mas que são sempre simples. “Manifesta-se especialmente no campo da escultura, tendo como característica principal sua fisicalidade. São geralmente esculturas enormes, feitas com matéria-prima industrial, resultando em superfícies polidas, lisas, brilhantes, sem efeito de matéria ou textura, nem referências líricas ou ideológicas” (Moraes, 1991). Para Judd e Morris (artistas minimalista) era possível fabricar objetos desprovidos de ilusionismo, como “objetos específicos”, que, “pela sua autonomia e unidade, se impõe numa relação de diferença e não de integração no meio envolvente” (Millet, 1997), no entanto, para Didi-Huberman, (1998) o simples colocar em relação já desfaz este argumento. Embora autores a considerem uma obra despersonalizada (Millet, 1997, Moraes, 1991), outros a analisam como totalmente inserida no contexto de subjetividade daquele que produz e daquele que olha (Didi-Huberman, 1998).

<sup>93</sup> Fluxus é um movimento largamente internacional, retomando em grande parte as práticas subversivas do Dada e onde se cruzam músicos, poetas, cineastas, dançarinos, artistas plásticos, autores de *happenings*. A denominação foi dada por Georges Maciunas em 1962. É originária do latim *flux* que significa modificação e escoamento, com conotação de catarse e purgação. Para Maciunas “Fluxus purga o mundo da loucura burguesa, da cultura intelectual, profissional e intelectualizada. Purga o mundo da arte morta, da imitação, da arte artificial, abstrata e matemática” (Moraes, 1991).

<sup>94</sup> *Body art* é a encenação do artista por seu próprio corpo por ocasião de ações ou de *performances*, ou a utilização desse corpo como suporte de intervenções. Os artistas podem levar o seu corpo ao limite da resistência e do risco físico (Millet, 1997).

<sup>95</sup> *Land art* é um termo geral para designer os trabalhos efetuados na natureza, como os deslocamentos de terra e de pedras dos *earthworks* (obras de terra). Deve-se distinguir *Land art* de *Earth- Art*. A primeira realiza-se na terra, a segunda com a terra. O artista da *Land art*, propunha grandes obras na natureza, no espaço *in situ* e trazia para a galeria os resíduos de sua intervenção, assim como, a documentação de todo o processo (Archer 2001), e Cauquelin (2008).

<sup>96</sup> Entende-se por arte conceitual aquela que tende a substituir a ideia ou o projeto à sua realização. O artista as formula por meio de um enunciado verbal, de objetos e fotografias não tendo forçosamente qualidades estéticas (Millet, 1997). Segundo Laus (1996), é um movimento que investiga a essência do fato estético sem grande ênfase em sua realização material, de modo que a atitude mental do espectador se situa no centro do fenômeno estético.

<sup>97</sup> Esse termo, *anti-form*, é creditado ao escultor americano Robert Morris, que publicou um artigo com esse nome em 1968. Configura-se na aceitação do acaso, nas formas determinadas pelo comportamento próprio do material. São obras que não possuem formas fixas (Millet, 1997).

produção formal e institucionalizada, centrada na obra como forma e conteúdo e na pintura como foco principal.

Para Millet (1997), a arte em processo, ou (a arte atual), nem sempre foi contemporânea. Arte contemporânea é uma expressão que surgiu com mais frequência nos anos 1980, suplantando as expressões de arte e vanguarda, arte e vida e arte atual. No entanto, ela afirma que arte contemporânea é uma expressão que se utiliza para uma determinada forma de arte e não para toda obra produzida por artistas, hoje, nossos contemporâneos.

É importante ressaltar que esta posição de Millet (1997) aparentemente difere de autores que neste estudo fortalecem o termo arte contemporânea; no entanto, percebe-se que a matriz que envolve estes pensamentos é a mesma. A lógica se enquadra na perspectiva de que a produção artística do tempo presente possui diferentes raízes que se configuram desde a arte do século XIX (impressionismo<sup>98</sup>) até a arte moderna duchampiana (1912), arte conceitual (1960), sendo que o termo contemporâneo se configurou como uma tentativa de apresentar uma produção mais atual e inovadora. Mas o que seria ser inovador, se neste contexto de poéticas visuais<sup>99</sup> se depara tanto com diferentes leituras muitas vezes mimese<sup>100</sup> de uma produção de vanguarda do início do século ou mimese de uma produção realista neoclássica quanto com uma produção contestadora, que suscita o olhar investigativo, o olhar do observador, o olhar sintomático, ou seja, uma produção “que nos olha<sup>101</sup>”

Há uma cisão entre a arte moderna e a arte contemporânea, que é levantada por Millet (1997), Cauquelin (2005a, 2005b), Archer (2001). Eles questionam onde termina a arte moderna e onde começa a arte contemporânea, ou, se toda produção artística do tempo presente é contemporânea; essas são questões proeminentes nos debates de História e Teoria da Arte. Para refletir sobre esta questão, em sua pesquisa, Millet (1997) considerou a opinião de diferentes museus europeus e constatou que estas instituições preferiram ficar no limiar da questão a efetivar uma resposta tão categórica. A maioria das instituições não conseguiu definir entre *sim* e *não*, ou seja, ficou claro que os profissionais de museus não quiseram excluir, *a priori*, toda uma produção já incorporada ao seu acervo, nem tão pouco negar a produção pós-moderna reinante.

<sup>98</sup> Segundo Schmidt (2007, p. 73) “o impressionismo está ligado ao surgimento da vida moderna, notadamente urbana, que introduziu um mecanismo e uma variação sem precedentes na vida das cidades”. Os pintores impressionistas deram ênfase ao movimento, ao ritmo, à luz e a informalidade provocada pela decomposição das cores que exprimem essa sensibilidade impressionista.

<sup>99</sup> Poéticas visuais é o trabalho do artista, sua linha de expressão, sua obra, sua poética.

<sup>100</sup> Mimese segundo Ferreira (1988) é retórica, figura que se baseia no emprego do discurso direto e essencialmente na imitação do gesto, voz e palavras de outrem. Imitação. Na arte mimese pode ser imitação de forma, modelos e estilos.

<sup>101</sup> Termo de Didi-Huberman (1998).

Percebe-se aqui a extensão deste termo e sua configuração no espaço institucional. Como os museus preferiram resguardar seus acervos a assumirem que são ou não contemporâneos, tentou-se a valoração das obras, e uma certificação de noção de arte contemporânea extremamente ampla, ou seja, que abrange uma diversificada produção, sendo vanguarda ou não. Assim, alguns museus se mantiveram diplomatas, classificando, por exemplo, com o termo “contemporâneo num estilo tradicional”; ou outro, como o *Centro per arte contemporanea Luigi Pecci (Prato)*<sup>102</sup> que afirmou,

as formas artísticas podem ser divididas em: tradicionais, como as pinturas, esculturas, instalações fixas; e em: experimentais, como as performances, a arte conceptual, a arte electrónica. A diferença parece situar-se entre as “obras de arte” e a contaminação das formas visuais, literárias, teatrais, musicais, coreográficas ou do design, pelas novidades tecnológicas e a combinação dessas formas com essas inovações ( *Apud* Millet, 1997, p. 09).

Essa diferença abordada pelo centro de arte remete a uma produção artística pautada em diferentes poéticas visuais, ou seja, mostra que as mudanças podem estar centradas na linguagem e na intercessão dessas linguagens, campo de estudo para a “História e Teoria Interartes”<sup>103</sup>. Não há como negar um efetivo processo de transformação, nem tampouco a dificuldade que as instituições têm enfrentado neste processo de classificação-tipologização de seu acervo. Observa-se ainda, que esta questão permeia tanto os grandes museus europeus, quanto os mais simples museus de arte constituídos no interior do Brasil. Outra questão que não se pode negar, observado por Millet (1997), é que mesmo tendo os vanguardistas aberto um caminho para essa produção, somente a partir dos anos 1960 e 1970 é que surge a liberdade nos modos de produção artística que imperam ainda hoje. E neste caso, considerando que a descrição da produção artística do tempo presente pode ser reverberada pelo *Centro per arte contemporanea Luigi Pecci (Prato)* acima citado, percebe-se que tanto uma definição quanto uma compreensão desta produção não se efetiva de forma tão tranquila. É um novo universo que envolve inter-relações, interlinguagens, intermédias<sup>104</sup>, processos que devem ser considerados pelos historiadores da arte do tempo presente e pela “História e Teoria Interartes”.

---

<sup>102</sup> O Centro de Arte Contemporânea *Luigi Pecci* foi criada em 1988, Itália. Possui um amplo programa de exposições temporárias, atividades educativas, de documentação e informação, entretenimento e eventos multimídia. É um complexo de museus, incluindo o Museu de Arte Contemporânea, do Centro de Informação e Documentação / Artes Visuais, do Departamento de Educação e seção de eventos, é composto por salas de exposições, local para exposições de vários lados, oficinas educativas, o centro de informação e documentação de uma biblioteca especializada, a biblioteca, auditório, sala de conferências, bar, copa, do teatro ao ar livre, jardim de esculturas e salão de exposições do acervo permanente.

<sup>103</sup> Disciplina correspondente aos estudos históricos e interartísticos, estudos interartes, será melhor definida ainda neste capítulo.

<sup>104</sup> Estes três termos serão analisados neste próximo sub-item.

## 2.1 “HISTÓRIA E TEORIA INTERARTES” E AS PERSPECTIVAS CONTEMPORÂNEAS

Essas questões que permeiam os estudos sobre a arte moderna e contemporânea (em suas diferentes terminologias) são importantes para a “História e Teoria Interartes” por ampliar os estudos tradicionais, possibilitando uma nova forma de entender a arte do tempo presente. Sabe-se que este processo se efetiva por meio de uma história que apreenda também as poéticas visuais produzidas no interior desses movimentos, daí ser preciso que novas estruturas desse sistema ajudem a compreendê-las. Percebe-se, com isso, que o estudo das manifestações artísticas contemporâneas deve se pautar em um novo modelo de abordagem, que não se caracterize nos moldes já estabelecidos.

As produções contemporâneas e suas poéticas visuais incitam uma nova forma de perceber a arte e sua relação com o público. Noronha (2006a) analisa, por exemplo, a *performance* como uma das linguagens que contribuem com essa nova configuração dos estudos e pesquisas no campo da História e da Teoria da Arte. A gestualidade, ou o envolvimento corporal do artista no processo-ação de sua poética, tem elementos da linguagem cinematográfica e vice-versa. Isso demonstra como os estudos em História e Teoria Interartes lidam com uma interdependência entre as linguagens, ou uma inter-relação que integra as linguagens de forma interagente. A performance pode ser observada como uma forma integrante do paradigma audiovisual, da mesma forma que o cinema é também performático. E diante deste novo paradigma, diferentes autores<sup>105</sup> assinalam para uma necessidade de reflexão acerca das teorias e metodologias que envolvem o estudo e a compreensão da arte contemporânea no contexto da História e Teoria da Arte.

Venâncio (2006), ao refletir sobre as pesquisas em história cultural e como subdivisão destes estudos, o campo da arte, diferencia os estudos a partir da visão do historiador e do historiador de arte. Para ela, a história da arte reafirma a noção de sucessão evolutiva de escolas e estilos por um lado, e a leitura de imagens figurativas pelos historiadores por outro. Buscam ler nas imagens aquilo que já sabiam e que pretendiam apenas demonstrar. Ou seja, nestas duas vertentes, “historiadores e historiadores da arte” estabelecem um “diálogo de surdos” por se manterem arraigados a princípios e à procedimentos de suas próprias disciplinas.

---

<sup>105</sup> Este tema, arte contemporânea e suas formas expressivas diversificadas, bem como, todo o sistema da arte que envolve esta produção será visto ao longo deste estudo em Noronha (2006a, 2008), Cauquelin (2005a, 2005b), Freire (1999) e Venâncio (2006), Millet (1997).

O estudo interartes e o que se denomina de nova história da arte possuem caráter inter e transdisciplinar e estabelecem relações entre arte e história, arte e psicanálise, teoria da arte e teoria da cultura. Esses novos estudos facilitam a compreensão dos estudos de Didi-Huberman (1998) que assinalam uma nova visão nos modos de ver a arte, que difere desta posição mais iconográfica acima apresentada, e apresentam a dimensão do que “nos olha” no momento da fruição.

Para ele, se se é capaz de abrir a cisão do ver, ou seja, se conseguir perceber o que “nos olha” naquilo que se vê, a superfície visual que se constitui toca o sujeito (o comove), o devora, traz à tona os seus sintomas<sup>106</sup>. Essa sensação se efetiva a partir da percepção da obra como uma questão essencial, capaz de remeter o observador a elementos da memória, do seu eu, das relações entre a memória e o objeto e construir e reconstruir, a partir daí, esse novo modo de olhar e ser olhado. Esta teoria extrapola a visão iconográfica citada por Venâncio (2006).

Didi-Huberman (1998) modifica e inverte a relação com o princípio estético contemplativo que fundamenta uma noção de belo e que está no núcleo de uma história da arte feita por estilos, a relação ver/contemplar, que ele transforma em “ver, olhar e ser olhado”. Ver-se naquilo que se contempla, é a fissura do olhar, é a fenda, a fresta, uma fissura do olhar que abre a imagem para transformá-la num traço que lhe é devolvido.

Na concepção de Venâncio (2006) ao se referir aos estudos de Zerner sobre a disciplina de História da Arte, a disciplina se desenvolveu entre a história e a crítica de arte. Estas duas vertentes apresentam, respectivamente, formas diferentes de compreensão. Há uma tomada mais histórica voltada para uma lista de obras, artistas e eventos; e outra, tendo a obra de arte como um objeto a-histórico inserido numa noção universalizante do belo. Porém, diante do enfoque que aqui se busca construir, vale ressaltar que

o que se censura nesse tipo de história é a sua aparente ingenuidade. Ao propor uma lista de autores e obras considerados os mais expressivos de cada tempo histórico, essa história tradicional da arte, em nome de uma pseudo-imparcialidade, escolhe, inclui, canoniza algumas obras e artistas e exclui, ignora outras (ZERNER, Apud VENÂNCIO, 2006, p. 6).

Essa concepção também se distancia da história da arte defendida por Didi-Huberman (1998) que ao trazer o sintoma no processo de recepção da obra, abre uma

---

<sup>106</sup> São imagens que se instalam em torno da “cisão aberta pelo que nos olha no que vemos”. Imagens que confrontam ao mesmo tempo em que informam diante daquilo que é olhado. Ou seja, fixam-se, por meio dessas imagens (imaginárias) as memórias, os temores, os desejos. Elementos que fazem parte da historicidade do sujeito em confronto à historicidade da imagem e que retornam, como uma cisão do olhar, que trazem esses sintomas.

possibilidade de reflexão efetivada do presente para o passado<sup>107</sup>. É uma análise que se faz diante do agora, tanto do objeto que se olha, quanto do receptor que é olhado pelo objeto.

Percebe-se com isso que os estudos da história da arte tradicional se constituem numa história linear que privilegia os aspectos iconográficos e históricos de sua produção. Essa perspectiva está na contramão da História e Teoria Interartes que tem por base o estudo da história anacrônica. Este debate se inicia com o conceito de história de Walter Benjamin (1994) segundo o qual a história se apresenta em um presente impregnado de passado. A verdadeira imagem do passado perpassa veloz e ele, o passado, se fixa, se instaura, a partir do momento em que é reconhecido. Ou seja, a partir do momento em que o presente o reconfigura por meio da imagem ou de uma memória da imagem. Para ele, todos os traços do passado devem ser considerados em sua totalidade. A imagem do passado deve se fixar no momento em que ela se apresenta ao sujeito histórico, no seu “agora”.

Benjamin (1994) considera que “a história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’ (p. 229). A história se constitui num reflexo do ontem, em um passado mediado pelo presente<sup>108</sup>, sendo que neste contexto, a imagem é constituída por diferentes determinações, temporalidades, agoridades. Ele compara o historicismo ao materialismo histórico, mostrando que o historicismo culmina com a história universal, tradicional, que utiliza a massa dos fatos para preencher o tempo homogêneo e vazio<sup>109</sup>. Ao contrário, a historiografia marxista tem por base um princípio construtivo, no qual não se inclui apenas o movimento das ideias, mas sua imobilização. Ou

---

<sup>107</sup> Para melhor entender o conceito de imagem em Didi-Huberman (1998) é necessário explicitar como ele observa a simbolização da imagem, ou o nascimento do símbolo, a partir do jogo Fort-Da em Freud. Fort-Da é um jogo observado por Freud, uma brincadeira com um carretel realizada por seu neto, que, na ausência da mãe brincava de atirar o objeto (esconder) e trazer de volta (encontrar). Nesse processo Freud percebeu que a criança aprendia a lidar com a perda, com a ausência da mãe. A mãe, objeto de desejo, vai e volta. Freud chamou esta ação de Fort-Da. (que é o som emitido pela criança quando lança e reencontra o objeto). O carretel é o símbolo (assassinato da coisa) da mãe ausente. Para a criança o real é a experiência com o corpo materno. Há nessa relação um jogo – a dialética da presença e ausência que se estabelece no ir e vir da mãe. Cria-se a dialética do vazio e do cheio, uma operação que transforma o vazio e a ausência da mãe num sentimento de perda. A perda vai produzir o estado do psiquismo que cria o sentimento de perda e gera a substituição. Nessa internalização do sujeito nasce a imagem. A imagem para Didi-Huberman (1998) não é visual, é uma operação interna de produção do símbolo. Como o sujeito vai internalizar e transformar isso em objeto interno, abstrato, conceitual. O nascimento do símbolo (como o nascimento da linguagem) é a necessidade de colocar algo nesse espaço vazio, por isso a linguagem é sempre um resto, assim como a imagem. É o que restou da dialética da presença e da ausência, do vazio e do cheio. Na linguagem se opera, com o pensamento simbólico, uma cadeia de significantes. É dessa cadeia de significantes que a obra surge, na ausência. Na ausência de elementos que estão na memória e que surgem no momento da fruição como sintomas. É a imagem como resto, é a imagem como vingança.

<sup>108</sup> Benjamin (1994) faz referência à moda que aqui pode ser compreendida como uma alegoria da imagem, que mesmo em uma folhagem do antigamente, é como um salto de tigre em direção ao passado.

<sup>109</sup> Benjamin (1994) afirma que o historicismo procura estabelecer um nexo causal entre os diferentes momentos da história, mas isto por si só não se configura num fato histórico. Ele se transforma num fato histórico posteriormente, “postumamente” a partir de acontecimentos de milênios. O agora é um milésimo de segundo deste tempo que se constitui na história de toda a humanidade,

seja, a história se constitui a partir de uma mobilidade que se configura pelo presente. O objeto histórico se apresenta enquanto mônada, ou seja, ele é capaz de agregar diferentes temporalidades, “no conjunto da obra a época e na época a totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos” (Benjamin, 1994, p. 231). A tese de Benjamin demonstra que o tempo histórico é carregado de momentos passados e presentes, mas momentos que só se apresentam historicamente, a partir de seu reconhecimento, de seu instante que se efetiva no agora, ou, “no instante em que é reconhecido”.

Com base nos preceitos acima apresentados, Didi-Huberman (1998) elaborou a teoria de que a obra de arte está contida neste tempo histórico pensado por Benjamin (1994) que possibilita uma mobilidade dos estudos históricos, ou seja, seu nexos constitutivo não se efetiva em uma verdade pronta e acabada, mas na elaboração/apreensão de diferentes temporalidades. Por isso, para este autor, a obra de arte é anacrônica, vai além da imagem visual, é uma imagem constituída a partir de experiências que, mesmo distantes, tornam-se próximas, pois estão presentificadas, ou materializadas, no presente, no agora – daí seu anacronismo.

Ao se trabalhar com essa concepção, a “História e Teoria Interartes” apreende esse anacronismo no interior das relações interartísticas e intermídiais<sup>110</sup> cuja produção poética possui o tempo como constitutivo da obra de arte. Nascimento (2005) elabora um estudo sobre o pensamento de Didi-Huberman<sup>111</sup> e analisa esse processo em que o tempo é constitutivo da obra de arte. A imagem para ele apresenta diferentes elos que possibilitam reconfigurar o presente. Ou seja, a obra tem a capacidade de apreender a memória de diferentes tempos, trazendo-os consigo para o presente, atravessando outros presentes. Com isso, para Didi-Huberman (1998), diante da imagem se está diante de vários tempos que compõem a obra. Neste sentido, o presente estará sempre na obra e ele se apresenta pela experiência dialética do olhar<sup>112</sup>.

Diante de uma imagem – por mais antiga que seja –, o presente jamais cessa de se reconfigurar [...]. Diante de uma imagem – por mais recente, por mais contemporânea que seja –, o passado, ao mesmo tempo, jamais cessa de reconfigurar, porque essa imagem só se torna pensável em uma construção da memória (DIDI-HUBERMAN *apud* NASCIMENTO, 2005, p. 1).

<sup>110</sup> Relações que se estabelecem entre diferentes linguagens artísticas de forma simultânea e interagente e a partir de diferentes suportes midiáticos.

<sup>111</sup> Georges Didi-Huberman, sua teoria sobre o anacronismo das imagens utilizado pela autora está no livro “*Devant Le temps. Histoire de l’art ET anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000.”

<sup>112</sup> O tempo presente na obra ou os tempos se constituem, dado sua singularidade de compor vários tempos, em uma tensão, um ir e vir tensionado entre o passado, o presente, e o tempo presente que o historiador aciona para construir dialéticamente uma memória, uma dialética do olhar, carregada de experiências (determinações históricas) e “agoras”.

Uma imagem, uma obra de arte, para esse autor, tem uma construção própria de memória, e possui um tempo distinto das outras temporalidades. Em todas as dimensões de temporalidade que a imagem possui, há uma especificidade, uma particularidade em relação ao modo como ela se organiza e apresenta o tempo. Por isso, para ele, a obra de arte possui uma dimensão conceitual, um modo particular de se apresentar, de estar diante de tempos.

Nascimento (2005) analisa ainda, que o anacronismo desenvolvido por Didi-Huberman e que dialoga com a teoria de Benjamin<sup>113</sup>, aqui apresentada, na qual está presente o pensamento anacrônico, possibilita elucidar as relações existentes entre o agora e o não mais agora, anunciada por novo modelo de temporalidade. Neste novo modelo, a memória é elemento importante para um novo pensamento sobre a história, porque a história não é vista como representação do passado, mas como apresentação. A memória, diferentemente do passado, faz com que o passado seja presente<sup>114</sup>. Esta apresentação do passado é uma escolha, é uma construção a partir do presente.

Desta forma, a obra sempre terá elementos do momento em que foi produzida, em que foi pensada, intencionada. São elementos que estão ali, presentes no momento de sua produção, são os desafios específicos do fazer que estão presentes no ato de pintar, desenhar, escrever, compor. São marcas de temporalidades presentes no momento da produção, são decisões, são escolhas. No entanto, estes elementos não são exclusivos; eles revelam outras temporalidades do artista que são projetadas a partir da obra. Muitas destas temporalidades se constituirão depois do fazer, ou seja, após deixar as mãos do artista e se inserirem no campo complexo de sua contemporaneidade. O caminho percorrido pela obra possibilitará ou não a sua continuidade em outras temporalidades. Para Didi-Huberman (1998) é o anacronismo da obra atravessando todas as contemporaneidades.

A “História e Teoria Interartes” também apreende esse modo particular de pensar o tempo nas poéticas visuais, principalmente se se considerar que as diferentes linguagens interartísticas se apresentam no tempo de sua produção e no tempo de sua fruição. Desta forma, compreende-se que os estudos de Venâncio (1996) sobre a história da arte esclarecem em grande parte que os estudos da história cultural não são capazes de apreender a produção artística contemporânea dado esta sua singularidade temporal. É preciso um estudo que

---

<sup>113</sup> Benjamin (1994) em linguagem sutil, poética e metafórica apresenta ao leitor o conceito de história tendo por base o materialismo histórico. É neste texto, intitulado “Sobre o conceito de história” que ele debate a questão do tempo e sua agoridade, como se viu aqui.

<sup>114</sup> É essa a relação que Didi-Huberman (1998) estabelece com a obra de arte, no contexto de leitura da imagem, diante da arte essas temporalidades se presentificam.

apreenda não só as questões imbricadas no contexto cultural e social de produção, mas em amplas camadas de temporalidades que afloram a partir dessa relação presente-passado-presente. E que, no contexto da produção contemporânea, além dessas temporalidades, a obra é constituída por diferentes mediações que envolvem o chamado sistema das artes.

### **2.1.1 O Interartes e os estudos interartísticos e intermídiais**

No chamado sistema das artes, diferentes processos de produção apresentam dificuldades aos historiadores no que concerne a seus estudos e/ou definição. Essa produção interartística tem sua raiz na arte da década de 1960 e 1970, que já apresentava esse entrelaçamento com as diferentes poéticas.

Os estudos sobre a arte contemporânea empreendido por Cauquelin (2005a, 2005b) e Freire (1999) analisam a influência do sistema da arte no processo de definição do conceito de arte que vem desde a cultura de salões de arte iniciada no período romântico até uma infinidade de conceitos gerados por historiadores, críticos, artistas e demais atores que envolvem esse sistema. A partir dos estudos históricos ou da história cultural percebe-se que as opiniões diferem na formação de conceitos que cada historiador apreende<sup>115</sup>; e que, de acordo com os estudos e discursos, algumas obras podem ser excluídas enquanto outras podem ser canonizadas.

A produção artística é constitutiva de um período histórico/político/social que atribui valores a estas produções, principalmente no bojo das relações/ações das produções interartísticas que referendam o estatuto arte, a partir do sistema da arte, ou seja, de políticas de aquisição das instituições expositoras, da curadoria, da crítica de arte, de historiadores de arte. A arte atual é produzida nas esferas do cotidiano e ganha estatuto de arte, a partir de sua exponibilidade<sup>116</sup>. Com base nisto, é preciso compreender como esta produção contemporânea

---

<sup>115</sup> Destaca-se aqui toda uma produção teórica no campo da historiografia que aborda os problemas referentes a interpretação histórica (MALERBA, 2006) e ainda, outros, como Anckersmit (2001), que critica a escrita da história e afirma que a produção sobre teoria da história parece encoberta por uma crosta espessa e opaca de interpretações. Pode-se observar ainda, a teoria do anacronismo defendido por Didi-Huberman (1998) que coloca a obra de arte no centro de seu tempo, tempo anacrônico.

<sup>116</sup> Observa-se que, em Didi-Huberman (1998), este estatuto arte pode se vincular também, ao processo do ver e “daquilo que nos olha”, ou seja, se a obra for capaz de instaurar uma inquietação que desencadeie um processo de reflexão sobre a visão do ver, a capacidade ir além do que é dado na própria iconografia da obra. Em outras palavras, pode-se afirmar que seria o que Benjamin (2002) também denomina de capacidade crítica da obra.

se constitui, se efetiva, valora; e qual o papel das instituições e do chamado sistema das artes, na definição/caracterização e patrimonialização desta produção<sup>117</sup>.

Percebe-se uma complexidade que envolve o objeto artístico, cuja inserção no âmbito da arte não depende mais de seu produtor, mas das diferentes esferas do sistema das artes pelos quais a obra passa, incluindo sua exponibilidade e institucionalização, que envolve as relações de produção-exposição-aquisição-recepção da obra e que este intrincado sistema não pode ser visto como um simples processo de representações. São diferentes categorias de conhecimento que envolvem esse processo interartístico, intermediático, “inter-institucional”.

Noronha (2007) afirma que a pesquisa no campo artístico ainda apresenta problemas para uma definição ou uma caracterização, seja em artes visuais, música, linguagens cênicas, artes do corpo, multimídias, no entanto, as artes visuais possuem um caminho já percorrido nos cursos de pós-graduação tendo seu reconhecimento como área de conhecimento<sup>118</sup>. Porém em sua análise ele afirma que, fora as artes visuais, a produção teórica no campo das demais linguagens ainda é ínfimo, principalmente na área de dança. Este fluxo de pesquisa ainda em construção encontra respaldo na pesquisa interartes.

Nesta mesma linha de pensamento, encontram-se as reflexões de Clüver (2008). Ele esclarece que,

os Estudos Interartes ocupam um campo interdisciplinar das ciências humanas que ainda está dominado pelas investigações sobre as inter-relações entre a literatura e as outras artes, mas que também estudam, de maneira crescente, aspectos das relações intermediáticas entre as artes visuais, a música, a dança, as artes performáticas, o teatro, o cinema e a arquitetura onde a palavra só tem um papel subsidiário, ou nenhum (p. 210).

Os estudos das mídias abordam assuntos da intermedialidade no contexto dos estudos de comunicação, em que as áreas estudadas envolvem processos tecnológicos de produção muito complexos. A intermedialidade é um aspecto tanto das mídias (rádio, cinema, televisão, vídeo, mídia impressa) quanto da inter-relação entre elas, abrangendo também as outras artes estudadas pelos Estudos Interartes.

A questão levantada por Clüver (2008), na ampliação da terminologia para a intermedialidade está em apontar para uma ausência de hierarquia entre o plano textual e as outras dimensões de linguagem. Assim, o autor demonstra que a produção textual tem sido

---

<sup>117</sup> Considera-se aqui, que no bojo deste estudo, esta compreensão é *sine qua non* para a noção de arte efetivada pelo museu-objeto deste estudo, a saber – MASC.

<sup>118</sup> Noronha cita Zamboni (1998) afirmando que ele foi um dos primeiros brasileiros a trabalhar junto ao CNPq o campo da pesquisa em arte. No seu livro *A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência*, Zamboni aborda o campo da arte como pesquisa, traçando uma diferenciação entre pesquisa em arte e as demais áreas de conhecimento.

produzida nos diferentes gêneros da “poesia midiática”<sup>119</sup>, ou seja, nos textos cinético-audio-visual, nos quais a palavra gráfica ou falada pode ter ou não um papel de relevância. Ele analisa que este tipo de produção confere, muitas vezes, tarefas performáticas no processo de produção e recepção<sup>120</sup>, tendo, então, uma dependência completa das possibilidades tecnológicas das mídias eletrônicas digitais. Esse tipo de texto, segundo o autor, é inteiramente intermediário e, como tal, irá requerer considerações intermediárias em sua análise. Com isso, ele destaca a necessidade de reconceber os “Estudos Interartes” como um “Estudo da Intermedialidade” ou “Estudos Intermediários” que consiste na aproximação entre as áreas dos Estudos Intermediários e dos Estudos da Mídia. Um estudo comparativo entre as artes que trata de inter-relação entre elas.

O que é importante considerar é que Clüver (2008) assinala para a importância dos Estudos Interartes no processo de conhecimento de uma produção que tem a intermedialidade como foco de sua ação que, como ele mesmo determina, é muitas vezes, performática. Outra questão levantada por este autor é o impacto dos estudos cinematográficos nos Estudos Interartes, que além de apresentar no campo das relações intermediárias a complexidade nos modos de produção cinematográfica, resultou também, na inclusão de textos “não-artísticos” entre os objetos de estudo.

Na perspectiva adotada por uma “História e Teoria Interartes”, Noronha (2006a; 2008a) aponta para uma observância destas genealogias entre o *Ut pictura poesis* (relações imagem e texto) e o momento atual. A premissa histórica e da teoria da arte modifica parcialmente a abordagem a ser aplicada à arte contemporânea. Uma relação interartística refere-se à dinâmica de inter-relação entre as linguagens. Uma linguagem influencia outra na demarcação de desdobramentos futuros. Estes desdobramentos são determinações históricas que delineiam o desenvolvimento das linguagens num processo inter-relacional.

Como se viu, neste contexto em que Noronha (2006a) analisa a performance como uma categoria importante para compreensão da arte contemporânea, ele demonstra sua relação a partir do cinema, ou seja, as práticas audiovisuais que possibilitaram o desenvolvimento do conceito de performance. Com isto, o autor reafirma uma inter-relação entre arte/performance/cinema, abordando também a dança, como elementos para compreensão de estudos históricos – História da Arte – ou seja, a “História e Teoria

---

<sup>119</sup> Para o autor a “poesia das novas mídias” é um fenômeno recente que depende da tecnologia digital para sua produção e do computador para sua recepção.

<sup>120</sup> Noronha (2006a) já apontava para o surgimento da *performance* como um elemento que direciona uma abertura para a análise e compreensão dos estudos interartes quando faz sua relação com a produção cinematográfica.

Interartes” apreende estas relações intersemióticas, delineando um campo de estudo da história nas fronteiras das produções artísticas, história dos objetos artísticos: campo fecundo, complexo, a ser apreendido pelo historiador.

Nessa mesma linha de pensamento, Maciel (2004), em um estudo sobre o cinema sensorial, afirma que o cinema estava centrado nos contornos da tela, mas, nesta primeira década do século XXI, as instalações contemporâneas permitem, por meio de projeções/conexões variadas entre as imagens, gerar um ambiente emissivo. Para ela, isto representa um novo olhar não só para o cinema como para as artes em geral. Na arte do tempo presente, cinema, videoarte, arte digital, representam um novo modelo em que, por meio da interatividade, há uma interferência do expectador na temporalidade da obra.

Percebe-se, com isto, uma correlação entre as produções artísticas e a análise de Maciel (2004) sobre o cinema, na qual, ela mostra que o fim da “moldura” gerado pelos artistas neoconcretos entre 1959-1961 delineou um novo olhar para o campo das artes. Abriu-se com eles uma geração de artistas cujas obras não estariam delineadas em um campo formal, mas conceitual. Não haveria a preocupação com a técnica, o suporte, e sim, com o registro de uma ideia, de um projeto. Essa nova delimitação abriu, ainda, um espaço para as produções intermediais, performáticas aqui observadas. A comparação com o cinema se efetiva no contexto de interseção entre a obra e o expectador, na interação do expectador com a obra, no espaço ocupado pela obra, e nas reflexões suscitadas pela obra, elementos que se configuraram com os artistas neoconcretos. Este é um campo fecundo para a “História e Teoria Interartes” que vê a arte como relacional<sup>121</sup>.

Noronha (2006a) afirma que a produção contemporânea do tipo interartístico não deve mais ser lida em uma linha do registro sensível, mas em todas as linhas e em seus intervalos, possibilitando um extra olhar aos moldes do que se aprendeu pela experiência e teoria da arte moderna. Para este autor, a “História e Teoria Interartes” possibilita a compreensão da produção artística contemporânea (videoarte, dança, teatro, artes plásticas) permeada por um movimento sensorial e interativo.

Os Estudos Interartes abrem caminhos para a compreensão da arte do tempo presente por lidar com as diferentes linguagens sem hierarquia, o que é exatamente o contrário, é a relação entre as linguagens ou sua inserção nos diferentes campos artísticos que amplia este campo sensorial do observador, indo além do próprio discurso e percorrendo os

---

<sup>121</sup> A produção artística deste período marca também a inserção de diferentes movimentos artísticos no plano das relações entre as diferentes linguagens artísticas, ou ainda, a explicação, o discurso, o comentário, inserido na produção artística, que passam a ser constitutivos da obra, ou seja, necessário à sua compreensão, principalmente entre os anos 1960 e 1970 (Millet, 1997).

caminhos da poética inter-relacional, no campo da experiência estética. O que isso significa? Que se abre um campo de percepção ao observador possibilitando um olhar além daquilo que ele vê, ampliado por aquilo que está inserido no campo das diferentes linguagens, diferentes poéticas, “aquilo que nos olha”<sup>122</sup>. Tudo isso amplia os limites da produção artística, assim como a noção de arte, ou seja, ampliam-se os limites do que seja ou não arte.

Este é o argumento de Maciel (2004): o que aconteceu na obra de vários artistas contemporâneos (neoconcretos) invadiu o campo do cinema experimental, ou seja, abriu-se para uma poética inter-relacional. Sendo assim, parece que também no cinema se apresenta as mesmas questões que ora permeiam a preocupação deste estudo: “também no cinema passa a ser difícil definir limites. Isto é cinema? Isto é poesia? Isto é arte? Isto é multimídia? Isto é instalação? O que seria o filme depois de tantos impensados movimentos das imagens contemporâneas?” (MACIEL, 2004, p. 62)

As preocupações que inferem o estudo da arte – interartes - são as mesmas em diferentes linguagens artísticas. Preocupações e mudanças que inferiram no campo da arte, principalmente nas décadas de 1960 e 1970, transformações no modo de ver-pensar-produzir-fruir arte e que afetaram, a partir do processo de recepção, tanto o lugar da arte quanto seu campo de expansão que se configuram nas relações entre as linguagens e nas relações intertextuais e intermídiais. As mudanças, que aqui se observa, são vistas por Archer (2001), como um campo expandido de todo o processo artístico e que culmina com as inferências dos estudos interartes. A arte se expande no momento em que amplia seu espaço de atuação apreendendo a linguagem ou as diferentes linguagens no contexto da produção artística.

Clüver (2008) considera, semioticamente, que esses novos objetos possuem uma natureza multimídia, mixmídia ou intermídia<sup>123</sup>. É neste sentido que ele afirma a necessidade de compreensão dos sistemas de signos<sup>124</sup> e/ou mídias mostrando que os aspectos visuais, musicais, verbais, cinéticos e performáticos dos signos são inseparáveis e por isso, considerados textos intermídias.

Assim, entre uma semiótica intermídias e uma “História e Teoria Interartes” identificam-se as confluências de uma reflexão que ganha contornos da produção artística pós-Duchamp nos estudos da cultura e da arte eletrônica. Estas questões, quando enfocadas

---

<sup>122</sup> Didi-Huberman (1998).

<sup>123</sup> Sobre essas terminologias, o autor esclarece que devemos distinguir textos multimídias de textos mixmídia. Para ele, “um texto multimídia combina textos separáveis e separadamente coerentes, compostos em mídias diferentes, enquanto um texto mixmídia contém signos complexos em mídias diferentes que não alcançariam coerência ou auto-suficiência fora daquele contexto” (CLÜVER, 2005, p. 218).

<sup>124</sup> O autor explica que o signo não pertence a uma mídia visual (sua visualidade) nem a uma mídia verbal (sua significação), mas se baseia em códigos que o insere no significado de ambas, ou seja, é um signo intermídia.

sob o viés de Venâncio (2006), serão responsáveis pela ampliação dos estudos e interesses de historiadores, historiadores de arte, sociólogos, sobre a emergência e recepção de obras. Para a autora, a questão seria como ainda voltar a uma história cultural – mais complexa – da arte. Refletindo sobre o estudo da história da arte, ela aponta diferentes visões e sugere uma história cultural da arte (da produção da obra à sua apropriação),

a história cultural busca transpor os limites do próprio tempo de elaboração das representações – textuais ou imagéticas – analisando-as sincronicamente, isto é, segundo as categorias e os preceitos de seu próprio tempo, e diacronicamente, segundo suas apropriações e valores de uso (VENÂNCIO, 2006, p. 14).

Discordando deste posicionamento, a perspectiva interartística-intermidial trata de pensar numa história das linguagens e dos processos de criação (NORONHA, 2008b); e é importante considerar ainda, a posição de Didi- Huberman (2008), como se viu, segundo o qual a arte é anacrônica, ou seja, ela é filha de seu tempo de apropriação. Analisa-se o seu contexto histórico cultural de produção mediado pelo tempo do observador. Neste sentido, a obra de arte será sempre contemporânea.

## 2.2 AS TEMPORALIDADES CONSTITUTIVAS DA OBRA DE ARTE NA CONTEMPORANEIDADE: ARTE MODERNA E ARTE CONTEMPORÂNEA

O modo pelo qual se organiza a percepção humana,  
o meio em que ela se dá,  
não é apenas condicionado naturalmente,  
mas também historicamente.  
Walter Benjamin

A reflexão sobre a arte, que se configura inicialmente no Período Romântico<sup>125</sup>, acentuou a importância do papel da crítica de arte, no contexto de apreciação e caracterização da obra, a partir dos salões. Percebe-se com isso que a crítica já se configurava delineando uma definição para uma história e para uma produção artística. Essa crítica estava institucionalizada nos salões de arte de Paris no final do século XIX.

<sup>125</sup> O período romântico – primeira metade do XIX - exerceu grande contribuição à compreensão da arte no século XX em sua vertente moderna, especialmente no que diz respeito ao processo de valorização da obra que se efetivou a partir daí. Segundo Benjamin (2002), o conceito de obra de arte foi desenvolvido pelos românticos e apresentado em seu caráter de objetividade e de crítica. Sua exposição possibilitou compreender a importância da teoria do primeiro romantismo para a teoria da arte. Embora a ideia de infinitude estivesse presente no pensamento dos românticos, eles concebiam que o absoluto está, também, na arte. É em função deste pensamento que a obra de arte passa a ser compreendida como conhecimento, como capacidade de reflexão e crítica. A crítica, que também se insere neste período, constrói ao longo do século XX diferentes elementos que compõem a noção de arte – sendo estes elementos fundamentais neste estudo.

Cauquelin (2005a), numa reflexão de cunho teórico e histórico, apresenta o papel da academia e dos salões de arte de Paris como deflagradores de um conceito, de uma ideia de arte, reconhecendo, a partir do júri, o mérito das obras. O que fica explícito é a crença na necessidade de uma instituição oficial<sup>126</sup> que se apresenta ao artista como possibilidade de reconhecimento de seu trabalho. Uma constatação de que a obra apresentada se encontra de acordo com os preceitos definidos pelo júri, por seu juízo de gosto<sup>127</sup>.

Posteriormente, há um recuo da academia, em função do enriquecimento da classe burguesa, que passou a exercer um papel importante como consumidora de arte e, com isso, libera-se da imposição da academia na definição do seu júri, reconhecendo o mérito das obras. Com a ascensão da burguesia e a abertura de um mercado independente, o Estado se distanciou deste circuito, surgindo as instituições não oficiais caracterizadas pela presença do crítico-marchand. Esse afastamento do Estado, segundo a autora, de acordo com o cenário Francês<sup>128</sup>, ocorreu em 1882, e a partir daí, a Sociedade dos Artistas Franceses, constituída no mesmo período, se encarregou da gestão do Salão Anual de Paris. Nesse contexto, o crítico de arte substituía o júri, mas permaneceu, durante algum tempo, elegendo os mesmos temas e a mesma hierarquia que a academia promovia. Desse modo, a leitura histórica das instituições reforçava a instituição da crítica.

A crítica enquanto método para a escrita de uma história da arte é o que aponta Benjamin (2002) e, na sua esteira, Charles Rosen (2004). Segundo Benjamin (2002), a crítica possibilita, por um lado, o acabamento, o complemento, a sistematização da obra e, por outro, a sua dissolução no absoluto. A crítica da obra é a sua reflexão. Para ele, o valor da obra depende dela tornar possível ou não sua crítica imanente. Se esta crítica for possível “se existe, portanto, na obra, uma reflexão que se deixa desdobrar, absolutizar e dissolver-se no médium da arte, então ela é uma obra de arte” (BENJAMIN, 2002, p. 84).

---

<sup>126</sup> A institucionalização da obra ou de seu debate já se configura neste período no papel da academia diante dos salões de arte e posteriormente tem seu apogeu no papel da galeria na primeira metade do século XX.

<sup>127</sup> Segundo Almeida (2002) a determinação do juízo de gosto em Kant é subjetivo, não conceitual, “o juízo de gosto é subjetivo e não parte de conceitos. Sua determinação não é dada pela experiência do objeto em si, mas pela experiência do sujeito em relação à representação do objeto. O juízo de gosto estético age apenas sobre o livre jogo subjetivo entre imaginação e entendimento, tendo como consequência o sentimento de prazer ou desprazer, causado pela relação concordante ou não dessas duas faculdades” (ALMEIDA, 2002, p.22).

<sup>128</sup> É interessante analisar que no cenário brasileiro a presença dos Salões de Arte já se configurava como parte integrante da maioria dos museus de arte que foram criados a partir da década de 1940 e seguintes, a exemplo da Bienal de São Paulo que surge em 1951 como iniciativa do MAM/SP e tece importante definição sobre o conceito de arte moderna a partir deste período. Na esteira, os museus de arte criados neste período implantam seus salões como característica primordial para a aquisição de seu acervo. Os salões de arte ainda exercem grande influência como forma de constituição de acervos da maioria dos museus brasileiros, a exemplo do MASC, objeto deste estudo.

No pensamento deste autor, não há nenhum outro critério para a existência de uma reflexão que não seja crítica, a não-criticabilidade já a define como não arte. Todo este conceito se ampara na possibilidade de formação que esta obra contém. “Não é possível uma verdadeira crítica daquilo que não esteja em ligação com aquele organismo da formação e do gênio, daquilo que não existe propriamente para o todo e no todo” (BENJAMIN, 2002, p. 85). A crítica é então, sua capacidade de reflexão apresentando, a partir da obra e de seu receptor, um universo diferenciado de análise e compreensão que se constitui no tempo de sua recepção.

Assim, o que está ressaltado é o aspecto epistemológico contido na relação entre obra e crítica. Ele afirma que a crítica inclui o conhecimento de seu objeto. Há um parentesco entre crítica e observação, na qual, a reflexão é despertada e é levada à consciência e ao conhecimento de si mesma<sup>129</sup>.

Considerando o desenvolvimento da crítica, historicamente, Justino (2005) ao pensar a inserção da crítica no campo da arte, afirma que, para a crítica existir, pressupõe a existência de um conceito de arte, ou seja, para se definir crítica é preciso definir arte, pois a cada forma de arte, a cada cultura, corresponde uma postura crítica diferente. Segundo ela, a crítica sempre se interessou pela arte, mas a arte nem sempre se interessou pela crítica.

O modo como a crítica é conhecida hoje, conforme Justino (2005), surgiu a partir do Renascimento, ou seja, a partir do reconhecimento da individualidade, da autoria e do entendimento da arte como aspecto mental. Com o Iluminismo, a crítica de arte se fortalece pela diversidade inaugurada. Gradativamente, desde o Renascimento houve a falência dos universais iniciando-se uma crise da representação e um questionamento sobre a arte, a crítica e a relação da arte com a verdade. Surge, a partir daí, elementos diferenciados para se pensar a arte, e quanto mais diversificada as formas de arte, maior a necessidade de uma reflexão crítica que apreenda as mudanças que surgem com os salões de arte e se fortalecem com a arte moderna.

A partir dos Salões de Paris, no final do século XIX, já se percebia que novos elementos se configuravam na produção artística, apresentando ao cenário artístico mudanças que seriam fundamentais para a nova arte que se apresentava. O Salão dos Recusados foi elaborado por Monet a partir de sua exclusão do Salão Oficial de Paris. Sua produção artística, caracterizada posteriormente como impressionismo, não era aceita pelo júri dos

---

<sup>129</sup> A tomada de consciência aqui citada é o momento de apreensão desta obra diante de um presente, de uma agoridade, também em Benjamin (1994).

salões por não corresponder aos padrões estéticos daquele período. Ali, a arte já apresentava as variações em Monet, Cezanne, Matisse entre outros. O evento paralelo que se constituiu abriu caminho para uma série de outros fatores concernentes ao desenvolvimento da história da arte, como, por exemplo, a mercantilização da arte, ponto auge da história da arte moderna.

Todos esses elementos sobre crítica de arte, tal como demonstra também Cauquelin (2005a), foram se fortalecendo no momento em que se incorporaram nos salões de arte o reconhecimento do talento e a remuneração. Assim, os valores sobre o que é ou não arte permaneciam os mesmos, mas a sua distribuição mudava de mãos. Passavam às mãos dos *marchand*, dos críticos, e dos seus compradores. É desse contexto que a arte moderna se origina – da ruptura com o antigo sistema de academicismo, e da inserção da arte no mercado de consumo. E “nem por isso essa ruptura provoca o abandono dos valores do reconhecimento e do desejo de segurança que o academismo oferecia a um pequeno número de pintores” (CAUQUELIN, 2005a, p. 54).

Esta segurança implica a aceitação de uma produção artística que coaduna com os valores defendidos pela academia, em contraponto com outros valores que se formaram numa esfera periférica, como o Salão dos Recusados. Artistas, inconformados com o processo de seleção e crítica, iniciam outra esfera de exposição, possibilitando, neste contexto, o surgimento de galerias e marchand.

No início do século XX a arte já apresentava grandes transformações que remeteriam a uma nova forma de ver a obra. Duchamp foi precursor de um processo que mostrou que a arte dependia do processo de ver, observar, inquietar-se com ela e compreender o que ela teria a dizer<sup>130</sup>; desta forma, o objeto industrial poderia ser arte a partir do momento que incitasse um processo de reflexão sobre sua destinação. Esta visão levou a arte do século XX para diferentes caminhos e inspirou, principalmente nos anos 1960, movimentos de reflexão e crítica aos conceitos e instituições da arte que operavam em um conceito moderno.

Na análise de Millet (1997), os anos 1960 têm papel importante nesse processo de mudança, não é apenas pela eclosão de movimentos de vanguarda, mas pela abertura para esses movimentos e para seu reconhecimento imediato no mercado de arte. Os movimentos de vanguarda gastaram menos tempo para serem reconhecidos que o próprio Cézanne, em se fazer admitir, nos Salões do século XIX. O próprio dinamismo apresentado por essa observação é constitutivo das mudanças, dos novos tempos na arte. Se num primeiro

---

<sup>130</sup> Remete-se aqui ao pensamento de Didi-Huberman (1998) no sentido de que essa relação obra-receptor está mediada pelo olhar que a obra lança sobre o receptor desencadeando um sistema de re-significação a partir do sintoma, do resto, do vestígio.

momento o público se mostrou hostil a essa arte – arte moderna – em pouco tempo estava totalmente seduzido pelas formas de expressão contemporâneas. Millet (1997) acredita que ela se tornou contemporânea exatamente quando começou, de certa forma, a realizar o projeto moderno, do qual falou Baudelaire (1996) – o homem na multidão e a vida que seguia em grande velocidade. Antes mesmo do final dos anos 1950 já havia os indícios de que a arte seria diferente, principalmente pelo processo de emancipação da arte dos Estados Unidos em relação a arte européia. “Não se verifica uma emancipação em relação ao passado, pouco antigo, mas em relação à dívida para com a Europa. A escola de Nova-Iorque – Jackson Pollock<sup>131</sup>, Willen de Kooning<sup>132</sup>, Barnett Newman<sup>133</sup> – inventa uma abstração, que deve muito pouco aos europeus” (MILLET, 2005, p. 20)

Neste processo, a autora observa o quanto a *Pop Art* contribuiu para a democratização da arte, como também para a estetização da vida cotidiana. Millet (1997), assim como Cauquelin (2005a), cita tanto Duchamp (início do século XX) quanto Warhol (final dos anos 1950) como precursores deste processo de mudança, no que inclui a relação entre a arte e a vida. Enquanto Duchamp trazia a indústria para a arte, Warhol repetia as imagens dessa indústria afirmando que a arte deveria ser destinada à massa dos americanos<sup>134</sup>. Para muitos, era o fim da arte, mas, na verdade, era o começo de uma arte que realmente estava inserida no cotidiano, na vida, no ambiente, no espectador, na instituição, na galeria. Arte que gerou vazios, anseios, inquietações, mas que ainda hoje, e principalmente hoje, eleva o debate sobre sua constituição-institucionalização-patrimonialização-apropriação-temporalidade.

A análise elaborada por Cauquelin (2005a) apresenta a inserção da arte no sistema da arte, a partir de uma reflexão que se inicia com a chegada do mercado de arte, um processo que começa pela exposição-divulgação-aceitação dos novos valores que se apresentavam. No entanto, há outros fatores a serem observados, e que inferem uma mudança no contexto da

---

<sup>131</sup> Jackson Pollock é um dos representantes máximos do expressionismo abstrato. Com a técnica do "dripping", estabeleceu as bases do "action painting", um modo de pintar com meios muito rigorosos que deixa margem para a espontaneidade. Consiste em deixar que a tinta, contida em receptáculos perfurados suspensos em pêndulos, caia sobre as telas estendidas no solo. Fonte: [http://www.netsaber.com.br/biografias/ver\\_biografia\\_c\\_889.html](http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_889.html)

<sup>132</sup> De Kooning, artista do expressionismo abstrato, revolucionou a arte norte-americana depois da Segunda Guerra Mundial. Suas obras mais importantes, influenciadas pela action painting de Jackson Pollock e pelo simbolismo abstrato de Arshile Gorky, são composições abstratas de grande formato, em associações paisagísticas. Fonte: [http://www.netsaber.com.br/biografias/ver\\_biografia\\_c\\_571.html](http://www.netsaber.com.br/biografias/ver_biografia_c_571.html)

<sup>133</sup> Barnett Newman (1905-1970) pintor americano foi um dos primeiros artistas a rejeitar a noção de composição espacial que tinha dominado a cena de arte até então. Membro da escola do expressionismo abstrato, seu trabalho teve uma influência significativa sobre o desenvolvimento posterior da arte abstrata e grupo de artistas da década dos anos sessenta. Fonte: [http://www.biografiasyvidas.com/biografia/n/newman\\_barnett.htm](http://www.biografiasyvidas.com/biografia/n/newman_barnett.htm)

<sup>134</sup> A análise de Cauquelin sobre Duchamp e Warhol será melhor especificada a partir no item 2.3 deste capítulo.

materialidade da obra. Aspectos estes que influenciarão a constituição de uma produção contemporânea, observados na descrição de historiadores como Archer (2001) e Heartney (2002), que abordam a inserção de uma arte contemporânea, a partir de elementos formais, ou mudanças mais radicais como a arte de vanguarda, arte pop, minimalismo, conceitualismo, *land art*, *body art*.

Diferentes historiadores da arte, são unânimes em citar a produção artística dos artistas da vanguarda modernista, principalmente Duchamp, como precursores de um novo olhar sobre a esfera artística, como marco nas transformações, a arte Pop, e, na esteira, Andy Warhol, que também se configura como elemento importante no processo de uma história da arte linear e descritiva, como a traçada por Archer (2001) e Heartney (2002).

Cauquelin (2005a) acompanha este processo de pensar os caminhos de mudança da arte para a chamada arte contemporânea; no entanto, sua análise focaliza não tanto a produção formalista como é a história da arte moderna, mas a produção na sua esfera de recepção. Ou seja, como esta produção se inseriu no mercado de arte e as mudanças que se configuram a partir daí. Sua análise é bastante singular, visto que ela escolhe elementos humanos, o artista (o produtor precursor e o produtor marca), o galerista (marchand/comercializador) e os classifica como embreantes de um processo de mudança fundamental no universo das artes plásticas. Ao acompanhar o pensamento desta autora, percebe-se que esta faz uma análise comparativa entre a arte moderna e a arte contemporânea, mostrando como os dois conceitos estão imbricados entre si.

Os elementos entre a arte moderna e a arte contemporânea regem a análise do objeto desse estudo – o MASC, principalmente em sua relação com os sujeitos que constroem a sua história. Da mesma forma que Cauquelin (2005a) analisa o desenvolvimento do chamado sistema das artes a partir de sujeitos embreantes, como ver-se-á a seguir, o mesmo se efetiva no MASC, cujos embreantes foram fundamentais nos processos que encerram a passagem da arte moderna para a arte contemporânea na instituição. E, para se compreender o processo que envolve o objeto, é interessante pensar como a noção de arte se desenvolve no contexto do chamado sistema das artes e da museologia.

Analisando a arte contemporânea diante desta realidade, Cauquelin (2005a) enumera traços que caracterizam o regime de análise da obra de arte nos moldes da arte moderna. A noção de arte, que se caracteriza moderna e se mantém por meio das mídias, dificulta a compreensão da produção artística do tempo presente, mantendo um debate incansável – o que é ou não é arte. Este debate media a produção do tempo presente colocando em foco a crítica de arte e seu mecanismo de

compreensão/crítica/institucionalização do que deve ou não ser considerado pelo público expectador como algo digno de ser considerado/apreciado como arte. Diante deste enfoque, jornalistas, literatos, público, amantes da arte, diante dos meios de comunicação ou por intermédio de palestras, entrevistas em diferentes instituições culturais, traçam seus pareceres sobre esta temática. Segundo Cauquelin (2005a), a arte contemporânea está afastada do grande público<sup>135</sup> e isso se efetiva, principalmente, pelo sistema da arte e pela ligação, ainda que ínfima, deste público com a “ideia de arte”<sup>136</sup>, que se baseia nos parâmetros e na história da arte moderna. Ou seja, a arte moderna, os conceitos, regras e definições utilizados *para e pela* arte moderna, ainda interferem na capacidade de aceitar e entender a produção do tempo presente. E seria necessário um novo modelo para captar a realidade de um sistema que inquieta e intriga pesquisadores, um sistema que se encontra em um “estado contemporâneo”:

‘Estado contemporâneo’ significa que esse sistema não é mais o sistema que prevaleceu até recentemente; ele é o produto de uma alteração de estrutura de tal ordem que não se pode mais julgar nem as obras nem a produção delas de acordo com o antigo sistema. É justamente neste ponto que se instala o mal-estar: avaliar a arte segundo critérios em atividade há somente duas décadas é não compreender mais nada do que se está acontecendo (CAUQUELIN, 2005a, p. 15).

Percebe-se aqui a necessidade do desdobramento dos estudos e teorias da arte na perspectiva aqui apresentada da “História e Teoria Interartes”, pois, além dos critérios que se alteram em função de uma dinâmica do mercado (sistema das artes), há ainda a dinâmica de produção inserida no universo de inter-relações, interproduções, produções coletivas, produções intermediais, ou seja, avaliar a partir de critérios recentes que se constituem nesse universo de uma produção expandida.

É nesse contexto de análise que Cauquelin (2005a) elabora sua reflexão e demonstra, a partir da arte moderna, como o regime de consumo foi se apresentando e como os valores se modificaram historicamente. Para ela, é o moderno que impinge o sistema do novo, da novidade, do modismo, do efêmero e isso reflete também na arte<sup>137</sup>. Junto a esta ideia de novo, impinge-se também o consumo – o mercado.

<sup>135</sup> Sobre este assunto ver também PEIXOTO, Maria Inês Hamann. **Arte e grande público**: uma distância a ser extinta. São Paulo: Autores Associados, 2003.

<sup>136</sup> Para Cauquelin (2005a) é provável que o público se encontre saturado de algumas ideias que supõem serem universais e duradouras; a ideia de uma inovação constante, a ideia de arte em ruptura com o poder instituído, a ideia de um valor em si da obra, a ideia de sentido. Ela considera que essas ideias formam uma cortina que encobrem a realidade da arte contemporânea. Vê-se ainda que esta ideia de arte se pauta nos valores da produção moderna e na sua caracterização como obra única possuidora de aura, portanto, arte.

<sup>137</sup> Para Millet (1997), se vivia o efeito novidade, não se via um quadro representando a coisa, mas a própria coisa. Os vanguardistas se apropriaram de todo tipo de material, incluindo aí, o próprio corpo e o corpo do público.

Nas análises do objeto de estudo dessa tese – o MASC, é possível perceber como o elemento novo, novidade, foi debatido pelo CAM – nos veículos de comunicação em Florianópolis<sup>138</sup>. Ressaltavam que a produção artística contemporânea (falam de uma produção contemporânea, referindo-se a arte moderna) era a capacidade de o artista romper com elementos acadêmicos em função dessa novidade, dessa nova experimentação, delineando, assim, para a arte moderna caminhos diferentes da arte tradicional e acadêmica.

Cauquelin (2005a) analisa esta questão da arte moderna com base no tripé produção – distribuição – consumo e, a partir daí, como o sistema das artes se desenvolve e como o intermediário (distribuição) amplia sua ação, seu fluxo. A autora enumera um aparato que envolve a produção contemporânea e afirma que “existe um sistema da arte, e é o conhecimento desse sistema que permite apreender o conteúdo das obras” (CAUQUELIN, 2005a, p. 14). Envoltos nesse sistema estão os agentes ativos, que vão desde o produtor da obra ou produtor da própria rede que rege o sistema, até o comprador, o *marchand*, os críticos, os publicitários, os curadores, os museus, e uma gama de intermediários que, de uma forma ou de outra, encontram-se inseridos na rede de relações do sistema da arte.

Neste esquema e rede de relações, encontram-se diferentes produções imagéticas e textuais que se constituem no processo de documentação e divulgação da produção artística contemporânea considerada como arte<sup>139</sup>, dentre eles um importante objeto de estudo, que será o alvo de nossa reflexão, o catálogo<sup>140</sup> de arte. Estes catálogos constituem documentos que possibilitam a compreensão da obra de arte e do aparato que envolve a produção de uma exposição e a dinâmica entre curadoria, artista e espaços expositivos, bem como, seus respectivos papéis no processo de patrimonialização da obra, que para este estudo se constitui em uma publicação privilegiada, um documento.

O documento, no contexto da produção artística, insere-se no âmbito das instituições museais e expositivas, a partir das mudanças nas poéticas visuais que se instauram no começo do século XX. Pode-se dizer que Duchamp e sua produção de vanguarda inicia o processo de documentação da obra a partir das réplicas de seu *ready-made*, ou seja, a documentação por meio de fotografias, textos explicativos, réplicas.

---

<sup>138</sup> Uma análise sobre o MASC e o CAM será desenvolvido no capítulo três desse estudo.

<sup>139</sup> Ressalta-se que todo este sistema da arte e seus diferentes setores constitutivos definem o que seja arte ou não por meio de uma valoração desse produto, imbuídos em diferentes esquemas de divulgação/institucionalização, como veremos mais adiante.

<sup>140</sup> É importante ressaltar que o catálogo apresenta a obra, a relação que se estabelece entre a obra e a exposição e seu contexto histórico, constituindo em um importante documento, no entanto, não substitui a visualidade da obra em exposição, necessária à fruição.

Diferentes autores descrevem o desenvolvimento da arte moderna para a arte contemporânea como uma passagem que se efetiva com o movimento da vanguarda e que se reestrutura a partir dos anos 1960, quando os artistas voltam seu olhar para a produção que se inicia a partir de Duchamp<sup>141</sup>.

Archer (2001), ao percorrer os caminhos trilhados pela arte contemporânea, dá um salto efetivo e elabora sua reflexão por meio de um percurso pela história da arte do século XX, abordando a produção artística a partir do início da década de 1960 – A Arte Pop dos EUA e a produção européia do mesmo período, analisando e comparando estas produções e seu desenvolvimento por meio da obra de arte. Sua análise vai até o minimalismo<sup>142</sup>, e a produção de 1980.

A investigação, a partir destas duas tendências, proporciona um entendimento pós-minimalista que inclui, o conceitualismo, a *Land art*, a *performance* e a *Body Art*. Seu estudo é muito singular, na medida que ele possibilita ao leitor acompanhar o desenvolvimento da arte (suas mudanças, seus conceitos) por meio da análise das obras, dos críticos, mas com ênfase na teoria do próprio artista, ou seja, o que este artista pensava e propunha em matéria da arte e conhecimento sobre arte, suas reflexões e as influências que artistas anteriores exerciam sobre eles.

Archer (2001) consegue com isso traçar a importância de diferentes etapas produtivas no contexto da história da arte de forma diferente. Ele não segue o estilo, como se observa na história da arte tradicional, mas sim as problemáticas, ao usar critérios semelhantes aos dos historiadores da cultura. O autor segue o viés da identidade, trabalhando com conceitos que não são próprios da arte. Ele aborda a diversidade da produção nos dias atuais em termos de técnica, estilos, materiais, e que, do ponto de vista tradicional, é difícil qualificar como arte.

a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas. Hoje existem poucas técnicas e métodos de trabalho, se é que existem, que podem garantir ao objeto acabado a sua aceitação como arte (ARCHER, 2001, p. IX).

Veja que sua posição demonstra a diversidade nessa produção e a dificuldade em sua caracterização como arte. Tanto Archer (2001) quanto Cauquelin (2005a) e Millet (1997) apontam para uma demarcação nessa caracterização enfatizando que a partir dos anos 1960 há

<sup>141</sup> É interessante observar que Duchamp, para a maioria dos historiadores da arte, representa um marco nesse processo de mudança, tanto Cauquelin (2005a) que tece considerações sobre os embreantes no sistema das artes, quanto Millet (1997), Archer (2001), dentre outros, falam sobre o princípio de uma nova visão para as artes a partir dele.

<sup>142</sup> Minimalismo é o mesmo *minimal art* explicitado no rodapé n. 92.

grande evolução nas pesquisas em termos de materiais e suportes e isso se configura nessa não definição do conceito. Archer (2001) afirma, assim como os outros autores aqui abordados, que a produção de Duchamp influenciou com os seus “*ready-mades*” (objetos fabricados em série que ele escolhia, comprava e designava como obras de arte) grande número de artistas.

Com os *readymades* Duchamp pedia que o observador pensasse sobre o que definia a singularidade da obra de arte em meio à multiplicidade de todos os outros objetos. Seria alguma coisa a ser achada na própria obra de arte ou nas atividades do artista do redor do objeto? (ARCHER, 2001, p. 3).

Esta questão é importante à medida que reflete as mudanças no contexto da arte, que neste estudo leva à noção de arte. Observa-se que Duchamp inaugura a arte como objeto de reflexão, como ideia<sup>143</sup>, e isso envolve tanto o objeto, quanto as relações de seu entorno. Duchamp, que também foi considerado por Cauquelin (2005a) como um embreante, constituiu-se num marco neste processo, influenciando grande número de artistas ao longo do século XX. Quando ele sugere pensar a singularidade da obra, sugere também o papel reflexivo do observador sobre as atividades do entorno do objeto<sup>144</sup>.

Dentre os processos de mudança protagonizados pela arte contemporânea, Archer (2001) cita duas ideias-chave vinculadas à palavra “*assemblage*”<sup>145</sup>. A primeira delas refere-se à semelhança das imagens e objetos ao cotidiano de onde foram tiradas e que, mesmo que estas imagens produzam arte, jamais perdem sua identificação com o mundo comum. A segunda questão abordada pelo autor é de que esta conexão com o cotidiano deixa uma gama de materiais e técnicas que ainda não era associado ao fazer artístico, e que surgiu com Duchamp. Esta abertura foi fundamental para a produção artística que foi paulatinamente se modificando.

<sup>143</sup> Para Millet (2005) Duchamp inaugura a arte como ideia.

<sup>144</sup> Didi-Huberman (1998) ao analisar esse mesmo período abordado por Archer (2001) segue por um viés psicanalítico (Freud e Lacan) e histórico (Benjamin), sendo que para ele, a obra de arte possibilita a partir do olhar e ser olhado uma imersão na própria singularidade do observador, ou seja, a partir dessa reflexão incitada pelo que nos olha ou pelo que não está implícito em sua visualidade, a obra é capaz de suscitar fantasmas, restos que se encontram em diferentes tempos.

<sup>145</sup> O termo *assemblage* é incorporado às artes em 1953, cunhado por Jean Dubuffet (1901 - 1985) para fazer referência a trabalhos que, segundo ele, “vão além das colagens”. O princípio que orienta a feitura de *assemblages* é a “estética da acumulação”: todo e qualquer tipo de material pode ser incorporado à obra de arte. A ideia forte que ancora as *assemblages* diz respeito à concepção de que os objetos díspares reunidos na obra, ainda que produzam um novo conjunto, não perdem o sentido original. Menos que síntese, trata-se de justaposição de elementos, em que é possível identificar cada peça no interior do conjunto mais amplo. Ao abrigar no espaço do quadro elementos retirados da realidade - pedaços de jornal, papéis de todo tipo, tecidos, madeiras, objetos etc. -, a colagem liberta o artista de certas limitações da superfície. A pintura passa a ser concebida como construção sobre um suporte, o que pode dificultar o estabelecimento de fronteiras rígidas entre pintura e escultura ([www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)).

Neste sentido, a produção dos anos 1960 e 1970, que recebeu influência dos primeiros grupos de vanguarda, trouxe novos conceitos para se pensar a arte no século XX. A produção artística desse período é considerada pela maioria dos autores e historiadores da arte aqui mencionados como marco no processo de modificação das poéticas visuais, ou como o início de uma produção contemporânea<sup>146</sup>. Para Archer (2001), a arte Pop que se tornou conhecida nos EUA, no início da década de 1960, identificou uma sensibilidade comum entre os artistas que extraíam temas da banalidade do cotidiano urbano. As mudanças na sociedade no final de 1962, a mídia e o acesso a informação, tornaram possível à sociedade e ao artista a disseminação de um imaginário. Esse imaginário gira em torno do termo contemporâneo, ampliando a expectativa em torno do novo, da arte e vida, do cotidiano como arte.

Outro ponto importante que se pode caracterizar como divisor do pensamento expositivo de Archer (2001) é a expansão de um campo<sup>147</sup>, tratado por ele como campo expandido, que se configura nas produções intermediais (interartes) por ser a expansão de uma linguagem, e as relações entre estas diferentes linguagens. A arte adquire elementos intermediais e espaciais diferentes das categorias comumente conhecidas pelo circuito tradicional.

No início dos anos 1960, havia nas artes a predominância de duas tendências: a pintura e a escultura. Outras tendências, como a *performance* e a fotografia reivindicavam cada vez mais seu reconhecimento como expressão artística. Nessa sequência, Archer (2001), assim como Heartney (2002), trabalha com elementos que incorporam narrativas não artísticas que são narrativas do gênero, da raça, da etnicidade, da cultura visual<sup>148</sup>. Os conceitos abordados por eles remetem diretamente ao campo artístico, mas também ao campo sociológico, antropológico, em função dessas narrativas que inauguram diferentes produções artísticas. Seu viés, que é extremamente cultural, é apresentado por novas categorias que não

---

<sup>146</sup> Millet (1997) defende que a produção contemporânea é uma produção extremamente diversificada, onde tudo é possível e permitido. Desde os projetos realistas até a arte desenvolvida no ciberespaço pode ser considerada contemporânea. Mas, para ela, contemporânea a nós, ou seja, este nome é apenas um signo que implica uma produção diferenciada, mas um nome, um signo que envolve uma gama muito grande e diversificada de expressões artísticas. “Arte contemporânea são apenas palavras, uma forma cômoda de reunir obras dissemelhantes e frequentemente contraditórias e de exprimir que a comunidade social se reapropria de uma arte, que demonstrou a sua capacidade para lhe escapar” (p. 124).

<sup>147</sup> Na expansão de um campo, o território da pintura e da escultura se expandem, e surge neste processo a linguagem e as relações entre as linguagens, que neste estudo se constitui na “História e Teoria Interartes”.

<sup>148</sup> Ele inaugura a problemática da arte ligada ao campo da cultura visual, da interculturalidade, transculturalidade que trás a possibilidade de um estudo por meio do conceito de intermédias, trasmidialidade. Proposta metodológica deste estudo.

estavam previstas, categorias de ideologia, de identidade. Como isso, a produção artística reivindica o espaço para o debate multicultural que se apresenta<sup>149</sup>.

Segundo Archer (2001), várias modalidades no minimalismo foram consequência do afrouxamento das categorias e do desmantelamento das fronteiras interdisciplinares entre metade de 1960 a meados de 1970. Neste período, a arte assumiu formas e nomes diferentes: conceitual, Arte Povera<sup>150</sup>, Anti-forma, *Land art*, *Body*, *Performance*.

Percebe-se que essas configurações trazem uma forma diferenciada de se pensar tanto o espaço quanto o tempo, proposta pela categoria arte, principalmente quanto à arte performática que se configura numa produção momentânea, um aqui e agora que será percebido pelo público específico que se encontra presente no momento de sua apresentação. O que é mais importante ressaltar, neste processo relacionado ao campo expandido da arte, é que ela passa a ser encontrada dentro ou fora da galeria e do museu. E ainda, a diversidade artística como a *performance*, a *body art*, a arte conceitual abrem caminhos para as diferentes linguagens artísticas e para a inserção das linguagens intermidiais<sup>151</sup>.

O minimalismo, por exemplo, enfatiza a anti-forma presente na obra e abre o campo complexo e expandido da arte conceitual, na qual, a ideia e o conceito se tornam importantes na caracterização da obra. Quando um artista utiliza uma forma conceitual de arte, diz Archer (2001), isto significa que todo o planejamento e as decisões são feitos de antemão, e a execução é uma questão de procedimento rotineiro que levaria ao entendimento da obra. O autor compara minimalismo ao conceitualismo – este atrai a crítica para o fazer artístico, fazer este que paulatinamente se transforma em linguagem; o significado de um objeto de arte se fazia, em certa medida, “fora” dele, em suas relações com o ambiente. O conceitualismo, segundo Archer (2001), atraiu tarefas de crítica e análise para a esfera do

---

<sup>149</sup> É o enfoque multicultural que conduz à reflexão de autores em torno do termo pós-modernismo, ao invés de arte contemporânea, como é o caso de Heartney (2002) que aborda praticamente as mesmas categorias de Archer (2001), no entanto seu debate se configura em estudo da arte pós-moderna. É interessante observar que as reflexões que Archer (2001) elabora sobre arte contemporânea, se fundamentam no mesmo debate de Heartney (2002), a história da arte apresentada pelos dois autores infere um caráter linear à história da arte pautado nos processos de produção artística. No entanto, as terminologias para a arte, já mencionados neste estudo, são vistas por eles como uma nomenclatura diferenciada – arte contemporânea e arte pós-moderna, respectivamente. Percebe-se, no entanto, que mesmo de forma sutil uma diferenciação se apresenta, sendo considerada como arte pós-moderna o momento da produção artística que enfatiza a questão identitária e multicultural analisada pelos dois autores.

<sup>150</sup> Povera significa pobre, arte com materiais naturais, precários ou mesmo industriais. Materiais considerados inúteis ou menos nobres, opõem-se, ideologicamente à sociedade capitalista (Schmidt, 2007). Esta expressão designa a vontade de ‘empobrecer’ os sinais reduzindo-os aos seus arquétipos, em reação contra a arte ‘rica’ da sociedade de consumo, como a *pop art*, os artistas da arte povera utilizam matérias naturais não transformadas (terra, carvão, pedra, vegetal) ou rudimentares (trapos) (Millet, 1997).

<sup>151</sup> As linguagens intermidiais no contexto deste estudo vão se configurar na passagem definitiva do moderno para o contemporâneo, abarcado pela reflexão da arte do tempo presente e as noções de arte que mais se destacam no interior dos museus e instituições culturais.

fazer artístico. Nesta época os artistas passaram a usar a própria linguagem como material e a pintura se transforma em sua própria declaração.

O minimalismo, bem como a arte conceitual podem ser considerado como a expansão do campo da arte no caminho ao desenvolvimento de uma nova forma de expressão que se inicia no moderno e segue até esta primeira década do século XXI. Na visão de Didi-Huberman (1998), o minimalismo inaugura, mesmo sem ter essa intenção<sup>152</sup>, a mudança no processo artístico, a partir da relação entre o objeto minimal e sua estatura, sua forma antropomórfica<sup>153</sup>.

Outras mudanças levam a arte e linguagem/a língua, à descrição de uma imagem verbalmente/textualmente, apresentando-se em diferentes instâncias da produção artística multicultural e intermidial. Archer (2001), como já mencionado, analisa esta nova configuração no campo da identidade, da ideologia, e ainda da diferença. Para ele Andy Warhol<sup>154</sup> caracterizou a ideologia *na* e *da* arte, mostrando que a arte assim como os produtos industriais manufaturados, era apenas uma mercadoria<sup>155</sup>. Na concepção da produção de Warhol – “uma obra de arte vale o que uma pessoa estiver disposta a pagar por ela”. Na década de 1970, a arte gira em torno de uma produção com conotações mais políticas, além de envolver o espectador que se torna atuante no processo de recepção da obra.

Para Millet (1997), era o momento em que o artista abandonava a concepção de impor sua visão de mundo para permitir que o público, ao ser um participante, pudesse emitir também sua visão. Nesta questão da participação do público a autora cita obras em que o artista convida o público a emitir opinião ou escrever algo participando da obra, e sua participação se transforma em condição para que a obra se realize. Mas o interessante é que, se não participar, não tem problema, pois a obra foi lançada não importa se foi ou não realizada, isso não deixa de fazer dela uma obra. É esse enfoque que se considera aqui como temporalidades na produção contemporânea, preocupação constante ao historiador e historiador da arte<sup>156</sup>.

---

<sup>152</sup> O autor faz referência ao paradoxo entre o discurso e a prática do artista, como por exemplo, o artista Donald Judd que defende um objeto específico, ou seja, simplesmente forma, mas em seu discurso sugere que aquele volume é forte, presente, isto é, na análise do autor possui elementos intersubjetivos, o que o distancia de ser apenas “específico”. Essa intersubjetividade inserida na obra está diante do que é dado a ver (sintoma, restos) que remete a diferentes temporalidades, inclusive de sua produção.

<sup>153</sup> Vê-se aqui a inserção do corpo, subjetivo ou não, na obra.

<sup>154</sup> A influência de Warhol na produção contemporânea será enfatizada no item 2.3 deste capítulo.

<sup>155</sup> Warhol apelidou seu atelier de “*The factory*”, exatamente por descrever a múltipla impressão das imagens produzidas por ele como similar de uma linha de produção (Archer, 2001).

<sup>156</sup> Ao final da década de 1960 vários artistas, com ações temporalizadas começaram a mostrar seu trabalho. Como o artista On Kawara, citado por Millet (1997) que divulgava “*Still alive*” pelos correios, e também inicia mais tarde uma série de pinturas diárias, uma pintura por dia, com a data pintada na tela. E assim, outros como

Neste contexto de obras em que o público é convidado a participar ou obras inacabadas, para Millet (1997, p.43), “estes objetos só se tornam obras sob nosso olhar, sob condição, evidentemente, de que este as aceite.” Para ela, grande número de artistas utiliza materiais que não são considerados *a priori* como materiais artísticos, e, muitas vezes, o método de utilização é muito pessoal. No caso da *performance*, nem sempre o artista ira utilizar o mesmo material se tiver que rerepresentar seu trabalho, mas também o gesto, uma arte no ar, não serão rerepresentados da mesma forma, pois o local é outro, o público também, a temporalidade mudou, por tudo isso, no limite, cada obra enuncia sua definição do que é uma obra de arte.

Neste processo de transformações formais-materiais, a arte amplia seu contexto, ou seja, se na arte conceitual era necessária uma interação mental do expectador no sentido de compreender a mensagem ali explicitada, neste novo momento, o contexto apresentava o mundo como um todo, e, como tal identificava-se com a sociedade, principalmente os párias que a nova arte buscava representar: as feministas, os negros, os homossexuais. Na década de 1970, a produção se institucionaliza junto ao público, ou seja, na rua, fora dos espaços expositivos, surgem os fundos subsidiários para a arte. Interessante observar que neste período, mesmo com o crescimento da arte na esfera pública, a pintura continuou presente e se apresentou com uma força maior no cenário da arte na década seguinte, 1980. A produção que se caracterizava nos moldes duchampianos voltou a enfatizar a pintura, apresentando, no entanto, característica peculiar, a saber: a possibilidade de buscar inspiração em toda parte.

Archer (2001) descreve essa mudança, que foi denominada pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva de “Transvanguarda Internacional” da seguinte forma:

Em vez de lutar por desenvolver um estilo atual avançado o caráter do período imediatamente anterior e a ele respondendo, a arte da transvanguarda podia, e até deveria, citar qualquer período que desejasse. [...] ela [a arte] agora não precisava restringir-se as belas-artes ou as artes “elevadas”, mas também podia empregar o artesanato ou outras técnicas, materiais e temas culturais “inferiores” onde lhe parecesse adequado. A novidade não mais podia ser critério de julgamento, pois a novidade ou a originalidade como eram percebidas, não podiam ser alcançadas, podendo ate mesmo se mostrar fraudulentas. Tudo já havia sido feito; o que nos restava era juntar fragmentos, combiná-los e recombiná-los de maneiras significativas. Portanto, a cultura pós-moderna era de citações, vendo o mundo como um simulacro. A citação poderia aparecer de inúmeras formas - cópia, pastiche, referencia irônica, imitação, duplicação, e assim por diante, mas por mais que esse

---

Joseph Beys, Robert Smithson desenvolveram ações temporalizadas e foram antes mesmo do final do decênio convidados a expor em museus. Pode-se considerar a arte conceitual como uma das produções que mais desenvolveu esse processo de projeto de arte a ser desenvolvido em uma ação temporal. Tem-se ainda, citado por Heartney (2001) e por Millet (1997) o artista conceitual Lawrence Weiner que apresentava obras verbais com instruções para o público e podendo ou não realizadas.

efeito fosse surpreendente ela não poderia reivindicar a originalidade (ARCHER, 2001, p. 155-156).

Entende-se que as poéticas de produção que começaram a aflorar, neste momento, voltam o olhar para o já produzido, para o que já está feito, já está estabelecido, apresentando ao campo da arte um novo lugar para a aura. Isto é, na cópia, na imitação, na citação. É o seu deslocamento para aferir novos conceitos e noções de arte. A aura se desloca da produção moderna para a contemporânea, em sua dimensão original ou não. O autor analisa que esses elementos fizeram julgar que o pós-modernismo era destituído de elementos históricos<sup>157</sup>. A isso ele acrescenta que a ideia da impropriedade da arte por meio de empréstimo ou a justaposição de estilos díspares, imagens tiradas de fontes diferentes, violentavam a intenção e a integridade histórica do original. No entanto, verifica-se, neste estudo, que essa originalidade ou não originalidade é parte constitutiva da obra contemporânea.

Essa, dentre outras relações, não se apresenta como o fim da arte, ou a sua desmaterialização, ao contrário, mostra-se em transformações, que afetam a capacidade perceptiva do observador e a transforma em símbolo, em experiência entre o distante e o próximo. Neste caso, a apropriação ou réplica já se configurava em obra da ausência.

Neste contexto de poéticas visuais, visíveis e não visíveis, materiais, e imateriais, sonoras ou performáticas, plásticas ou literárias, passa-se a enfatizar a participação do leitor na leitura e construção da obra. Está-se diante de novo universo em que a produção artística se constitui num entrelaçar de subjetividades (leitor interagente e autor) em que a obra se efetiva na não materialidade da obra, ou na sua complexidade de formas, agora também digital. Essa produção se constitui na chamada arte interativa, que exige a participação de um leitor interagente, um coautor diante de uma obra tecnológica e imagética, intermediática, interartística. E nesse universo de diferentes temporalidades se configurou a passagem da arte moderna para a arte contemporânea constituindo a arte do tempo presente<sup>158</sup>.

---

<sup>157</sup> Diante da História e Teoria Interartes, a arte não é destituída de elementos históricos e sim, anacrônica. A arte envolve o tempo diacrônico, o tempo sincrônico, o tempo anacrônico e o anacronismo, por isso ela é policrônica, por incorporar estas diferentes temporalidades. Neste sentido, o anacronismo se torna um elemento que deve ser incorporado, por ser constitutivo dos objetos.

<sup>158</sup> Como se viu, Millet (1997) ainda no Prefácio de sua obra faz, uma análise que anuncia vários elementos debatidos neste estudo e no que concerne a terminologia da arte do tempo presente. Para ela, somos contemporâneos à arte em processo. O termo contemporâneo é uma expressão imposta a partir dos anos 1980, uma expressão, que quando inserida em uma frase, parece designar uma produção da arte atual, mas que não seria toda ela. O interlocutor, sempre perceberá que este termo designa um tipo de obra mais específica, e não, toda a produção artística do tempo presente que, como ela afirmou, contemporâneos a nós. A terminologia adotada para este estudo será arte do presente, no entanto, dado ao uso por diferentes autores aqui utilizados, o termo arte contemporânea poderá ser recorrente.

## 2.3 O MUSEU DE ARTE E A ARTE CONTEMPORÂNEA

Arte é aquilo que um determinado grupo social considera como tal  
no seu sistema de valores  
Duchamp

Os estudos da História e da teoria da arte contemporânea e da Teoria Interartes integram a preocupação de compreender o modo como noções de arte que circunscrevem objetos artísticos, integram-se ou não aos museus, especificamente falando dos museus de arte, caracterizando uma situação de convivências e conflitos entre instituições modernas, obras modernas, instituições contemporâneas, obras contemporâneas. Assim, a pesquisa se delineou na preocupação das esferas de negociação entre a historicidade (e a patrimonialidade instituída) do espaço museal e a integração no seu *corpus* de obras que se baseiam em premissas ora modernas, ora contemporâneas.

A abertura dos museus de arte moderna (MAM) brasileiros se deu em contexto de interesses políticos aliados ao pós-guerra e marcando interesses entre o Brasil e os Estados Unidos. Segundo Lourenço (1999)

a implantação dos MAMs, após a segunda guerra mundial, colabora para fomentar modificações nas condições culturais e, também, coaduna-se com alguns ideais políticos-econômicos relacionados ao fenômeno de metropolização, industrialização, desenvolvimentismo e alianças com os Estados Unidos (LOURENÇO, 1999, p. 103).

A criação destes museus, segundo a autora, tendeu a uma perspectiva de adquirir obras identificadas e dotadas com a tradição imperante desde o Renascimento, como obra única e autêntica. A criação do MAM/SP apresentou-se com a perspectiva, de apresentar a obra moderna em um espaço qualificado e em um determinado tempo, como possuidora de aura. A autora afirma, ainda, que,

as instituições consagram a arte moderna no âmbito local, legitimam tendências obras e artistas, projetam-na intencionalmente e associam-na às idéias de avanço e arrojo dos países. Essa projeção e associação, mais a fruição limitada, são predicados auráticos, permanecendo assim certa ambigüidade (LOURENÇO, 1999, p. 105).

Percebe-se com isto o papel dos museus como definidores de um conceito de arte, a partir da exponibilidade de seu acervo. E a aquisição do acervo está vinculada a uma política de aquisição definida por seus gestores, doadores, diretores, curadores e, em alguns casos, por

artistas expositores, num contexto que na maioria das vezes envolve fatores históricos e interesses econômicos, políticos e sociais.

Freire (1999) também aponta para a influência do modelo americano de museus na criação dos museus de arte no Brasil. Para ela, o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA), criado no início do século XX, divulgou seu modelo de instituição e seus critérios de seleção a vários países, dentre eles o Brasil, com o MAM/SP, e as bases de interesse político e econômico na disseminação deste modelo.

Diante desta perspectiva sobre a influência do MoMA (tradicional), na criação dos museus em diversos países, surgiu a reflexão sobre o papel do museu no contexto da produção-divulgação-patrimonialização da obra de arte contemporânea, demonstrando a necessidade de flexibilização desses museus diante do paradigma da obra aurática<sup>159</sup> (divulgada por esse modelo) e a obra de arte contemporânea (que tem a arte conceitual como um de seus expoentes)<sup>160</sup>. Essas questões suscitarão uma mudança de paradigma da arte na instituição museu.

Nos estudos de Cauquellin (2005a), sobre a arte contemporânea, fica claro esse processo de mudança na forma de conceber a arte. Para ela, a ruptura entre os dois modelos apresenta a arte moderna, pertencente ao regime de consumo, e a arte contemporânea, pertencente ao regime de comunicação<sup>161</sup>. Figuras singulares, no campo da arte, contribuíram com o processo de ruptura. Ela os denomina de embreantes, figuras que ao mesmo tempo são o enunciado e o enunciador das mudanças. Com o intuito de refletir sobre os embreantes da arte contemporânea, ela destaca Marcel Duchamp, Andy Warhol e o marchand-galerista Leo Castelli como os mais representativos. Essas mudanças levaram a produção artística a um intenso processo de crítica às instituições que mediavam a constituição desse conceito.

A autora enfatiza que a obra de Duchamp designa uma ruptura entre arte e estética porque a arte depende, não da unicidade da obra em si, mas de elementos e atividades de seu entorno. São diferentes papéis que a mediam. Pode ser um objeto do cotidiano que, rodeado de novos signos, dê ao objeto, nova singularidade, alçando-o ao patamar de obra de arte. Um

---

<sup>159</sup> Em Benjamin (1994) aura é uma figura singular, composta de elementos temporais e espaciais capazes de representar a aparição única de uma realidade longínqua. Cauquellin (2008) a considera, com base nos estudos de Benjamin, como um halo luminoso que envolve um corpo, exprime seu poder e o oferece à contemplação. Ao ser tomada no sentido de uma presença inefável, torna-se mística, inexplicável, garante integridade pura e autenticidade. No entanto, para ela, na era da reprodutibilidade técnica, Benjamin assegura seu declínio – ou como se viu – seu deslocamento.

<sup>160</sup> A referência ao termo arte conceitual abre para um conceito mais amplo em um campo expandido. Arte como ideia, como conceito, o uso da linguagem textual inserida nas poéticas visuais e a crítica às instituições. Todos esses elementos fazem parte da produção da década de 1970, período em que a arte conceitual se afirmava no campo da arte.

<sup>161</sup> Este sistema de comunicação encontra respaldo no próprio estudo interartes e intermídia, aqui observado.

desses elementos mais destacados na obra de Duchamp é a linguagem, que é feita, que está pronta e metaforicamente favorece a nova simbologia do objeto.

A ruptura mediada por Duchamp demonstra que a arte não é mais uma questão de conteúdo (formas, cores, dentre outras), mas é a ideia, a mensagem. Com isso, Duchamp cria ao universo da exposição uma valoração incontestável (axiomática): “o lugar da exposição torna esses objetos obras de arte” (CAUQUELIN, 2005a, p. 95-94). E, por meio do *ready-mades*, ele dá valor estético ao objeto e passa a carregar em valises ou caixas, esse objeto reproduzido em miniatura e todo o contingente de informação e textos, publicações gerados a partir dele. Neste contexto, a arte muda de lugar. Seu valor está onde ela é mostrada. O autor “desaparece”, ele é apenas aquele que mostra. As informações ou a linguagem que acompanha o objeto são, neste caso, marcas desta ruptura.

Outro elemento que Cauquelin (2005a) destaca na obra de Duchamp é o acaso. A arte é um signo e indica um estado da arte em um momento determinado. A obra de Duchamp mostra que toda distribuição de papéis no domínio da arte deve ser reconsiderada. Para ele, a materialidade da obra deve vir em primeiro lugar. São diferentes elementos para sua proposição, que mostra, de um lado, o fabricante e, de outro, o observador/espectador, que Duchamp aponta como um novo elemento na arte contemporânea. Ele se constitui num artista arquivista<sup>162</sup> (conserva seus objetos e textos em valises-museu) e, com isso, levanta o início da crítica às instituições, possibilitando aos artistas posteriores, que estão inseridos numa cadeia de comunicação, o sistema da arte, desmontar toda a estrutura que cerca as instituições museológicas. Para a autora, Duchamp foi um transformador que impulsionou diferentes artistas e movimentos posteriores, já mencionados: a arte conceitual, o minimalismo, a *pop art*, as instalações<sup>163</sup>, os *happenings*<sup>164</sup>.

Um exemplo interessante de artista-arquivista presente em grande parte dos acervos dos museus de arte contemporânea é Paulo Bruscky, (mencionado por Freire (1999), como integrante do acervo de arte conceitual do MAC/USP) que, por seu ateliê-arquivo, percebe-se a característica do artista colecionador, não só de obras, mas do processo, da

<sup>162</sup> Essa característica de artista arquivista pode ser observada num dos embreantes do MASC, que será analisado no capítulo três deste estudo, o ex- diretor Harry Laus que ao longo de sua existência sempre deu ênfase ao processo de arquivar sua própria história.

<sup>163</sup> O termo instalação é incorporado ao vocabulário das artes visuais na década de 1960, designando *assemblage* ou ambiente construído em espaços de galerias e museus. É uma modalidade de produção artística que lança a obra no espaço, com o auxílio de materiais muito variados, na tentativa de construir um certo ambiente ou cena, cujo movimento é dado pela relação entre objetos, construções, o ponto de vista e o corpo do observador. Para a apreensão da obra é preciso percorrê-la, passar entre suas dobras e aberturas, ou simplesmente caminhar pelas veredas e trilhas que ela constrói por meio da disposição das peças, cores e objetos ([www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)).

<sup>164</sup> É literalmente o que está para acontecer. O *Happening* é mais que um espetáculo, na medida em que a partir de uma trama determinada, o espectador pode juntar-se à ação, pois esta é aberta à improvisação (Millet, 1997).

fantasmagoria que envolve esse processo, tanto no interior dos museus, quanto nas instituições-casa-ateliêr que se configuram também em lugar da arte<sup>165</sup>.

O outro artista que Cauquelin (2005a) considera como embreante, é Warhol, considerado destaque por perceber o dinamismo do sistema de comunicação no universo da arte. Ele entendeu que a valoração do artista e, como tal, a caracterização de seu trabalho como arte, dependia da inserção desse artista no mercado de arte. Ao perceber o poder desse mecanismo de comunicação e divulgação, Warhol lança-se a si mesmo, como um nome, uma marca. Ele é o representante da *pop art* que se utiliza dos mesmos objetos (tipo *ready-mades* de Duchamp), mas não na sua materialidade, e sim, na sua representação. De forma exaustiva, repetição em série, Warhol utiliza de elementos e objetos do cotidiano, tanto de consumo, como de imagens de personalidades/mito e repete esta imagem em suas serigrafias, associando-as ao seu nome. Ao associar seu nome a marcas e objetos famosos e/ou conhecidos, ele se torna, também, conhecido. Na rede de comunicação ele é o fabricante de seu próprio produto – Warhol.

Cauquelin (2005a) aponta o galerista-marchand Leo Castelli como o terceiro embreante, porque soube, assim como Warhol, tirar proveito das redes de comunicação. O domínio e a divulgação da informação o colocaram em contato com museus e galerias do mundo inteiro, não como um concorrente, mas como um parceiro.

Esses embreantes possibilitam pensar o sistema da arte sob três pontos, o objeto e o sistema expositivo (Duchamp), o artista exposto, o artista é a obra (Warhol) e o sistema de rede representado por Castelli. Mesmo com os novos paradigmas da arte ditados por esses embreantes, a arte na atualidade é uma mistura de elementos constitutivos, tanto pelos valores modernos quanto pelos contemporâneos. Seus conflitos estão lado a lado e trocam suas fórmulas, constituindo dispositivos complexos que permitem pensar a produção atual, que também pode ser analisada, a partir destes pontos que se acentuam.

Cauquelin (2005a) traça uma diferenciação entre a arte contemporânea e a arte atual que se move por um conjunto de práticas executadas no domínio do novo, da novidade,

---

<sup>165</sup> Ressalta-se que esta pesquisa, integra um grupo de pesquisadores da Pós-Graduação em História – Doutorado, FH/UFG que debatem este campo sobre o artista arquivista, sendo que, a doutoranda Cintia Guimarães desenvolve um estudo sobre o artista plástico Paulo Bruscky, cuja produção artística é permeada pelas “relações explícitas entre imagem e palavra”, sua pesquisa possui caráter biográfico (artista biografado) e auto-biográfico (autora-artista) a partir da leitura de um arquivo-obra (artista arquivista) e das relações entre essa produção-história-história-de-vida que envolve arte e vida do artista e da autora-artista. Já Luciana Ribeiro pesquisa sobre o artista na historicidade de uma produção de signos presente na obra-processo da dança. Efêmera arte. *Performance*. Nesta relação ela encontra o embreante na poética-processo-significado de um corpo no espaço.

sem preocupação de pertencimento a tendências ou rótulos. Para ela, não se pode designar a arte contemporânea para esse contexto de produção inteiramente voltado para o comunicacional, sem a preocupação estética, mas simplesmente denominar arte atual.

Nesta produção da arte do tempo presente, muitos artistas seguem Duchamp ou sua forma de conduzir o pensamento sobre a arte, mas não se enquadram em uma fórmula determinada. Concentram sua atenção nos locais institucionais, pois são esses lugares que definirão o que é arte.

Noronha (2008b) faz uma análise da Teoria do Embreante, desenvolvida por Cauquelin (2005a), considerando a questão linguística – dêiticos – e de todos os meios que a linguagem (via linguística) pode se fazer valer para nomear o objeto (ou nome próprio). Neste caso, o referente só pode ser considerado diante de seu interlocutor, o que faz com que os dêiticos (embreantes) apontem para uma realidade extralinguística. Desta forma, a função referencial tanto pode apontar para o enunciado, num sentido de uma realidade concreta, quanto para um enunciador que revela uma posição imaginária, neste universo discursivo da obra e da arte. Ele considera, então, que para fazer uso da função referencial é necessário acrescentar um extralíngua, o emprego de um signo pontuado num tempo e espaço (historicidade), caso contrário, ele não abrangerá o sentido, já que este exige conhecimento e deslizamento da língua.

Por isso, Noronha (2008b) pondera que Cauquelin (2005a) designa um conjunto de nomes próprios – Marcel Duchamp, Leo Castelli, Andy Warhol – como sendo embreantes e figuras, o que ele denomina como cronotopos, que deve revelar uma relação entre enunciador e enunciado. Ou seja, “figura-autor-artista-enunciador (singularidade do enunciador) e obras-processos-mensagens-enunciado (objetividade do enunciado)” (NORONHA, 2008b, p.4).

Considerando que em arte (especialmente arte contemporânea) o nome pode indicar mais de uma função ou sentido, conforme explica Noronha (2008b), e que neste contexto pode-se incluir o indizível (a impossibilidade de dizer), no caso os embreantes, pode-se considerar como um dito, ou como um visível, ao incorporar um aparato descritivo desta função referencial. Daí a necessidade de se avaliar um nome como marcador, tanto nos termos de uma contextualização, quanto nos termos de sua função referencial, pois pode ser provocada aí, uma mudança de significação e disfunção cronotópica (utopia, heterotopia, heteronomia).

Desta forma, Noronha (2008b) considera problemática a questão apontada por Cauquelin (2005a) no campo da arte – arte moderna e contemporânea – classificada pela

autora como regime de consumo e regime de comunicação, respectivamente. Para ele, o esquema não se sustenta, visto que,

a dêixis”, ou o nome próprio, não podem destacar os problemas posicionais e as descontinuidades entre os objetos, os referentes e os sentidos, não apenas figurando algo que já estaria na ação lingüística (mesmo quando esta é pensada pela via pragmática ou da sociolingüística interacional), mas como obras-processos contemporâneos operam com deslocamentos e deslocamentos da situação referencial, produzindo a desestabilização do enunciado em face dos significados que não podem ser remetidas diretamente aos enunciados (NORONHA, 2008b, p. 7).

Na perspectiva de leitura de Noronha (2008b), o embreante deve ser encontrado em relação a sua prática, que traduz uma relação entre sua cronotopia-enunciado-significação nas formas da performance, do deslocamento de operações e conceitos geradores de processo e obras. Assim o autor considera que os embreantes de Cauquelin (2005a) deixam de fazer sentido, a partir do momento em que “cedem lugar a uma rede interartística complexa que convoca a presença de um embreante *Bauhaus*, um tecnoartístico, envolvendo artistas como Kandinsk, Pollock, Beuys e os coletivos de *performance*, *body art* e arte & tecnologia” (NORONHA, 2008b, p. 7).

Analisando o estudo de Cauquelin (2005a) e Noronha (2008), acredita-se que, na esfera desta pesquisa aqui apresentada, as diferenciações não consistem em elementos a serem confrontados, mas sim, em elementos que ampliam o processo de compreensão da obra no âmbito de sua patrimonialização. Mesmo porque, Noronha (2008b), na questão do embreante, não discorda desta autora, apenas amplia o conceito de embreante, a partir de sua própria terminologia na linguística, a Teoria do Embreante. Com isso, ele demonstra aos pesquisadores a possibilidade de ampliar seu significado e operar a partir da ideia de embreante em âmbito mais amplo, incorporando novas questões e novos embreantes. Ou seja, o modelo proposto por Cauquelin (2005a) não deve ser pensado como uma proposta já resolvida, pois os três embreantes citados atendem ao processo de explicitação a que ela se propõe, mas não podem ser considerados como uma explicação para todas as questões que se apresentam no estudo da arte, principalmente da arte do tempo presente.

Ao pensar essa arte, esses elementos contribuirão na leitura da produção artística no âmbito do museu, considerando tanto a presença de embreantes/artistas – e aqui já ampliando o universo de embreante proposto por Noronha (2008b) que seriam paradigmáticos na coleção do museu indicando uma mudança de elementos na coleção – quanto o processo de produção artística ou poéticas, obra-processo que, na análise de Noronha (2008b), pode apontar para uma função imaginária, um signo, carregado de historicidade, mas que se

pontuou num tempo/espço específico no museu. Esse tipo de poética (obra-processo) permanece nos arquivos do museu gerando novos elementos (arquivo-obra), novas leituras-obras, “novos fantasmas”<sup>166</sup>. Neste caso, destaca-se, como se viu, o quanto a produção reivindica uma nova forma de pensar seu fazer, sua materialidade e sua inserção no sistema da arte, percebidas nos estudos de Cauquelin (2005a), Noronha (2006a, 2008b), Millet (1997) e Freire (1999), Archer (2001).

No que refere a Duchamp como um embrante, por exemplo, o estudo de Freire (1999) apresenta, não só a criação de toda uma produção artística que teve grande influência de Duchamp, como também esta produção inserida no contexto das instituições museais criadas, como se pode observar, a partir do modelo norte-americano de museus. A pesquisa de Freire (1999), sobre a arte conceitual em museus, aborda a produção artística contemporânea a partir de sua exponibilidade em uma instituição museal, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (USP). A arte conceitual teve os correios<sup>167</sup> como centro de divulgação, expandindo-se por meio de um pensamento bastante político. Esta produção apresenta um forte teor crítico às instituições museais/culturais com seus padrões e modelos vinculados ao conceito de arte moderna. Ou seja, a arte conceitual leva à produção, à crítica da arte, o que é ou não arte, um pensamento que toma força, desde Duchamp, culminando com a década de 1960 e 1970. Várias exposições organizadas nesse período constituíram o acervo conceitual MAC/USP. Estas exposições tiveram participação intensa de artistas conceituais de todo o mundo que enviavam seus trabalhos pelo correio.

A construção deste conjunto de acervo que se constitui pessoal e privado, ao mesmo tempo em que é, também, coletivo e público, faz parte do contexto que envolve a produção artística contemporânea desde meados da década de 1960 com os artistas da chamada arte conceitual, que desvencilharam a arte de uma materialidade sensível ou de seu destino como mercadoria. As diferentes formas de produção da arte conceitual, instalações, arte postal<sup>168</sup>, geraram vários documentos, arquivos, fotografias que documentavam as diferentes ações/intervenções produzidas pelos artistas deste período (FREIRE, 2006a).

---

<sup>166</sup> Este termo, fantasmagoria inserido nos acervos de museu a partir de seu arquivo-obra será tratado no capítulo quatro deste estudo. É pensado também na obra de Didi-Huberman (1998) quando analisa o minimalismo por meio dos fantasmas, aquilo que nos olha.

<sup>167</sup> A produção conceitual em diferentes países foi divulgada e expandida como uma troca de obras e desenhos por meio do correio. No Brasil Paulo Bruscky foi um dos artistas expoentes, algumas das obras pesquisadas e que fazem parte do MAC-USP chegaram ao museu pelo correio.

<sup>168</sup> Segundo Freire (2006a), esta arte foi muito significativa durante o período de Repressão, além de sua facilidade para circulação de informações e a possibilidade de acesso, era ainda uma chance para subverter a repressão política e participar do debate artístico mais amplo. Arte postal se configura na substituição do valor de exposição pelo de circulação. Uma movimentação de obras como envio postal, que, por meio da divulgação de

A autora analisa a obra conceitual<sup>169</sup>, no interior da instituição e seu mecanismo de exposição, abordando a instalação, que é a obra e seu entorno, numa operação artística em que o espaço é parte constituinte da obra. Ressalta que o resultado desta produção efêmera culmina em um registro fotográfico como documentação de uma ação que tem uma temporalidade, em um determinado espaço. Neste sentido, Freire (1999) questiona se a fotografia é obra ou documento. Outros autores, ao longo deste texto, demonstram que a obra-processo se instaura em um *site* específico, como a *Land art*, cujo arquivo fotográfico passa a constituir um arquivo-obra. Ao longo das diferentes exposições em que este arquivo é apresentado, novos elementos são construídos, novos arquivos vão se instaurando formando o que Costa (2008) denomina de fantasmagoria do arquivo<sup>170</sup> (Figura 16 e 17).

A autora aborda essa questão tratando de uma diferenciação: quando a foto é feita pelo próprio artista, muitas vezes como *Body Art* ou auto-retrato, ou ainda, como um registro particular de seu trabalho para o *environmental art*<sup>171</sup>, a foto é testemunho da produção e muitas vezes se confunde com ela. Isto se dá, principalmente, quando a foto é aérea. Ela deixa de ser uma fonte estática de documentação e torna-se um canal de transmissão do processo. A fotografia, sob este ponto de vista, é observada pela autora, como elemento integrante do projeto. Ela não se limita a um processo *a posteriori*, mas integra o próprio

---

desenhos, fotografias ou trabalhos similares “enviados para uma rede de arte postal, tornaram a percepção tátil e manipulatória inerente a este tipo de preposição” (p. 67).

<sup>169</sup> Freire (1999) utiliza o termo arte conceitual em seu estudo abrangendo tanto a produção artística enviada por correios, xerox ao MAC/USP, quanto a fotografias de registros de obras-processo realizadas, principalmente, ao longo das décadas de 1960-1970. No estudo aqui proposto arte conceitual integra o *corpus* da arte contemporânea, não se concretizando em apenas um tempo/espaço determinado pela autora.

<sup>170</sup> Na visita diagnóstica realizada às instituições de São Paulo em dezembro de 2008, durante a “Bienal Paralela” foi possível observar este contexto de arquivo-obra em exposição. A obra desta exposição que chamou a atenção por ser assunto pertinente aos estudos em andamento é de Artur Barrio e consistia em uma instalação montada com várias fotos-arquivos, registro de seu trabalho realizado com trouxas ensanguentadas (1970), um filme desta ação era projetado em tempo integral num televisor fixado na parede do lado esquerdo da instalação. No entanto, é pertinente observar que, em entrevista para Alzugaray (s/d, p. 6) quando questionado se o registro não poderia ser visto como obra, Barrio respondeu: “Não, de jeito nenhum, a fotografia é secundária. É feita *a posteriori*, já é outra coisa. Há museus que compraram alguns registros, só que eles não têm direito ao registro único, ao negativo, a uma tiragem de cinco. Não há nada disso. O trabalho tem tiragem ilimitadíssima, os originais eu já não sei onde estão, estão se transformando em cópias. E a fotografia nasceu para ter milhares de exemplares. Eu deixei de trabalhar com uma galeria na Califórnia por isso, porque o marchand queria que eu trabalhasse com registros e queria os negativos originais para fazer tiragem de cinco. De jeito nenhum, eu não trabalho assim. Se alguém quiser comprar, eu vendo. Mas eu tenho os negativos e vou reproduzindo sem remorsos”. Há aqui um paradoxo, sua obra é exposta por meio do arquivo visual gerado, embora, o artista em sua fala não o considera como obra, independente de sua vontade, o arquivo-obra segue se valorando a cada exposição. Como é o caso da instalação montada na “Bienal Paralela”. A opinião do artista, como se pode observar, reporta às diferentes teorizações que se constroem sobre a noção de arte, que se constitui *corpus* desta pesquisa, difere também, da opinião de Freire (1999), que considera o registro da arte Conceitual constitutiva da obra e de sua valoração. As Figuras n. 16 e 17, se fosse feita pela instituição a qual o acervo pertence, já seria um arquivo do arquivo, um segundo sub-registro – mais um fantasma do arquivo. A 29ª Bienal em 2010 trouxe novamente essa mesma mostra, conferindo mais uma vez valoração ao arquivo-obra.

<sup>171</sup> Arte do meio ambiente.

processo de elaboração do trabalho. “A imagem fotográfica torna-se arte Conceitual, elemento componente da obra e não mero registro documental” (FREIRE, 1999, p. 96). A fotografia na arte conceitual é, pois, constitutiva da obra.

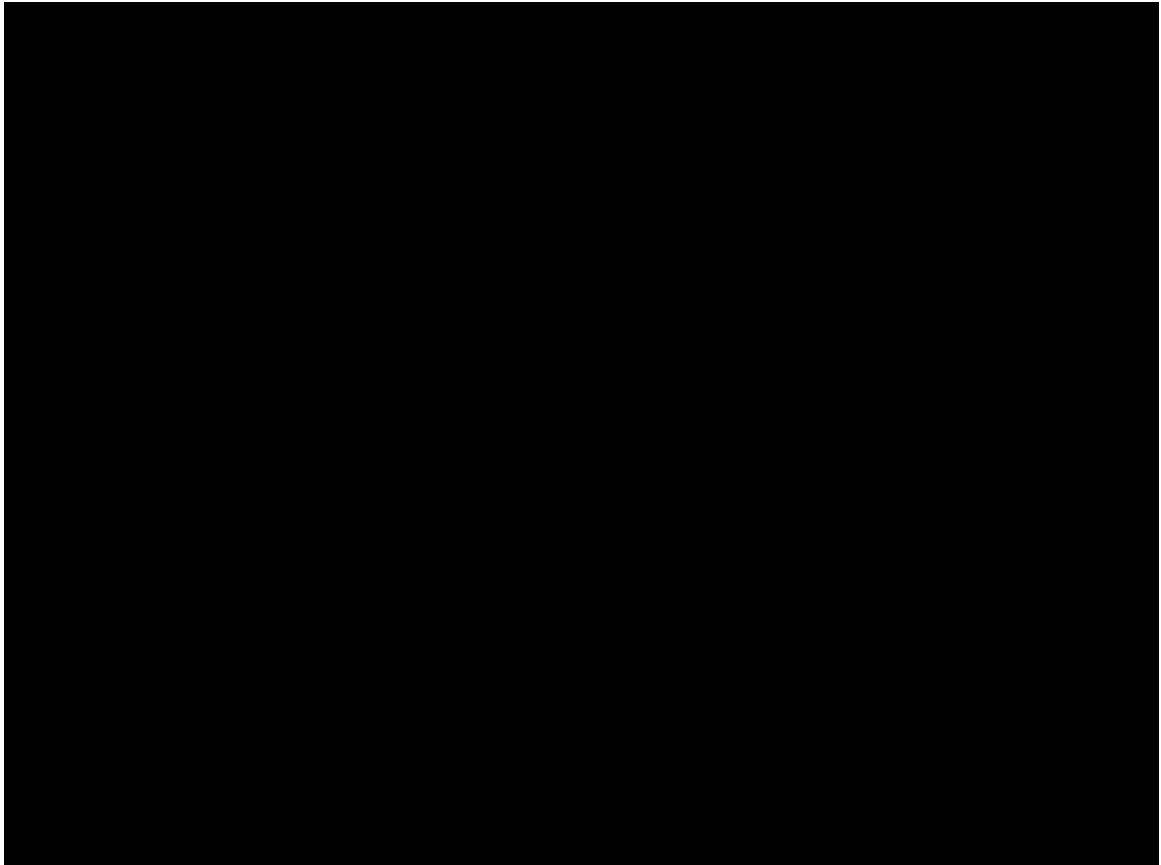


Figura 16: Artur Barrio (2008). Bienal Paralela de São Paulo. Fotografia tirada durante as visitas exploratórias, dez./2008. Foto A.



Figura 17: Artur Barrio (2008). Bienal Paralela de São Paulo. Fotografia tirada durante as visitas exploratórias, dez./2008. Foto B.

A outra diferenciação, abordada por Freire (1999), refere-se ao registro fotográfico da *performance*; neste momento, as fotografias registram uma ação ocorrida. A diferença é que “para quem vê a fotografia de uma *performance*, a aquisição da imagem se dá como informação e não como experiência” (p.104). No entanto, há ainda um paradoxo nesta questão, não raro, às fotos que documentam uma *performance* ou uma exposição, é agregado valor de exibição, o que as torna, segundo a autora, não apenas registro de uma obra (ocorrida num espaço-tempo limitado), mas sua extensão.

A contribuição do pensamento de Freire (1999), no contexto desse estudo, leva a perceber que toda produção conceitual gerou uma forte crítica às instituições museus, no que concerne à definição de um conceito de arte, à constituição de um acervo contemporâneo e

todas as questões documentais e de conservação/catalogação/exposição inerente a essa produção.

Se incorporar o transitório não significa necessariamente torná-lo duradouro, eterno (vide os trabalhos em Xerox e vídeo que, no limite, tendem a desaparecer), o que tal produção reclama não apenas uma outra visada sobre si mesmo, como objeto artístico isolado, mas uma profunda reconsideração do papel do artista, do público e das instituições dentro desse novo paradigma artístico.

Desmaterializados, transitórios, são atributos que negam a perenidade exigida nos museus e, a primeira vista, tais trabalhos estariam negando sua própria essência ao serem musealizados. No entanto, não seriam eles também, como toda e qualquer obra de arte, documentos de civilização? [...] (FREIRE, 1999, p. 40 - 41).

Embora essa produção, em sua essência, negue a musealização, é no interior da instituição (visto que a produção conceitual não possui caráter mercadológico) que ela adquire respaldo e status de obra de arte, ou seja, é um paradoxo constitutivo da obra contemporânea. É sobre esse olhar propiciado pela problemática que envolve a produção contemporânea no bojo da instituição museal e de sua patrimonialização que, no limite, parece não perdurar para a apreciação de gerações futuras<sup>172</sup>, daí a necessidade de um estudo dessa produção.

Percebe-se que, neste contexto de produção, o catálogo de arte e, em paralelo, o livro de artista, constituem um importante documento para as diferentes manifestações artísticas no campo das artes visuais, assim como a fotografia, que se configura tanto em produção artística, quanto em documentação. Tem-se ainda, a obra de arte que, no bojo de uma produção do tempo presente, pode ser vista, por uma série de arquivos e documentos gerados pelo próprio artista, como uma produção teórico-prática que se configura no livro de artista e/ou arquivos textuais e impressos referentes à obra.

No contexto da produção editorial das instituições, todo esse arsenal de produtos, textos, folders, catálogos, artigos, fotografias se configuram como fonte de pesquisa<sup>173</sup> que integram o processo de patrimonialização da obra.

<sup>172</sup> Essa afirmativa refere-se ao acervo conceitual e a diferentes produções contemporâneas aqui delineadas como área de estudo da “História e Teoria Interartes”.

<sup>173</sup> No estudo até aqui empreendido a pesquisa analisa como fonte de estudos o material editorial das instituições que fizeram parte das visitas-diagnóstico.

## 2.4 A COMPLEXIDADE DA ARTE NOS CIRCUITOS INSTITUCIONAIS

O processo de institucionalização da obra contemporânea nos museus de arte do tempo presente passa por diferentes esferas inseridas no sistema de arte e considera tanto o processo de criação (processo-ação) quanto a monumentalidade (obra-monumento). Trata-se de, como se viu, pensar historicamente a relação da obra estabelecida por uma cultura de salões de arte, com um amplo procedimento de institucionalização gerido por regras rígidas, bem como por curadorias diretamente relacionadas aos desenvolvimentos recentes da arte e à produção da arte conceitual que, como foi aqui analisado, exige uma nova forma de aproximação dos fatos, dos saberes e dos fazeres artísticos.

Sob este ponto de vista, percebe-se que as produções geradas no circuito da arte desde as décadas de 1960 e 1970, mesmo criticando intensamente as instituições museais e expositivas (que para os artistas valiam-se de preceitos pré-estabelecidos pela visão modernista de arte e pela valoração da arte ocidental), ao final do século XX a maioria desta produção estava inserida nos acervos museológicos e no circuito expositivo que compõe o sistema das artes. A arte conceitual provocou novas reflexões em torno do estatuto da arte, criticando as posições, instáveis e cambiantes, das figuras que compõem o sistema da arte, assim como os meios e instituições que a legitimam, e entre eles está a figura do curador.

O crítico-curador, no pensamento de Freire (1999), integra o mesmo grupo ideológico dos artistas. Faz parte de uma parceria-cumplicidade. Tanto o crítico quanto o curador se configuram em colecionadores das histórias/memórias que se constituem a partir de investigações do processo criativo, concebidas num sistema de trocas entre determinados grupos de artistas, críticos, curadores. Isto funciona em diferentes níveis e atravessa o campo das instituições para constituir um conjunto de relações de sociabilidade, afetividade e de constituição de “grupos de gosto”, gerando, a partir dessas trocas, os acervos documentais dessa produção.

A figura do curador, no sistema da arte, pode ser comparada ao papel exercido pela figura de um dos embreantes apontados por Cauquelin (2005a), o crítico-marchand Castelli, que por meio de seu trabalho, promoveu os artistas associados ao seu nome, a partir da valorização da informação, de publicações jornalísticas e de catálogos de arte que se constituíram cada vez mais luxuosos.

Cauquelin (2005a) definiu que a modernidade desencadeou um processo de consumo que afetou diretamente o sistema da arte. Criou-se uma rede de relações que envolvem desde o processo de produção da obra, até o processo de coisificação do artista-como-obra. Este se torna um produto, um nome a ser disponibilizado pela rede de informações que se tornou fundante para todo o esquema de legitimação do artista, de sua obra e das instituições que o incorporam em seu acervo.

Neste universo, a autora ressalta o papel de Castelli como um embreante, ele compreendeu a lição das redes: as redes midiáticas são as redes comerciais. A rede é estabelecida por um número infindável de pessoas e instituições imbricadas entre si. São os produtores<sup>174</sup> da rede que, no domínio artístico, dispõem de uma grande quantidade de informações, o mais rapidamente possível, causando o efeito rede, caracterizado da seguinte forma:

A primeira é a *velocidade* de transmissão de um ponto ao outro do mundo. A segunda é *antecipação do signo sobre a coisa*: antes de ter sido exposta, a obra do pintor, ou mais precisamente seu signo, já circula nos circuitos da rede. O signo precede, pois, aquilo de que é signo. Depois, novamente, a utilização da rede para a revenda entre os atores produtivos. Finalmente, característica não negligenciável, *a colocação do artista entre parênteses*, aquele que *funciona como* objeto de troca de signos (CAUQUELIN, 2005a, p. 68).

Todo esse universo de produção e divulgação intermediária passa pelo olhar do crítico curador e pelo material teórico textual e imagético que ele apresenta sobre a obra. Esse material é também uma “porta de entrada” no sistema da rede de relações que envolve o sucesso da exposição e do artista.

É importante observar a construção do catálogo como um objeto empírico, cuja produção é mediada por três eixos intrínsecos entre si: o catálogo propriamente dito, a reprodução desse catálogo ou o médium de reprodução (design) e as obras em processo (artista, médium da obra, processo de criação). Mesmo não tendo visto a exposição, o leitor do catálogo (a partir de sua circulação) percebe os elos de ligação entre os artistas no processo de criação das obras e da exposição, a curadoria, e o público que, como receptor perceberá as teias que envolvem a proposta curatorial, a partir da observação/leitura imagética e textual do catálogo mediado pelo texto/imagem na construção de significados.

Freire (2006a), ao falar sobre circuitos alternativos na produção e circulação da obra de arte, aponta a mídia impressa como uma das possibilidades mais ricas que se iniciou

---

<sup>174</sup> Esses atores são, segundo Cauquelin (2005a), conservadores de grandes museus, importantes galeristas, *experts*, diretores de fundações internacionais, entre outros mediadores intermediários.

com a arte conceitual. Segundo ela, já no início de 1960, surge o livro de artista como uma série de atividades que se inventa ou se reinventa, no mesmo momento, como poética singular. São publicações que não se constituem em “publicação sobre arte, mas arte em si mesma”. O catálogo se constitui num trabalho de curadoria que apresenta a obra, o artista e o acervo, possibilitando visibilidade e legibilidade à obra. É um diálogo verbal/textual que se organiza em torno de uma proposta curatorial e das políticas de aquisição e crítica que a instituição encerra.

MELIN (2007), em estudo sobre o espaço expositivo, defende a tese de que a publicação elaborada pela instituição é também a exposição primária, ou seja, a publicação da obra e sua circulação e veiculação, pública-receptador-tátil representam um contato direto com a obra. Contextualizando historicamente, ela mostra que mesmo em Benjamin – a era da reprodutibilidade técnica, já apontava para a obra como novos meios de circulação. A produção artística de 1960 e 1970 e, mesmo a arte conceitual, já enfatizavam a reprodução gráfica como forma expositiva. A autora não tira a importância do espaço do museu, mas mostra que ele não é o único caminho a ser percorrido, e sim um aliado, nesse processo de veiculação da obra.

a publicação como espaço expositivo, torna-se o dispositivo que prolonga a efemeridade do tempo de uma exposição, deslocando o que sempre se veiculou como informação secundária ou registro de uma exposição realizada em espaços de museus e/ou galerias para, ela própria – a publicação – ser o veículo primário das práticas artísticas que ali se inserem (MELIM, 2007, p.2).

Diante desta idéia, percebe-se que a produção editorial das instituições museológicas tem por objetivo tanto o processo de documentação e patrimonialização da obra, quanto a capacidade de se tornar um veículo ou suporte expositivo. Ao expor as raízes históricas da compreensão da publicação como exposição primária, Melim (2007) afirma que para alguns autores, dentre eles, Seth Siegelaub, publicação e obra se confundem, ou seja, tem-se a mesma obra, mas em formato diferente. Para Siegelaub, *apud* Melim (2007, p. 5), “publicações significavam a mesma coisa que um espaço de galeria significa para a maioria das pessoas. Documento e obra, reprodução e obra se equivaliam e a publicação passava a ser um dispositivo que estabelecia novas estratégias curatoriais”. O verdadeiro espaço da exposição era o catálogo, e a presença física dos objetos na exposição era suplementar à publicação. Isso fazia do catálogo uma informação primária e não mais secundária. Melim (2007) expõe que o projeto *xerox book* de autoria de Seth Siegelaub modifica a forma de pensar a obra de arte, visto que para ele a publicação é a obra. Este projeto consistia numa

exposição-publicação. As obras seriam fotocopiadas e divulgadas, ampliando a audiência da obra. O autor estabeleceu a publicação como lugar possível para a produção e exposição, ampliando também a forma de pensar a obra de arte. Analisa-se que, mesmo diante da própria publicação, nela estarão implícitas as noções de arte. A complexidade deste conceito abrange todas as esferas do campo da arte no contexto de sua institucionalização, incluindo as definições teorizadas pelo próprio artista.

Andrea Fraser (2008) defende a participação do artista teórico no âmbito das instituições, assim como, a crítica às instituições no processo de institucionalização da obra. Ela defende que instituição não é só o espaço físico, museu e galeria, mas a obra, o artista, e diferentes campos da arte se caracterizam em instituição. Esse processo de institucionalização da arte em museus fará emergir uma concepção da arte que não inclui só o museu ou o universo de produção e recepção, mas todo campo da arte como universo social.

Diante da defesa teórica do artista Asher, Fraser (2008) expõe que para esse artista a institucionalização da arte como arte não depende de sua localização nos limites físicos de uma instituição, mas de seu enquadre conceitual e perceptivo. Percebe-se, com isso, que tanto o teórico quanto o espectador, sujeitos fruidores, podem institucionalizar a obra, o que depende de sua capacidade perceptiva ao objeto, independente de onde esteja.

Arte não é arte porque está assinada por um artista ou porque é exibida em um museu ou qualquer outro *site* institucional. Arte é arte quando existe para discursos e práticas que a reconhecem como arte, seja como objeto, gesto, representação ou apenas idéia. A instituição da arte não é algo externo a qualquer trabalho de arte, mas a condição irreduzível de sua existência como arte. Não importa quão pública seja sua localização, quão imaterial ou transitório, relacional, cotidiano ou mesmo invisível, o que é enunciado e percebido como arte é sempre já institucionalizado, simplesmente porque existe dentro da percepção dos participantes do campo da arte como arte; uma percepção não necessariamente estética, mas fundamentalmente social em sua determinação (ASHER 1977, *apud* FRASER, 2008, p. 184).

Percebe-se, por meio de sua concepção que, a arte como instituição não se dá só quando está institucionalizada em determinado espaço ou organizações como museus, mas quando é internalizada e incorporada nas pessoas. Diante dessa noção de arte, defendida por Asher, a complexidade de sujeitos envolvidos no processo de institucionalização da obra e na sua definição torna as reflexões sobre a noção de arte, no escopo das instituições, extremamente amplo. A rede de relações a ela associada, assim como a sua concepção como campo social, dificulta, conforme observa Fraser (2008), a percepção do que está dentro ou fora deste embate (institucionalização), pois o campo da arte por ela definido abarca,

todos os *sites* nos quais a arte é apresentada – de museus e galerias a gabinetes corporativos e casas de colecionadores, e até espaços públicos quando neles há arte instalada. Também inclui os *sites* de produção da arte, ateliês, assim como escritórios, e os *sites* de produção do discurso artístico: revistas de arte, catálogos, colunas direcionadas à arte na imprensa popular, simpósios, conferências e aulas. E ainda, os sites de produção de produtores da arte e do discurso artístico: programas de ateliês e residências, programas de história da arte e, agora estudos curatoriais. E finalmente, [...] espectadores, compradores, comerciantes e realizadores (FRASER, 2008, p.182, 183).

Na esteira desta complexidade, corroborado por Cauquelin (2005a) quando analisa o sistema da arte, e Freire (2006a), percebe-se uma ampla rede de relações, na qual a arte se insere. A escolha da instituição museu como objeto de investigação deste estudo se efetiva por compreender que toda obra de arte segue o percurso de patrimonialização, a partir de sua institucionalização e, historicamente, mesmo diante da produção artística de vanguarda, que foi a primeira produção a contestar a institucionalização da obra, o caminho percorrido por essa produção chegou sempre ao museu e ao seu enquadramento na esfera institucional. Partindo desse princípio pode-se afirmar que a arte do tempo presente se enquadra neste universo de situações e se afirma como uma produção musealizável. Mesmo com as críticas institucionais, levantadas por artistas do período 1960 e 1970, a sua produção, seus registros, seus projetos, tudo se configura em documentos musealizáveis, independente de seu contexto de exibibilidade.

No entanto, é o museu, ou espaços expositivos institucionalizados que vão abarcar a produção legitimando-a como obra de arte. Sobre esta questão, Freitas (2005) afirma que “por mais que o campo artístico brasileiro ainda não estivesse suficientemente institucionalizado, seus principais museus, salões e bienais, evidentemente possuíam já o poder de legitimação institucional, ou seja, o poder de batizar, pelo simples ato de exibição, uma obra como sendo arte” (FREITAS, 2005, p. 207). Diante do exposto, o museu torna-se para este estudo “o lugar da arte”, o tempo/espaço em que se materializa uma noção de arte que se constitui, principalmente, como lugar de exposição, no qual o simples ato de exposição pode legitimar a obra. Essa legitimação observada a partir do valor de exibição<sup>175</sup> leva a transformações do espaço expositivo, ao longo do século XX.

As transformações que se efetivaram no espaço museal podem ser observadas, no Museu de Arte de Santa Catarina – MASC, a partir dos catálogos/documentos de seus arquivos. A exposição de reinauguração do museu (MAMF), em 1952, apresenta-se em uma

---

<sup>175</sup> Freire (1999) já ressaltava em análise sobre o arquivo fotográfico de obra-processo que a exibição deste arquivo dentro do museu, agregava-lhe o valor de exibição, e na sua esteira, transformava-o em arquivo-obra.

sala de pequeno porte, enquanto na nova sede é reservada para o espaço expositivo uma sala de 1440m<sup>2</sup> (Figura 18).

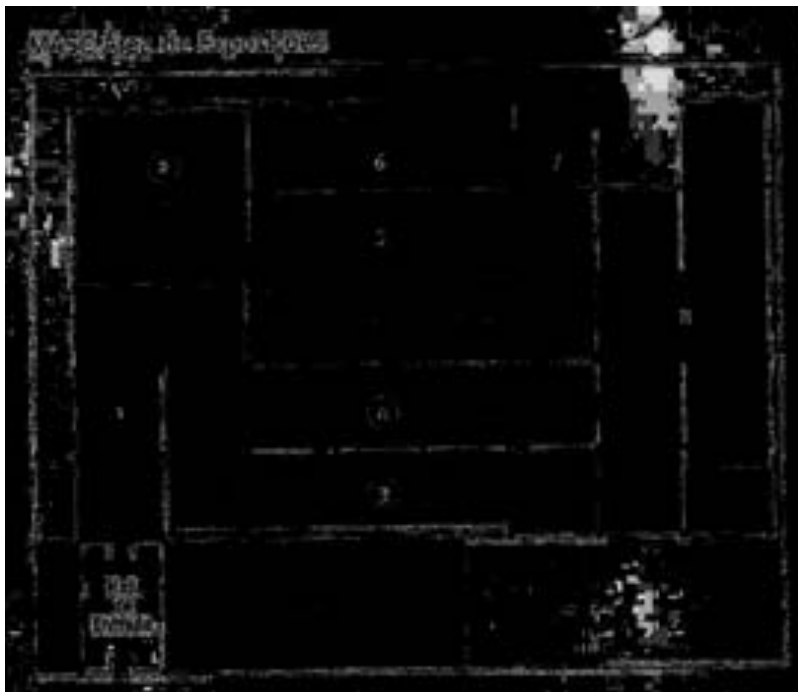


Figura 18: Área de Exposição.  
Masc. Folder do MASC, s/d.  
Arquivo MASC.

Espaços:

- 1- Espaço Vitor Meirelles
- 2- Sala quadrada
- 3- Espaço Eduardo dias
- 4- Espaço Eduardo Dias
- 5- Espaço Martinho de Haro
- 6- espaço Martinho de Haro
- 7- Auditório
- 8- Sala especial Harry Laus (acervo)

Estes elementos de transformação que se apresentam, a partir de documentos impressos e/ou fotográficos, fazem parte de uma leitura dos arquivos do museu que deve considerar, além das mudanças espaço/tempo, que integram a noção de arte pelo valor de exposição, também a fabricação do contemporâneo, a partir da ampliação deste espaço expositivo que delinea os contornos do que seja arte, e ainda, a expansão de um campo observado por Archer (2001). Os museus, a partir dessa expansão e da materialidade e monumentalidade da arte do tempo presente, abrem-se para as novas poéticas de produção ao mesmo tempo em que procura legitimar seu acervo moderno ou contemporâneo, neste novo universo intermidial, intertextual, incorporal.

Diante das considerações aqui apresentadas, que permeiam a construção de um conceito, ou uma noção de arte, a partir das intrincadas manifestações da arte tempo presente e das inferências do sistema das artes, esse universo de mediações que atua no campo da patrimonialização-institucionalização do objeto como arte, também atua como deflagrador desse conceito. Percebe-se que cada mediador-ator-instituição atua conforme se viu em Cauquelin (2005a), como embreante dessa relação. Daí a necessidade de desvelar esse universo institucional e os princípios expositivos que compõem as mudanças no contexto do

MASC. É esse universo regido por diferentes dispositivos museológicos que será analisado nos capítulos três e quatro desse estudo.

### 3 O ESPAÇO EXPOSITIVO MODERNO E AS TRANSFORMAÇÕES NA ARTE

Pode alguém fazer obras,  
que não seja obras de arte?  
Marcel Duchamp

A obra moderna, no início do século XX, traz grandes transformações aos espaços museológicos cujos protótipos estão centrados nos modelos do século XIX. Estas transformações geraram a autonomia da obra que se efetiva também na reciprocidade desta relação com a lógica do mercado. Desde os salões do século XIX, as exposições da vanguarda e do modernismo brasileiro, como cada mudança no conceito de arte, influenciaram as concepções expositivas causando impacto à produção artística. O inverso também ocorreu, as exposições – que não se constituem em espaços neutros – também influenciaram as concepções de arte do público receptor. Têm-se aí, exposições firmadas pelo circuito moderno por meio do cubo branco<sup>176</sup> e exposições vinculadas aos novos museus e ao circuito de projetos voltados para megaeventos, que trazem novo cenário espacial para o circuito museológico<sup>177</sup>.

Se se considerar o cenário brasileiro do início do século ver-se-ia que o movimento que se configurava nos grandes centros europeus do início do século não chegou até o Brasil imediatamente. A produção brasileira era cercada pelo academicismo trazida pelos neoclássicos da Missão Francesa, o que acarretou certa resistência por parte dos artistas, dos críticos e da sociedade à nova arte que se apresentava. Independente desse cenário brasileiro as mudanças que se configuravam no campo da arte almejavam o despertar do público para uma produção artística que apresentava novas conceituações de espaço, tanto no campo de sua estrutura formal – mudanças no campo da bidimensionalidade, não-representação mimética da natureza – quanto no campo de sua espacialidade, considerado por alguns autores como o fim da moldura<sup>178</sup>.

---

<sup>176</sup> O termo cubo branco criado por O’Doherty (2002) quando se refere ao formato de exposições modernas será explicitado neste capítulo.

<sup>177</sup> Gonçalves (2004) chama de exposição dramatizada, ela apresenta o conceito de “cenografia” vinculada aos novos museus por acreditar numa aproximação entre a comunicação da exposição e a comunicação que ocorre com o teatro. Já Montaner (2003) analisa as mudanças no campo da arquitetura de museus, ao falar dos museus para o século XXI, ele traça o percurso desses museus desde o tradicional museu do século XIX até o antemuseu, caracterizando os novos museus numa arquitetura que se sobressai a revelia do próprio acervo.

<sup>178</sup> Tassinari (2001) observa que a arte moderna “formou-se tanto a partir quanto contra o naturalismo de matriz renascentista que a precedeu” (p.17). Segundo esse autor, a arte moderna pode ser analisada por sua conceituação de espaço caracterizada por uma fase de formação, delimitada pela moldura, seguida por uma fase de desdobramento, onde a colagem da moldura sobre a tela requer um novo emprego do espaço na tela. Para ele, a arte ainda é moderna, e o que se chama de arte contemporânea, é na verdade sua fase de desdobramento.

Analisando o primeiro momento desse circuito, percebe-se uma dialética das exposições, que veio firmar a autonomia do circuito moderno e suas concepções expositivas propondo novas formas de pensar a museografia tradicional. Estes circuitos expositivos do século XIX e XX representam importante legado às concepções museológicas atuais e ao fortalecimento das instituições.

Por meio dessa nova ética, os artistas davam origem a um processo irreversível na história das transformações da produção artística; nele, o abandono do ilusionismo perspectivista - que, desde os primeiros grupos de vanguarda até a afirmação moderna, destituíra a moldura e a base, elevando assim a obra à categoria de objeto e, conseqüentemente estreitando a relação entre obra e espaço - demarcaria a trajetória definitiva para a autonomia do circuito moderno (CASTILLO, 2008, p. 37)

Percebe-se que a arte se transformou historicamente e alterou o campo da produção artística que dá visibilidade a esta produção. As mudanças e transformações no contexto da arte moderna influenciaram tanto essas alterações que se efetivaram no processo expositivo, quanto a crítica e o conceito/noção de arte, delimitando para ela um novo lugar.

As primeiras alterações se deram no próprio espaço expositivo que, no século XIX, era composto pelas grandes mostras vinculadas ao Salão de Paris, cuja referência era uma sala coberta de obras do chão ao teto, o que dificultava o processo de fruição diante de obras que estavam localizadas uma ao lado da outra, separadas por suas grandes molduras. As mostras desse período, segundo Castillo (2008), não possuíam grande preocupação com a questão espacial, eram apresentadas como fragmentos do mundo, e a moldura era o parâmetro espacial que condicionava o olhar do espectador para dentro de seus limites.

Esse fim da moldura, como se viu em análise de Maciel (2004) e Noronha (2006a), também reportou à produção cinematográfica, antes limitada aos contornos da tela, e passou a gerar produções variadas por meio de um ambiente sensorial e imersivo, principalmente na perspectiva dos novos conceitos expositivos já no final do século XX<sup>179</sup>. No Brasil, este fim da moldura foi gerado pelos artistas neoconcretos<sup>180</sup> que, na arte contemporânea, já

---

<sup>179</sup> Essa questão do fim da moldura reporta aos estudos ligados as novas mídias como é uma das perspectivas do grupo de pesquisas do CNPq “Interarte: processos e sistemas interartísticos” liderados por Noronha. O grupo lida com essa problemática interartística, intermedial que aqui é exemplificada pelo dispositivo cinema. Cinema não só como arte no tempo, mas como arte espacial.

<sup>180</sup> A ruptura neoconcreta na arte brasileira data de março de 1959, com a publicação do *Manifesto Neoconcreto* pelo grupo de mesmo nome, e deve ser compreendida a partir do movimento concreto no país, que remonta ao início da década de 1950. O contexto desenvolvimentista de crença na indústria e no progresso dá o tom da época em que os adeptos da arte concreta no Brasil vão se movimentar. O programa concreto parte de uma aproximação entre trabalho artístico e industrial. Da arte é afastada qualquer conotação lírica ou simbólica. ([www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br))

assinalavam para as mudanças no contexto expositivo a partir da relação entre espectador e obra em um processo de experienciação. Se se pensar uma questão proposta por Gonçalves (2004, p. 21) – “até que ponto as características da arte e da cenografia da exposição caminham em direções semelhantes?” – ver-se-á que essas mudanças não se processaram isoladamente, elas contemplam mutuamente a forma de pensar e fazer arte, pois as poéticas se alteraram ao mesmo tempo em que a cenografia, numa relação simbiótica, se efetivou, paulatinamente, desde o final do século XIX.

Para Castillo (2008), a necessidade de novas concepções em torno do conceito expositivo no final do século XIX pode ser observada pelos Salões daquela época. Havia uma arte oficial disponível aos compradores burgueses, e uma arte incompreendida, marginal, representada pelos artistas inovadores que eram rejeitados pela organização oficial. O final do século XIX trouxe grandes mudanças, não só na concepção estética como também nas concepções de espaço e montagem.

Segundo Gonçalves (2004), a exposição tem por objetivo influir o receptor, ela é um canal de contato entre o transmissor e o receptor, com o intuito de lhe transmitir uma mensagem – daí sua não-neutralidade. No início do século XX essa influência trazia elementos da nova arte e de sua autonomia buscando, com isso, sua exponibilidade num espaço absolutamente “neutro”, um espaço moderno, limpo, livre, destinado à contemplação da obra como pode ser observado nesta imagem o formato do cubo branco (Figura 19).



Figura 19: Frank Stella, vista da instalação, 1964. Leo Castelli Gallery, Nova York. Modelo de galeria cubo branco. Fonte: O’Doherty, (2002, p. 22)

Sobre estes espaços, o artista norte-americano O’Doherty<sup>181</sup> (2002) investigou o efeito da galeria modernista sobre o objeto artístico, compreendendo as mudanças de escala, os efeitos sobre o visitante e como o espaço galeria, se apodera do objeto tornando-se ele próprio o objeto. Ao analisar as mudanças no contexto do espaço expositivo, o autor analisa a própria noção de arte e como esta se configurou. Esta nova percepção entre arte e espaço foi chamada por esse autor de cubo branco, por promover uma ação isolada e autônoma do olho, ou seja, a disposição da obra no espaço é de tal forma límpida que o olho, ao percorrê-la, parece ser guiado diante de uma autonomia do próprio corpo. A relação é mística em um espaço em que não se pode mover, conversar, rir ou falar em tom de voz normal. Os efeitos morais e éticos do espaço sobre o espectador é visível, um ser quase inerte, sem opinião e sem vida, apenas a tudo reverencia e aceita como o sagrado definido e institucionalizado. Esta é a forma como a arte moderna se apresenta a partir desta noção do cubo branco inserido nos espaços expositivos.

Essa noção representa a autonomia da arte no circuito que, livre de qualquer interferência, consagra-se no espaço ideal vislumbrado por toda e qualquer instituição de arte no início do século. Porém, não tão neutra, pois pela análise de Gonçalves (2004), toda exposição sempre terá sua intencionalidade formativa.

Vê-se pelos estudos de O’Doherty (2002) que o público aceita as premissas ali instauradas que incitam um certo desconforto no observador diante daquela posição contemplativa. A história do modernismo, para esse autor, está enquadrada neste espaço e na maneira como o vemos. No espaço da Galeria, a arte é isolada de tudo que possa prejudicar sua apreciação de si mesma. É dar ao recinto, cubo branco, a presença de outros espaços cheios de convenções, como a santidade da Igreja, a formalidade do tribunal, a mística de um laboratório de experimentos, tudo isso para produzir um espaço estético único.

Neste ambiente, a arte é livre para assumir vida própria “sem sombras, branco, limpo, artificial – o recinto é consagrado à tecnologia da estética. Montam-se, penduram-se, espalham-se obras de arte para estudo. Suas superfícies imaculadas são intocadas pelo tempo e suas vicissitudes” (O’DOHERTY, 2002, p. 04). A galeria expõe uma formalidade contida em diferentes instituições, suas janelas lacradas limitam a entrada daquele que está de fora, do outro, do diferente. As paredes pintadas de branco remetem o olho ao objeto em si – só ele existe no espaço do cubo branco em que é vetada até a presença humana. O teto, única fonte de luz, remete o ambiente à mística do “ser” iluminado – aquele que adquire vida própria.

---

<sup>181</sup> Brian O’Doherty, também conhecido como Patrick Ireland, é artista e escritor. Sua obra tem sido exposta em várias galerias e museus dos Estados Unidos e na Europa.

Neste espaço, a reação do espectador é irrelevante, é eliminado (O'DOHERTY, 2002). A galeria torna-se, como na definição do salão de 1830, um lugar com uma parede que é coberta por uma parede de quadros (Figura 20).



Figura 20: Salão Parisiense do século VIII. Paredes repletas de quadros. Fonte: Castillo (2008).

Observa-se que alguns espaços culturais permanecem com esse formato de exposição dada a tipologia de seu acervo configurando um cenário expositivo tradicional, e porque não – cenográfico, se se considerar as proposições de Gonçalves (2004) que caracterizam a exposição como cenografia, e assim, pode-se analisar que o intuito dessas instituições é remeter o espectador ao cenário expositivo do século XIX<sup>182</sup> (Figura 21). No entanto, considerando ainda a mesma proposição, acredita-se que, no século XXI e diante das exigências contemplativas trazidas pelas novas poéticas visuais, esta mesma tipologia de acervo do século XIX poderia ser visualizada por meio de um cenário para o século XXI. É o que mostra Gonçalves (2004) em seu estudo quando analisa a nova estética de exposição, a partir de projetos expositivos que incluam uso de novos materiais, novas técnicas e tecnologias que criem ambientações cenográficas de caráter imersivo, provocando nova relação entre obra, exposição e público. A autora cita como exemplo a exposição Brasil 500

---

<sup>182</sup> A exposição da Pinacoteca do Estado de São Paulo possui este mesmo formato. Analisada em visita-diagnóstico em dezembro de 2008, remete também ao formato de exposição permanente do Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), também observada durante visita exploratória em outubro de 2008 – embora “visualmente” sua exposição não seja tão carregada.

anos, cujo cenário de várias mostras pensadas a partir de instalações possibilitava esse anacronismo espacial.

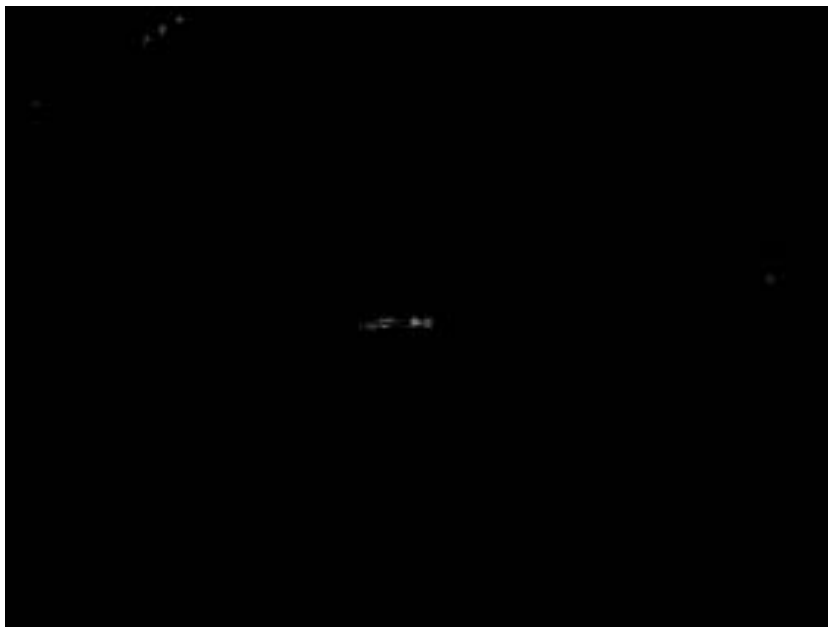


Figura 21: Pinacoteca do Estado de São Paulo, modelo expositivo do século XIX. Fotografia tirada durante as visitas exploratórias, dez. 2008.

Percebe-se que essas experiências expositivas que hoje (2010) são vivenciadas no contexto de instituições culturais e museológicas surgiram a partir da obra moderna que se lançou no espaço/superfície da tela depois que a moldura perdeu o sentido. Foi a partir do legado expositivo das vanguardas artísticas que a modernidade afirmou seu novo espaço em favor da experiência perceptiva do objeto. No entanto, as experimentações das vanguardas não eram incorporadas pelos museus, principalmente no início do século XX. Segundo Castillo (2008), a museologia, ainda tradicional, repetia os protótipos de exposição do século XIX que propunham distribuição espacial e museográfica concebida segundo uma linearidade histórica. As novas bases para debater e reformular a museologia tradicional surgiu, segundo a autora, em 1928, em Genebra, traçados pela União Internacional de Museus. Estas reflexões se referiam principalmente à ampliação do espaço físico dos museus. Foi a partir delas que, na década de 1930, os espaços mais puristas se propagaram e a nova museologia incorporou como conteúdo expositivo o espaço do cubo branco.

Segundo Gonçalves (2004), essa nova tipologia expositiva apareceu com o primeiro Museu de Arte Moderna de Nova York, nos Estados Unidos, quando

convencionaram utilizar essa cenografia de paredes brancas nas exposições de arte moderna impondo a partir do cubo branco o espaço ideal.

Os movimentos da vanguarda surgiram em contraponto a esta sacralização da arte diante da galeria. O artista procurou, de alguma forma, incitar o público a uma reflexão sobre este espaço que se consagrava aurático, assim como a obra que ali se consolidava. Estes conceitos analisados por O’Doherty (2002), em relação a arte moderna e a concepção do cubo branco, foram, sem dúvida, delineadores da noção de arte e da aura moderna, que persistem no campo da arte como um “rumor teórico”<sup>183</sup>.

Com o desenvolvimento e experimentações sobre as exposições até os anos 1920, estas foram exigindo maior intervenção do espectador em detrimento do objeto artístico que se mostrava menos autônomo. Com isso, exposições cenográficas, definidas por Gonçalves (2004) como exposições de cenografia dramatizada, foram se configurando abrindo debates sobre o espaço ideal defendido pelo modelo MoMA. Ou seja, o espaço contemplativo passa, aos poucos, a depender do sujeito fruidor, presente nas novas concepções de exposições cenográficas.

No pensamento de O’Doherty (2002), as primeiras intervenções em exposições foram realizadas por Duchamp e entraram para a história ao mesmo tempo em que a deixaram acuada. Isso a fez moderna e a caracterizou em uma arte de nova espécie<sup>184</sup>. O espectador atormentado, tenta compreender as ações que se seguem, às vezes, presas aos elementos formais, outras vezes subjugados às ilusões pelas intervenções que saem da tela para ocupar o espaço da galeria como nessa obra de Duchamp<sup>185</sup> (Figura 22). Iniciou-se, a partir daí, um diálogo com o público que ao mesmo tempo desmistificava o espaço definido como cubo branco.

---

<sup>183</sup> Expressão utilizada por Cauquelin (2005b) para designar a opinião sobre o conceito de arte de todos aqueles envolvidos no campo da arte, desde o próprio artista até o espectador.

<sup>184</sup> Em julho de 2008, em visita-diagnóstico ao MAM de São Paulo estava em exposição temporária a obra de Marcel Duchamp com a exposição “Uma obra que não é uma obra”, nesta exposição pode-se perceber que o legado de Duchamp é exatamente este, colocar em dúvida o que é ou não arte, e ainda, a obra que se configura em arquivo, tornando-se posteriormente em obra, no contexto da institucionalização.

<sup>185</sup> Dentre as intervenções de Duchamp, pode-se citar a Milha de Fio (1942) realizada para a mostra dos Primeiros Documentos do Surrealismo. Segundo O’Doherty (2002, p. 79) ao invés de ser uma interferência tornou-se uma nova arte.



Figura 22: Marcel Duchamp. Milhas de fio (1942). Intervenção para a exposição – Primeiros Documentos do Surrealismo. Fonte: (O'DOHERTY, 2002. p. 84)

Esse debate já exigia uma nova forma de pensar as exposições, os espaços expositivos e a obra de arte. Nos anos 1960 e 1970, os artistas passaram a contestar o espaço da galeria por meio de intervenções que a deixaram vazia ou plena de objetos, lacrada ou embrulhada como se observa nessa obra citada por O'Doherty (2002)<sup>186</sup> (Figura 23). Ações que levaram o público, diante do vazio ou da porta fechada, a formular sua própria compreensão ou conceito – o vazio forçava a pensar um conteúdo. Estas contestações tomaram força, principalmente pelo processo mercadológico que envolvia a arte e a galeria. Ao contestar este espaço, o artista mostrava sua insatisfação pelo processo gerado pela galeria ao mesmo tempo em que, mesmo negando-a, ela se tornava um instrumento de afirmação de sua produção.

<sup>186</sup> O'Doherty (2002) cita várias intervenções na galeria que colocariam o espaço do cubo branco como cérebro a fazer reflexões, ou seja, a partir do espaço vazio, incitava-se a reflexão sobre arte, mesmo ela não estando presente. Para ele, um dos trabalhos mais polêmicos não ocorreu numa galeria e sim no MAC de Chicago onde, artista e curador (Christo e Van der Marck), autor e co-autor, ofertaram o museu como objeto de arte. O MAC foi empacotado (como produto). O objeto é possuído, mas a posse é incompleta. O modo como a obra se processa (o empacotamento) é que dá a ela uma dimensão política. Uma grande estrutura empresarial, que se desfaz rapidamente, um pequeno lampejo de beleza.



Figura 23: Christo e Jeanne-Claude, Museu de Arte contemporânea, Embrulhado, Chicago (1969). Fonte: O'Doherty (2002, p. 120)

Cauquelin (2008, p. 67) ressalta que a forma do vazio ou o vazio sempre foram desafios para o artista, principalmente a partir das primeiras décadas do século XX quando toda construção representa um jogo, um equilíbrio entre o vazio e o cheio, o repouso e o movimento. Para ela, grande parte dos artistas contemporâneos trabalha com a idéia de que o vazio é o buraco. Retira-se de um determinado espaço um grande volume de terra, que pode ser preenchido por outra terra ou outro material – *Land art*. O buraco torna-se uma metáfora, porém, os fragmentos ali retirados (matéria), as fotos ou registros são expostos na galeria. Na realidade, a desmaterialização é também metáfora, visto que a documentação (o arquivo) é corporal. O documento exposto na galeria desmente a própria ação – o vazio, no espaço<sup>187</sup>.

Essa obra ou esse movimento que pretendia rejeitar a arte das galerias e das exposições tradicionais desmaterializando a arte, para Cauquelin (2008), não conseguiu impor sua regra e continua utilizando os mecanismos habituais e sofrendo influência das mediações culturais. Ou seja, as galerias são indispensáveis mesmo quando se pretende negá-la. Assim, a galeria vive esse papel de lugar incontornável (um ir e vir) que dá a ver a passagem do vazio – ao lugar – ao vazio, criando aí uma noção de deslocamento. Nisso, consistia a crítica, a

<sup>187</sup> Percebe-se que todo este campo que dá visibilidade e existência à obra é fundamental no processo de compreensão de arquivos que se apreende neste estudo. A existência da obra está condicionada ao arquivo, aos textos, fotos e documentos que são gerados no processo de ação/criação da obra imaterial, efêmera, fulgaz, presente no processo de criação das poéticas visuais do tempo presente.

contestação, a museologia empreendida pelo artista dos anos 60/70, que não perdurou aos dias atuais. O propósito inicial de crítica às instituições, como o jogo entre o vazio e o lugar, possibilitou o fortalecimento da instituição.

Todo este esquema de inconformismo, segundo O'Doherty (2002), levou a crítica ao museu, ao sistema da arte, ao aparato econômico, ideológico e de interesses que girava em seu entorno. Para ele, as instituições, inclusive os museus, tinham todo o interesse econômico sobre o processo de criar e vender arte. O autor enfatiza, diante disso, a necessidade de ter ciência dos modos arbitrários e dominadores de atribuir valor<sup>188</sup>. No entanto, mesmo com essa ênfase à crítica ao museu, todo o esquema questionado pela arte dos anos 1960 e 1970 foi abafado pelo sistema a partir dos anos 1980.

A produção artística dos anos 1980 traz de volta o recanto da galeria e sua indiscutível arena do discurso. Ou seja, traz de volta a pintura e o espaço da galeria. Produto e consumo retornaram com exuberância de conteúdo, e a produção 1960 e 1970 (mais conceitual) vai aos poucos perdendo visibilidade. A arte e a produção artística, a partir deste período, recomeçam contrariando todo o período de luta e debate instaurado pelo artista de vanguarda e pela produção conceitual, reforçando todo o sistema que se estabelece no campo da arte e que se configura na sua institucionalização.

### 3.1 AS TRANSFORMAÇÕES DO MUSEU: CRÍTICA ÀS INSTITUIÇÕES

As transformações do espaço expositivo, observadas até aqui por meio do espaço moderno e das intervenções que surgiram questionando este espaço, não deixaram de afetar a instituição museológica que, como se viu, foi alvo de críticas em diferentes momentos no século XX. Sendo a vanguarda histórica a que mais teceu observações sobre o papel do museu enquanto instituição expositiva, chegando a anunciar a morte do museu, a arte produzida por ela seria impossível de ser institucionalizada dado seu caráter contestador. No

---

<sup>188</sup> Chin-Tao Wu (2006) em estudo sobre a privatização da cultura mostra o efeito perverso da entrada do capital de empresas e corporações no campo de fomento às artes e sua consequente inserção no centro do palco. Ou seja, a cultura tem sido campo de *status* e comercial para os investidores que, em contrapartida, tanto podem fazer parte dos conselhos de museus e ou instituições patrocinadas, como podem, em alguns casos, utilizarem os espaços museológicos para reuniões de interesse político e comercial. Em ambos os casos apresentam aspectos ideológicos sobre um juízo de valor e interesse sobre determinado artista ou instituição, um campo em plena expansão não só no mercado de arte analisado por essa autora (Estados Unidos e Grã-Bretanha) quanto em qualquer outro país.

entanto, o museu, mesmo diante de críticas e contestações, ainda se configura como lugar de exposição. Isso porque as poéticas contemporâneas e seu processo de documentação e registro *a priori* incitam a sua institucionalização, ou seja, como afirmou Cauquelin (2008), sem seu registro ou documentação, a obra não existiria.

Ao longo do século XX, essas transformações ocorridas na esfera da arte refletiram, tanto no espaço expositivo, quanto na própria estruturação organizacional dos museus, que passaram de um espaço contemplativo de paredes brancas para um espaço relacional, exigindo maior participação e envolvimento do espectador. Os museus passam a apresentar um perfil empresarial voltado a grandes exposições que acontecem também em galerias e outros espaços culturais. Essas modificações, segundo Castillo (2008), trouxeram a obsolescência da museologia tradicional que desde a década de 1950 já exigia reformulações.

Desde os primeiros salões e a medida que as propostas artísticas rompiam com modelos tradicionais, a realização de exposições assumia um papel cada vez mais importante para a veiculação da produção artística, sobretudo no que se refere à devida compreensão das obras pelo público. Em resposta a isso, gradativamente as montagens expositivas promoviam a intelectualização do público, a institucionalização da arte e, portanto, a autonomia do circuito, que, por meio dessas mostras, tornava a afirmação do projeto moderno uma consequência. Nesse contexto de ascensão artística coletiva, era inevitável que os artistas voltassem seus olhos para os museus, uma vez que neles, de forma análoga a tais conquistas, residiria o conhecimento máximo: a posteridade (CASTILLO, 2008, p. 83-84).

Para essa autora, a vitalidade dos museus atuais, ao abrirem seus espaços para as atividades de pesquisa científica, pode ser uma resposta aos inúmeros embates que a vanguarda lançou sobre o museu tradicional. Cem anos após a criação dos primeiros museus, a obra de arte se transforma em um ótimo negócio, principalmente para as grandes indústrias que adquirem obras criando acervos particulares<sup>189</sup>. Esse tipo de aquisição e de valoração da arte torna os acervos como centro de interesse das instituições culturais transformando, a partir daí, o museu em espaço artístico de sucesso, e ainda, um espaço de reconhecimento público sobre a produção do artista. Essa é uma importante consideração, visto que, neste início do século XXI, há uma grande valoração do artista que possui obras em acervos de museus.

Essas transformações aqui analisadas no campo espacial das instituições ocorrem de forma concomitante com um vasto processo de mudanças nessas diferentes áreas. Ou seja, as novas poéticas visuais geradas na passagem da arte moderna para a arte dita

---

<sup>189</sup> É o caso observado por Chin-Tao Wu (2006) no qual as empresas ao fomentarem as atividades expositivas das instituições, adquirem e constroem seus acervos paralelos, e em alguns casos, criam seus próprios museus para abrigarem tal acervo.

contemporânea refletem as alterações no campo expositivo das exposições, na ampliação desse espaço expositivo, na recriação interna desses espaços, como a questão da exposição cenográfica, observada no estudo de Gonçalves (2004), e ainda, mudanças na estrutura arquitetônica dessas instituições. Os diferentes museus e sua redistribuição espacial apresentam alterações na arquitetura desde meados do século XX, como analisa Montaner (2003), ao refletir sobre esse efeito à luz dos diferentes projetos arquitetônicos museológicos apresentados ao longo daquele século.

Para esse autor, um dos primeiros processos de ampliação da instituição museu veio com a consolidação da cultura pós-moderna e da indústria cultural na sociedade pós-industrial causando uma necessidade de ampliação dos espaços em função da criação de locais para exposições temporárias, bares, cafés, restaurantes, espaços para divulgação e consumo das exposições em questão. O autor observa, ainda, que as crises efetuadas pela vanguarda como crítica ao museu, paradoxalmente, acabaram por reafirmar o poder do museu como instituição de referência e síntese no processo de transmissão de valores e signos.

Huyssen (1996), autor que já contribui com este texto, também analisa essa batalha persistente contra os museus por meio das vanguardas, mas mesmo assim, o museu suportou o enfrentamento com o progresso, transformando-se na “menina dos olhos das instituições culturais”, uma importante mudança considerando que no início do século XX ele era alvo de muitas críticas.

A partir dos anos 1980, o papel do museu como conservador e elitista dá lugar ao museu como cultura de massa, instalando o que Huyssen (1996) chama de museomania. Essa transformação causa um profundo impacto na política de ver e exhibir. Nesse novo processo, a exposição permanente está cada vez mais sujeita a arranjos temporários enquanto as exposições temporárias – registradas em vídeos e luxuosos catálogos – constituem uma exposição permanente (o catálogo é a obra) que pode circular. É esse processo de transformação que valoriza o museu no contexto das instituições.

Castillo (2008), assim como Huyssen (1996), afirma que as críticas modernas e pós-modernas se tornaram indefesas para o museu, visto que, nesse contexto de críticas, não se destruiu o museu, pelo contrário, o museu se fortaleceu. A morte do museu, anunciada nos anos 1960 (com a crítica conceitual e vanguarda), não aconteceu devido a síndrome da museomania dos anos 1980. Ou seja, há uma crescente mercantilização da arte que não se abala diante das críticas aos museus e da espetacularização que assola as propostas museais, alimentando a idéia de museu como cultura de massa. Isto impulsionou o movimento ligado

às megaexposições que transformou a crítica à instituição irrelevante diante deste seu soerguimento.

Para este autor, o espaço para críticas institucionais deve ser aberto, mas de modo específico e não global, como as críticas proferidas pela vanguarda. Para ele o foco desta crítica também mudou. Ao invés de atacar o museu como claustro, deve-se considerar que hoje ele se transformou no foco da indústria cultural, em função das megaexposições.

Esse processo de transformação reflete não só no processo expositivo com a inserção de cenários e instalações que fazem da exposição um espaço de imersão e aprendizado, ao mesmo tempo em que é lúdico e crítico, mas também reflete sobre grandes mudanças na arquitetura dos museus. Projetos de reformas, ampliações e construções que trazem diferentes tipologias de museus para o cenário do século XXI. Essas mudanças nos anos 1980 são vistas por Montaner<sup>190</sup> (2003) como responsáveis pelas novas formas que surgem na estrutura arquitetônica dos museus. A crítica das vanguardas, por exemplo, leva ao surgimento de dois tipos de museus: museu de forma orgânica (organismo, singular) e museus como contêiner ou caixa polifuncional. O museu orgânico é inspirado em formas orgânicas e se destaca por sua singularidade, ou seja, possui estreita relação com o ambiente e com seu contexto urbano<sup>191</sup>. Já o museu contêiner se apresenta como uma caixa, como gabinete de colecionador, um modelo ideal da arquitetura moderna<sup>192</sup>. Para o autor, esse modelo de museu é mais versátil no sentido expositivo, sendo o Centro Nacional de Arte e Cultura Georges Pompidou<sup>193</sup>, em Paris, o modelo mais multifuncional e popular. O Centro Beaubourg, como é chamado, constitui-se num modelo a partir de sua construção voltada para a cultura de massa, descrito por Baudrillard<sup>194</sup> como efeito beaubourg.

Segundo Gonçalves (2004), o efeito beaubourg ganha raízes em todo o mundo. Surge o fascínio pelo espetáculo, um fenômeno dos novos museus, monumentos arquitetônicos num processo de preparação de megaeventos. Esse fenômeno se compara aos museus espetáculo que se apresentam. Museus que se tornam ícones da modernização ocupando um lugar na história da arquitetura, grandes centros de arte e exposição que

---

<sup>190</sup> Josep Maria Montaner, arquiteto e professor catedrático da *Escuela de Arquitectura* de Barcelona, é autor de artigos e livros sobre a arquitetura de museus.

<sup>191</sup> Como exemplo brasileiro o autor cita o MAC/RJ, projeto de Oscar Niemayer.

<sup>192</sup> Para o museu contêiner no âmbito brasileiro ele apresenta o MASP/SP e o MAM/RJ.

<sup>193</sup> Esse Centro é considerado por Millet (1997) como uma das instituições que jamais ousaram decidir sobre a dicotomia entre arte moderna e contemporânea, justamente pela função espacial, pois ela observa que a parte destinada ao Musée National d'Arte Moderne em sua inauguração (1977) era pequena frente ao tamanho do acervo que dobrou em vinte anos.

<sup>194</sup> Ferreira e Braga (s/d) ao analisar o efeito beaubourg em Baudrillard mostram que para esse autor, o centro foi projetado para abrigar a arte contemporânea, um espaço de arte acessível as massas, no entanto ele não se transformou num espaço revolucionário das artes, e sim, num hipermercado de cultura.

proporcionam megaeventos que circulam apresentando a mesma programação para diferentes cidades do mundo. É neste contexto que as exposições permanentes perdem espaço para as exposições temporárias, que, a partir de sua estrutura mercadológica, lança no mercado a exposição e o produto da exposição como objetos a serem consumidos. Com isso haverá esta adequação dos espaços, aqui observada, buscando atender a máquina empresarial museológica que desponta neste novo cenário.

Esse novo padrão arquitetônico, que surge nos novos museus influenciou a produção contemporânea assim como o seu contrário; a produção contemporânea delineou novos elementos para a arquitetura e os processos expositivos. Percebe-se que os novos experimentos propostos refletiram na incorporação dessa produção ao acervo dos museus, ao mesmo tempo em que este acervo promove alterações nas práticas museológicas da instituição. Ou seja, esses fatores causaram modificações tanto na concepção do objeto arte (elaborado por meios transitórios e efêmeros) quanto na concepção museográfica que viria transformar grande parte da ação museal e institucional expositiva em comunicação social.

O museu, diante dessas transformações ligadas a arte e ao circuito expositivo, vê-se diante de uma realidade que valoriza a musealização e a espetacularização impulsionando a mercantilização da arte. Segundo Castillo (2008), diante do aquecimento deste mercado e das exposições, essas novas concepções expositivas, que surgiram a partir dos anos de 1950, impulsionaram, dentre elas, a criação do Museu-Negócio que, voltado para o mercado de arte e para o consumo cultural, evidencia o espaço de lazer, diversão e espetáculo, substituindo o museu tradicional pelo museu dos espectadores. A nova lógica destes museus incluem “restaurante, cafeteria, lojas destinadas à venda de reproduções, publicações e toda sorte de *souvenirs*, é fruto de seu novo espírito empresarial”<sup>195</sup> (p. 115).

Percebe-se que essa lógica empresarial está presente na maioria dos museus nesse início do século XXI. Ao planejar uma exposição, os museus, além de folders e catálogos, lançam uma série de objetos, produtos com a reprodução de imagens em exposição (Figura 24). A transformação do museu em espaço de lazer e entretenimento, mesmo associada ao conhecimento, não deixa de ser um incentivo ao consumo cultural de massa, como analisou Castillo (2008).

---

<sup>195</sup> Esta questão foi confirmada em várias visitas diagnósticas realizadas nos museus de arte em 2008. Praticamente todos os grandes museus, ou mesmo os menores, possuem uma loja de *souvenirs*. Catálogos de luxo, livros, publicações da instituição, objetos pessoais, reproduções, objetos domésticos, todos estampados com uma reprodução do acervo ou de exposições temporárias de grande repercussão na mídia. Os museus ampliam para outras mídias e divulgam seus produtos no site da instituição atendendo por meio de loja virtual.



Figura 24: Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Loja Novo Desenho. Térreo do MAM. Fonte: Foolder da Loja, dezembro 2008.

Este contexto de efervescência ao consumo cultural impulsionou a criação de novos espaços expositivos e a ampliação desse consumo gerou as transformações no escopo das instituições provocando reformas e remodelações com o objetivo de abrir espaço para novas salas expositivas cuja nova arte e nova cenografia de exposições solicitavam ampliações espaciais. As salas de café, restaurantes e lojas que surgiam no interior das instituições também reivindicavam uma reconfiguração espacial. Ressalta-se que essas mudanças expositivas ocorreram principalmente nos museus da arte, sendo que outras categorias de museus ainda permaneceram centradas na museografia tradicional.

Todo esse processo de transformação trouxe as novas modalidades, gerando o que Montaner (2003) chamou de museu voltado para si mesmo, ou seja, o novo museu possui uma arquitetura específica com luz natural e vista para seu entorno num processo de perfeita simbiose entre o dentro e o fora; surge, também, o museu colagem, aquele cujas intervenções arquitetônicas foram se constituindo em fragmentos “o museu como colagem de fragmentos é expressão do triunfo da cultura de massas e é emblemático da implosão do museu. De baluarte da alta cultura ele passou a ser um soberano da indústria cultural para as massas (...)” (MONTANER, 2003, p. 94). Esses fragmentos são de tal forma independentes que alguns, na mesma instituição, chegam a ser construídos por diferentes arquitetos. Outro museu que se configurou nesse processo de mudanças, levado ao máximo pela crítica ao museu, foi o antimuseu, já mencionado neste estudo, que desde Duchamp já se apresentava como uma ultrapassagem total de limites, rompendo toda a estrutura museológica tradicional, assim

como uma crise definitiva ao modelo das paredes brancas. São os museus sem paredes, museus em espaços ambientais, museus virtuais. Um lugar destinado a um público ativo aos estímulos gerados tanto pelo modelo expositivo cenográfico quanto pela arquitetura, enfim destinado ao consumo que, no interior dos museus, agregam valor a seus produtos.

Esses são apenas alguns dos fatores que, ao longo deste século, gerou a crítica às instituições museológicas. O foco desta crítica que se direciona à instituição, mostra como o processo organizacional dos museus se desenvolveu em diferentes momentos históricos, e que desde o século XIX artistas, literatos e espectadores já elaboravam suas análises críticas envolvendo a instituição museal.

Uma dessas críticas estão presentes em Adorno<sup>196</sup> (1998) no texto *Museu Valery e Proust*, no qual ele compara o museu com um mausoléu. Para ele, “Museal”, na língua alemã, refere-se a objetos com os quais o observador não tem uma relação viva, e isso possibilita pensar que os museus são como sepulcros da obra de arte. Adorno (1998), ao desenvolver a opinião de Proust<sup>197</sup> e Valéry, afirma que estes autores possuem opinião oposta sobre os museus. Valéry<sup>198</sup> refere-se ao desconcertante excesso de obras de arte no Louvre, declarando não gostar de museus e se sente incomodado com o gesto autoritário de lhe tomarem a bengala na entrada do museu. Esse autor, entre as esculturas, sente-se como num túmulo de criaturas congeladas, onde cada uma exigiria a não existência da outra. Para Adorno (1998), a argumentação de Valéry possui um tom conservador em relação a cultura. Em sua vertigem ao museu, considera que ali se inflige o suplício à arte do passado. Valery expõe a sua visão como artista analisando o museu a partir de sua percepção sobre a obra, a qual para Adorno (1998) é um pouco ingênua, já que ele não levanta nenhuma dúvida sobre a categoria da obra de arte enquanto tal<sup>199</sup>.

---

<sup>196</sup> Theodor Adorno (1903-1969) filósofo alemão - formou-se em filosofia, sociologia, psicologia, e tornou-se também musicólogo e compositor, graduando-se na Universidade de Frankfurt. Posteriormente fundou, ao lado de Max Horkheimer, Walter Benjamin, Herbert Marcuse e Jürgen Habermas, a Escola de Frankfurt.

<sup>197</sup> Marcel Proust (1871-1922) escreveu sobre crítica literária, artística e sociológica. A obra de Proust foi, enquanto ele viveu objeto de grandes controvérsias entre os que a consideravam genial e os que a proclamavam impossível de ser lida. Hoje é reconhecida como uma obra fundamental da literatura francesa. (<http://www.jewishbrazil.com/proust.htm>).

<sup>198</sup> Paul Valéry, (1871-1945), publicou seu primeiro livro em 1907, aos 36 anos. É autor de uma obras que abrangem temas bem diversos como arquitetura, música, literatura e dança. Trabalhou em empresas públicas e acadêmicas e foi professor do Collège de France. ([www.culturapara.art.br/opoema/paulvalery/paulvalery.html](http://www.culturapara.art.br/opoema/paulvalery/paulvalery.html))

<sup>199</sup> Veja que um dos temas deste estudo já se apresentava nos teóricos do início do século. Adorno foi um desses autores que teorizou sobre a indústria cultural (termo criado por ele e Horkheimer em “A Dialética do Esclarecimento) mostrando o quanto a produção da indústria cultural se insere no cotidiano das pessoas e dificulta seu processo de racionalização. No caso específico aqui estudado, este autor teoriza sobre estética incitando uma reflexão sobre arte e indústria cultural, principalmente no campo da educação estética (teoria da semiformação) e sobre o conceito de arte, dentro de uma visão modernista da autonomia da arte.

Assim como as reflexões de Valéry, as de Proust também se referem à mortalidade dos objetos. As duas teses se comparam a partir do momento que os dois autores partilham o pressuposto da felicidade nas obras de arte. No entanto, Adorno (1998) questiona esse pressuposto de que na arte há uma promessa de felicidade. Proust se livra deste fetichismo do artista, mas enquanto consumidor deslumbrado, a obra de arte se constitui em um pedaço de vida daquele que a observa, um elemento de sua própria consciência. Enquanto Valéry critica o museu e a cultura (como se não fosse capaz de dar a obra de arte seu verdadeiro atributo), Proust adora os museus como uma verdadeira adoração divina. Para Adorno (1998), Proust com seu olhar maravilhado, permaneceu com um pedaço da infância para si, enquanto que Valéry possui o olhar do adulto.

Valéry vê no museu um lugar de barbárie onde a idolatria contribuiu com o processo de reificação e desgaste da arte, enquanto em Proust a arte representa um ato de liberdade. Adorno (1998) até concordaria com Proust sobre o sentido de prazer frente à obra de arte, no entanto ele prefere concordar com Valéry, considerando o aspecto ideológico presente na exposição e no museu, pois para ele “só esta livre do mal tão bem diagnosticado por Valéry aquele que junto com a bengala e o guarda chuva também entregou, na entrada, a sua ingenuidade [...]” (ADORNO, 1998, p. 185).

Diante do exposto, percebe-se que a crítica ao museu já se configurava ao final de século XIX, período em que Valéry elabora sua crítica como um espectador/artista de fora do complexo institucional. Neste tempo, o artista podia tomar uma posição crítica dentro ou fora da instituição.

Esse processo, nesse final de século XX e início do século XXI, é mais complexo, dado a rede de relações que abarca as instituições. Fraser-artista-teórica<sup>200</sup> (2008) como se viu anteriormente, afirma que, no contexto das exposições museológicas e simpósios de história da arte, a crítica institucional vem sendo tratada de forma diferenciada. Os artistas não mais criticam a instituição, pois se tornaram eles próprios instituição de história da arte. Diante desta afirmativa, questiona-se: o que é institucionalização? Não seria a inserção do objeto na esfera de uma entidade pública ou privada?

Este não é exatamente o pensamento de Fraser (2008); para ela, a instituição possui uma dimensão maior, pois envolvem todos aqueles que, de uma forma ou de outra, atuam sobre a esfera da arte. O artista, como se viu com os embreantes, é um deles. Para ela,

---

<sup>200</sup> Andrea Fraser é artista de Nova York dedicada à *performance*, à arte contextual e à crítica institucional. Desde meados dos anos 80 vem trabalhando em *performances*, vídeos, instalações e publicações, tanto em galerias como em museus, como o MoMA de Nova York (1986). (Fraser, 2008)

não há como afirmar que o artista se encontra fora desse processo dado seu envolvimento com a obra e com a institucionalização da obra. Então, não há como criticar os museus e mercado se se tornaram um aparato de reificação cultural. Por isso, a Crítica à instituição não existe. Crítica institucional não opõe arte e instituição. Não existiram fora do museu antes de serem institucionalizadas. A crítica do aparato que distribui, apresenta e coleciona arte (instituição) tem sido inseparável da crítica à própria prática artística, ou seja, é o museu que possibilita a reflexão sobre a institucionalização a partir da inserção da arte, do artista e de demais mecanismos de distribuição e exposição que se inserem no mercado de arte.

Fraser (2008) reflete sobre este processo de institucionalização da arte em museus, com o trabalho de Buren<sup>201</sup>. Sua obra é produzida para um *site-specific*<sup>202</sup>, talvez como uma própria resistência a apropriação daquilo a que a obra reflete, no caso da imagem aqui observada, a obra foi projetada para o interior do museu (Figura 25). Para Buren, “a institucionalização da arte em museus, ou sua mercantilização em galerias, não pode ser concebida como cooptação ou usurpação da arte de ateliê, cuja forma portátil a predestina a uma vida de circulação e troca, incorporação mercadológica e museológica.” (BUREN *apud* FRASER, 2008, p. 182). A obra, a exemplo da produção de Buren, pode não estar neste espaço atelier propícia ao mercado de arte. Sua obra está no espaço, é o espaço.

---

<sup>201</sup> Daniel Buren. Em suas intervenções destinadas a um espaço específico como nos seus livros, Daniel Buren cria obras *in situ*. Nos seus trabalhos usa tiras coloridas de 8,7 centímetros de largura, unidade a que chama a sua “ferramenta”. Os seus livros, obras completamente independentes, podem conter textos ou “fotografias-recordações”. Nos catálogos para exposições coletivas, opta geralmente por uma intervenção concebida especificamente para a exposição em causa (<http://www.serralves.pt/actividades/detalhes.php?id=1571>).

<sup>202</sup> O termo *sítio específico* faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados - muitas vezes fruto de convites - em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de *site specific* liga-se à idéia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço - incorporando-o à obra e/ou transformando-o -, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas ([www.itaucultural.com.br](http://www.itaucultural.com.br)).



Figura 25: Daniel Buren. *Photo-souvenir: Peinture-Sculture*, 1971. Vista da instalação, Museu Solomon R. Guggenheim, Nova York. Fonte: (Fraser, 2008, p.1)

Neste sentido como institucionalizar uma obra, cujo próprio espaço é a obra? Analisa-se aqui que todo o aparato de documentação da obra em sua instância produção-ação-performance se constitui em arquivo musealizável, no contexto da arte contemporânea. No entanto, pela análise de Fraser (2008), não é a obra em si no museu que fará dela uma obra institucionalizada. Neste campo, o que interessa é compreender a dimensão do conceito de instituição que ela defende, o que fica claro quando cita que o artista Haacke<sup>203</sup> chegou a concepção de instituição entrevistando as pessoas que frequentavam os espaços expositivos. Para este artista, instituições devem ser definidas como uma rede de relações sociais e econômicas entre esses elementos (espaço, lugares, pessoas e coisas). Galerias e museus são para este artista menos importantes como objetos de crítica do que a própria rede de relações que eles englobam e tornam visíveis<sup>204</sup> (Figura 26).

<sup>203</sup> Hans Haacke, artista alemão instalado desde 1965 nos Estados Unidos, pertence a uma geração de artistas que de modos muito diferenciados traçam "o processo pelo qual o esforço industrial é transformado em ilusão (a retórica publicitária) e o esforço artístico em mercadoria, um gratificando o outro". As contradições que muitas vezes se ocultam debaixo do tapete das políticas culturais são a matéria-prima deste artista. Este observador crítico e impertinente do bem estar pensante e visual desenvolve uma produção que causa sérios embaraços e, se diria, sabota as cumplicidades de gabinete que se organizam entre a estética e o campo político. ([http://homelessmonalisa.darq.uc.pt/sampling/HansHaacke/hans\\_haacke.htm](http://homelessmonalisa.darq.uc.pt/sampling/HansHaacke/hans_haacke.htm)).

<sup>204</sup> Esta afirmativa de Haacke remete a sua concepção como artista, sua obra crítica a instituição e as pessoas que a constituem, revelando de certa forma, aquilo que as pessoas parecem representar. Na obra "vizinhança e



Ilustração 26: Hans Haacke. Vizinhança e diversidade da Brigada Ludwing, pintura a óleo, 1984. Fonte: (Curi, 2006, p.7)

É neste sentido, pensando as relações que a englobam, que Fraser (2008) concebe a arte como instituição, não só quando está inserida em espaços organizacionais como um museu, mas a partir de sua compreensão por todos aqueles que envolvem o campo da arte.

É internalizada, em competências, modelos conceituais, e modos de percepção que nos permitem produzir, escrever sobre e entender a arte ou simplesmente reconhecer arte como arte, seja no papel de artistas, críticos, curadores, historiadores da arte, galeristas, colecionadores ou visitantes de museus (FRASER, 2008, p. 184).

Não há como não se envolver com a instituição neste contexto, porque a instituição, para essa autora, está em cada sujeito e não há como estar fora deles mesmos. Toda essa reflexão mostra que não existe uma forma de estar fora da arte. É como na definição de Haacke sobre o próprio conceito de arte, quando ele afirma que arte é arte ‘dentro’ da instituição da arte ou do seu campo (*site*) e das pessoas que a apreendem.

Nesta reflexão, apresentada pela autora em relação a idéia de estar fora da arte, ela mostra como todos são envolvidos, e fora desse sistema, nem o artista é artista, ou seja, curador, artista, crítico, não existem fora do campo da arte. Isto porque tudo se caracteriza como um processo de institucionalização da arte. Por isso para ela não há crítica, pois a crítica institucional foi institucionalizada.

---

diversidade”, segundo Curi (2006), Haacke representa o ex-presidente Ronald Reagan de forma solene e irônica num quadro com moldura dourada, protegido por uma corda de veludo que o mantém afastado de seus admiradores. Reagan se institucionaliza na representação de Haacke.

Caberia aqui entender, nesta mesma linha de pensamento, a reflexão que Adorno (1998) faz sobre a crítica cultural, analisando as condições ideológicas nas quais ela se encontra. Ele afirma que toda crítica é inoperante ao lidar com seu objeto de conhecimento, ou seja, ela é apenas adesão, pois o crítico e o seu objeto de análise possuem a mesma essência. A impossibilidade de distanciamento entre o objeto da crítica e o crítico faz com que a lógica de construção de seu pensamento opere na mesma lógica de construção do produto cultural analisado. Percebe-se que no contexto analisado por Fraser (2008) a lógica do debate é o mesmo. Enquanto para ela a crítica à instituição não se efetiva, pois o próprio crítico é a instituição, para Adorno (1998) a inserção dele no contexto ideológico é tanta que ele acredita colaborar com a crítica, no entanto, a racionalidade na qual ele se insere faz de sua crítica um engodo. É uma adaptação à crítica que se espera dele. Para Adorno (1998), não há liberdade, ela passa a ser a reprodução e a expressão do existente, o que torna a repressão à liberdade de expressão inoperante ou desnecessária, pois tudo se constitui em reprodução do existente. “A crítica não é injusta quando destrói – esta ainda seria sua melhor qualidade - mas quando, ao desobedecer, obedece” (ADORNO, 1998, p. 11).

Nesta lógica, qual seria a crítica à instituição se todos estão institucionalizados? Analisando a questão de quem se encontra ‘dentro ou fora’ do processo, Fraser (2008) volta ao artista Haacker, quando afirma que a instituição era “uma rede de relações sociais econômicas tornando visíveis as cumplicidades entre as aparentemente opostas esferas da arte, do Estado e empresariais” (p. 185). Sua afirmativa corrobora com o pensamento de Adorno (1998), em sua essência, as instituições não são diferentes, possuem os mesmos interesses. Haacker tinha como preocupação defender o museu, a instituição da arte, da instrumentalização gerada pelos interesses políticos e econômicos.

Pela análise de Fraser (2008), é possível perceber que o mundo da arte é uma indústria multibilionária, produto direto de políticas econômicas neoliberais, das quais o mercado de consumo de luxo (obras de arte) faz parte. Para ela, dizer que o mundo da arte não faz parte desse mundo real é uma das ficções do discurso artístico. Mas a contribuição da autora não consiste em afirmar que ela é contra instituição, pois fica claro que “somos” a instituição. O que ela busca é compreender que tipo de instituição “somos”, que valores se institucionalizam, quais as práticas que se remuneram, e o que se aspira. Serão estas reflexões que auxiliarão a compreensão do complexo empresarial, no qual o museu está se transformando e, nesta esfera, os mecanismos internos e externos que conferem à obra a insígnia de arte, ou como para os modernos, a sua aura.

Seguindo esse mesmo raciocínio, no que concerne à arte seu papel de indústria milionária, cabe aqui observar o estudo de Chin-Tao Wu (2006) no processo de democratização da cultura abarcada pelo mundo corporativo. Para ela, com uma política de investimento, com base nos incentivos fiscais, surgem os novos mecenas que acabam dominando o mercado de arte. Ou seja, é o verdadeiro processo de mercantilização “permitido” pelo Estado. Isso faz a crítica às instituições totalmente inoperantes, pois o campo de interesses irá operar em diferentes esferas valorativas, tanto no complexo arquitetônico, quanto na esfera museológica que envolve o museu, o artista, técnicos de museus, diretores, curadores, público. Todos institucionalizados operam e se deixam operar em função de interesses de mercado.

Diante desta análise de transformação, gerada no escopo do museu e de sua estrutura museológica, percebe-se que a crítica que, em dado momento histórico<sup>205</sup>, dá um grito de liberdade afirmando que a instituição museal está centrada em elementos conceituais do século XIX e, por isso, não corresponde a uma produção artística de vanguarda, sendo necessária sua reformulação, vai nesse momento, ao contrário do que se esperava reformular, reforçar, reconstituir o museu, pois é exatamente este o lugar da produção crítica e política que se configurava.

Mesmo diante dessa reformulação, que empreendeu mudanças conceituais, tipológicas, espaciais, estruturais, trazendo o novo aos museus, novos espaços arquitetônicos, novos movimentos e novo cenário expositivo trouxeram também junto a todo este contexto, o desenvolvimento de megaeventos, o campo certo e fecundo para a estrutura mercadológica que se configurou nesse cenário de cultura-mecenas-corporações-artista-curador-público. Um campo do sistema da arte em que a crítica é a crítica de si mesmo, pois como se viu, todos nesse sistema constroem a instituição.

É aqui que cada ator traça seu perfil no processo de valoração da arte e da instituição, que tanto pode ser museológica como pode ser ontológica – cada sujeito que compõe essa instituição se institucionaliza.

---

<sup>205</sup> Gonçalves (2004) afirma que crítica aos museus surgiu com o movimento de 1968, em que estudante e profissionais de diferentes áreas protestaram contra o conservadorismo da realidade social e criticam os museus e seu comportamento tradicionalista.

### 3.2 A OBRA CONTEMPORÂNEA E OS RUMORES TEÓRICOS QUE A INSTITUCIONALIZAM

Como se pode observar, neste debate sobre a crítica às instituições, o artista, o museu, a arte, o curador, o galerista, o espectador, todos fazem parte de uma relação complexa de pessoas e instituições que existem porque existe a instituição que os institucionaliza. Só assim, podem tecer comentários críticos, ou seja, a partir da existência institucionalizada daquilo que querem criticar: o mercado de arte, a produção artística e o produtor, aferindo a cada um – e a si mesmo – mecanismos de responsabilidade. Neste processo, composto por uma rede de articulações, já visto em Cauquelin (2005a), todos definem o que é ou não arte e/ou instituição.

Cauquelin (2005b), em estudo sobre a teoria da arte afirma que as teorias podem ser científicas ou experienciais e é preciso saber distingui-las entre si quanto a sua função, e sua utilidade. Para tanto ela divide a teoria tanto no campo da estética (autores pensadores), quanto no discurso (artistas, historiadores, críticos, etc.), com o objetivo de mostrar, no cotidiano da prática artística, como todos os elementos estão imbricados entre si, não sendo possível priorizar um discurso (estética) em detrimento de outro (sujeitos que pensam e/ou teorizam sua prática: críticos de arte, historiadores da arte, semióticos, fenomenólogo, entre outros). Todos eles constroem e modelam o campo da arte. Cada discurso pode construir diferentes tipologias.

Ao se estudar as teorias estéticas, principalmente quando se denomina que o século XVIII foi fundamental na construção da autonomia da arte, não se deve esquecer que para se alcançar esta autonomia, historicamente, o terreno já estava preparado. Ou seja, aconteceu no século XVIII porque diferentes determinações antecederam esta etapa. Por isso, a autora propõe pensar estas fundações a partir de todos estes elementos que a constituíram.

Nesse processo de teorização, diversas áreas passam a refletir sobre arte: linguística, semiologia, psicanálise, hermenêutica, fenomenologia, história. A autora as trata como ‘Teorizações Secundárias’ e acrescenta que neste contexto surge também a prática teorizada, quando os artistas teorizam e também o público, e este, não pode ser desconsiderado, porque sem ele a arte permaneceria morta.

Dentro das teorias secundárias, Cauquelin traz o termo “doxa teorizante” que se constitui em diferentes opiniões sobre arte, considerada enganosa, sem fundamento. No entanto, a doxa é fundamental na construção da obra. Constitui-se em uma tela de fundo que

recolhe as teorias construídas sobre a obra, como se fosse um discurso de certo gênero e não como um conjunto desordenado de valores ou gostos. A doxa contém suas próprias regras e modela, mesmo que indiretamente, a maneira de pensar e produzir arte, “restituir essa doxa a seu lugar, como rumor teórico, parece-nos indispensável se quisermos compreender como se produzem aceitação ou recusas, esquecimento ou glorificação.” (CAUQUELIN, 2005, p.21).

Esta teoria é ainda indispensável para a vida das obras. Ou seja, são estas diferentes mediações que constituirão a obra como obra de arte. Neste sentido, ela está inserida no sítio, em um espaço construído pelas teorias que mantêm a teorização viva. Essas determinações (mediações) originam os critérios de validade e regulam os julgamentos tecidos a seu respeito.

Dentre as teorias abordadas pela autora o que nos interessa aqui são as teorias secundárias, por compreender que são as teorias que propõe a rede de significados construídos ‘dentro e fora’ das instituições.

Para Cauquelin (2005b), a arte retém uma espécie de enigma e é cercada por rumores que a fazem obscura. As teorias secundárias surgem para acompanhar a arte em suas manifestações e propor explicações, sendo teorizações práticas que comentam o trabalho do artista e estão no domínio da crítica de arte, ou nas práticas teorizadas, quando o próprio artista teoriza seus trabalhos. As teorizações secundárias não significam que tenham menos importância, e sim, que secunda, que intervém a *posteriori* de uma ação.

Essas teorizações secundárias podem se agrupar em dois eixos, um que questiona o sentido das obras (fenomenologia, hermenêutica, psicanálise e história da arte) e do trabalho artístico, e outro que leva a refletir sobre a organização dos signos por meio dos quais a obra se manifesta e se especifica como obra.

Essas práticas teorizadas se constituem de duas formas, uma que é uma prática exterior à produção da obra pelo artista, que é a crítica de arte exercida por autores literários, e outra, que é uma prática interna elaborada pela ação do próprio artista constituída, por diários de ateliê reflexões e ensaios tratados, manifesto, espaços em que o artista defende sua crença. Cauquelin (2005b) analisa que essas duas formas de teorização externa e interna têm em comum o fato de que não se consideram teoria específica e sistemática, mas sempre reivindica o contato com a obra. Com isso, a autora observa que dois dispositivos preenchem a parte teórica; as práticas de acompanhamento que teorizam o campo, a partir de seu ponto de vista, e a crítica de arte, que ao sair do papel empírico, encarrega-se da teoria.

Por isso, a preocupação em fazer teoria passa a ser um bem comum não mais uma ação apenas do campo estético, o que leva diferentes profissionais, em seu campo de atuação,

a teorizarem também sobre arte. Dentre estes profissionais pela autora analisados estão o crítico de arte e o artista. Ao se referir à prática teórica representada pelos textos do artista no domínio da estética, a autora afirma que os livros de artistas são um estatuto de textos difícil de ser determinado por serem estes considerados ‘marginais’ ou por serem parte integrante da obra. A autora acredita que os livros de artistas e seus documentos são mais pensados como arte contemporânea. Ou seja, a arte contemporânea se vale de escritos de artistas na sua produção, assegurando a intermediação entre o verbal e o não verbal, o que faz com que a arte contemporânea precise do escrito do artista para ser lida, “a arte contemporânea sem falar da própria arte conceitual que serve dessa ambigüidade [imagem/palavra] para com ela fazer obra – defronta-se com essa necessidade de tornar visível não o mundo invisível, mas sua própria obra” (CAUQUELIN, 2005b, p. 156).

Das teorias de fundação às teorias de acompanhamento, dos escritos de artista e de críticos ao discurso que envolve a prática de arte, a teorização está sempre presente, atuando justamente diante dessa ausência voluntária de teoria para refletir sobre os rumores<sup>206</sup> teóricos traçados por esses atores diante de sua prática. Ao refletir sobre a natureza da doxa e seu papel, Cauquelin (2005b) afirma que ela pode ser vista tanto como possuidora de um conhecimento, quanto como um *logos* errático, pouco seguro, mas que é preciso soerguer. A doxa é um conhecimento de primeiro grau, “ouvir dizer”, que se recebe e aceita como um ruído. A doxa não é concebível fora da comunidade urbana, desta pluralidade de classes, ofícios, povos, línguas diversas. Ela nasce com a polis. Não é lida em textos, é ouvida como um ruído de fundo. Um resumo de lugares-comuns. São as crenças comuns que se instalam formando os hábitos de pensar, perceber. É o que se denomina de cultura, “a cultura é exatamente esse tecido de lugares-comuns costurados pela doxa, aos quais todos aderimos em uma dada comunidade” (p. 164).

Esta proposição dóxica sobre a arte influenciará no contexto do que é ou não é arte. Ao qualificar a doxa como um rumor teórico, a autora quis mostrar que seu discurso *alogos* não é absurdo, é sustentado por um amálgama de teorias, carregadas, por sua vez, de elementos teóricos numerosos ao mesmo tempo em que são reconhecíveis em seus disfarces.

---

<sup>206</sup> O termo rumor aparece em Barthes (1988) no rumor da língua. Embora Cauquelin (2005b) não o mencione, o termo pode ter se originado desse debate em que o autor associa o rumor a algo que funciona em perfeita harmonia. Analisando a questão da língua, Barthes observa que balbuciar é algo que parece um barulho, o que implica em não funcionamento, enquanto o rumor á organização desse balbucio. “Rumorejante, confiado ao significativo por um movimento inaudito, desconhecido de nossos discursos racionais, nem por isso a língua deixaria um horizonte do sentido[...]” Barthes (1988, p. 94).

Este conhecimento difuso, que a doxa comporta, também transporta a teoria da arte formando as crenças sobre a arte.

É essa a dimensão teórica que se encontra no interior das instituições, um universo de práticas teorizantes que comporá a noção de arte estabelecida por cada profissional. No processo de aquisição-patrimonialização da obra pela instituição, momento em que convidam curadores, ou críticos, ou artistas, para uma comissão julgadora (no caso de instituições que possuem salões de arte, a exemplo do MASC) ou mesmo uma curadoria de exposição, ou ainda, um membro de uma comissão de acervo, em todas estas instâncias de acesso à obra, ocorre a teorização da prática, e como tal, a definição de um modelo, um conceito, uma noção de arte como padrão. Considerando-se ainda, que essa prática também se difere no tempo e no espaço, ao definir o que é ou não arte. Por isso, a contribuição de Cauquelin (2005b) é fundamental no contexto desta pesquisa dado a complexidade do universo de atores que mediam essa concepção e, como ela mesma alerta, são rumores que não podem ser desconsiderados.

O artista plástico Hélio Ferverza<sup>207</sup> faz considerações sobre a arte que não se parece com arte. Suas reflexões estariam inseridas no conjunto que Cauquelin (2005b) chama de teorizações secundárias, ou o artista que teoriza sua prática, ou seja, ele faz parte do conjunto que forma a rede da arte, ou o que é para Fraser (2008), uma das instituições.

Em seu estudo, ele elenca artistas – e suas produções – que no século XX provocaram a indagação sobre o que é ou não arte. Analisa aqueles cuja produção incitou observações sobre o cotidiano do objeto e o objeto no cotidiano, e como estas produções possibilitaram repensar o conceito de arte. A arte que não é arte se insere no contexto da arte (obra) por sua capacidade de reflexão sobre ela mesma e sua carga de significantes, seu valor simbólico, atribuídos pelo autor e pelo espectador, aquele que no circuito de produção-circulação se deparou com o não-objeto.

Ferverza (2009) analisa a arte e a sociedade, a relação entre uma e outra e o papel da arte nesta mediação, considerando inclusive se esta relação se efetiva apenas quando se pensa em imagens pintura ou escultura ou se as diferentes noções de arte afetariam esta analogia. Ele afirma que a produção artística, de 30 a 40 anos para cá, abriu para o público novo sentido para a experimentação, o que mostra que a arte parece extravasar seus limites

---

<sup>207</sup> Hélio Custódio Ferverza é Artista Visual e professor. Mestre em artes plásticas pela *Université de Sciences Humaines* de Estrasburgo em 1994, e doutor pela Universidade de Paris I, *Panthéon-Sorbonne*, França, em 1995. É professor do Instituto de Artes da UFRGS, Porto Alegre. Em suas obras, desenvolve conceitos como vazio/cheio e continente/contido. Elas se inserem no espaço de exibição como uma espécie de pontuação do mesmo, conseguindo com esse balizamento uma fusão entre obra e espaço ([www.itaucultural.org.br](http://www.itaucultural.org.br)).

socialmente estabelecidos. O autor observa que há uma infinidade de imagens e informações que circulam nos diferentes meios, revista, televisão, internet e que podem ser copiadas, transformadas, alteradas, atingindo também, grandes proporções de circulação e divulgação. Para ele, desde a invenção da fotografia, produtores, pintores ou escultores perderam o monopólio na produção de imagem. Tudo isto serviu para que a arte também se reposicionasse diante destas imagens, quanto a sua prática, concepções e relações sociais. Além da fotografia, a arte, a posição social do artista e suas condições de produção se alteraram profundamente em função das revoluções industriais e tecnológicas ocorridas a partir do século XIX.

Ao analisar algumas produções artísticas do início do século XX, Ferverza (2009) afirma que a arte, ao abandonar a representação da realidade, de certa forma estava investindo na realidade, e ao mesmo tempo recriando-se e inventando novos meios. Frente a isto, os espaços físicos institucionalizados deixam de apreender o que as novas propostas apresentam e estas passam a ser apresentadas na internet, na rua, na cidade<sup>208</sup>. Ele acredita que as concepções e produções artísticas são mais diversas e abrangentes do que o espaço institucional ou econômico voltado para um certo tipo de arte. Com isso ele afirma que há uma diferenciação entre uma produção artística que opta por circular nas esferas institucionais, daquela que opta por outro circuito ou outro tipo de circulação, diferenciando assim, também as relações sociais que abrangem.

Por isso, para esse autor, a idéia de circuito de arte, no sentido conferido ao sistema de circulação da arte, não é a melhor noção ou forma de se pensar a atuação da arte – compreendida pela prática e experiência – dados as diferenciações que as compõem. Dentre as várias produções artísticas que poderiam fazer parte deste campo que “não se parece com arte” ele cita Cildo Meireles que percebe a possibilidade da arte se inserir neste sistema de informações gerado pelo campo industrial e que poderia vincular a produção artística ao próprio circuito. Por meio da obra “inserções em circuitos ideológicos” ele utiliza o “próprio sistema de distribuição como veículo de outras proposições que o abram à percepção e à atuação crítica” (FERVENZA, 2009, p. 96). O trabalho consiste no “projeto coca-cola”, realizado na década de 1970, em que ele idealizava decalques sobre a garrafa, impressos com tinta branca vitrificada, onde se lia “gravar nas garrafas, opiniões críticas e devolvê-las à circulação”. Sobre este projeto, Cildo disse que no final dos anos 1960, os artistas estavam

---

<sup>208</sup> Freire (2005a, 2005b) analisa esta dimensão da arte do tempo presente, sua estrutura muitas vezes imaterial e o tratamento museológico atribuído a esta produção nos museus de arte. Diante desta diversidade, ela questiona se a arte precisaria de um novo lugar e qual seria o lugar para arte?

começando a tangenciar o que interessava, já não trabalhavam com metáforas de situações (representação) e sim com a própria situação. Com isto, ou o trabalho tangenciava ou se volatizava. Não havia mais o culto ao objeto “as coisas existiam em função do que poderiam provocar no corpo social” (CILDO MEIRELES 1981 *apud* FERVENZA, 2009, p, 96).

Para Cildo Meireles<sup>209</sup> *apud* Ferverza (2009) as “inserções” só teriam sentido se fossem praticadas por outras pessoas numa possibilidade real de transgressão atingindo um número indefinido de pessoas, “quero algum dia que cada trabalho seja visto não como um objeto de elucubrações esterilizadas, mas como marcos, como recordações e evocações de conquistas reais e visíveis” (p, 96).

As proposições deste artista, segundo Ferverza (2009), extravasam as práticas artísticas tradicionais ou o espaço de uma concepção, já circunscrita no campo da arte. São produções desviantes que desencadeiam movimentos e deslocamentos constantes e que evitam posições identificáveis ao caírem em situações não consideradas artísticas pela sociedade. São propositivas na medida em que não há um objeto artístico pronto para ser apreciado e acabado, mas um processo. Por isso, estas diferentes proposições artísticas que “não se parece com arte” investem sobre o mundo inscrevendo possibilidades de reflexão crítica ou autoconhecimento de subjetividades e questionamento, são meios de pensar e agir.

Considerando este debate sobre a arte que não se parece arte, é importante ressaltar a exposição de Duchamp no MAM de São Paulo, em 2008, já mencionada no capítulo um deste estudo<sup>210</sup>. A mostra comemorativa teve por título a essência do que se tem debatido aqui a partir do processo de desenvolvimento e transformações da arte ao longo do século XX, e que no limiar deste debate, oferece a questão que se considera ontológica: o que é arte? A exposição "Marcel Duchamp: uma obra que não é uma obra de arte", com curadoria de Elena Filipovic, caracteriza-se como uma megaexposição dentro das características de transformações aqui posicionadas. Para a curadora<sup>211</sup>, as réplicas de "ready-mades" são assinadas por Duchamp, “todos os ready-mades hoje existentes em qualquer museu do mundo são cópias. Os originais foram destruídos ou perdidos, ainda durante a vida de Duchamp. Durante os anos 50 e 60, o artista assinou novas séries de réplicas desses trabalhos" (FARINACI, 2008, p. 2).

---

<sup>209</sup> O trabalho de Cildo Meireles se caracteriza pela diversidade de técnicas e suportes empregados em pintura, desenho, escultura, ambiente, *happening*, instalação, *performance*, fotografia e projetos, conjugando-os em múltiplas linguagens que discorrem sobre as questões sociais e políticas. Vive e trabalha no Rio de Janeiro. Freire (www.macusp.br)

<sup>210</sup> É importante ressaltar que esta exposição se configura num megaevento dentro das concepções debatidas ao longo deste texto com base em Huyssen (1996), Castillo (2008), Gonçalves (2004).

<sup>211</sup> Entrevista durante o processo de divulgação da exposição (FARINACI, 2008).

Uma questão interessante a se considerar, visto que seu trabalho não se constitui no original tão valorizado pelos museus, é que a “cópia”, na maioria das vezes, foi elaborada pelo próprio Duchamp (Figura 27). Para a curadora, numa época em que a fotografia era relativamente nova e não aceita como uma forma de arte, Duchamp fotografava suas próprias anotações e as exibia numa caixa. É a “caixa-valise”<sup>212</sup>, um museu portátil criado pelo artista.

Em uma resenha sobre esta exposição e seu debate sobre “uma obra que não é uma obra de arte”, Amaro (2008), analisa tanto a exposição e as reflexões que ela infere, quanto o problema de expor Marcel Duchamp, considerando que dado a sua característica vanguarda, enquadrá-lo num esquema de exposição “tradicional” é, no mínimo, curioso.

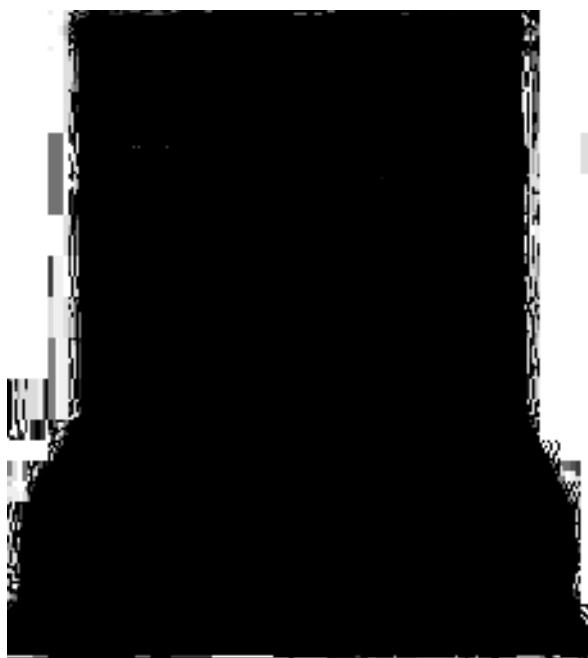


Figura 27: Duchamp – Caixa-valise (1936-1941). Fonte: <http://ardotempo.blogs.sapo.pt/56765.html>

Para a autora, a *Roda de bicicleta* (réplica), sobre pedestal, estrategicamente iluminada, que inicia a exposição foi considerada pela curadoria como um divisor de águas na produção de Duchamp (Figura 28). O curioso para Amaro (2008) é a insistência da curadoria em advertir o público de que nenhum *ready-made* é original, pois estes se perderam nos primeiros anos de existência. Esta afirmativa pode dar a ideia de que não há importância em ser ou não um original; no entanto, para Amaro (2008), em virtude do próprio espaço museológico e da forma como a obra é apresentada ao público (sobre pedestais), cria-se uma

<sup>212</sup> Segundo Phillipovc *apud* Farinaci (2008), Duchamp realizou 300 exemplares dessa obra, uma espécie de mala-museu que traz dentro 69 réplicas miniaturizadas de trabalhos seus. Apenas 20 exemplares foram chamados "Deluxe" ("de luxo") pelo artista, o que atestava a existência de uma obra "original" entre as réplicas.

aura ao redor do objeto, o que no caso de Duchamp se constitui num grande paradoxo, pois “o artista que criticou e questionou o sistema da arte é celebrado, exposto e apreciado de uma forma ainda extremamente tradicional” (AMARO, 2008, p.199).

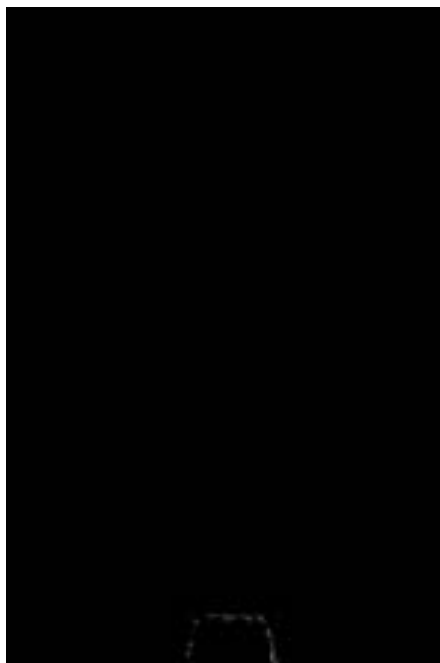


Figura 28: Duchamp - Roda de Bicicleta (1913). Fonte: <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/06/29/ult4326u980.jhtm>

Neste contexto a autora traça uma crítica ao museu,

Neles se encontra abrigado tudo aquilo que merece ser lembrado. De alguma forma, por mais que o artista como Duchamp questione a atribuição da aura ao objeto, apropriando-se de algo banal, parte de uma série industrial, acessível a qualquer um que o queira adquirir (basta pagar por ele); ainda assim, esse objeto se transfigurará. O objeto colocado no museu está em patamar mais elevado de existência e importância em relação aos demais [...] (AMARO, 2008, p. 199) .

Duchamp com sua produção criticou os paradigmas artísticos, questionando tanto os conteúdos estéticos da obra quanto a dinâmica do sistema em que ela está inserida; no contexto desta exposição, sua obra adquire a aura da arte moderna e é observada pelo público como se procurasse “algum resquício de virtuosismo que realmente não faz parte daquele contexto”. Amaro (2008) também analisa o esquema impulsionado por uma megaexposição em que o público, na maioria das vezes, não tem noção de quem seja Marcel Duchamp, mas

diante da dinâmica exaltada pela mídia, torna-se impossível não ir à exposição<sup>213</sup>. E é por isso que a autora, ao se deparar com o público na exposição observando um sismógrafo<sup>214</sup>, como se estivesse diante de uma obra de Duchamp, que, considerando o título da exposição “Marcel Duchamp: uma obra que não é obra de arte” percebe que aí se encontra o legado de Duchamp.

Tudo isto gera uma relação diferenciada entre a arte e o espectador, que já apresentava alterações à medida em que a arte se transformava, alterando também os espaços expositivos e as alterações espaciais desde os salões de Paris até as megaexposições configuradas por exposições cenográficas.

Esta relação arte e espectador, neste contexto de transformações da obra de arte e da exposição, altera-se de um espaço contemplativo e silencioso, para a inserção do espectador como fruidor e co-ator, e deste a uma produção que só existe a partir de sua experiência. Há ainda, a experiência quase volátil diante da aceleração da fruição a partir das megaexposições que exigem do espectador um circuito acelerado em função do número de espectadores no ambiente expositivo<sup>215</sup>.

Tudo isso mostra que a arte, seu processo expositivo, sua forma de circulação, produção e inserção no processo de circulação da obra se alteram, gerando com isto diferenciações na noção de arte, a partir de todos aqueles envolvidos no sistema da arte e no seu processo de institucionalização.

Cauquelin (2005a) cita, em sua análise sobre arte contemporânea, já mencionado neste estudo, sujeitos que foram embreantes de um contexto de produção de arte e sua inserção no mercado da arte, Duchamp, como se viu, foi um deles. Estes embreantes foram cruciais no processo de mudar o conceito de arte a partir deles. Tecendo uma reflexão entre embreantes e as teorizações secundárias, pode-se argumentar que o grupo representado pelos teóricos secundários ou a doxa, não chegam a ser fator de divisão da arte historicamente, mas foram esses artistas que possibilitaram mudanças singulares em âmbito nacional, como o caso de Cildo Meireles ou Hélio Oiticica, conforme nos mostra Ferverza (2009), e também os curadores, como podemos notar nos estudos de Botallo (2008) sobre curadoria e museu em

---

<sup>213</sup> Ressalta-se o estudo de Santos (2002) quando analisa as megaexposições nos museus brasileiros. Segundo ela, o Museu Nacional de Belas Artes-MNBA, recebe por mês 5 mil visitantes, um número inexpressivo considerando a população do Rio de Janeiro, mas em uma exposição temporária sobre o artista Monet o museu atraiu 430 mil visitantes em dois meses de exposição.

<sup>214</sup> Aparelho de monitoração do ambiente, objeto colocado pelo MAM em exposições deste porte, normalmente sob um pedestal.

<sup>215</sup> Aceleração esta, que se pode confirmar de perto, visto que uma experiência ocorrida durante as visitas exploratórias para essa pesquisa foi a visita a exposição de Duchamp no MAM de São Paulo se deu no dia de sua abertura, e foi possível constatar o número de visitantes e o processo de contemplação do qual Amaro (2008) se referiu.

que ela analisa Léon Degard, primeiro diretor do MAM de São Paulo, cuja curadoria da exposição de inauguração do museu foi um marco na instituição do abstracionismo como o moderno no Brasil, ou mesmo Marques Rebelo e Assis Chateaubriand, na criação de vários museus no Brasil na década de 50. Todos eles talvez não fossem embrantes, com a mesma força internacional que os representados por Cauquelin (2005a), mas com cada singularidade foram com certeza, “pessoas extraordinárias<sup>216</sup>”.

Neste caso, não definindo nomes, mas inserindo a curadoria como uma teoria secundária pode-se refletir também sobre o estudo de outro artista-teórico Olu Oguibe<sup>217</sup>, que considera a curadoria como um fardo e explica as vicissitudes que a envolve e o papel da curadoria no contexto de definição de uma noção de arte. Oguibe (2008) analisa historicamente o papel do historiador no campo das artes desde os primeiros curadores até a curadoria, refletindo a atividade curatorial durante o século XX, com o objetivo de mostrar, na profissão de curadoria, as diferentes características e papéis que a conferem, mostrando o quanto essas diferenças também podem influir na noção de arte.

Para ele, a figura do curador surgiu na segunda metade do século XX e, na posição de agente cultural influente, acabou por retirar “de modo eficaz” a posição do crítico e do historiador da arte no discurso da arte contemporânea. Esses atores se tornaram menos influentes na decisão da carreira do artista a partir dos anos 1970 e 1990, quando o curador passou a definir a natureza e a direção do gosto da arte contemporânea. O autor ressalta que na virada do século XXI a figura do curador passou a ser a mais temida ou mais odiada no contexto da arte contemporânea. Antes deste período, a função curatorial era destinada ao historiador e ao crítico de arte com qualificação acadêmica. Neste início de século, este perfil passou a ser desenvolvido por aquele com especialização erudita para habilidades empresarias. Certamente no bojo de tantas modificações, no âmbito das exposições nos museus e demais espaços culturais e com a transformação desses espaços a partir das megaexposições e seu aparato mercadológico, este perfil passou a ser o mais indicado no contexto de mudanças aqui mencionado, ou seja, perfil empresarial para uma instituição mercantilizada. Mesmo que muitos atores do campo da arte discordem desta contestação, este é o perfil que está se configurando.

---

<sup>216</sup> Parafrazeando o estudo do historiador inglês Eric Hobsbawm (1999) – “Pessoas Extraordinárias”. Nesse livro ele narra fatos históricos por meio das histórias de vidas de pessoas comuns cujos nomes são geralmente conhecidos apenas pelos parentes e vizinhos. Essas pessoas, no entanto, são comuns como indivíduos, mas ‘extraordinárias’ como agentes de uma ação coletiva.

<sup>217</sup> Olu Oguibe é artista, crítico e curador. É professor associado de Arte e História da Arte da *University of Connecticut*. Realizou projetos de curadoria para importantes museus e galerias entre as quais a *Tate Gallery*, Londres e o *Museo de la Ciudad*, Cidade do México (Oguibe, 2008).

O trabalho do curador, na visão de Oguibe (2008), é um paradoxo, pois ele se constitui num viajante, que atua de forma independente sem a associação institucional que o caracterizava, tendo liberdade para atuar tanto em galerias quanto em museus, ou agenciar projetos curatoriais, mas, contraditoriamente, ele depende de uma instituição para concretizar seus projetos e interesses. Observa-se, como se viu, a força da afirmativa de Fraser (2008) quando ela dizia que os profissionais, artista, curador, crítico, galerista, só existem porque existe a instituição, são elementos imbricados entre si. Daí outro paradoxo.

Uma das configurações destes papéis que Oguibe (2008) destaca como mais tradicional é a do curador burocrata, ligado a uma instituição, pois seus interesses giram em torno dela, suas obrigações básicas são determinadas por ela. O curador possui duas lealdades, a instituição e a arte. Na definição do gosto, ele luta para que o que for exposto ou adquirido seja aplicado em artistas de seu interesse. Neste caso, se tiver bom trânsito com outras instituições consegue lançar estes artistas, contribuindo, assim, com o retorno à instituição, pois quanto maior for o poder deste curador buracrata na instituição, maior será o interesse da mesma para com os artistas que ele apóia e, quanto maior for o poder da instituição, maior será a possibilidade de visibilidade, legitimação e canonização para esses artistas e seus trabalhos; a segunda configuração seria o curador *connoisseur* (coleccionador), por ser coleccionador, o seu interesse está voltado para ele próprio.

Este curador escolhe o conjunto de obras de seu interesse e, segundo Oguibe (2008), trabalha obstinadamente com o intuito de dar visibilidade e publicidade a este conjunto. Ele também lança artistas desconhecidos, descobrindo valores, cujo trabalho irá redefinir o gosto contemporâneo. Para tanto, produz a teoria que vai tornar seu gosto inquestionável no mercado de arte, gerando a documentação e a literatura acerca dos trabalhos e artistas, fazendo com que o público aceite sua autoridade. Ou seja, ele cria o público para os trabalhos que quer lançar; a terceira configuração ou papel exercido por esse profissional refere-se ao curador corretor cultural, este, com o instinto do galerista, com a mobilidade e flexibilidade do empresário, é o maior e mais moderno mestre no mecanismo da visibilidade, podendo validar ou desqualificar artistas e obras. É nesse papel que curadores internacionais tem se manifestado, com imensas redes de contato e infra-estrutura. São os curadores vinculados aos megaeventos.

A influência do curador, segundo Oguibe (2008), pode transformar uma carreira de obscuridade e fracasso em outra de grande sucesso e visibilidade. Os artistas possuem com ele uma relação de dependência; a quarta configuração analisada por esse autor é a do curador facilitador, aquele que possui uma relação de auxiliador com o artista, estimula e acompanha

seu trabalho, é um vigia e defensor do processo artístico por fazer parte do processo de transição de um trabalho de arte desde a idéia à ocupação do espaço público. Para o autor, esse é o papel ideal do curador que, sendo bem preparado, é capaz de estabelecer as conexões necessárias entre o artista e o público, sem imposição ou arbitrariedade que causa uma relação de dependência entre artista e curador.

Diante desta exposição, compreende-se que a noção de arte está altamente comprometida com diversos fatores que são fundantes de seu conceito, na rede ou mercado da arte. Como definir a insígnia do “ser arte” diante de um complexo de gosto altamente comprometido com interesses políticos, sociais e principalmente econômicos? Neste contexto da curadoria traçado por Oguibe (2008), fica claro que mesmo diante de uma curadoria independente o papel da instituição é fundamental para corroborar com a influência ou não exercida pelo curador.

Botallo (2008), em estudo sobre a relação da curadoria com os museus, defende a museologia no âmbito dos museus de arte, mostrando que, mesmo diante da figura do curador, a museologia tem papel importante no processo de difusão da arte na exposição. Esta também é a posição de Amaro (2009), que em sua reflexão sobre a exposição de Duchamp, considera a mostra “tradicional”, no aspecto museográfico, uma crítica à curadoria e não ao museu. Este é visto por ela como um produtor de patrimônio, além das funções de preservação de objetos tanto materiais quanto imateriais, destacando aí, a importante relação do museu com o público no processo de comunicação.

Neste aspecto, Castillo (2008) mostra que as transformações no campo da arte exigem uma ação museológica que consiga sensibilizar e atrair a esfera pública para o museu, por meio de tematizações, ambientações, publicidade. Visando a esta aproximação com o público, o espaço expositivo se transforma de cubo branco em uma caixa preta teatral, que exige, tanto neutralidade, flexibilidade, quanto recursos cenográficos. E ainda, que as transformações na arte e, conseqüentemente no espaço expositivo, que como se viu, levaram as exposições, da tradicional exposição dos Salões do século XIX, para o formato neutro do cubo branco no conceito moderno de exposição.

Vê-se, portanto, que passaram de propostas arrojadas da vanguarda, que abriram espaço à arte contemporânea, à crítica institucional e à negação da institucionalização da arte, até à produção contemporânea e às propostas expositivas mercadológicas ligadas às grandes produções culturais, amparadas por grandes cenários – como a cenografia. Estas modificações transformaram a museologia tradicional, exigindo do museu uma nova reflexão sobre sua

própria concepção museológica e museográfica, exigindo a inserção de diferentes profissionais neste processo de mercantilização da arte.

Por isso, para Castillo (2008), o curador inserido no contexto da arte, por volta da segunda metade do século XX, é o mediador deste universo instituição-obra-artista, que nem sempre se apresenta como uma relação tranquila. A curadoria, como se viu, determina o conteúdo da exposição e estabelece a relação visual da exposição. Para isso, geralmente determina um tema que funciona como um fio condutor que dará unidade à mostra. Essa unidade vem da lógica que o conceito da curadoria segue como unidade ao conjunto de obras e sua noção de arte. Atualmente, o curador/montador tem se preocupado em perceber elementos do conteúdo da exposição no imaginário das pessoas, no seu cotidiano, trazendo essa compreensão para o espaço expositivo como uma forma de alegoria, aproximando o público de forma relevante ao proposto para determinada exposição (Castillo, 2008). Observa-se, diante do exposto, que o papel do curador é fundamental no processo de compreensão e de mensagem transmitida pela exposição, lembrando que nenhuma exposição, independente de seu formato, será neutra – sempre haverá uma intencionalidade na comunicação.

Interessante observar que, no campo das transformações, no cenário expositivo, Gonçalves (2004) entrevistou vários profissionais de museus incluindo o curador. Questionando a posição de cada um sobre as transformações das exposições no formato paredes brancas e cenográficas, as opiniões foram divergentes entre profissionais mais liberais quanto às transformações e profissionais mais tradicionais, mesmo trabalhando em museus de arte contemporânea. Assim, a autora considerou que na postura que adere à contextualização via ambientação da obra em exibição, bem como na postura que refuta qualquer tipo de interferência sobre a cenografia do cubo branco aparece uma posição ideológica a propósito da comunicação da mostra de arte. Segundo ela, “sempre há cenografia na exposição, seja quando se opta pela ausência de interferências contextuais, como o uso de espaços em branco, seja quando se opta pela utilização de cores e outros recursos de teatralização” (p. 124). Ou seja, se há cenografia em ambos os casos, há também a intencionalidade de convergir a fruição do receptor em determinado caminho, em uma leitura específica, traçada conforme os objetivos da curadoria.

Sem dúvida, todos estes aspectos possibilitarão tanto a inserção do público no museu, quanto a sua compreensão dos mecanismos de desenvolvimento da noção de arte que ali se estabelece, considerando que, a cada exposição, a partir de um projeto curatorial ou museográfico, a instituição reitera esta noção de arte legitimando os artistas que compõem seu acervo ou que poderão vir a fazer parte deste universo. E no escopo desta pesquisa, delimitar

o papel destes atores-autores-artistas-curadores-diretores no âmbito da instituição MASC é fundamental para a compreensão de sua tipologia e da fabricação do contemporâneo que está se constituindo. É no âmbito de seus arquivos-documentos que estes rumores teóricos se manifestam e denotam a responsabilidade do museu, a partir de suas práticas museológicas, na constituição de sua noção de arte.



## 4 OS MUSEUS DE ARTE MODERNA: A EXPANSÃO DO MODERNO

Os museus fazem parte, de modo claro,  
da casa de sonhos da coletividade.  
Walter Benjamin

A produção artística brasileira, no final dos anos 1940 e no início dos anos 1950, oscilava entre valores acadêmicos e regionais e valores imbuídos nos aspectos de transformação que se configuravam no cenário internacional. Artistas como Hélio Oiticica<sup>218</sup> e Lygia Clark<sup>219</sup> já elaboravam, nas décadas de 1960 e 1970, seus trabalhos em um campo expandido (ARCHER, 2001), e apresentavam novos elementos para a arte do tempo presente, apontando na direção de uma transformação da arte nessas duas décadas.

No cenário internacional, a Bienal de São Paulo foi fundamental para apresentar o que se produzia internacionalmente (expressionismo abstrato) com o intuito de afirmar os valores do moderno e fortalecer os museus de arte moderna que foram criados neste período (MAM/SP, MAM/RJ e MAMF/SC). No entanto, o MAMF, em contraponto aos MAM do Rio de Janeiro e São Paulo, no que concerne a essa aquisição de acervo inicial, assemelha-se ao Museu de Arte de São Paulo (MASP)<sup>220</sup>, que também foi criado em 1949, e configura seu acervo no moderno empreendido pelos modernos da Semana de 22, ou seja, com características de busca de uma identidade nacional<sup>221</sup>. No entanto, os salões brasileiros apresentavam como prêmios uma viagem a Paris e isto possibilitou a diferentes artistas brasileiros uma oportunidade de conhecer o moderno no cenário internacional.

---

<sup>218</sup> A produção de Hélio Oiticica é marcada por um caráter experimental. Baseado em seus próprios conceitos e teorias, o artista propôs uma nova maneira de ver e sentir a arte, criando objetos com os quais o público interagia, tocando, vestindo, construindo uma relação dinâmica com a obra ao invés de apenas contemplá-la. (www.macusp.br).

<sup>219</sup> Lygia Clark (1920-1988) No início de sua carreira a artista utilizava apenas preto, branco e cinza em seus desenhos e pinturas, característica que se manteve em quase toda a sua produção pictórica. Outra característica de sua pintura é a exclusão das molduras. A artista retirou as molduras de seus quadros, relacionando a pintura com o espaço em volta, como se ela fosse a figura e a parede, o fundo [...]. Em 1958, a artista começou a produzir o que chamou de "casulos", com os planos da pintura conquistando um espaço maior: placas de metal dobradas ou placas de madeira colocadas uma sobre a outra, construindo objetos que não são nem pinturas nem esculturas. Dos casulos nascem os "bichos". Os bichos eram construídos por partes de metal (alumínio ou cobre) unidas por dobradiças, lembrando a espinha dorsal dos animais, permitindo o movimento da obra, movimento que só se dá com a participação do observador, outra inovação da obra de Lygia. [...] Diversos materiais, como elástico, pedra, sacos com água, em contato com o corpo, produzindo diferentes sensações (www.macusp.br).

<sup>220</sup> O MASP foi implantado por Assis Chateaubriand, que posteriormente, na década de 1950 foi precursor na implantação de vários museus de arte brasileiros, todos seguindo a política de constituição de acervo semelhante ao MASP.

<sup>221</sup> Artistas que participaram da Semana de 22 iniciam na década de 1920, uma mobilização para redescobrir o Brasil na sua simplicidade e singularidade. Ações que faziam parte do projeto moderno de Mario de Andrade (Lourenço, 1999, p. 82).

Pode-se afirmar que houve uma miscigenação que oferecia ao moderno brasileiro aspecto diferenciado como foi abordado por Zilio (1997). Para ele, dentre as várias contribuições do modernismo para a arte brasileira, há que se destacar a possibilidade de lhe dar uma identidade própria, considerando identidade como traços definidores de uma obra cuja extensão pode ser percebida a partir da definição de estilos capazes de conter uma totalidade dos signos, ou seja, “a ambição modernista não era outra senão a de criar um estilo e, conseqüentemente, ser capaz de expressar globalmente o universo simbólico brasileiro” (p. 16). Para ele, mesmo que se considere o início do modernismo, datado oficialmente a partir de 1922, é importante considerar: a exposição de Anita Malfati, em 1917, e o movimento posterior de artistas e intelectuais capazes de romper com o academismo, em busca de uma nova imagem. Zilio (1997) divide esse movimento em dois momentos: o primeiro depois de 1922, com a criação de uma linguagem que fosse moderna, mas também brasileira, e o segundo no início da década de 1930, quando o movimento se adapta a uma arte de temática mais social. Mesmo marcado por essa variação, a arte brasileira se estabelece nos princípios pós-cubistas<sup>222</sup>.

Em 1945, a arte moderna brasileira já estava implantada culturalmente e as lutas contra o academismo já não eram o dado mais importante. Surgia uma nova geração e o debate começava a ser interno ao próprio campo da arte moderna. Não se tratava mais de uma frente de artistas em torno de uma visão extremamente ampla da arte, típica dos primeiros anos do modernismo, mas da discussão de suas diversas concepções. Assim, 1945 marca o início de um período que se prolonga até os primeiros anos da década de 1950, quando de uma predominância da pintura pós-cubista (e nacionalista), vai-se passar a um novo período caracterizado pela adoção do abstracionismo (ZILIO, 1997, p. 18).

Para esse autor, a arte moderna traz para a arte brasileira o terreno da cultura retomando o passado com a reincorporação da arte colonial, criticando o academismo e absorvendo o tímido impressionismo existente. Com isso, consegue unificar épocas tão dispersas, ao mesmo tempo em que se cria bases de um processo que será nova referência ao sistema de arte local – o modernismo.

A importância dos artistas modernistas repercute em todo o sistema da arte, consagrando a presença de artistas modernos em coleções de museus. Zilio (1997) afirma que “para o público esses artistas aparecem como criadores de uma visão do Brasil, que se difundiu não só por suas posteriores influências na arte como também pela divulgação que tiveram através da linguagem da propaganda” (p. 19), o que possibilitou associar a imagem de

<sup>222</sup> Zilio (1997) chama de pré-cubismo a mesma relação configurada como pós-impressionismo que seria um novo academismo saído do impressionismo. Neste caso, aconteceu o mesmo processo análogo entre cubismo e pós-cubismo, que seria certo retorno à abstração.

figuras populares (mulatas, cangaceiros, casarios) brasileiras, presentes na arte moderna, com a imagem do Brasil, dado o forte caráter dessa divulgação.

Nesse contexto de efervescência cultural e de divulgação do novo, da novidade, marcado por mudanças no sistema histórico-político-cultural brasileiro<sup>223</sup>, efetiva-se a implantação de museus de arte no Brasil<sup>224</sup>. Diante deste tema, a implantação dos museus de arte moderna de São Paulo, Rio de Janeiro e Museu de Arte Moderna de Florianópolis, já assinalada anteriormente, será retomada aqui com o intuito de perceber as relações traçadas entre os museus no período de sua implantação, assim como os vínculos que se constituíram nas bases da museologia nacional, proposta naquele período (1949).

A implantação dos museus modernos e o contexto histórico e político, no qual esta implantação se efetivou, são analisados por Lourenço (1999) que apresenta uma estreita relação na implantação dos museus modernos com os ideais políticos de modernização do país, após a Segunda Guerra Mundial (1945), além da influência dos Estados Unidos sobre o país, por meio da implantação dos museus modernos baseados no modelo do MoMA<sup>225</sup>.

O processo de criação do MAM/SP está associado ao processo de desenvolvimento que São Paulo almejava atingir, e a implantação do MAM está associada a “ideais políticos-econômicos, relacionados ao fenômeno de metropolização, industrialização, desenvolvimentismo e alianças com os Estados Unidos” (LOURENÇO, 1999, p. 103).

Como se viu na introdução deste estudo, a pesquisa de Lourenço (1999) contribuiu sobremaneira na análise apresentada sobre o MAM de Florianópolis, tanto na influência exercida por Marques Rebelo para a concretização deste museu, quanto na reflexão sobre o contexto histórico de implantação que se efetivou de forma concomitante. Ao analisar os ideais de metropolização, aos quais ela se refere, percebe-se que, mesmo de forma indireta, este era também o sonho dos rapazes do Grupo Sul que se envolveram, junto com Marques Rebelo, no processo de criação do museu. Eles almejavam tirar Florianópolis da mesmice cultural em que se encontrava e lançar a cidade para o mundo, divulgar os ideais modernos de criação do novo e modificar o cenário cultural da cidade. Foram vistos como contraventores, loucos, anarquistas, comunistas; no entanto, isso não modificou o grande interesse de

---

<sup>223</sup> Período marcado pelo fim do Estado Novo (1937-1945) e início de um novo regime – regime liberal populista (1945-1964).

<sup>224</sup> MAM de SP e RJ, MAM de Florianópolis, Museu de Arte Popular de Cataguases, MAM de Resende, RJ, apoiados por Francisco Matarazzo Sobrinho (Ciccillo) e Marques Rebello e o MASP e diversos museus regionais apoiados por Pietro Maria Bardi e Assis Chateaubriand. É importante ressaltar que a criação dessas instituições teve a participação de artistas, escritores, intelectuais de suas localidades que também participaram ativamente no processo de criação.

<sup>225</sup> Ressalta-se que havia o início de abertura para a entrada do capital estrangeiro no país com a abertura para a industrialização e o consumo de produtos industrializados importados, principalmente norte-americanos.

mudança que eles traziam, principalmente porque muitos deles vivenciaram essa efervescência cultural que se desenvolvia dentro das grandes cidades.

A abertura de museus de arte moderna repassaria uma imagem de sucesso, progresso, cultura que a cidade procurava demonstrar. Lourenço (1999) observa que este é um momento de muitas mudanças no continente americano, que quer assumir uma postura transformadora frente à Europa devastada pela Segunda Guerra Mundial.

Com o início do período, conhecido como Guerra Fria (1945), os norte-americanos, preocupados com a expansão do comunismo, procuravam impor, por meio do MoMA, um modelo cultural voltado aos ideais modernos, visando também à expansão de um mercado, ao mesmo tempo em que atendia a política de expansão dos Estados Unidos.

Canclini (1979) *apud* Lourenço (1999) aponta o Conselho Internacional do MoMA como um deflagrador dessa expansão/penetração cultural. Os Estados Unidos, sob o pretexto de apoiar países ameaçados em sua liberdade, liberavam verbas para apoio econômico e militar aos países. O Brasil rompeu com a União Soviética reafirmando a aliança com os Estados Unidos. Após a Segunda Guerra Mundial, houve vários incentivos às transformações na área cultural, período em que foram implantados os MAM no Rio de Janeiro, em São Paulo e Florianópolis<sup>226</sup>. Para a autora, a guerra alterou as noções sobre valores humanos, mas de certa forma, não foi uniforme em todo o território nacional dados as diferenças culturais entre as regiões. Neste processo carregado de anseios, a arte se apresentava como balizadora ou mediadora deste progresso e a abertura dos MAM seria uma forma de atingir a sociedade num processo de renovação cultural.

A batalha que se construiu em torno desse ideal foi semelhante nas três cidades e envolveu artistas, intelectuais, empresários que, de forma singular, procuravam sensibilizar as pessoas para a importância daquela proposta. Os MAM brasileiros, segundo Lourenço (1999) foram criados num momento em que a arte moderna estava em aceitação e o museu cumpria o papel de salvá-la da banalização e mercantilização. O museu modifica o valor de uso da obra ao preservar e difundir a arte moderna e, com isso ele cria significados e valores, a partir de uma fruição que se pretende crítica ao maior número de espectadores. O MAM também aproxima o artista do Museu.

Percebe-se também que, embora Lourenço (1999) mostre que a criação dos museus está na base de uma aceitação do moderno, das transformações, geradas em função

---

<sup>226</sup> Como se viu na introdução deste estudo sobre a criação do MAM de Florianópolis, Marques Rebelo, inserido no bojo destas transformações, promove neste período uma mostra de modernos brasileiros levando-a à América-Latina. Exposição esta, que originou o MAMF.

desse moderno, em Florianópolis essa aceitação não acontecia de forma tão clara, visto que, naquele momento, a cidade ainda estava vinculada a uma prática cultural caracterizada pelo poder político que limitava a ação cultural da região. A intelectualidade estava limitada às ações dos integrantes da Academia de Letras, e “por mais de duas décadas Santa Catarina se manteve refratária às influências modernistas que emanavam de São Paulo. A principal delas reside na convicção realista/parnasiana preponderante na maioria da intelectualidade catarinense da época [...]” (GUERRA e BLASS, 2009, p. 21). Os autores mostram que os membros da academia não gostavam dos jovens modernistas (Grupo Sul) e não perdiam a oportunidade de divulgar a baixa qualidade literária do grupo. No entanto, essas ações não limitaram a participação deles que, de forma contrária, seguiam imbuídos, com mais convicção, nos propósitos de mudança da sua realidade cultural.

Ao inaugurar o MASP, Matarazzo convidou para a inauguração, Nelson Rockefeller<sup>227</sup> – banqueiro norte-americano – para o discurso inaugural, estreitando, com este ato, as relações com os Estados Unidos e Matarazzo, com essas iniciativas, concretizava o sonho dos primeiros modernistas: levar o moderno para o cotidiano por meio da institucionalização. Acredita-se ser este também o interesse de Marques Rebelo, em Santa Catarina, pois todas as suas ações, como se viu na introdução deste estudo, levaram para a divulgação e implantação de museus de arte cujo objetivo maior era a divulgação do moderno.

As atuações dos museus de arte moderna são singulares se comparadas aos demais museus de arte implantados. Segundo Lourenço (1999), o MAM/SP iniciou com atividades interdisciplinares, espelhado no MoMA, mas o MASP<sup>228</sup> também propunha mostras de pintura e escultura, atividades de música, literatura e cinema, e ainda, teatro, fotografia, cerâmica e design. O envolvimento do MAM/SP, no contexto histórico cultural de São Paulo, com propostas de formação de público, divulgação da arte moderna brasileira no Brasil e Exterior, além de se dedicar à pesquisa e à publicação de estudos e reflexões sobre artistas e obras modernas, foi fundamental na efetivação do museu.

O estatuto de criação do MAM/RJ, a exemplo de São Paulo, seguiu tendo o MoMA como paradigma tanto pelas atividades previstas, quanto pelo lema “disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil”, ao contrário do MAM/SP que, em seu estatuto, enfatizava as atividades educativas, uma ação educacional presente de forma igualitária com o

---

<sup>227</sup> Nelson Rockefeller, industrial norte-americano (1908 - 1979), da *Standard Oil*.

<sup>228</sup> Segundo Lourenço (1999, p. 97) o MASP (criado em 1947 por Assis Chateaubriand) foi o primeiro museu brasileiro a ser implantado com critérios claros para uma política de acervo voltada às “ditas obras-primas e de artistas célebres do passado”, ao mesmo tempo em que se alicerçada numa atuação aberta às manifestações da época.

trabalho artístico<sup>229</sup> (LOURENÇO, 1999, p.133). A autora afirma que parte do acervo dos MAM de São Paulo e do Rio de Janeiro foi doada por Rockefeller e destaca algumas sutilezas entre os museus. O MAM/SP foi inaugurado com um acervo estrangeiro, sendo um conjunto proposto e uma causa – “Do figurativismo à abstração”. Tudo em meio a uma atitude de vanguarda que incentivou a reflexão da população sobre a questão do moderno, mesmo antes de sua inauguração. O MAM/RJ não apresentou um conjunto de obra, nem uma temática específica; no entanto, preocupou-se com a raiz da instituição, inaugurando já com seu acervo.

Neste mesmo contexto, efetivou-se a política de implantação no MAMF. Rebelo, como já observado, em conjunto com o Grupo Sul, promoveu, antes mesmo das ações de inauguração do museu, uma exposição “Exposição de Pintura Contemporânea”, como se vê no catálogo (Figura 29), seguida de palestras sobre a arte moderna, numa mesma atitude de incentivo à aceitação do moderno. Essa exposição foi a primeira exposição de arte realizada em Florianópolis, já com o objetivo de se criar o museu (Figura 30).

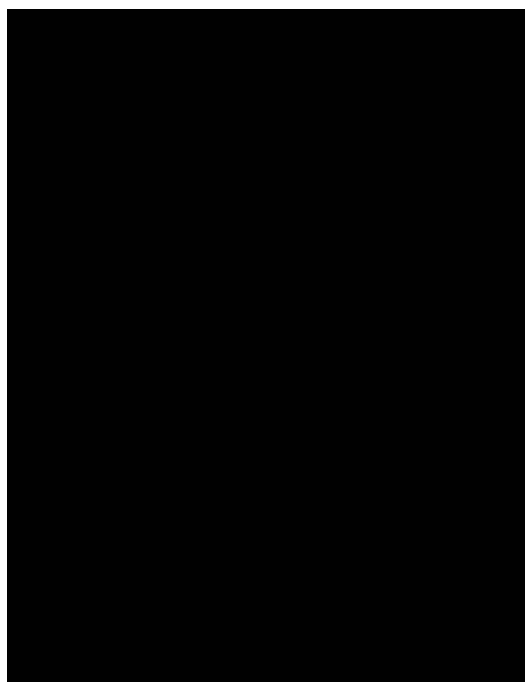


Figura 29: Catálogo da Exposição Contemporânea, 1948. Acervo do MASC.

---

<sup>229</sup> Será analisado o estatuto de criação do MAMF ainda nesse capítulo.

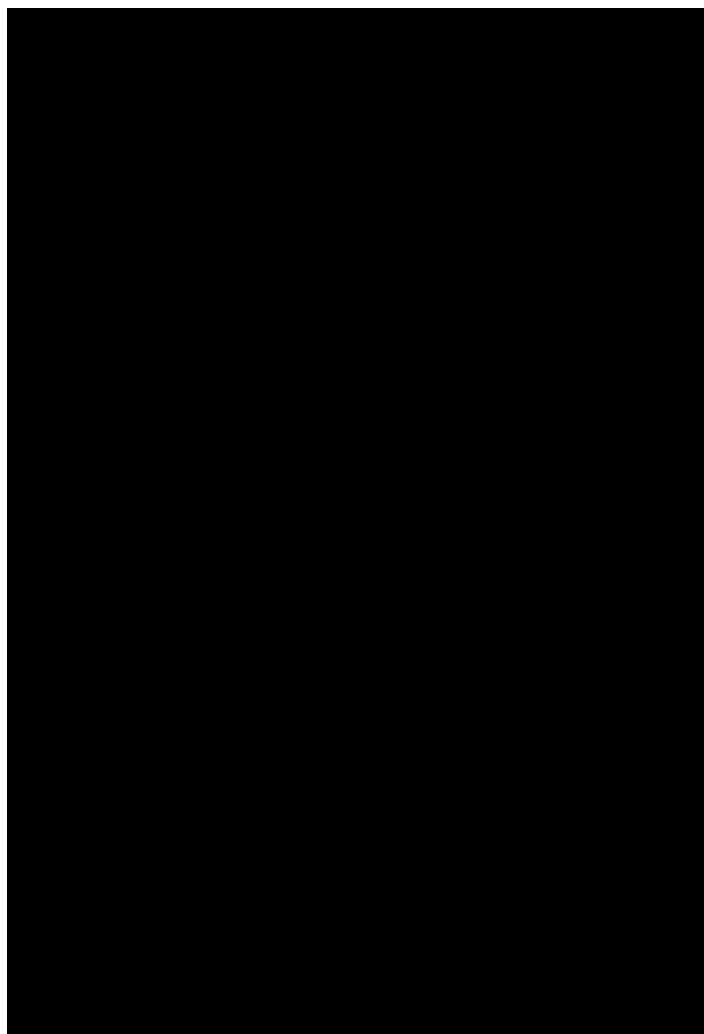


Figura 30: Abertura da Exposição Contemporânea. Publicação da Revista Sul, dez. de 1948. Acervo da Biblioteca Pública de Florianópolis.

Segundo Neves (1948), essa exposição provocou dias atípicos em Florianópolis, pois o acesso à arte até aquele momento teria sido apenas por reproduções. Marques Rebelo, após conhecer o governador Jorge Lacerda, interessou-se por Florianópolis e enviou para essa exposição 74 quadros<sup>230</sup>. A exposição que, como já mencionado, ocorreu no “Grupo Escolar Dias Velho”, contou, durante os três primeiros dias, com três conferências nas quais foram esboçados os conceitos e objetivos da pintura. Uma oportunidade, segundo o autor, para ampliar os conceitos sobre a arte pictórica, e de civilidade. “Pintura não é imitação da natureza, mas interpretação da natureza” (REBELO *apud* NEVES, 1948, p. 8) conceito que, para Neves (1948), deverá ser repetido para que a arte moderna não fique encerrada em uma falsa cultura.

---

<sup>230</sup> No catálogo – 79 alguns extra-catálogo como o do pintor catarinense Martinho de Haro, que recebeu prêmio de viagem a Europa em 1939, ao todo foram 12 telas de Martinho.

A criação do MAMF se efetivou, como se viu na introdução, com o Decreto Estadual n. 433 de 18 de março de 1949. Segundo Ferreira (1949), a aprovação do Decreto provocou congratulações, principalmente aos jovens catarinenses, rapazes cuja voz geral considera-os “amalucados, comunistas, reacionários, imorais”, mas que na verdade eram apenas jovens que conseguiram sair pelo mundo e viram o que existia além de sua terra. Parabeniza também Marques Rebelo que viu as possibilidades desse círculo de interesse pela arte e literatura, deixando, após sua exposição, o Pátio Marques Rebelo, onde funcionou o recém-criado museu.

#### 4.1 A JUVENTUDE MODERNISTA DE FLORIANÓPOLIS

É importante nesse momento referendar o papel dos “rapazes da Sul” como eram chamados os jovens idealistas que trouxeram o moderno para Florianópolis, no final da década de 1940. O seu papel desempenhado foi fundamental na concretização do MAMF. Os integrantes do CAM<sup>231</sup>, que posteriormente passaram a ser conhecidos por Grupo Sul, já em meados da década de 1940, iniciaram suas atividades em favor de uma mudança de valores, de pensamento, da arte. Sonhavam com a inserção da arte moderna em Florianópolis na expectativa de reverter o quadro cultural provinciano no qual estavam inseridos. Segundo Sabino (1981), a arte para os jovens de Santa Catarina poderia se manifestar de diferentes formas, o que foi expresso também em diferentes fontes:

Tudo o que nos causa prazer estético, pode ser considerado como arte” (Sul 24, p.35).

Ela não privilegia um estado de graça sobre um estado humano, comum, cotidiano. A Arte se vincula à época a que pertence: “A arquitetura, assim como todas as artes, é por excelência um reflexo das condições político-sociais de uma época” (Sul, 13, p. 12).

Sobretudo, desprende-se da corrente estética que propõem ‘a Arte pela Arte’ para aderir àquela que encara a Arte engajada no pulsar da vida [...] (SABINO, 1981, p. 65).

---

<sup>231</sup> A Sul, ano II, n.10, dez. 1949 – traz uma reportagem sobre os dois anos do CAM, criado em agosto de 1947, que tinha no teatro o primeiro passo para a renovação artística da província e também fonte de renda para as atividades do CAM. Para eles, nasceu em Florianópolis, em 1947, o mesmo movimento que arrebatou o Brasil em 1922. Com os espetáculos publicou-se os primeiros números da Sul (fevereiro de 1948). Os números seguintes seguiram mesmo com as dificuldades e vozes contrárias que não compreendiam o movimento.

O Grupo que defendia o conceito de arte moderna queria movimentar o campo das artes e por isso atuou efetivamente na literatura, com publicações de artigos, crônicas, poemas em jornais; no teatro, com produções de peças, roteiros e espetáculos a serem apresentados nos palcos de Florianópolis; no cinema, promovendo debates acerca de filmes produzidos, divulgando a literatura sobre cinema e, como todo clube de cinema, produzindo seu próprio filme: “o preço de uma ilusão”,<sup>232</sup> em 1957. O grupo envolveu ainda, com as artes plásticas com o apoio a exposições<sup>233</sup> como a que deu origem ao MAMF, aqui citada, e com outras que culminaram com atividades como seminários, cursos e palestras no MAMF. É inegável que o Grupo Sul movimentou a cultura catarinense numa década de grande efervescência cultural.

É interessante observar que as atividades realizadas pelo Grupo Sul, diversificadas nas linguagens artísticas, manifestadas naquele período, poderiam se enquadrar – considerando a “História e Teoria Interartes” vista na primeira parte desse estudo – numa diversidade artística que a arte do tempo presente apreende. Se se considerar que os artistas plásticos daquele período apresentavam poéticas tradicionais como pintura, escultura, gravura ou desenho, os rapazes da Sul seriam artistas interartes e intermédias, ou seja, artistas que já configuravam as mudanças que se efetivariam na segunda metade da década de 1960, em função de sua diversidade poética aqui mencionada. Atuavam com vídeo (cinema), na literatura (Revista Sul e demais publicações nas páginas literárias do Jornal O Estado), nas artes plásticas e no teatro, sempre divulgando a arte e seus conceitos, no sentido de difundir as novas concepções. Como se viu na introdução desse estudo, a própria nomenclatura do MAMF foi por eles questionada, pois queriam que o Museu se chamasse Museu de Arte Contemporânea.

Em 2004, publicou-se uma edição comemorativa, edição especial da Sul, quarenta e sete anos depois do movimento modernista apresentado por eles<sup>234</sup>. O editorial poético, escrito por Eglê Malheiros<sup>235</sup>, resume a importância do Grupo Sul para a década de 1950 em Florianópolis: “da ilha erguemos a voz e, qual nossas rendeiras, tecemos teias de arte, poesia e reflexão, tendo por limites o mundo inteiro; a rosa-dos-ventos aponta a morada de nossos

<sup>232</sup> A ideia do filme surgiu como ênfase às produções nacionais que foram criados naquele período e que em Florianópolis eram divulgados pelo Clube de Cinema do Circulo de Arte Moderna (C.C.C.A.M), que inicia em 1949 (Sabino, 1981).

<sup>233</sup> O Grupo incentivou várias exposições dentre elas do Clube de Gravura de Porto Alegre, seguida de curso sobre gravuras, como o oferecido por Carlos Scliar em 1954. O objetivo era criar um Grupo de Gravura de Florianópolis que mais tarde pode ser efetivado no museu.

<sup>234</sup> A ideia da edição especial da revista surgiu a partir da crônica de Salim Miguel “o passado presente” publicada no diário Catarinense em 25/04/2004 por ocasião do lançamento do Documentário os Modernos do Sul, dirigido pela jornalista Kátia Klock (2004), realizado pela Contraponto Produções, com recursos do Mecenato da Lei Estadual de Incentivo à Cultura, SC.

<sup>235</sup> Eglê Malheiros é poeta e escritora, reside em Florianópolis-SC, foi a única mulher integrante do Grupo sul.

companheiros, mulheres e homens de todas as falas e de todas as cores, a sonhar conosco o sonho de um mundo fraterno, solidário e de paz”<sup>236</sup>. Segundo Sabino (1981), a criação do museu de arte foi o ponto culminante das atividades do Grupo Sul, em favor das artes plásticas. Após a criação do MAMF, seu espaço tornou-se ponto de encontro para reflexão e ação em favor da arte e dos artistas de Florianópolis.

Como observou Lourenço (1999), muitos museus, no início de suas gestões, sentiram o peso de uma inauguração não planejada e passaram anos tentando se afirmar em função da falta de uma sede específica, da falta de apoio, de fomento, de acervo e de técnicos especializados, dificuldades que minaram os sonhos iniciais, provocando sua inexistência de fato. Com o MAMF não foi diferente, pois logo após sua inauguração, iniciaram as dificuldades. Em 1952, o museu foi reaberto, reinaugurado numa nova sede. Nesta data, a Sul publicou uma reportagem especial sobre a reinauguração do MAMF, apresentando um histórico do museu, suas atividades e finalidades e algumas considerações de Marques Rebelo em relação às expectativas com a nova sede. O histórico relativo aos primeiros anos do MAMF, publicado na Sul, foi também o texto do catálogo-convite de comemoração do primeiro aniversário das novas instalações do museu.

Interessante observar que a Sul publicou também o que seria o primeiro regimento do MAMF, elaborado pela Comissão responsável pela instalação do museu. Nesse regimento, as finalidades do museu são as seguintes:

Reunir, em sentido patrimonial, obras de artes plásticas de autores contemporâneos nacionais e estrangeiros, por compra ou doação, ao critério de uma Comissão de Orientação, designada, em caráter permanente, pelo Governo do Estado de Santa Catarina, com atribuição regulada por estatuto; receber, anualmente, pelo menos um trabalho de cada bolsista do Estado no setor das Artes Plásticas entrando esses trabalhos para o setor artístico do Museu, a critério da Comissão de Orientação. Entende-se por acervo artístico do Museu o conjunto de peças de suas coleções permanentes; manter abertas ao público suas salas de exposição, para promover a divulgação dos valores plásticos contemporâneos; promover a realização de exposições individuais ou coletivas de valores plásticos de qualquer nacionalidade, a critério da Comissão de Orientação; promover a realização de conferência, ou ciclos de conferências, debates e estudos sobre temas relacionados – com as artes plásticas em geral; manter, anexo ao seu patrimônio de peças originais, uma coleção de reproduções de obras primas da pintura de todos os tempos, cuja finalidade é orientar o público no conhecimento dos princípios eternos que das artes plásticas; favorecer a existência de cursos livres de desenho, pintura e escultura dentro do Museu, com professores, a critério da Comissão de Orientação, que perceberão proventos dos cofres públicos; conseguir que tenha sede própria convenientemente edificada, dentro das normas funcionais mínimas requeridas para instituições dessa natureza: e que sejam criadas, nas cidades do interior do Estado instituições congêneres; promover, dentro de suas possibilidades, o intercâmbio com seus

<sup>236</sup> Eglê Malheiros, Editorial da Sul Edição Especial, Florianópolis 2004. Acervo da Biblioteca Pública de Florianópolis, SC.

congêneres, nacionais ou estrangeiros, oficiais ou não; organizar uma Secção de Arte Popular, especialmente de arte popular catarinense; instituir a realização de certames no meio estudantil, como fim de despertar e estimular vocações artísticas; imprimir e distribuir publicações relativas às artes – plásticas, quando aprovadas pela Comissão de Orientação, especialmente um “Boletim”, pelo menos anual; interessar-se também, pela propagação dos bons princípios estéticos relativos à música, ao teatro e ao cinema, favorecendo espetáculos, conferências, debates e outras atividades nesse sentido; ceder, com o assentimento da Comissão de Orientação parte ou total de suas salas de exposição (SUL, n. 16, 1952, p. 72) .

Observa-se que as propostas, aqui integradas e defendidas pela equipe liderada por Marques Rebelo, demonstravam tentativa de se criar um museu dinâmico que, paralelo as suas atividades museológicas, buscasse ações conjuntas com a comunidade, no sentido de divulgar e disseminar os preceitos que defendiam em relação à arte moderna. Como se viu anteriormente, a criação dos MAM apresentou diferentes singularidades; no entanto, percebe-se, pelas finalidades do MAMF, aqui descritas, que sua atuação inicial assemelhava-se às ações desenvolvidas pelos MAM de São Paulo e Rio no que tange às atividades desenvolvidas junto ao público e que eram atividades interdisciplinares, espelhadas no MoMA de Nova York.

Essas atividades de formação de público, a partir de conferências realizadas no período de exposições no MAMF, seguiam no mesmo ritmo de atividades desenvolvidas pelo MAM/SP. Pode-se considerar que as propostas vinham do envolvimento de Rebelo com os museus de São Paulo e Rio, pois, embora ele não tivesse participado efetivamente da criação dos mesmos, seguia de perto essas propostas como escritor e intelectual preocupado com a divulgação dos ideais modernos.

Se o estatuto de criação dos MAM do Rio e de São Paulo seguia o modelo MoMA, que tinha o objetivo de disseminar o conhecimento da arte moderna no Brasil, como se viu aqui, o MAMF seguiu os mesmos preceitos, embora em seus documentos não conste uma ligação efetiva com os museus mencionados<sup>237</sup>. No entanto, observa-se que as atividades educativas e de divulgação do moderno estão presentes nessa proposta elaborada.

Outra questão observada é que, desde o princípio, defendia-se uma Comissão que orientasse o processo de aquisição; no entanto, no MAMF/MASC essa comissão só foi efetivada na gestão de Harry Laus, iniciada em 1985, variando sua atuação com os diretores seguintes. O acervo inicial do museu foi doado pelo próprio Marques Rebelo, seguido de

---

<sup>237</sup> Ressalta-se aqui que essa observação se refere aos primeiros anos do MAMF cujos arquivos institucionais foram perdidos, o período compreendido a partir de 1966 que consta de correspondências trocadas entre o MAMF e a AMAB, já demonstram estreita relação entre o MAMF e os museus nacionais.

outros que contribuíram posteriormente ampliando o acervo<sup>238</sup> que em 2009 contava com 1.768 obras.<sup>239</sup>

Considerando ainda os anos iniciais do MAMF e sua inserção no cenário da museologia nacional e internacional, percebe-se que várias ações que se efetivaram no Rio e São Paulo tiveram seus reflexos no campo da arte catarinense a partir dos idos 1948. Em artigo que analisa as transformações culturais de Santa Catarina, em meados do século XX, Corrêa<sup>240</sup> (2005, p. 367-368) apresentou a evolução cultural a partir de três grandes momentos, sendo que o primeiro é caracterizado pela “dependência da criatividade e atividade cultural ao poder político constituído” no final do século XIX e que se arrasta até meados da década de 1920, período em que dominava o hercicismo<sup>241</sup> em Santa Catarina; o segundo é caracterizado pela decadência do hercicismo e conseqüente enfraquecimento e esfacelamento da unidade política dos intelectuais “ocasionada pelo estrago cultural causado pela Revolução de 1930 em Santa Catarina”; e o terceiro, com início a partir da metade da década de 1940 com o surgimento da juventude modernizada, influenciada pelo fim da Segunda Guerra Mundial e pelo surgimento do movimento modernista que chega à Santa Catarina “atrasado” em relação à Semana de Arte Moderna de 1922.

Considerando esses três momentos aqui apresentados, o terceiro deles é para esse estudo o mais significativo, visto que é a referência principal, o surgimento do grupo de jovens vinculados ao CAM/Grupo Sul, aqui observado e que, segundo Corrêa (2005), teve uma influência inquestionável nos primeiros 50 anos de formação cultural de Santa Catarina, e ainda, praticamente, se não o único, movimento nas décadas seguintes, foi pelo menos o mais representativo e mais forte de todo o período. Por isso esse autor considera – em função

---

<sup>238</sup> Interessante observar que em 1961 o MAMF recebeu duas importantes coleções de gravuras estrangeiras “Coleção Presidente Lopes Mateos” doada pelo Presidente do México e recebeu seu nome, com 54 gravuras e “Coleção Presidente Arturo Frondizi”, Presidente da Argentina, com 83 gravuras. Em catálogo dessas duas exposições datado de 1961, o diretor do museu João Evangelista de Andrade Filho apresentou as duas coleções (em catálogos distintos) e ressaltou a importância delas para o museu que as recebeu em função de uma solicitação feita pessoalmente aos presidentes desses dois países. A importância desse acervo foi analisada, em 2010, pela pesquisa de doutoramento em andamento de Lucécia Pereira, no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina.

<sup>239</sup> Dados publicados na Revista da Fundação Catarinense de Cultura - 30 anos, 2009.

<sup>240</sup> Carlos Humberto Pederneiras Corrêa (1941-2010) foi professor titular da UFSC, especialista em Metodologia da Pesquisa Histórica pela UFSC, Mestre e Doutor em História. De 1997 a 2010, ano de sua morte, presidiu o Instituto Histórico Geográfico de Santa Catarina. Autor de 21 livros sobre história e cultura catarinenses. Foi Membro da Academia Catarinense de Letras e diretor do MAMF de 1963 a 1969. Neste estudo ele se torna um dos embreantes do MASC e será chamado daqui para frente pelo sobrenome de autor, Corrêa.

<sup>241</sup> Liderança efetivada pelo governador Hercílio Luz, do Partido Republicano Catarinense.

das inúmeras atividades desenvolvidas nesse ano – o ano de 1948, o mais significativo da história da cultura em Santa Catarina<sup>242</sup>,

Desde 1945 até fins da década seguinte, a intelectualidade catarinense teve a oportunidade de conhecer uma liberdade de criação e expressão tão importante e marcante que nos quarenta anos posteriores, até o fim do século XX, toda a produção cultural pouco apresentou de novo, continuando a repetir as metas dos inícios dos últimos cinquenta anos do século (CORRÊA, 2005, p. 369).

Considerando esses postulados de Corrêa (2005), compreende-se a importância e a repercussão que o Grupo Sul desenvolveu na Florianópolis dos idos 1948 e o papel do MAMF que se seguiu nos anos seguintes, na divulgação do movimento modernista de Santa Catarina.

#### 4.2 CONSONÂNCIAS ENTRE OS MUSEUS DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO, RIO DE JANEIRO E FLORIANÓPOLIS

Os primeiros anos do MAMF, como se viu, não foram tão profícuos. Embora houvesse essa efervescência cultural desencadeada pelas atividades do Grupo Sul, muitas dificuldades persistiram e impediram um investimento em atividades, exposições, principalmente pela falta de uma sede própria. Martinho de Haro, que foi diretor de 1955 a 1958 e que estava à frente da Sociedade Catarinense de Belas Artes, não expressava segundo Corrêa (2005), as novas ideias estéticas do grupo modernista, e que, no caso, regia as atividades propostas nas finalidades iniciais do museu. Já no período de 1958 a 1962, o museu foi dirigido por João Evangelista de Andrade Filho<sup>243</sup>, um escritor, professor de História da Arte no Museu, realizou exposições e a publicou catálogos referentes a elas. Mas é com Corrêa, diretor do MAMF de 1963 a 1969, que ocorreram as mudanças mais significativas, considerando aqui transformações estruturais e tipológicas. Nesse período, várias exposições

<sup>242</sup> O autor menciona entre as várias atividades iniciadas nesse período (1948-1958) a criação da Revista Sul; criação do MAMF; criação da GAP – Grupo de Artistas Plásticos; Sociedade Catarinense de Belas Artes, liderada por Martinho de Haro; e mais tarde, em 1958 criação da GAPF – Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis.

<sup>243</sup> João Evangelista de Andrade Filho foi diretor do MAMF e do MASC, ou seja, primeira gestão 1958-1962 como MAMF e segunda gestão 1999-2008 como MASC. É desenhista, pintor, escritor e crítico de arte. Professor fundador da UFSC e professor titular da UnB onde lecionou História da Arte de 1963 a 1995. Bacharel em Direito e Letras Neo-latinas. Pós-graduação em História da Arte na França (École Pratique des Hautes Études, Sorbone, Paris) e Doutorado em Filosofia pela UnB. Foi ainda, diretor do Museu de Arte de Brasília de 1985 a 1988. Posteriormente voltou para Santa Catarina reassumindo a direção do MASC em 1999 (BORTOLIN, 2001). Ressalta-se que a partir de agora ele passa a ser referenciado nesse estudo pelo sobrenome de autor, Andrade Filho.

de renome e importância ocorreram em função de uma parceria que se efetivou com o Museu de Arte Contemporânea da USP.

Antes de se abordar esse período de fertilidade para o MAMF, é importante ressaltar que em âmbito nacional, tem-se uma das iniciativas mais importantes do MAM/SP, a criação da Bienal de São Paulo, em 1951 que, segundo Lourenço (1999) projetou a arte brasileira e consolidou ou excluiu nomes e tendências da história da arte (Figura 31).

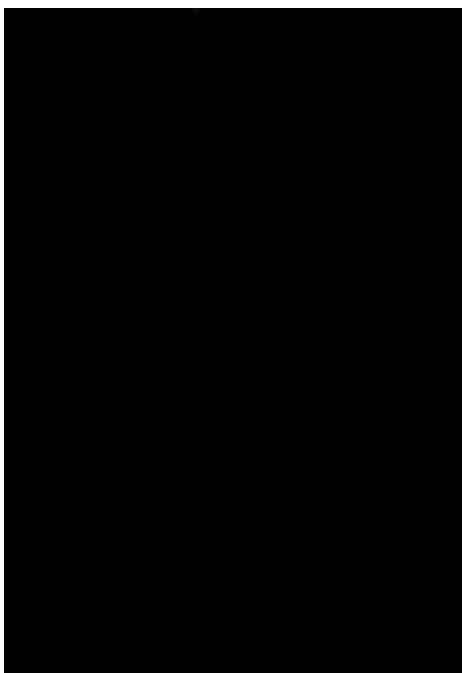


Figura 31: Cartaz da 2ª Bienal de São Paulo. Arquivo Histórico Wanda Severo. Fonte: Cartão Postal distribuído no 3º pavilhão da Bienal, 2008. No texto do foolder da 28ª Bienal de São Paulo consta que um dos objetivos desta 28ª exposição é chamar a atenção para o Arquivo Histórico Wanda Severo que tem um acervo sobre a memória da Fundação Bienal de São Paulo.

Ao refletir sobre a aquisição de acervo do MAM/SP, Lourenço (1999) mostra que as aquisições para o museu partiram de seus mecenas, mesmo antes da inauguração e mesmo que estes tivessem uma assessoria técnica, é possível perceber que a seleção tendia a uma subjetividade colecionista, cujos gostos diferiam do primeiro Diretor Leon Degand<sup>244</sup>. Percebe-se aqui, a influência destes mecenas na definição da aquisição do acervo que não tendo uma política estabelecida, seguiam os moldes desta subjetividade.

Essa perspectiva de aquisição, elaborada a partir da exposição inaugural já denotava aspectos que delineavam o conceito de moderno a partir da escolha de Degand. Isso

---

<sup>244</sup> Castillo (2008) afirma que Degand foi convidado por Matarazzo para auxiliar na abertura do Museu e na aquisição de obras para o acervo. Este deixa claro sua paixão pelo abstracionismo Francês em detrimento ao expressionismo abstrato norte-americano.

corroborar com este estudo que analisa a arte contemporânea a partir do acervo de museu e das teorias secundárias. A Bienal segue esta mesma lógica (abstracionismo) na premiação de suas primeiras mostras; no entanto, este modelo diferiu dos museus criados por Marques Rebelo, que defendia um moderno de cunho investigativo de brasilidade. Essa escolha também permeou a seleção que se apresentou nas aquisições de Chateaubriand para o MASP e demais museus regionais que tiveram seu apadrinhamento para sua criação.

A Bienal projetou e consolidou o moderno no Brasil por meio de sua premiação e salas especiais. Influenciou a formação de acervos museológicos, extrapolando os limites estaduais, além de incentivar a absorção da produção moderna. E ainda, provocou reações contrárias na mídia, incentivando reflexões e debates sobre as premiações<sup>245</sup> (Figura 32). Toda essa efervescência propiciou a assimilação do moderno e o reconhecimento de artistas. Lourenço (1999) afirma que vários museus no Brasil, com acervo moderno, foram abertos a partir do *boom* Bienal, incluindo aí o MAM de Salvador<sup>246</sup>. Mas ela afirma que a Bienal tanto aproximou o artista do público das vanguardas modernas, quanto incitou a criação de vários museus de arte e salões no Brasil e na América Latina.



Figura 32: 28ª Bienal de São Paulo, edição 2008. Curadoria Ivo Mesquita. Divulgada pela mídia como “Bienal do Vazio”. Foto tirada durante a visita exploratória, dezembro de 2008.

<sup>245</sup> Essa reação contrária pode ser percebida na 28ª Bienal de São Paulo, edição 2008 (curadoria Ivo Mesquita), divulgada pela mídia como “Bienal do Vazio” a mostra levantou polêmicas e questionamentos sobre sua continuidade ou não em função do corte orçamentário para sua realização. No entanto, “ao contrário das bienais anteriores, que transformaram todo o interior do pavilhão modernista em salas de exposição, desta vez o segundo andar está completamente aberto, revelando sua estrutura e oferecendo ao visitante uma experiência física da arquitetura do edifício” (*Foolder* da Bienal, 2008).

<sup>246</sup> O MAM de Salvador foi criado em 1959, tendo à frente Lina Bo Bardi. Paradoxalmente é um museu moderno instalado em prédio do século XVII.

As diversas exposições que o MAM realizou e considerando que seu objeto de pesquisa é a obra moderna, Lourenço (1999) analisa nestas exposições o critério de escolha do museu, ou sua noção de moderno. Logo no início 1952 o museu prioriza mostras temporárias com ênfase em retrospectiva de artistas, uma atividade pioneira em instituição museológica. As atividades do MAM do Rio são paralelas ou simultâneas à Bienal de São Paulo, cujo debate abrange o abstracionismo.

Com isso, para essa autora, o MAM, ao selecionar suas exposições individuais, coaduna com as que sobressaem na Bienal (abstracionismo) e distancia dos modernos, Anita Malfati<sup>247</sup>, Lasar Segall<sup>248</sup>, Tarcila do Amaral<sup>249</sup>, Flávio de Carvalho<sup>250</sup>. Estes artistas só fizeram exposições individuais no final da década de 1960. O MAM também não prioriza os primitivos, o incentivo é claro ao abstracionismo, aos artistas concretos, ou aos artistas que foram premiados na Bienal<sup>251</sup>. Para Lourenço (1999), é um distanciamento do moderno brasileiro, ou seja, do propósito inicial do Museu<sup>252</sup>, o que a faz questionar que tipo de acervo moderno foi incorporado ao museu e os critérios previstos.

Percebe-se, pelo histórico de criação dos MAM do Rio de Janeiro e de São Paulo, que a participação de Rebelo não chegou a ser efetiva, embora ele apareça como um dos

---

<sup>247</sup> Anita Catarina Malfatti (1889-1964), Pintora, desenhista e gravadora, viajou para a Alemanha, em 1910, incentivada pela família. Frequentou a Academia Real de Berlim. De volta ao Brasil, em 1914, realizou sua primeira exposição individual. Iniciou uma obra de tendência claramente expressionista. Em 1917, realizou a *Exposição de Arte Moderna*, em São Paulo, que se tornou marco inicial do movimento moderno renovador das artes plásticas brasileiras ([www.mac.usp.br](http://www.mac.usp.br)).

<sup>248</sup> Lazar Segall (1891-1957), artista que experimentou todas as formas de expressão de sua época. Pintor, desenhista, gravador e escultor, foi um mestre do expressionismo e um dos introdutores do modernismo no Brasil, é considerado um símbolo para toda uma geração. Fonte: [www.mac.usp.br](http://www.mac.usp.br)

<sup>249</sup> Tarcila do Amaral (1906-1973), sua pintura encarnou os princípios da vanguarda da Arte Moderna no Brasil que eclodiu na Semana de 22. Entre 1917 e 1920, em São Paulo, frequentou ateliês de modelagem e de pintores acadêmicos e pós-impressionistas e depois vai a Paris nos anos 1921 e 1922. De regresso a São Paulo, logo depois da Semana de Arte Moderna, Tarsila integra-se ao *Grupo dos 5*, conhecendo os poetas e romancistas Mário de Andrade, Menotti del Picchia e Oswald de Andrade, por intermédio de Anita Malfatti, sua companheira de aulas de pintura ([www.mac.usp.br](http://www.mac.usp.br))

<sup>250</sup> Flávio de Carvalho (1899-1973) foi um homem de múltiplos interesses. Formou-se em engenharia civil na Inglaterra quando também frequentou o curso de Belas-Artes. Foi arquiteto, artista plástico, cenógrafo, escritor, estilista, pesquisador e decorador de bailes carnavalescos. Após sua permanência na Inglaterra, retornou ao Brasil, em 1922, e instalou-se em São Paulo. Apesar da proximidade no tempo e no espaço com a geração dos modernistas, o artista não se envolve com as tendências do movimento, buscando referências nas vanguardas artísticas européias, principalmente o expressionismo ([www.mac.usp.br](http://www.mac.usp.br))

<sup>251</sup> Ressalta-se que a pesquisa documental no arquivo/acervo do MAMF apontará as características no moderno que foi incorporado pelo museu; no entanto, as publicações-catálogo-documento já demonstram uma diferenciação incentivada por Rebelo que é um moderno brasileiro, esse do qual o MAM do Rio e São Paulo se distanciou.

<sup>252</sup> Observa-se aqui, diante do debate já impulsionado pelas reflexões apresentadas, a instituição museológica incentivando e definindo uma noção de arte, como aconteceu com a Bienal neste período.

escritores que doaram peça para a inauguração do MAM/RJ<sup>253</sup>. No entanto, sendo cidadão carioca, participou da efervescência cultural daquele período e viu, na difusão do moderno, além de seus ideais como intelectual, uma oportunidade de comercialização de obras a partir da criação dos museus. É a ação ressaltada por Lourenço (1999) e que interessa a este estudo, por compreender que por sua influência, tanto os museus adquiriam obras de seus escolhidos (Martinho de Haro de Florianópolis presente no acervo do Museu de Arte de Cataguases) quanto esses artistas poderiam aparecer no catálogo, mesmo com a obra ausente da exposição. Essa posição, direta ou indiretamente, constitui-se numa forma de institucionalização da obra.

Paralelamente às atividades desenvolvidas pelos MAM de São Paulo e Rio de Janeiro e pela Bienal de São Paulo, o MAMF participa efetivamente selecionando e encaminhando artistas catarinenses para participarem da seleção para a Bienal. Documentos mostram que era uma posição efetiva da Bienal daquele período encaminhar para os museus de arte brasileiros fichas de inscrição para a Bienal, seleção que era efetivada pelo diretor da instituição.

No final dos anos 1950, inicia-se uma crise no MAM/SP que coaduna, em 1963, com seu fechamento após doação de todo seu acervo para a USP. Segundo Lourenço (1999), nesta data, Matarazzo doou 1.236 peças do Acervo do MAM para a formação do Museu de Arte Contemporânea da USP-MAC/USP, incluindo também seu acervo particular. A atuação de Matarazzo junto ao MAM é, para a autora, como a de um proprietário privado, e assim, como um “dono”, encerra as atividades do MAM, doando todo o acervo para a USP – criando o MAC-USP<sup>254</sup>.

Em assembléia realizada em 1963, intelectuais e artistas tentaram reverter a doação, mas não conseguiram. Após infrutíferas tentativas, o MAM/SP tentou se reerguer em salas emprestadas fora do Ibirapuera e iniciou campanha de doações. Em 1969, criou o “Panorama da Arte Atual Brasileira”, (inicialmente anual, depois bianual) uma mostra semelhante ao salão de arte que seleciona e premia obras, buscando, a partir daí, reconstruir o acervo do museu. Com isso, Lourenço (1999) afirma que, dada a palavra “atual”, inicia-se uma aquisição com perfil contemporâneo, o que pode vir a prejudicar a identidade do museu<sup>255</sup>, pois “como inexistem modelos exteriores de museu esvaziado e como se tornara inviável reconquistar outro conjunto de moderno, equiparado ao anterior, vive-se uma crise na

---

<sup>253</sup> A fonte citada por Lourenço (1999, p. 154) é “Artes e Espetáculos”. O jornal, Rio de Janeiro, 20 de jan. 1949 (Arquivo do MAM/RJ).

<sup>254</sup> Castillo afirma que o MAM/SP gera duas entidades a Fundação Bienal, o MAC-USP.

<sup>255</sup> Castillo afirma que a Panorama de 1995, curadoria de Ivo Mesquita retira a palavra “Atual” do título e este evento passa a se constituir num marco para o MAM/SP.

definição de sua vocação, até a atualidade perseguida pelas diferentes direções”<sup>256</sup> (LOURENÇO, 1999, p. 125)

Esta indefinição de uma política de acervo, que está associada, como se viu, à tipologia do museu, é um problema enfrentado por vários museus brasileiros, que mesmo tendo uma política definida, sofre a influência de diretores e curadores num processo de seleção indireta, qual seja, a doação de um acervo por particulares ou por artistas, (que naquele momento pode ser pertinente ao museu aceitar) ou mesmo nos editais de ocupação que impera a maioria das ações dos museus como política para exposições temporárias nos dias atuais. Neste caso, o artista que tem seu trabalho aprovado pelo edital, deixa uma doação ao acervo. É importante considerar que a escolha deste artista se efetiva pela direção e/ou técnicos da instituição. Se se considerar a implantação do MAC/USP, por meio da doação de Matarazzo, ver-se-á que esta mesma questão ocorreu, pois se iniciou um Museu de Arte Contemporânea com um acervo moderno, gerando, com isso, uma grave crise no MAM que, como se viu, foi se reestruturando com novos modelos de aquisição de acervo (Panorama da Arte Atual).

Aos poucos, o MAM/SP conseguiu adquirir parte do acervo moderno brasileiro, incorporando ao acervo, obras dos modernistas históricos dos anos 1930 e 1940, incluindo nomes que foram premiados nas primeiras bienais.

Sobre esse processo, a aquisição do acervo do MAM/SP, Costa C. (2008), em entrevista com Zanini<sup>257</sup>, afirma que essa questão “moderno ou contemporâneo” foi a chave do problema do museu que se iniciava. Tendo recebido toda a doação, Zanini acreditou que o museu seria um Museu de Arte Moderna; no entanto, como a maioria dos sócios não concordou com a doação e queria soerguer o MAM, essa denominação foi deixada de lado e por sugestão de Sérgio Buarque de Holanda<sup>258</sup> a nomenclatura ficou Museu de Arte Contemporânea da USP. Costa C.(2008) observa que, ao pensar o nome de Contemporâneo

---

<sup>256</sup> Analisa-se que esta questão se configura no bojo do debate deste estudo, a inserção de acervo diferente da identidade do museu.

<sup>257</sup> Walter Zanini foi diretor do MAC/USP entre 1963 e 1978. Durante sua gestão foi responsável por mudanças consideráveis no perfil do museu, como a realização do programa “Jovem Arte Contemporânea-JAC” entre 1967 e 1974. É professor titular aposentado da USP. Ao longo do capítulo o leitor terá condições de conhecer um pouco mais sobre seu trabalho frente a arte brasileira.

<sup>258</sup> Sérgio Buarque de Holanda (1902-1982), historiador brasileiro, participou do Movimento Modernista de 22, tendo sido nomeado por Mário e Oswald de Andrade representante da revista Klaxon no Rio de Janeiro. Em 1925, bacharelou-se em Direito pela Universidade do Brasil. Em 1926, transferiu-se para Cachoeiro do Itapemirim, no Espírito Santo, atendendo o convite para dirigir o jornal "O Progresso", também neste mesmo ano, fundou, juntamente com Prudente de Moraes Neto, a revista "Estética". Entre suas obras mais famosas estão: "Raízes do Brasil" (1936), "Cobra de Vidro" (1944), "Caminhos e Fronteiras" (1957) e "Visão do Paraíso" (1959). Sérgio Buarque de Holanda escreveu regularmente para a Folha de São Paulo entre 1950 e 1953. (<http://almanaque.folha.uol.com.br/sergiobuarque.htm>)

para o Museu, Holanda parecia compreender o conceito de contemporâneo que já se fazia e que estava presente na mente de Zanini e que isso, seria o diferencial do Museu.

Zanini, “em pouco tempo fez do MAC um museu atuante, reconhecido pelo trabalho de catalogação da coleção e pelas mostras itinerantes pelo interior de São Paulo e por diversas capitais do Brasil e do exterior” (COSTA, 2008, p. 95). Ela considera um momento “romântico” da museologia o transporte (no caso informal, despreocupado) das obras, que às vezes era acompanhado pelo próprio Zanini que auxiliava na montagem.<sup>259</sup>

É o início de atividades de intercâmbio entre o MAMF e o MAC/USP que se estendeu durante a gestão de Corrêa e Aldo Nunes<sup>260</sup> (1969 a 1981). Costa (2008, p 95) observa que havia em Zanini “um interesse constante pelo estudo do passado modernista, sobretudo no que ele tinha de revolucionário, ao lado de uma grande abertura à arte do presente”. Havia ainda uma

atitude própria da contemporaneidade – como o pioneirismo de ter aberto espaço para questionamentos de linguagem, desmaterialização da arte, discussão da participação do expectador na obra de arte, introdução da vídeo arte, arte postal e outros procedimentos, como performances e instalações, e uso de recursos da comunicação, características daquele momento – que imprimiram uma marca ao museu (COSTA, 2008, p. 99).

É esse dinamismo e interesse, associados ao conceito de museu vivo, dinâmico, aplicados não só aos de arte contemporânea, mas a todos os museus de arte independente de suas denominações, que Zanini difunde e leva aos demais museus de arte brasileiros. Para tanto, em 1966, ele convida vários dirigentes de museus de arte no Brasil para participarem do I Colóquio de Dirigentes de Museus de Arte do Brasil realizado no MAC/USP.

Segundo Costa C. (2008), Zanini queria, além de expandir e atualizar seu conhecimento da cena artística brasileira<sup>261</sup>, criar um “[...] museu policêntrico constantemente empenhado em exposições itinerantes, com o objetivo de favorecer a penetração rítmica da

<sup>259</sup> Costa C. (2008) diz em comentário que Regina Silveira viu isso acontecer em Porto Alegre. E as pesquisas documentais apontam a mesma questão ocorrendo também em Florianópolis, no MAMF. Ressalta-se aqui a documentação pesquisada sobre a Associação dos Museus de Arte do Brasil (AMAB), a qual deixa claro o contexto dessas exposições em correspondências com os responsáveis pelos museus que recebiam essas exposições itinerantes. Em carta para Corrêa, diretor do MAMF no final da década de 1960, Zanini comentou que ao receber a exposição (que passou por Florianópolis, Joinville e Porto Alegre) a mesma chegou faltando gravuras e algumas em péssimo estado de conservação e questionou com o diretor em qual das cidades as gravuras poderiam ter ficado (Correspondência, Fundo AMAB, arquivo MAC/USP). Isso corrobora com a observação de Costa C. (2008) no tocante a esse transporte.

<sup>260</sup> Aldo João Nunes (1925-2004), desenhista, restaurador e pintor. Bacharel em direito pela UFSC, diretor do MASC de 1969 a 1981. Participou da GAPF e do Grupo Sul, sendo ilustrador da revista Sul. De 1983 a 1995 implantou o Atelier de Conservação e Restauração de Bens Culturais (ATECOR) da FCC (BORTOLIN, 2001).

<sup>261</sup> Por meio das exposições itinerantes e dos colóquios criados para debater os problemas dos museus brasileiros Zanini teve a oportunidade de conhecer esse cenário artístico brasileiro, visto que os museus participantes traziam o diagnóstico de sua localidade.

arte em meios distantes dos grandes centros de cultura” (ZANINI *apud* COSTA, 2008, p. 95). A AMAB contribuiu com esse objetivo.

#### 4.3 O MUSEU DE ARTE MODERNA DE FLORIANÓPOLIS E AS DIRETRIZES NACIONAIS.

Conforme explicitado anteriormente, em 1970, o Museu de Arte Moderna de Florianópolis mudou sua nomenclatura para Museu de Arte de Santa Catarina, porém, mesmo sendo este um aspecto que, *a priori*, causou estranheza (o museu ter uma transição entre o moderno e o contemporâneo) percebeu-se que as pessoas envolvidas com a instituição não questionaram até aquele momento o motivo de tal mudança. A impressão que se tem é de que a mudança se deu apenas no aspecto legal, em função da facilidade para o Estado que assumia o museu num processo de mudança mais amplo e de divisão de secretarias<sup>262</sup>. No entanto, como se mencionou na introdução desse estudo, o envolvimento do MAMF, na pessoa de seu Diretor Corrêa com a AMAB, a partir dos debates nacionais e internacionais vinculados nova museologia e que eram debatidos nos eventos promovidos pela AMAB, desencadeou esse processo de mudança, no I Colóquio de diretores e dirigentes de museus de arte do Brasil<sup>263</sup>.

A realização do primeiro encontro sobre os museus de arte partiu de um debate pessoal entre Zanini, diretor do MAC/USP, Carlos Scarinci, diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS) e Corrêa, diretor do MAMF, que apoiaram sua iniciativa para o a

<sup>262</sup> O decreto da Secretaria da Educação e Cultura – Decreto n. SE 31-12-1969/8.840”A”, dispõe sobre a estrutura física da Secretaria e aponta as mudanças dessa estrutura. Nele o museu é mencionado como museu de arte e está subordinado ao Departamento de Cultura da Secretaria. No entanto é o Decreto n. 9.150 de 4 de junho de 1970, que regulamenta o decreto anterior dispendo em detalhes o funcionamento da nova estrutura. Nele, na pág. 4, item IV do Departamento de Cultura, art. 62 o museu aparece novamente mencionado como museu de arte, no item IV. 4 é que a instituição recebe o nome de Museu de Arte de Santa Catarina, dispostos pelos artigos de n.98 até 104. Neste ponto do Decreto a estrutura interna do museu, as subdivisões de departamentos e as funções de cada setor são especificadas. Sua estrutura interna se divide em: Direção; Secção de Promoção, Divulgação e Documentação; Secção de Restauração; Escolinha de Arte. Não foi possível nesse estudo analisar a documentação institucional do MASC no sentido de perceber se essa estrutura e as atividades a elas condicionadas foram implantadas ou não, mas é possível observar, como já foi dito que a Escolinha de Arte tinha sido implantada em 1963 e que o setor de restauração, o ATECOR, só foi implantado na década de 1990. Observa-se então que o Decreto em si, apresenta a mudança de nome da instituição, porém o processo que se insere nessa mudança fica desconhecido.

<sup>263</sup> O I Colóquio realizado em São Paulo é referenciado pelas correspondências de Colóquio de Dirigentes e Diretores dos Museus de Arte do Brasil e posteriormente, já no segundo, II Colóquio dos Museus de Arte do Brasil, a nomenclatura de I Colóquio veio após a realização do II, como forma de mencionar a primeira reunião. Na verdade o primeiro foi um encontro de dirigentes que optaram por dar sequência ao evento. Após a criação da AMAB também ficou conhecido como Colóquio da AMAB.

realização do evento. Em ofício Zanini convidou vários museus e setores culturais para uma primeira reunião, abordando que o evento propunha que fossem “discutidos temas relativos às condições dos diferentes museus de arte e as finalidades que tem a cumprir em nosso meio desigual”. Discutiriam ainda sobre intercâmbio entre os museus, um meio de fazer com que as autoridades governamentais se interessassem pelas atividades artísticas, pois Zanini apresentava uma preocupação sobre os caminhos e descaminhos desses museus e parecia visualizar que juntos teriam melhores condições para superar as dificuldades que se apresentavam (Ofício MAC-483/66 de 9/9/66. Fundo MAC 0013/001, v.1) (ANEXO E).

Em ofício, Zanini informou que para essa reunião dos dirigentes de museus a realizar-se nos dias 27 e 28 de setembro de 1966 não haveria nenhum relator especial, pois se tratava de um encontro para debater ideias, e sugeriu que trabalhos específicos pudessem ser escritos e apresentados nos debates (Ofício MAC 483/66 de 9/IX/ 1966. Fundo MAC 0013/001, v.1).

Cada instituição levou um diagnóstico de sua realidade para o interior desse Colóquio e dos que se seguiram<sup>264</sup>. Essa ação auxilia aos museus de arte debaterem soluções para os problemas que se apresentam.

Em carta para Corrêa, Zanini explica que,

O Museu de Arte Contemporânea da USP propõe que sejam discutidos temas relativos às condições dos diferentes museus de arte e às finalidades que tem a cumprir em nosso meio desigual, que sejam apresentadas sugestões sobre orientação e preparo de profissionais especializados, sobre como desenvolver um programa de intercâmbio que contribua realmente a um desenvolvimento artístico – cultural do país e sobre como fazer interessar mais as autoridades governamentais pelas dificuldades que os museus enfrentam na sua atividade eminentemente pública. Evidentemente, os diferentes órgãos que aquiesceram em comparecer deverão suscitar questões mais detalhadas, pertinentes à sua situação local. Assuntos vários entrarão em debate, decidindo os membros do colóquio sobre a divulgação dos resultados e seu encaminhamento. De debate franco entre os participantes sem dúvida poderão resultar condições que venham a favorecer o desenvolvimento museológico – artístico no Brasil e uma articulação crescente entre as entidades disseminadas pelo nosso país (Carta, Fundo MAC 0013/001, v.1).

Nessa carta, Zanini propõe a reunião explicitando que o encontro pode trazer mudanças no setor em função dos debates e deliberações que possam ocorrer. Neste primeiro colóquio, os integrantes debatem sobre a criação de um curso de museologia; elaboram ofícios – moções – às autoridades correspondentes aos museus mencionados, dentre eles o MAMF, solicitando a construção ou a reforma da sede existente em função das condições precárias em que se encontrava o prédio, afirmando ainda que, conforme o que foi tratado no

<sup>264</sup> Percebe-se pela documentação que esta dinâmica se tornou efetiva nos encontros seguintes, sempre com uma apresentação da situação de sua realidade. O MAMF se fez presente em todos os eventos.

Colóquio, o prédio não oferecia as mínimas exigências de segurança prevista. E observa que essa recomendação se efetiva em função da importância que as obras que integram o acervo do MAMF possuem para a pictografia nacional. A correspondência (moção)<sup>265</sup> é assinada pelos diretores presentes, e encaminhada ao órgão responsável pelo museu no Estado de Santa Catarina e aos museus do Paraná. O MAMF, nesse período, funcionava na Casa de Santa Catarina (ANEXO F).

Outra questão debatida no Colóquio refere-se à nomenclatura de museus, sua tipologia. Na pesquisa realizada, encontrou-se apontamentos/anotações<sup>266</sup> (ANEXO G) referentes ao debate interno realizado pelos presentes. Nesse texto, é possível perceber que o diálogo se desencadeou pelas dificuldades que os museus encontravam entre acervo e tipologia, visto que uma nomenclatura muito específica delimitava o campo de atuação do Museu de Arte. Nesse caso, Museu de Arte Moderna era considerado por eles uma denominação restrita. Zanini então sugeriu que os museus nos estados poderiam receber denominação dos nomes dos estados, pois a expressão ‘arte moderna’, limitaria os acervos. E afirmou: “os museus que entram com dificuldades podem querer enriquecer o acervo com obras cubistas. Outro museu que queira constituir-se a partir de, um acervo histórico, deve se preocupar com as artes atuais”. Zanini questionou o diretor do MAMF, Corrêa, indagando se o museu de Florianópolis não poderia se chamar Museu de Arte de Santa Catarina, pois “os nomes museu de arte moderna ou arte contemporânea são ambíguos, o mais certo, museu de arte do século XX” (APONTAMENTOS, p. 12). E ainda afirma “acho que este nome: museu de arte moderna está sendo afastado do plano internacional. O nome de museu de arte contemporânea foi adotado pela USP”.

[...] “o que pode ser sugerido para os Estados que ainda não tem museus: museus de arte do Estado tal. Surgindo amanhã a possibilidade de se criar museus regionais, passariam a chamar: Museu de arte de Londrina, Museu de arte de Campinas e assim por diante. O nome melhor seria o mais amplo de todos: Museu de arte do Paraná estes museus devem se preocupar com o presente, ser objetivo, parece que na situação desse país, esses museus não podem querer voltar em movimentos passados” (APONTAMENTOS, p. 15).

<sup>265</sup> Moção datada de 28 de setembro de 1966, para o Secretário de Cultura e Educação do Estado de Santa Catarina.

<sup>266</sup> Nas notas desse Colóquio encontrou-se um texto, uma transcrição livre, apresentando o debate entre os participantes, esse texto está arrolado ao arquivo e é um documento sem identificação, sem assinatura, enumerando questões debatidas no Colóquio, (setembro 1966), que integra o Dossiê do I Colóquio de Dirigentes de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966. Há duas versões destas anotações uma datilografada e outra manuscrita, ambas em português (Fundo MAC USP 0013/001 v. 1). Optou-se, neste estudo de referenciá-lo como APONTAMENTOS.

É evidente o envolvimento dessas instituições representadas no I Colóquio no que tange ao debate que se segue; no entanto, pelas anotações manuscritas/datilogradas percebe-se que a posição de Zanini foi fundamental. Pietro Maria Bardi, que também contribuiu com o debate, diante das questões que se apresentavam sobre nomenclatura, afirma: “Acho ainda que uma das coisas a frisar é o divórcio que existe entre arte e arte moderna e contemporânea. Arte é toda uma só. Os museus de arte contemporânea deveriam fazer algumas exposições de arte antiga. Precisamos sempre lembrar que somos a síntese do passado” (APONTAMENTOS, p. 2).

As preocupações com a transição entre o moderno e o contemporâneo já se apresentavam. Zanini inclusive menciona a crise do MAM/SP que culminou com a doação de seu acervo para o MAC/USP e que naquele momento optaram pelo contemporâneo<sup>267</sup>. Observa-se, a partir das anotações, que há uma diferença de conceitos entre Zanini e Bardi, pois enquanto Zanini leva o debate para a necessidade de os museus incorporarem um acervo mais atual, Bardi afirma que se pode pensar, mesmo nos museus contemporâneos, uma exposição de arte antiga.

Para Carlos Scarinci do MARGS, a nomenclatura limita a possibilidade de exposição, pois ele diz “que o problema do nosso museu é que se ficar restrito não temos o que expor” (APONTAMENTOS, p.2). Nesse sentido, Zanini relembra o debate ocorrido no dia anterior sobre a questão da tipologia do MAMF, o que faz Bardi afirmar que isso é uma confusão histórica. Diante do debate, Zanini sugere se chamar Museu de Arte do século XX, e Bardi acredita ser melhor “museu de arte porque é mais amplo”. “Precisamos reunir material didático artístico. O Brasil é um dos mais pobres nesse sentido” (APONTAMENTOS, p. 2-3). Ao final do colóquio, elaboram uma redação sobre a questão, que é divulgada pelo Boletim de Informação do MAC/USP, n. 69, e encaminhado e divulgado pela imprensa.

A nomenclatura dos Museus foi considerada um tema importante e discutida por todos os presentes que em sua maioria consideraram que se deve evitar restrições na terminologia e adotar-se sempre que possível nomes genéricos. Por exemplo “Museu de Arte do Estado do Paraná ou “Museu de Arte de Santa Catarina” (e não “Museu de Arte Moderna de Florianópolis) seria assim evitada a delimitação no campo da ação das entidades” (MAC/USP, Boletim de Informações n. 69, 12 out 1966. p. 3. Fundo MAC USP – 0013/001) (ANEXO H).

---

<sup>267</sup> Esse comentário se encontra na versão manuscrita das anotações, na versão datilograda ele foi suprimido. É interessante observar que este exemplo se configura nas deformações pelo qual os documentos passam a partir de suas leituras e interpretações, o que se configura no mal de arquivo de Derrida, tema do capítulo final dessa tese.

É exatamente essa divulgação, publicada pelo Jornal do Brasil/Rio de Janeiro, que se transforma na pista, no vestígio, que irá deflagrar a busca desse acervo documental que comprova a dinâmica envolvida no processo de mudança de tipologia do MAMF/MASC. A reportagem<sup>268</sup>, uma crítica aos órgãos da cultura, faz referência ao debate ocorrido no I Colóquio sobre os museus e demais instituições participantes e a crítica feita aos órgãos federais, considerando-os omissos em relação aos problemas que os museus vinham enfrentando<sup>269</sup> (Figura 33).

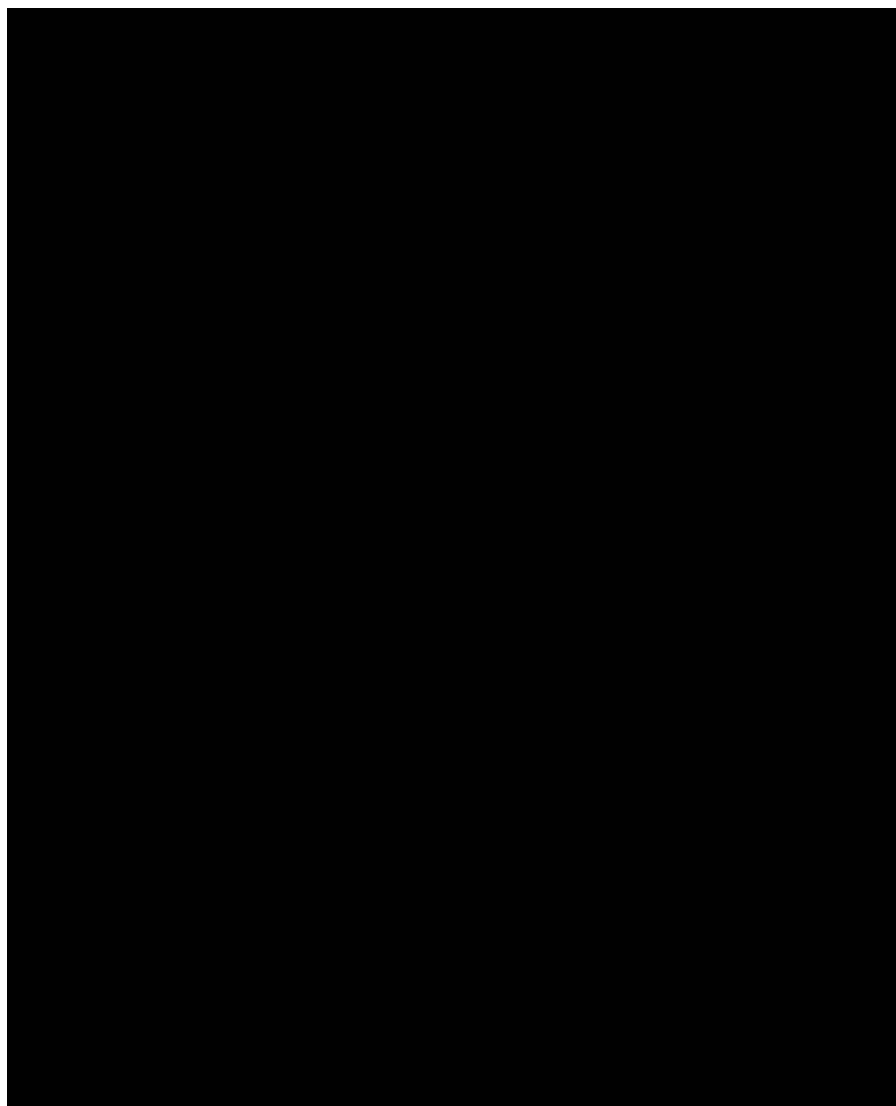


Figura 33: JORNAL DO BRASIL: Crítica a órgãos de Cultura. Rio de Janeiro, 02 nov. 1966. Recorte. Acervo do MASC.

---

<sup>268</sup> A reportagem é assinada por Harry Laus, nessa época, colunista do Jornal do Brasil no Rio de Janeiro e posteriormente (1985-1987 e 1989-1991) diretor do MASC.

<sup>269</sup> É possível constatar pela proposição apresentada pelo Departamento de Cultura, da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná a dinâmica do evento proposto por Zanini e a dimensão dos debates que ali seriam empreendidos. Nesse documento se percebe as dificuldades que o Estado está enfrentando em função desse descaso pelos órgãos responsáveis e a expectativa de que a partir do Colóquio algumas questões seriam encaminhadas.

A partir desse debate, a mudança de nome do Museu de Arte Moderna de Florianópolis se tornou uma realidade, porém, não foi possível localizar nos arquivos do museu documentos que originaram essa diferenciação. Interessante analisar que os jornais do ano em que foi publicado o decreto<sup>270</sup>, 1970, não fazem nenhuma menção sobre essa alteração<sup>271</sup>. Até julho de 1970 as publicações que se referem ao museu utilizam o nome MAMF e, a partir de agosto de 1970, passam a utilizar a nova nomenclatura, MASC, como se isso já fosse algo confirmado. Analisou-se ainda, que no relatório anual do museu, elaborado em dezembro (acervo do MASC), o diretor, Aldo Nunes, utiliza a nomenclatura MASC e não faz nenhuma observação sobre essa mudança de nomenclatura, o que leva a crer que o fato havia sido deliberado em anos anteriores. O silêncio<sup>272</sup> foi o motivador para a compreensão desse processo.

Buscou-se, a partir dos vestígios encontrados, o arquivo MAC/USP que possui o Fundo AMAB. Em carta de 30 de outubro de 1969, Corrêa justifica para Zanini sua ausência no IV colóquio da AMAB que seria em Belo Horizonte, em 1969 e informa que será representado pelo professor Aldo Nunes novo, diretor do MAMF e que este levará para o colóquio um <sup>273</sup>

relatório, no qual conta as atividades durante este ano e previsões futuras e, principalmente, o projeto das novas instalações do Museu na Casa da Cultura, bem como a mudança do nome de Museu de Arte Moderna de Florianópolis para Museu de Arte de Santa Catarina (sugestão do 1º colóquio, em São Paulo, lembra-se?) que faz parte da nova organização administrativa da Secretaria da Educação e Cultura. Carta (Fundo AMAB: 005/0029 arquivo MAC USP).

<sup>270</sup> Decreto n. SE 9.150, de 4/06/1970, que dispõem sobre a estrutura administrativa da Secretaria de Educação e Cultura, já mencionado neste estudo.

<sup>271</sup> Foram pesquisados jornais de 1969 e 1970 e nesses dois anos não se localizou publicações referentes as alterações de nomenclatura, com exceção de uma nota no Jornal “O Estado” em 20 agosto 1970. No MASC, no arquivo de sua memória consta apenas cinco páginas datilografadas (fotocopiadas) de um relatório/notícias que indicava “MAM agora é Museu de Arte de Santa Catarina” (p. 5), em que a referência anotada em manuscrito fornece “pistas” de sua publicação: “Noticias Culturais” Departamento de Cultura Secretaria de Educação, n.6, datado de 04/09/1970.

<sup>272</sup> No capítulo seguinte será analisada a questão memória e silêncio. Ressalta-se que em diálogo informal com o ex-diretor Carlos Humberto Corrêa em outubro de 2009 e questionando esse silêncio, ele menciona que a mudança foi pensada a partir dos debates do Colóquio de Museus. Na oportunidade ele não mencionou em qual colóquio teria sido o debate, posteriormente foi localizado o recorte de jornal nos arquivos do MASC (memória do MASC, 1966), publicação do Jornal do Brasil, RJ, que, como se observou, esses foram os únicos vestígio para essa questão.

<sup>273</sup> O relatório de 1969, aqui mencionado, não foi localizado por essa autora. No Fundo AMAB 005/0029 se encontra a carta e como anexo a procuração nomeando Aldo Nunes seu representante. Pelas palavras de Corrêa nessa correspondência o relatório do MAMF de 1969 pode conter as informações sobre o processo de mudança de nomenclatura do museu.

Corrêa faz referência às mudanças administrativas na Secretaria de Educação e Cultura e à futura construção da nova sede do museu. Em sequência, ele afirma que o projeto é monumental e desta maneira parece resolver grande problema no campo Cultural de Santa Catarina. Corrêa deixou a direção do MAMF e assumiu a Secretaria de Educação e Cultura, órgão ao qual o museu é vinculado, mas continuou apoiando as atividades do MAMF e participando dos colóquios sobre museus.

Analisa-se, neste contexto, que a AMAB foi fundamental no processo de mudança de nomenclatura do MAMF, principalmente considerando sua inserção nos debates nacionais e internacionais que já apresentavam mudanças nas manifestações artísticas e museológicas, visto que já se debatia, como se viu no capítulo anterior, os novos museus e suas transformações em função de uma adaptação à arte que se apresentava. Em face disso, a AMAB, em debate, já considerava que o museu moderno seria um limitador no campo de atuação desses museus.

É importante considerar, aqui, o debate efetivado por um dos curadores dos 60 anos do MAM/SP, publicado no catálogo comemorativo, Osório (2008) que dá continuidade ao debate que já se estendera por longo período no MAM/SP<sup>274</sup>. Para ele, o MAM/SP é um museu moderno que possui uma forte coleção contemporânea, fator que demonstra as convergências e dissonâncias entre o moderno e contemporâneo, no contexto de comemoração de seus 60 anos. Ao questionar em que momento e com qual pressuposto teórico se deu a passagem entre o moderno e o contemporâneo, ele analisa que “acima de tudo”, o moderno é contemporâneo. Essa afirmativa pode ser apreendida nesse texto por vários autores, pois, como se viu, não há um campo de delimitação preciso entre as duas produções, e nem um período histórico em que essa passagem se efetivou.

O autor observa que durante os quatro anos, que se seguiram à doação de seu acervo para o MAC/USP, o museu vivenciou uma crise de identidade “curiosa constatação, trágica coincidência: enquanto certa compreensão de moderno nas artes plásticas entrava em crise, com o surgimento da arte pop e da arte conceitual, a crise institucional desmaterializava uma coleção” (OSÓRIO, 2008, p. 101). Para esse autor, o museu derrapou à procura de sua identidade e da reconstrução de sua coleção durante toda a década de 1970. O museu, mesmo tendo criado o “Panorama das Artes Plásticas”, para reverter o quadro em favor de novas

---

<sup>274</sup> Esse debate do MAM/SP é o mesmo que se faz aqui e que foi tão abordado nos Colóquios de Museus, ou seja, uma premissa que realmente se estende por vários anos. É interessante observar que nos primeiros colóquios de Museus o MAM /SP não estava presente. Isso ocorreu em função de seu desmantelamento que se deu naquele período, somente mais tarde (cerca de quatro anos) o museu conseguiu se reerguer e retomar suas atividades museológicas.

aquisições, apresentava um modelo velho. No entanto, esse modelo se manteve até 1995 quando nova gestão (Milú Villela) definiu uma estratégia para a coleção. Para Osório (2008), é a partir daí que o MAM/SP se assume contemporâneo, “criando um paradoxo interessante para a cidade de São Paulo: uma coleção eminentemente moderna pertence ao acervo do Museu de Arte Contemporânea; uma outra, marcadamente contemporânea, abriga-se no de arte moderna” (OSÓRIO, 2008, p. 103). Para o autor, essa evidência entre nomenclatura e acervo mostra quão instável é o território entre essas duas poéticas. E mostra, ainda, um paradoxo, pois é o novo, a novidade e a ruptura tão disseminada pelo moderno é, pois, a porta de entrada para o contemporâneo e sua característica.

Mesmo a AMAB considerando que a delimitação da tipologia seria um limitador para o desenvolvimento dos museus de arte e ou seu processo de aquisição, percebe-se que com o passar dos anos e o amadurecimento dessas questões, a fronteira entre moderno e contemporâneo se dilui, permitindo aos museus a aquisição das duas poéticas em seus acervos.

A fundação da AMAB se deu no II Colóquio de Museus de Arte do Brasil, realizado em Porto Alegre, em 1967, tendo por sede provisória o MAC/USP. A associação tem por finalidade – congregar os museus de arte brasileiros, trabalhando suas relações recíprocas e soluções de problemas comuns, divulgando os museus a ela filiados<sup>275</sup>. Ainda neste segundo encontro, elaboraram um documento-base que seria norteador das ações da AMAB e das instituições a ela filiadas, cujo objetivo principal era definir a situação dos museus de arte no Brasil.

No ano seguinte, 1968, o III Colóquio se realizou na cidade de Florianópolis sobre responsabilidade do MAMF. Nesse período, o diretor do MAMF e Zanini, diretor do MAC/USP, trocaram várias correspondências no sentido de concretizar o III Colóquio<sup>276</sup>. Nesse III Colóquio, foi eleita a primeira diretoria da AMAB. Na Ata de Assembléia Geral de

---

<sup>275</sup> Na Minuta de Ata de Assembléia Geral de constituição da AMAB (22/04/1968) a primeira diretoria ficou constituída tendo como participantes da AMAB os seguintes dirigentes: Pietro Maria Bardi (Museu de Arte de SP), Carlos Huberto Corrêa (MAMF), Renato Falci (Museu de Arte de Belo Horizonte), Renato Ferraz (MAM-Salvador), E.M. Ferreira (diretor do Dep. de Cultura do Paraná), Alfredo Galvão (MNBA), Delmiro Gonçalves (Pinacoteca do Estado de São Paulo), Alcides Oliveira (Museu da Cúria Metropolitana de SP), Ulpiano Bezerra de Menezes (Museu de Arte e Arqueologia da USP), Jacy Milani (Museu de Arte de Campinas), Edvaldo de Souza (Museu de Arte de Campina Grande), Xavier Paulo (Dep. de Ciências e Cultura, Secretaria do Estado do Rio Grande do Sul), Maurino Roberto (MAM/RJ), Walter Zanini (MAC/USP). Percebe-se pela constituição da primeira diretoria que Zanini conseguiu mobilizar dirigentes de vários Estados brasileiros, tendo ou não museus de arte (Fundo AMAB-001/001. Arquivo MAC/USP).

<sup>276</sup> Todo o arquivo gerado pela AMAB em parceria com as instituições a ela filiadas estão sob a guarda do Arquivo MAC USP. O MAC foi sede provisória da Associação em função do Walter Zanini, ser eleito seu primeiro secretário geral. Toda correspondência trocada entre MAMF e AMAB, e correspondências entre artistas catarinenses e W. Zanini possuem cópias nesse arquivo. Fundo AMAB.

criação da AMAB, realizada dia 07/09/1968, na sede do MAMF, 1.160 pessoas presentes aprovam o seu estatuto que já havia sido elaborado no II Colóquio de Porto Alegre. O documento trazia os princípios que norteariam os trabalhos realizados pela associação e deveria ser seguido pelos museus a ela vinculados, dentre eles o MAMF. Nele consta que a AMAB tinha como objetivo congrega os museus de arte e contribuir com as ações e relações recíprocas entre os mesmos; promover o reconhecimento das instituições a ela agregadas; possibilitar formação especializada básica e museológica para as pessoas envolvidas com os museus; empenhar-se na promulgação de novas leis culturais que auxiliassem e incrementassem as atividades dos museus; cadastrar os museus de arte do Brasil; promover colóquios anuais em rodízios nas cidades; promover palestras, cursos e conferências sobre assuntos relacionados a museus e patrocinar exposições circulantes<sup>277</sup>.

Corrêa, em uma de suas cartas trocadas com Zanini ressalta a importância do III Colóquio de Museus de Arte para a AMAB, em função da aprovação de seu estatuto, a aprovação da Carta de Princípios, a aprovação do questionário de cadastro de museus<sup>278</sup>; e da realização da “I Exposição Nacional de Artes Plásticas”, conforme se pode analisar pelo catálogo de exposição (Figura 34. Foto A).

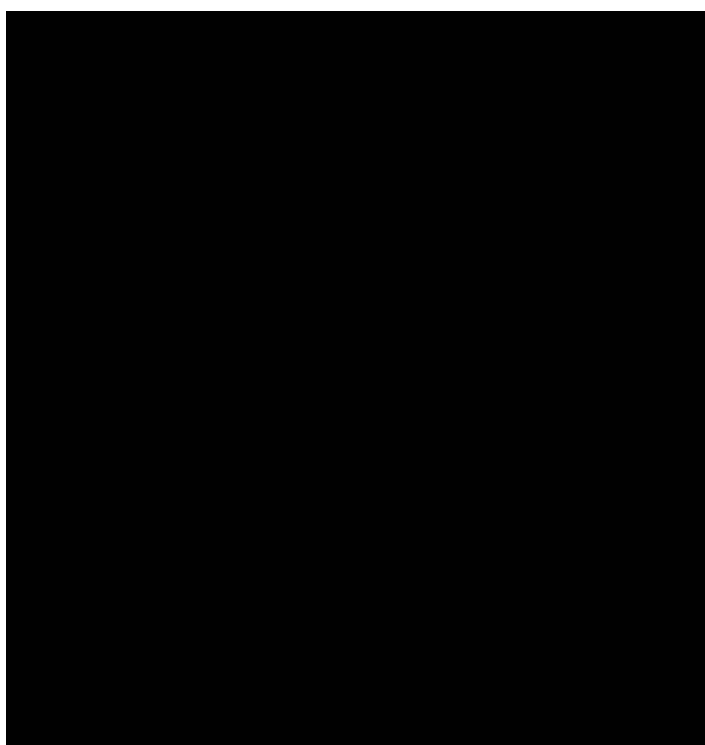


Figura 34: Capa do Catálogo da I Exposição Nacional de Artes Plásticas, realizada pelo MAMF e AMAB, 1968. Arquivo MASC. Foto A.

---

<sup>277</sup> Ata de Criação, datada em 07 de setembro de 1968 (Fundo AMAB 001/001).

<sup>278</sup> O Cadastro de museus foi uma das ações da AMAB cujo objetivo era cadastrar todos os museus de arte do Brasil e elaborar um diagnóstico da situação de cada um deles a partir das informações contidas no questionário.

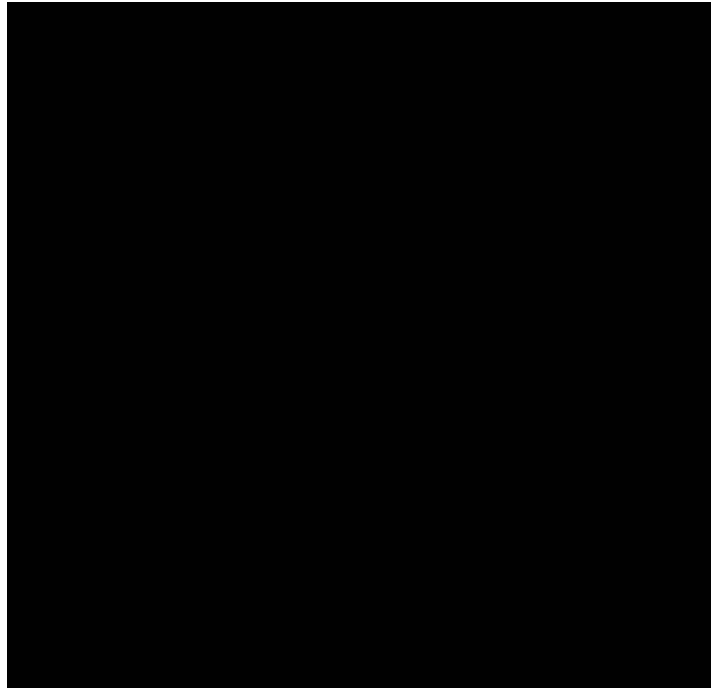


Figura 35: Catálogo da I Exposição Nacional de Artes Plásticas, realizada pelo MAMF e AMAB, 1968. Pág. 1. Arquivo MASC. Foto B



Figura 36: Catálogo da I Exposição Nacional de Artes Plásticas, realizada pelo MAMF e AMAB, 1968. Apresentação, p.3. Arquivo MASC. Foto C.

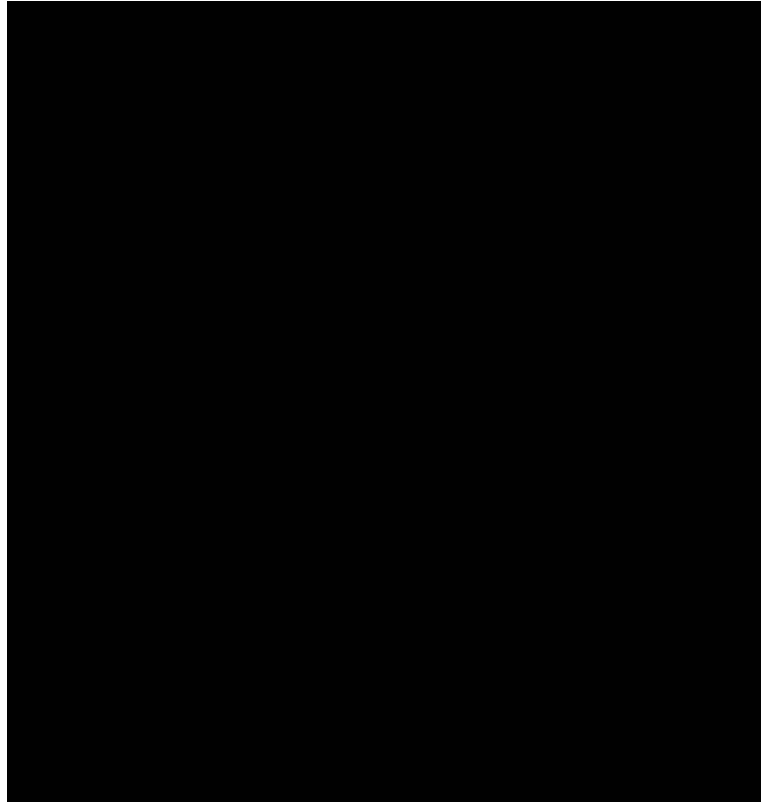


Figura 37: Catálogo da I Exposição Nacional de Artes Plásticas, realizada pelo MAMF e AMAB, 1968. Apresentação, p.4. Arquivo MASC. Foto D

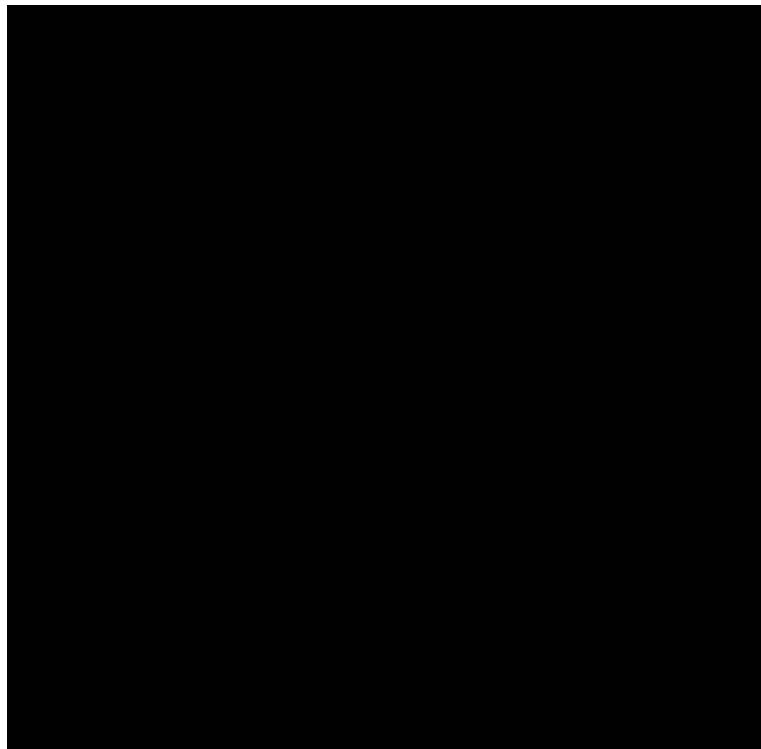


Figura 38: Catálogo da I Exposição Nacional de Artes Plásticas, realizada pelo MAMF e AMAB, 1968. Introdução, p.5. Arquivo MASC. Foto E.

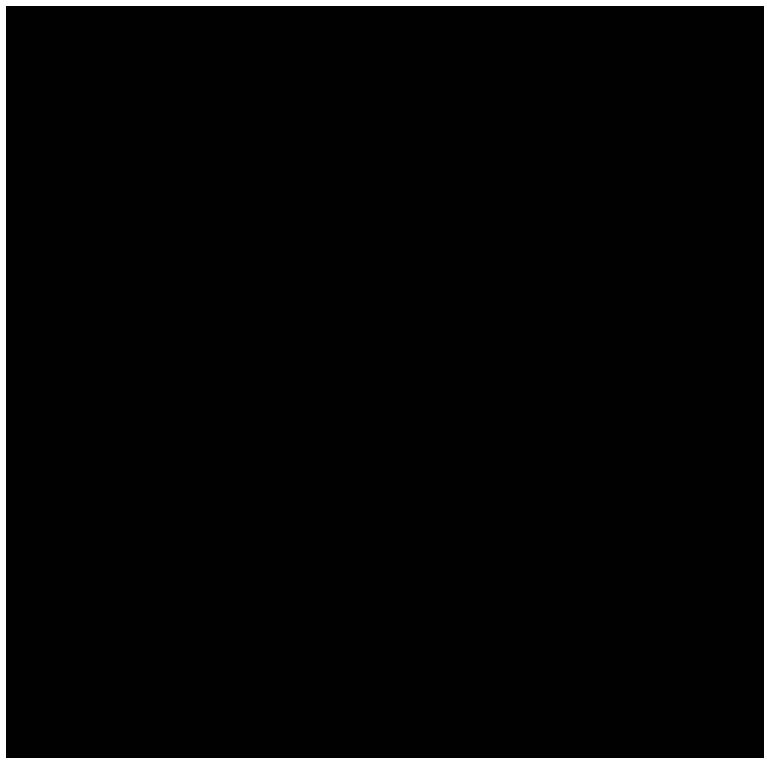


Figura 39: Catálogo da I Exposição Nacional de Artes Plásticas, realizada pelo MAMF e AMAB, 1968. Introdução, p.6. Arquivo MASC. Foto F.

Na apresentação deste Catálogo, Zanini menciona que a exposição é resultado do debate ocorrido no I Colóquio sobre a transformação do Salão Nacional de Arte Moderna que ocorria anualmente no Rio de Janeiro em mostra itinerante. Nos debates internos, gerados no primeiro encontro de dirigentes de museus, quando iniciam os debates sobre os salões, Bardi opina contrário:

Acho que se deve ignorar o assunto dos salões e este grupo de diretores de museus [os que defendem os salões], fazer ele mesmo em cada Estado a sua seleção; daí se organiza uma exposição nacional e esta percorreria todo o país. Fazer desmoralizar a idéia de salão, a idéia de bienal (idéias do século XIX) (APONTAMENTOS, p.5).

No debate que se segue, definiu-se como os museus fariam a seleção, o que culminou com a proposta de realizarem a I Exposição Nacional de Artes Plásticas<sup>279</sup> e outras que se seguiram aos colóquios seguintes. Bardi sugeriu que os museus fizessem uma seleção de 30 obras, escolhidas por uma comissão de diretores.

---

<sup>279</sup> A seleção constou de três representantes por Estado, com cinco obras cada um. Santa Catarina foi representada por Eli Heil, Hassis e Vecchiatti. Interessante observar que os dirigentes opinam e fazem suas escolhas dos artistas que representariam seu Estado, ali eles definem e valoram seus escolhidos.

Precisa que esta seleção seja feita com a escolha de 10 artistas que estejam rigorosamente dentro da arte atual, gente de certo currículo, etc. Depois se pleiteia dos governos uma verba para circular nos Estados. Isso também é muito bom para propaganda dos museus (APONTAMENTOS, p.5).

Em seguida, fazem crítica aos Salões e debatem sobre como seria o formato da exposição, nos colóquios que se seguiram. A Exposição Nacional de Artes Plásticas continuou sendo referência de artistas em consonância com a arte do tempo presente<sup>280</sup>, conforme defendeu Bardi.

A “Carta de Princípios”, aprovada no III Colóquio, trouxe os princípios norteadores da AMAB, frente ao processo de constituir e pensar museus. Nela, a AMAB considera o museu de arte como uma instituição educacional, científica e cultural indispensável ao Mundo Moderno; ressalta sua capacidade de enraizar a consciência de uma realidade e de uma cultura nacional, pois “o museu de arte é fator capital de coesão de um povo que procura definir sua fisionomia própria, suas raízes, suas aberturas de horizonte inserindo-se com personalidade definitiva num quadro de valores universais”; destaca sua função de colecionar, conservar, referendando o museu de arte como centro de documentação e pesquisa; defende seu envolvimento com pesquisa em parceria com as universidades, conforme texto a seguir,

Tudo aquilo que o museu de arte registra e conserva – seu acervo, objetos de exposição temporárias, material de documentação, relação da obra com o artista e com o público este devem obrigatoriamente constituir o eixo de uma atividade constante de pesquisa, sob pena de comprometer qualquer outra atividade. Não sendo, contudo, puro instituto de pesquisa, o museu de arte deve transformar em patrimônio coletivo o fruto de seu esforço para tanto lançando mão dos meios de comunicação visual e outros modos de expressão do nosso tempo. Por outro lado, o caráter pluridisciplinar que se vem acentuando cada vez mais na pesquisa científica torna altamente recomendável senão em casos indispensáveis a associação do museu de arte a instituição de pesquisa, principalmente a universidade, ainda mais que, em geral essa dispõe para tanto de quadro e equipamento superior aos seus (AMAB. Carta de Princípios. AMAB 006. Arquivo MAC/USP).

Percebe-se assim, o incentivo à pesquisa como eixo importante dessas diretrizes, não se tratando porém de puro “instinto de pesquisa”, mas de sua escrituração, da documentação de suas ações, do fazer histórico, construindo o arquivo, ao mesmo tempo em que se pesquisa e documenta. Ressalta ainda as atividades com a presença do artista, pois o mesmo deve ser uma das preocupações básicas dos museus de arte que, ao mesmo tempo,

---

<sup>280</sup> Bardi utiliza a expressão “arte atual”, referenciando a arte produzida em 1966.

deve estimular seu campo de atuação. No entanto, não se deve considerar o museu como uma instituição a serviço do artista, pelo contrário, artistas, autoridades, mecenas é que devem servir ao museu.

A carta traz ainda a necessidade de formação de pessoal de museus visto que a atividade orientadora de um museu de arte é uma atividade especializada que exige profissional de formação universitária, “só é admissível que participe da orientação de um museu de arte o especialista que disponha, ao mesmo tempo, de uma formação básica de história da arte e setores afins, além de propriamente museológica”. Esta talvez fosse uma de suas principais cláusulas, mas que, como se viu em Lourenço (1999), é uma dificuldade para muitos museus brasileiros. A carta ainda ressalta que os cargos não sejam cabíveis a manipulações irresponsáveis [diga-se cargos públicos de cunho político] ou de pessoas despreparadas. O que reforça mais uma necessidade básica vinculada ao espaço físico com adequações, instalações e equipamentos que ofereça condições para o desenvolvimento de atividades museológicas.

A AMAB, após sua estruturação e atuação que segue até o final da década de 1970<sup>281</sup>, desenvolve significativa atuação junto aos museus a ela filiados. Seus dirigentes que sempre participavam de colóquios internacionais de arte, de museologia, de críticos de arte, ao retornar em, elaboravam boletim informativo com as principais diretrizes aprovadas e encaminhavam a todos os museus. Isso mostra que no início do funcionamento do MAMF, ele estava em perfeita sintonia com as diretrizes nacionais e internacionais, além de trazer para o escopo de suas exposições, mostras importantes organizadas em função do intercâmbio traçado entre MAMF e MAC/USP<sup>282</sup>. Esse intercâmbio possibilitou várias exposições desde 1967 até meados de 1970<sup>283</sup>.

Em 1970, Zanini participou do Colóquio do “Comitê Internacional para os Museus de Arte Moderna<sup>284</sup>” e encaminhou para os museus associados à AMAB um comunicado interno contendo um resumo das comunicações apresentadas. Considerando que

<sup>281</sup> A documentação da AMAB sob guarda o Arquivo MAC USP vai até o X Colóquio de Diretores de Museus de Arte do Brasil em 1976.

<sup>282</sup> Esse intercâmbio foi mais profícuo até início da década de 1970, sendo que em 1969, quase todas as exposições foram em parceria com o MAC/USP. Praticamente todas as exposições desse período possuem catálogos de exposição.

<sup>283</sup> No arquivo “Memórias do MASC”, esses catálogos estão quase completos até mais ou menos 1974, após esse período, ou não foram arquivados ou não foram impressos, não foi possível definir pela pesquisa. De 1974 até 1980, encontra-se um ou outro catálogo arquivado, mas como se viu na história do MASC, esse foi um período de crise na instituição. Os catálogos reaparecem no acervo a partir da década de 1980, em maior quantidade de arquivamento na segunda metade da década, já na gestão de Harry Laus (1985-1987 e 1989-1991).

<sup>284</sup> Colóquio do ICOM, realizado em Bruxelas 9 a 12 de dezembro de 1969 cujo tema foi “O Museu de Arte Moderna e a Sociedade Contemporânea” (Comunicado interno, 25/02/1970. Fundo AMAB 002/0013).

a proposta da AMAB era um intercâmbio de atividades e ideias entre os associados, sendo um facilitador diante dos problemas mais graves, a divulgação de debates em âmbito internacional era, mesmo que de forma indireta, diretrizes para as atividades dos museus.

Neste sentido, interessa aqui a comunicação proferida pelo Prof. Dr. Roberts-Jones, diretor do Museu Real de Belas Artes de Bruxelas, que apresentou a comunicação “exposições temporárias no museu moderno”. Para ele, havia, nesse contexto, vantagens e inconvenientes, sendo vantagens o fato de a exposição ir ao encontro da noção de “acontecimentos” (*happenings*), que mobiliza o público, e por apresentar uma contribuição no plano histórico, graças às possibilidades de confrontações ou de estudo que elas permitem; e, inconvenientes, o risco permanente para as obras expostas, devido à manipulação, e pelo fato de que frequentemente se tornam um “show” que se inscreve num contexto. Para esse diretor, “a exposição temporária sendo um mal necessário, precisa reduzir os inconvenientes e transformar o acontecimento num possível crédito”, isso tanto para a arte moderna, quanto para a arte atual – referência à arte em 1970 – que trazia ainda desconfiança ao público.

Ao analisar a atuação do MAMF, nesse período, percebe-se que mesmo com dificuldades de espaço físico<sup>285</sup> o MAMF/MASC<sup>286</sup> faz da exposição temporária um fim em si mesmo, realizando uma média de duas exposições por mês e, em 1970, atingiu 18 exposições anuais.

Na comunicação, “As atividades complementares”, no item “museu de arte moderna a serviço do público”, P. Gaudibert (do Museu de Arte Moderna da cidade de Paris) apresentou experiências já em consonância com as mudanças na arte por meio de atividades de dança, teatro, cinema, música contemporânea. As experiências realizadas apresentam atividades diversificadas paralelas a cursos de formação abertos ao público. Diz ele que essas atividades têm por mérito provocar um encontro do público com os artistas, promovendo uma integração espacial entre as linguagens artísticas no museu – e com – seu público. O expositor ressalta que essas atividades não substituem as atividades rotineiras como serviço educativo, função de pesquisa e documentação. E ainda que, “essas práticas visam transformar o museu de arte moderna ‘palácios consagrados de artistas expostos’ num centro cultural vivo, num laboratório plástico experimental”.

---

<sup>285</sup> Nos relatórios de 1970, 1971, 1972, 1973, que a pesquisadora teve acesso (quatro anos consecutivos) o diretor reivindica nova sede ou reforma nas instalações precárias do museu e afirma que as mesmas estão comprometendo a integridade física do acervo.

<sup>286</sup> A utilização das duas siglas, como se viu na introdução, se faz em função do processo de transição do museu em 1970, sendo que até julho o museu foi MAMF e a partir de agosto MASC. Ao longo do texto o uso da sigla MAMF se refere as atividades anteriores a 1970 e MASC, às atividades após essa data.

Nessas diretrizes, a AMAB apresenta, a maioria dos museus, as novas consonâncias internacionais frente às novas poéticas, principalmente as poéticas áudio visual, que Zanini como diretor do MAC/USP incentivou durante toda a década de 1960 e 1970<sup>287</sup> mesmo durante o período da ditadura, abrindo o MAC/USP para as novas mídias<sup>288</sup>. O mesmo não ocorreu no MAMF, suas exposições permaneceram centradas em elementos plásticos mais conhecidos como pintura, gravura, desenho<sup>289</sup>.

No entanto, o museu na sua segunda década de existência, acompanhou essas diretrizes e se posicionou presente em todas as atividades de museologia, em âmbito nacional, patrocinado pela AMAB<sup>290</sup>. No que se refere às suas transformações espaciais, percebe-se que por vários anos o museu tentou se manter nas sedes que lhe foram destinadas<sup>291</sup>, sendo que no I Colóquio, em 1966, o MAMF funcionava na Casa de Santa Catarina, em condições precárias. O diretor apresenta essa problemática durante o I Colóquio, e a AMAB elaborou uma moção a ser entregue ao Secretário de Educação e Cultura do estado de Santa Catarina solicitando providências frente à integridade do acervo<sup>292</sup>. Seus esforços tiveram respaldo da imprensa que também solicitava uma resposta dos órgãos públicos, como se pode ver na reportagem “Arte em Perigo<sup>293</sup>”, que fala sobre a situação precária dos órgãos de cultura que funcionavam na Casa de Santa Catarina. A mudança para novo endereço ocorreu em outubro de 1968 – depois do III Colóquio de museus que ocorreu em Florianópolis<sup>294</sup>.

Depois desta data, em 1979<sup>295</sup>, conforme já se observou na introdução, o museu foi instalado no prédio da antiga Alfândega, no centro histórico de Florianópolis<sup>296</sup>, permanecendo em melhores condições para expor seu acervo e realizar exposições embora o

<sup>287</sup> Como se viu na parte dois desse estudo, as pesquisas de Freire (1999) no MAC sobre arte conceitual aborda todo esse período em que Zanini era diretor. A entrada do acervo conceitual do MAC USP se efetivou principalmente nesse período.

<sup>288</sup> Essa abertura de Zanini às novas mídias será abordado no capítulo seguinte.

<sup>289</sup> É importante ressaltar que isso ocorre também em função da praticidade de transporte para essas exposições (mesmo as exposições enviadas pelo MAC/USP eram na maioria obras tendo por suporte o papel) e na dificuldade das instituições em possuir equipamento para receber obras de vídeo e outros.

<sup>290</sup> Menciona-se os cursos de formação de profissional de museus realizados pela associação e que o MAMF esteve presente, conforme indica correspondências entre as instituições.

<sup>291</sup> Ver referência na introdução desse estudo.

<sup>292</sup> Correspondência já mencionada anteriormente.

<sup>293</sup> Publicada no jornal O Estado, 5 de maio de 1968, caderno 2, Florianópolis,.

<sup>294</sup> Em várias correspondências entre MAMF e AMAB na pessoa de diretor Corrêa e de Zanini secretário geral da AMAB é possível perceber que as condições em que se encontrava o MAMF era uma preocupação constante. Considerando que Florianópolis sediaria a I Exposição Nacional de Artes Plásticas, isso era um agravante. No entanto, o diretor do MAMF transferiu as atividades para um espaço maior, locado para esse fim. Em ofício n. 25/68, de 10 de maio de 1968, Corrêa expôs sobre o espaço destinado à exposição (Instituto Estadual de Educação) e apresentou anexo as plantas do espaço (Fundo MAC/USP 0050/004. Arquivo MAC/USP). (ANEXO I)

<sup>295</sup> A partir dessa data sua nomenclatura já tinha sido alterada.

<sup>296</sup> Isso ocorreu exatamente 30 anos após sua criação.

espaço ainda não fosse definitivo, nem possuísse condições para receber grandes mostras. Percebe-se que, neste período de estagnação, o MASC se distanciou das atividades desenvolvidas nacionalmente, e o intercâmbio com o MAC foi interrompido<sup>297</sup>. Se se considerar que estes anos foram de intensa atividade em âmbito nacional, no que concerne à produção artística, as mudanças eram radicais levando a crítica aos museus como se viu anteriormente, o que, no escopo da museologia em Santa Catarina, não fez a menor diferença<sup>298</sup>. Sua estagnação foi um reflexo da falta de apoio ao MASC, o que nos mostra que a mudança de nome não possibilitou maior interesse dos administradores/política cultural Estadual, conforme levava a crer as sugestões debatidas no I Colóquio, e as novas configurações apresentadas no decreto de criação aqui mencionado.

A questão do espaço físico do MASC só foi solucionada em 1983, quando o museu foi transferido para sua sede própria no complexo que integra o Centro Integrado de Cultura da Fundação Catarinense de Cultura (CIC/FCC). É neste novo espaço que o MASC se abre para a estrutura dos novos museus, ou seja, maior espaço expositivo e mais salas, o que possibilitou uma política de exposições temporárias simultâneas (até quatro exposições diferentes inauguradas no mesmo dia)<sup>299</sup>. O espaço que em 2008 se apresentava conforme o mapa já apresentado, nesse estudo, entrou em reforma em 2009 e esta estrutura foi, em parte, alterada. O próprio CIC já se configurava nesse complexo de empreendimento cultural, dada a diversidade de atividades que ali se realizavam. Vale observar se essas modificações estruturais também significaram transformações tipológicas no que tange à construção do contemporâneo no museu.

#### 4.4 RUMORES NO MASC

A teorização tecida no interior de uma instituição envolve diferentes atores que, direta ou indiretamente, compõem a estrutura do acervo e a sua visibilidade. Esses aspectos possibilitarão tanto a inserção do público no museu, quanto a sua compreensão dos mecanismos de desenvolvimento da noção de arte que ali se estabeleceram, considerando que,

---

<sup>297</sup> Essa afirmativa se faz não com base na documentação e sim na ausência dela, em seu silêncio.

<sup>298</sup> Afirmativa com base Corrêa (2005) que ressalta que após o Grupo Sul, não houve grandes alterações no contexto cultural de Santa Catarina, permanecendo por longos anos a ênfase nos vestígios culturais que o grupo modernista implantou.

<sup>299</sup> Esses dados são confirmados a partir dos catálogos de exposição desse período.

a cada exposição, a partir de um projeto curatorial ou museográfico, a instituição reitera uma noção de arte legitimando os artistas que compõem seu acervo ou que poderão vir a fazer parte deste universo. São muitos os rumores teóricos que, no limiar da produção artística, certamente comporão a noção de arte.

Como se viu no capítulo um deste estudo em Cauquelin (2005b), as teorias se dividem entre o campo da estética e do discurso e se torna quase impossível priorizar uma em detrimento da outra, pois todas constroem e modelam o campo da arte. As ‘Teorizações Secundárias’ fazem parte de uma prática teorizada, em que os artistas quanto o público teorizam. Nesse caso, compreende-se que essa prática teorizada é também um processo de escritura deste fazer, como ver-se-á no capítulo seguinte. Diante das teorias construídas no escopo da instituição, têm-se as teorias construídas sobre a obra, sobre a instituição, sobre suas exposições e acervos, sobre sua tipologia. Ou seja, paulatinamente, os atores inferem sobre essas questões ao mesmo tempo em que definem por meio de seu discurso a obra como obra de arte.

É importante lembrar ainda o tema debatido no capítulo um deste estudo sobre as escolhas do júri, a partir dos salões oficiais, que são uma constante desde o século XIX até esta primeira década do século XXI, inclusive como um paradoxo, pois o modelo “salão” que ao mesmo tempo é tão questionado é também o formato mais utilizado para seleção de acervos nos museu de arte contemporânea<sup>300</sup>. Nesse processo de seleção, Fabris (2010), ao analisar as teorias desenvolvidas sobre a arte moderna, cita as teorizações que foram se estruturando. Ao citar os estudos de Borrell sobre Coubert<sup>301</sup>, que menosprezou o papel legitimador da academia, ela menciona que “o artista deve submeter-se ao julgamento do júri, instituição pública, que pode lhe impedir objetivo de dirigir-se diretamente ao público, desconsiderando a instituição, recusando a obra ou expondo-a em local de pouca visibilidade” (p. 12). Percebe-se então, como já observado no estudo de Oguibe (2008), que há uma arbitrariedade no papel desses agentes legitimadores que, no escopo da instituição, definirão

---

<sup>300</sup> Oliveira (2009) elabora um estudo sobre os museus regionais brasileiros e observa que esse formato é constante em vários museus. Observa-se aqui que o próprio MASC a partir da década de 1980 passa a conferir grande parte de sua aquisição ao Salão Victor Meirelles.

<sup>301</sup> Gustave Coubert (1819-1877) A partir de 1844 fez exposições constantes no salão de Paris. Suas obras foram bastante influenciadas pelos pintores franceses, espanhóis e alemães da época do Realismo no século XIX. Foi aluno de Velázquez e outros pintores espanhóis do século XIX. Embora amigo de Baudelaire e de Proudhon rejeitava qualquer intelectualização ou idealização da realidade. Expôs em salões oficiais, obtendo mais de uma medalha, mas quando sua obra voltava para um tema mais pessoal e intimamente vivido, foi rejeitada pelos críticos acadêmicos. Deixou várias obras em cenas cotidianas, retratos, natureza morta, paisagens (História Geral da Arte- Dicionário biográfico de artistas). Diante dos temas aqui observados em que se faz referência ao júri, curadoria e suas escolhas, esse artistas é um exemplo desse processo de aceitação/rejeição de suas obras nos salões oficiais.

tanto a noção de arte, quanto a visibilidade para a instituição e para artistas de sua preferência. Neste contexto, estão os artistas, os diretores da instituição, os curadores, dentre outros.

Como se viu em Oguibe (2008), os historiadores foram os primeiros profissionais a exercerem a função de curadoria, antes da definição dessa atividade curatorial no século XX. A partir daí, o curador passou a influir na noção de arte e na instituição, em função da dinâmica do sistema das artes e do mercado midiático. A noção de arte está altamente comprometida com diversos fatores que são fundantes de seu conceito na rede ou no sistema das artes. E pelo contexto da curadoria, traçado por Oguibe (2008), percebeu-se que mesmo diante de uma curadoria independente o papel da instituição é fundamental para corroborar com a influência ou não exercida não só pelo curador, mas por todos os atores teorizadores da instituição<sup>302</sup> e suas escolhas, que, no contexto de divulgação das exposições, infere à instituição um lugar no sistema das artes.

Os primeiros anos do MAMF, como se viu, se configuraram numa luta pela própria afirmação no contexto da cidade e no âmbito de interesses políticos. Passou por diversos espaços físicos, o que dificultou tanto a ampliação do acervo inicial doado por Marques Rebelo, quanto sua própria conservação.

Nesses anos iniciais (1949), os atores principais que participaram da afirmação do MAMF foram os seus diretores, contando com o apoio dos integrantes do Grupo Sul, que ao difundirem o moderno em Florianópolis, por meio do Circulo de Arte Moderna, divulgavam também, em suas publicações, o MAMF.

As exposições deste período ainda tiveram o apoio de Marques Rebelo, que incentivava a afirmação do Moderno na região, assim como certa expansão das exposições do MAMF como itinerante ao interior do Estado, como se pode observar em uma reportagem de abril de 1953, período em que se comemorava um ano da reinauguração do MAMF. Nesta reportagem, ele salienta a finalidade do museu de colecionar peças de arte popular e que posteriormente essas coleções poderiam ser trocadas por material de outras partes do país e, conseqüentemente, de outros países para que num sistema de trocas viesse a ampliar o acervo de arte popular<sup>303</sup>. Ressalta diferenças que devem ser consideradas entre cultura e educação, mostrando que o museu tem este papel de aparelhar a educação neste processo de conhecimento que vai além dos campos universitários. E que, seria injusto à cidade de

---

<sup>302</sup> Isso se corrobora no diálogo entre Zanini e Corrêa, em carta, sobre a indicação de Eli Heil para a Bienal de Veneza feita por Corrêa “Falei com Bardi sobre a escolha de Eli Heil na sala de primitivos que o Brasil apresentará na próxima Bienal de Veneza. Infelizmente ele tomou conhecimento da existência dela tardiamente, quando a escolha já estava feita. (...) Mostrei a plaqueta do Evangelista e o desenho que comprei em Florianópolis, realmente ele gostou, mas era tarde ao que disse”. (Of. 129/66 MAC 17 de março de 1966.).

<sup>303</sup> Essa ideia de acervo popular não tomou corpo visto que o MAM não adquiriu acervo popular.

Florianópolis manter o acervo sem que esse fosse divulgado pelo interior. Para ele, nas cidades, qualquer sala de aula poderia receber o acervo,

aparelhando-se nas cidades do interior, em Prefeituras, Escolas Normais ou Grupos Escolares, uma pequena sala que, tal como na Europa, seria chamada “sala de cultura”, de tempos a tempos, uma parte do acervo do Museu seria passada por essas salas, permitindo que o povo do interior participe das lutas estéticas que se travam, lutas estas que não são mais que a luta do homem para se renovar em todos os campos das atividades humanas (REBELO, 1952, s/p).

Nesse período, a direção estava sob responsabilidade de Sálvio de Oliveira, que ao se afastar, o museu ficou novamente sem responsáveis ou atividades. Ao assumir a direção em 1955, Martinho de Haro reabriu com uma exposição coletiva. Nesse período, o museu manteve algumas exposições programadas, vindas de São Paulo ou Rio de Janeiro com o apoio de Marques Rebelo.

Ressalta-se que, como bem observou Cauquelin (2005a), nos estudos sobre a arte contemporânea, figuras singulares contribuíram com o processo de ruptura da arte no século XX. Ela os denominou de embreantes, figuras que tanto foram o enunciado, quanto o enunciador dessas mudanças. Considerando sua teoria, optou-se nesse estudo por pensar os atores dentro do MASC como embreantes do processo de mudança de museu moderno para contemporâneo, compreendendo como esses sujeitos construíram, a partir de seu discurso, a legitimidade da arte e do museu de arte em Santa Catarina.

#### **4.4.1 Os atores embreantes do processo de transformação no MASC**

A questão do embreante, salientada anteriormente, com base nos estudos de Cauquelin (2005a) e Noronha (2008b), apresenta a possibilidade de operar, a partir da ideia de embreante, questões sobre a arte e/ou instituições. Lembrando que na perspectiva de Noronha (2008b) o embreante deve ser visto em relação à sua prática, no deslocamento, operações e conceitos geradores de processo e obras, ou seja, geradores de mudança, é nessa perspectiva que se traz esse conceito abrindo para novas leituras a partir de sua inserção no âmbito do MASC.

O primeiro embreante a ser considerado nesse estudo é o diretor-teórico Carlos Humberto Corrêa (1963-1969), cuja participação e singularidade já foram mencionadas neste capítulo, em função de todo o desenvolvimento do MAMF e seu processo de transformação e intensa atividade expositiva e educativa<sup>304</sup> entre 1966 e 1970; como historiador, depois de se afastar no MAMF e assumir o cargo de Secretário da Educação e Cultura do Estado continuou atuando junto aos museus de Santa Catarina, principalmente no MASC. Como se viu, na documentação entre MAMF e AMAB havia defesa de Zanini em relação ao processo de levar exposições para centros menores, o que culminou com o intercâmbio entre MAC/USP e MAMF, ação essa, também defendida por Rebelo no projeto inicial de implantação do museu. Em reportagem na Revista Catarinense dos Municípios, (n.11, ano 2, 1970), intitulada “interiorizando a cultura” (Figura 40), uma entrevista com Corrêa mostra que um ano após ele assumir o departamento de cultura<sup>305</sup>, a “fórmula” que ele encontrou para dinamizar a cultura foi a interiorização, programa que cumpriu, entre 1969 e 1970, com as prefeituras dos municípios. Levou aos municípios o curso Fundamentos da Cultura Catarinense. O Curso se assemelha ao projeto moderno levado por Rebelo que antes de implantar os museus trabalhava com a comunidade conferências sobre o tema. Os municípios trabalhados pelo programa recebiam junto ao curso uma exposição de jovens artistas catarinenses<sup>306</sup>, cujo objetivo principal era divulgar a arte de Santa Catarina no interior do Estado, e não só na capital como era com a presença do MAMF.

---

<sup>304</sup> As exposições em parceria com o MAC/USP e as atividades da Escolinha de Arte de Florianópolis já foram aqui mencionadas. Ressalta-se que nos estudos de Costa (1990) João Evangelista aparece como mentor dessa ideia de criação da Escolinha de Arte que é o princípio das atividades educativas no MAMF, com base na própria indicação de Corrêa. No entanto as atividades da escolinha de arte se diferem das atividades desenvolvidas pelo setor de arte-educação que foi criado na gestão de Harry Laus.

<sup>305</sup> Nessa época o Departamento de Cultura era composto pelo gabinete do diretor, das Divisões de Artes, Ciências e Letras, organismos em que estava subordinado o MAMF, a biblioteca pública, o teatro, e o arquivo histórico.

<sup>306</sup> A exposição atendeu 30 municípios e o curso atendeu 15, segundo a reportagem mencionada, Revista Catarinense dos Municípios (n.11, ano 2, 1970).



Figura 40: Reportagem “A interiorização da cultura”. Revista Catarinense dos Municípios, ano 2, n.11, 1970. Acervo Biblioteca Pública de Florianópolis. Foto: Lucésia Pereira.

Uma de suas iniciativas, considerada uma ação de escritura das atividades desenvolvidas foi publicar catálogos referentes às exposições realizadas ao logo dos anos de sua gestão, e também agrupá-los, ou seja, encaderná-los num conjunto de catálogos (Figura 41). Observa-se que, embora essa talvez não seja a metodologia mais adequada, considerando as normas técnicas da museologia para os processos de arquivamento, considera-se aqui que talvez seja por isso mesmo que o MASC possui hoje (2010) um registro das exposições desse período (correspondente à gestão de Corrêa e parte de Aldo Nunes). Essa observação se efetiva pelo número reduzido de catálogos que se arquivou, a partir da segunda metade da década seguinte (1970)<sup>307</sup>.

---

<sup>307</sup> É importante ressaltar e considerar que a década de 1970 foi de grandes dificuldades para o museu, assunto já tratado aqui, e que isso também pode ter influenciado uma não publicação de catálogos ao invés de não arquivamento.

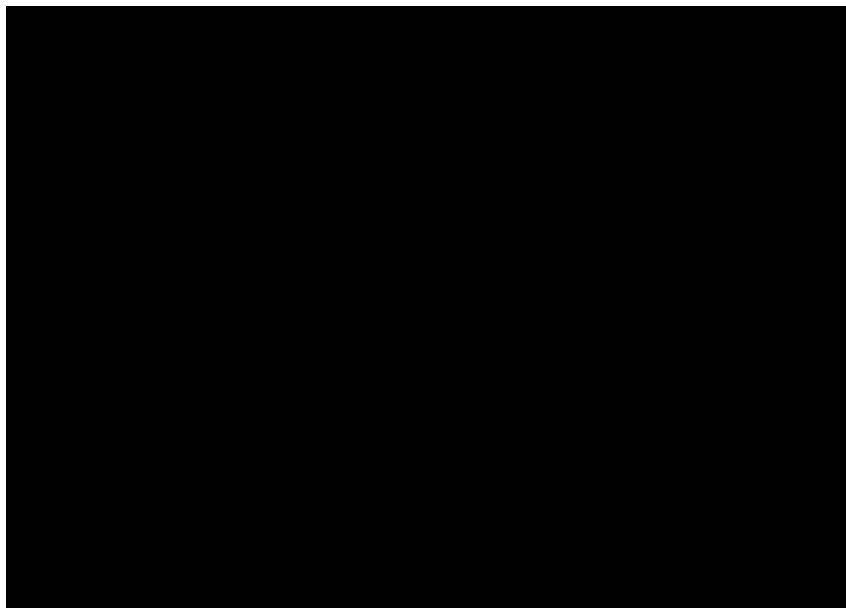


Figura 41: Capa da encadernação – conjunto de catálogos de exposição temporária, 1966. Acervo do MASC

Corrêa escreve na introdução de um desses conjuntos de catálogos que Florianópolis até aquele período (1966), passava por uma estagnação intelectual considerando o ponto de vista da sociedade. No entanto, o período de exposições que se seguiu no MAMF demonstrava certa efervescência nas artes,

composta de grupos fechados que se movimentavam concentricamente sem nenhuma comunicação externa e produzindo sem o necessário estímulo de fora, isolando-se cada vez mais do público e de seus problemas. Entretanto, pouco a pouco foi-se quebrando esta situação individualista e começaram a despontar poetas, escritores e artistas plásticos, além da abertura de galerias de arte e mesmo o pensamento e a programação de uma Bienal de Artes Plásticas patrocinada pela Prefeitura Municipal (CORRÊA, 1966, p.6)

Ele observa, ainda, que o movimento que se iniciou no MAMF talvez seja a causa desse processo revitalizador que, em atenção à juventude intelectual, despertou nos jovens daquele período uma necessidade de maior contato com os movimentos artístico- nacionais. A análise de Corrêa (1966) é corroborada pelo acervo documental aqui levantado que evidencia um intercâmbio em âmbito nacional junto ao MAC/USP, que proporciona o contato dos artistas com a produção nacional, além da oportunidade de realização de cursos com artistas dos grandes centros. Há ainda, em seu texto, a oportunidade que o museu proporcionou aos artistas catarinenses, como Eli Heil<sup>308</sup>, Hassis<sup>309</sup> e Vecchietti<sup>310</sup> de expor em São Paulo, no

<sup>308</sup> Eli Heil (Palhoça, SC, 1929), desenhista, pintora, escultora e ceramista autodidata. Em 1987 inaugurou em Florianópolis seu museu particular, O mundo ovo de Eli Heil. Artista representada no acervo do MASC. A cada

mesmo museu. Essa oportunidade, como já se observou aqui, referenda esses artistas, valoriza-os e os consagra como nomes importantes para a arte catarinense<sup>311</sup>.

O esforço de Corrêa para manter o museu aberto, frente a todas as adversidades, principalmente no que tange ao próprio espaço físico, levou à participação do MAMF neste círculo nacional de arte e ao intercâmbio firmado com o MAC/USP, suprimindo, assim, a falta total de estrutura apontada anteriormente. Em 1969, mesmo com essas dificuldades, o MAMF levou para Florianópolis a mostra 2ª Exposição Jovem Arte Contemporânea (JAC), que foi uma das atividades programadas pelo MAC/USP durante a gestão de Zanini, como um incentivo às manifestações de vanguardas. Segundo Costa C. (2008), as JAC abriram perspectivas para novos conhecimentos ao mesmo tempo em que abria oportunidade para os artistas interagirem com o museu. Essa exposição foi importante no contexto de Florianópolis por possibilitar ao público o contato com a produção de vanguarda daquele período.

Nesse sentido, com base nos pressupostos aqui apresentados, Corrêa se configura num embreante para o MASC, visto que o processo de transposição entre a tipologia moderna e contemporânea se efetiva durante sua gestão, a partir de todo o processo de intercâmbio traçado por ele entre o MAMF/MASC e outros museus de arte nacionais. É importante ressaltar ainda que Corrêa (2005) afirmou, como já foi mencionado, que o Grupo Sul impulsionou a arte de Florianópolis nas décadas de 1940 e 1950 e que depois deles não houve nenhum outro movimento que tivesse o mesmo impulso. No entanto, para este estudo, Corrêa foi o representante de um momento de vertente que impulsionou o MAMF e a cultura local, o que demonstra que houve momentos singulares para além do Grupo Sul<sup>312</sup> que também incentivou a vida cultural de Santa Catarina.

Outro embreante que esse estudo considera é o diretor João Evangelista de Andrade Filho<sup>313</sup>. Ao assumir a diretoria, em sua segunda gestão, procurou dar ao museu nova

edição do Salão Nacional Victor Meirelles o MASC homenageia um dos artistas consagrados com uma sala especial. Eli Heil foi homenageada no 7º Salão em 2000.

<sup>309</sup> Hassis – Hiedy de Assis Corrêa (1926-2001), pintor, desenhista e ilustrador autodidata. Participou do Grupo Sul e foi um dos criadores da GAPF. Possui extenso currículo com exposições individuais e coletivas. É um artista representado no acervo do MASC.

<sup>310</sup> Pedro Paulo Vecchietti (1933-1993), tapeceiro autodidata, artista gráfico, ilustrador de livros e revistas

<sup>311</sup> Neste ano de 1966 o museu contou com exposições de Vecchietti, D'Avila, Di Cavalcanti, Manoel Calvo, Eli Heil, Hassis, Cultura Inca, e uma coletiva da Arte Jovem Catarinense tendo por seleção uma comissão formada por professores da UFSC.

<sup>312</sup> Remeto o leitor aos estudos de Lehmkuhl (1996) em que analisa o GAPF como propulsor desses movimentos culturais em meados do século XX. Ver sua dissertação de mestrado intitulada "Imagens além do círculo: o Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis e a positividade de cultura nos anos 50".

<sup>313</sup> João Evangelista de Andrade Filho foi diretor do MAMF e do MASC, ou seja, primeira gestão 1958-1962 como MAMF e segunda gestão 1999-2008 como MASC. É desenhista, pintor, escritor e crítico de arte. Professor fundador da UFSC e professor titular da UnB onde lecionou História da Arte de 1963 a 1995. Bacharel em Direito e Letras Neo-latinas. Pós-graduação em História da Arte na França (École Pratique des Hautes Études,

legitimidade<sup>314</sup>. Em entrevista a Vilela e Boppré (2009), João Evangelista falou um pouco sobre as duas gestões. Segundo ele, quando assumiu o MASC, ainda na década de 1950, ele estava em condições precárias, pois mesmo sendo reinaugurada, a Casa de Santa Catarina não possibilitava as condições necessárias ao museu e ainda dividia o espaço com outras duas instituições<sup>315</sup>. Sua primeira ação foi promover exposições do acervo, procurando dar legitimidade ao museu. Ele questionava o porquê de um museu num momento em que a cultura em Florianópolis passava por uma fase de desaceleração. Para ele, a aceleração aconteceu com o Grupo Sul e com o Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis (GAPF), mas quando ele assumiu, não havia exposições, não havia funcionários, a sede era na Casa de Santa Catarina, espaço não adequado. Percebe-se que ele tinha consciência da importância do museu, de sua função e de suas necessidades básicas de preservação, conservação e pesquisa, mas, pelas condições existentes, pouco se poderia fazer. Mesmo com as dificuldades existentes, ofertou à comunidade cursos de formação em história da arte. Seu objetivo era formar um público interessado que pudesse participar dos debates no museu,

o objetivo era formar uma maneira de se relacionar com o mundo através das obras expostas, originais ou não, e que na verdade estava na base de um novo olhar e um olhar local sobre a história da arte. Era um Museu de Arte Moderna. Então estávamos focando tudo no que seria o moderno e dos seus valores (VILELA e BOPPRÉ, 2009, p. 246).

Essa posição de trabalhar com a formação da comunidade já estava presente no estatuto inicial do museu publicado pela revista Sul, assim como nas diretrizes museológicas daquele período, que o diretor, recém chegado da França conhecia. Em sua nova gestão, o MAMF, agora MASC, exige novas abordagens, e Andrade Filho *apud* Vilela e Boppré (2009) ao falar sobre os critérios para o acervo, afirma que tudo depende do que o museu se propõe a fazer, se for regional, deverá escolher valores regionais, se for de arte contemporânea será diferente ou se for arte brasileira terá uma abrangência maior. O MASC, diz ele, é um museu de arte, e

---

Sorbone, Paris) e Doutorado em Filosofia pela UnB. Foi ainda, diretor do Museu de Arte de Brasília de 1985 a 1988. Posteriormente volta para Santa Catarina reassumindo a direção do MASC em 1999 (BORTOLIN, 2001). Ressalta-se que a partir de agora ele passa a ser referendado nesse estudo pelo sobrenome de autor, Andrade Filho.

<sup>314</sup> Embora a primeira gestão de João Evangelista anteceda a de Corrêa, abordaremos aqui sua segunda gestão cujo processo de mudança do MASC foi mais significativo. Porém, ressalta-se que a ordem que aqui se estabelece entre os embreantes não confere qualidade ou importância ao sujeito, mas simples processo de organização.

<sup>315</sup> Situação que só agravou como já foi observado nesse capítulo.

o critério deve ser a importância que determinada linha de produção teve sobre essa cidade na época que nós queremos considerar. Se Florianópolis ou o Estado de Santa Catarina foi colonizado por alemães, italianos, açorianos, etc, então há resíduos importantes, para a construção do objeto de arte, que devem aparecer no acervo. Ou seja, devem ser objetos de arte que criaram uma determinada cultura artística (ANDRADE FILHO *apud* VILELA e BOPPRÉ, 2009, p. 251).

Para ele, a aquisição deve ser do que for considerado importante para a produção e para o debate sobre arte, pois no museu não se pode absorver tudo sem critérios. O que deve vigorar, afirma, é a qualidade. Esses critérios não são tão específicos no processo de aquisição de obras pelo MASC, pois mesmo contendo uma comissão consultiva, criada na gestão de Harry Laus<sup>316</sup>, na gestão de Andrade Filho, ela não foi tão atuante. No entanto, por meio de publicações do museu, é possível perceber seu apoio ao contemporâneo a partir de publicações em que ele atua como diretor-autor-curador-crítico de arte.

Sua exposição responderia algumas das questões desse estudo no que concerne as teorias secundárias. Andrade Filho exerce o papel de artista, historiador e teórico. Em uma publicação intitulada *Arte Contemporânea em Santa Catarina*, ele, como organizador, afirma ser a primeira publicação de uma série prevista, com o objetivo de divulgar a arte catarinense, enfatizando ser uma das políticas do MASC mostrar que o museu é o melhor espaço para atingir este objetivo. Participaram desta publicação os artistas que expuseram no MASC entre 1999 e 2000, em um programa de 12 exposições. No texto introdutório, ele faz um panorama sobre a produção catarinense, citando os vários artistas que estão em destaque como contemporâneos, mesmo os que não expuseram naquele período<sup>317</sup>.

Ao se questionar se a mudança de MAMF para MASC foi também tipológica, ou seja, se essa mudança influenciou a entrada de acervo da produção catarinense no museu, pode se afirmar que sim. No entanto, há que se considerar duas questões: a primeira é que nas duas primeiras décadas do museu houve grande incentivo à exposição de artistas nacionais e modernos, principalmente considerando o apoio do intercâmbio entre MAMF e MAC/USP, e o fato de que o número de artistas catarinenses era menor, se comparado com a segunda década. Havia participação do artista catarinense, mas com menor ênfase. A segunda questão é que nas duas décadas seguintes esse apoio nacional diminuiu e o número de artistas

<sup>316</sup> Harry Laus (1985 a 1987 e 1989 a 1991). Não foi encontrado documentos que falasse sobre a criação da comissão consultiva, mas ela aparece nomeada em catálogos e documentos institucionais desse período. Essa comissão atuava na seleção de exposições temporárias que aconteciam mensalmente no MASC, a qual o artista enviava a proposta e essa era analisada pela comissão, e em outras atividades de maior peso como sistema de comodato ou empréstimo de acervo.

<sup>317</sup> Interessante observar que esta ação já foi realizada por Rebelo na década de 1950, publicar um artista que não estava na mostra em questão. Este fato implica numa seleção subjetiva e demonstra o interesse do diretor-autor em respaldar/valorar artistas de seu interesse, questão observada em Oguibe (2004) sobre a curadoria.

catarinenses se ampliou, sendo ainda que o MASC atendia a demanda de solicitações de exposições de todo o Estado. Já após as mudanças, início da década de 1970, o museu, como se observou aqui, passou por uma fase crítica, quase de “nati-morte” como se pode observar numa reportagem publicada na revista Sul<sup>318</sup> sobre a situação do MAMF. Afirma-se ali que a finalidade da criação do museu, era, em grande parte, didática. Era mostrar ao povo que a arte é uma necessidade para o homem, isso por meio das obras e de cursos de pintura. No entanto, se questiona de quem é a culpa ‘pela quase morte’ do museu. Essa questão, já mencionada neste estudo, mostra que as causas são distintas. Como a própria reportagem menciona, uma lista infindável de responsabilidades, é apontada inclusive de que o próprio nome do museu já nasceu errado, como também já salientado, deveria ser Museu de Arte Contemporânea.

Viu-se, pelo estudo de Lourenço (1999), que essa realidade não se apresentava apenas em Florianópolis, vários museus iniciados na década de 1950 apresentavam falta de estrutura no projeto de criação que gerou posteriormente realidade semelhante. Para Lourenço (1999, p. 15), “pensar o museu é definir o que queremos legar como princípios às próximas gerações, tratando-o como um bem comum e para diferentes públicos, estando em sua própria raiz a continuidade e a permanência”. Ou seja, desde sua estruturação inicial deve ser elaborado o organograma de ações/políticas internas que irá compor a prática museológica da instituição. Serão estes elementos que manterão a sua continuidade.

Com base nessa informação e nos estudos aqui apresentados, percebe-se que o MAMF, ao contrário do que a reportagem deixa entender, nasceu amparado por uma estrutura nacional, dada sua similaridade com o projeto de criação dos MAM do Rio de Janeiro e de São Paulo. Marques Rebelo, como já dito, foi um visionário no sentido de perceber o projeto que o museu moderno traria para Florianópolis, um crescimento cultural. Essa também era a visão dos rapazes da Sul, dos seus ideais modernos. Mas percebe-se, ainda, que também o MAM/SP chegou nesse mesmo período a uma crise que desencadeou seu fechamento e doação de acervo.

Na concepção de Lourenço (1999), os museus artísticos brasileiros revelam-se enfermos e para compreender tal enfermidade é preciso entender o momento em que as intenções foram planejadas e onde se perderam. É preciso verificar também como se constituiu o acervo no momento da criação do museu e o que se tem feito para solucionar os problemas advindos de uma criação complexa e inadequada, que é a realidade da maioria dos museus.

---

<sup>318</sup> (Sul, n, 13, ano IV, abril de 1951, p.42)

Ou seja, criam-se instituições enfermas, pode-se dizer que no sentido endêmico, cada um com sua singularidade. A reportagem aqui mencionada afirma isso; o museu deveria ser MAC e nasceu MAM, por isso a expressão “nati-morto”. No entanto, naquele momento ele tinha que ser moderno, porque ele fazia parte de uma rede que criou vários museus. E essa era a estrutura tipológica e museológica que o museu precisava para ter dado certo como museu moderno. Um museu que foi criado junto com o MAM de São Paulo e do Rio de Janeiro faz parte do mesmo grupo ideológico daquele período. Esse foi um aspecto que Corrêa soube aproveitar. Ele reforçou esse vínculo ideológico com as instituições nacionais naquele período. Isso faz do MASC uma instituição importante que a difere da maioria dos museus criados na década de 1950, analisados por Lourenço (1999).

Neste caso, o que se percebe é que essa transição cambiante, como se viu – um museu MAM, que se transforma em MASC, mas incorpora acervo MAC – daí sua importância, ele se transforma num museu multi-facetado que em vários momentos procura ser alçado numa rede nacional de museus. No entanto, o que se percebe é que esta tentativa ficou muitas vezes no plano teórico, na intencionalidade, que é o que o MAM de São Paulo, analisado por Osório (2008), conseguiu. Mesmo incorporando o acervo contemporâneo, o museu busca manter a linha e dinamismo propostos pelo moderno.

Recuperar potências perdidas do moderno, de outros e vários modernos, não implica reescrever a história da perspectiva dos derrotados, mas buscar vislumbrar expectativas poéticas que ampliem nossa capacidade de compreender o passado, viver o presente, e imaginar o futuro ou, quiçá, de imaginar o passado, compreender o presente e viver o futuro (OSÓRIO, 2008, p.123).

Com isso, percebe-se que o fato do MASC iniciar sua história, como museu moderno, tem como buscar em suas raízes, a possibilidade de reconstrução dessa força inicial que o tornou tão singular, posto que a sua questão não é a nomenclatura, e sim, sua inserção no regionalismo. Isso o impede de inserir-se num projeto nacional.

É importante ressaltar também que o fato de expor artistas catarinenses, vários contemporâneos de renome nacional, não é o que afere sua condição de regionalista, mas sim a sua política interna, a falta do que Derrida (2001) dirá quando se refere a questão do arquivo e que ver-se-á no capítulo seguinte, da pulsão de morte, da pulsão organizadora e propulsora. Isto está na sua escrituração-teorização de seu arquivo, pois essa busca pelas raízes é que irá aferir sua identidade e inserção no projeto nacional. O que se chama de projeto nacional é a

visibilidade e respeitabilidade da instituição perante o cenário nacional, principalmente em função de investimento e formação de seus profissionais que irão “pensar” a instituição<sup>319</sup>.

O que se observa, na análise que se faz aqui, de Andrade Filho, como embreante e de sua teoria, é que este procurou mecanismos que auxiliassem essa lógica. A própria preocupação com a teoria já confere um diferencial. Ao publicar os Cadernos do MASC, ele faz a teorização secundária, ao mesmo tempo em que legitima os artistas catarinenses. Ele busca visibilidade ao acervo pela via da publicação.

Numa dessas publicações Andrade Filho (2001) afirma que a distância de grandes centros de arte, não manteve o catarinense preso aos limites de uma província brasileira, a mobilidade fez com que frequentassem galerias de São Paulo a Nova York ou que participassem de cursos da USP/SP a Harvard. Por isso ele não fala na Arte *de* Santa Catarina e sim, arte *em* Santa Catarina. O autor-diretor mostra que por meio deste intercâmbio a arte *em* Santa Catarina se mantém num patamar de produção semelhante aos grandes centros, movendo-se “com aportes europeus e norte-americanos e, sobretudo, cariocas e paulistas” (ANDRADE FILHO, 2001, p. 12)

Ao refletir sobre a produção apresentada no MASC nos últimos dois anos (1999-2001), percebe-se, por sua exposição, a noção de arte que o acompanha “por casualidade; e quem sabe, por felicidade, boa parte dos nossos “conceitualistas” não a radicalizaram. Da fenomenologia das suas peças não desaparece a tessitura dos signos que se oferecem à estrutura do campo semiótico” (ANDRADE FILHO, 2001, p. 13). Ou, ainda, que artistas que trabalham com objetos e esculturas não deixam o expectador “percorrer os caminhos do *déjà vu* nem se entregam, como emissores, ao reducionismo do fraseado de curto alcance privado (...)” (, p. 13. Grifo do autor). Percebe-se que ele prioriza uma produção que não radicalize ou que não desaparece por completo a tessitura dos signos, mesmo que indiretamente, contenha um pouco de figuração. Andrade Filho, como diretor-curador, incorpora o discurso da arte contemporânea dos anos 1990 em que a obra, o signo, o discurso, fazem parte do cenário das artes<sup>320</sup>.

Ao tecer observações sobre a produção artística que é apresentada, ele define que “a ‘boa’ arte depende de *que* coisas estão sendo mediadas na obra; de *como* o estão sendo, de como o artista, por seu agir, conseguiu incorporá-las conferindo-lhes uma estrutura consistente de signos; depende, por fim, do *para que* a mediação se realiza” (ANDRADE

<sup>319</sup> O museu, embora em reforma, iniciou em 2009 um processo de repensar elementos de sua identidade, tipologia, regimento interno, a partir do apoio do IBRAM a diferentes museus nacionais.

<sup>320</sup> Assunto que foi aprofundado nesse estudo com base na obra de Cauquelin (2005a, 2005b, 2008).

FILHO, 2001, p. 13). Além de observar que a arte em Santa Catarina e Florianópolis não é melhor, nem mais idônea do que se vê em termos de produção em outros grandes centros, esta arte apresenta uma dinâmica surpreendente, considerando a produção para uma cidade com menos de meio milhão de habitantes podendo ser colocada ao lado do que há de melhor na produção dos demais centros culturais do país.

Percebe-se que ao inserir a produção artística catarinense no acervo, o diretor-autor vai também produzindo uma teoria<sup>321</sup> que certifique esta escolha. Outra questão observada é o intuito em mostrar que houve uma mudança radical tanto na produção artística quanto no desenvolvimento cultural da cidade, ao indicar que o início deste processo “sua germinação e crescimento” se deu nos anos 1970, quando uma batalha foi deflagrada contra a acomodação e o provincianismo reinantes.

Andrade Filho (2001) ressalta também que um movimento, organizado por artistas nos anos 1970 e que envolveu artistas de Florianópolis, Joinville, Blumenau e outros, que se preocupavam com a produção da arte em Santa Catarina, contribuiu para que essa luta se efetivasse. Este movimento foi reforçado nos anos 1980 com a chegada de artistas de outros centros, e com a participação efetiva da Associação dos Artistas Plásticos de Santa Catarina (ACAP)<sup>322</sup>. Essa Associação possibilitou os primeiros cursos de arte contemporânea, as primeiras performances, o primeiro ciclo de instalações e demais produções como interferências urbanas, arte postal, *out-door*.

Paralelo a estes exemplos que influenciaram o desenvolvimento da produção artística em Santa Catarina, o Salão Nacional Victor Meirelles e o Centro de Artes da Universidade Estadual de Santa Catarina-UDESC, segundo o diretor-autor, possibilitaram a formação de nova geração familiarizados com a arte contemporânea. Ao trazer esses artistas para o MASC e elaborar um estudo sobre sua produção, como fez nas suas publicações de crítica de arte, e em catálogos de exposição, Andrade Filho fez a escritura das atividades expositivas do MASC, o que confere a ele essa posição de embreante, ou seja, seu esforço em dar visibilidade à instituição, ao mesmo tempo em que faz sua escrituração, demonstra a singularidade analisada neste estudo. Outra questão que ocorreu como diferencial em sua gestão foi a entrada das megaexposições no MASC, tanto organizada por ele – como “a poética da morte na cultura brasileira” (2002), “Centenário de Martinho de Haro” (2007) e o

---

<sup>321</sup> É o que aponta Oguibe (2008) quando analisa os curadores e sua estratégia de valoração da obra, ou mesmo Cauquelin (2005b) quando mostra que o curador/crítico é produtor de uma ‘teoria secundária’ que também delinea os contornos de uma definição de arte.

<sup>322</sup> A Associação dos Artistas Plásticos de Santa Catarina (ACAP) foi criada em 1975 e reconhecida como instituição pelo estado em 1988 pela lei estadual n. 7482, como sendo de utilidade pública e sem fins lucrativos.

“Centenário do MASC” (1999) – quanto outras patrocinadas pelo Estado e governo brasileiros, dentre elas as exposições de “August Rodin” (2003 e 2004), “Camille Claudel: a sombra de Rodin” (2007), “Américo Vespúcio entre Florença e Brasil” (2000), “A primeira missa no Brasil: renascimento de uma pintura” (2008) e “Um século de Arte Brasileira – Coleção Assis Chateaubriand” (2008). Essas exposições inseriram o MASC no âmbito dos museus do século XXI e no cenário das megaexposições, conforme já foi visto neste estudo com base em Castillo (2008), Huyssen (1996), Gonçalves (2004) e Montaner (2003).

Como se viu nesses autores, a partir dos anos 1980, os museus transformam-se causando um profundo impacto na política de ver e exibir. O novo processo de exibição está cada vez mais sujeito a grandes exposições temporárias, cujos luxuosos catálogos constituem uma exposição permanente (o catálogo é a obra). Esse processo de transformação valoriza o museu no contexto do sistema das artes. Um elemento comprobatório desta questão é a análise do número de visitantes do MAMF, em época de megaexposição e fora delas. O MAMF recebeu por ano – de 1996 a 1999, incluindo os anos de 2001, 2002, 2005 e 2006 – 4.000 visitantes. Nos anos 2000, 2003 e 2004 recebeu em média 11.000 visitantes e no ano de 2008, 51.003 visitantes.

Observa-se aqui que o público do MASC dobrou em número nos anos em que o museu recebeu uma exposição de grande porte, como foi em 2000, 2003, 2004, e como recorde de público, em 2008, ano em que o MASC recebeu o quadro a “Primeira missa no Brasil”, pintura de um filho de Santa Catarina, Victor Meirelles (1832-1903)<sup>323</sup> (Figura 38 e 39).

---

<sup>323</sup> A exposição que ocupou cinco salas do MASC foi organizada pelo MNBA, museu que possui a obra em seu acervo, e que, dando continuidade a uma política de acervos estabelecida pelo Governo Federal em 2003 visando a divulgação e fruição do patrimônio nacional, organizou depois da restauração da obra a mostra em parceria com o Estado de Santa Catarina, FCC e MASC. A exposição focalizou principalmente o processo de restauração da obra – minucioso trabalho realizado em 2006. (Diário Catarinense, 1º de abril de 2008, secção reportagem especial, p. 5. Recorte de Jornal. Pasta Memória do MASC 2008. Acervo do MASC).

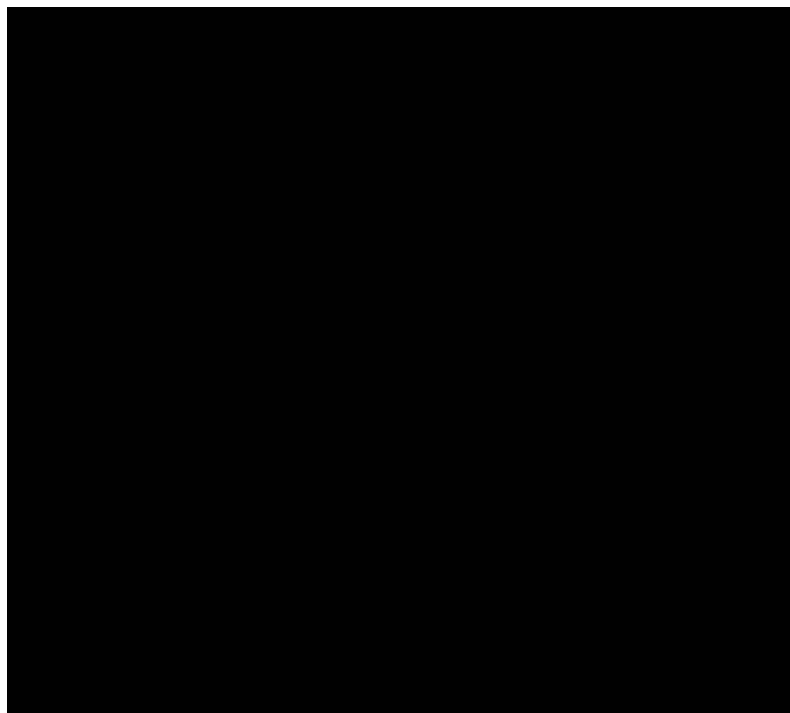


Figura 42: Exposição “A primeira missa no Brasil: renascimento de uma pintura” no MASC em 2008. Fonte: Diário Catarinense, 1º de abril de 2008, p. 5. Recorte de Jornal. Pasta Memória do MASC 2008. Acervo do MASC.

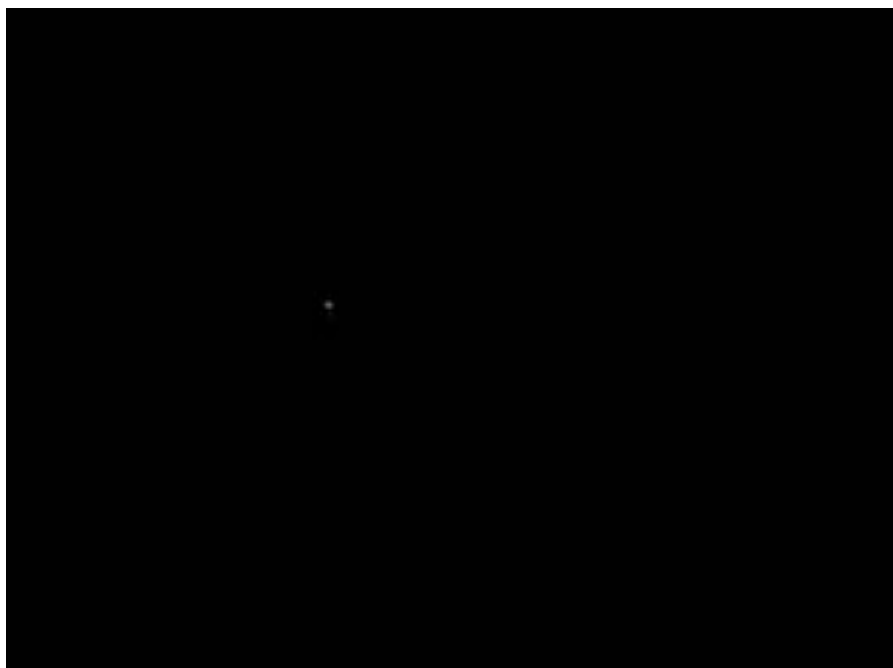


Figura 43: A primeira missa no Brasil. Pintura de Victor Meirelles de 1860. Acervo do MNBA. Fonte: Catálogo do Museu Victor Meirelles, Florianópolis/SC. Catálogo adquirido durante visita exploratória em 2008.

Para essas exposições, catálogos luxuosos foram publicados, dentre os quais vale ressaltar o catálogo da exposição do centenário de Martinho de Haro, o da exposição da coleção de Assis Chateaubriand “Um século de Arte Brasileira” e o catálogo da exposição de Camille Claudel (Figura 44).



Figura 44: Catálogos do MASC. Exposições: “Um século de Arte Brasileira – Coleção Assis Chateaubriand” (2008), “Camille Claudel: a sombra de Rodin” (2007) “Centenário de Martinho de Haro” (2007).

Foi também na gestão de Andrade Filho que foi publicado o primeiro catálogo do MASC que documenta todo o acervo da instituição até 2002, intitulado Biografia do Museu. Esse catálogo abre caminho para se falar de mais um embreante responsável pelo processo de entrada da arte contemporânea no MASC, Harry Laus<sup>324</sup>, também diretor do museu em dois mandatos (1985-1987 e 1989-1991) e que foi o idealizador do catálogo acima mencionado<sup>325</sup>. Em ofício endereçado aos artistas catarinenses, Harry Laus falou sobre a publicação do livro-

<sup>324</sup> Harry Laus (1922-1992), Militar, escritor, jornalista, crítico de arte. Seguiu carreira militar durante 23 anos, encerrando em 1964, após essa data passou a se dedicar à carreira de escritor e jornalista. Recebeu vários prêmios como escritor. De 1968 a 1970 foi redator de artes da revista Veja. Atuou também no Correio da Manhã e no Jornal do Brasil no RJ, Diário de São Paulo, Revista Senhor, e nos jornais A Notícia, Diário Catarinense e O Estado todos em SC. Entre 1971/1972 foi redator de artes do Diário de São Paulo. Para conhecimento de sua vida e obra remeto o leitor ao trabalho de VIEIRA (2009) e MUZART (1992).

<sup>325</sup> Ofício circular n. 005/1989. Arquivo MASC.

catálogo Biografia de um Museu contendo histórico, fotografia em cores das “obras mais representativas do acervo” e da relação completa do acervo acompanhado de foto em preto e branco. O livro foi publicado em 2002, 13 anos depois de sua idealização; no entanto, seu formato parece ter seguido a proposta inicial de seu idealizador. Nota-se que Harry Laus propôs para as imagens em cores as obras mais representativas, o que implica uma seleção sobre o acervo constituindo uma escolha, conforme já se observou nesse estudo. Porém, no texto de apresentação escrito por Andrade (2002), ele menciona, as dificuldades de elaborar um trabalho desse porte em museus de província, dado o “descompasso entre a sociedade, mais conservadora e despreocupada com os fatos da cultura, e a elite que deles se incumbem” (p. 14). Em função disso há uma irregularidade em sua coleção que não conseguiu formar um acervo com base em critérios de seleção. O autor ainda analisa que em função desse descompasso não tinha como “optar por catálogo seletivo, que destinasse ao público apenas a ‘prata da casa’, importaria em desconsiderar a história, a favor da estética e da propaganda”. Com isso não haveria exatamente ‘escolhas’ e todo o acervo seria contemplado. De fato é o que ocorreu, mas houve escolhas. Optaram para a reprodução das imagens em cores, o acervo inicial do MASC considerado pelos organizadores como embrião da atual coleção. Nessa escolha, tem-se então o acervo moderno do MASC. Novamente se percebe que sempre haverá uma dicotomia e que, de uma forma ou de outra, a instituição tem que fazer sua seleção, análise também feita por Oliveira (2008).

Quando Harry Laus assumiu o museu em 1985, este havia sido transferido há pouco tempo para a nova sede no prédio do CIC. O novo diretor procurou, então, conhecer todos os setores do MASC; observa-se por anotações manuscritas que Harry Laus solicitou relatórios das atividades desenvolvidas aos departamentos internos. Ele assumiu de forma concomitante as funções de diretor do MASC e diretor das oficinas de arte da FCC e elaborou um documento de reestruturação dessas oficinas<sup>326</sup>, fazendo uma exposição de motivos sobre sua realidade e sugerindo as devidas alterações. Neste documento o diretor fala sobre a necessidade de se inteirar de todo o processo de funcionamento das oficinas, que é também sua ação frente ao MASC. Diante de relatório detalhado, percebe-se uma característica do diretor-escritor, que é documentar todas as atividades propostas. Após um ano na direção, Harry Laus publicou relatório intitulado “Ao artista catarinense”, divulgando entre os artistas uma prestação de contas de seu primeiro ano de mandato (ANEXO J). Nesse relatório ele

---

<sup>326</sup> “Oficinas de artes plásticas do MASC. Reestruturação. Exposição de motivos” do diretor do MASC ao Superintendente da FCC. Percebe-se que as oficinas não estavam diretamente vinculadas ao MASC e ele elaborou como uma das propostas, essa vinculação.

traçou o perfil da instituição apresentando suas dificuldades estruturais e as atividades iniciais às quais se propôs,

impunha-se arrumar a casa como disse ao assumir a função a 15 de julho de 1985. Mas não se tratava simplesmente de por as coisas em ordem; era preciso conseguir essas coisas para colocá-las nos espaços vazios. E estas coisas faltavam – e muitas ainda faltam – em todos os setores da organização. Por onde começar? Para se obter um resultado a curto prazo, era preciso começar por todos os setores (LAUS H, 1986. p.1).

Dessa forma, todos os setores passaram a ser conhecidos e reestruturados. Iniciou-se também a ação de pesquisar e registrar a memória da instituição que completava 38 anos. Segundo Moraes (1992), o objetivo de Harry Laus, à frente do MASC, era reavivar a memória da arte local ao mesmo tempo em que promovia, em escala regional e nacional, nomes históricos e novos valores da arte catarinense, como Eli Heil, Hassis, Martinho de Haro<sup>327</sup>, Fernando Lindote<sup>328</sup>, Schwanke<sup>329</sup>, Rubens Oestroem<sup>330</sup>, entre outros. Para Moraes (1992, p. 24) ele “consagrou Santa Catarina como um dos núcleos mais ativos e criativos da arte jovem no país. Nenhum levantamento da arte brasileira, hoje, poderá deixar de incluir artistas catarinenses. E isso devemos a Harry Laus”.

Se se considerar a opinião de Oguibe (2004) sobre curadoria, já vista neste estudo, perceber-se-á que Harry Laus tomou, ao longo de sua carreira de crítico, essa posição de conhecer e impulsionar o artista de suas escolhas, procurando a melhor forma de divulgar sua produção e sua carreira. As exposições divididas por ciclos anuais contemplavam o acervo, os artistas catarinenses e artistas convidados. Sua preocupação maior foi impulsionar as atividades do MASC e as exposições trazendo o que ele contemplava como produção contemporânea e, nesse contexto, houve uma abertura aos valores catarinenses.

Laus, H (1992) afirma ter um compromisso com a contemporaneidade, para ele, “o sentido maior da arte contemporânea talvez esteja na perplexidade do ser humano entre a justiça e a injustiça, a coerência e a incoerência, a falsidade do discurso político ante as exigências reais da ação” (p. 89). E complementa que o artista sensível não pode sujeitar-se a

---

<sup>327</sup> Martinho de Haro (1907-1985), pintor moderno, desenhista, muralista. Foi aluno da Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), no RJ. Em 1934 colaborou com Eliseu Visconti nos murais do Teatro Municipal no Rio de Janeiro. Em 1937, ganhou prêmio de viagem à Europa no Salão Nacional de Belas Artes. Em 1948 foi um dos artistas participantes da Exposição contemporânea organizada por Rebelo. Foi diretor do MAMF de 1955 a 1958. Em 2007, no seu centenário, o MASC organizou uma grande exposição retrospectiva publicando, na oportunidade, um importante catálogo de toda sua obra.

<sup>328</sup> Fernando Lindote, catarinense, artista multimídia, representado no acervo do MASC, esteve presente na 29ª Bienal de São Paulo, 2010, com a obra “Cosmorelief”.

<sup>329</sup> Schwanke (1951-1992), artista catarinense, desenhista pintor e escultor. Representado no acervo do MASC.

<sup>330</sup> Rubens Oestroem, artista catarinense, pintor. Foi diretor do MASC entre 1998-1999. Possui obras no acervo do MASC.

antigos conceitos de beleza, mas não pode também desprezar as variações e conquistas das artes plásticas no século XX.

Analisa-se aqui que há uma dialética no conceito de arte contemporânea em Harry Laus que é justamente a capacidade do artista de perceber o seu tempo, de distanciar-se dele para melhor compreendê-lo. Há ainda um anacronismo presente nessa relação dialética que, ao mesmo tempo em que rejeita elementos antigos da arte, adequando-se ao novo, não pode desprezar as conquistas da arte do século XX. Essa opinião de Harry Laus é corroborada pelo conceito de contemporaneidade em Agamben (2009), segundo o qual uma

singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação com o anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela ( AGAMBEM, 2009, p. 59).

Ser contemporâneo é manter uma relação de mal-estar com o tempo presente e compreender de forma singular como essa relação se efetiva. Agamben (2009, p. 62) ainda define que ser contemporâneo é manter “fixo o olhar no seu tempo para nele perceber não as luzes, mas o escuro”. Ser contemporâneo é a capacidade de perceber essa obscuridade, ou seja, é não se deixar cegar pelas luzes de seu tempo (o modismo) e aceitar tanto a sombra quanto a alteridade. Da mesma forma que para esse autor tanto a arte quanto o artista são contemporâneos ao seu tempo, percebem essa obscuridade e promovem a sua capacidade de compreensão, para Harry Laus, a arte ou o ato de criação abriria essa capacidade de percepção.

As exposições que se configuraram no MASC, na gestão de Harry Laus, como já foi analisado, contemplavam experiências diversificadas ao visitante, como é o exemplo da obra de Juliana Wosgraus<sup>331</sup> em que, por ocasião de sua exposição no MASC, Harry Laus em nota publicada no Diário Catarinense<sup>332</sup>, afirma que a exposição pode ser vista, amada ou odiada, mas não, levada para casa, pois não há espaço para obras de grande porte, que fazem parte das mídias contemporâneas. Ao mesmo tempo em que convida para a mostra, Harry Laus prepara o público para enfrentar as novas mídias. No ano de 1987, os jornais publicam que houve uma grande movimentação no museu por ocasião desses ciclos de exposições. Um ciclo a cada mês que traz, de forma simultânea, quatro exposições. Em publicação no jornal O

<sup>331</sup> Não se localizou nos arquivos do museu, catálogo referente a esta exposição.

<sup>332</sup> LAUS, H., *apud* LAUS, R., 1996, p. 119.

Estado<sup>333</sup> consta que a política de múltiplas exposições adotadas pelo MASC, embora muito criticada, tinha por objetivo principal o crescimento do acervo do museu, visto que não havia verbas para aquisições<sup>334</sup>, “Nesse contexto o museu vive do prestígio do nível das exposições ‘caso contrário cai o acervo do MASC’ avalia Harry”. Observa-se que a política de Harry Laus foi abrir para a ampliação do acervo; no entanto, nesse período ele abre também para os novos talentos, para a produção contemporânea.

Harry Laus incentivou a jovem produção contemporânea, mas foi também crítico ferrenho dessa produção: criticou tanto a falta de incentivo público, a falta de fomento, de estrutura<sup>335</sup>, quanto o público, que diante de exposições que ele considerava importante, não compareciam<sup>336</sup>. Para ele,

a verdadeira crítica de arte “aprofunda questões que não precisam estar ligadas diretamente ao trabalho de determinado artista mas ao contexto em que ele pretende inserir-se. É preciso dizer que um artista inquieto e revoltado insere-se melhor no contexto atual do que aqueles que se acomodam às facilidades do gosto estabelecido e dos argumentos ainda mais acomodados dos marchands (LAUS, H., *apud* LAUS, R., 1996, p. 123-124)

Percebe-se mais uma vez que essa sua definição quanto à inquietude do artista o insere como sujeito contemporâneo do seu tempo. Ele observa que a arte depende da criação artística, mas essa criação não pode desprezar a atitude crítica, sob pena de cair em clichês medíocres, principalmente, se esse artista não tiver autocrítica ou se não se ajustar à natural evolução da arte. Em outras palavras – esse artista tem que ser contemporâneo ao seu tempo – sendo crítico e autocrítico. Para Harry Laus, qualquer um pode saber pintar, mas ser um verdadeiro artista só acontece “quando ele deixa a caverna pelas conquistas contemporâneas” (*apud* LAUS, R., 1996, p.124)

A defesa de Harry Laus sobre a arte e o artista se equivale a de Agamben (2009) sobre o que é ser contemporâneo, ou seja, é antes de tudo ter coragem de se lançar no seu

<sup>333</sup> “Masc encerra ciclo com quatro exposições”, jornal O Estado, coluna Leitura e Lazer, de 10 dez de 1987, p. 13. Recorte de jornal. Acervo do MASC. Pasta Memória 1987.

<sup>334</sup> Essa política abre espaço para as doações de artistas expositores.

<sup>335</sup> O jornal O Estado publica em 12 set de 1985 pública “Coquetel no CIC irrita Harry Laus”, diz a nota que um coquetel realizado na noite anterior deixa as “dependências do Museu de Arte de Santa Catarina totalmente tomadas pela sujeira” e que “Laus não gostou nada de ver canapés misturados as obras de arte do museu”. Sendo o museu pertencente ao CIC, a instituição perde a autonomia sobre seu espaço que pode ser alugado ou cedido para outros fins sem o conhecimento de seus administradores. Mesmo que essa referência seja a um evento específico ocorrido em 1985, nota-se certa semelhança aos problemas enfrentados pelas instituições que estão vinculadas a órgãos estatais ou mesmo que dependem de projetos de financiamentos que as fazem passar por esse tipo de empréstimo como foi citado neste estudo com base na obra de Chin-Tao Wu (2006).

<sup>336</sup> Nota publicada no Diário Catarinense por ocasião da exposição de Eduardo Dias (1872-1945), artista catarinense, onde ele denuncia “professores esqueceram de levar seus alunos, estudantes de arte não se tocaram da importância histórica do acontecimento e os estudiosos da arte catarinense (existem?) emudeceram” (LAUS, APUD: LAUS, R., 1996, P. 122)

tempo, no escuro de seu tempo. Numa proposição ligada a novas propostas, contrárias ao figurativismo, ele afirma que,

os jovens de Santa Catarina estão rompendo com o pesado fardo da representação imediata, do figurativismo ao copiativo, repetitivo e exausto. Essa incursão sadia pelos domínios da abstração há de trazer novas luzes para a arte catarinense. Alguns destes jovens ficarão fiéis à não-representatividade; outros poderão voltar à figura; mas todos sairão enriquecidos com a experiência porque o descompromisso com a figura dará mais liberdade no trato da própria figura (LAUS, H. *apud* LAUS, R., 1996, p. 139)

Percebe-se que Harry Laus a cada texto produz sua noção de arte, constrói uma noção de contemporâneo, de obras contemporâneas que farão (ou não) parte do acervo da instituição. Ele analisa que a década de 1980 proporcionou uma revisão global da arte catarinense, sem que houvesse preconceitos quanto às tendências dos artistas. Analisa-se que, em sua gestão, houve grande ênfase à produção e ao artista do Estado. Harry Laus incentivou e divulgou essa produção abrindo possibilidades expositivas para o artista no estado de Santa Catarina e fora dele<sup>337</sup>.

Uma das principais questões a serem ressaltadas, no período de sua gestão no MASC, refere-se ao seu interesse em documentar, levantar, criar, o acervo da memória da instituição. Ao assumir a direção, Harry Laus realizou o levantamento sobre as atividades do museu, como já se observou aqui, e percebeu a necessidade de conhecer a história em que se efetivou sua criação. Segundo Franz (2002), “após 38 anos, o museu não tinha o registro de sua trajetória, da origem de seu acervo, o que do acervo inicial ainda estava ali e porque algumas obras não estavam mais. Era importante resgatar os responsáveis por cada período, investigar sobre as condições físicas dos espaços por onde o museu andou”. Na gestão de Harry Laus realizou-se também o processo de arquivamento das atividades da instituição denominada “memória do MASC”, como já mencionado aqui, são pastas que contêm as principais atividades desenvolvidas pela instituição, convites, catálogos, publicações de jornais. O arquivo administrativo da instituição não consta nesse processo de guarda de memória.

Percebe-se que essa característica arquivística é uma constante em sua vida. Guardar, arquivar, registrar, organizar foi um processo comum no seu cotidiano, mesmo em sua vida particular. Harry Laus foi um escritor-arquivista; considerando o processo de que fala Derrida (2006) e Freud (1997), sobre a necessidade na contemporaneidade de guardar o

<sup>337</sup> O Panorama Catarinense de Arte organizado no segundo semestre de 1986 teve por objetivo divulgar a capacidade criadora do artista catarinense. Jornal Tribuna popular, Crisciúma, 15/07/1987. Recorte de jornal. Arquivo do MASC.

arquivo de sua história, cada sujeito é arquivista de sua própria história<sup>338</sup>. Segundo Vieira (2009, p. 15), ele foi “um exímio arquivista impulsionado pela ânsia do desejo de memória”.

Outra atividade pertinente ao seu processo e interesse pelo registro da história é a publicação do livro “Indicador Catarinense das Artes Plásticas”, livro que Harry Laus organizou com o apoio e pesquisa de Nancy Therezinha Bortolin e que é o primeiro e único dicionário biográfico de artistas plásticos de Santa Catarina. Organizado em forma de verbetes, traz como texto introdutório – um “roteiro da arte catarinense” – traçando em poucas linhas os artistas que ele considera mais representativos de cada período até a década de 1980.

Diante desta preocupação com o processo de arquivamento da história do MASC e da cultura e arte em Santa Catarina, percebe-se um paradoxo que envolve esse processo se se considerar algumas fissuras que ainda se apresentam na guarda de sua história. O paradoxo consiste no fato de que Harry Laus implantou um processo de arquivamento, de guarda de memória que, no limiar dos anos seguintes indicou o seu apagamento.

Finalizando os aspectos que fizeram de Harry Laus um embreante desse estudo é interessante mencionar que em 1991, portanto no final de sua gestão, ele elaborou um documento “O novo museu de Santa Catarina”- com reformulações e acréscimos de espaços, cujos espaços internos do MASC (Figura 45) e sua distribuição são detalhadamente pensados e descritos. São essas ações que fizeram dele um diretor contemporâneo ao seu tempo.

---

<sup>338</sup> Os documentos de Harry Laus, acervos, escritos, diários, originais de publicações, fotografias, cartas, documentos pessoais estão depositados no Núcleo de Pesquisa de Literatura e memória (NULIME) do curso de Pós Graduação em Literatura da UFSC, foram doados em vida para a professora pesquisadora Zahidé L. Muzart. “Materiais que se transformam em pequenos dossiês, certamente com a intenção de organizar um arquivo para a posteridade, demonstrando o exercício do escritor em seu processo de criação” (VIEIRA, 2009)



Figura 45: Espaço de exposição Martinho de Haro, MASC. Fonte: Catálogo comemorativo dos 38 anos do MASC, 1997. Acervo do MASC.

O modo como o sujeito se situa na sua própria época é que determina se ele é ou não contemporâneo de sua época, é o modo como ele se posiciona. Dessa forma, o que se analisa aqui é uma dupla contemporaneidade. Não apenas em relação à classificação das obras, mas contemporaneidade em relação a atitude dos atores envolvidos que tiveram interesse em formar um espaço contemporâneo, mas com uma atitude contemporânea em relação à sua própria época. É justamente por isso que esses embreantes aqui observados se desalinham ao seu próprio tempo. Tanto em relação à Santa Catarina quanto em relação a Florianópolis, pois esse alinhamento se configura nas propostas de ampliação do museu em âmbito nacional, impondo-o ao sistema das artes. Com Corrêa isso se efetiva no processo de interação do MAMF com os museus nacionais. Com Andrade filho há a preocupação de fazer a escritura da produção artística e a inserção do museu no âmbito das megaexposições, características do museu do século XXI e, com Harry Laus, a preocupação com a arquivologia da instituição, sua inscrição na história e na história da arte brasileira. Três embreantes que continuaram o projeto moderno – contemporâneo ao seu tempo – de criação e institucionalização de um museu de arte no Estado de Santa Catarina.

O MASC, em seus 60 anos de história, recebeu críticas de artistas, de críticos, de seus próprios diretores, tanto em função de sua não autonomia financeira quanto da inserção de seu acervo ora moderno ora contemporâneo. O acerto desse tempo, metaforicamente falando (ou não), vai depender não só da produção artística do tempo presente e das políticas

de aquisição que forem implantadas, mas, sobretudo – da sua contemporaneidade – pela capacidade de percepção de seu tempo. O MASC é ainda uma história em construção. Finaliza-se esse capítulo com uma publicação de Harry Laus no *Jornal do Brasil*, em 13/11/1963 intitulada “Carta a um moço de Belém”. A análise que ele faz remete às questões abordadas aqui sobre a contemporaneidade de Laus, diante da não-contemporaneidade de um jovem em Belém.

Ainda estou preocupado com o que ouvi de você no I Salão de Artes Plásticas da universidade do Pará. “Gosto daquilo (mostrando uma paisagem certinha) porque entendo e não sou capaz de fazer”. Se essa afirmação viesse de um velho, saudosista de tudo, eu compreenderia. Mas você é jovem. Você prefere o twist ou o hully-gully ao charleston, ou a bossa nova aos sambas da velha guarda; você não suportaria um filme mudo e se sente melhor num cinema com ar refrigerado, ouvindo a voz do intérprete; você não lê mais Camilo Castelo Branco, por exemplo, e escolhe Guimarães Rosa ou Clarice Lispector você aceita o avião e detesta viajar de carroça ou a cavalo; sabe que o espaço anda povoado de satélites artificiais e que o homem habita esse mesmo espaço quando julga necessário. Veja pelos exemplos citados, que arte e ciência evoluem e você tem aceito tudo com a maior naturalidade. Por que então essa prevenção contra a arte moderna? (Será tão moderna assim?) Viva a concordância com sua época em todos os sentidos.

“Gosto daquilo porque entendo” – Será que você entende as nuvens, a brisa do mar, o fenômeno da gestação, suas próprias reações íntimas ou a reprodução da imagem na televisão?

“Gosto... porque não sou capaz de fazer”- Pois a ciência adiantou-se à mão do homem e você, com uma boa máquina fotográfica e um filme colorido, poderá registrar melhor aquela paisagem do que o artesão que, com paciência e espírito de imitação, copiou a natureza sem o menor poder de invenção, ou recriação.

Talvez o que falte a você seja apenas folhear alguns livros de arte para compreender a evolução natural da pintura, da escultura etc. Passará aceitá-la. Compreenderá que é um caminho natural de evolução, de aperfeiçoamento do ser humano. A grandeza do ser humano é construída por suas conquistas nos domínios da criação artística e científica. E o que o impulsiona a novas descobertas é o processo histórico dessa criação. Veja bem, não se trata de menosprezar o que foi feito no passado, mas aproveitar a experiência e lançar-se à renovação a fim de que a existência seja justificada e a humanidade evolua. [...]

Volte ao Salão. Muito do que lá está não é remédio de curandeiro, mas receita médica. Se houve erro, desculpe-o e aprove a boa intenção do artista.

(LAUS. H., *apud* LAUS, R., 1996, p. 43-45)

## 5 A ARTE CONTEMPORÂNEA COMO INSTITUCIONALIZAÇÃO DO MAL-ESTAR NOS MUSEUS DE ARTE: O MAL DE ARQUIVO

[...] Assalta-me a saudade em tudo o que é passado,  
Daquele mundo suave e espiritual, amado;  
Paira ainda no ar, harmonioso, um canto,  
Qual som de harpa eólia, as cordas vão vibrando,  
Domina-me a emoção e não contenho o pranto  
Meu rude coração logo se abranda, enquanto  
A realidade atual se torna mais distante,  
E o passado renasce, ardente, impressionante.  
Goethe

Ao longo desse estudo a pesquisa que até aqui se apresentou já se transforma em um passado do qual fala Goethe (1976) e que foi visto em arte, em história, em obras de arte, em arquivos, em arquivo-obra, em museus. Desse estudo ficará a saudade, a história, e ele se transformará, na memória, em obra da ausência. Simplesmente símbolo, mas passado que retornará sempre, de forma impressionante, pois deixa também um arquivo. Arquivo de pesquisa, arquivo-obra. É sobre arquivo que se fala agora como um último ponto, os arquivos e a memória da arte e do museu.

Analisou-se que a arte do tempo presente exige do espectador maior interatividade, sensibilidade e vontade de conhecer, de experimentar. O espectador não se constitui mais em um público passivo, mas naquele que procura desvelar os caminhos propostos pelo artista na busca de um significado que o envolva em novas experiências. Não há mais medo de tocar, de entrar, de participar. Este público percebe as mudanças inseridas no âmbito da arte que se inicia desde Duchamp, e se reforçam com a produção artística das décadas de 1950, 1960, 1970.

Ao longo deste estudo, percebeu-se que os anos iniciais do século XX impulsionaram a mudança entre o sistema da arte moderna e da arte contemporânea se configurando em práticas de arquivamento, tanto pelo sujeito produtor da obra, quanto pela instituição responsável por sua guarda e memória. Esta ação que se constitui em uma ação museológica, intensificou-se com a produção artística conceitual e contemporânea, perdurando na produção do tempo presente.

Sobre esta questão, Meira (2008) analisa que as ações dos artistas contemporâneos apontam para um desgaste da tradição moderna no sentido de que a frontalidade diante da obra moderna, exigida pela contemplação, é substituída pela inversão sensorial do corpo. Desde o movimento de artistas neoconcretos já se percebia, como se viu, uma mudança no

desdobramento de suas linguagens artísticas. Esse desdobramento da arte do encontro frontal diante da obra na galeria, para a experiência *embodiment* da arte, o corpo-obra<sup>339</sup>, já demonstra a dimensão de uma noção de arte delimitada no tempo e no espaço, no aqui e agora, de uma ação-processo-criação que *a priori* já exige novas formas de apreensão-compreensão do conceito, principalmente na esfera do registro de uma obra quase imaginária, dada sua efêmeridade.

Essa análise da autora de que houve um desgaste na tradição moderna, deve ser pensada de maneira relativa, já que os demais conceitos e autores, aqui trabalhados, mostram uma tênue diferença entre as poéticas moderna e contemporânea e apresentam a produção do tempo presente como contemporânea ao seu tempo, como uma atitude do artista de transpor o limiar de seu tempo, o que não deixa de ser uma característica peculiar à modernidade (Agamben, 2009). Mas não deixam de concordar que uma dessas atitudes contemporâneas em relação à obra de arte é exatamente a imersão do espectador no corpo-carne da obra, na sua materialidade, mesmo que virtual ou incorporal.

Esse desdobramento das linguagens artísticas, ou mesmo o campo expandido já analisado por Archer (2001), norteia o campo de estudo da História e Teoria Interartes. Ou seja, é preciso novos olhares não só no campo de compreensão e desdobramentos em que a arte do tempo presente impõe, mas também é preciso uma nova forma de pensar essa produção. Diante desse processo de transformação aqui apresentado, o estudo da arte contemporânea, ou arte do tempo presente não alcança sua compreensão fora de estudos que também não estejam abertos ao processo de mudança. Daí a necessidade da História Interartes ser contrária a uma simples análise iconográfica. Não que sejam opostas, mas elas se complementam no campo da História da Arte.

É importante analisar que esse processo de mudança encontra-se imbricado, determinado por diferentes períodos históricos. Ao mesmo tempo em que a sociedade passa por mudanças, estas se revelam e se desdobram na arte e nos museus, em diferentes campos de conhecimento. Como em Birman (2006) que fala sobre modernidade e pós-modernidade tanto como uma nova etapa na estrutura da modernidade quanto como uma ruptura radical no interior do projeto moderno – que leva a novos rumos na sociedade do ocidente. Esses dois modelos estão intimamente ligados ao desenvolvimento da arte no século XX, pois esse

---

<sup>339</sup> Semelhante ao *body-art* é o corpo do artista como obra, como suporte para sua expressão e intervenção artística.

desenvolvimento, como salientado anteriormente, se atém diretamente ao debate moderno/pós-moderno, moderno/contemporâneo.

Considerando esses dois modelos, o autor explica que os enunciados se inscrevem em projetos políticos e culturais bem mais amplos e que há múltiplas definições e caracterizações para a modernidade. Há então uma pluralidade discursiva no campo de definição da modernidade, o que leva o autor a afirmar que o que está no cerne desse debate é um projeto de cultura. E, portanto, diante dessa afirmativa, ele considera que o que está em pauta é um projeto identitário<sup>340</sup>.

Birman (2006) analisa que essa cisão não se firma na Europa justamente porque essa modernidade nasceu lá e negá-la seria negar a história do ocidente. Já na América ele acredita que a insistência norte-americana em persistir na pós-modernidade é uma forma de ressaltar sua hegemonia e considerá-la absoluta para além dos elementos econômicos – também pelo modelo de cultura que se inicia. É importante perceber que, como afirma o próprio autor, há grande similaridade entre as duas correntes e, ao se considerar o campo da produção artística, ver-se-á que este debate influenciou a produção e a sua nomenclatura, da mesma maneira que a nomenclatura influencia o próprio processo de compreensão da modernidade. Ou seja, vive-se um processo de alteração dessa produção em cujas transformações está o debate que faz a passagem do moderno para o contemporâneo, ou para o pós-moderno, como preferem alguns historiadores da arte. Nesse veio, a análise de Birman (2006) traz a diferença entre modernidade e modernismo, pois é essa relação que possibilita caracterizar um dos eixos da história e delimitar a relação fundante modernidade/modernismo.

A constituição da modernidade representou o autocentrismo do sujeito na constituição da consciência e da razão. A modernidade é autocentrada no indivíduo e essa individualidade é a categoria central que define o ideário da modernidade “o projeto da modernidade é antropológico e antropocêntrico. [...] pode-se caracterizar a modernidade pela construção no indivíduo como tal” (BIRMAN, 2006, p. 39).

No modernismo, o cenário é delineado por outras coordenadas. O *eu* e a consciência passam a ser considerados como ponto de chegada, porém não mais origem, e sim destino. É um processo plural e polissêmico que coloca a individualidade como força reguladora das relações com os outros e com o mundo. Birman (2006) mostra que foram os

---

<sup>340</sup> Porque identitário? Porque os debates teóricos se instalam em dois continentes, norte-americano e europeu. Mesmo que estes estudos sobre a modernidade tenham surgido na França, os Estados Unidos tiveram grande participação no desenvolvimento da teoria. Nesse sentido o autor analisa as duas posições: norte-americana e européia e mostra que há duas bifurcações a norte-americana que aposta no fim da modernidade e na construção do mundo pós-moderno e a Européia que supõe que exista hoje uma radicalização do projeto da modernidade sem alteração de seus pressupostos.

projetos da ruptura de Nietzsche, Marx e Freud que anunciaram o modernismo. Marx mostrou que esse individualismo (ou melhor, o *eu* e a consciência) está amarrado, centrado pelas forças produtivas e pelas relações de produção, pois as relações de produção são constitutivas das relações humanas, reguladoras da sociedade. Para Freud, houve o descentramento da consciência em relação à sexualidade e às pulsões, ele inscreve o *eu* no inconsciente. Já Nietzsche traz a dimensão do poder no processo de produção da verdade. A verdade é produzida pela relação de força<sup>341</sup>.

Neste sentido, por um lado, o *eu* perde a soberania e a consciência passa a ser constituída por um jogo de forças, por outro, o sujeito é atraído pela novidade. É como o *Flâneur* de Baudelaire que passa a representar esse sujeito que tudo vê, olha, sedento pela novidade do mundo. Tudo vê, tudo olha, tudo conhece. Para ele, esse debate indica que se a ciência é fundante da modernidade, a psicanálise é fundante ou é produção do modernismo. E, portanto, há uma relação direta entre a psicanálise e os eventos do modernismo enquanto evento artístico.

Interessante pensar essa relação histórica percebendo o moderno como a inscrição do individualismo no processo de relação entre os indivíduos, compreendendo que o modernismo inscreve outra relação de signos, ou seja, a consciência do *eu* nesse processo, como já mencionado, é ditado por Marx como uma relação de forças produtivas e que irá gerar a consciência, ou pela qual essa consciência é subjugada. Em Freud, a consciência do *eu* é relacionada ou condicionada pela pulsão e pela força libidinal que inscreve o *eu* nas forças do inconsciente e Nietzsche traz a relação de poder inscrita na produção da verdade. E nessa relação de forças, a consciência passa a ser constituída, condicionada pelos efeitos do novo e da novidade. A partir daí, percebe-se a inserção ou a inscrição da atualidade, do sentimento da novidade na relação do indivíduo com o mundo cuja cartografia é delimitada pelo aqui e o agora. No campo da produção artística moderna, como se viu, e agora analisando o reflexo de todo esse contexto nessa produção, percebe-se que é a mesma lógica que caracteriza a autonomia da obra. É a lógica da individualidade, pois a arte moderna no espaço cubo branco é única e singular. E a sequência no campo de transformação da arte levará à outra complexidade que também é fundante, como resultado desse movimento histórico – a entrada da psicanálise.

Toda essa transformação do mundo indicou a psicanálise como produção do modernismo e todo esse rastro, esse percurso da história do indivíduo no mundo levou

---

<sup>341</sup> Debate-se aqui a escrita da história. A própria entrada do arquivo já revela a dimensão do poder sobre o arquivo e, portanto sobre a história.

também, à descoberta do inconsciente e da psicanálise. Para Birman (2006), se o modernismo possibilitou essas descobertas, possibilitou também o descentramento do sujeito – ou o seu *a priori* concreto. Ou seja, levou-se à compreensão de que o indivíduo centrado no *eu* foi descentralizado por seu inconsciente. Essa descoberta do inconsciente tirou o indivíduo dessa posição de soberania para colocá-lo numa posição de desamparo, provocada pelo inconsciente “a invenção do inconsciente teria desfeito a ilusão de que eu e a consciência são soberanos e de que determinam as ações do indivíduo” (BIRMAN, 2006, p. 45).

Em Freud a figura do descentramento é marcada pelo dinamismo das forças pulsionais e sobredeterminadas pelos efeitos do inconsciente. Também é marcada por uma polissemia, indicando uma pluralidade de possibilidades. Freud, segundo Birman (2006), enuncia que esse descentramento se condensou na pulsão de morte, ou na sua economia. Considerando esse descentramento do indivíduo, enunciado pelo discurso de Freud, o desejo, é sua mola propulsora, ou seja, “pelo descentramento do eu, o que se inscreve na outra cena do psiquismo que passa a se impor, como aquilo que enuncia o sujeito é desejo” (BIRMAN, 2006, p. 45, 46).

O desejo revela a incapacidade de satisfação e ele passa a perseguir seu objeto de desejo. Para Birman (2006, p. 46), “é o movimento desejante que possibilita ao sujeito, além do erotismo que perpassa a sua existência, um trabalho de criação sempre recomeçado”. É o desejo que se torna fundante dessa busca irresistível pela novidade, caracterizada pelo modernismo. O desejo está, ainda, no fundamento dos processos de criação das vanguardas artísticas. A inquietação do desejo é imanente ao projeto modernista. A vanguarda é caracterizada pela permanente reinvenção do mundo e pela criação incessante de novos códigos estéticos.

É exatamente a vanguarda, como se viu nesse estudo, que desencadeou o processo de mudança na arte. Vários autores aqui analisados mostraram que a partir da década de 1960 e 1970 a produção artística mudou sua poética influenciada desde Duchamp. Viram-se ainda nos embreantes, propulsores para outros artistas no período determinado. Todos esses fatores geraram modificações que foram consideradas marcantes na transformação tanto da arte, quanto dos espaços museais.

Considerando os museus, esses passaram por alterações no espaço físico, na sua tipologia, no processo de aquisição da obra. A obra mudou o museu, o museu mudou a obra, a exposição e sua ampliação espacial e sensorial mudaram o museu e o público. Neste sentido, percebe-se como estão imbricados todos esses processos de transformação e como são condicionados historicamente.

A História da Arte do século XX, no pensamento de Meira (2008), caracterizou-se pelo divórcio entre o público e as obras ditas modernas. A partir dos anos 1950, como se viu, essa arte se destaca pelas mudanças e transformações que criaram a sensibilização para uma arte cultural, étnica, social, pública, totalmente diferente do estabelecido. Ou seja, não existe uma única definição do que seja arte, mas uma diversidade de estilos individuais de processos artísticos.

Veja como essa afirmativa corrobora com o debate aqui empreendido no que se refere à noção de contemporaneidade, provocando mudanças que, ao se refletirem no campo da produção e da noção de arte, se configuraram a partir das transformações no contexto expositivo e da produção artística. Ao analisar alguns artistas brasileiros, Meira (2008) aponta Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape como exemplos tradicionais dessa mudança na história da arte brasileira.

Nessa nova estrutura da arte, as sensações e a percepção comandam a relação corpo-a-corpo tornando o processo mais importante que a obra. Para a autora, o trabalho de Lygia Clark (aqui analisado em Maciel (2004) na sua reflexão sobre o cinema sensorial<sup>342</sup>), possibilita maior engajamento do espectador numa relação tátil e motora com o objeto artístico, abrindo-se para uma nova sensibilidade ou experimentação sensorial. A obra (Os Bichos), que possibilita esta interação com o público, é composta por chapas de metal articuladas por dobradiças que, ao ser manipulada pelo público, assume diferentes formas (Figura 46).

---

<sup>342</sup> A análise de Maciel (2004) está no capítulo um deste estudo. É importante remeter ainda, ao estudo interartes que envolve todo o processo de transformação no campo da pesquisa histórica, ou seja, processos de criação que devem ser analisados a partir de uma perspectiva da história que também se abre para a compreensão de diferentes linguagens.



Figura 46: Lygia Clark. Série Os Bichos (1960). Acervo da Pinacoteca de São Paulo. Fotografia tirada durante a visita exploratória, dezembro de 2008.

Como já analisado nesse estudo, diferentes artistas desse período, 1950-1960, apontavam para um novo conceito de arte participativa, e com isso, para uma nova visão de todo o processo de transformação. Castillo (2008) afirmou que essas mudanças afetaram principalmente o processo expositivo, exigindo da instituição novas práticas museais<sup>343</sup>.

A ideia de arte totalmente envolvida no campo da comunicação foi também desenvolvida por Cauquelin (2006), que em seu estudo, como se viu, já apontava para essas mudanças no âmbito da arte contemporânea e para uma ruptura entre os dois modelos apresentados: a arte moderna, pertencente ao regime de consumo, e a arte contemporânea, pertencente ao regime de comunicação. Ela afirma que o regime de comunicação amplia sobremaneira a ação e divulgação da arte contemporânea no âmbito da rede e, com isto, a arte se modifica totalmente. Regido por um sistema de comunicação em rede, a informação passa a ser distribuída em tempo real, atestando, (até certo ponto), uma transparência entre o acontecimento e a realidade. Diante desse sistema, Cauquelin (2006) cita os elementos que compõem a comunicação: rede, bloqueio, saturação, nominação, construção da realidade.

<sup>343</sup> Na Pinacoteca de São Paulo, já mencionada, que possui uma estrutura expositiva de seu acervo aos moldes de uma exposição do século XIX, a obra de Lygia Clark, 'Os Bichos' (Figura 41) que é exposta em um pedestal não aparenta essa possibilidade de manuseio, ficando o público desavisado na situação de contemplação citada por O'Doherty (2002), o que demonstra a não adaptação da instituição às propostas do artista. O mesmo que foi observado por Amaro (2008) quando se referiu ao projeto museográfico adotado na exposição de Duchamp no MAM de São Paulo, em 2008.

Explica como se constituem e como são constitutivos do conceito de arte por meio de uma inserção de signos.

Ao pensar sobre a história e teoria e a partir do amplo debate que se trava em torno da arte contemporânea, percebe-se que hoje se vive numa sociedade panóptica (Foucault), mas mesmo assim, ou talvez por isso mesmo, sobrecarregada pelo mal-estar (Freud). No entanto, percebe-se que o que se apresenta ao indivíduo está totalmente encoberto, velado (Marx). Por trás desta rede que encerra a arte contemporânea, é preciso desvelar e escrever a história de forma a entender que os acontecimentos (o que se vê) são recobertos por signos (o que nos olha). E para sua compreensão e entendimento, os caminhos propostos por Didi-Huberman (1998), Birman (2006), Freud (1997), Derrida (2001) parecem encerrar uma teoria capaz de abarcar as relações, tramas e redes que se interpelam por meio do debate inserido nas diferentes linguagens e que nesse estudo é proposto pela História Teoria Interartes.

Ao se considerar a produção artística da década de 1960 e 1970 que é, em grande parte histórica, obras já nascem para ser musealizadas, principalmente por seu caráter de documentação. E assim, poder-se-á ver que essa produção da vanguarda aceita a historicidade e é aberta à musealização. É por isso que a obra contemporânea cria uma tensão entre ela e o espaço nesse período, como foi aqui analisado, entre ela e o museu. Sua crítica passa pela própria crise de identidade em compreender que a obra precisa do museu para sua legitimação. É a partir daí que se deveria pensar a inserção da obra contemporânea no âmbito da museologia, ou seja, que tipologia de museu seria capaz de abarcar essa produção histórica. Uma crítica que é frutífera em ambos os casos, pois a obra se institucionaliza ao mesmo tempo em que a instituição se modifica tanto em função da obra quanto do lugar, de sua experiência, com a transformação do espaço.

Os artistas dos anos 1960, como indica Meira (2008), já advertiam para uma retórica anti-museológica, isto com base na autonomia em relação à produção que adquiriram por meio de desencantamentos ideológicos com este período. Até então, a razão de ser dos objetos estavam estritamente vinculados à estética, ao objeto decorativo (noção de arte moderna). A preocupação atual dos novos artistas, segundo esta autora, não se vincula mais à natureza da arte, mas a uma relação entre arte e corpo que se configurou a partir desse processo de mudança aqui mencionado. A análise dessa autora reafirma essa variação que tem sua origem na apropriação do corpo a partir da *performance*, dos *happenings*, instalações, *body art*, expandido a partir do *ready-made* de Duchamp que inaugurou, um novo questionamento sobre o objeto artístico, confrontando-se com as velhas posições puramente

estéticas. A influência de Duchamp, como se viu neste estudo, foi apontada por diferentes autores que estudam a arte contemporânea. Todos são unânimes em mostrar que é com sua nova forma de pensar a arte que todo o universo artístico passou a aceitar as novas tendências, novas visões sobre a arte e seu objeto artístico.

É interessante retomar, aqui, Cauquelin (2006), quando afirma que Duchamp é um artista que demarca um período de mudança, sendo ele um embreante – aqueles que com sua obra designa uma ruptura entre arte e estética<sup>344</sup> – porque a arte depende, não da unicidade da obra em si, mas de elementos e atividades de seu entorno. São diferentes papéis que a mediam. Pode ser um objeto do cotidiano que, rodeado de novos signos, dê ao objeto nova singularidade, alçando-o ao patamar de obra de arte. Essa ruptura mediada por Duchamp demonstra que a arte não é mais uma questão de conteúdo (formas, cores), mas é a ideia ou mesmo a mensagem. Essa visão de arte como mensagem já inseria o espectador no âmbito da arte como agente participativo<sup>345</sup> e “des-ve-lador” do signo (aquele que desvela e vela).

Neste contexto em que a participação do espectador é fundamental, os museus se veem obrigados a repensar suas velhas posições que são puramente estéticas, erigidas, como já foi analisado, nos padrões de arte do início do século XX. Para Meira (2008), o museu se constitui num espaço sagrado e imutável de tradição e tradução de conteúdo cultural. Apresenta uma distância entre a cultura dita “morta” por uns, e a dinâmica das manifestações contemporâneas. Não se trata de impor um acervo de ideias, mas de descentralização da arte, dando ao indivíduo de hoje a possibilidade de experimentar a criação em busca de novos significados.

É essa ideia de desmaterialização da arte que desloca o pensamento para questões existentes inseridas no mundo real e que, segundo Meira (2008), é o corpo pensante, o corpo do espectador na fruição da obra e o corpo-arte, corpo-obra na produção artística contemporânea. É diante deste universo de sensações que a autora questiona a nova possibilidade de imersão dos museus neste contexto de mudanças.

Isso fortalece o conflito que a instituição estabelece para a aquisição da obra moderna e contemporânea e cria uma experiência heterotópica do lugar. Considerando que a entrada da obra moderna é representada pelo cubo branco e que a obra contemporânea é pelo arquivo, que noção de experiência frente a esses dois acervos o museu pode construir? Considerando, ainda, que o arquivo do artista propõe a relação do museu com o espaço,

---

<sup>344</sup> Dentre os embreantes trabalhados na parte dois deste estudo e os selecionados para representar o MASC, como se viu no capítulo anterior, nota-se o embreante Castelli, marchand, ressaltado por Cauquelin (2005a) é o que mais se se aproxima daqueles que trouxeram mudanças ao MASC.

<sup>345</sup> Observador que diante da arte participativa se sente impelido a interagir.

espaço do museu e espaço *in situ* em que a obra foi constituída, qual o papel do museu como instituição histórica, de memória e arquivamento, de escritura de uma obra que não é uma obra? Que é apenas um resíduo? Uma lembrança acionada pelo dispositivo de arquivamento?

### 5.1 DISPOSITIVOS DE MUSEALIZAÇÃO NOS MUSEUS DE ARTE.

É importante considerar que o dispositivo infere, de forma incisiva, no contexto das instituições, no andamento de todo o processo museológico, na conduta de seus atores, nas determinações empreendidas, no processo de arquivamento, de leitura, de escritura, ou seja, o dispositivo, é uma máquina que também atua no processo de subjetivação. Quanto menos subjetivação, mais dispositivos são criados e mais poder sobre eles e para eles é conferido. No contexto dos museus, os diferentes departamentos se transformam em dispositivos e determinam sobre a organicidade da instituição.

Um desses dispositivos é o arquivo, já visto em Freire (1999, 2004), que enfatiza e analisa a necessidade dos museus de arte reverem suas práticas museológicas diante da arte contemporânea. Para a autora, essas práticas ainda estão vinculadas à ideia de valorização do objeto artístico, de valor da obra que tem sua origem nos conceitos arraigados da arte moderna, emitidos pela produção artística a partir da autonomia do objeto. No entanto, Freire (2004, p. 60) analisa que na arte contemporânea “conceitos como unicidade, perenidade, autoria, autenticidade e autonomia da obra de arte perdem sentido”, ou seja, nem a crítica formalista e nem as práticas museológicas, pautadas nos meios técnicos convencionais, dão conta dessas novas poéticas contemporâneas.

Veja que todo o estudo até aqui empreendido que apresentou transformações na museologia indicava diferentes tipologias de museus, principalmente no que concerne aos mega-eventos ou transformações espaciais que abriam o campo mercadológico e empresarial nas instituições. No entanto, essa tensão da museologia se intensificou nos museus de arte. É nos museus de arte que as práticas museológicas tradicionais não conseguem abarcar essas transformações e exigem adaptação tanto no campo conceitual quanto no campo espacial.

Essas mudanças apresentadas por estes autores, no contexto deste estudo, no que diz respeito às práticas museológicas, a partir do tipo do acervo, indicam a diversidade de elementos que devem ser analisados ao se deparar com os arquivos, arquivos-obra, arquivo-acervo da instituição. E ainda, se essas novas práticas artísticas também propuseram

alterações na prática museológica da instituição isto se deu em função da inserção de “uma obra que não é obra”. Mesmo porque, percebeu-se ao longo das visitas exploratórias que as condições físicas da instituição se constituem em fator preponderante para a entrada do objeto, o que faz com que a instituição escolha uma obra dentro de um ‘projeto moderno’ (obra cujo suporte seja tela ou papel), delimitada por uma moldura, em função das condições da reserva técnica da instituição<sup>346</sup>.

Costa L. (2004) também analisa essa problemática das práticas museológicas e afirma que dentro de um museu de arte a coleta, ou seja, as obras são adquiridas ou recebidas em doação, em resposta a uma determinada política de acervo da instituição e a preservação é voltada para conservação e restauração de obras. Para a autora, um dos desafios do museu contemporâneo é superar a sua função de templo de depósito de coisas intocáveis e deixar de ser criador reiterador de mitos e estereótipos para se transformar em lugar de produção de conhecimento. Isso exige o conhecimento do objeto a partir de seu processo arquivístico, definido pelas práticas museológicas.

As práticas museológicas, para Peccinini (2004), defrontam-se com impasses que são próprios da natureza de um museu contemporâneo, principalmente no tocante à preservação da obra contemporânea em que algumas vezes é constituída por uma precariedade de materiais que se dissolvem ou escorrem pelo chão, ou por elementos que liberam toxinas no ambiente de exposição. Neste sentido, a guarda, o manejo e a exposição deste tipo de trabalho representam outro impasse à medida que a obra, por um lado pode apresentar uma atualidade para a coleção, enquanto que, por outro, pode representar um simples atulhamento da reserva técnica, cujas exigências especiais a instituição ainda não pode resolver.

É importante ressaltar que esta questão (o problema da instituição com conservação de obras perecíveis) foi vista por Millet (1997) como a inserção dessa

---

<sup>346</sup> Durante a visita diagnóstico na cidade de Florianópolis, em entrevista com a diretora do Museu Victor Meirelles, percebeu-se que o museu instalado em um prédio do século XIX possui como objetivo principal a divulgação/preservação da obra de Victor Meirelles (1832-1903), pintor do Século XIX (autor do quadro “A Primeira Missa no Brasil”, acervo do MNBA/RJ), já mencionado neste estudo. A direção, como já afirmado neste estudo, a partir de edital de ocupação, procura dinamizar o museu com novas propostas artísticas, paralelas a mostra de longa duração referente a este artista. Pela tipologia, o museu deveria abrigar somente obras de Victor Meirelles e outras que fizessem referência a sua história em particular, no entanto, segundo a direção, os artistas que participam do edital (produções contemporâneas) deixam obras como doação. Essa incorporação do contemporâneo traz uma nova política ao museu (ainda em estudo), que prevê a inserção de novos acervos. Mas o que interessa neste momento é a afirmativa da técnica responsável pelo acervo que o museu só aceita doação em obras cujo suporte é papel em função de falta de espaço físico na reserva técnica, o que delimita uma “noção de arte”, visto que, o museu é atribuidor desta configuração. Se se trouxer esta questão para o campo do espaço expositivo, ver-se-á que a produção artística que entra no acervo também é delimitada pela sua extensão em função da dimensão das salas expositivas e ou da reserva técnica.

problemática no campo dos museus de arte e que se configura como um dos elementos que demarcam a entrada do contemporâneo que se deu pelos restauradores; foram eles, como se viu aqui, que se depararam em primeiro lugar com as mudanças nas obras e na sua materialidade. Com o MASC não foi diferente. Já nos primeiros salões – Salão Victor Meirelles – o museu recebeu em seu acervo obras contemporâneas cuja materialidade era frágil<sup>347</sup>. Problemas que surgiram com a arte contemporânea.

É no cerne dessas questões contemporâneas que se instaura a crítica às instituições, inaugurada pelo *ready-made* de Duchamp, analisado pela maioria desses autores. Com ele, os objetos banais, industriais, ao se tornarem objetos museais, instalam, segundo Freire (2004), a ambigüidade entre o objeto cotidiano e o objeto de arte. Para ela, não se pergunta mais o que é arte, mas o lugar onde ela está. Essa questão sobre o lugar da arte permeia a preocupação de autores que percebem os conflitos institucionais como merecedores de um novo olhar. A inserção da rede no sistema da arte provocou essa nova dimensão que amplia tanto as ações da instituição museal, quanto de críticos-marchands que lidam com esse universo diversificado e às vezes midiático.

Hoje a banalidade do objeto, segundo Freire (2004), sugere um caráter não retiniano para a arte afastando-a do conceito de belo, inserindo-a num contexto de recriação pelo próprio público. Para ela, essa noção de criação como disponível a todos possibilita profundas alterações no processo de recepção da obra de arte, como se viu também em Meira (2008), Maciel (2004) e Noronha (2006a). A arte passa a ser recriada pelo público que está inserido num amplo universo imagético que exige dele novas formas de ver e sentir a obra. Há, segundo Freire (2004), uma nova estrutura no processo de percepção e experiência, e a musealização é cada vez mais sugada nesse redemoinho de imagens, espetáculos e eventos. Tudo isso se transforma em um grande processo de arquivamento, de registros residuais que irão se configurar no arquivo-obra<sup>348</sup>.

Os museus com seus acervos, obras-primas, para essa autora, reificam o conceito de arte e hegemonia da arte. Mudar esse sistema torna-se um desafio aos profissionais de museus. O culto ao objeto, comum nas ações museológicas, ou a busca desenfreada pela

---

<sup>347</sup> Refere-se aqui à obra “s/título” de Linda Poll premiada pelo IV Salão (1996), cuja matéria prima (papel reciclado) não resistiu ao ataque de insetos. Em 1998, com a anuência da artista a obra foi descartada tendo a instituição documentado o processo. A artista doou outra obra ao museu.

<sup>348</sup> O arquivo-obra é o registro documental e residual do processo artístico, do evento, da *performance*, do *happenings*. Acervo que o museu só apresentará novamente por meio desse resíduo. A sua reapresentação como outro acontecimento performático certamente remeterá o espectador à primeira performance, o que confere, automaticamente, a uma inferência ao arquivo-obra inicial.

informação é, para a autora, uma prova concreta da naturalização da história da arte ocidental que modula ou que atua no imaginário, ou seja, a obra-prima naturaliza o gosto.

o museu na era da informação eletrônica tende a separar a experiência mnemônica da visual. Cada vez mais a função da memória dos museus é transferida para os arquivos eletrônicos, que podem ser acessados de qualquer lugar, enquanto a função visual é dada pelo museu-edifício, que circula na mídia como imagem (FREIRE, 2006b, p.01).

Essa afirmativa corrobora com os estudos até aqui empreendidos sobre memória e o lugar de memória, aspectos que certamente irão exigir novas perspectivas de estudos a partir dos arquivos digitalizados. A autora questiona, qual seria o papel social do museu, já que a elite econômica flerta com o museu, visando, a partir das megaexposições, já referenciada neste estudo, a uma agregação de valores para seus intuítos. Neste contexto, o museu aparelha-se à Sociedade do Espetáculo. Torna-se grife. Pela análise da autora, o museu está engendrado pelo sistema econômico, pelas grandes exposições com o foco voltado para as obras-primas e todo o aparato que envolve sua exibição<sup>349</sup>.

Com isso, seu papel de reativar a percepção crítica tornando-se um lugar para a reflexão do mundo, como analisa Freire (2006b), e de educação para a sensibilidade, parece muito distante. As mudanças para viabilizar esse enfoque passam pela ideia de dar espaço à produção contemporânea, não com esse aparato que envolve a obra-prima, mas como forma de repensar o processo de preservação da produção artística de 1960 a 1970, que deu início à virada do moderno para o contemporâneo.

Preservar obras transitórias, efêmeras, precíguas, de autoria coletiva, que, segundo Freire (2006b), com materialidade, às vezes, inexistente, possui o sentido de reconstruir seu aparato histórico e social próprio. Para ela, há um fetiche em torno da obra, do objeto, da obra-prima, principalmente nos museus de arte que não deveriam reforçar a fetichização da obra, mas sim, abrir espaço para uma reflexão sobre a obra e todo o sistema que legitima sua circulação, valorização, exponibilidade.

O museu, a partir de pesquisas, deve aprofundar o entendimento da arte que se caracteriza num território complexo e dinâmico, e ampliar sua compreensão de arquivo que, para a autora, é como um dispositivo,

que opera na organização de um conjunto de idéias e proposições e na maneira como se enunciavam ao longo da história [...] o arquivo tratado aqui é um arquivo discursivo que investiga, organiza e revela idéias hegemônicas de arte, museu estilo,

---

<sup>349</sup> Ela associa esse aparato de megaexposição como um reforço à ideia de obra-prima, o que não deixa de se confirmar, visto que, os museus nesse momento reportam à mídia uma vangloriação sobre o artista exposto.

gosto e exposição em suas reformulações cambiantes, que, ao se transformarem historicamente, alteram os paradigmas, sentidos e práticas da arte (FREIRE, 2006b, p.02).

Percebe-se com isso a necessidade de se repensar também o processo de arquivo no interior da instituição museológica. Repensar no âmbito das exposições dos museus é, para autora, propor uma nova articulação que, no limiar da sociedade do espetáculo é, no mínimo, uma transformação na sua estrutura interna. A autora analisa que os estudos interdisciplinares (Estudos intermédias e interartes) vêm surgindo gradativamente. As curadorias tem aberto para inclusão de outras partes do mundo antes periféricos “o que hoje é valorizado no cenário global até há pouco tempo representava uma lacuna no arquivo imaterial dos museus e das exposições” (FREIRE, 2006b, p.04).

É certo que são muitos os desafios dos museus nesse século, mas a forma como se lida com a produção contemporânea deve permear as novas buscas, conceituação e ação, pois o paradigma moderno dos museus, segundo Freire (1999), já há algum tempo, não se adequam às poéticas artísticas do tempo presente. Para ela, o objeto de arte deve ser reconsiderado, o que implicaria numa crítica à instituição que legitimam essas narrativas e o objeto de análise à necessidade de se repensar os museus de arte e seus modelos de criação diante do objeto da arte contemporânea.

A arte do tempo presente que passa por essas diferentes esferas inseridas no sistema de arte precisa ser repensada historicamente pela relação da obra erigida pelos conceitos de arte moderna e com o amplo procedimento de institucionalização gerido por regras rígidas. Os novos desenvolvimentos recentes da arte contemporânea, como foram aqui analisados, exigem uma nova forma de aproximação dos saberes e dos fazeres artísticos no seu processo de institucionalização. As exposições, geradas no circuito da arte, desde a década de 1960 e 1970, mesmo criticando intensamente as instituições museais e expositivas, como foi analisado por Meira (2008), Freire (2004, 1999) e Cauquelin (2006), ao final do século XX, na sua maioria estava inserida nos acervos museológicos e no circuito expositivo que compõe o sistema das artes. Estes fatores incluem a obra no circuito do sistema da arte e contribuem com seu processo de institucionalização e patrimonialização. É por isso que Freire (2004), quando debate as práticas museológicas no museu de arte, afirma que à arte não cabe mais a pergunta do que seja arte, já que a essa pergunta não é possível fornecer respostas únicas, e sim, perguntar onde ela está.

O arquivo museológico e suas práticas discursivas que ele abriga tornam-se um campo importante de investigação deste estudo, que como se analisa, são constitutivos de uma

noção de arte abrigada ou não pelos processos de guarda-conservação-comunicação na instituição museal.

O que define o sentido do lugar da arte dentro ou fora da instituição, abrangida pelas produções *embodiment*, *land art*, instalações, performance, arte conceitual, e toda a diversificada produção contemporânea, são as novas práticas museológicas (reserva técnica) e museográficas (espaço expositivo), e ainda, uma interação do público que muitas vezes é mediado por debates polêmicos referentes ao objeto deste estudo – a noção de arte, são os discursos teorizantes ou práticas teorizadas, proferidos por estes diferentes atores da rede de relações em que a arte opera, e que, no escopo desta pesquisa, é fator constitutivo do conceito de arte. Daí a relevância de um arquivo-documento-obra-acervo que lida com a arte contemporânea e que, no limite, tem como ‘lugar’ (agora não da arte, mas do arquivo) a instituição museal.

## 5.2 ARQUIVO E MAL-ESTAR NO CONTEXTO DOS MUSEUS DE ARTE

Antes de se considerar o processo de documentação que envolve a museologia, analisa-se a partir do conceito de mal-estar o que levou o homem a gerar arquivo e a arquivar. Como se viu na introdução, Freud (1997) revelou que isso faz parte de uma insatisfação do sujeito diante de seu processo civilizatório, sobre o qual a libido, o instinto sexual, o desejo, exercem grande poder. O desejo, esse que segundo Birman (2006) revela a capacidade de criação, é fundante na busca pelo novo, pela novidade, pela inquietação que é imanente ao projeto modernista. Diante da falta de desejo ou insatisfação gerada pelo mal-estar, o sujeito se vê desamparado diante da sociedade, e isso, esse desamparo, segundo o autor, está ligado ou está condicionado historicamente ao processo de modernidade e à centralização do homem no mundo – o antropocentrismo. O antropocentrismo levou ao individualismo e ao modernismo que nada mais são que a descoberta do inconsciente.

Todo esse processo, como se viu, foi apontado por Marx<sup>350</sup> que vinculou a consciência à compreensão do processo produtivo, ou seja, o indivíduo é condicionado a uma relação produtiva e suas forças. Freud mostra esse vínculo com o inconsciente e, Nietzsche,

---

<sup>350</sup> É interessante apontar que todo um estudo voltado pela compreensão do sujeito no contexto da sociedade capitalista, o que se efetiva num aprofundamento dos estudos marxistas, foi efetivado pela autora dessa tese em seus estudos de mestrado, ver PINTO (2003).

demonstra a subjugação desse indivíduo às relações de poder. Todos esses fatores levaram à descentralização do *eu* e a esse consequente desamparo. O homem, ao perder seu vínculo com o soberano na modernidade, se fortalece na razão e na ciência, fortalecendo-se até perceber que sua autonomia<sup>351</sup> está condicionada pelas relações na sociedade, pelas relações do inconsciente, e pelo desejo (que não sacia) e isso o leva a produção do desamparo. O que faz Birman (2006) afirmar que o modernismo é um sintoma da modernidade, e que o desamparo, a tristeza, a insatisfação geraram o mal-estar.

Em seu estudo o autor analisa as diferentes problemáticas que constituem o mal-estar na atualidade. Por considerá-lo multifacetado, esse mal-estar é como se fosse um mosaico, que se desconstrói ao mesmo tempo que se descortina a partir de um cabedal teórico. Analisando o mal-estar na atualidade o autor percebe as fendas, frestas, janelas para o mundo, que se constituem em movimento de resistência diante do que é visto como impossível na contemporaneidade, isto é, quando se instala o mal-estar se tem a tendência em acreditar que aquela situação instaurada não tem volta, havendo aí uma normatização dos problemas. Para o autor, essas fendas são os movimentos de resistência daqueles que querem essa não-naturalização<sup>352</sup>. Essa naturalização está instaurada no sujeito e em suas formas de subjetivação<sup>353</sup>.

Birman (2006) vê pela via do arquivo (*arquivo da resistência* – em Derrida), a fresta que indica a presença do sujeito da resistência (tendo o sujeito, tem-se o desejo), a fresta é, pois, o desejo à resistência. A articulação entre arquivo e pulsão de morte leva à estruturação e ordenação do arquivo, quando o caos está instaurado – tem-se assim, o desejo de desarticulá-lo e retomar sua escritura localizando as fissuras que levavam ao caos. Localizam-se as fissuras, que normalmente estão em sua origem, a partir da arqueologia do arquivo, de sua desconstrução até a ordenação. No mal-estar da resistência, a proposição de Birman (2006) segue a mesma linha de estruturação proposto por Derrida (2001) que busca em Freud – mal-estar da civilização – sua junção epistemológica.

Como se viu na introdução deste texto, o mal-estar se instaura a partir de nossa insatisfação na sociedade, gerado por diferentes fatores como já analisado em Freud (1997). A superação está no desejo que se posiciona a partir dessa pulsão de morte (mal-estar, tensão entre pulsão de morte e Eros (vida)). Considerando toda essa questão em Birman (2006), ver-

---

<sup>351</sup> A relação sobre a autonomia do sujeito pode ser aprofundada em Adorno (1991, 2008).

<sup>352</sup> Nesse estudo o autor irá aprofundar no campo da violência, o mal-estar levará o sujeito à violência.

<sup>353</sup> Sobre essa mesma reflexão remeto o leitor aos estudos de Adorno que também analisa a violência como uma perspectiva da barbárie por meio da racionalidade instrumental do sujeito tanto nos estudos acima mencionados, quanto em seu livro “A Personalidade Autoritária”.

se-á que as frestas ou fissuras que se apresentam é, para ele, esse mesmo desejo – que surge por essa tensão – gerando a resistência.

Tem-se aí uma tensão e um paradoxo. Tensão gerada pelo desejo da resistência (pulsão) e paradoxo por ser diante do caos que se instaura a possibilidade da resistência. A história dos museus de arte encontra-se imbricada, determinada por diferentes períodos históricos, ao mesmo tempo em que a sociedade passa por mudanças.

Como se viu, o MAM/SP, depois de seu processo de encerramento, ao se reerguer o faz a partir da aquisição de obras contemporâneas para um museu moderno, e o MAC/USP, que se configura num museu contemporâneo se inicia com obras modernas.

Nesse sentido, o que se propõe aqui, com base nesse autor é pensar essa mesma tensão dentro do MASC, no MAMF que se transforma em MASC e adquire um acervo MAC. Pela exposição de Osório (2008), em relação ao MAM/SP, percebe-se que essa tensão que também chegou ao caos, até a pulsão de morte, foi analisada a partir de elementos de sua origem, ou seja, a fresta foi encontrada no projeto moderno; o desejo, a vida, estavam na dinâmica constituída pelo modernismo e que na atualidade (2008) mostrava um caminho de superação.

No contexto do MASC, é preciso localizar essa fissura que leva à construção do contemporâneo. Se se analisar pelo rumor teórico e pelo embreante dentro da instituição, essa fissura pode estar na *visão* de um desses embreantes, no que eles vislumbraram que pudesse dar um caminho para sua superação, para o seu soerguimento nesse processo de ser repensada, de se planejar sua tipologia e aquisição de acervo. *A priori* é o Salão Victor Meirelles – mas e pela documentação? E pelo caminho que cada embreante oferece?

Percebe-se que o museu vai construindo uma fábula, uma ficção pela ausência de escritura que persiste no mal de arquivo, no esquecimento. A história do museu não se constitui a não ser pelos elementos do modernismo que foram se configurando por outros caminhos – e não pela história do MASC – como a história do Grupo Sul, de atores do Grupo Sul e pela própria história do modernismo de Santa Catarina. Como encontrar nesse processo sua fissura, ou como diria Derrida, seus fantasmas?

Para Derrida (2001), como já se mencionou na introdução desse estudo, o arquivo<sup>354</sup> é ao mesmo tempo instituidor e conservador, revolucionário e tradicional. O arquivo é guardado e reservado de uma forma não natural, ou seja, há uma lei a ser respeitada,

---

<sup>354</sup> Ao pensar sobre arquivo Derrida (2001) mostra que o próprio conceito de arquivo já teria que ter um arquivo, dado suas diferentes significações. Há nesse processo de arquivamento uma violência do próprio arquivo, uma *violência arquivada*.

uma lei, uma ordem, que é da casa, do lugar, da família ou da instituição. No caso do museu de arte, cada instituição cria sua própria lógica, como bem observou Freire (2004), ao se referir aos processos de musealização, de guarda e de arquivamento dos dispositivos de registro da arte do tempo presente. Cada instituição cria assim sua lei, sua regra específica para o processo de arquivamento; no entanto, o que o autor chama atenção é a necessidade de perceber a origem da fonte, elaborando um arquivo de forma a não alterar essa fonte, possibilitando que a sua escritura seja sempre retomada no tempo presente.

Pode-se perceber, assim, como Derrida (2001), quando analisa os arquivos de Freud<sup>355</sup>, que nos museus de arte há também algo novo, a possibilidade de uma efervescência, uma pulsão de morte, de agressão ou de destruição (embora estas três palavras não sejam sinônimas, elas desempenham aqui o mesmo papel) – função destruidora de arquivo.

Considerando o estudo de Freire (1999) aqui apresentado, é fundamental compreender que a partir da arte conceitual nos arquivos do MAC/USP e do seu não lugar na instituição é que veio seu processo de escritura. Ou seja, é o mesmo processo em que Freud percebe um temor (pulsão de morte) em perder o arquivo. Esse processo foi analisado por Freud (1997) no sentido de que, ao confiar na sua escritura, na sua impressão (imprimir em um suporte) a memória seria esquecida, destrói, apaga o arquivo, leva ao esquecimento. A pulsão de morte, neste caso, trabalha em silêncio – uma pulsão de morte, pulsão de agressão, pulsão destruidora – como se fossem sinônimos, atuam em silêncio para destruir seu próprio arquivo antecipadamente. Destruir com vistas a apagar seus próprios traços.

Este processo se reproduz na aquisição da obra conceitual, que em sua lógica museológica estaria preservada, guardada, mas não livre do esquecimento, pois a obra ficou no limbo, num limiar, num não-lugar, num esquecimento na própria instituição<sup>356</sup>. Mas, dialeticamente, foi justamente a pulsão de morte, a pulsão destruidora – quando estava nesse limiar – que originou de forma positiva a sua escritura<sup>357</sup>. Este é o mesmo processo que se constituiu no MAMF/MASC: a morte trouxe a escritura, a vida – a pesquisa trouxe ao público a importância daquele acervo.

---

<sup>355</sup> Para Derrida (2001) e Roudinesco (2006) o arquivo de Freud sofreu alteração no processo de arquivamento e de escritura em função do poder do arcôntico, sobre o que se quer arquivar, o estudo desses dois autores aborda o mal de arquivo sobre os arquivos de Freud e Lacan. Roudinesco (2006) apresenta estas concepções no arquivo da psicanálise deixado por Freud mostrando que inicialmente ele ficou restrito a uma linha específica da psicanálise e foi negado aos historiadores. Um arquivo secreto, um arquivo do qual não se tinha o direito de pesquisar, a não ser poucos. Isto por si só já gera o interesse, a especulação, o dogmatismo sobre o arquivo. Este arquivo ficou, também, sob a guarda de Anna Freud.

<sup>356</sup> Refere-se ao arquivo MAC/USP analisado por Freire (1999).

<sup>357</sup> É interessante observar ainda que a arte conceitual foi destruidora da arte moderna se se considerar que ela criticou 100 anos de história da arte. Depois disso, a própria arte conceitual permanece no limbo - retornando posteriormente na sua escritura.

Derrida (2001) analisa que para Freud a pulsão de morte é anarquívica, silenciosa e destruidora do arquivo. A pulsão de morte – o apagar da memória – promove o esquecimento<sup>358</sup> daquele sintoma que causa dor, incômodo<sup>359</sup>. Por isso há a destruição do arquivo, porque ele é repetição, ele tem lugar, “não há arquivo sem lugar de consignação, sem uma técnica de repetição e sem uma certa exterioridade. Não há arquivo sem exterior” (p. 22).

O autor também analisa que a estrutura técnica do arquivo determina a estrutura do conteúdo arquivável<sup>360</sup>, apresentando a problemática do arquivo como questões muito complexas, que envolvem tanto arquivamento, impressão, conservação quanto direitos autorais. E ainda, na era eletrônica o público e o privado passam por transformações que vão refletir no arquivamento. Atualmente não se arquivava da mesma maneira. O sentido arquivável é co-determinado pela estrutura arquivante.

Dessa forma, Derrida (2001) considera que a teoria da psicanálise se tornou uma teoria do arquivo, não se devendo pensar, por isso, a psicanálise somente como uma teoria da memória. Não haveria mal de arquivo sem a ameaça desta pulsão de morte, de agressão ou de destruição. Esta ameaça é in-finita não há mal de arquivo sem um limite um sofrimento da memória<sup>361</sup>.

Nesse sentido, para Derrida (2001), a psicanálise propõe uma nova teoria do arquivo ligada à pulsão de morte – sem isso não haveria arquivo, é a pulsão de morte que gera o arquivamento da memória ou seu esquecimento. Ao analisar a impressão freudiana sobre a questão do processo de arquivamento, Derrida (2001) analisa que em Freud, tanto pela tipografia – a impressão ou escrita daquilo que se quer arquivar –, quanto pela memória, não-memória ou recalque, tem-se o processo de esquecimento. Para ele, quando se confia na máquina, suporte para a escritura<sup>362</sup>, a impressão deixa marca no suporte e este se transforma num lugar, lugar de consignação, de inscrição ou de registro<sup>363</sup> – habitat, arquivo. A outra

---

<sup>358</sup> A pulsão de morte leva ao esquecimento, à amnésia, à aniquilação da memória como *mneme*. Segundo Derrida (2001), comanda o apagamento radical a erradição daquilo que jamais será *mneme* ou *anamnesis* (memória) ou seja, o arquivo da memória. O arquivo “não será jamais a memória nem a *anamnese* em sua experiência espontânea, viva e interior” (DERRIDA, 2001, p. 22).

<sup>359</sup> Por isso na psicanálise é chamado de trabalho de luto quando se traz o sintoma para lidar com ele, para se ter a capacidade de se relacionar e torná-lo secundário, desapixante (MEZAN, 1988).

<sup>360</sup> O que mostra como os museus selecionam o que será arquivado em função de sua capacidade na reserva técnica, em função de uma camada de poder (no caso de museus históricos), em função da obra, de sua materialidade.

<sup>361</sup> Mezan (1988) analisa o processo de esquecimento ou de lembrança ligado a dor. É preciso sofrer para se estirpar o recalque, o arquivado.

<sup>362</sup> Máquina refere-se ao processo de escrituração, colocar no papel, no suporte, seja impresso ou não.

<sup>363</sup> Derrida (2001) mostra que não é possível privilegiar uma só perspectiva para essa problemática da impressão, pois ela se confunde em toda obra de Freud independente do assunto (seja memória, censura, recalque), mas o que o autor quer colocar não é a questão semântica, ser traduzida desta ou daquela forma, mas é a estrutura de

possibilidade ou segunda impressão está vinculada às cicatrizes, impressão na carne (metaforicamente falando), na memória, algo em que o conceito não escapa de ter o peso de impensado, pois contém em si mesmo este peso que é mediado pelas figuras do recalque e da repressão e que levam também ao esquecimento.

Nesse campo estão envolvidos os aspectos já mencionados anteriormente de que, uma vez registrado, o arquivo sofrerá o processo de arquivamento em uma lógica específica de um lugar, de um lugar que deve ser um “lugar de memória” para que não sofra a influência de um arquivamento dos arcônticos<sup>364</sup>.

Isso mostra a inferência do arquivo sobre o arquivado, pois para se pensar um projeto de arquivo seria necessário incluir a psicanálise mostrando suas possibilidades como ciência de arquivo. Segundo Derrida (2001), Freud se propõe a “analisar por meio de uma aparente ausência de memória e de arquivo, todos os tipos de sintomas, sinais, figuras, metáforas e metonímias que atestam, ao menos virtualmente, uma documentação arquivística onde o ‘historiador comum’ não identifica nada” (p. 84).

Entende-se por historiador comum aquele que não explora em seus estudos a dimensão do inconsciente, elemento que certamente amplia a história pesquisada inferindo em sua leitura e interpretação. Isto mostra a importância da leitura, interpretação, escritura sobre o arquivo, pois este se tornará *corpus* do arquivo analisado. Corpo e nome espectrais<sup>365</sup>. Diante deste processo, o arquivo cresce, aumenta, ganha autorias. Para Derrida, esse motivo espectral põe em cena o princípio do arcôntico.

Pensando esta questão, diante do estudo aqui empreendido sobre arquivo, pode-se concluir que essa deformação instaura-se também no arquivo, ou seja – seus fantasmas, dogmas, lei do arcôntico, tudo se constitui numa possibilidade de deformação do arquivo, numa constituição de um mal sobre o arquivo em sua origem. Se para Freud a superação do recalque está na origem, acredita-se que também no arquivo, em sua leitura e interpretação deve se buscar sua origem, o começo arquivável.

---

arquivamento, o local do suporte e os traços. Que vão enfocar – o recalque e a repressão (ou segunda censura – segundo Freud).

<sup>364</sup> Aquele que guarda e decide o que deve ser arquivado e ou mostrado, impresso, divulgado. Define então, o próprio princípio de arquivo (ROUDINESCO, 2006).

<sup>365</sup> O acervo de Freud, como traz Roudinesco (2006), no início está totalmente envolto neste *Uno* que nos fala Derrida (2001), havia uma redoma, um mistério, como se o arquivo trouxesse um segredo. Houve ainda a destruição de algumas correspondências, e outras que não autorizaram publicação inicialmente. Tudo envolto neste ar espectral, de mistério, de segundo, de fechar o acesso ao arquivo para poucos psicanalistas e estes ligados a correntes específicas, isso faz de seu arquivo essa estrutura espectral, ou seja, parece que o *fantasma* de Freud e do arquivo o envolve – submetido a uma lei, lei do arcôntico.

Diante do debate, Derrida (2001) expõe que “mal de arquivo”<sup>366</sup> é ir onde o arquivo se origina, buscar nele algo que se anarquiza. É dirigir-se a ele de forma compulsiva, repetitiva, “retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto”. Para ele, nenhum desejo, nenhuma vontade, nenhuma compulsão, surgirá se você não estiver com o mal de arquivo. E apresenta que o conceito de arquivo em Freud vem de sua impressão sobre o funcionamento do aparelho psíquico, do recalque, da repressão, dos lugares de inscrição, fora e dentro do sujeito. Um arquivo que não se reduz apenas à memória como representação ou ao ato de lembrar. Refere-se também a uma exterioridade, uma busca arqueológica à origem. Freud se referiu a metáfora da arqueologia para se referir ao arquivo da memória.

Outro aspecto analisado por Derrida (2001) refere-se à questão do idioma<sup>367</sup>, das traduções que se fazem de um arquivo, de uma escritura. As traduções trazem o que ele chama de fantasmagoria do arquivo; a ideia de voltar à origem seria aquele que se origina, o idioma do arquivo, o princípio do arquivo, mesmo que neste princípio tenha seus resíduos sintomais. A analogia entre o arquivo e a arqueologia apresenta uma necessidade de escavação arqueológica no arquivo. Não uma impressão superficial (tenho a impressão de), mas uma impressão Freudiana (as marcas do arquivo), buscando os restos, os resíduos, os fantasmas, escavando a origem.

Analisando o processo aqui descrito, ver-se-á que a ideia de escavação seria trazer à tona o arquivo em sua origem, isso fará com que o resto, o resíduo arqueológico tenha maior importância, trazendo então, o aniquilamento ou a destruição do arquivante. Analisando o arquivo “por dentro” se percebe que uma escavação arqueológica pode contribuir com a percepção de seus dogmas e, a partir de sua origem, aniquilá-lo possibilitando ao arquivo a sua escritura.

Para Derrida (2001), o que Freud traz como “marca” para a questão do arquivo é sua “impressão”, a marca mais arcaica usada pelos arqueólogos, a marca deixada no suporte, a impressão primeira. Com isso, percebe-se que a busca, quando se analisa o mal de arquivo, é esta mesma, a da origem, a que vai deixar o arquivo falar por si mesmo, a sua pulsão. A impressão, a impressão – marca não se distingue – é a busca pelo traço arquivante, a busca pelo segredo arquivado, arquivável, e o que mais se anseia é que haja pelo menos cinzas.

---

<sup>366</sup> Algo que não deriva do sentido dado a palavra mal, ou algo que seja ruim, mas o mal, atributo que vem do Francês “em mal de” no qual, estar com mal de arquivo é “arder de paixão”, ter desassossego.

<sup>367</sup> As observações de Derrida (2001) sobre o idioma, apresentam o quanto o arquivo se altera a partir das traduções. Nem sempre se consegue palavras que em sua origem tenham o mesmo sentido e esse fator altera sobremaneira a interpretação do arquivo.

### 5.3 A INSTITUCIONALIZAÇÃO DOS FANTASMAS: REGISTROS E ARQUIVOS

Diante das questões apontadas anteriormente sobre a institucionalização da obra *in situ*, a partir de um arquivo, percebe-se que a guarda ou a institucionalização da arte contemporânea pode ser constituída tanto por arquivos de ações realizadas pelos artistas, como por um conjunto de material reunido sobre a obra ou o autor da obra. Constitui ainda, um universo de material ao qual o artista pode ter acesso transformando fragmentos da sociedade em arte e, a partir daí, reunir estes fragmentos em arquivo da arte contemporânea, ou como arquivos da *Land art*, criados a partir do registro da ação *in situ*.

No início dos anos 1970, o cinema e o vídeo surgem como suporte de trabalho autônomo, e também como suporte auxiliar na documentação de processos e eventos impermanentes de arte; a filmagem em Super 8, por exemplo, foi bastante utilizada por artistas para o registro de suas atividades. Segundo Costa L. (2008), o interesse na imagem vinha da possibilidade de registrar experiências diretas e muitas vezes solitárias envolvendo o próprio corpo, o corpo de um *performer*. Nestes registros, a cidade era tema de interesse, documentava-se atividades culturais e ações urbanas. Construía narrativas que colocavam em evidência novas imagens de tempo e temporalidades distintas das que o cinema produziu até os anos 1950 (uma narrativa que pressupõe uma divisão no tempo da história seguido pelas ações do personagem, muitas vezes do herói). A primeira geração de artistas de vídeo surgiu no Rio de Janeiro em 1974 e, a partir de 1976, em São Paulo, como um incentivo do Museu de Arte Contemporânea que adquiriu o equipamento e o disponibilizou para os artistas. Isso na gestão de Walter Zanini, que como se viu, foi incentivador da produção artística desse período.

Segundo Costa L. (2008), a partir da produção de obras conceituais em fotografias, filmes e vídeos ou como documentação de atividades artísticas, os dispositivos técnicos de registros se tornaram evidentes na arte contemporânea, como os registros e arquivamentos de acúmulos de fragmentos, sobras das performances, cacos e restos de objetos, ruínas de instalações, despojos de intervenções, registros em imagens, fotografias, filmes, vídeos. Diante destes fragmentos de arte, o autor questiona: como pensar a singularidade da obra de arte se ela não é mais presença objetiva? Para Freire, *apud* Costa L. (2008), o arquivo não se configura apenas em um espaço físico para armazenagem de documentos e obras, mas como um dispositivo que revela, mesmo que por fragmentos, um sistema de funcionamento e arranjos de ideias. Isto é, o arquivo não é apenas uma metáfora,

ele revela processos e desejos de representação. A obra contemporânea, neste processo, encerra um arquivo particular que se abre e se disponibiliza para diferentes desdobramentos e ou novos trabalhos, novos corpos. O arquivo é obra, é dispositivo, é suporte, é memória. Daí sua amplitude, no conceito de arquivo.

O arquivo é para o artista um suporte disponível (material e/ou temporal) que reúne desde materiais impressos, anotações, desenhos, fotografias, até filmes, discos eletrônicos; reúne tanto um conjunto de documentos que registra os processos de produções artísticas, quanto o dispositivo, ou pulsões destrutivas, no interior do processo de arquivamento da obra, do arquivo. Esse arquivo se forma na memória e documentação de uma obra, que em sua efemeridade, pode se constituir em traços, fragmentos, que somente sua escritura determinará sua legitimidade. No entanto, como se analisou, esse dispositivo de arquivamento pode ser também o seu processo de esquecimento.

Para Costa L. (2008), se há acúmulo de índices dos acontecimentos reunidos (os restos, os despojos, os registros) há, também, uma imensa disponibilidade para rachaduras, fissuras, esquecimentos, sua pulsão destruidora. Ele se constitui como partes do corpo que se fragmentou ou se ausentou. Neste processo, a imagem, diante do vazio deixado pela obra presente, como objeto artístico pleno, insiste numa topologia virtual, no arquivo como obra da ausência.

Analisando o lugar da imagem no contexto do arquivo, Costa L. (2008) enumera práticas artísticas que podem auxiliar esta reflexão. Inicialmente ele aborda artistas que se apropriam de imagens fotográficas encontradas em diferentes arquivos, como o faz Rosangela Rennó, que utiliza arquivos de instituições ou arquivos de jornais, dos quais ela se apropria tanto da imagem quanto do texto<sup>368</sup>. A partir destes fragmentos a artista constrói o seu próprio arquivo. Seu trabalho é a união de fantasmas, ou seja, todo o material por ela pesquisado se constitui em novos elementos de leitura e interpretação tanto de imagens quanto de textos, que saem da singularidade, arquivo público, por exemplo, e se integram à universalidade da arte.

Outro artista, cujo trabalho é mencionado pelo autor, é Artur Barrio, cujas imagens produzidas no contexto de trabalhos impermanentes da arte, não ultrapassam sua condição de simples registros. O registro documenta o trabalho, o processo fica ausente para a memória da cultura<sup>369</sup>. No caso de Artur Barrio, o trabalho efêmero persiste na memória do arquivo, contexto também para documentação de *performances* que os artistas utilizam como

---

<sup>368</sup> O trabalho de Rennó implica em dispositivo técnico e também em trabalho de memória.

<sup>369</sup> Será justamente o arquivo que irá acionar seu processo de lembrança, mas nunca sua ação, pois a cada mostragem a obra se configura em nova obra, novo arquivo.

dispositivos técnicos de produção de imagens para produção de trabalhos autônomos. Freire (1999) mostra que os artistas dos anos 1960 e 1970 construíram uma série de trabalhos em torno desses procedimentos performáticos tornando-os materiais por meio do próprio registro. O que fica destes trabalhos são as fotos que registram a interação do artista com aqueles que presenciaram, ou não, a ação. O registro de *performance* só existe neste tipo de suporte cuja prática é momentânea ficando apenas o arquivo da ação realizada.

Costa L. (2008) cita ainda, artistas que re-apropriam de documentações indiciárias e as reutilizam em novos trabalhos – objetos, filmes, livros, instalações. São ocorrências artísticas independentes, mas que se relacionam nas transferências de um material/suporte para outro. É a produção de uma obra a partir do arquivo. Essa apropriação, re-apropriação, manipulação de registros feitas com aparelhos de produção e reprodução de imagens a partir de arquivos, segundo o autor, mostram uma criação poética de artistas que produzem livros, vídeo arte, instalações, como trabalhos-fantasma da obra, cuja condição é ser sempre virtual. Fotografias, filmes e vídeos de registros de trabalhos efêmeros se desdobram em novos trabalhos, dando a eles uma condição específica. Os arquivos terão uma autonomia relativa, pois remetem a um trabalho anterior.

Com isso, o arquivo sai de uma singularidade específica podendo remeter a outro tema, outro debate, com nova subjetividade. O papel do registro é fundamental neste contexto, pois pode ser ele próprio apresentado como uma nova obra, além disso, o arquivo é importante para a instituição – neste estudo caracterizado como o museu – a partir do momento em que revela elementos tanto de sua criação, quanto da produção da própria obra, acrescida de seu processo de institucionalização. Neste caso, pode revelar ainda, o dispositivo de controle vinculado à noção de arte que permitirá ou não a institucionalização da obra ou sua inserção no limbo da instituição, como é o caso da arte conceitual analisada por Freire (1999), no âmbito do Museu de Arte Contemporânea da USP.

Pode-se afirmar, então, que o arquivo surge como uma modalidade topológica concreta da obra a partir da necessidade de se registrar o evento e se revitaliza por volta dos anos 1960, com a prática de arquivamento da arte conceitual, registros de textos, fotocópias, documentos escritos, fragmentos. Para Costa L. (2008), registrar e arquivar na arte contemporânea, não se constituem apenas em uma prática de reunir e agrupar documentos que servirão à memória, mas se configuram num dispositivo crítico-poético de resistência artística neste contexto em que se vive o mal de arquivo, “o arquivo na arte permitirá que a obra sendo a mesma possa sempre se diferenciar, mudando de natureza a cada vez que manipulada, engendrando novos fantasmas de si mesma” (p. 295).

Mas não é só este tipo de arquivo proveniente da própria ação artística que se constitui em arquivo da arte. Para se ter uma noção desta dimensão do papel do arquivo na produção de novas subjetividades, o trabalho de Rosângela Rennó se constitui emblemático desta questão. Sua produção é analisada por Costa L. (2008) e Melendi (2003) que mostram como ela desenvolveu suas pesquisas a partir de outros arquivos. Uma de suas pesquisas desenvolveu-se no arquivo da Penitenciária de São Paulo, e se refere aos detentos no período compreendido entre 1920 e 1940<sup>370</sup>.

Rennó encontrou, neste arquivo, um conjunto de informações inacessíveis, praticamente ilegíveis. O arquivo consiste num conjunto de negativos de vidro, de fotos tiradas dos detentos da Penitenciária composto de corpos, parcialmente ou integralmente nus; são inscrições, tatuagens, cicatrizes, cabeças, partes fragmentadas de vidas que também se fragmentaram a partir do momento em que este arquivo reunido não consegue falar, não consistindo, pois, em significados a não ser simbólicos. Melendi (2003) afirma que este arquivo remete ao limite da visibilidade (tornar visíveis as cicatrizes/fantasmas dos detentos) sem que seja realmente visível (a fragmentação sem registro), o mal de arquivo (Figura 47).



Figura 47: Rosângela Rennó. Série Vulgo (1977-1999). Fonte: <http://www.rosangelarenno.com.br/obras/exibir/16/1>

<sup>370</sup> O arquivo analisado por Rennó se encontrava na Academia Penitenciária do Estado de São Paulo (ACADEPEN) e nesta, o Museu Penitenciário Paulista. Ao tomar conhecimento deste material, a artista, em 1995, solicitou acesso ao arquivo, no entanto, seu pedido foi negado, paradoxalmente, por uma legislação que protege a identidade dos detentos por um período de cem anos. Identidade esta, que se constitui invisível frente ao acervo fragmentado.

Outro arquivo por ela trabalhado, descrito por Melendi (2003), é o arquivo Universal construído pela própria artista desde 1992, o qual se constitui de “textos de jornais que narram histórias ordinárias sobre gente e fotografia”. São textos que a artista seleciona, recorta e organiza, que saem de seu contexto original singular, uma tragédia que narra, passando a representar na arte qualquer evento ou tragédia, adquirindo no novo contexto, a arte, uma conotação universal. Este arquivo Universal<sup>371</sup> constituído de história ordinária sobre gente e fotografia, é irrelevante, fragmentário “como a nossa memória, o arquivo prolifera a partir dessas irrelevâncias, dessas falhas, desses fragmentos” (p. 3). O trabalho realizado com o arquivo de foto da penitenciária se assemelha ao próprio processo humano de articular fragmentos em busca da compreensão de um fato a ser lembrado.

Analisando a produção de Rennó, Melendi (2003) afirma que o olhar carcerário, que tenta atribuir sentido, e criar categorias, fragmenta, retalha e classifica os indivíduos, submetendo-os ao invisível poder panóptico (Foucault). Uma visibilidade total, na qual o indivíduo é fragmentado pelo registro de suas mínimas particularidades, que são exibidas e vasculhadas como se a partir delas fosse possível detectar as pulsões mais íntimas, e secretas. O trabalho de Rennó é exatamente isto, um arquivo construído pela artista a partir de fragmentos reunidos para – em outra relação de visibilidade, o descortinar da obra de arte – desvelar novos significados.

Ao restaurar o arquivo, Melendi (2003) afirma que Rennó restaura a certeza de que o arquivo está irremediavelmente perdido. Está ilegível por terem sido apagadas as chaves que compõem sua leitura. Para a autora, Rennó pode recuperar deste arquivo apenas as falhas, os vazios e os fragmentos desse desejo de memória. É com esses restos, resíduos, que a artista monta outro arquivo, agora pertencente ao “arquivo da arte, potencializadas pela beleza do belo, não são senão memórias da morte. Último capítulo da vida de homens infames” (MELENDI, 2003, p. 6). Analisa-se que Rennó é uma artista-arquivista, ou seja, sua obra produz diferentes arquivos ao mesmo tempo em que os arquivos se constituem na sua obra.

No contexto dos arquivos da arte contemporânea, o mais paradoxal, segundo Freire (1999), é o arquivo da arte conceitual, uma produção feita para não durar, mas que é guardada no museu e compatibilizada aos princípios museológicos. Desmaterializados ou transitórios, esses arquivos são atributos que negam a perenidade exigida pelo museu, negando sua própria essência ao serem musealizados. Para ela preservar um trabalho desta categoria significa dar inteligibilidade, inserindo-os em um contexto que lhes dê significado,

---

<sup>371</sup> Este trabalho foi publicado no livro: RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó**. São Paulo: Edusp, 1997.

pois, neste contexto cambiante da arte conceitual, preservar apenas no sentido da integridade física deste arquivo mostra um descompasso entre as operações museológicas e a arte contemporânea.

Neste sentido, a preservação, a catalogação deve ser revista, fundamentada por proposições conceituais, pois, no âmbito do museu de arte contemporânea, analisada nesse estudo, não se pode considerar apenas as categorias já consagradas como a pintura, a escultura, o desenho ou a gravura. As novas poéticas sugerem novas formas de catalogar, documentar, preservar e expor. Trata-se, segundo Freire (1999), de questionar a noção de arte da instituição por meio da qual se justifica suas práticas. Noção essa, que é norteada por um complexo de sujeitos inseridos no campo da arte e que *a priori* delineiam o acervo a ser incorporado nesta proposta de preservação ou institucionalização aqui analisada.

Dentre a produção da arte contemporânea, que se configura na inserção do arquivo como obra a ser incorporado pelo museu, está a *Land Art* que se configura na intervenção do artista no espaço, na natureza, com ações do tempo, o que possibilita que a obra tenha uma ação residual do tempo. Para apreender a monumentalidade da obra, após a sua temporalidade, o artista opta pelo registro da imagem, a fotografia ou vídeo, sem que isso aniquile, conforme afirmou Castillo (2008), o conceito que a construiu.

Sendo assim, no campo da museologia, quando esta imagem ou registro é levada ao espaço das galerias ou museus, este espaço se transforma em parte constituinte do trabalho. Sob outra formalização, o registro passa a ser a obra, registros que se tornavam a própria obra a serem expostos nos espaços expositivos. Há, nesse contexto, a inserção da indústria de comunicação na produção artística e a presença do vídeo, fotografia, cinema, impulsionou também o surgimento de novas concepções expositivas. Percebe-se aqui a mídia enquanto dispositivo.

Diante destas considerações, percebe-se que o arquivo gerado de cada proposta artística contemporânea, seja *Land art* ou arte conceitual, ou mesmo obras de artistas que criam a partir de outro arquivo, suscita, no âmbito da museologia, novas questões sobre o processo de documentação e catalogação de um arquivo que, além de registrar a efemeridade de algumas obras, ao ser exposto, se constitui ele próprio em obra.

Na esfera da construção do contemporâneo, no universo dos arquivos do MASC proposto por este estudo, a dimensão deste mal de arquivo, constituído por fragmentos, cicatrizes, fantasmas, tanto pelas teorias secundárias, quanto pela exponibilidade do acervo se configurou. Tudo isso se constituiria em elementos de análise. No entanto, foi exatamente este

ponto que levou ao processo de inversão dessa análise, ou seja, a ausência ou o esquecimento detectado no seu processo arquivar.

#### 5.4 A NÃO-INSTITUCIONALIZAÇÃO DE UM ARQUIVO: SUA FISSURA. UM ENCERRAMENTO QUE CONVOCA UMA ESCRITURA

É importante retomar aqui o percurso proposto por esse estudo que levou à análise dos problemas enfrentados por museus de arte no que se refere ao seu processo de arquivamento, aos museus e instituições históricas e de memória pensadas amplamente como *locus* de memória e de arquivo.

Considerando as análises aqui empreendidas que incitam a pensar o “mal de arquivo”, – onde o arquivo se origina, onde se anarquiza, bem como a busca das fissuras, dos rastros que também anarquizam – ter-se-ia o ponto de partida para a análise a que se propôs este estudo no que concerne à história do MASC.

Ao iniciar a pesquisa, o MASC estava diante de sua pulsão de morte – utilizando-se aqui uma posição metafórica –, por uma reforma que vislumbrava o futuro de uma instituição sem problemas, visto que, a reforma traria maiores condições de trabalho interno e externo. Solucionando os problemas estruturais, instalar-se-ia também a ordem interna.

Partindo desse princípio, e considerando as análises aqui empreendidas, buscou-se a origem – metáfora da arqueologia – para encontrar respostas ao processo de alteração nas concepções de arte no interior do MASC. O arquivo da memória, intitulado “memórias do MASC” trazia no seu escopo um conjunto de documentos que consistia na reunião de publicações de textos pela imprensa, catálogos de exposições realizadas pelo museu, relatórios, textos de curadoria.

Diante da analogia entre o arquivo e a arqueologia, partiu-se para uma escavação arqueológica, procurando nas fontes primárias o processo de mudança do MAMF para MASC, por considerar que essa fase de transição compreendia fatores importantes não mencionados e que levaria ao entendimento da passagem entre o moderno e o contemporâneo.

E foi a partir de sua arqueologia, que se percebeu, segundo Derrida (2001) e Roudinesco (2006), as interferências sobre o arquivo. Os *vestígios* e *fragmentos* possibilitaram a (re)construção do que havia se apagado. O mal do arquivo, (apagado), incitou o olhar do pesquisador e se constituiu na contradição de uma contemporaneidade, em sua

própria força. Este foi o universo em que o estudo no MASC se constituiu e se construiu. A partir desse apagamento, dessa curiosidade incitada no processo de transformação de sua tipologia, os vestígios foram se apresentando e, paulatinamente, indicando o debate que se buscava.

Ao se apresentarem, os vestígios se configuraram no arquivo em si, passível de análise, mesmo com o apagamento gerado pelo mal-estar. Como apontou Roudinesco (2006) ao analisar a questão do arquivo sob dois parâmetros: arquivar tudo, vigiar, anotar, ou o contrário, o não arquivamento de documentos históricos que poderiam traçar o caminho percorrido pelos sujeitos na instituição, para aferir sua mudança, percebeu-se que “nada está arquivado, se tudo está apagado ou destruído, a história tende para fantasia ou o delírio, para a soberania delirante do eu, ou seja, para um arquivo reinventando que funciona como dogma” (p. 9). No MASC, os arquivos buscados em sua origem (AMAB) possibilitaram a (re)construção de uma história, o afastamento do apagamento.

Encontra-se aqui diante de dois impossíveis (arquivar tudo ou o não arquivamento), mas não há como não admitir que o arquivo é a condição da história. Arquivo destruído, presente, excessivo ou apagado é história. E a sua escritura possibilita a não obediência cega, a (re)construção da história que retira do arquivo seu poder absoluto. Foram estes os pressupostos que este estudo buscou e, o processo de apagamento do arquivo do MASC deu origem à sua escritura, seu não-esquecimento.

O esquecimento, na perspectiva aqui analisada, constitui um distanciamento frente ao que se quer lembrar “capaz de serenar as emoções e permitir uma visão histórica ‘objetiva’ deste período” (MEZAN, 1988, P. 65). Para esta compreensão, o psicanalista é convocado para aprofundar a incisão e, com ela, ao invés de se efetivar o distanciamento e o consequente esquecimento, rompe-se o campo de forças agindo no sentido contrário de quem aplica o bálsamo, presentifica a recordação.

Autores que fundamentaram este estudo, no que concerne ao mal de arquivo, dentre eles Derrida (2001), Roudinesco (2006), Birman (2006), bem como Noronha (2006a) sobre a História e Teoria Interartes, trouxeram a psicanálise para o estudo do arquivo e da história. A psicanálise, a partir da teoria freudiana, apresenta a necessidade do estudo da subjetividade no contexto dos estudos históricos. Vale ressaltar que se estava diante de uma trama teórica que desencadeou o processo de compreensão dos acontecimentos no MASC, e os estudos da memória, aqui apresentados, fundamentados em Nora (1993), Chagas (2006), também apontaram para a percepção dessa subjetividade que transforma as instituições em lugares da memória.

Quando se opta pelo processo de distanciamento acima analisado, tem-se a neutralização – “entendimento desapaixonado” – que é um mecanismo de defesa, que Freud denominou de “mecanismos de evitação das representações intoleráveis”. Essas representações, ao surgirem no campo da consciência, provocam desprazer, angústia e medo, engendrando com isso o processo de silenciamento, recalque, esquecimento. Isto acarretaria, segundo Mezan (1998, p. 67), a ‘incapacidade para o luto’<sup>372</sup>,

incapacidade para desprender-se de um passado intensamente investido, através dos procedimentos que todos nós utilizamos nestes casos, e cujo resultado mais evidente é que a figura ou o evento que anteriormente estavam tão carregados de afeto deixam de ter importância para nós, tornando-se relativamente indiferentes (MEZAN, 1988, p. 69).

Considerando essa análise ver-se-á o quanto ela é premente no campo da história, principalmente no campo do arquivo – inclusive pelos estudos aqui empreendidos –, pois todo o processo de arquivamento, de guarda da memória passa por uma lei, por uma ordem, por uma seleção. Tanto o sujeito arcôntico quanto a instituição fazem suas escolhas sobre o arquivado, e esse processo tanto pode ser arbitrário, ligados às questões de poder, quanto pode ser sintomal, ligado às cicatrizes, às fissuras que poderiam ser acessadas pela psicanálise, mas também – analisando pelo viés do museu de arte – pela História e Teoria Interartes que trazem a maleabilidade de se lidar com o campo das diferentes linguagens acessadas também pelos estudos freudianos.

Como analisou Mezan (1988), a partir de Freud e Habermas, o que é reprimido não está ausente do seu lugar de não-dito e exerce seu poder sob forma de repetição. Diante desses fatores, esse estudo buscou analisar o processo de esquecimento como um fenômeno não passivo, como uma atividade psíquica que fará do processo de esquecimento algo a se por para fora. Por para fora, esquecer<sup>373</sup> seria sempre *ex-pulsar*, tirar do campo da consciência. E, para reforçar esta ideia traz outro termo: *inquecer*, que para ele é trazer para o entendimento, a partir de sua rememoração e aceitação. *Inquecer* seria *re-significar* o passado na trama simbólica do presente “cair para dentro da lembrança”. Um trabalho de luto diante dos fantasmas e do recalque.

---

<sup>372</sup> Esse termo, segundo Mezan (1988) é dos psicanalistas Alexander e Margarete Mitscherlick, que ao estudar o tabu social que cerca o período nazista o denominaram de ‘incapacidade para o luto’. Para Mezan (1988) o trabalho de luto seria um desprendimento de um passado, desapaixonar, distanciar para depois aceitar, admitir e adotar. Seria a aceitação da dor a partir de seu entendimento.

<sup>373</sup> O autor chama a atenção que *esquecer* provém de *ex-cadere*, que significa cair para fora.

Analisando a partir desse termo, no contexto do arquivo, *inquecer* remete à origem do seu processo de arquivamento, proposto pelos autores aqui analisados, ou a sua arqueologia, um mergulho no arquivo para compreender e localizar suas fissuras. Nesse sentido, o estudo compreendeu que havia uma fragilidade no arquivo do MASC. Se se pensar o escopo do material que está arquivado na instituição sob o título de “Memórias do MASC” ver-se-á que o processo de guarda e arquivamento, é composto, em sua maioria, por recortes de jornais que remetem a uma história contada por meio da imprensa.

Como analisado nesse estudo, para Derrida (2001) o que Freud traz como “marca” para a questão do arquivo é sua “impressão”, ou seja, a marca usada pelos arqueólogos e deixada no suporte, a sua impressão primeira, o que faz com que uma busca em sua origem, deixe o arquivo falar por si mesmo apresentando sua pulsão. A marca, a história, a impressão que se conhece sobre o MASC está impressa – metaforicamente toma-se aqui o termo de *impressão* em Freud – nos jornais, o acervo que é arquivado é sua impressão. É sua história fabulada e, nesse sentido, o arquivo – em sua origem – é desconhecido.

Os processos de apagamento dos arquivos do MASC levaram aos estudos de autores que debatem o esquecimento a partir da memória traumática, como Mezan (1988) e também Seligman-silva (2006). No entanto, foi o texto de Seligman-Silva, que também aborda a tensão existente entre o processo de esquecimento e a rememoração que se aplica em todo processo de inscrição, tanto na arte quanto na literatura, que proporcionou uma leitura sobre a obra da artista Leila Danziger<sup>374</sup>. Tanto sua obra<sup>375</sup> – poéticas contemporâneas – quanto sua teoria analisam o processo de esquecimento a partir da memória do trauma. Embora o estudo que o autor faz da artista seja poético e muito importante<sup>376</sup>, no contexto aqui abordado, não cabe nesse estudo seu aprofundamento, e sim, trazer o elemento central que levou ao entendimento das fissuras no processo de arquivo do MASC.

---

<sup>374</sup> Leila Danziger é artista plástica e professora adjunta do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro/ UERJ. Fez doutorado em História Social da Cultura, pela Puc-Rio, tendo permanecido 12 meses na Universidade de Oldenburg, Alemanha. Para conhecimento de seu trabalho remete-se o leitor ao site <http://www.leiladanziger.com/>

<sup>375</sup> Esse autor descreve Leila Danziger como uma artista contemporânea “freqüente na arte contemporânea que tem o corpo como objeto – a *body art* e a arte abjeta, constituindo os dois exemplos mais notórios dessa arte. Com efeito, ao invés da espetacularização explícita do trauma via exploração do corpo na pele ou apresentação dos fluídos que saem de nosso corpo, Danziger elege uma poética da materialidade que apresenta a memória traumática por meio de uma escritura que é tão corpórea quanto a nossa pele. Sua história com a memória do trauma passa pela própria história de família, que “inscreve em sua identidade e deixa marcas na sua obra” (p. 217).

<sup>376</sup> Remeto o leitor ao texto de Seligman-Silva (2006) que analisa a obra de Leila Danziger desde suas primeiras incursões pela questão do trauma e o paralelo que a artista faz entre o holocausto e a sua história de família, numa relação poética entre texto e imagem, entre memória e esquecimento.

Em sua poética de trabalho, a artista Leila Danziger tem no jornal sua maior materialidade, explora sua fluidez tanto na matéria (fragilidade e efêmeridade), quanto na sua utilização, algo de que se desvencilha logo após sua leitura inicial. Ela amplia sua fragilidade desfazendo, desfibrando a sua materialidade, removendo o texto, numa operação cirúrgica, rompendo com a estrutura fibrosa do papel, ‘a pele’ do jornal, removendo texto e informação. Isso a partir da compreensão de que é esta a função do jornal: trazer à tona a espetacularização de um evento que logo em seguida cai no esquecimento.

Desfaço os jornais. As informações são transformadas num emaranhado sem fim e suspeito que seja essa a sua forma mais verdadeira. [...] O vetor do trabalho é a página impressa rarefeita, apagada, sabotada em sua função de documento, mas onde o texto jornalístico ainda pulsa na informação residual da imagem selecionada ou pelo avesso da folha. A integridade da folha de jornal é mantida, e o que permanece é uma pele fina e transparente, uma matéria frágil, fugaz, sensível à ação da luz, desafiadoramente mundana (DANZIGER, 2001, p. 2).

O trajeto que a artista percorre relaciona a materialidade jornal ao ato de esquecer. Para ela, não é exagero afirmar que um pacto de esquecimento orienta os jornais e não se altera nem mesmo na construção dos arquivos, “museus de minúcias efêmeras”, ela fala isso citando Borges<sup>377</sup>. O que se vê é que tanto a obra de Danziger quanto seus estudos apontam para a efemeridade dos jornais, de seu conteúdo, de sua materialidade.

Seligman-Silva (2006) analisa uma de suas obras como “Livros da memória, mas também livros sobre o esquecimento e a impossibilidade de dar um corpo ao passado” (p. 221). É possível perceber nas páginas do livro de Danziger (sua obra) essas páginas apagadas e sabotadas em sua função de documento, a qual menciona a autora-artista, na citação acima, pela própria técnica que ela emprega (Figura 48).

É justamente essa fragilidade que interessa a este estudo que – transpondo-a metaforicamente ao arquivo do MASC – espera-se que esse arquivo, também não perca sua função de documento.

---

<sup>377</sup> Jorge Luis Borges nasceu em 1899 na cidade de Buenos Aires, capital da Argentina e faleceu em Genebra, no ano de 1986. É considerado o maior poeta argentino de todos os tempos e é, sem dúvida, um dos mais importantes escritores da literatura mundial. Fonte: [http://www.releituras.com/jlborges\\_menu.asp](http://www.releituras.com/jlborges_menu.asp)



Figura 48: Pensar em algo que seja esquecido para sempre (da série Diários Públicos), carimbo sobre jornal e encadernação, 64 páginas 66x 58 cm, 2006. Fonte: Danziger (2008).

Toma-se aqui as palavras de Seligman-Silva (2006) sobre a obra dessa artista “a impossibilidade de dar um corpo ao passado” para afirmar que é exatamente essa a fissura sobre o arquivado – o jornal. Não se pretende aqui abordar criticamente o contexto do arquivo, mesmo porque o estudo que se faz não é pela vertente da Museologia e sim pela vertente da História, pela História e Teoria Interartes que traz sua junção teórica pautada nos estudos da psicanálise. O paralelo que se faz, a partir dos estudos de Seligman-Silva (2006) e de Danziger (2006), remete à fragilidade da história arquivada. Ou seja, não se considera que o arquivo, em sua materialidade ‘papel jornal’, vá desaparecer, mas sim, que o jornal é a fissura desse arquivo.

Aborda-se aqui, a fragilidade que o acomete – remetendo ao processo de esquecimento aqui analisado, principalmente em Derrida (2001), como sendo um mal de arquivo. O sentido que se dá para esse mal de arquivo parte do princípio teórico de que a instituição conta uma história por meio de seus arquivos, por meio de sua memória arquivada e no que concerne ao MASC, essa memória está pautada na memória contada pelos jornais. É importante resaltar que não se nega a importância do jornal como um documento histórico, pelo contrário, foram exatamente esses recortes que trouxeram os vestígios, os traços, para a história da transição de sua tipologia. Porém o arquivo da instituição não pode se pautar apenas na memória contada pelos jornais, mas em diferentes *corpus* documentais produzidos pela instituição. Se se pautar apenas na história dessa memória ali arquivada, desconsiderando

outros caminhos a serem percorridos, a instituição MASC estará contribuindo com o apagamento de sua história, com o apagamento de sua memória que se efetiva nos limiares de suas ações museológicas.

Os estudos teóricos possibilitaram também a compreensão de que a documentação museológica se efetiva nas tramas de suas atividades expositivas, artísticas, na interação entre obra-exposição, obra que se constitui em arquivo, ou seja, nas diferentes ações museológicas que normalmente são arquivadas a partir do registro dessas atividades, assim como do registro e arquivo das atividades administrativas.

Verificou-se também que há, no processo de arquivamento da “Memória do MASC”, um excesso de memória arquivada a partir desses elementos aqui apresentados e uma falta de arquivos referentes às atividades museológicas ali apreendidas. Como afirmou Roudinesco (2006) – está-se diante de duas posições: arquivar-se tudo, o que impede a criação diante da história, pois diante de uma história já contada há o impedimento de descobrir o novo a partir do arquivo e, por outro lado, a falta, a ausência de vestígios, exemplifica o vazio de arquivos museológicos aqui mencionados. O mal de arquivo que tensionou esse estudo, visto que, não existia um documento<sup>378</sup> que relacionasse o processo de mudança de tipologia MAMF/MASC, se apagou. Ficou o silenciamento em seu entorno, o vazio. E esse vazio pode permitir ao museu fabular a sua origem, pois, em sua história contada pela instituição, a mudança gira em torno de um Decreto, mas o debate que o antecede não era conhecido. Como ainda não é conhecido o debate entre o MAMF e Secretaria Estadual de Educação para que a mudança de nome fosse implantada<sup>379</sup>.

O silenciamento dessas notas, reuniões, desse repertório do debate não permite o amadurecimento das questões que circundam a mudança de nomenclatura. As pessoas aderiram a essa ordem contemporânea e passaram a modificar os programas, as coleções, os júris, os quais foram construindo essa contemporaneidade em detrimento de um estudo criterioso sobre sua própria origem e sobre sua tipologia. Essa contemporaneidade se deu como se viu em Andrade (2003) pela via do artista de Santa Catarina e pelo Salão Nacional Victor Meirelles<sup>380</sup>, que passaram a ser a “porta de entrada” da produção contemporânea. A

<sup>378</sup> Remete-se o leitor a uma correspondência, já mencionada, em que Corrêa explica a Zanini que este debate está explicado no relatório do MAMF de 1969, relatório não encontrado pela pesquisadora.

<sup>379</sup> Reporto aqui a necessidade de se levantar novas pesquisas sobre a história do MASC que possibilitem ao público conhecer o dinamismo de suas atividades no setor cultural de Santa Catarina na segunda metade de sua história, isso irá demonstrar que a efervescência cultural de Santa Catarina, cujas pesquisas centram-se principalmente na entrada do modernismo no Estado pelo Grupo Sul, pode estar presente nas inúmeras ações desenvolvidas por essa instituição, que é de grande importância, como se viu, para o Estado de Santa Catarina.

<sup>380</sup> Essa afirmativa se baseia no levantamento dos catálogos do Salão Nacional Victor Meirelles, visto que, dado ao processo de reforma em que o museu se encontrava este estudo não pode se efetivar pela análise do acervo, o

instituição se preocupou em colocar o artista de Santa Catarina no mercado, inclusive em São Paulo<sup>381</sup> afirmando sobre sua produção contemporânea.

O que aconteceu nos arquivos do MASC, a partir da questão traçada pelo mal de arquivo que consiste no apagamento dos arquivos formados por notas, manuscritos, reuniões, depósitos, repertórios, incluindo as obras, é o que se estabelece fazendo um jogo com o mal-estar. Um jogo de apagamento, restos, tensões, uma dialética entre falta e excesso.

Diante dessa falta, analisa-se que as instituições convivem com seu mal, mal de arquivo, com o medo de perder os arquivos, principalmente aqueles que são digitalizados, arquivos constituídos por dispositivos midiáticos, sejam eles institucionais ou obras de acervo. Essas questões são prementes em âmbito institucional (públicos e particulares) e singulares para diferentes sujeitos que traçam suas histórias, como se observou no processo de aceleração da sociedade. Ao mesmo tempo em que se vive o confronto, com o excesso diante dessa sociedade acelerada, vive-se os fantasmas da perda do arquivo – portanto, sua memória. O processo inverso a todo o complexo aqui possibilita o não-apagamento, o processo de escritura. A escrituração é papel do historiador e do historiador da arte, dando aos arquivos e aos documentos a sua escritura. Esse é o papel que cabe agora a instituição MASC – contar os 60 anos de sua história e não deixar que tudo se transforme em “Sinais de Fumaça”, mas que essa fumaça seja “o coração de fogo”, seja a pulsão de morte do arquivo.

#### SINAIS DE FUMAÇA

Quando te encontras no fio do escuro  
e lhe prestas honras dos teus ossos  
quando a alma puríssima do ócio  
pede socorro ao universo inútil  
quando sobes e desces da dor  
mostrando cicatrizes de outros tempos  
quando na tua vidraça está o outono  
inda não te despeças/ tudo é nada/  
são sinais de fumaça/ apenas isso

teu olhar de viagem ou desertos  
se torna um manancial indecifrável  
e o silêncio/ teu medo mais valente/  
se vai com os golfinhos dessa noite  
ou com os passarinhos da aurora/  
de tudo ficam sinais/ pistas/ rastros  
marcas/ indícios/ signos/ aparências

---

que implica que essa observação não possui um fundamento documental-histórico comprovado. Mas trata-se sim, de uma observação.

<sup>381</sup> Como reporta algumas correspondências trocadas entre o MAMF e a AMAB, mostrando ações que possibilitaram a participação de artistas catarinenses em mostras importantes de âmbito nacional, como a própria Bienal de São Paulo. No entanto essa preocupação não foi apenas na década de 1960 e 1970, tanto Harry Laus na década de 1980, quanto Andrade na década de 2000, também tiveram essa preocupação.

mas não te preocupes/ tudo é nada  
são sinais de fumaça/ apenas isso

no entanto nessas chaves se condensa  
uma velha doçura atormentada  
o vôo de umas folhas que passaram  
a nuvem que é de âmbar ou algodão  
o amor que carece de palavras  
os barros da lembrança/ a luxúria/  
ou seja que os signos pelo ar  
são sinais de fumaça/ mas a fumaça  
leva consigo um coração de fogo.

Mario Benedetti

## 6 POSFÁCIO

O ato de dar a ver não é o ato de dar evidências visíveis a pares de olhos que se apoderam unilateralmente do “dom visual” para se satisfazer unilateralmente com ele. Dar a ver é sempre inquietar o ver, em seu ato, em seu sujeito. Ver é sempre uma operação de sujeito, portanto uma operação fendida, inquietada, agitada, aberta. [...]. (DIDI-HUBERMAN, 1988)

Proponho neste posfácio seguir a liberdade de um diálogo metafórico – pensando a metáfora como parte do processo criativo nas diferentes relações interartísticas - construindo a partir das palavras, fios e tramas, na construção de um significado singular.

Como se viu em Freud (1997), havia um mal-estar propulsor de uma angústia, de um sentimento de incompletude. No entanto, ele também impulsionou a busca por outros caminhos, outras verdades. Gostaria de fazer aqui um paralelo entre o sentimento de insatisfação que me acometeu e o caminho que percorri para transpô-lo. O mal-estar que nasceu ao longo de meu processo de formação e se configurou ao final, nessa busca incansável pela compreensão do objeto arte. Há aqui uma relação com minha história-sintoma, que mesmo longe – o objeto museus de arte – está próximo. Quero dizer, essa relação entre a arte-museu-história-memória faz parte de minhas buscas, meus anseios ao longo de minha trajetória profissional. É uma relação entre o próximo e o distante que traz o conceito de ausência, de símbolos, de arte e que me fez passar por essa ampla revisão do conceito de arte – esta era minha demanda.

Tanto o objeto quanto minha história-sintoma se revelaram de forma complexa. A pesquisa foi um momento de muitos alinhavos, de tramas que se envolveram e trouxeram de volta pistas construídas no mestrado. Autores como Freud, Adorno, Marx, e saberes como a museologia, a prática no museu, a história-memória, a arte, a arte-educadora, tudo se encaixa, tudo se tece como uma trama, como o manto da Penélope, uma trama que se faz ao mesmo tempo em que se desfaz, como livros de histórias, de memórias, de atos, de fatos, de ações, de fazeres, que tecem um único olhar construído a partir de um acervo de memórias, de fragmentos, de histórias, de subjetividades.

Percebo agora que a tese se subjetiva no conceito de arte que era meu sintoma. Assim como Penélope tecia, desmanchava e voltava a tecer seu manto, à espera do retorno de Ulisses, minha história seguia pelo museu, pelas histórias de vidas, de sujeitos emblemas,

embreantes que teceram a história no mestrado e teceram a história no doutorado, um ir e vir, ambos ligados à memória, ao arquivo, ao museu e à arte.

Analisando ainda o manto de Penélope que tece essa trama de uma história-sintoma percebo que sua arte é a arte das tecedeiras, das bordadeiras populares, da sabedoria passada das mães para as filhas, um processo educativo que gerou a primeira questão para o mestrado: como se aprende fora da escola? A resposta a essa questão que se encontra na dissertação elaborada (PINTO, 2003) me levou ao museu, museu “lugar de memória”, lugar de educação, de ensino não formal, de arte.

Considerando minha formação inicial, graduação em Artes Visuais, posso afirmar que meus anseios começaram, na década de 1980, quando cursei a graduação. A arte, nesse período, promovia novo impulso à pintura, às vanguardas, e a produção conceitual de 1960 e 1970 já estava se intimidando, a pintura retornava com grande enfoque. No entanto, eu não conheci a efervescência das artes, a pulsão geradora presente no processo criativo do artista. O universo de poéticas gerado pelo processo criador era desconhecido. Na universidade, aulas de pintura, gravura, escultura, desenho. Simples assim. Ou seja, definiam, embora indiretamente, que a arte girava em torno dessas poéticas, o resto ou que se fazia de restos, poderia se desconsiderar.

Não vi os movimentos artísticos desse período, ou mesmo a efervescência dos anos 1970. Nas aulas de História da Arte não consegui passar do século XIX. A produção do século XX, a arte moderna, contemporânea, não se fez presente no cronograma do professor. Ou talvez, mais complexa, era descartada por eles. Analiso que o Curso naquele período era centrado no ensino de Belas Artes, na pintura de academia, neoclássica.

No mestrado, quando elaborei o percurso do conhecimento em Marx, percebi que, após descrever as primeiras indagações, caminhava do mais complexo para o mais simples, e de todas as categorias analisadas na composição de meu objeto de conhecimento do mestrado, voltei à categoria inicial, ou seja, à compreensão de objetos que se constituíram desde a graduação – a arte ou a cultura.

A proposta de estudo com a qual ingressei no mestrado em 2001, foi compreender como se dá a aquisição do conhecimento por meio da experiência de vida a partir de um sujeito que se tornou emblema para mim – o Seu Meço e os conhecimentos que ele adquiriu ao longo dos anos e as experiências vivenciadas por ele que influenciaram a apreensão de seu conhecimento – surgiu e tomou *corpus* a partir de meu trabalho junto aos museus de Jataí<sup>382</sup>.

---

<sup>382</sup> Durante os levantamentos históricos e coleta de acervos para a inauguração do Museu Histórico de Jataí, cujo projeto elaborei, uma pessoa foi fundamental na construção das informações levantadas: Binônimo da Costa

Participei da criação do Museu Histórico e do Museu de Arte Contemporânea de Jataí, vivenciei as dificuldades de implantação de museus nos mesmos moldes tecidos por Lourenço (1999) ao longo desse estudo. Criados sem infra-estrutura ainda sofrem, nesta primeira década do século XXI, após dezesseis anos de sua criação, os mesmos problemas da maioria dos museus aqui traçados.

Em função de minha formação, sempre senti uma lacuna na compreensão do conceito de arte e dos preceitos da produção do tempo presente. Assim, nesse contexto, em que procurava compreender os pressupostos que permeavam o ensino que vivenciei e o ensino que buscava como professora de arte<sup>383</sup>, busquei o doutorado ciente que seria carregado de tensão, de incertezas, de rupturas.

Minha demanda era conhecer a arte do tempo presente, suas poéticas, sua materialidade ou não-materialidade. Externalizar nesse processo meus próprios sintomas, minhas lacunas, conhecer as fissuras desse processo de formação e compreender – considerando a leitura de Didi-Huberman (1988) – em que os elementos que o jogo dialético, provocado pela obra de arte, o jogo da ausência, são capazes de fruir apresentando ou presentificando todos os fantasmas. Em um instante imperceptível de experiência estética se percebe o vazio que logo é completado se souber, neste processo, perceber a cisão do olhar, o jogo de presentificação da ausência que o objeto é capaz de incitar. É o resto de uma relação, de uma pulsão, é a imagem como resto. O resto é a memória, a experiência que aflora diante do objeto da arte.

Tudo isso se aflorou nos estudos no doutorado, e no universo de teorias que me levou aos museus de arte, aos arquivos, aos sintomas. A (não)formação em arte foi para mim a pulsão de morte, propulsora de um mundo novo no campo da arte e da História e Teoria Interartes.

E assim se construiu essa percepção, pela compreensão dos Museus de Arte Moderna e Museus de Arte Contemporânea e da dinâmica que envolve o processo aquisitivo de obras, ora modernas, ora contemporâneas no interior destes museus, um complexo sistema de arte que, no limiar das instituições, define a noção de arte e constroe sua identidade. Um

---

Lima – Seu Meco, pesquisador em diversas áreas do conhecimento, ambientalista e escritor autodidata. Sr. Meco, como é conhecido por todos em nossa região, é para mim, um elo que temos com o passado. Seus conhecimentos são diversificados: educação ambiental, genealogia, arqueologia, botânica, geologia, história do Brasil, Goiás, Jataí e região, cerrado brasileiro e o meio ambiente como um todo. Sempre se mostrou uma pessoa à frente de seu tempo, seu saber não se restringe ao senso comum, mas aborda conhecimento científico em praticamente todas as áreas de conhecimento mencionadas (PINTO, 2003). Ele impulsionou meu desejo de saber como um sujeito aprende fora da escola, foi ele que me mostrou que as perguntas não cessam e que não devemos ficar sem as respostas.

<sup>383</sup> Em 1990 entrei para o Campus de Jataí/UFG para ministrar aulas de arte-educação para o curso de Pedagogia.

sistema composto por rumores teóricos que, constroem um discurso ordenado de valores ou gostos, modelando, mesmo que indiretamente, a maneira de pensar e produzir arte.

A criticabilidade da obra, que teve sua origem nos estudos dos primeiros românticos, e que, por meio da autonomia da obra, apresenta-se como processo de conhecimento, inserido em sua forma, também se constitui, no contexto da arte do tempo presente, em uma teoria secundária que reitera a noção de arte – é a crítica de arte no *corpus* das instituições. Este processo aqui analisado são fatores que incluem a obra no circuito do sistema da arte e contribuem com seu processo de institucionalização/patrimonialização.

A compreensão do trabalho do crítico curador foi fundamental para entender como se efetiva a elaboração das exposições e o processo de co-autoria entre artista e curador, e ainda, as exposições analisadas a partir dos catálogos como documentos históricos e de arquivos-obra-acervo que integram o *corpus* de documentos da instituição. O papel do curador, que consiste em estabelecer uma relação profícua entre público e obra em exposição, numa dinâmica que devolve à sociedade em novas leituras críticas sobre as coleções, traz também questões contemporâneas que permitem ao espectador reconhecer a obra de arte como objeto de civilização. É ainda papel do curador intermediar o processo de aquisição/doação no museu, por meio de sua articulação e consequente produção de sentidos sobre o acervo, ampliando sua comunicabilidade junto ao público.

Mesmo considerando, como se viu, as diferentes propostas de curadoria, compreendi que a dinâmica expositiva deve passar pelo processo de reflexão curatorial, não deixando de analisar a importância do museu e de suas políticas e práticas museológicas neste processo de comunicação entre a obra e o público.

A história escrita, a partir da História e Teoria Interartes, procura, diante das diferentes linguagens que se imbricam nesse processo, possibilitar um estudo, a partir das poéticas de produção; de documentos de artistas; das obras e de sua dinâmica de exponibilidade, compreendendo o movimento que elas percorrem na inserção do sistema das artes que corroboram com sua valoração; e ainda, um estudo a partir do processo de documento gerado com a obra e para a obra, por meio de sua exponibilidade e por meio de poéticas interartísticas – o arquivo-obra. É esse o campo fecundo que envolve os estudos interartes e que possibilitaram a compreensão do universo do arquivo.

O artista arquivista, que surgiu com Duchamp, como foi exposto por Cauquelin (2005), Amaro (2008), Freire (1999), ressurgiu como um dos pontos mais importantes da arte do tempo presente, na qual, artistas curadores, espectadores, têm exercido o papel de arquivistas do processo artístico, ao compreenderem a dimensão do arquivo

histórico/documental e de sua relação com a produção-autoria-(co)autoria-autoria-participativa. Ou seja, todos os sujeitos envolvidos nessa trama (artista, curador, diretor) geram arquivos, produzem arquivos, arquivam seu processo de trabalho.

Foi neste contexto de produção de arquivos, a partir das questões vistas nos estudos sobre a arte contemporânea, inseridas no sistema das artes, tanto no Museu de Arte Moderna, quanto no Museu de Arte Contemporânea, que este estudo optou por fonte documental – para se compreender essas duas tipologias – o arquivo do Museu de Arte de Santa Catarina (MAMF/MASC). Autores aqui analisados, (Cauquelin 2005a-2005b, Freire 1999-2004, Castillo 2008, Gonçalves 2004) defendem que essa dinâmica mobilizada pelo sistema das artes apresenta uma nova realidade para os museus de arte e um novo lugar para a arte contemporânea, principalmente no interior da instituição. Ou seja, a arte do tempo presente se configura em poéticas diferenciadas, às vezes, frágeis e perecíveis na sua materialidade, mas fortes em seu conteúdo-sintoma, em seus rastros e vestígios, em seus documentos e obras-arquivos que compõem os acervos museológicos. Com isso, a arte do tempo presente exige uma nova prática museológica, principalmente no que concerne aos processos de aquisição, preservação, guarda e memória.

Como se viu, a compreensão da noção de arte, a partir da instituição museológica, foi um objeto de investigação desse estudo que gerou a questão inicial, a saber: como uma produção se constitui em uma obra de arte. Gostaria de finalizar esse momento metafórico a que me propus, com os estudos de Didi-Huberman que foram fundamentais na compreensão da imagem do tempo presente.

Quando concluí os estudos de Didi-Huberman (1998), refleti sobre sua análise em relação às esculturas minimalistas, visto que para ele algumas obras pareciam um portal, uma porta que nos impele para um futuro prometido, ou para outro universo transcendental.

Ele afirma que a estranheza causada em nós diante daquilo que nos olha (a obra de arte, por exemplo) tem sua origem no mesmo paradigma apresentado por Freud<sup>384</sup> em relação à desorientação. É algo que está diante de nós e, ao mesmo tempo, não está. O inquietante seria algo que nos deixa *desorientados*, como diante de algo que nos é estranho, diferente, um espaço que não nos é familiar. Está-se ali ameaçado pela ausência. O que nos olha causa uma sensação de estranheza.

---

<sup>384</sup> Freud, S. “*L’inquietante étrangeté*”.

Didi-Huberman (1988) faz a análise a partir de Dedalus e de sua mãe morta<sup>385</sup>. Diante do mar ele sentiu a estranha sensação de algo longínquo, como num limiar. Num limite. Era como se diante do mar se encontrasse diante da morte (da mãe), diante de uma porta aberta, mas que não pudesse ser transposta.

A partir daí, o autor traça várias considerações sobre a porta, a fábula da porta<sup>386</sup>, uma questão ontológica que se apresenta há séculos. Vários autores, poetas, artistas, trouxeram a questão da porta nesse patamar de um limite que nos inibe, nos olha e nos impede de seguir adiante. Algo que me prende em um mundo finito e que só atingiria o infinito se conseguisse transpor aquele obstáculo. No entanto, nesse limiar nos perdemos, não há como atingir a plenitude. Como homens da crença ou homens tautológicos<sup>387</sup>, ficamos diante deste limiar, num luto interminável, prescrevendo a própria morte a partir de seu próprio sintoma. Mas a transposição da porta, ninguém fará por nós.

Penso que estar diante de uma imagem dialética – como no exemplo da porta de Kafka que o autor traz – e, diante da imagem, nos portamos como o homem da crença, que busca ver além do objeto e, diante dessa inquietude, trazer à tona uma lembrança, uma “recognoscibilidade” de tudo que se crê – aquilo que nos olha, mas do qual ele desvia. E ao mesmo tempo, portarmos como o homem da tautologia que insiste em ver o que se vê. Estamos diante do objeto, acreditando que ele está desvelado, mas não está – ele continua nos olhando.

Diante dessa imagem dialética é estar diante dessa estranheza que no mínimo nos coloca no limite – de todas as inquietudes - para nos mostrar a impossibilidade de findar com

---

<sup>385</sup> O autor inicia seu livro falando sobre a morte – configurando-a como aquilo que nos olha – e que diante da morte sentimos essa estranheza, essa percepção de que a partir dali (daquilo que nos olha) abrimos o olhar para além de nossa capacidade de ver, como uma cisão do olhar, que nos remete a ver além do que é dado a ver. E ainda faz uma analogia entre a morte e o mar, estar diante do mar é como estar diante da morte, abre-se a mesma cisão do ver. O exemplo da mãe morta está em Stephen Dedalus que ao olhar a mãe morta vê (como o homem da crença) que seus olhos lhe imploram alguma coisa, a partir deste momento ele passa a ver “aquilo que nos olha” (Didi-Huberman, 1988).

<sup>386</sup> Didi-Huberman (1988, p.237-238) transcreve uma parábola de Kafka presente em seu livro *O processo*, para mostrar a sensação de estranheza de se estar diante de algo que supostamente se sabe o que é e o que contém e mesmo assim você não é capaz de transpor aquela dificuldade. É como se sentir impotente diante daquilo que está próximo, mas ao mesmo tempo distante. A parábola mostra um homem do campo que chega diante da lei, e diante da porta que o levará à lei se ergue um guardião que o destitui da vontade de ultrapassar frente às dificuldades que encontrará logo à frente, outras portas, outros guardiões mais severos. Mesmo quando o guardião se afasta o homem do campo, diante da porta aberta, olha, espia, mas não ousa seguir. E ele se põe a aguardar, às vezes só, outras em longos diálogos com o guardião, e assim ele envelhece diante da porta. Ao perceber a proximidade de sua morte, volta a indagar o guardião: se todos aspiram a lei, visto que, em todos esses anos ninguém se aproximou da porta, o que o guardião respondeu já aos gritos diante de seu ouvido inerte, que ali, ninguém podia entrar, aquela entrada foi feita apenas para ele, e dizendo isso, vai embora e fecha a porta.

<sup>387</sup> Como uma explicação sintetizada de uma complexa relação feita pelo autor, eu diria que o homem da crença vê uma imagem e crê que além dessa imagem há outros sentidos, outros símbolos e signos que poderiam ser interpretados; já o homem da tautologia vê apenas o que é dado a ver, para ele não há relação imagética além do que se figura na imagem.

os fantasmas. No limiar verei que aprendo a lidar como num jogo – jogar com o fim – jogar com a presença e a ausência e ter a impressão de que dominamos o jogo, de que sabemos jogar. É estar diante da lei e não poder ultrapassar a porta. É isso que aprendi em relação ao conceito de arte – como um jogo – que não se finda, que no limite não se conceitua, pois é uma relação de diferentes fatores, nesse imbricado sistema das artes que estará sempre em transmutação.

Voltando então a questão da parábola – a porta aberta – que pode remessar ao signo (e ao final da tese) de se ter finalmente um conceito de arte – diante de sua estranheza, o mito<sup>388</sup> se esvai ou se reconfigura é a “impossibilidade de tocar o ausente” (DIDI-HUBERMAN, p.242). Ao conceito de arte se estende a própria estranheza diante da porta, um conceito que não se define, que não se conclui, que é mutação constante. Está vinculado, como se viu, ao seu agora, ao seu anacronismo, ao seu presente, à visão de diferentes atores que o constituem anacronicamente.

Percebo diante desta porta – e agora a considero como porta de entrada (da tese) – que o mal-estar pelo qual passei em meu processo de formação está inserido no mal-estar da civilização, que como pulsão de morte se constituiu no desejo de aprender.

E as teias que teceram o manto de Penélope, inicialmente, ainda tecem relações que aferem a mudança da arte, aquela que não é mais *a mimese da natureza*, e passa a ser *a mimese da natureza humana, o mal-estar*. *O mal-estar que se instaura na sociedade e se instaura também na arte*. A geração de arquivos, arquivos do mal, é a vontade de esquecer o mal-estar e, ao mesmo tempo, arquivar elementos que rememoram, que trazem à tona os rastros, as fissuras imbricadas nesse conceito.

A partir daí, percebo que foram diferentes indagações que se cristalizaram em todo esse caminho, e outras que se configuraram apenas aqui, nesse estudo. No entanto, percebo que todas elas continuam prementes, mesmo que tenham sido respondidas; compreendi que nesse universo de imagens dialéticas, no qual esse objeto se insere, não há como considerar que as questões foram respondidas – ao contrário – elas impulsionaram a verdadeira pulsão de morte da qual nos disse Freud (1997) e Derrida (2001). Ou seja, as questões que se fizeram nessa tese, serão diante de outros atores, diante de outros embreantes, novas, e como tal, impulsionarão novos interesses em conhecer, em estar diante de outras fissuras – se configurando em novas noções de arte.

Estar diante da porta e não ultrapassar é, pois, estar diante da arte e não deixar que ela nos olhe.

---

<sup>388</sup> Definir um conceito se configurou para mim em um mito.

## 7 REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. e HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.
- ADORNO, T. W. Crítica cultural e sociedade. In: \_\_\_\_\_. **Prismas**. São Paulo: Ática, 1998.
- \_\_\_\_\_. **Educação e emancipação**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2008.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Trad. Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo?** E outros ensaios. Trad. Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALMEIDA, Marcela Toledo França de. **Na modernidade, a possibilidade da experiência estética**. Dissertação (Mestrado) Faculdade de Educação. Universidade Federal de Goiás, 2002.
- ALZUGARAY, Paula. **A insubordinação de Artur Barrio**. s/d. Disponível em: <<http://p.php.uol.com.br/tropico/html/textos/1759,1.shl>>. Acesso: 5 set. 2009.
- AMARO, Danielle Rodrigues. Marcel Duchamp ou o problema de expor Marcel Duchamp. **Concinnitas**. Ano 9, v. 2, n. 3, dezembro 2008. Disponível em: <[www.concinnitas.uerj.br/resumo13/amaro.html](http://www.concinnitas.uerj.br/resumo13/amaro.html)>. Acesso em: 5 ago. 2009.
- ANDRADE FILHO, João Evangelista (org.). **Arte contemporânea em Santa Catarina**. Cadernos do MASC. MASC/FCC. Florianópolis: Agnus, 2001.
- ANKERSMIT, F. R. Historiografia e pós-modernismo. **TOPOI: Revista de História**. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em História Social da UFRJ/ 7 letras, 2001, v. 2, 235.
- ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. Trad. Alexandre Krug, Valter Lellis Siqueira. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BAUDELAIRE, Charles. **Sobre a modernidade**: o pintor da vida moderna. Teixeira Coelho Org. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. Trad. Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- BENEDETTI, Mario. **Correio do tempo**. Trad. Rubia Prates Goldeni. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 165-196.

\_\_\_\_\_. Sobre o conceito de história. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura.** Trad. Sérgio Paulo Rouanet. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 222-234.

\_\_\_\_\_. **O conceito de crítica de arte no romantismo alemão.** 3 ed. Trad. Márcio Selingmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 2002.

BIRMAN, Joel. **Arquivos do mal-estar e da resistência.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

BOTALLO, Marilúcia. A curadoria de exposições de arte moderna e contemporânea e sua relação com a museologia e os museus. **Concinnitas.** Ano 5, n. 6, dezembro 2008. Disponível em: <<http://www.concinnitas.uerj.br/resumos6/bottallo.htm>>. Acesso em: 16 jul. 2009.

BORTOLIN, Nancy. **Indicador Catarinense de Artes Plásticas.** 2. ed. Itajaí: UNIVALI; Florianópolis: UFSC, FCC, 2001.

CASTILHO, Sonia Salcedo. **Cenário da arquitetura da arte.** São Paulo: Martins Fontes, 2008. – (Coleção Todas as artes).

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução.** Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005a. – (Coleção Todas as artes).

\_\_\_\_\_. **Teorias da arte.** Trad. Rejane Janowitz. São Paulo: Martins, 2005b. –(Todas as artes).

\_\_\_\_\_. **Frequentar os incorporais: contribuição de uma teoria da arte contemporânea.** Trad. Marcos Marcionilo. São Paulo: Martins, 2008. –(Coleção Todas as artes).

CHAGAS, Mario. Museu, literatura e emoção de lidar. **Museu e política de memória, Cadernos de sociomuseologia.** Centro de Estudos de sociomuseologia. n. 19, 2002. p. 05 – 34. Disponível em: <<http://cadernosociomuseologia.ulusofona.pt/Arquivo/arquivo.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2009.

\_\_\_\_\_. No museu com a turma de Charlie Brown. **Novos rumos da museologia, Cadernos de Museologia** – Centro de Estudos de Sociomuseologia, 1994. n. 02. p. 55 – 73. Disponível em: <<http://cadernosociomuseologia.ulusofona.pt/Arquivo/arquivo.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2009.

\_\_\_\_\_. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mario de Andrade.** Chapecó: Argos, 2006.

CLÜVER, Claus. Intermedialidades e estudos interartes. In: **Anais do Encontro Regional da ABRALIC (11:2007.** São Paulo) Literatura, artes, saberes. Org. Sandra Nitrini [ET all] São Paulo: Aderaldo & Rothachild: ABRALIC, 2008. p. 209 – 232.

CORRÊA, Carlos Humberto. Introdução. **Exposições temporárias de 1966.** Catálogos do MASC. Acervo do MASC.

\_\_\_\_\_. As transformações culturais dos meados do século XX em Santa Catarina. In: **Reunião da Sociedade Brasileira de Pesquisa Histórica (SBPH)**, 25º, 2005, Rio de Janeiro. Artigo. Rio de Janeiro: SbpH, 2005. p. 367 - 371. Disponível em: <<http://sbph.org/2005/arte-e-representacoes/carlos-humberto-correa>>. Acesso em: 27 set. 2010.

COSTA, Fabíola Cirimbelli Búrigo. **Escolinha de Arte de Florianópolis: 25 anos de atividade arte-educativa**. Florianópolis: FCC, 1990.

COSTA, Helouise. Práticas museológicas em museus de arte. In: AJZENBERG, Elza (Org.). **Arteconhecimento**. São Paulo: MAC USP/ Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2004. p. 73-77.

COSTA, Cacilda Teixeira. O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo: entrevista com Walter Zanini. In: OSÓRIO, Luiz Camillo e FABRIS, Anateresa. et al. **MAM 60**. São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2008. Catálogo. 240 p. il.

COSTA, Luiz Claudio da. Registro e arquivo na arte: disponibilidade, modos e transferências fantasmática de escrituras. In: **Anais da ANPAP**, 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 19 a 23 de agosto de 2008, Florianópolis.

CURI, Ismar. Hans Haacke o desconstrutor de situações. **Revista Eletrônica Cidade sem Nome**. Disponível em: <<http://www.cidadesemnome.org.br>>. 2006. Acesso em: 6 set. 2009.

DANZIGER, Leila. Diários públicos: jornais e esquecimento. **Revista Z cultural**, Ano IV - Número 1 - Dezembro 2007/Março 2008. Disponível em: <<http://www.pacc.ufrj.br/z/ano4/1/leiladanziger.htm>>. Acesso em: 31 ago. 2010.

\_\_\_\_\_. **Diários públicos**. 2001. Disponível em: <<http://leiladanziger.com/text/28diarios.pdf>>. Acesso em: 14 dez. 2010.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad. Cláudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. **O que vemos o que nos olha**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Ed. 34, 1998.

\_\_\_\_\_. **Devant Le temps**. Histoire de l'art ET anachronisme dès images. Paris: Minuit, 2000.

FABRIS, Anateresa. Modernidade e vanguarda: o caso brasileiro. In: \_\_\_\_\_, Anateresa (Org.). **Modernidade e modernismo no Brasil**. 2. ed. Porto Alegre, RS: Zouk, 2010.

FARINACI, Antonio. **Curadora destaca obras marcantes da exposição de Marcel Duchamp**. Disponível em: <<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/07/14/ult4326u993.jhtm>>. Acesso em: 14 ago. 2009.

\_\_\_\_\_. **Duchamp foi o primeiro "artista-pensador"**. Entrevista com curadora Elena Filipovic. Disponível em:

<<http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2008/06/29/ult4326u980.jhtm>>. Acesso em: 14 ago. 2009.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Dicionário Aurélio básico da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

FERREIRA, Vinicius Rangel e BRAGA, Gedley Belchior. J. Baudrillard e o efeito beaubourg: centro nacional de arte e cultura Georges Pompidou e sua carcaça. In: **XII Semana de Filosofia. Filosofia Francesa contemporânea**. UFSJ, s/d. disponível em: <<http://www.ufsj.edu.br/cofil/publicacoes.php>>. Acesso em: 18 nov. 2010.

FERREIRA, Marieta de Moraes e AMADO, Janaína. **Usos e abusos da historia oral**. 4. ed. Rio de Janeiro: Editora FVG, 2001.

FERREIRA, Hamilton Valente. Notícia. **Sul**, n. 8, ano 2, abril de 1949, p.2.

FERVENZA, Hélio. Considerações da arte que não se parece com arte. **Concinnitas**, Ano 6, vol. 1, n. 8 jul. 2009. Disponível em: <[www.concinnitas.uerj.br/arquivo](http://www.concinnitas.uerj.br/arquivo)>. Acesso em: 15 mai. 09.

FRASER, Andrea. Da crítica às instituições a uma instituição da crítica. Trad. Gisele Ribeiro. **Concinnitas**, ano 9, vol. 2, n. 13, dez 2008. Disponível em: <[www.concinnitas.uerj.br/arquivo](http://www.concinnitas.uerj.br/arquivo)>. Acesso em: 15 mai. 2009.

FRANZ, Terezinha Sueli. Idéias em ação. **Ensino a distância**. 07 ago. 2002, s/p.

FREIRE, Cristina. **Arte conceitual**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006a.

\_\_\_\_\_. **Poéticas do processo**. Arte Conceitual no Museu. São Paulo: Iluminuras, 1999.

\_\_\_\_\_. Práticas museológicas em museus de arte. In: AJZENBERG, Elza (Org.). **Arteconhecimento**. São Paulo: MAC USP/ Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2004. p. 59-65.

\_\_\_\_\_. **Por uma arqueologia das exposições**. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/2806,1.shl>> (2006b). Acesso em: 25 abr. 2009.

FREITAS, Artur. A autonomia social da arte no caso brasileiro: os limites históricos de um conceito. **ArtCultura**, Uberlândia, v.7, n. 11, p. 197-211, jul./dez., 2005.

FREUD, Sigmund. **O mal-estar na civilização**. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu. Rio de Janeiro: Imago, 1997.

GINZBURG, Carlo. Memória e globalização. **Esboços**, vol 16, n. 21, p. 9-21, 2009, UFSC. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/viewArticle/11444>>. Acesso em: 10 ago. 2010.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

GOETHE, J. W. **Fausto**. Trad. Sílvio Augusto de Bastos Meira. São Paulo: Victor Civita, 1976.

GUERRA, Rogério F. e BLASS, Arno. Grupo Sul e a revolução modernista em Santa Catarina. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis, EDUFSC, volume, 43, n. 1, p. 9-95, abril de 2009. Disponível em: <http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/revistacfh/article/view/13951/12784>. Acesso em: 27 set. 2010.

HEARTNEY, Eleonor. **Pós-modernismo**. Trad. Ana Luíza Dantas Borges. São Paulo: Cosac e Naify, 2002. – (Coleção Movimentos da Arte Moderna).

HOBBSAWM, Eric. **Pessoas extraordinárias: resistência, rebelião e jazz**. 2. ed. Trad. Irene Hirsch, Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

HUYSSSEN, Andrea. Escapando da amnésia – o museu como cultura de massa. In: **Memórias do modernismo**. Trad. Patrícia Farias. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

IBRAM – **Instituto Brasileiro de Museus**. Disponível em: <[www1.museus.gov.br/](http://www1.museus.gov.br/)>, acesso em: 15 ago. 2010.

IPHAN Brasil. **Museu Victor Meirelles – 50 anos**. Catálogo de obras. Florianópolis: Tempo Editoria, 2002.

JUSTINO, Maria José. Criticar...é entrar na crise: uma perspectiva histórica da crítica de arte. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo e FABRIS, Annateresa (org.). **Os lugares da crítica de arte**. São Paulo: ABCA: Imprensa oficial do Estado, 2005.

KLOCK, Katia. O presente do passado. In: \_\_\_\_\_. (Org.) **Sul – Edição Especial**, Florianópolis: Imprensa Oficial do Estado de Santa Catarina, 2004.

LAUS, Harry. Crítica aos órgãos de cultura. **Jornal do Brasil**, n. 258, Rio de Janeiro, 02/11/1966.

\_\_\_\_\_. O olhar do autor. In: MUZART, Zahidé L. (org.). **Tempos e andanças de Harry Laus: 1922-1992**. Florianópolis: Editora da UFSC, Fundação Prometheus Libertus, 1992.

\_\_\_\_\_. **Ao artista catarinense**. Relatório impresso. MASC. Florianópolis, 1986.

LEHMKUHL, Luciene. **Imagens além do círculo: o Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis e a posituação de cultura nos anos 50**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Santa Catarina, 1996.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem o moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MACIEL, Katia. Por um cinema sensorial: o cinema e o fim da “moldura”. **Conexão – Comunicação e cultura**, Caxias do Sul, EDUCS, v. 3, n. 6, p.61-71, 2004. Disponível em: <<http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/conexao/article/view/75>>. Acesso em: 21 mai. 2007.

MALERBA, Jurandir (org). Teoria e história da historiografia. In: **A história escrita: teoria e história da historiografia**. São Paulo: Contexto, 2006. p. 11-26.

**MASC. Catálogo do Museu de Arte de Santa Catarina – 38 anos 1949-1987**. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1987.

**MASC. Catálogo Biografia de um Museu**. BORTOLIN, Nancy (Org). Florianópolis: FCC, 2002.

MEIRA, Silvia Miranda. A anti-aesthetica contemporânea. In: AQUINO, Victor (Org.). **Metáforas da arte**. São Paulo: MAC USP/ Programa de Pós-Graduação em Estética e História da Arte, 2008. p. 45-58.

MELENDI, Maria Angélica. Arquivos do mal, mal de Arquivos. **Studium** n.11, 2003. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/11/7.html?studium=3.html>>. Acesso em: 15 mar. 2009.

MELIN, Regina. **Performance nas artes visuais**. Rio de Janeiro: Zahar, 2008.

\_\_\_\_\_. Regina. Outros Espaços expositivos. **CEART/UEDESC**. Disponível em: <<http://www.ceart.udesc.br/revistadapesquisa/volume2/numero2/plasticas/Reginamelim.pdf>>. Acesso em: 17 mar. 2009.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Do teatro da memória ao laboratório da História: a exposição museológica e o conhecimento histórico. In: **Anais do Museu Paulista, História e cultura Material**. Universidade de São Paulo. Nova Série, n. 1, 1993.

MEZAN, Renato. Esquecer? Não: in-quecer. In: FERNANDES, Heloísa Rodrigues (org.). **Tempo do desejo: sociologia e psicanálise**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1989.

MIGUEL, Salim. Acheugas para a história do MASC. In: BORTOLIN, Nancy Terezinha, (Org.). **Museu de Arte de Santa Catarina Biografia de um museu**. Itajaí: UNIVALI; Florianópolis: FCC, 2002. Catálogo.

\_\_\_\_\_. O caso do museu. **Sul – Revista do Círculo de Arte Moderna**, n. 13, 1951, p. 42

MILLET, Catherine. **A arte contemporânea**. Trad. Joana Chaves. Lisboa: Instituto Piaget, 1997.

MONTANER, Josep Maria. **Museus para o século XIX**. Barcelona: Editorial Gustavo Gil, 2003.

MORAIS, Frederico. Harry Laus, crítico de arte. In: MUZART, Zahidé L. (org.). **Tempos e andanças de Harry Laus: 1922-1992**. Florianópolis: Editora da UFSC, Fundação Prometheus Libertus, 1992.

MUZART, Zahidé L. (org.). **Tempos e andanças de Harry Laus: 1922-1992**. Florianópolis: Editora da UFSC, Fundação Prometheus Libertus, 1992.

NASCIMENTO, Roberta Andrade do. **Charles Baudelaire e a arte da memória**. Alea: Estudos Neolatinos. vol.7 n.1, Rio de Janeiro Jan/June 2005. ISSN 1517-106X. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/alea/v7n1/26118.pdf>>. Acesso em: 03 mar. 2010.

NETO, João Cabral de Melo. Museu de tudo. In: CHAGAS, Mario. Museu, literatura e emoção de lidar. In: **Museu e política de memória, Cadernos de sociomuseologia**. Centro de Estudos de sociomuseologia. n. 19, 2002. p. 05 – 34. Disponível em: <<http://cadernosociomuseologia.ulusofona.pt/Arquivo/arquivo.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2009.

NEVES, Archibaldo Cabral. Marques Rebelo e a exposição de pintura contemporânea. **Sul**, n. 6, ano 1, Florianópolis dezembro de 1948, p. 8.

NEVES FILHO, João Otávio. **MASC 60 anos**. Texto de exposição. Disponível em: <[www.masc.org.br](http://www.masc.org.br)>. Acesso: 11 jul. 2009.

NORA, Pierre. Entre memória e história a problemática dos lugares. Trad. Yara Aun Khoury. **Projeto História**: Revista do Programa de Estudos em História e do Departamento de História da PUC-SP. São Paulo, n. 10, dezembro de 1993, p. 07-28. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/revista/PHistoria10.pdf>>. Acesso em: 22 mar. 2010.

NORONHA, Marcio Pizarro. Performance e audiovisual: conceito e experimento interartístico e intercultural para o estudo da história dos objetos artísticos na contemporaneidade. In: **XII Encontro Regional de História/ANPUH**, Rio de Janeiro, 2006a. p. 1-8. Disponível em: <<http://www.uff.br/ichf/anpuhrio/Anais/2006/conferencias/Marcio%20Pizarro%20Noronha.pdf>>. Acesso em: 03 mai. 2007.

\_\_\_\_\_ e RIBEIRO, Luciana. Da documentação como fonte de estudo histórico cultural, a criação audiovisual no campo da dança: do filme documental à vídeo dança na política cultural para dança no Brasil. In: **Anais Eletrônicos do XII Encontro Regional da ANPUH** – Rio de Janeiro, 2006b. Disponível em: <<http://www.uff.br/ichf/anpuhrio/Anais/2006/Indice2006.htm>>. Acesso em: 14 jul. 2007.

\_\_\_\_\_. **Interartes e dança**: um pequeno histórico. ENGRUPE – São Paulo, Universidade Estadual Paulista – UNESP, 2007. CD-ROM.

\_\_\_\_\_. Scinestesia, embodied experience [performance? Body art?], paradigma audiovisual e a arte no tempo recente. Conferência proferida no **I Colóquio de Estética, Cultura e Imaginário** – FCHF UFG, 2008a. Disponível em: <<http://marciopizarro.wordpress.com>>. Acesso em: 15 out. 2008.

\_\_\_\_\_. Sessão coordenada: História da Arte. **I Seminário de Pesquisa em História**, FCHF UFG, 2008b. Disponível em: <<http://marciopizarro.wordpress.com>>. Acesso em: 14 jun. 2009.

\_\_\_\_\_. Teoria do embreante e seus confins: indo além do modelo e afetando o giroscópio das práticas artísticas e para uma teoria e história interartes. In: **I Congresso Nacional e II**

**Regional do Curso de História da UFG/Jataí. “Uma corte européia nos trópicos” & I Simpósio do GT de História cultural da ANPUH/GO.** Jataí-GO, set. 2008b. CD-ROM.

O'DOHERTY, Brian. **No interior do cubo branco:** a ideologia do espaço da arte. Introdução de Mac Evilly; Trad. Carlos S. Mendes Rosa. São Paulo: Martins, 2002.

OGUIBE, Olu. O fardo da curadoria. **Concinnitas**, Ano 5, n. 6, julho 2004. Disponível em: <www.concinnitas.uerj.br/arquivo>. Acesso em: 15 mai. 2009.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio. Um acervo de arte moderna e contemporânea e a identidade institucional. **História em Reflexão:** v. 2, n.4, UFGD – Dourados-MS. Jul./dez., 2008. Disponível em: <www.historiaemreflexao.ufgd.edu.br>. Acesso em: 10 ago. 2009.

\_\_\_\_\_. **Memória e arte:** a (in)visibilidade dos acervos de museus de arte brasileiros. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal de Brasília, 2009.

OSÓRIO, Luiz Camillo. Deslocamentos do moderno: sessenta anos do Museu de Arte Moderna de São Paulo. In: \_\_\_\_\_ e FABRIS, Annateresa. et al. **MAM 60.** São Paulo: Museu de Arte Moderna, 2008. Catálogo. 240 p. il.

PECCININI, Daisy. Práticas museológicas em museus de arte contemporânea. In: AJZENBERG, Elza (Org.). **Arteconhecimento.** São Paulo: MAC USP/ Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, 2004. p. 66-72

PEIXOTO, Maria Inês Hamann. **Arte e grande público:** uma distância a ser extinta. Campinas, SP: Autores Associados, 2003. - (Coleção do nosso tempo).

PINTO, Suely Lima de Assis. **Mediações no processo de conhecimento:** o caso do Seu Meco. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Goiás. Goiânia, 2003.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989. p. 3-15.

REBELO, Marques. Marques Rebelo fala sobre o Museu de Arte moderna. **A Gazeta**, seção Gazeta de Arte, n. 44, 20/04/1952.

RENNÓ, Rosângela. **Rosângela Rennó.** São Paulo: Edusp, 1997.

ROSEN, Charles. Códigos secretos. In: **Poetas, românticos, críticos e outros loucos.** Trad. José Laurenio de Melo. Cotia, SP: Ateliê Editorial; Campinas, SP: Ed. da UNICAMP, 2004.

ROUDINESCO, Elisabeth. **A análise e o arquivo.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

SABINO, Lina Leal. **Grupo Sul:** o modernismo em Santa Catarina. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1981.

SALVAIN, P. Traço. In: **Dicionário enciclopédico de psicanálise:** o legado de Freud e Lacan. Editado por Pierre Kaufmann. Trad. Vera Ribeiro, Maria Luiza X. de A. Borges. Consultoria, Marco Antonio Coutinho Jorge. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996. p. 547, 548.

SANTOS, Míriam Sepúlveda dos. As megaexposições no Brasil: democratização ou banalização da arte? In: **Museu e política de memória, Cadernos de sociomuseologia**. Centro de Estudos de sociomuseologia. n. 19, 2002. p. 69 – 97. Disponível em: <<http://cadernosociomuseologia.ulusofona.pt/Arquivo.htm>>. Acesso em: 15 jul. 2009.

SCHMIDT, Jayro. **Movimentos e significados nas artes plásticas**. 2 ed. Florianópolis: Bernúncia, 2007.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **Palavra e imagem: memória e escritura**. Chapecó: Argos, 2006.

SIQUEIRA, Cristina Maria. **Museu de Arte de Santa Catarina: histórico da conservação do acervo**. 2001. 118 f. Monografia (Especialização em Museologia). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2001.

SOUZA, Alcídio Mafra. MAMF/MASC: reencontro meio século depois. In: BORTOLIN, Nancy Terezinha, (Org.). **Museu de Arte de Santa Catarina Biografia de um museu**. Itajaí: UNIVALI; Florianópolis: FCC, 2002. Catálogo.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo, Cosac & Naify, 2001.

TOMKINS, Calvin. **Duchamp: uma biografia**. Trad. Maria Thereza de Rezende Costa. São Paulo: Cosac e Naify, 2004.

VENÂNCIO, Giselle Martins. A arte no tempo: por uma perspectiva sócio-cultural dos objetos artísticos. **História e Estudos Culturais/FENIX**. v. 3, ano III, n. 4. Out./ Nov./ Dez/2006. Disponível em: <[www.revistafenix.br/PDF/5.artigo.Giselle\\_Martins\\_Venancio.pdf](http://www.revistafenix.br/PDF/5.artigo.Giselle_Martins_Venancio.pdf)>. Acesso em: 18 mai. 2008

VIEIRA, Maria aparecida Borges. **Os papéis de Harry Laus: um perfil do crítico de arte no jornalismo brasileiro**. Dissertação (Mestrado em Literatura). Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

VILELA, Ana Lúcia e BOPRÉ, Fernando C. Entrevista com João Evangelista de Andrade Filho: sobre artes visuais e museus. **Esboços**, n. 18. UFSC, 2009. p. 243-256. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/article/viewArticle/9341>>. Acesso em: 8 jun. 2010.

WINTER, Jay. A geração da memória: reflexões sobre o “boom da memória” nos estudos contemporâneos de história. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio. **Palavra e imagem: memória e escritura**. Chapecó: Argos, 2006.

WU, Chin-Tao. **Privatização da cultura: a intervenção corporativa nas artes desde os anos 1980**. São Paulo: Boitempo, 2006.

ZANBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas, SP: Autores Associados, 1998.

ZÍLIO, Carlos. **A querela do Brasil: a questão da identidade da arte brasileira**. 2 ed. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1997.



## 8 APÊNDICE – FONTES DOCUMENTAIS CONSULTADAS

### MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA.

MASC. Arquivo **Memória do MASC**. Ano 1948 a 2009.

- 1948 Exposição de “Pintura Contemporânea”, MAMF. Catálogo, setembro, 1948.
- 1949 Fragmentos de textos sobre Marques Rebelo extraído da Enciclopédia Barsa.  
Fotocópia do Catálogo da Exposição de desenho, pintura e escultura de Moacir Fernandes e Nórdia de Luna Freire, março, 1949.  
Texto datilografado sobre Marques Rebelo e a história inicial do museu, sem autoria.
- 1950 Estatuto da Sociedade Catarinense de Belas Artes, Florianópolis, 1950.
- 1952 Exposição de “Reinauguração Museu de Arte Moderna”, abril, 1952.  
Exposição “Vera Assunção gravuras e pinturas”, MAMF. Catálogo, abril, 1952.  
Exposição de “Aldary Toledo”, MAMF. Catálogo, maio, 1952.  
Exposição de “Óleos de Dalia Antonina”, MAMF. Catálogo, novembro, 1952.  
Exposição de “Óleo, aquarela e gravados de Zan Zach”, MAMF. Catálogo, agosto, 1952.
- 1953 Exposição de “Neuza Amélia Mattos”, MAMF. Catálogo, 1953.  
Primeira “Exposição de Artistas Catarinenses”, MAMF. Catálogo-convite, junho, 1953.  
Comemoração do primeiro aniversário das novas instalações, MAMF. Catálogo-convite, abril, 1953.
- 1959 Exposição do “Cartaz Polonês”, MAMF. Catálogo, dezembro, 1959.  
2<sup>o</sup> Salão Anual de Artes Plásticas. Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis – GAPF/MAMF. Catálogo, fevereiro, 1959.
- 1960 Exposição de “Ladyr Vergara e Regina Scalzilli”, MAMF. Catálogo, Março de 1960.  
Exposição “O Desenho Infantil”, Escolinha de Arte de Florianópolis, MAMF. Catálogo, setembro, 1960
- 1961 Exposição de Gravuras Argentinas Coleção Presidente Arturo Frondizi, MAMF. Catálogo, junho, 1961.  
Exposição de Gravuras Mexicanas Coleção Presidente Lopes Mateos, MAMF. Catálogo, agosto, 1961.  
Exposição “Meyer Filho Desenho”, MAMF. Catálogo, maio, 1961.
- 1963 Exposição “Vecchietti Tapeçaria”, MAMF. Catálogo, junho, 1963.
- 1964 Exposição “Kiss”, MAMF. Catálogo, agosto, 1964.
- 1965 Exposição “Jovem Gravura Nacional”, MAC USP/MAMF. Catálogo, dezembro, 1965.
- 1966 Exposições Temporárias de 1966. Catálogo. Encadernação contendo todos os catálogos de exposições realizadas em 1966.
- 1967 Exposição de “Vera Barcelos, xilogravuras”, MAMF. Catálogo, outubro, 1967.  
Exposição ‘12+1, coletiva de artistas campinenses e paulistas’, MAMF. Catálogo, junho, 1967.

- Exposição “Escolinha de Arte de Florianópolis”, MAMF. Catálogo, dezembro, 1967.
- Exposição “Berenice Gorini Rodrigues Pinturas e Colagens”, MAMF. Catálogo, novembro, 1967.
- Exposição “Vecchietti Tapeçaria”, MAMF. Catálogo, dezembro, 1967.
- 1968 Exposições Temporárias de 1968. Catálogo. Encadernação contendo todos os catálogos de exposições realizadas em 1968.
- Exposição “Primeira Exposição Nacional de Artes Plásticas”, AMAB/MAMF. Catálogo, setembro, 1968.
- Exposição “Ernesto Meyer Filho”, MAMF. Catálogo-convite, 1968.
- 1969 Exposições Temporárias de 1969. Catálogo. Encadernação contendo todos os catálogos de exposições realizadas em 1969.
- Exposição “2<sup>o</sup> Exposição Jovem Arte do Brasil”, AMAB/MAMF. Catálogo, março, 1969.
- 1970 Relatório das atividades do Museu de Arte de Santa Catarina de 1<sup>o</sup> de Janeiro a 31 de dezembro de 1970. Aldo João Nunes Diretor do MASC. Datilografado. Fotocópia.
- MAM agora é Museu de Arte de Santa Catarina. Notícias culturais do Departamento de Cultura da Secretaria da Educação. N.06, 04/09/1970. P.05-08. Fotocópia.
- Exposição “Osny Schauffert”, MAMF. Catálogo, janeiro, 1970.
- Exposição “Benedito Moraes”, MAMF. Catálogo, março, 1970.
- Exposição “Escultura Elke Bell”, MAMF. Catálogo, março, 1970.
- Exposição “Gilberto Gerlach”, MAMF. Catálogo, junho de 1970.
- Exposição “Cartazes Norte Americanos”, MASC. Catálogo, agosto, 1970.
- Exposição “Hassis 60-70”, MASC. Folder, novembro, 1970.
- Exposição “Desenhos de Martinho de Haro”, MASC. Catálogo, outubro de 1970.
- Exposição “Érico da Silva”, MASC. Catálogo, outubro de 1970.
- Exposição “Miriam Chiaverini”, MAC USP/MASC. Catálogo, novembro, 1970.
- 1971 Relatório de atividades do Museu de Arte de Santa Catarina no período de 1 de janeiro a 31 de dezembro de 1971. Aldo Nunes Diretor do MASC. Datilografado. Fotocópia.
- Relatório do ano de 1971 da Escolinha de Arte de Florianópolis. Heloísa H. Gonçalves Diretora da Escolinha de Arte. Fotocópia.
- Exposição “Walter Lindolfo Weingaertner”, MASC. Catálogo, junho, 1971.
- Exposição “Jayro Schmidt”, MASC. Catálogo, março de 1971.
- Exposição “Reinaldo Pfau”, MASC. Catálogo, outubro, 1971.
- Exposição “Cartazes Poloneses”, MASC/Consulado da Polônia de Curitiba. Catálogo, outubro, 1971.
- Exposições Temporárias de 1971. Catálogo. Encadernação contendo catálogos de exposições realizadas em 1971.
- 1972 Relatório das atividades do Museu de Arte de Santa Catarina no período de 1<sup>o</sup> a 31 de dezembro de 1972. Aldo Nunes diretor do MASC. Datilografado. Fotocópia.

- Escolinha de Arte Infantil, Relatório de Atividades de 1972, Florianópolis 1<sup>o</sup> de dezembro de 1972. Heloísa H. Gonçalves Diretora da Escolinha de Arte. Fotocópia.
- Exposição “1<sup>a</sup> CAPOC, 1<sup>a</sup> Coletiva de Artes Plásticas do Oeste Catarinense”, MASC. Folder-catálogo, novembro, 1972.
- Exposições Temporárias de 1972. Catálogo. Encadernação contendo catálogos de exposições realizadas em 1972.
- 1973 Relatório das atividades do Museu de Arte de Santa Catarina no período de 1<sup>o</sup> a 31 de dezembro de 1973. Aldo Nunes diretor do MASC. Datilografado. Fotocópia.
- Documento datilografado, sem cabeçalho contendo 20 questões (perguntas e respostas) sobre o MASC, no ano de 1975.
- Questionário datilografado contendo 10 questões sobre o MASC, endereçado a Carlos Alberto ‘Feldnand’ (endereçamento manuscrito ilegível) do Diário Catarinense 11/09/1974.
- Exposições Temporárias de 1973. Catálogo. Encadernação contendo catálogos de exposições realizadas em 1973.
- Exposição “A Arte de Santa Catarina”. Catálogo, agosto, 1973.
- 1974 Exposições Temporárias de 1974. Catálogo. Encadernação contendo catálogos de exposições realizadas em 1974.
- 1980 Exposição “Desenhos João Evangelista”, MASC. Catálogo, novembro, 1980.
- Exposição do Grupo de Artistas Plásticos de Florianópolis, MASC. Catálogo, outubro, 1980.
- Exposição “Quatro Damas da Arte”, MASC/Museu de Arte de Joinville. Catálogo, setembro, 1980.
- Exposição “Max Moura”, MASC. Catálogo, abril, 1980.
- Exposição “D’Ávila pinturas, desenho, vidro”. Catálogo, 1980.
- 1981 Exposição do Atelier Livre de Gravuras Augusto Rodrigues, mostra de litografias, MASC. Folder, maio de 1982.
- Exposição “Delai pintura e arquitetura”. Catálogo, abril, 1981
- Exposição “Augusto Rodrigues desenhos, gravuras e pintura”. Catálogo-convite, abril, 1982.
- Exposição “Hassis via Crucis”. Folder-convite, abril de 1982.
- Exposição “Desenhos de Renina Kat”. Convite, maio de 1982.
- Exposição “Eli Heil, MASC”. Catálogo, outubro, 1982.
- Exposição “Destaques Hilton de Gravura”. Coletiva Itinerante. Catálogo, janeiro de 1982.
- 1983 Exposição “Aparício – Bronzes”. Catálogo-convite, março de 1983.
- Espelho carioca Memórias de Marques Rebelo. Fundação Casa de Rui Barbosa. Rio de Janeiro, 1984. Impresso. Il. 40 p.
- 1985 Exposição “Anson Seno”. Catálogo, março de 1985.
- Exposição “Panorama Catarinense de Arte/Pintura”. Convite, abril de 1985.
- Exposição “Nacional de Arte Textil”, Convite, junho de 1985.
- Exposição “Traço e volume arte paranaense atual”. Catálogo, julho, 1985.
- Exposição “Vecchietti Tapeçaria”. Catálogo, agosto 1985.

- Documento de Planejamento da Exposição do Acervo do MASC. Datilografado, agosto de 1985.
- Exposição “Meu Caminho e a Gravura”, retrospectiva de Fayga Ostrower. Folder-convite, agosto, 1985.
- Exposição “Contestado Terra Contestada de Hassis”. Catálogo, novembro, 1985.
- Exposição “Panorama Catarinense de Arte, desenho e Gravura 85”. Convite, novembro, 1985.
- 1986 Exposição “Rubens Oestroem”, MASC. Catálogo, março, 1986.
- Exposição “Jandira Lorenz 10 anos de arte”, MASC. Catálogo, abril, 1986.
- Exposição “Homenagem Martinho de Haro”. Catálogo, maio, 1986.
- Relatório, “Ao Artista Catarinense”. Harry Laus Diretor do MASC. Impresso, julho, 1985. 4p.
- Documento que relaciona as obras para Exposição do Acervo do MASC Gravura Brasileira. Datilografado, s/data.
- Exposição “Perspectiva Catarinense”, MASC. Catálogo, 1986.
- Exposição “Victor Meirelles – gênese de um gênio”, IBM/MASC. Catálogo, setembro, 1986.
- Exposição “Elke Hering”. Catálogo, setembro, 1986.
- 1987 MASC 38 anos 1949-1987. Catálogo histórico. Harry Laus e Terezinha Franz, 1987. II.
- Exposição “Panarte 86 pintura, Panorama Catarinense de Arte”. 1987.
- Exposição “Eduardo Dias”. Catálogo, março, 1987.
- Exposição “Helena Montenegro 10 anos de Arte”. Catálogo, fevereiro, 1987.
- Exposição “Orlando da Silva”. Catálogo, março, 1987.
- Exposição “Cinco artistas de Joinville”. Catálogo, maio, 1987.
- Exposição “Mário Avancini”. Catálogo, junho, 1987.
- Exposição “Franklin Joaquim Cascaes Universo Açoriano”, Museu de antropologia UFSC/MASC. Catálogo, agosto, 1987.
- Retrospectiva ‘Danúbio Gonçalves, desenho, pintura, gravura’. Catálogo, outubro, 1987.
- Exposição “Diana Domingues”. Catálogo, outubro, 1987.
- 1988 Exposição “Joaquim Antunes”. Catálogo, agosto, 1988.
- Exposição “Vera Sabino 20 anos de Arte”. Catálogo, dezembro, 1988.
- Documento relacionando as obras do acervo a serem expostas, dezembro de 1988.
- 1989 MASC 40 anos 1949-1989. Catálogo histórico, 1987. II.
- Programação de exposições de 1989. Documento datilografado.
- Exposição itinerante de pintura, “Extremos”. Catálogo, 1989.
- Texto sobre os artistas que participarão do ciclo de exposições de julho Documento datilografado, 1989.
- 1990 Programação de exposições de 1990. Documento digitado.
- O MASC e o Plano (lei Sarney). Documento datilografado.
- Texto de curadoria “A visita do pássaro”, Harry Laus. Documento datilografado.
- Documento relacionando as obras do acervo a serem expostas no Espaço Martinho

- de Haro, 1990.  
 Texto sobre os artistas que participarão do ciclo de exposições de setembro  
 Documento datilografado, 1990.  
 Texto de curadoria “A importância do volume”, Harry Laus. Documento  
 datilografado.
- 1991 Texto de curadoria “MASC abre programação de 1991”, sem autoria. Documento  
 datilografado, 1991.  
 “Programação MASC 1991” relaciona todas as exposições do ano. Documento  
 digitado, 1991.  
 Texto de curadoria “A gravura meridional”, sem autoria. Documento datilografado,  
 1991.
- 1992 “Programação MASC 1992” relaciona todas as exposições do ano. Documento  
 digitado, 1992.  
 Exposição “CEART no MASC”. Folder-convite, novembro, 1992.  
 Exposição “Harry Laus vida e obra”. Folder-convite, dezembro, 1992  
 Harry Laus vida e obra. Folder-catálogo, dezembro, 1992.  
 Texto “Duas palavras sobre Harry Laus”, Jorge Amado. Documento datilografado,  
 Texto de curadoria “Exposição Harry Laus”. Press-release, MASC 1992.
- 1993 Texto de curadoria “Modernismo” de Sandra Makowiczy Salles. Documento  
 datilografado.  
 Documento que relaciona as obras do acervo que compuseram a mostra “3  
 dimensões no acervo do MASC”. Datilografado, 1993.  
 “Programação MASC 1993” relaciona todas as exposições do ano. Documento  
 digitado, 1993.
- 1994 Relação das exposições de 1994. Documento digitado, 1994.  
 Exposição “Elke Hering desenhos e cristais”. Catálogo, 1994.  
 Texto “Retrospectiva – 4 décadas”, curador Jairo Schmidt. Documento  
 datilografado.  
 Exposição “Rupta”, do grafite a outros meios de expressão. Catálogo, maio, 1994.  
 Texto de curadoria “A mulher na arte”, de Jairo Schmidt. Documento  
 datilografado.  
 Exposição “vida Schwanke vivo”, MASC. Catálogo, 1994.  
 II Salão Victor Meirelles. Catálogo, 1994.  
 Texto “Abertura do salão Victor Meirelles”, s/ autoria. Documento datilografado,  
 1994.  
 Texto “A propósito dos 45 anos do Museu de Arte de Santa Catarina”, Hamilton  
 Valente Ferreira. Documento digitado, março de 1994.
- 1995 “Programação MASC 1995” relaciona as exposições do ano de 1994. Documento  
 digitado, 1994.  
 Exposição “Infinitamente... Martinho de HARO”, MASC. Catálogo, março, 1995.  
 Exposições “Jandira Lorenz, Marta Berger, Linda Poll, Rui Kronbauer”. Ciclo de  
 julho, 1995. Catálogo-convite.  
 Exposição do acervo “Alguns de seus grandes artistas”. Convite-catálogo,  
 novembro, 1995.

- Texto “Terra incognita – caminhos e formas da cor”. Documento, Press-Release, 1995.
- III Salão Victor Meirelles. Convite, 1995.
- 1996 Texto “Um mundo que mereceu não morrer”. Exposição referente ao Grupo Sul. Press-Release, MASC, 1996.
- Exposição “Mário Avancini – Esculturas”. Catálogo, 1996.
- Exposição “Uma visão catarinense”, MASC. Catálogo, março, 1996.
- Exposição “Projeto transfronteira”, SC, RS, Uruguai. Catálogo, março, 1996.
- Exposição do acervo “Álbuns do acervo”. Texto Press-Release, dezembro, 1996.
- 1997 Exposição “O Brasil de Portinari”, MASC, Projeto Portinari. Catálogo, março de 1997.
- Exposição “Um momento da gravura, Florianópolis anos 70-80”. Catálogo, julho de 1997.
- Encontro com artistas – Círculo de Arte Moderna/50 anos. Folder-catálogo, outubro, 1997.
- V Salão Victor Meirelles. Convite, 1997.
- 1998 Texto contemporaneidade no acervo do MASC, Jairo Schmidt curador. Documento digitado, 1998.
- Texto de curadoria “Sobre arte contemporânea”, de Jairo Schmidt. Documento digitado, 1998. 5p.
- Texto de curadoria “Via Crucis: a estética da dor no acervo do MASC”, de Charles Narloch. Documento digitado, 1998. 3p.
- Exposição “Juarez Machado – ilha de Santa Catarina. Catálogo”, março, 1998.
- 1999 V Salão Victor Meirelles. Convite,
- Exposição “O tesouro de cada um – caça as coleções”. Convite, 1999.
- 2000 Exposição “Américo Vespúcio entre Florença e Brasil”. Convite, 2000
- Exposição “Muito além de marte: o universo de Meyer Filho”. Catálogo, setembro, 2000.
- Exposição “Geração atual – 1<sup>o</sup> mapeamento das artes plásticas em Santa Catarina”. Catálogo, novembro, 2000.
- VII Salão Nacional Victor Meirelles. Convite, 2000.
- 2001 Exposição “Geração Atual, primeiro mapeamento das Artes Plásticas em Santa Catarina”. Convite, março, 2001.
- Programação MASC de 2001. Documento digitado, 2001.
- Exposição “A poética da morte na cultura brasileira”. Catálogo, dezembro, 2001.
- 2002 Exposição “A arte da gravura em Santa Catarina”. Catálogo,
- VIII Salão Nacional Victor Meireles. Convite, 2002.
- 2003 Memória MASC 2003, relaciona toda a programação do ano de 2003. Documento digitado, 2003.
- Texto “Outras conversas – Momentos do acervo do MASC décadas de 70 e 80”, Fernando Lindote, curador. Documento digitado, julho de 2003.
- Exposição “Exuberante passividade – Rodrigo Cunha”, curadoria João Evangelista de Andrade Filho. Catálogo, 2003.
- Exposição “Geração Atual 2 – panorama contemporâneo das artes visuais em

- Santa Catarina”. Catálogo, 2003.
- Exposição “Auguste Rodin”, MASC, Pinacoteca do Estado de São Paulo. Catálogo, dezembro, 2003.
- 2006 Planta da área de exposições do MASC.
- 2007 Programação de exposições ano 2007. Documento digitado, 2007.
- Camille Claudel a sombra de Rodin. Folder, 2007.
- Exposição “Camille Claudel a sombra de Rodin”. Catálogo, 2007.
- Catálogo Martinho de Haro, edição comemorativa dos 100 anos do pintor, 2007.
- Catálogo a Florianópolis de Martinho de Haro, 2007.
- 2008 Exposição “Primeira Missa no Brasil: o nascimento de uma pintura”.
- Exposição “Um século de arte brasileira – coleção Assis Chateaubriand”. Catálogo, 2008.
- 2009 Programação: 60 anos do MASC. Documento digitado, 2009.
- Relatório das atividades desenvolvidas no primeiro semestre de 2009, no Núcleo de Pesquisa, Documentação e Biblioteca. Documento digitado, 2009. 6 p.
- Exposição “Um espelho no museu” mostra do acervo. Documento digitado. Relaciona as obras do acervo para a exposição, fevereiro, 2009.
- Texto “Um espelho no museu”, Fernando Lindote. Texto de curadoria, 2009.
- Exposição “MASC 60 anos” – acervo do MASC e artistas premiados nos Salões Victor Meirelles de 1993 a 2008.
- Folder do Museu de Arte de Santa Catarina. 2009.
- Texto “Heróis e paradigmas inteligentes”, de Jairo Schmidt. Digitado, 2009.
- MASC. Arquivo **Salão Nacional Victor Meirelles**. Ano 1993 a 2009.
- 1993 Relação de Artistas selecionados. Documento digitado, 1993.
- 1994 Roteiro Cultural da Ilha de Santa Catarina – II Salão Victor Meirelles. Catálogo, 1994.
- Projeto do II Salão Victor Meirelles. Documento digitado, 1994.
- Texto Abertura do Salão Victor Meirelles. Documento digitado, 1994.
- 1995 Projeto do III Salão Victor Meirelles. Documento digitado, 1995.
- Ata do júri de Seleção e premiação do III Salão Victor Meirelles/I fase. Documento digitado, 1995.
- Ata do júri de Seleção e premiação do III Salão Victor Meirelles/II fase. Documento digitado, 1995.
- 1996 Ata da segunda fase de Seleção do IV Salão Victor Meirelles. Documento digitado, 1996.
- IV Salão Victor Meirelles. Catálogo, 1996.
- 1997 Texto de curadoria do V Salão Victor Meirelles, curador Charles Narloch, 1997.
- V Salão Victor Meirelles. Catálogo, novembro, 1997.
- 1998 VI Salão Victor Meirelles. Catálogo, dezembro, 1998.
- 2000 Edital de seleção 001/2000 para o VII Salão Nacional Victor Meirelles. Documento digitado, 2000.
- VII Salão Nacional Victor Meirelles. Catálogo, dezembro, 2000.

- 2002 VIII Salão Nacional Victor Meirelles. Catálogo, outubro, 2002.  
Ata da reunião da comissão de premiação do VIII Salão Nacional Victor Meirelles. Documento digitado, 2002.
- 2006 IX Salão Nacional Victor Meirelles. Catálogo, dezembro, 2006.
- 2008 Texto X Salão Nacional Victor Meirelles, João Evangelista de Andrade Filho. Documento digitado, novembro, 2008.  
Ata de reunião da comissão de premiação do 10<sup>o</sup> salão Victor Meirelles. Documento digitado, setembro, 2008.  
Ata de reunião da comissão de premiação do 10<sup>o</sup> salão Victor Meirelles. Documento digitado, outubro, 2008.  
Texto “O Salão da cidade: entrevista com Paulo Herkenhoff, por Victor da Rosa. Documento digitado, 2008. 6p.

**MASC. Arquivo Administrativo.** Pasta sobre Harry Laus.

- 1989 Texto “Arte de Santa Catarina”, Harry Laus. Documento digitado, 1989.
- 1991 Projeto o novo Museu de Arte de Santa Catarina: reformulação e acréscimo de espaço. Documento digitado, maio, 1991. 5 p.
- 1997 Texto “Quem critica a crítica?”, Charles Narloch curador do V Salão Nacional Victor Meirelles, s/data.

**MASC. Arquivo Administrativo.**

- 1987 Projeto de reestruturação das oficinas de artes plásticas do MASC, Harry Laus, 1987.  
Pauta da 24<sup>a</sup> Reunião da Comissão Consultiva do MASC, 16/12/1987.

**MASC. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.**

- 1949 Jornal o Estado de julho a agosto de 1949.
- 1948 Revista Sul, números 1 ao 30.
- 1950 Jornal o Estado ano de 1950.
- 1970 Jornal O Estado ano de 1970.
- 2004 Revista Sul edição Especial, 2004.

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**

**MAC USP. Arquivo MAC USP. Fundo da Associação dos Museus de Arte do Brasil:**

1967-1977

<b>Data Limite</b>	<b>Identificação do Documento</b>	<b>Notação</b>
22/04/1968- 28/05/1972	Ata de Assembléia da Associação dos Museus de Arte do Brasil.	AMAB 001/001
1968-1969	Carta de Princípios da Associação dos Museus de Arte do Brasil	AMAB 001/002
1967-1973	Caderno de Registro [de Documentos Enviados e/ou Presença]	AMAB 001/003
25/01/1970- 08/10/1975	Comunicado Interno da AMAB	AMAB001/004

1968-1969	Estatuto da Associação dos Museus de Arte do Brasil	AMAB 001/008
1968-1972	Publicação Editada pela AMAB: Boletim Informativo da AMAB	AMAB 002/009
1968-1972	Registro da AMAB na Receita Federal	0021/011
03/08/1967- 27/12/1967	Documentação Geral da AMAB de 1967 – cartas, ofícios, recortes de jornais.	AMAB 002/012
03/01/1968- 16/12/1968	Documentação Geral da AMAB de 1968 – Pré-Proposta para Análise da Situação dos Museus: 1968;  Carta, Ofício, Telegrama, Proposta de Análise, Programação, Recibo de Pagamento.	AMAB 002/013 2v
1968	II Colóquio de Diretores de Museus de Arte, 1967 – Carta, Ofício, Programa de Evento, Folder, Entrevista, Relação de Princípios, Organograma, Plano de Funcionamento de Instituição, Ata, Anteprojeto de Estatuto, Formulário para Cadastro, Minuta de Formulário, Relatório de Atividade, Ata de Reunião, Artigo Publicado (Recorte de Jornal), Notícia Publicada (Recorte de Jornal).	AMAB 004/024 2v.
1968	III Colóquio de Diretores de Museus de Arte, 1968 – Carta, Esquema de Montagem de Obra, Texto Original para Catálogo, Convite, Pauta de Reunião, Relação para Composição de Diretoria, Carta de Princípio, Estatuto, Bilhete, Moção, Comunicado, Boletim, Artigo Publicado (Recorte de Jornal), Notícia Publicada (Recorte de Jornal).	AMAB 004/025
1969	IV Colóquio de Diretores de Museus de Arte, 1969 – Carta, Ofício, Proposta de Organização de Evento, Programa de Evento, Recibo de Depósito Bancário, Relatório de Atividade, Comunicação, Proposta de Evento, Moção, Recibo de Pagamento de Anuidade, Instrução para Edição de Catálogo, Lista de Obra, Minuta de Boletim Informativo, Artigo Publicado (Recorte de Jornal), Notícia Publicada (Recorte de Jornal).	AMAB 005/026
02/01/1969- 23/12/1969	Documentação Geral da AMAB de 1969 – Carta, Circular, Ofício, Telegrama, Lista de Pessoas e Instituições Vinculadas à Instituição, Bilhete, Programa de Visita, Folder, Boletim Informativo, Recorte de Jornal.	AMAB 002/4
1969 - 10/12/1970	Documentação Geral da AMAB de 1970 – Carta, Ofício, Circular, Telegrama, Recibo de Pagamento, Boletim Informativo, Comunicado, Moção, Recorte de Jornal, relação de entidades filiadas à AMAB.	AMAB 003/015
1970	Documentação Geral da AMAB de 1970: Cadastro de Museus e Coleções de Arte do Brasil, 1970 – Carta, Formulário para Registro de Informações sobre as Instituições e Coleções Artísticas.	AMAB 003/016 v. 1
1970	Documentação Geral da AMAB de 1970: Cadastro de Museus e Coleções de Arte do Brasil, 1970 – Carta,	AMAB 003/016 v. 2

	Formulário para Registro de Informações sobre as Instituições e Coleções Artísticas, Ficha Catalográfica, Fotografia.	
1970	Documentação Geral da AMAB de 1970: Cadastro de Museus e Coleções de Arte do Brasil, 1970 – Carta Formulário para Registro de Informações sobre as Instituições e Coleções Artísticas, Planta Baixa, Balanço Contábil, Escritura de Constituição de Sociedade Civil, Ata de Assembléia, Folder.	AMAB 003/016 v. 3
1970	Documentação Geral da AMAB de 1970: Cadastro de Museus e Coleções de Arte do Brasil, 1970 – Formulário para Registro de Informações sobre as Instituições e Coleções Artísticas, Planta Baixa, Relatório de Atividade, Programa de Atividades, Cópia de Lei, Organograma, Fluxograma de Atividades, Regulamento, Recorte de Jornal, Catálogo, Ficha Catalográfica, Cópia Reprográfica de Fotografia.	AMAB 003/016 v. 4
1970	V Colóquio de Diretores de Museus de Arte, 1970 – Carta, Circular, Ofício, Relatório de Atividade, Boletim Informativo, Roteiro de Palestra, Comunicação, Proposta de Evento, Moção, Nota Fiscal, Diapositivo, Artigo Publicado (Recorte de Jornal), Notícia Publicada (Recorte de Jornal).	AMAB 005/027 2v
07/01/1971- 29/12/1971	Documentação Geral da AMAB de 1971 – Ofício, Carta, Comunicado, Formulário de Cadastro, Telegrama, Boletim, Pauta de Edição, Pauta de Reunião, Ata de Reunião, Fotografia, Informativo, Recorte de Jornal.	AMAB 003/017
1971	VI Colóquio de Diretores de Museus de Arte, 1972 – Carta, Ofício, Boletim Informativo, Programa de Evento, Relação de Participantes, Lista de Presença, Proposta de Adesão, Comunicação, Relatório de Atividade, Ata de Reunião, Fotografia, Artigo Publicado (Recorte de Jornal), Notícia Publicada (Recorte de Jornal).	AMAB 005/028 3v
10/02/1972- 08/12/1972	Documentação Geral da AMAB de 1972 – Carta, Ofício, Telegrama, Artigo de Revista, Proposta de Organização, Norma de Estágio, Ficha Catalográfica, Comunicado, Proposta de Exposição, Relatório de Atividade, Recorte de Jornal.	AMAB 003/018
17/01/1973- 12/11/1973	Documentação Geral da AMAB de 1973 – Carta, Comunicado, Ofício, Telegrama, Recorte de Jornal.	AMAB 004/019
15/01/1974- 14/05/1974	Documentação Geral da AMAB de 1974 – Carta.	AMAB 004/020
1974	VIII Colóquio de Diretores de Museus de Arte, 1974 – Ofício, Telegrama, Circular, Cronograma de Atividades, Ficha de Inscrição, Programa de Evento, Lista de Participante, Texto de Abertura do Colóquio, Relatório de Atividade, Artigo Publicado (Recorte de Jornal), Notícia	AMAB 005/029

	Publicada (Recorte de Jornal).	
15/09/1975- 29/10/1975	Documentação Geral da AMAB de 1975 – Carta, Ofício, Proposta de Estatuto, Recorte de Jornal.	AMAB 004/021
1976	Documentação Geral da AMAB de 1976 – Carta, Ofício, Lista de Pessoas Vinculadas à Instituição, Recorte de Jornal.	AMAB 004/22
1976	X Colóquio de Diretores de Museus de Arte, 1976 – Carta, Ofício, Informativo, Proposta de Adesão, Relação de Participante, Programa de Evento, Depoimento, Relatório de Atividade, Convite, Catálogo, Folder, Artigo Publicado (Recorte de Jornal), Notícia Publicada (Recorte de Jornal).	AMAB 005/030
1977	Documentação Geral da AMAB de 1977 – Cartas, ofícios.	AMAB 004/023

**MAC USP. Arquivo MAC USP. Fundo MAC USP: 1966-1972**

10/05/1962	Ofício n. 25/68 enviado por Carlos Humberto P. Corrêa, Diretor do Museu de Arte Moderna de Florianópolis, ao Professor Walter Zanini, Diretor do MAC USP. Anexos: Planta da Exposição da AMAB em Florianópolis no Museu de Arte Moderna de Florianópolis, sem identificação de autoria, sem data; e, Planta dos Salões de Exposição da 1ª Exposição de Arte Nacional da AMAB, sem identificação de autoria, sem data.	MAC 0050/004	USP (Correspondência entre a Diretoria do MAC USP e o Estado de Santa Catarina).
14/10/1965	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Boletim de Informações n. 52.	MAC 0050/004	USP
18/03/1970.	ASSOCIAÇÃO DE MUSEUS DE ARTE DO BRASIL. Comunicado Interno n. 2, São Paulo, 18 maio 1970.	MAC 0134/007	USP
29/03/1972	Relatório de Viagem aos Estados Unidos do Professor Walter Zanini para participar como representante brasileiro na Conferência dos Dirigentes de Museus de Arte do Hemisfério em Nova York. 3p.	MAC 0013/004	USP
09/09/1966	Ofício MAC 483/66. Ofício enviado pelo Professor Walter Zanini, Diretor do MAC USP, ao Professor Carlos Humberto Corrêa, Diretor do Museu de Arte Moderna de Florianópolis (SC). Datado em São Paulo em 09 de setembro de 1966. (Dossiê Colóquio dos Diretores de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966).	MAC 0013/001 v. 1	USP
1966	Ata de Reunião, [setembro 1966]. (Dossiê Colóquio dos Diretores de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966).	MAC 0013/001 v. 1	USP
1966	Texto sem identificação arrolando questões discutidas no encontro, sem assinatura, [setembro 1966]. (Dossiê	MAC 0013/001 v. 1	USP

- Colóquio dos Diretores de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966).
- 1966 Proposição apresentada pelo Departamento de Cultura, da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná, por ocasião do Primeiro Colóquio de Dirigentes de Museus, organizada pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, nos dias 27 e 28 de setembro de 1966, intitulada “o Salão Nacional de Arte Moderna e a Descentralização das Atividades Culturais do Mês”. (Dossiê Colóquio dos Diretores de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966). MAC USP  
0013/001 v. 1
- 1966 Ata da Reunião do dia 27 de setembro. (Dossiê Colóquio dos Diretores de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966). MAC USP  
0013/001 v. 1
- 1966 Ata de Reunião do “1º Colóquio de Diretores de Museus do Brasil”, setembro de 1966. (Dossiê Colóquio dos Diretores de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966). MAC USP  
0013/001 v. 1
- 1966 Ata de Reunião do “1º Colóquio de Diretores de Museus do Brasil”, setembro de 1966. (Dossiê Colóquio dos Diretores de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966). MAC USP  
0013/001 v. 1
- 1966 Carta enviada por Carlos Scarinci, Diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, e Ennio Marques Ferreira, Diretor do Departamento de Cultura do Paraná, Walter Zanini, Diretor do MAC USP, Lourdes de Amorim Cedran, pelo Diretor do Museu de Arte Contemporânea de Campinas, Conceição Pilo, pelo Diretor do Museu de Arte de Belo Horizonte, Pietro Maria Bardi, Diretor do MASP e por Ulpiano Bezerra de Menezes, pelo Diretor do Museu de Arte e Arqueologia da USP ao Secretário da Educação e Cultura do Estado de Santa Catarina. Datado em São Paulo em 28 de setembro de 1966. (Dossiê Colóquio dos Diretores de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966). MAC USP  
0013/001 v. 1
- 1966 Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo. Boletim de Informações n. 69, 12 out 1966. (Dossiê Colóquio dos Diretores de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966). MAC USP  
0013/001 v. 1

## PERIÓDICOS

**Revista Sul.** “Marques Rebelo em Florianópolis”, ano I, n.05, Florianópolis, agosto, 1948. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

**Revista Sul.** “Marques Rebelo e a exposição de Pintura Contemporânea”, ano I, n.06, Florianópolis, dezembro, 1948. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

**Revista Sul.** “Notícia – Decreto número quatrocentos e trinta e três, de 18 de março de 1949”, ano 2, n.08, Florianópolis, abril, 1949. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

**Revista Sul.** “Dois anos de atividade do C.A.M.”, ano II, n.10, Florianópolis, dezembro, 1949. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

**Revista Sul.** “O caso do Museu”, ano IV, n.13, Florianópolis, abril, 1951. Arquivo Biblioteca Pública do Estado de Santa Catarina.

**Revista Sul.** “conversa do Dia: Florianópolis melhora”, ano I, n.16, Florianópolis, março, 1952. p. 40-41. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

**Revista Sul.** “Sobre o Museu de Arte Moderna de Florianópolis”, Revista Sul, n.16, Florianópolis, março, 1952. P. 70-77. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

**Revista Sul.** “Com a palavra Marques Rebelo”, n.16, Florianópolis, março, 1952. P. 78-79. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina.

Jornal **O Estado.** “Página Literária: orientação do Círculo de Arte Moderna”. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina, 15/01/1950.

Jornal **O Estado.** “Os brotinhos do Sul, de José Lins do Rego”. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina, 31/01/1950.

Jornal **O Estado.** “Hoje no Dias Velho inauguração da exposição de Martinho de Haro”. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina, 04/07/1952.

Jornal **O Estado.** “Arte Moderna”. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina, 21/11/1952.

Jornal **O Estado.** “Página Literária: orientação do Círculo de Arte Moderna – Publicação do projeto do Museu de Arte Moderna de Florianópolis – Projeto de Flávio de Aquino”. Arquivo Biblioteca Pública de Santa Catarina, 15/01/1950.

Jornal **A Gazeta.** Seção a Gazeta da Arte. “Museu de Arte Moderna de Florianópolis: inauguração das novas instalações”, Florianópolis, abril 1952. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1952.

Jornal **A Gazeta.** Seção Gazeta da Arte. “Marques Rebelo fala sobre o Museu de Arte Moderna”, Florianópolis, 20/04/1952. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1952.

Jornal **A Gazeta.** Seção Gazeta da Arte. “O Museu de Arte Moderna de Florianópolis e as comemorações do primeiro aniversário das novas instalações”, Florianópolis, 02/04/1953. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1953.

Jornal **A Gazeta.** Seção a Gazeta da Arte. “Em tórno do Museu de Arte Moderna de Florianópolis falam os fatos sôbre a obra do ex-diretor”, Florianópolis, 02/03/1954. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1954.

Jornal **A Gazeta.** “Florianópolis tem um Museu de Arte Moderna”, Florianópolis, 10/07/1955. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1955.

Jornal **Diário da Tarde**. “Melhor que o primeiro, o Segundo Salão Anual de Artes Plásticas, Florianópolis, março de 1959. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1959.

Jornal **Diário da Tarde**. “Arte Moderna no MAMF”, Florianópolis, 28/06/1966. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1966.

Jornal **do Brasil**. “Crítica a órgãos da cultura”, n. 258, Rio de Janeiro, 02/11/1966. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1966.

Jornal **A Gazeta**. “Nova exposição”. Florianópolis, 17/07/1966. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1966.

Jornal **O Estado**. “Arte Moderna mostra surrealismo”, Florianópolis, 17/07/1966. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1966.

Jornal **A Gazeta**. “Museu expõe obras premiadas em Bienais, Florianópolis, 27/05/1967. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1967.

Jornal **Imprensa Nova**. “Grupo 12+1 de São Paulo expando em Florianópolis, s/data. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1967.

Jornal **O Estado**. “Arte em Perigo”, Florianópolis 05/05/1968. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1968.

Jornal **A Gazeta**. “MAMF expõe Arnaldo Ferrari”, Florianópolis, 29/03/1970. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1970.

Jornal **A Gazeta**. “Arte dia 19 no MAMF”, Florianópolis, 17/06/1970. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1970.

Jornal **Destaque**. “Aldemir expõe no MAMF”, 1 a 07/07/1970. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1970.

Jornal **O Estado**. “Museu de Arte Moderna expõe o seu acervo”, Florianópolis, 19/07/1970. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1970.

Jornal **A Gazeta**. “Um artista no MASC”, Florianópolis, 29/11/1970. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1970.

Jornal **A Gazeta**. “A volta de Meyer filho”, Florianópolis, 05/11/1972. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1972.

Jornal **O Estado**. “MASC abre hoje sua primeira coletiva de 1973: Si e Campos”. Florianópolis 15/02/1973. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1973.

Jornal **A Gazeta**. “Escolinha de Arte de Florianópolis tem fama internacional”, Florianópolis 11/06/1973. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1973.

Jornal **O Estado**. “Criança da Escola de Arte do MASC ganham prêmio internacional”, Florianópolis 20/10/1973. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1973.

**Revista Manchete**. “Florianópolis e o seu Museu”, n. 1244, 05/02/1977. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1977.

Jornal **Correio do Povo**. “Nova Fundação procura preencher vazio cultural de Florianópolis”, Florianópolis, 11/11/1979. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1979.

Jornal **O Estado**. “Museu, preservação e convergência” Florianópolis, 11/11/1979. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1979.

Jornal **O Estado**. “Um ano de Harry Laus e o MASC já não é o mesmo”, Florianópolis, 23/07/1986. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1986.

Jornal **O Estado**. “Retrospectivas importantes no MASC”, Florianópolis, 06/03/1987. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1987.

Jornal **O Estado**. “MASC encerra ciclo com quatro exposições”, Florianópolis, 10/12/1987. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1987.

Jornal **Diário Catarinense**. “O guia está pronto”, Florianópolis, 30/03/1988. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Doação de Harry Laus. Fotocópia, 1988.

Jornal **O Estado**. “Mostras de gravura e tapeçaria abrem ciclo de janeiro no MASC”, Florianópolis, 04/01/1989. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1989.

Jornal **Diário Catarinense**. “Os 40 anos do MASC”, Florianópolis, 08/03/1989. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1989.

Jornal **Diário Catarinense**. “Os extremos se encontram”, Florianópolis, 08/03/1989. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1989.

Jornal **O Estado**. “Com crise e tudo, a arte continua”, Florianópolis, 06/04/1990. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1990.

Jornal **O Estado**. “Museu protesta contra o Plano”, Florianópolis, 06/04/1990. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1990.

Jornal **A Notícia**. “O poético e bruxólico mundo ovo de uma artista incomun”, Joinville, 06/05/1990. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1990.

Jornal **A Notícia**. “Ciclo de julho do MASC mostra arte de SC e RJ”, Joinville, 05/07/1990. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1990.

Jornal **A Notícia**. “Contemporaneidade marca o ciclo de outubro no MASC”, Joinville, 11/10/1990. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1990.

Jornal **O Estado**. “MASC abre as portas à arte de outros estados”, Florianópolis, 11/10/1990. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1990.

Jornal **Gazeta do Povo**. “No Museu de Arte de Santa Catarina o ‘Panorama Catarinense do Volume 90’”. Curitiba, 06/01/91. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1990.

Jornal **O Estado**. “Fotografia e artes plásticas movimentam MASC”, Florianópolis, 11/07/1991. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1991.

Jornal **Diário Catarinense**. “MASC em busca de um nome”. Florianópolis, 11/06/1992. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1992. Fotocópia.

Jornal **O Estado**. “Ciclo de setembro no MASC tem pinturas e esculturas”, Florianópolis, 10/09/1992. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1992.

Jornal **Diário Catarinense**. “Arte universitária no MASC”. Florianópolis, 12/11/1992. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1992.

Jornal **A Notícia**. “MASC abre hoje um novo ciclo”, Joinville, 29/03/1993. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1993.

Jornal **Gazeta do Povo**. “Museu de Arte de Santa Catarina promove exposição do grupo sucateando”. Curitiba, 18/04/93. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1993. Matéria de Odalice Araújo. Fotocópia, 1993.

Jornal **A Notícia**. “Quatro importantes exposições no MASC”, Joinville, 10/06/1993. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1993.

Jornal **O Estado**. “MASC promove três mostras durante esse mês”, Florianópolis, 01/07/1993. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1993.

Jornal **A Notícia**. “MASC mostra um novo universo artístico”, Joinville, 05/08/1993. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1993.

Jornal **A Notícia**. “Mostra, que abre hoje, marca os 44 anos do MASC”, Joinville, 04/03/1993. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1993.

Jornal **Diário Catarinense**. “Mais de quatro décadas de arte”. Florianópolis, 10/03/1994. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1994.

Jornal **A Notícia**. “Ciclo privilegia contemporaneidade”, Joinville, 10/06/1994. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1994.

Jornal **O Estado**. “FCC promove salão nacional”, Florianópolis, 29/10/1994. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1994.

Jornal **O Estado**. “Dez anos sem Martinho de Haro: grande nostalgia”, Florianópolis, 15/03/1995. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1995.

Jornal **O Estado**. “MASC abre exposição dos modernistas catarinenses”, Florianópolis, 09/05/1996. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1996.

Jornal **O Estado**. “Originalidade é a tônica dos trabalhos selecionados”, Florianópolis, 28/11/1995. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1995.

Jornal **Diário Catarinense**. “A crítica mais que apurada de Harry Laus”. Florianópolis, 11/12/1996. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1996.

Jornal **Diário Catarinense**. “Albuns de estilo em mostra”. Florianópolis, 30/12/1996. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1996.

Jornal **A Notícia**. “Momentos da gravura”, Joinville, 07/07/1997. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1997.

Jornal **O Estado**. “Sentimentos opostos no MASC”, Florianópolis, 13/08/1998. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1998.

Jornal **A Notícia**. “MASC festeja 50 anos”, Joinville, 08/04/1999. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1999.

Jornal **O Estado**. “Meio século promovendo exposições”, Florianópolis, 10/06/1999. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1999.

Jornal **O Estado**. “Sua excelência, a arte catarinense”, Florianópolis, 24/07/1999. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1999.

Jornal **A Notícia**. “Coleções arte incomum e manifestos”, Joinville, 23/11/1999. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/1999.

Jornal **A Notícia**. “Mostra reúne esculturas e desenhos do acervo do MASC”, Florianópolis, 20/01/2000. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2000.

Jornal **A Notícia**. “Cenas da primeira grande aventura”, Florianópolis, 11/07/2000. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2000.

Jornal **O Estado**. “Mostra itinerante mapeia artes plásticas em Santa Catarina”, Florianópolis, 17/11/2000. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2000.

Jornal **A Notícia**. “Arte catarinense recebe boa notícia”, Florianópolis, 05/10/2000. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2000.

Jornal **O Estado**. “Arte em Santa Catarina é catalogada em caderno”, Florianópolis, 23/05/2001. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2001.

Jornal **A Notícia**. “Publicação destaca arte contemporânea”, Florianópolis, 23/05/2001. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2001.

Jornal **Diário Catarinense**. “A arte da morte e a morte da arte”. Florianópolis, 06/12/2001. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2002.

Jornal **O Estado**. “Megaexposição discute lugar da morte na cultura brasileira”, Florianópolis, 05/12/2001. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2002.

Jornal **Ô Catarina**. “A poética da morte: momentos de uma exposição”. Florianópolis, n.51, novembro, março de 2002. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2002.

Jornal **A Notícia**. “Enfim o século XXI”, Florianópolis, 29/11/2002. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2002.

**Revista Vitrine Cultural**. “A poética da morte na cultura brasileira”, n. 1, 2002.

Jornal **A Notícia**. “Uma leitura não tão breve do 8<sup>o</sup> Salão Victor Meirelles”, Florianópolis, 29/11/2002. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2002.

Jornal **Diário Catarinense**. “A arte da morte e a morte da arte”. Florianópolis, 06/12/2001. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2002.

Jornal **Diário Catarinense**. “livro-catálogo registra os 54 anos do MASC”. Florianópolis, 18/03/2003. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2003.

Jornal **O Estado**. “Obra conta a trajetória do MASC”, Florianópolis, 18/03/2003. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2003.

Jornal **Diário Catarinense**. “As obras de Rodin no MASC”. Florianópolis, 29/11/2003. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2003.

Jornal **O Estado**. “Salão Victor Meirelles quer incentivar os artistas locais”, Florianópolis, 14/07/1993. Recorte. Arquivo do MASC, pasta I Salão Victor Meirelles, 1993.

Jornal **A Notícia**. “Florianópolis se rende a arte contemporânea”, Joinville, 03/11/2006. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2006.

Jornal **A Notícia**. “O passeio de Camille Claudel pelo Estado”, Joinville, 24/04/2007. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2007.

Jornal **A Notícia**. “As preferidas de Lili”, Joinville, 03/11/2007. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2007.

Jornal **O Estado**. “100 anos de Martinho de Haro”, Florianópolis, s/data. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2007.

Jornal **A Notícia**. “Martinho é louvado pela crítica”, Joinville, 27/02/2008. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2008.

Jornal **Diário Catarinense**. “Memória catarinense”. Florianópolis, 28/02/2008. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2008.

Jornal **Diário Catarinense**. “Um ícone da arte brasileira”. Florianópolis, 31/04/2008. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2008.

Jornal **Diário Catarinense**. “MASC sessentão”. Florianópolis, 31/05/2008. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2008.

**Jornal Diário Catarinense.** “Público recorde”. Florianópolis, s/data. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2009.

**Jornal Plural.** “Tímidas palmas”, Florianópolis, 18/03/2009. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2009.

**Jornal Plural.** “MASC com novo comando” entrevista com Lygia Rousseng Neves, Florianópolis, 14/03/2009. Recorte. Arquivo do MASC, pasta Memória do MASC/2009.

**Revista de História da Biblioteca Nacional.** “Um moderno sessentão”. 13/03/2009. Arquivo do MASC, pasta Memória 60 anos do MASC/2009. Fotocópia.



## **9 ANEXOS**

**ANEXO A** – DECRETO DE 1970. Decreto que dispõe sobre as estruturas administrativas da Secretaria de Educação e dá outras providências. (Florianópolis, SC)

**ANEXO B** – DECRETO DE 1949. Regulamenta o decreto n. SE-31-12-69/8.840 “A” que dispõe sobre a estrutura administrativa da Secretaria da Educação e Cultura e dá outras providências. (Florianópolis, SC)

**ANEXO C** – FUNDO AMAB. Arquivo da Associação dos Museus de Arte do Brasil, sob guarda do Arquivo MAC USP.

**ANEXO D** – Autorização para reprodução dos documentos do Fundo MAC USP. E FUNDO MAC

**ANEXO E** – OFÍCIO 483. Correspondência de Walter Zanini à Carlos Humberto Corrêa convidando para realizarem a primeira reunião dos dirigentes dos museus de arte do Brasil.

**ANEXO F** – MOÇÃO. Moção elaborada pelos participantes do I Colóquio de Diretores de **Museus de Arte** ao Secretário de Educação e Cultura de Florianópolis.

**ANEXO G** – APONTAMENTOS. Anotações/ata elaboradas a partir dos debates realizados no primeiro encontro de dirigentes dos museus de arte do Brasil.

**ANEXO H** – BOLETIM N. 69. Boletim de divulgação do MAC USP em 1966.

**ANEXO I** – OFÍCIO N. 25. Ofício de Carlos Humberto Corrêa à Zanini sobre o espaço físico para realização da Exposição de Nacional de Artes Plásticas por ocasião do III Colóquio da AMAB realizado em Florianópolis.

**ANEXO J** – RELATÓRIO AO ARTISTA CATARINENSE. Relatório elaborado por Harry Laus no primeiro ano de sua gestão como diretor do MASC/1985.









Art. 1.º - O Diretor de Cultura, respectivamente, desenvolverá e coordenará as atividades de ensino literário.

Art. 2.º - A Direção de Cultura, sob a direção do Diretor, promoverá o ensino de português e de línguas estrangeiras.

Art. 3.º - A Direção de Estudos e Pesquisas Literárias exercerá as seguintes funções:

1. Desenvolver e estimular as iniciativas de caráter literário;
2. Promover pesquisas para as áreas afins das atividades nas áreas das letras;
3. Organizar os cursos de cultura literária;
4. Promover campanhas e tomar providências, no sentido do levantamento de livros e outras publicações;
5. Organizar um serviço de informações que se relacione a par de livros e de literatura no Instituto Nacional de Letras;
6. Manter, dar pareceres e informações a respeito das atividades literárias e de pesquisas em português, português e estrangeiras, portuguesas e estrangeiras, portuguesas e estrangeiras, portuguesas e estrangeiras;
7. Organizar e manter atualizada um fichário de instituições literárias;
8. A Direção de Investigação Literária exercerá as seguintes funções:
1. Organizar e promover cursos e conferências, visando ao melhoramento do ensino de português, português e estrangeiras, portuguesas e estrangeiras, portuguesas e estrangeiras;
2. Promover a distribuição de livros, periódicos, folhetins, panfletos, etc., em português, português e estrangeiras, portuguesas e estrangeiras, portuguesas e estrangeiras;
3. Promover a distribuição de livros, periódicos, folhetins, panfletos, etc., em português, português e estrangeiras, portuguesas e estrangeiras, portuguesas e estrangeiras;
4. Promover a distribuição de livros, periódicos, folhetins, panfletos, etc., em português, português e estrangeiras, portuguesas e estrangeiras, portuguesas e estrangeiras;

IV.1 - DA DIREÇÃO DE ARTES

Art. 24.º - A Direção de Artes, subordinada diretamente ao Diretor de Departamento de Cultura, exercerá as seguintes funções:

Art. 25.º - A Direção de Artes terá duas seções:

Art. 26.º - A Direção de Teatro e Festejos Artísticos exercerá as seguintes funções:

1. Promover o desenvolvimento e o aperfeiçoamento das artes, tanto literárias, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
2. Promover a divulgação das artes, tanto literárias, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
3. Promover a organização de eventos artísticos, tanto literários, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
4. Promover a organização de eventos artísticos, tanto literários, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
5. Promover a organização de eventos artísticos, tanto literários, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
6. Promover a organização de eventos artísticos, tanto literários, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
7. Promover a organização de eventos artísticos, tanto literários, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
8. Promover a organização de eventos artísticos, tanto literários, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
9. Promover a organização de eventos artísticos, tanto literários, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
10. Promover a organização de eventos artísticos, tanto literários, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
11. Promover a organização de eventos artísticos, tanto literários, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
12. Promover a organização de eventos artísticos, tanto literários, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
13. Promover a organização de eventos artísticos, tanto literários, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
14. Promover a organização de eventos artísticos, tanto literários, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
15. Promover a organização de eventos artísticos, tanto literários, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
16. Promover a organização de eventos artísticos, tanto literários, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
17. Promover a organização de eventos artísticos, tanto literários, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
18. Promover a organização de eventos artísticos, tanto literários, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
19. Promover a organização de eventos artísticos, tanto literários, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
20. Promover a organização de eventos artísticos, tanto literários, quanto de outras artes, de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;

Art. 27.º - A Direção de Fomento Artístico terá as seguintes atribuições:

1. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
2. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
3. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
4. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
5. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
6. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
7. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
8. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
9. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
10. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;

1. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
2. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
3. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
4. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
5. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
6. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
7. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
8. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
9. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;
10. Promover a organização de conferências, simpósios, exposições, etc., de acordo com as necessidades da cultura e da sociedade;

IV.2 - DO TEATRO AVANÇO DE CARVALHO

Art. 28.º - As Direções de Teatro do Departamento de Cultura terão as seguintes atribuições:

Art. 29.º - O Teatro Avança de Carvalho terá as seguintes atribuições:

Art. 30.º - A Direção Executiva, sob a direção do Diretor Executivo, exercerá as seguintes funções:

Art. 31.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 32.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 33.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 34.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 35.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 36.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 37.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 38.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 39.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 40.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 41.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 42.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 43.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 44.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 45.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 46.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 47.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 48.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 49.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 50.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 51.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 52.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:

Art. 53.º - A Direção Executiva exercerá as seguintes funções:







de Educação, destinados a possibilitar a realização das metas estabelecidas para o período abrangido pelo Plano Nacional de Educação e a revisão periódica do Plano Estadual de Educação, no sentido de apoiar as iniciativas de implementação do Plano e realizar avaliações necessárias.

2. Participar da organização dos recursos para provimento dos cargos técnicos e de magistério;

3. Colaborar com o Departamento de Administração na elaboração do orçamento-programa do Secretário;

4. Com vistas ao Plano Estadual de Educação, promover:

4.1. A formulação de planos para melhoria da rede escolar;

4.2. A elaboração de projetos, para a criação de estabelecimentos de ensino de acordo com as necessidades regionais;

4.3. A revisão dos planos de avaliação de resultados escolares, considerando-os com o sistema de ensino progressivo; realização dos programas de aperfeiçoamento de magistério em conformidade com o Plano Estadual de Educação;

4.4. Criar ou promover estabelecimentos para a Assessoria de Planejamento, no que diz respeito a competência do setor;

4.5. Exercer a fiscalização das necessidades técnicas decorrentes da aplicação do plano escolar.

Art. 124 - Competem ao Setor de Estatísticas:

1. Levantar e interpretar os dados necessários à execução dos programas e projetos a cargo da Assessoria de Planejamento;

2. Cooperar com demonstrativos estatísticos da tendência da população dentro de todos os níveis;

3. Elaborar pesquisas quanto as necessidades de rede escolar;

4. Manter atualizada as demonstrativos de rede escolar a nível estadual;

5. Desempenhar as demais tarefas que lhe forem atribuídas que tenham caráter técnico da Assessoria de Planejamento;

6. Promover publicações técnicas e gráficas tendo em vista a informação e a divulgação;

7. Exercer o cargo de Diretor Estadual de Estatística sob a autoridade do Plano Estadual de Educação;

8. Articular-se com a Secretaria Regional de Planejamento (SRP) e Departamento Nacional de Estatísticas (DNE), para obtenção de dados, pesquisas e estatísticas técnicas.

VII - DO ATRIBUICIONAMENTO DE FUNÇÕES

Art. 125 - A Assessoria técnica exerci suas funções que previstas no plano legal que lhe foram atribuídas pelo Secretário de Estado.

VIII - DO SETOR EXECUTIVO DO PLANO NACIONAL DE EDUCAÇÃO

Art. 126 - As Setor Executivos do Plano Nacional de Educação, são responsáveis está diretamente subordinado ao Secretário de Estado, sob a direção de recursos técnicos nas diversas áreas de atuação.

Parágrafo único - Os Planos de Atividade dos setores, subordinados estabelecidos sob a supervisão da Comissão Nacional de Educação, estão a cargo Comitê de Coordenação que coordenará as atividades necessárias à implementação dos recursos, dependentes com os setores do Plano Estadual de Educação.

IX - DO GRUPO CENTRAL DE COORDENAÇÃO

Art. 127 - Ao Grupo Central de Coordenação, constituído pelo Secretário de Estado e pelos Diretores dos Departamentos, das Assessorias e das Coordenadorias Regionais de Educação a nível as atribuições do Secretário competem:

1. Definir prioridades de rede escolar pedagógicas e administrativas no sentido de controlar e estabelecer metas que tenham caráter obrigatório;

2. Verificar a implementação dos planos escolares sob a direção, bem como a execução, operacional, dos que têm caráter, não obrigatório, a fim de obter resultados mais satisfatórios de trabalho e possibilitar que fundamentos um melhor uso de seus recursos humanos e materiais;

3. Definir metas anuais do plano educacional;

4. Estabelecer prioridades quanto à aplicação de recursos humanos e materiais nos níveis de Educação;

5. Promover, através de seu Presidente, as Comissões de Trabalho Regional e Local de acordo legal que dispõem a implementação do processo educacional;

6. Dirigir as pesquisas realizadas do Conselho Estadual de Educação, visando ao estudo de que as mesmas sejam utilizadas pela administração escolar e estabelecimentos de ensino.

Divisões Gerais

Art. 128 - Fica assim distribuídas as Coordenadorias Locais de Educação, subordinadas as Coordenadorias Regionais de Educação, criadas pelo Lei 441, de 21-5-57, combinada com o Decreto 11.212-57/58.

1. 1ª Coordenadoria Regional de Educação com sede na cidade de Florianópolis.

a) - Florianópolis (sede)

b) - Florianópolis (sede)

c) - Florianópolis (sede)

2. 2ª Coordenadoria Regional de Educação com sede na cidade de Anitápolis.

a) - Anitápolis (sede)

b) - Anitápolis (sede)

c) - Anitápolis (sede)

3. 3ª Coordenadoria Regional de Educação com sede na cidade de Major Gercino e São João Batista.

a) - Major Gercino (sede)

b) - São João Batista (sede)

c) - São João Batista (sede)

4. 4ª Coordenadoria Regional de Educação com sede na cidade de São José do Rio Negro.

a) - São José do Rio Negro (sede)

b) - São José do Rio Negro (sede)

c) - São José do Rio Negro (sede)

5. 5ª Coordenadoria Regional de Educação com sede na cidade de Tubarão.

a) - Tubarão (sede)

b) - Tubarão (sede)

c) - Tubarão (sede)

6. 6ª Coordenadoria Regional de Educação com sede na cidade de Brusque.

a) - Brusque (sede)

b) - Brusque (sede)

c) - Brusque (sede)

7. 7ª Coordenadoria Regional de Educação com sede na cidade de Itapiranga.

a) - Itapiranga (sede)

b) - Itapiranga (sede)

c) - Itapiranga (sede)

8. 8ª Coordenadoria Regional de Educação com sede na cidade de Brusque.

a) - Brusque (sede)

b) - Brusque (sede)

c) - Brusque (sede)

9. 9ª Coordenadoria Regional de Educação com sede na cidade de Brusque.

a) - Brusque (sede)

b) - Brusque (sede)

c) - Brusque (sede)

10. 10ª Coordenadoria Regional de Educação com sede na cidade de Brusque.

a) - Brusque (sede)

b) - Brusque (sede)

c) - Brusque (sede)

11. 11ª Coordenadoria Regional de Educação com sede na cidade de Brusque.

a) - Brusque (sede)

b) - Brusque (sede)

c) - Brusque (sede)

12. 12ª Coordenadoria Regional de Educação com sede na cidade de Brusque.

a) - Brusque (sede)

b) - Brusque (sede)

c) - Brusque (sede)

13. 13ª Coordenadoria Regional de Educação com sede na cidade de Brusque.

a) - Brusque (sede)

b) - Brusque (sede)

c) - Brusque (sede)

14. 14ª Coordenadoria Regional de Educação com sede na cidade de Brusque.

a) - Brusque (sede)

b) - Brusque (sede)

c) - Brusque (sede)

15. 15ª Coordenadoria Regional de Educação com sede na cidade de Brusque.

a) - Brusque (sede)

b) - Brusque (sede)

c) - Brusque (sede)

16. 16ª Coordenadoria Regional de Educação com sede na cidade de Brusque.

a) - Brusque (sede)

b) - Brusque (sede)

c) - Brusque (sede)





## ANEXO C



### ARQUIVO MAC USP

#### **FUNDO DA ASSOCIAÇÃO DOS MUSEUS DE ARTE DO BRASIL: 1967-1977**

A Associação dos Museus de Arte do Brasil foi fundada em 12 de julho de 1967, durante o II Colóquio dos Diretores de Museus de Arte do Brasil. Entre 1967 e 1977, consta como endereço de sua sede o Museu de Arte Contemporânea da USP.

A criação da Associação foi idealizada durante o I Colóquio de Dirigentes de Museus, realizado pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo no ano de 1966.

De acordo com sua Carta de Princípios, tem por finalidade congregar os museus de arte, públicos e privados, do Brasil; empenhando-se, entre outras tarefas, pela divulgação das finalidades culturais e educacionais dos museus de arte, do reconhecimento do caráter técnico-científico dos museus, em estabelecer relações com entidades de classe representativas dos artistas e críticos de arte, em publicar boletins e organizar colóquios anuais. Caracterizando-se assim, como uma associação, cultural, científica e educacional.

Na documentação depositada atualmente no MAC-USP não há informação sobre a data de sua extinção.

O Fundo possui 2 metros lineares de documentos dos gêneros textual e iconográfico, além de 6 fitas-cassetes (magnética) do gênero sonoro.

#### **Lista de Identificação Sumária dos Documentos Gerados pela AMAB**

##### **Ata de Assembléia da Associação dos Museus de Arte do Brasil**

Conteúdo: Ata, Minuta de Ata, Cópia de Ata, Balanço Contábil.

Datas-limite: 22/04/1968-28/05/1972

Notação: AMAB 001/001

##### **Carta de Princípios da Associação dos Museus de Arte do Brasil**

Conteúdo: Minuta de Carta de Princípio, Carta de Princípio.

Datas-limite: [1968]-1969

Notação: AMAB 001/002

**Caderno de Registro [de Documentos Enviados e/ou Presença]**

Conteúdo: Caderno de Registro.

Datas-limite: 1967-1973

Notação: AMAB 001/003

**Comunicado Interno da AMAB**

Datas-limite: 25/01/1970-08/10/1975

Notação: AMAB001/004

**Declaração de Imposto de Renda**

Conteúdo: Formulários para Declaração de Renda, Ficha de Razão, Extrato Bancário, Recibo de Pagamento, Demonstração de Resultado de Exercício Financeiro, Ofício, Ficha de Sub-razão, Nota Fiscal, Certificado de Registro Profissional, Demonstrativo de Balancete, Ficha Cadastro de Contribuinte, Cartão de CGC

Datas-limite: 1968-1975

Notação: AMAB 001/005

**Demonstrativo de Balancete Contábil**

Conteúdo: Recibo de Anuidade, Formulário de Contribuinte, Formulário de Cadastro de Empresa, Cópia de Ata de Assembléia, Demonstrativo de Balancete.

Datas-limite: 1968-1974

Notação: AMAB 001/006

**Demonstrativo de Balancete Contábil**

Conteúdo: Ficha de Lançamento Razão-débito (Ficha Tríplice); Extrato Bancário, Recibo de Pagamento, Relação de Prestação de Contas de Anuidade, Demonstrativo de Balanço, Talão de Cheque.

Datas-limite: 1972-1974

Notação: AMAB 001/007

**Estatuto da Associação dos Museus de Arte do Brasil**

Conteúdo: Bilhete, Minuta de Estatuto, Anteprojeto de Regulamento, Anteprojeto de Estatuto, Boletim Informativo, Extrato de Ato Consultivo Publicado, Circular.

Datas-limite: [1968]-1969

Notação: AMAB 001/008

**Publicação Editada pela AMAB: Boletim Informativo da AMAB**

Datas-limite: 1968-1972

Notação: AMAB 002/009

**Publicação Recebida**

Conteúdo: Boletim

Datas-limite: 1967-1968

Notação: AMAB 002/010

**Registro da AMAB na Receita Federal**

Conteúdo: Cópia de Decreto Federal, Carta, Procuração, Declaração, Relação de Diretores, Programa de Curso, Demonstrativo de Balancete, Balanço Geral, Demonstrativo de Posição em Caixa, Extrato de Banco, Nota Fiscal, Recibo de Pagamento.

Datas-limite 1968-1972  
Notação: AMAB 0021/011

#### **Documentação Geral da AMAB de 1967**

- Ofício Enviado: 28/09/1967-27/12/1967
  - Carta e Ofício Recebido: 03/08/1967-18/12/1967
  - Artigo e Notícia Publicada em Jornais: 12/08/1967-17/12/1967
- Conteúdo: Ofício, Carta, Recorte de Jornal  
Datas-limite: 03/08/1967-27/12/1967  
Notação: AMAB 002/012

#### **Documentação Geral da AMAB de 1968**

- Ofício Enviado: 09/01/1968-28/11/1968
  - Carta, Ofício e Telegrama Recebido: 12/02/1968-16/12/1968
  - Pré-Proposta para Análise da Situação dos Museus: 1968
  - Programação da AMAB 1968/1969: 1968
  - Recibo de Pagamento de Anuidade: 07/09/1968
  - Artigo e Notícia Publicada em Jornal: 03/01/1968-07/11/1968
- Conteúdo: Carta, Ofício, Telegrama, Proposta de Análise, Programação, Recibo de Pagamento.  
Datas-limite: 03/01/1968-16/12/1968  
Notação: AMAB 002/013 2v

#### **Documentação Geral da AMAB de 1969**

- Carta, Circular e Ofício Enviado: 06/01/1969-02/12/1969
  - Carta, Circular, Ofício e Telegrama Recebido: 02/01/1969-dez. 1969
  - Relação da 1ª Diretoria da AMAB: 1969
  - Relação dos Museus e Associados e Pessoas Relacionadas à AMAB: 1969
  - Visita de Especialista do Conselho Internacional de Museus: abr. 1969
  - Artigo e Notícia Publicada em Jornal: 13/04/1969-23/12/1969
- Conteúdo: Carta, Circular, Ofício, Telegrama, Lista de Pessoas e Instituições Vinculadas à Instituição, Bilhete, Programa de Visita, Folder, Boletim Informativo, Recorte de Jornal.  
Datas-limite: 02/01/1969-23/12/1969  
Notação: AMAB 002/4

#### **Documentação Geral da AMAB de 1970**

- Relação dos Museus Filiados à AMAB, [1969]
  - Relação de Entidades Filiadas à AMAB, [1969]
  - Ofício Enviado: 18/11/1970
  - Carta, Comunicado, Ofício e Telegrama Recebido: 02/03/1970-25/11/1970
  - Minuta de Relatório de Atividade 1969/1970: 1970
  - Comunicado Interno: 25/02/1970-08/10/1970
  - Textos Diversos Relacionados ao V Colóquio de 1970
  - Moções do V Colóquio de 1970
  - Minuta de Boletim AMAB Nº 17: jan. 1971
  - Artigo e Notícia Publicada em Jornal: 09/01/1970-10/12/1970
  - Recibo de Pagamento de Anuidade: 03/03/1970
- Conteúdo: Carta, Ofício, Circular, Telegrama, Recibo de Pagamento, Boletim Informativo, Comunicado, Moção, Recorte de Jornal.

Datas-limite: [1969]-10/12/1970

Notação: AMAB 003/015

**Documentação Geral da AMAB de 1970: Cadastro de Museus e Coleções de Arte do Brasil, 1970**

Conteúdo: Carta, Formulário para Registro de Informações sobre as Instituições e Coleções Artísticas.

Datas-limite: 1970

Notação: AMAB 003/016 v. 1

**Documentação Geral da AMAB de 1970: Cadastro de Museus e Coleções de Arte do Brasil, 1970**

Conteúdo: Carta, Formulário para Registro de Informações sobre as Instituições e Coleções Artísticas, Ficha Catalográfica, Fotografia.

Datas-limite: 1970

Notação: AMAB 003/016 v. 2

**Documentação Geral da AMAB de 1970: Cadastro de Museus e Coleções de Arte do Brasil, 1970**

Conteúdo: Carta Formulário para Registro de Informações sobre as Instituições e Coleções Artísticas, Planta Baixa, Balanço Contábil, Escritura de Constituição de Sociedade Civil, Ata de Assembléia, Folder.

Datas-limite: 1970

Notação: AMAB 003/016 v. 3

**Documentação Geral da AMAB de 1970: Cadastro de Museus e Coleções de Arte do Brasil, 1970**

Conteúdo: Formulário para Registro de Informações sobre as Instituições e Coleções Artísticas, Planta Baixa, Relatório de Atividade, Programa de Atividades, Cópia de Lei, Organograma, Fluxograma de Atividades, Regulamento, Recorte de Jornal, Catálogo, Ficha Catalográfica, Cópia Reprográfica de Fotografia.

Datas-limite: 1970

Notação: AMAB 003/016 v. 4

**Documentação Geral da AMAB de 1971**

- Ofício Enviado: 07/01/1971-29/12/1971

- Carta, Comunicado, Ofício Recebido: 05/03/1971-28/12/1971

- Boletim AMAB: 1971

- Comunicado AMAB

- Artigo e Notícia Publicados em Jornal: 13/01/1971-21/12/1971

- Cadastro de Sócio: [1971]

- Encontro em Recife: 04/05/1971-15/05/1971

Conteúdo: Ofício, Carta, Comunicado, Formulário de Cadastro, Telegrama, Boletim, Pauta de Edição, Pauta de Reunião, Ata de Reunião, Fotografia, Informativo, Recorte de Jornal.

Datas-limite: 07/01/1971-29/12/1971

Notação: AMAB 003/017

**Documentação Geral da AMAB de 1972**

- Carta, Ofício Enviado: 10/02/1972-29/12/1972

- Carta, Telegrama Recebido: 04/02/1972-17/11/1972
- Artigo de Mário Barata: Carta de Veneza:
- Proposta de Organização de Departamento de Documentação:
- Norma para Estágio no Museu Nacional de Belas Artes
- Ficha Catalográfica do Instituto Real Del Patrimônio Artístico
- Comunicado de Estágio
- Proposta de Exposição
- Comunicado do VI Colóquio da AMAB
- Relatório de Atividade da AMAB 1971/1972: 1972
- Artigo e Notícia Publicados em Jornal: 22/02/1972-08/12/1972

Conteúdo: Carta, Ofício, Telegrama, Artigo de Revista, Proposta de Organização, Norma de Estágio, Ficha Catalográfica, Comunicado, Proposta de Exposição, Relatório de Atividade, Recorte de Jornal.

Datas-limite: 10/02/1972-08/12/1972

Notação: AMAB 003/018

### **Documentação Geral da AMAB de 1973**

- Ofício Enviado: 17/01/1973-12/11-1973
- Carta, Comunicado, Telegrama Enviado: 24/01/1973-24/09/1973
- Artigo e Notícia Publicados em Jornal: 18/01/1973-11/11/1973

Conteúdo: Carta, Comunicado, Ofício, Telegrama, Recorte de Jornal.

Datas-limite: 17/01/1973-12/11/1973

Notação: AMAB 004/019

### **Documentação Geral da AMAB de 1974**

- Carta Enviada: 15/01/1974-14/05/1974

Conteúdo: Carta.

Datas-limite: 15/01/1974-14/05/1974

Notação: AMAB 004/020

### **Documentação Geral da AMAB de 1975**

- Carta e Ofício Enviado: 1975
- Minuta do Estatuto da Associação dos Amigos do MAC USP: [1975]
- Artigo e Notícia Publicados em Jornal: 15/09/1975-29/10/1975

Conteúdo: Carta, Ofício, Proposta de Estatuto, Recorte de Jornal

Datas-limite: 15/09/1975-29/10/1975

Notação: AMAB 004/021

### **Documentação Geral da AMAB de 1976**

- Carta Enviada: 1976
- Ofício Recebido: 27/10/1970-22/11/1970
- Relação de Diretores da AMAB: [1976] [Proposta para Dirigentes?]
- Artigo e Notícia Publicados em Jornal: 08/07/1976-12/11/1976

Conteúdo: Carta, Ofício, Lista de Pessoas Vinculadas à Instituição, Recorte de Jornal

Notação: AMAB 004/22

### **Documentação Geral da AMAB de 1977**

- Carta Enviada: 16/03/1977
- Ofício Recebido: 04/04/1977-05/03/1977

Notação: AMAB 004/023

## **II Colóquio de Diretores de Museus de Arte, 1967**

Conteúdo: Carta, Ofício, Programa de Evento, Folder, Entrevista, Relação de Princípios, Organograma, Plano de Funcionamento de Instituição, Ata, Anteprojeto de Estatuto, Formulário para Cadastro, Minuta de Formulário, Relatório de Atividade, Ata de Reunião, Artigo Publicado (Recorte de Jornal), Notícia Publicada (Recorte de Jornal).

Notação: AMAB 004/024 2v.

Datas-limite: 1968

Notação: AMAB 004/024

## **III Colóquio de Diretores de Museus de Arte, 1968**

Conteúdo: Carta, Esquema de Montagem de Obra, Texto Original para Catálogo, Convite, Pauta de Reunião, Relação para Composição de Diretoria, Carta de Princípio, Estatuto, Bilhete, Moção, Comunicado, Boletim, Artigo Publicado (Recorte de Jornal), Notícia Publicada (Recorte de Jornal).

Datas-limite: 1968

Notação: AMAB 004/025

## **IV Colóquio de Diretores de Museus de Arte, 1969**

Conteúdo: Carta, Ofício, Proposta de Organização de Evento, Programa de Evento, Recibo de Depósito Bancário, Relatório de Atividade, Comunicação, Proposta de Evento, Moção, Recibo de Pagamento de Anuidade, Instrução para Edição de Catálogo, Lista de Obra, Minuta de Boletim Informativo, Artigo Publicado (Recorte de Jornal), Notícia Publicada (Recorte de Jornal).

Datas-limite: 1969

Notação: AMAB 005/026

## **V Colóquio de Diretores de Museus de Arte, 1970**

Conteúdo: Carta, Circular, Ofício, Relatório de Atividade, Boletim Informativo, Roteiro de Palestra, Comunicação, Proposta de Evento, Moção, Nota Fiscal, Diapositivo, Artigo Publicado (Recorte de Jornal), Notícia Publicada (Recorte de Jornal).

Datas-limite: 1970

Notação: AMAB 005/027 2v

## **VI Colóquio de Diretores de Museus de Arte, 1972**

Conteúdo: Carta, Ofício, Boletim Informativo, Programa de Evento, Relação de Participantes, Lista de Presença, Proposta de Adesão, Comunicação, Relatório de Atividade, Ata de Reunião, Fotografia, Artigo Publicado (Recorte de Jornal), Notícia Publicada (Recorte de Jornal).

Datas-limite: 1971

Notação: AMAB 005/028 3v

## **VIII Colóquio de Diretores de Museus de Arte, 1974**

Conteúdo: Ofício, Telegrama, Circular, Cronograma de Atividades, Ficha de Inscrição, Programa de Evento, Lista de Participante, Texto de Abertura do Colóquio, Relatório de Atividade, Artigo Publicado (Recorte de Jornal), Notícia Publicada (Recorte de Jornal).

Datas-limite: 1974

Notação: AMAB 005/029

### **X Colóquio de Diretores de Museus de Arte, 1976**

Conteúdo: Carta, Ofício, Informativo, Proposta de Adesão, Relação de Participante, Programa de Evento, Depoimento, Relatório de Atividade, Convite, Catálogo, Folder, Artigo Publicado (Recorte de Jornal), Notícia Publicada (Recorte de Jornal).

Datas-limite: 1976

Notação: AMAB 005/030

### **Duplicata de Documento**

Conteúdo: Carta de Princípios da AMAB (1968); Boletim Informativo da AMAB. (1967-1971); Comunicado Interno da AMAB (1969-1970)

Notação AMAB 006

### **Duplicata de Documento**

Conteúdo: Formulário para Cadastro de Museu, sem preenchimento (1970); Documento Impresso do IV Colóquio (1969); Documento Impresso do V. Colóquio (1970); Documento do VI Colóquio (1972)

Notação AMAB 007

### **Duplicata de Documento**

Conteúdo: Documento do VI Colóquio (1972); Documento do VIII Colóquio. (1974)

Notação AMAB 007

### **Documentação de Gênero Sonoro Fundo MAC USP**

#### **IV Colóquio de Diretores de Museus da AMAB: 04/11//1969-06/11/1969**

Notação: Fundo MAC USP 02/00001-02/00006

**6 Fitas-cassete (magnética)**

## ANEXO II



Associação de Artes Contemporâneas  
e Contemporânea de São Paulo

### DECLARAÇÃO DE RESPONSABILIDADE DA ASSOCIAÇÃO DE ARTES CONTEMPORÂNEAS E CONTEMPORÂNEA DE SÃO PAULO

A ASSOCIAÇÃO DE ARTES CONTEMPORÂNEAS E CONTEMPORÂNEA DE SÃO PAULO, inscrita no CNPJ nº 06.910.788/0001-00, localizada na Rua da Bandeira nº 100, São Paulo - SP, (055) 5082.1111, por meio desta declara que exclusivamente através de suas atividades artísticas, culturais, educativas, de gestão cultural, de extensão e de outras, realiza as atividades de interesse público de que trata a Lei nº 13.018/2014.

Esta obra também se enquadra e alinha as atividades de interesse público de que trata a Lei nº 13.018/2014 e encontra-se em conformidade com o disposto no artigo 1º da Lei nº 13.018/2014.

Esta declaração encontra-se em conformidade com o disposto no artigo 1º da Lei nº 13.018/2014 e encontra-se em conformidade com o disposto no artigo 1º da Lei nº 13.018/2014. Esta declaração encontra-se em conformidade com o disposto no artigo 1º da Lei nº 13.018/2014 e encontra-se em conformidade com o disposto no artigo 1º da Lei nº 13.018/2014.

Esta declaração encontra-se em conformidade com o disposto no artigo 1º da Lei nº 13.018/2014 e encontra-se em conformidade com o disposto no artigo 1º da Lei nº 13.018/2014.

Esta declaração encontra-se em conformidade com o disposto no artigo 1º da Lei nº 13.018/2014 e encontra-se em conformidade com o disposto no artigo 1º da Lei nº 13.018/2014.

### DECLARAÇÃO DE RESPONSABILIDADE - OBRAS DE INTERESSE PÚBLICO

#### DECLARAÇÃO

A ASSOCIAÇÃO DE ARTES CONTEMPORÂNEAS E CONTEMPORÂNEA DE SÃO PAULO, inscrita no CNPJ nº 06.910.788/0001-00, localizada na Rua da Bandeira nº 100, São Paulo - SP, (055) 5082.1111, por meio desta declara que exclusivamente através de suas atividades artísticas, culturais, educativas, de gestão cultural, de extensão e de outras, realiza as atividades de interesse público de que trata a Lei nº 13.018/2014.

Nome Completo: **Associação de Artes Contemporâneas e Contemporânea de São Paulo**  
CNPJ: **06.910.788/0001-00** - Rua da Bandeira nº 100

Endereço: Rua da Bandeira nº 100

Endereço: Rua da Bandeira nº 100

Telefone: (055) 5082.1111

Telefone: (055) 5082.1111

Assinatura: **[Assinatura]**  
Data: **[Data]**

Assinatura: **[Assinatura]**  
Data: **[Data]**

**ARQUIVO MAC USP**

**Documentos Seleccionados para Autorização de Reprodução  
Suely Lima de Assis Pinto**

**FUNDO MAC USP**

**Total de Documentos Textuais Solicitados: 13 documentos**

1 – Ofício n. 25/68 enviado por Carlos Humberto P. Corrêa, Diretor do Museu de Arte Moderna de Florianópolis, ao Professor Walter Zanini, Diretor do MAC USP. Datado em Florianópolis em 10 de maio de 1968.

Datilografado, em português, 1 página.

Anexos:

1.1 Planta da Exposição da AMAB em Florianópolis no Museu de Arte Moderna de Florianópolis, sem identificação de autoria, sem data.

Planta Museográfica, 10 cm x 27 (dimensão total do documento).

1.1 Planta dos Salões de Exposição da 1ª Exposição de Arte Nacional da AMAB, sem identificação de autoria, sem data.

Planta Museográfica, 22,5 cm x 33 cm (dimensão total do documento).

Fundo MAC USP 0050/004 (Correspondência entre a Diretoria do MAC USP e o Estado de Santa Catarina).

2 – MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Boletim de Informações n. 52**, 14 out 1965.

Impresso, 1 página.

Fundo MAC USP 0050/004

3 – ASSOCIAÇÃO DE MUSEUS DE ARTE DO BRASIL. Comunicado Interno n. 2, São Paulo, 18 maio 1970.

Impresso, 8 páginas.

Fundo MAC USP 0134/007

4 – Relatório de Viagem aos Estados Unidos do Professor Walter Zanini para participar como representante brasileiro na Conferência dos Dirigentes de Museus de Arte do Hemisfério em Nova York. Datado em São Paulo em 29 de março de 1972.

Impresso, 3 páginas.

Fundo MAC USP 0013/004

5 – Ofício MAC 483/66. Ofício enviado pelo Professor Walter Zanini, Diretor do MAC USP, ao Professor Carlos Humberto Corrêa, Diretor do Museu de Arte Moderna de Florianópolis (SC). Datado em São Paulo em 09 de setembro de 1966.

Cópia datilografada, 1 página.

Fundo MAC USP 0013/001 v. 1 (Dossiê Colóquio dos Diretores de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966).

6 – Ata de Reunião, [setembro 1966].

Manuscrita, em português, 56 páginas

Fundo MAC USP 0013/001 v. 1 (Dossiê Colóquio dos Diretores de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966).

7 – Texto sem identificação arrolando questões discutidas no encontro, sem assinatura, [setembro 1966].

Datilografado/manuscrito, em português, 5 páginas.

Fundo MAC USP 0013/001 v. 1 (Dossiê Colóquio dos Diretores de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966).

8 – Proposição apresentada pelo Departamento de Cultura, da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Paraná, por ocasião do Primeiro Colóquio de Dirigentes de Museus, organizada pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, nos dias 27 e 28 de setembro de 1966, intitulada “o Salão Nacional de Arte Moderna e a Descentralização das Atividades Culturais do Mês”.

Impresso, em português, 11 páginas.

Fundo MAC USP 0013/001 v. 1 (Dossiê Colóquio dos Diretores de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966).

9 – Ata da Reunião do dia 27 de setembro.

Datilografada/Manuscrita, em português, 28 páginas.

Fundo MAC USP 0013/001 v. 1 (Dossiê Colóquio dos Diretores de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966).

10 – Ata de Reunião do “1º Colóquio de Diretores de Museus do Brasil”, setembro de 1966.

Datilografada, em português, 16 páginas.

Fundo MAC USP 0013/001 v. 1 (Dossiê Colóquio dos Diretores de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966).

11 – Ata de Reunião do “1º Colóquio de Diretores de Museus do Brasil”, setembro de 1966.

Datilografada, em português, 11 páginas.

Fundo MAC USP 0013/001 v. 1 (Dossiê Colóquio dos Diretores de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966).

12 – Carta enviada por Carlos Scarinci, Diretor do Museu de Arte do Rio Grande do Sul, e Ennio Marques Ferreira, Diretor do Departamento de Cultura do Paraná, Walter Zanini, Diretor do MAC USP, Lourdes de Amorim Cedran, pelo Diretor do Museu de Arte Contemporânea de Campinas, Conceição Pilo, pelo Diretor do Museu de Arte de Belo Horizonte, Pietro Maria Bardi, Diretor do MASP e por Ulpiano Bezerra de Menezes, pelo Diretor do Museu de Arte e Arqueologia da USP ao Secretário da Educação e Cultura do Estado de Santa Catarina. Datado em São Paulo em 28 de setembro de 1966.

Cópia Datilografada em papel timbrado do Museu de Arte de São Paulo, em português, 2 páginas.

Fundo MAC USP 0013/001 v. 1 (Dossiê Colóquio dos Diretores de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966).

13 – MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO. **Boletim de Informações n. 69**, 12 out 1966.

Impresso, em português, 4 páginas.

Fundo MAC USP 0013/001 v. 1 (Dossiê Colóquio dos Diretores de Museus de Arte, realizado no Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo (SP), entre 27 e 28 setembro de 1966).

São Paulo, dezembro de 2010.

1. The first part of the document discusses the importance of maintaining accurate records of all transactions and activities. It emphasizes that proper record-keeping is essential for the transparency and accountability of the organization. This section also outlines the various methods and tools used to collect and analyze data, ensuring that the information is reliable and up-to-date.

2. The second part of the document focuses on the implementation of these practices across different departments and projects. It provides detailed instructions on how to set up systems for data collection and how to ensure that all staff members are trained and aware of their responsibilities. This section also addresses the challenges that may arise during the implementation process and offers strategies to overcome them.

3. The third part of the document discusses the importance of regular communication and reporting. It highlights the need for clear and concise reports that provide a comprehensive overview of the organization's performance. This section also outlines the various channels and formats used for communication, ensuring that all stakeholders are kept informed and engaged.

4. The fourth part of the document focuses on the evaluation and improvement of the current processes. It emphasizes the need for continuous monitoring and assessment of the organization's performance, identifying areas for improvement and implementing corrective actions. This section also outlines the various tools and techniques used for evaluation and improvement, ensuring that the organization remains competitive and effective.

5. The fifth part of the document discusses the importance of maintaining a strong relationship with external stakeholders. It highlights the need for clear and open communication with customers, suppliers, and other partners. This section also outlines the various strategies and techniques used to build and maintain these relationships, ensuring that the organization remains a trusted and valued member of the industry.

15 de Junho, 48 de setembro de 1954

**Carta de Apresentação**

Expondo, de 27 a 30 de setembro, nos salões do Museu de Arte Contemporânea de S. Paulo, e de Arte de São Paulo, as participações de I Colônia de Pintores de Roma de Arte, entre outras exposições e providências tomadas em referência a vários trabalhos brasileiros, visando a urgente conservação em forma das dependências do Museu de Arte Moderna de São Paulo, visto as condições precárias em que se encontra o prédio, não obedecendo as normas vigentes de segurança e conforto previstas em tal Colônia.

Tal conservação prende-se ao fato de que as obras de arte de S. Paulo e de S. Paulo, são de grande valor e devem ser preservadas nacionalmente, e também ao fato de que tais obras, e primária de um nível precário, visto, por outro lado, o lançamento de projetos de obras nacionais, com a preservação das obras de arte de S. Paulo.

Apresentando o anexo, apresentamos a V. Exa. os dados de uma alta arte e conservação.

Respeitosamente

*Carlos Scarpa*  
Carlos Scarpa

Diretor do Museu de Arte de São Paulo

*Luís Marques Ferraz*  
Luís Marques Ferraz

Diretor do Departamento de Cultura de São Paulo

**MUSEU  
de Arte**

SÃO PAULO - 2011 1 DE ABRIL 2011

Clp 1

*Walter Zanetti*  
Walter Zanetti

Diretor do Museu de Arte de São Paulo  
Rua do B. 2, 21

*Albano*

Secretário de Administração

pa. Museu de Arte de São Paulo  
Comunidade de São Paulo

*Luiz Carlos*  
Luiz Carlos

pa. Museu de Arte de São Paulo  
Rua do B. 2, 21

*Albano*

Secretário de Administração

Diretor do Museu de Arte de São Paulo

*Luiz Carlos*  
Luiz Carlos

pa. Museu de Arte de São Paulo  
Rua do B. 2, 21

**Museu de Arte  
Serviço de Registro e Cultura do Museu de Arte de São Paulo  
Fluminópolis, S.C.**

Presentes à reunião da parte da manhã no MAC:

Conceição Piló = P  
Lurdes Amorim Cedran = L  
Prof. Pietro Maria Bardi = B  
Carlos Humberto Corrêa = C  
Ennio Marques Ferreira = E  
Ulpiano Bezerra de Menezes = U  
Walter Zanini = Z  
Aracy Amaral = A  
Flavio Motta = F

Z- Palavras iniciais...

P- Mensagem do Prefeito de B.H. aos congressistas...  
(Prefeito que tem demonstrado enorme carinho às causas  
dos museus)

Z- Introito... (corrigir propriedade do Museu de Arte  
de S. Paulo)

E-O descaso do Itamarati...

P- O Ministério da Educação e Cultura, através do Patri-  
mônio Hist. faz um trabalho, ou tem feito um trabalho  
respeitável.

Z- Dificilmente este encontro somente com alguns museus ar-  
ticulados com o nosso...

A- Propõe que se mande uma simula ao Itamarati

Z- De acordo

B- Antes de mais nada, deveria ser feito um levantamento  
positivo de todos os museus, para se conhecer o que  
existe entre nós, Estado por Estado. Seja de museu  
funcionando ou os que estão sendo organizados, como o  
de Olinda, que vai possuir um salão muito grande, onde

...então; eu sou o menos indicado.

Isso poderia ser de mais pessoas.

Mas a direção geral deve ser dada a um moço; o meu passado cultural, ainda está muito ligado à Europa. Deve ser você que ainda tem as ideias frescas, depois cada um de nós dá a sua participação. Estamos aqui para explicar o que somos.

Este livro negro pode ser feito em sessões:

- 1) parte do levantamento
- 2) todas as falhas
- 3) as propostas

Acho ainda que uma das coisas a fazer é o divórcio que existe entre arte e arte moderna e contemporânea, arte é toda uma só. Os museus de arte contemporânea, deveriam fazer algumas vezes exposições de arte antiga. Precisamos sempre lembrar que somos a síntese do passado.

O problema da n/museu/é que se ficamos restritos, não temos o que expor.

Estamos hoje num ponto, que o melhor jornal de S. Paulo, distribui cocaina.

O Geraldo Ferraz não vai ao n/museu comessar, se a/exposições/é mais de ano e meio.

Ontem à tarde falamos sobre a nomenclatura dos museus - Temos o caso de Carlos Humberto, em vez de ser Museu de Arte de Florianópolis, deveria ser Museu de Arte de Sta. Catarina.

Ainda a confusão histórica.

O que acham de ser chamado Museu de Arte do século XXI?

Museu de Arte

Museu de Arte, porque é mais amplo.

No Rio

Deve-se conseguir que se tombo também as coisas de fora, quando das coisas do Paulo Prado já foram embora

Quando F. tinha 3 Benecasi, foram embora para a Suíça, quando isso aconteceu, fui falar com ele; disse-me que a comissão era turva e por isso precisava levar o quadro.

Devíamos pleitear que a lei do tombamento, seja estendida a todas as coisas estrangeiras que estão no P/ país, como aconteceu na França, Inglaterra, etc.

Deve continuar a ouvir o Ennio sobre a Salão Nacional, que ele propõe que se torne salão itinerante.

(parte impressa)

Este trabalho então, achei muito bem consubstanciado

em ponto particular/ contra o Ministério da Educação, aqui no Rio de Janeiro existem outros Departamentos que suprem o Ministério, porém o Estado não possui esses Departamentos como o governo brasileiro, através do Ministério da Ed. temos elementos dispersivos os movimentos culturais.

Nota: Trabalho que consta de:

- 1) proposta
- 2) justificativa da proposta
- 3) lista de notas e comentários
- 4) Distribuição de assunto a todos críticos de arte e diretores de museus.

Apesar que não se faz ação compreendendo a importância da iniciativa privada.

Deve-se considerar que esta sugestão fosse debatida; não se deve esperar um ato de acordo para uma reunião.

...o jornal. De  
...do esse  
...tal por  
...tem

...as coisas: o Brasil moderno que  
...a cidade de pádio, por  
...resinado de um grupo de intelectuais, que de  
...modo assinaram uma declaração para...

...criar um verdadeiro movimento nacional, pagar  
...grupo de deputados, dizendo a eles que os artistas são  
...votos, e procurar uma lei orgânica que irá  
...disciplinar isso tudo; como os Itália, onde tudo isso é  
...disciplinado por lei.

...pelos jornais que cada minuto há uma nova  
...cional

No Rio Grande do Sul acaba de ser criada uma lei que cria  
o Salão de Arte Ferropilha

O Conselho Nac. de Cultura era presidido pelo C.M. não é  
de cultura não, é de cultura.

Acho que precisaria ser formulada por um jurista uma lei  
orgânica de revisão nacional, uma verdadeira lei de cul-  
tura que viesse disciplinar tudo isso. Neste grupo de  
deputados poderia haver um representante de cada Estado.

Essa idéia já está aprovada.

Quando o Flávio M. teve a idéia das Entidades Culturais  
de S. Paulo, pôde contar o que houve, não conseguimos em  
S. Paulo, estabelecer um calendário?

E há necessidade de uma programação antecipada.

Selões circulantes: é bom, mas tem uma falha, devem cir-  
cular tb. as porcelanas?  
É melhor fazer uma escolha dos selões

Que seja feito através do Ministério da Ed. e Cultura que  
é que circule em outros Estados.

Após partir da idéia de que o selão tem que ser bom

...o Ministério de as mesmas condições

... seria bom? (ou seja) se fazer um salão também  
bienal, por causa da Bienal de S. Paulo.

... a Bienal não resolve o problema também. Nos salões  
regionais que poderiam continuar existindo, poderia ser  
... por uma comissão julgadora. (?)

... benefícios anualmente pelas exposições itineran-  
tes

... principalmente com as exposições coletivas.

Acho que se deve ignorar o assunto dos salões e este grupo  
de diretores de museus, fazer ele mesmo em cada Estado  
a sua seleção; daí se organiza uma exposição nacional e  
esta percorreria todo o país.

... de descentralizar e idêntico salões, e idêntico bienal (idêntico  
de soc. etc.)

... manterem bom contacto com os artistas, se faz uma seleção  
em cada Estado; esta exposição circularia pelo país.

... já pensaram de alguma coisa?

... pode-se fazer uma exposição de cada caráter

... seleção rigorosa, podendo-se obter para fazer uma expo-  
sição em Brasília - pronunciamento de diretores de museus.

... Como poderia funcionar isso administrativamente?

... Cada museu poderia fazer uma seleção de 30 obras, escolhi-  
das por uma comissão de diretores.

... É preciso que esta seleção seja feita com a escolha de 10  
artistas que estejam rigorosamente dentro de arte atual,  
gosto de certo currículo, etc.

... Depois se solicita dos governos uma verba para circular  
nos Estados.

... Isso também é muito bom para propaganda dos museus.

... Poderia enfrentar um sério de dificuldades

São Paulo

Brasília, Em...

... 10 Estados já é uma boa representação.

... uma chance para eles terem esta representação, sem  
... a deformação das salões existentes que proli-  
... Estados e Municípios, desviando verbas que se-  
... ser caracterizadas ou menor a? para maior esti-  
... dos artistas? De registro regular de situação das  
... artes plásticas no país, os diretores dos museus resolvem

... Cada um se encarregaria das suas despesas?

... Seria o ideal...

... deveria a escolha ser feita por uma comissão de repre-  
... de museus, com a responsabilidade de diretores

... financiamento os deslocamentos?

... seria pago pelos Estados.

... haverá críticas aos salões?

... Sim, já de acordo com a Afacy.

... Isso tem que ser enviado a todos os governos dos Estados  
... vamos preparar logo... Certo tempo para coordenação...

... Evoluções que esta reunião não fosse despendida

... Será feita uma reunião

... Existe uma série de questões: seleção de obras que vão  
... para o exterior, seleção Itamarati...

... mais praga...

... de acordo: pareceres, 10 anos sem ser chamado para

...do Brasil no Brasil...

...representante do Brasil na Biennale de Veneza... Indiquei a chefe de divisão... (caso dos S.M.) O Vasco M. posto fora, porque... Sr. Francisco M. Sabricho...

...Biennale de Veneza não consta a lista dos... porque a lista dos participantes não... Sr. Juracy de congratulações... Sr. C.M. pelo sucesso, etc...

...Exposição Filantrópica foi uma coisa diferente...

...questão Itamarati, de n/ parte a mais violenta possível... disposto a aceitar qualquer coisa de crítica ao... ao Ministério.

...Setecentos que tinha plantas de vilas litorâneas... que se pagasse alfândega... de Touleste L. não entraram no Brasil... alfândega; devolvi e pedi se fosse para... caso contrário era comércio, mais de l.

...alfândega que a lei de mesma remonta de... ainda não tinha havido nenhuma... como pode funcionar hoje?

...que ficaram na alfândega 4 anos porque eram de... e isso deve pagar alfândega.

...facilidade para o intercâmbio interno.

...alfândega uma caixa com mil kilos de mármore; calc... e inspetor examinou e disse: Está tão... a melhor sair a liberto.

...Póvoa Alegre... (to. coisa muito engraçada)

...inspetor alfândega

... muito  
falava  
gênios

... problemas: como era a situação,  
que você vê como futuro?

O grande problema é o mesmo que de um século não convém.  
... Secretários em cerca de 3 anos e meio. A Divisão  
... tem um órgão, que não se sabe como  
... parece que a massa é o único que im-  
... não, foi o pouco que pude conseguir.

O que existe de difícil no setor cultural é a falta de  
um político, que faça política de cultura, que trate dis-  
tintamente dos assuntos culturais.

A solução real seria transformar em autarquia o Departa-  
mento de Cultura, para poder gerar lucros. As organiza-  
ções governamentais somente dão e nada recebem.

Participantes presentes à reunião da tarde do Museu de Arte:

- Conhecimento Filho - P
- José Amorim Coêrns - L
- Prof. Pietro Maria Bardi - B
- Carlos Humberto Corrêa - C
- Luís Marques Ferreira - E
- Luís Rêgo de Menezes - U
- Carlos Scarpini - S

Colocando algumas idéias:

1) Problemas dos museológicos no Brasil

... que devem ser tomadas essas medidas

... curso de pós-graduação, com um currículo...

... apresentadas apenas como um esquema...  
... outras propostas...

... do Museu N. Bac. é um pouco mais modesto, mas...

... não acredito que esses cursos tenham dado qualquer...

... curso radianter, secundário, etc.

... período da colheita das experiências...

... vai enfrentar 2 anos de pós-graduação...  
... depois fazer o quê? Qual a perspectiva?

... podemos ter possibilidade...

... tem livre 2 cargos... aqui neste museu já...  
... diversos cargos que depois abandonaram o cargo, por...

... pensar naquela currículo, acho uma necessidade...

... é bom que a USP lance a ideia do curso - é importante...

... simplificar um pouco o currículo, por exemplo que...

... das Comissões Vitais organizado pela Sra.

... problema das artes? - Já está sendo...





- 1- Prof. Roberto Cochen - L
- 2- Prof. Pietro Maria Bardi - B
- 3- Carlos Humberto Corrêa - C
- 4- Paulo Marques Ferreira - F
- 5- Celgiano Bezerra de Menezes - U
- 6- Heitor Zanini - Z
- 7- Nancy Amarel - A
- 8- Silvio Motte - P

Palavras iniciais...

Reunião do Prefeito de B.H. com congressistas...  
(Prefeito que tem demonstrado enorme carinho às causas  
dos museus)

- 1- Introdução... (Corrigir propriedade do Museu de Arte  
de S. Paulo)

1- O descaço do Itamarati...

- 1- O Ministério da Educação e Cultura, através do Fórum  
Nacional Hist. fez um trabalho, ou tem feito um trabalho  
respeitável.

- 2- Distingue este aspecto somente com alguns museus ar-  
ticulados com o nosso.

- 3- Propõe que se mande uma comissão ao Itamarati

- 2- De acordo

- 3- Antes de mais nada, deverá ser feito um levantamento  
positivo de todos os museus, para se conhecer o que  
existe entre nós. Estado por Estado. Seja de museus  
funcionando de qualquer estado sendo organizados, seja de  
museus que vão começar um curso muito grande.

O próprio  
obter a um formulário.

por vaidade de determinar  
sujeitos de todo dia a desaparecidos...

Na Recorde Olinda, já foram criados 3 cargos  
de Diretores, dos quais li propostas para a diretoria  
de nome, as mais diversas pessoas, que cada têm a ver  
com o museu.

O negócio de museu no Brasil é ridículo... por confusão  
journalística todo mundo pensa que o Museu de Arte de  
S. Paulo tem milhões. Funcionários como o Luiz... tem  
um ordenado de 3300 nos ajustado o ano passado; 1: se-  
cretária empreitada pelos Diários... é assim que fun-  
ciona o maior Museu do Brasil.  
Pensa que a única que funciona é esta do Zanini, as  
outras não têm condições.

Prepara assim um levantamento geral, dizendo como  
vão o museu e quais as qualidades dos que estão a cargo  
dos mesmos.

No meu caso, do museu de B. H. é mantido pelo município  
sendo seu diretor um banqueiro, que está atualmente em  
Europa.

É preciso que os museus não sejam promovidos por me-  
reces; eles não prestam conta, não publicam balanço, etc.  
Recebi do Minist. de Fazenda um pedido de prestação de  
conta de uma verba de 250.000.000, dada há 16 anos atrás.

É necessário que este levantamento seja feito por pro-  
fissionais habilitados e que tenham coragem de dizer a  
verdade... Quando a tempo passado, preparei a Fundação  
Alvaro Penteado, que se juntassem os 2 museus (por  
questão de segurança das obras, incêndios, etc.) não  
foi possível, por questão de "hierarquia".

Depois os quadros da Fundação sumiram... foram vendidos  
aos diretores de museu... estão nas suas casas... um qua-  
dro; um Casquin avaliado em... cuja soma seria para ter-  
minar o prédio da Fundação.

Nota: 100.000 ou 200.000 dólares (?)

Inclusive poderia ser dito, através de um levantamento  
sério, porque o museu não funciona... procurar abençoar

- Deve ser tentado toda a esforço para isso; eu ainda coloco o mecenas e serviço do museu e não como tem acontecido; o museu e serviço do mecenas.
- A- Apesar da ajuda valiosa delas, custam ao preço muito alto. O museu de arqueologia foi aberto e fechado nova/
- U- Quizeram brincar de museu...
- B- Museu de Arte e Arqueologia é oficialmente um nome errado.
- C- Na Paraná existe o Museu de Arqueologia e Arte Popular, muito bem instalado.
- B- Registre o nome do novo museu de Triana com Museu de Arte Antiga e Moderna.
- Z- A proposta do Prof. Barthelemy é muito importante. Levantamento de museus.
- Este encontro é justamente para que os problemas sejam expostos. A encontro comenta que se explique oral/ as dificuldades e situações. Por ora, podemos já ter então um resumo de situação.
- Poderíamos começar pela F que seria um resumo de situação do Museu de B.H.
- F- O nosso museu é mantido por uma verba municipal; ficamos assim sujeitos ao prefeito e sua sensibilidade. Gostaríamos de ser incluídos numa lei, para maior autonomia.
- Felizmente, o atual prefeito apoia muito o museu, sendo que seu 1º ato foi a restauração do antigo casino, onde funciona o museu na Fampulha.
- Não temos equipe de trabalho, gostaríamos de formar, talvez, os próprios museus pudessem manter esse curso. Conversei com Rodrigo Otávio de Mello Franco a este respeito, mas não cheguei a concretizar a ideia.
- Tenho funcionários encostados, que não funcionam, que o prefeito pretende cortar.
- A lei não permite que se contrate funcionários ou técnicos - como foi o caso do Pedroiro para conservação da impermeabilização, particularmente.
- Com o atual gestão de prefeito tenho conseguido algumas coisas, porém ele ficará só/ até janeiro; não podemos fi

considerado de um prefeito...

tipo. No mesmo caso - sub

tem no n/museu não podemos contratar funcionários...

São acampados no Ibirapuera.

B- A nossa vida é a melhor, mesmo quanto à situação paço-rônica!

C- Solução mais acertada é a diluição dos museus às Universidades.

O n/museu faz parte do Departamento de Cultura, é considerado repartição pública, não pode abrir domingos e feriados, assim por ocasião de exposições, paga particularmente.

Lutamos com a incapacidade dos governos; na área oficial, acham que museu é luxo, não dá voto.

O cargo de direção é um cargo de contrato (Sac. de Ed.) os funcionários são requisitados.

O museu funciona numa casa, que era o club Germania, acampado pelo governo durante a 2ª guerra e ali funcionam muitas outras repartições.

D- O museu é antigo?

C- Criado na época do jovem Lacerda, o ferro está caindo, a Secretaria não tem verba para cancelar... temos problemas com a questão de verba que é orçamentária. A do ano passado foi de 350.000.000; este ano reduzida para 200.000.000 e ainda cortada em 10% pelo governo. Ficamos sem verba para exposições, conferências, etc. A verba para aquisição de obras é de 200.000.000 por ano.

E- Compra a moldura e espere o quadro.

F- O diretor do Museu de Manaus se dava ao luxo de ser pedreiro!

No Catete (Museu da República) existem inúmeros serviços de governo funcionando no pátio do prédio, é a maior confusão.

G- É preciso que deve ser feito em 1º lugar um levantamento.

- A- Necessidade de fazer um grande movimento, coisa ampla.
- U- No congresso, em 1950, foi feito isso.
- F- Foi enviado 2 cópias ao relatório.
- C- O n/mostra alguma coisa para administração, o objeto está atrelado ao relatório...
- B- E a conservação?
- C- Não existe!
- B- Acaba de desesquadrar 5 Portinari e enrolar deixando no depósito, espere uma verba de restauração.
- C- Tenho um Guingard que não posso expor, inclusive a assinatura está raspada, necessita restauração.
- Z- Existem aqui em S. Paulo, alguns restauradores... para escultura é mais fácil. Faz falta um quadro de restauradores habilitados.
- B- A USP acaba de criar o Instituto de Comunicações Visuais.
- Z- Foi nomeado o Campiglia.
- B- Onde não se exige do funcionário nem o ginásio (?) São todas negociações culturais, como foi o caso do desaparecimento dos quadros da Fundação.
- U- A publicação do livro branco é de extrema necessidade.
- B- Se não tivermos coragem disso, então é melhor não fazermos mais nada. Uma espécie de constatação, então ficaremos sabendo que o Museu de S.H. funciona, o do Parandão, etc. Dizer francamente, objetivamente, dissecar... é essencial.
- Z- Então, você gostaria disso?
- B- Encontrarei um pouco de dificuldade de fazer isso, inclusive por causa do Virmond (que ali é meu primo) talvez que entrar com certa cautela... Está havendo uma reestruturação na Secretária, assim

... Fundação de artes plásticas.  
... Ministério de Cultura, interesses  
... ou ainda, talvez o museu  
... do Paraná um desinteresse  
... agora melhorando um peu-  
... arquitetura em Curitiba.

Q- Não seria falta de divulgação?

R- Série de limitações... não temos funcionários.

Q- Os meus existem, mas não funcionam.

R- Para o Fernando Veloso, não tenho um funcionário.  
Há 4 anos estamos tentando um curso de Formação de  
Professores de Desenho, ainda não foi possível.  
Assim vejo com bons olhos a realização deste Colóquio.

Q- O que parece justo, é que o Estado proporcione este  
curso, mas não há interesse.

R- O Patrimônio não tem verba; a Igreja de Sabará foi  
restaurada por uma verba pessoal de um deputado.

Q- O Ministério de Cultura está ausente dos problemas  
das artes plásticas.

R- O Ministério deveria ter pelo menos o cadastramento  
dos museus.

Q- Tudo deve ser dito aqui - O Itamarati não responde nem  
as cartas (caso da Exposição presa na Alfândega).

R- Em Abril deste ano, fizemos uma campanha para a desin-  
tionalização do Salão Nacional de B. Artes de Rio de Ja-  
neiro para outros centros colégiais.

Q- O Ennio sugeriu que o Salão Nac. não fosse situado  
mas sim circulante. Acho a idéia dele bastante justa.  
Resistência de alguns conservadores de Rio.

R- Capital de Salões: verbas estaduais e municipais don-  
de da mesma cidade; prêmios que não são mostrados, etc.

(vide parte impressa)

- 2- Gostaria que o Epelo terminasse a situação genérica.
- E- A Secretaria de Cultura realiza e que o Museu de Arte deveria receber também verbas específicas; no seu caso particular, o Departamento de Cultura tem se ocupado apenas que exclusiva/ das artes plásticas; embora tenha feito outras coisas.
- Z- Alias o Paraná tem feito bastante coisa.
- E- Os salões são feitos com o maior sacrifício.
- Z- O ano passado foi realizado em Blumenau o 1º Salão de Arte Nova, foi a 1ª vez que se procedeu ao levantamento de artistas estancinenses - 60 participantes, 25 aceitos - de Florianópolis e Blumenau. Bastante razoável. Muitos visitantes se recusavam a assinar o ato de presença. O salão foi degradado e arte de generada - embora o prefeito tenha apoiado.
- B- Deixei a necessidade de esclarecer o que é cultura e o que é museu, porque se faz isto.
- A- O museu talvez não seja mais importante que a biblioteca - arte e visões.
- B- Perguntei ao prefeito de n/ cidade o que se poderia fazer para melhorar esta situação. Ele atribuiu a falta de conhecimento do povo.
- A- Nos Est. Unidos já havia e já não há um respeito aqui se achálgas a obra.
- B- A frequência atual dos museus é para vender aquilo que foi divulgado. A um grupo de estudantes que teve a idéia de realizar no leilão de obras de arte, perguntei:
- Quantas vezes os senhores vieram aqui ao n/ museu?
  - Nenhuma!
- Todos eles não foram capazes de subir até o Pinacoteca. Tinham se/ interesse no diário de passagens.
- C- A n/ diretora de cultura nunca entrou no museu.
- Z- É o caso de n/ Baier.
- B- Sempre acontece isso com prefeitos e governadores.

... (illegible) ...

Participantes presentes à reunião do Conselho Acadêmico

- Conceição Fico = 7
- Lúcia Amorim Cadran = 6
- Carlos Humberto Corrêa = 5
- Emílio Marques Ferreira = 4
- Alípio Bezerra de Meneses = 3
- Walter Zanini = 2

2- Poderemos começar pela Lúcia Cadran

L- Ela/esses dias dos outros é o mais jovem funciona com a Secretaria de Educação e Cultura. Sou quem faz o trabalho de coordenação do Museu, não sou a diretora, mas sim fiscal de arte do Estado.

Existe um fator em Campinas: nunca ninguém tomou conhecimento do museu, nem o governo, nem o povo. Com a atual Secretaria de Educação foi comprado o prédio, bastante bom. Criamos a Escolinha de Arte, já agora no parque. pretendemos também o fator político:

Com a passagem do prefeito, aguentamos até o ataque pelos juristas; pretendemos estruturar o museu de uma outra forma, que não venha sofrer com as mudanças de administração.

... (illegible) ...

... idealista... com con  
fiz um planejamento... o museu;

Nota: Apresente em três partes e 2/3 partes  
(vide parte impressa)

Logo que entrei para a Secretaria estadual, fizemos  
um plano de um ano com conselheiros que estavam  
sem do assunto. O Conselho disse que isto é muito  
bonito, mas irrealizável, por questões políticas.  
Quando a atual Secretária entrou, pedimos alguma  
coisa.  
Tudo está caminhando de uma certa forma boa, quando ela  
deixar o cargo, deverá estar tudo mais ou menos acera-  
mentado.

Qual o razão dos ataques?

... que o cargo de diretor do museu é disputado,  
... existe em Campinas um grupo de artistas  
... liderados por um mito: Carcerelli.  
Quando se falou da criação do museu, ele se ofereceu  
... ser diretor.

Neste caso é muito possível receber ataques de um jor-  
nal.

- 1- Mas tive medo que o meu trabalho de artista fosse pro-  
judicado. Assim não quero ser diretor, porque então  
iriam dizer, no caso de ser premiada, que obtive o prêm-  
io porque sou diretora.  
No Bocalinhy escolhi professoras, algumas minhas alu-  
nas.

... jovem como a minha, tem um acervo de 50 ob.  
Troquei um trabalho meu, para adquirir uma obra de  
Trindade Lual.  
Fizemos exposições a ano todo, todos os meses.

- 2- No caso de Campinas, temos mais um exemplo de museu  
estatal, Sec. de Educação Municipal. Seria o ideal, se  
... de Secretaria de Ed.

quando quer fazer  
para isso. Há par-  
ticularidades, como  
as dificuldades, como  
as coisas que perdem grande  
importância para a conservação

- 2) problemas do museu são os mesmos;
- 3) pessoal (vide parte impressa)

Dizem 2 palavras sobre o próprio museu.  
Durante 2 anos as peças ficaram sem desfalhar alguma  
peças se romperam. Foi uma acção de museu lastima

com a inauguração do Prédio de Hist. e Geog. na Cidade  
Arqueológica, ganhemos uma área de 1.000 metros quadra-  
dos. Verba: 45.000.000, que não pode ser aplicada com  
o museu já estivesse instalado não seria  
possível, das vitrines sem vitrines e sem palcos; assim  
há muitos e anos temos grandes dificuldades.

há dificuldades com aquisição de peças; problemas com  
a imprensa e com o Ministério.

X- Isto faz parte do n/ contexto de existência; decaís em  
desenvolvido ou sub-desenvolvido.

O que poderia ser feito é a desmistificação; a que existe  
no museu, como o caso do metenato; tudo o que existe de  
falso.

II- Completando o eterno problema do pessoal (vide de op-  
ções):

Há museu há um diretor, sou o orientador científico,  
há alguns que se interessam por arqueologia pré-colon  
ial; há uma moço que deveria ser aproveitada, não tem  
oportunidade de fazê-lo.

Quando tem que ser o museu...

O museu tem que ser uma coisa dinâmica...

há uma falta de funcionários especi-

...mente, como ... organização do livro  
branco, se pode ... compreendesse que  
um museu precisa ... de funcionários.

De a/ melhores ... sendo arrebanhadas  
para outros locais.

11- Não existe em ... polivalente, o museológico,  
tal qual se ...

A tendência atual é agrupar os museus das Universida-  
des; em S. Paulo já existem 3 nestas condições. O mesmo  
aconteceu no Rio com o Museu Nacional.

Nota: U- a partir de now que vem teremos uma série de  
exposições itinerantes, caso interesse à alguém  
aqui estabelecer contacto com países sul-americanos,  
nos, do Pará já prometido.

Temos ainda intenção de organizar exposições com  
reproduções: mosaicos Bizantinos, Santuário de  
Delfos, etc.

Para terminar esta fase do n/ encontro, quero dizer  
algumas palavras sobre este museu... o museu foi criado  
de fato em 1963, mas juridicamente não existe.

De quem depende?

Do Reitor, que nunca veio aqui.

Rio já foi abordado?

Já, mas não tem argumento... sabendo que escapa.

Nota Dolares: Está trabalhando política/ contra, pode  
... erar.

12- Alguém pode falar com ... relativa?

O Conselho Universitário, mas as artes na Universidade  
são mal compreendidas; por ex, a Escola de Arte Dramática  
foi absorvida, e lógica seria entrar no Instituto das  
Artes, mas foi para o Organismo de Comunicações Visuais,  
porque o Instituto das Artes ainda não foi criado.

Provisionalmente estamos aqui, sem condições.

Procurar conhecer em ... muitas mãos, no ajudando, até  
... de um modo geral se relaciona a todos os

...havendo uma mo...  
...assim n/ situação...  
...existem muitos elementos

Problemas da aquisição de obras:

- 1- Adquirir obras que são locuças no n/ museu.
- 2- Uma cidade como Campinas, o artista que expõe não consegue em geral vender, o museu fica numa obrigação moral de comprar um quadro.
- 3- Temos que partir de lamentos reais: muita carecen, muito coirço para superar as dificuldades. Também no colóquio de Museu de Arte Moderna que se realizou em Paris houve um euro de lamentações.
- 4- Recurso: Temos islede de pessoal habilitado, problemas de instalações adequadas, limites em que vamos colocar os museus, se podem comportar escolas, ateliers para artistas de menor porte, ou se o museu deve se restringir a questões das artes plásticas. Sobre questões de acervo e terminologia.
- 5- O museu de 7 de Abril foi constituído por questões maquiavélicas.
- 6- Não dependemos de museus europeus que estão em interesses de conseguir mais espaços em seus depósitos.
- 7- O museu que já tem de património poderá continuar aliantando este patir que já ficou há muito.
- 8- Em Belo Horizonte há o Museu Etnográfico que é sendo passado.
- 9- Agora, quanto a questão de terminologia, Corrêa o s/ Museu pode ser chamado de Museu de Arte de São Catarina. Os nomes Museu de Arte Moderna ou Arte Contemporânea, são ambíguas, o mais certo seria: Museu de Arte do Sec. XX

Nota: Irão voltar ab assunto mais estroto

relacionado com o governo

2) Intercâmbio

Foderemos tentar chegar a resultados mais práticos

- 1. Poderemos chegar à conclusão final?
- 2. Esperamos que sim
- 3. É preciso ir ao governo com alguma coisa muito concreta
- 4. Seria interessante que cada museu fizesse o seu cadastramento
- 5. No que consistiria esse cadastramento?
- 6. Teríamos que elaborar um certo formulário que seria enviado a todos os museus em proporção que o museu servisse como central de comunicações
- 7. Tem mais um aspecto que devemos discutir
- 8. Espero que outros locais também promovam coisas

Papel do sacanas

- 1. Devemos suprir a questão de sacanas e colocar a serviço do museu
- 2. Ele não deve aparecer na estrutura física interna do museu, mas sim aproveitar-se na parte externa

Acusação: Existe uma quadrilha de funcionários de alto nível dos Correios especializada em roubar cartas de arte. Estas são negociadas com mercado certo. Desapareceram 3 obras por caso recuperadas. Um certo funcionário da correia pediu que o caso não fosse divulgado.

- 3. Voltando ao assunto cadastramento, que se vai fazer?

É necessário um questionário

Z- Condição em que o museu está sendo mantido, etc.

L- Que tipo de museu é esse?

Z- O problema de adquirir pinturas de presente para o Museu  
é museu tem que ter uma função social, obra abrangendo  
pública.

### Exposições circulares:

L- Quanto às exposições circulares, tem o caso do Museu  
emprestar as obras a outro museu e este fazer circular?  
há outros centros menores com necessidade.

Z- Já temos obras circulando, 50 obras que são a meta do

L- Você não poderia fazer todas as exposições, mas cada um  
poderia.

Z- Existem outras dificuldades? O caso Humberto está com  
dificuldade de levar estas obras, é preciso haver um  
local para expor, há problemas financeiros.  
Com B.H. não houve problemas.

L- Temos uma cobertura sobre isso?

Z- Teriam que ser enviados por via aérea, as Cias. poderiam  
ajudar?

L- Se poderia tornar prazo que ajuda que leva para o  
que recebe para a volta.

### Questão terminológica dos museus:

L- Se realmente pudermos fazer este museu, gostaríamos a  
sugestão de um nome.

Z- Acho que este nome: Museu de Arte Moderna está sendo alia-  
do de plano internacional. O nome de Museu de Arte  
Contemporânea foi adotado pelo ISE.  
Para o seu caso: Museu de Arte do Paraná.

L- Este museu já existe.

...servir esse nome?

...ando, não sei se juridicamente

...nças não serve

...do Est. do Paraná ou o não ser  
... Museu. Temos na Universi-  
... Instituto das Artes

O que pode ser sugerido para os Estados, que ainda não  
... Museu de Arte do Estado tal. Surgindo também  
... possibilidade de se criar museus regionais, poderiam  
... Museu de Arte de Londrina, Museu de Arte de  
... e assim por diante.

O nome melhor seria o mais amplo de todos: Museu de  
Arte do Paraná.

Estes museus devem ser preocupar com o presente, ser  
objetivos, parece que na situação deste país, esses mu-  
seus não podem querer voltar em movimentos passados.

Arte colonial brasileira não é tão difícil de ser conse-  
vada.

Em Curitiba obras da Casa de Vitor Meirelles, que  
está atual/ sob os cuidados do Serviço F.H.M. no caso  
de ser abandonada pelo governo não tem para onde ir,  
caberia ao Museu de Arte Moderna.

Se poderia aprovar uma lista de autoridades competentes  
para que sejas dadas instalações dignas para os Museus  
de Paraná e Sta. Catarina.

Questão da cobrança de entrada de museus:

Por enquanto não é possível ser pensado, porém a ques-  
tão das instalações podemos reivindicar.

Onde que um escritório em Florianópolis poderia encontrar  
600?

Se for dirigido ao Secretário da Educação

de encavata].

...na imprensa para...  
...resultado de um colóquio de

...do principal... (a ser redigido)

1- Salão Nacional do Rio (Ver parte imprensa)

2- Reivindicação a ser feita é justa. Proposta de Emílio a ser votada amanhã.

Nota: Preparar pequena redação sobre a questão da nomeação  
1971

1710

1710

1710

1710

1710

1710

1710

1710

1710

LATÁ QUE SEU MUSEU PERTENCE AO DEPARTAMENTO DE CULTURA DE UMA SECRETARIA DA EDUCAÇÃO MUNICIPAL E QUE FUNCIONA NUM VELHO CASABÃO DE FLO-  
RINÓPOLIS ONDE ESTÃO TAMBÉM INSTALADAS DEPARTIÇÕES PÚBLICAS. SUA  
VERBA (TEÓRICA) DESTE ANO É DE 7 MILHÕES DOS QUAIS 680.000 MENSAIS  
PARA AQUISIÇÕES.

EXPLICANDO A SITUAÇÃO EM CURITIBA, O SR. ENRID MARQUES FERREIRA, IN-  
FORMA QUE NÃO OBTANTE UM GRANDE DESINTERESSE LOCAL PELAS ARTES PLAS-  
TICAS HOJE UMA CERTA MELHORA COM A CRIAÇÃO DO CURSO DE ARQUITETURA  
NA UNIVERSIDADE. O MUSEU DE ARTE DO PARANÁ MANTÉM-SE, ENTRETANTO,  
INATIVO E TEM SIDO O DEPARTAMENTO DE CULTURA A PREENCHER ESSE PAPEL.  
INFORMA QUE HAVERÁ UMA REESTRUTURAÇÃO DA SECRETARIA DA EDUCAÇÃO E  
CULTURA E QUE SE PRETENDE CRIAR UM MUSEU DE ARTES PLÁSTICAS.

ENTRE VÁRIOS ASPECTOS ABORDADOS SOBRE A SITUAÇÃO DO MUSEU DE ARTE  
CONTEMPORÂNEA DE CAMPINAS, A SRA. LOURDES AMORIM CEDRAN TRATA DAS DI-  
FICULDADES MATERIAIS E TAMBÉM DA AMBICÃO DE ARTISTAS ACADÊMICOS QUE  
PRETENDERAM A DIREÇÃO DO MUSEU.

O PROF. ULPIANO BEZERRA DE MENEZES EXPLICA SEUS OS PROBLEMAS DE SEU  
MUSEU, NO PLANO MAIS GERAL, O MESMO DOS GERAIS, OU SEJA, ORÇAMENTÁ-  
RIOS E DE PESSOAL. O MUSEU DE ARTE E ARQUEOLOGIA SERÁ INSTALADO NUM  
MA ÁREA DE 1.000 M<sup>2</sup> NO EDIFÍCIO DO DEPARTAMENTO DE GEOGRAFIA E HIS-  
TÓRIA (CIDADE UNIVERSITÁRIA). DETEM-SE NAS DIFICULDADES QUE UM MUSEU  
ARQUEOLÓGICO PODE ENCONTRAR NUM PAÍS COMO O NOSSO. A AQUISIÇÃO DE  
VAS COLOCA QUESTÕES DELICADAS DEVIDO À LEGISLAÇÃO VIGENTE ETC.

FALAM AINDA EXPLICANDO O ESTADO DE SEUS MUSEUS, O PROF. CARLOS SCR-  
RINI (MARGS), -QUE SE REFERE À LUTA PELA SUBSISTÊNCIA DE SUA ENTIDA-  
DE, SITUADA IMPROVISADAMENTE NOS ALTOS DO TEATRO SÃO PEDRO, SEM VER-  
BAS INDISPENSÁVEIS E SUJEITO ÀS FLUTUAÇÕES POLÍTICAS DO GOVERNO E  
O PROF. ZANINI QUE ENUMERANDO AS DIFICULDADES DE SEU MUSEU, CONSIDE-  
RA A FALTA DE PESSOAL E DE UM EDIFÍCIO PRÓPRIO QUE POSSA ABRIGAR O  
SEU ACÉRVO, NO GÊNERO O MAIS IMPORTANTE DO BRASIL, COMO AS MAIS GRA-  
VES.

POR SUA VEZ DEPOIS DE ESTENDER-SE SOBRE AS PÉSSIMAS CONDIÇÕES DE INS-  
TALAÇÃO DO MUSEU DE ARTE DE SÃO PAULO, RÁ QUASI 20 ANOS ADAPTADO NUM  
EDIFÍCIO IMPRÓPRIO ONDE AS COISAS DE INESTIMÁVEL VALOR TÊM A SE  
DETERIORAR, NÃO PODENDO SER RESTAURADAS PÓS FALTA DE VERBAS, E À AUSEN-  
ÇA DE "STAFF", O PROF. BARDI SUGERE QUE EM VISTA DA AFLITIVA SITUA-  
ÇÃO EM QUE SE ENCONTRAM OS MUSEUS DEVER-SE-IA INICIALMENTE PROCEDER  
A UM LEVANTAMENTO AMPLO, MINUCIOSO E HONESTO DESSAS RESPECTIVAS CONDI-  
ÇÕES, DESDE OS ASPECTOS MATERIAIS ATÉ À FORMA DE SUA DIREÇÃO, POIS  
CONSIDERA QUE NO BRASIL O CAMPO MUSEOLÓGICO SE ACHA ABERTO A GALANI-  
TOSAS INFLUÊNCIAS EXTRA-PROFISSIONAIS, SERVINDO DE MEIO DE PROMOÇÃO  
SOCIAL A INDIVÍDUOS QUE OUPAM CARGOS APENAS POR UMA QUESTÃO DE PRE-  
STÍGIO E PROVEITO PESSOAL.

### RELAÇÕES PÚBLICAS DOS MUSEUS

NÚMEROSOS PROBLEMAS FORAM APRESENTADOS E DEBATIDOS EM SEGUIDA PELOS  
PARTICIPANTES AO COLÓQUIO, ALGUNS SENDO AQUI DESTACADOS.

O PROF. ULPIANO BEZERRA DE MENEZES E A SRA. LOURDES AMORIM CEDRAN CON-  
SIDERAM QUE OS NECESAS E OUTRAS PESSOAS QUE DESEJAM COOPERAR NO DE-  
SENVOLVIMENTO DAS ARTES DEVEM TRABALHAR NUM SETOR NÃO DIRECIONAL. A  
REPRESENTANTE DE CAMPINAS AGUA POR ISSO IMPORTANTE A PRESENÇA DE UM  
DEPARTAMENTO DE RELAÇÕES PÚBLICAS NUM MUSEU E APRESENTA UM ORÇAMEN-  
TÁRIO, ACOMPANHADO DE UMA EXPLICAÇÃO DETALHADA.

ORÇÃOS FEDERAIS

VÁRIOS PRESENTES CRITICAM OS ORÇÃOS FEDERAIS. O PROF. ULPIANO, O SR. ENRICO MARQUES FERBEIRA E A SRA. ARADY AMARAL AFRIMAM QUE O MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO E CULTURA É OMISSO NOS PROBLEMAS DA CULTURA. SOBRE OS MUSEUS, NÃO HÁ SEQUER DIAGNOSTICO. O PROF. FLÁVIO MOTTI SASSALTA, ENTRETANTO, O TRABALHO SIGNIFICATIVO REALIZADO PELO SPHAN. O PROF. ZANINI REFERE-SE À IMPOSSIBILIDADE ATUAL DE SE PODER CONTAR COM ALGUMA COISA DE POSITIVO DE PARTE DESSE ÓRGÃO DO GOVERNO FEDERAL. POR EXEMPLO NA ORGANIZAÇÃO DE CIRCUANTES, TAIS COMO AS QUE O MAC VEM REALIZANDO, FALANDO DA DIVISÃO CULTURAL DO ITAMARATY DIZ QUE SEQUER OBTÉM RESPOSTA PARA SUA CORRESPONDÊNCIA. CITA O CASO DAS OBRAS SELECIONADAS EM 1964 PELO MAC PARA O SALÃO "COMPARAISON" NÃO EXPOSTAS E ATÉ HOJE NÃO DEVOLVIDAS, APESAR DE TODAS AS DILIGÊNCIAS FEITAS, AOS ARTISTAS E COLEZIONADORES. RECORDA QUE FÓI ESSA A ÚNICA VEZ QUE O MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DA USP FOI CONVIDADO A SELECIONAR ARTISTAS PARA REPRESENTAREM O BRASIL NO ESTRANGEIRO, O QUE NO FUNDO NÃO ERA DE SE ESTRANHAR. POIS UMA AUTORIDADE INTERNACIONAL COMO O PROF. BARDI RECEBERA UM PRIMEIRO CONVITE DO ITAMARATY DEPOIS DE 18 ANOS DE TRABALHO EM NOSSO PAÍS.

EXPOSIÇÃO NACIONAL

O SR. ENRICO MARQUES FERBEIRA SOLICITA LICENÇA PARA APRESENTAR NO COLÓQUIO SUA PROPOSTA DE TRANSFORMAR O SALÃO NACIONAL DE ARTE MODERNA, REALIZADO NO MÊS DE JANEIRO, EM MOSTRA ITINERANTE PARA QUE DESSA DECENTRALIZAÇÃO POSSAM TIRAR PROVEITO OUTRAS CAPITAIS DO PAÍS, SOBretudo as menores. O ASSUNTO É LONGAMENTE DEBATIDO, CRITICANDO-SE A ORGANIZAÇÃO ANTIGUA DOS SALÕES NO BRASIL. OS PRESENTES AGUAM EXIGIVEL UMA PROPOSTA DO PROF. BARDI NO SENTIDO DE QUE SEJA ORGANIZADA UMA EXPOSIÇÃO ITINERANTE DO MAIS ALTO NÍVEL, SOB A RESPONSABILIDADE DE UMA COMISSÃO DE DIRETORES DE MUSEUS QUE SELECIONARIA AS OBRAS EM VÁRIOS ESTADOS. A MOSTRA SERIA APRESENTADA PRIMEIAMENTE EM SÃO PAULO.

NOBENEFICÂNCIA

A NOBENEFICÂNCIA DOS MUSEUS FOI CONSIDERADA UM TEMA IMPORTANTE E DISCUTIDA POR TODOS OS PRESENTES QUE EM SUA MAIORIA CONSIDERAVAM QUE SE DEVE EVITAR RESISTÊNCIAS NA TERMOLOGIA E ADOPTAR-SE SEMPRE QUE POSSÍVEL NOMES BENEFÍCIOS. POR EXEMPLO "MUSEU DE ARTE DO ESTADO DO PARANÁ" OU "MUSEU DE ARTE DE SANTA CATARINA" (E NÃO "MUSEU DE ARTE MODERNA DE FLORIANÓPOLIS") L. SERIA ASSIM EVITADA A DECORRENCIA NO CAMPO DE AÇÃO DAS ENTIDADES.

INTERCÂMBIO

OS PARTICIPANTES DO COLÓQUIO ENTENDERAM-SE XENDA QUANTO À CONTINUIDADE DE DAS MOSTRAS ITINERANTES QUE VEM MANTENDO ENTRE AS CIDADES DE TRANSPORTE E SEGURO FÓRAM ANULADAS. ALVIATOU-SE A POSSIBILIDADE DE

MAC

-4-

FEDERAÇÃO

OS PARTICIPANTES DO COLÓQUIO ALVITRAM A POSSIBILIDADE DE FUNDAR-SE UMA FEDERAÇÃO DE PROFISSIONAIS DE MUSEUS DE ARTE. A IDÉIA QUE PREVALECE É A DE QUE A ASSOCIAÇÃO SEJA INTEGRADA POR DIRETORES, TÉCNICOS E FUNCIONÁRIOS ESPECIALIZADOS. OS DIRENTES DE S. PAULO FICAM DESIGNADOS PARA A COMISSÃO ORGANIZADORA.

LIVRO

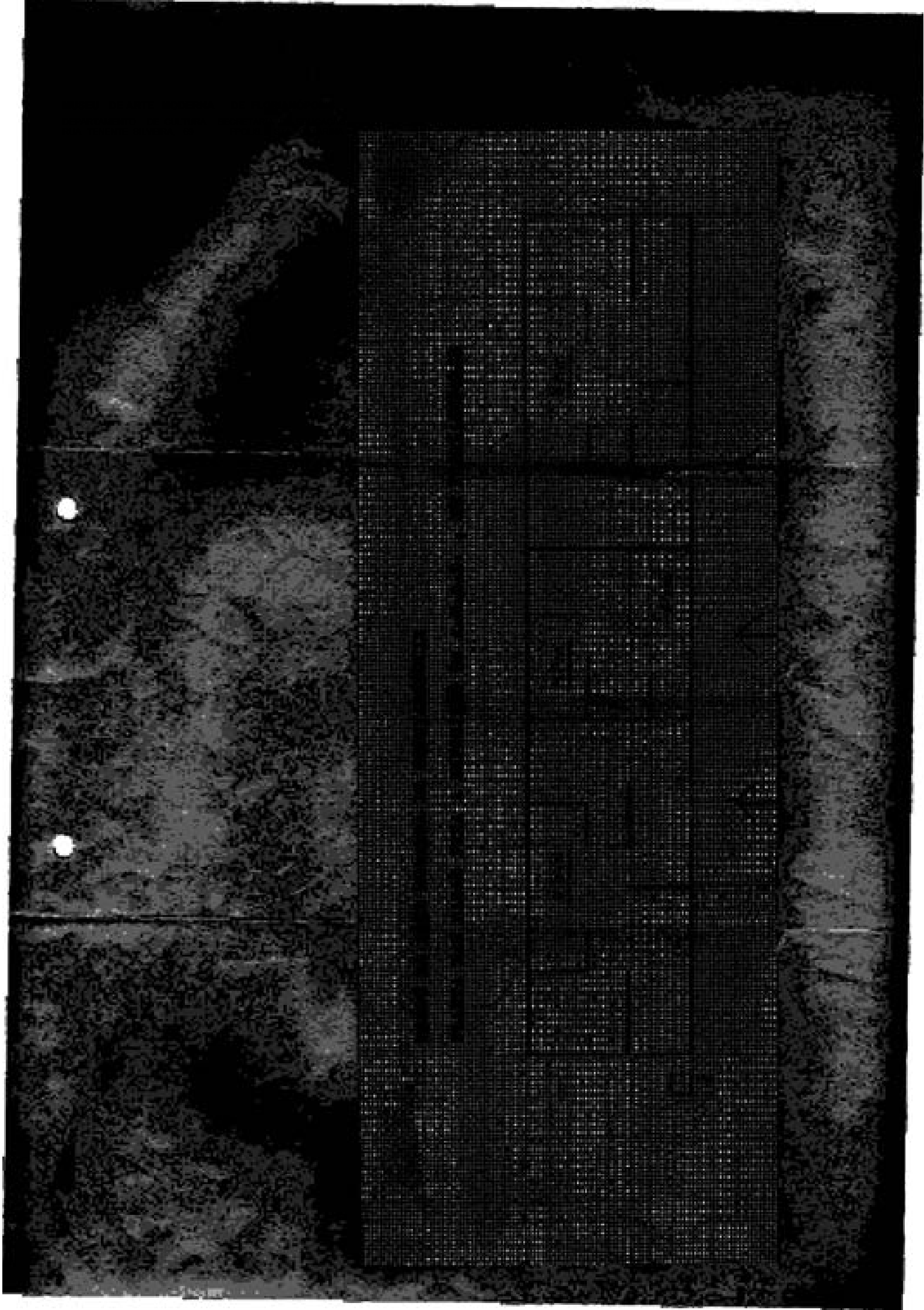
DECIDIRAM OS DIRENTES QUE O CADASTRAMENTO DOS MUSEUS DE ARTE A SER REALIZADO ATRAVÉS DE UM QUESTIONÁRIO APROPRIADO SEJA TRANSFORMADO EM LIVRO; O PROF. ZANINI É ENCARGADO DE COORDENAÇÃO DA MATÉRIA.

NOVO COLÓQUIO

A SEGUIR É APROVADA A INDICAÇÃO DE PORTO ALEGRE PARA SÉDE DO PRÓXIMO COLÓQUIO A REALIZAR-SE EM JULHO DE '67. O MUSEU DE ARTE DO RIO GRANDE DO SUL SERÁ A ENTIDADE PROMOTORA.

SÃO PAULO, 12 DE OUTUBRO DE 1966





## ANEXO J

