

**“INSTALAÇÕES DE ARTE”: POSSIBILIDADES PARA UMA
DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA**

ALBERTO LUIZ DE ANDRADE NETO



Alberto Luiz de Andrade Neto

“Instalações de Arte”: Possibilidades para uma Documentação Museológica

Trabalho de Conclusão de Curso
submetido à Universidade Federal de
Santa Catarina como requisito parcial
para a obtenção do Grau de Bacharel
em Museologia. Orientadora: Prof.^a M.^a
Luciana Silveira Cardoso.
Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Maria
Bernardete Flores Ramos.

Florianópolis – Santa Catarina

2015

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Luiz de Andrade Neto, Alberto
"Instalações de Arte": Possibilidades para uma
Documentação Museológica / Alberto Luiz de Andrade Neto ;
orientadora, Luciana Silveira Cardoso ; coorientadora,
Maria Bernardete Ramos Flores. - Florianópolis, SC, 2015.
132 p.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) -
Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de
Filosofia e Ciências Humanas. Graduação em Museologia.

Inclui referências

1. Museologia. 2. Museologia. 3. Documentação Museológica
. 4. Arte Contemporânea . 5. Musealização . I. Silveira
Cardoso, Luciana . II. Bernardete Ramos Flores, Maria .
III. Universidade Federal de Santa Catarina. Graduação em
Museologia. IV. Título.

ALBERTO LUIZ DE ANDRADE NETO

**“INSTALAÇÕES DE ARTE”: POSSIBILIDADES PARA UMA
DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA**

Este Trabalho de Conclusão de Curso foi julgado adequado a obtenção do título de Bacharel em Museologia aprovado em sua forma final pelo Curso de Museologia da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 2015.

Prof.^a M.^a Luciana Silveira Cardoso.
Professora da Universidade Federal de Santa Catarina
Coordenadora do Curso de Museologia

Banca Examinadora:

Prof.^a M.^a Luciana Silveira Cardoso
Professora da Universidade Federal de Santa Catarina
Orientadora

Prof.^a Dr.^a Maria Bernardete Flores Ramos
Professora da Universidade Federal de Santa Catarina
Coorientadora

Lucas Figueiredo Lopes
Museu de Arqueologia e Etnologia Oswaldo Rodrigues Cabral
Museólogo

Fernando Chiquio Boppré
Museu Victor Meirelles
Historiador

Aos que atravessaram minha
vida e deixaram suas marcas.

AGRADECIMENTOS

Nascer não é antes, não é ficar a ver navios,
Nascer é depois, é nadar após se afundar e se afogar.
Braçadas e mais braçadas até perder o fôlego.
(Sargaços ofegam o peito opresso),
Bombear gás do tanque de reserva localizado em algum ponto
Do corpo.
E não parar de nadar,
Nem que se morra na praia antes de alcançar o mar.
(*Sargaços*, Wily Salomão).

Agradecer é um gesto de humildade e reconhecimento. Por isso, estender essa carinhosa lembrança aos meus familiares daqui de Santa Catarina – pai, mãe e irmã – é uma forma de mostrar o quanto são fundamentais na minha vida. Esse reconhecimento vai até outro estado do Brasil, que tanto amo, e se estende até meus familiares – tios, tias, primos e primas – de São Paulo. Obrigado por todos os sorrisos e apoio.

A família não é somente aquela que temos parentesco em uma árvore genealógica, muito pelo contrário. Esses núcleos familiares são formados por todos aqueles que nos adotam e que adotamos como pessoas pertencentes de uma união de amor. Assim, quero lembrar aqueles que me adotaram aqui em Santa Catarina e também em São Paulo. Muita gratidão por me tornarem parte da família de vocês e sempre transmitirem boas vibrações. Um abraço.

Agradeço as amizades que fiz e desfiz. Obrigado pelos amigos que vieram junto com a Museologia, conquistados na Universidade. Desculpa pelas ausências e falta de tempo. Muito amor àqueles que torceram por mim em todos os momentos e sempre estiveram ao meu lado (mesmo que tudo conspirasse contra). Minha verdadeira gratidão aos que me querem bem e aos que eu amo.

Não somos nada dentro de uma Universidade sem aqueles que nos guiam e nos formam. Existem pessoas, profissionais do ensino, que fazem todos os dias o exercício de ajudar os principiantes. Assim, quero deixar aqui marcada a minha gratidão aos professores que me ensinaram por toda essa jornada universitária. Preciso reconhecer como foram essenciais para a construção de um profissional crítico e cheio de ferramentas para serem usadas.

Muita luz aos mestres que me conduziram durante a graduação em Museologia: Letícia Borges Nedel, Rafael Victorino Devos, Maria Eugênia Dominguez, Maria de Fátima Piazza, Wagner Damasceno, Vânia Cardoso, Jeremy Deturche, Márnio Teixeira

Pinto, Alicia González, Thainá Castro, Valdemar Lima, Renata Padilha e tantos outros que compartilharam o melhor de si.

Com todo agradecimento do mundo, e com o maior carinho que há em mim, quero lembrar em especial da generosa professora Maria Bernardete Flores Ramos. Desde o começo, em todas as quartas-feiras do primeiro semestre de 2012, ela com imenso cuidado nos desafiava em suas aulas. Berna como amorosamente seus alunos a chamam, é essa cidadã forte-gênia-de-cabelos-rosa-generosa-humilde-mestre-maga-luminosa-super-mulher-etc-etc... que doa tudo de si para aqueles que querem aprender. Muito obrigado professora por me guiar, extrair tudo que havia em mim (iluminar minhas potencialidades) e ainda mostrar que os caminhos somos nós que traçamos. Obrigado por me apresentar os autores fantásticos (Foucault, Benjamin, Didi-Huberman, Borges e muitos outros) e despertar mais ainda meu interesse pelas artes. Meu sincero reconhecimento.

Luciana Silveira Cardoso é outro ser especial na minha trajetória universitária. Aprendemos muita coisa juntos, não é professora?! Obrigado por toda a ajuda nos sistemas da UFSC, pelas assinaturas, pelos ofícios, pelo apoio e as palavras sábias. Com todo carinho, a riograndense mais praieira de todas, me mostrou um caminho que eu não sabia que seria tão importante na minha formação museológica. As palavras me faltam para agradecer as aulas de Conservação e Preservação I e II. Nossas viagens de estudos além de serem meios fundamentais para a formação de um bom profissional, foram lindas e cheias de risadas. Obrigado pela saga a Inhotim (Brumadinho, Minas Gerais) que foi um momento muito especial para minha formação. Muitos emoticons de corações com estrelas e carinhas de feliz.

Meus agradecimentos continuam aos profissionais de museus que tanto sabem e que não se recusam em compartilhar seus conhecimentos. Por essas pessoas cheias de esperanças minha menção a Rafael Moura do Museu Victor Meirelles (Florianópolis, Santa Catarina), Renilton Assis do Museu Histórico de Santa Catarina (Florianópolis, Santa Catarina), Vanilde Ghizoni e Flora Bazzo Schmidt do Museu de Arqueologia e Etnologia Oswaldo Rodrigues Cabral da Universidade Federal de Santa Catarina (Florianópolis, Santa Catarina). Ainda, os profissionais de museus Fernando Chíquio Boppré (Museu Victor Meirelles, Florianópolis) e Lucas Figueiredo Lopes (Museu de Arqueologia e Etnologia Oswaldo Rodrigues Cabral, Florianópolis) que aceitaram meu pedido para participação da minha banca de defesa de trabalho de conclusão de curso.

Luciana Scherer Zanenga é aquela que estende a mão quando você mais precisa. Minha gratidão por mais de um ano de trabalhos juntos. Obrigado por me aguentar em dois estágios e na nossa viagem para Goiânia (onde apresentamos os resultados de tantos esforços). Você compartilhou todos os seus conhecimentos comigo e me apresentou a tão encantadora Arqueologia. Foram tantas fichas, objetos, pincéis e ossos (risos) que nos aproximaram e fizeram de nossas atividades juntos um campo cheio de risadas e pensamentos.

Não conseguirei listar todas as pessoas que direta ou indiretamente fizeram parte desta monografia. É por isso que chamo a atenção e reconheço que não conseguimos fazer nada sozinhos e é tão grandioso afirmar essa premissa. Quero agradecer aos profissionais do Museu de Arte de Santa Catarina (Florianópolis, Santa Catarina) em especial, a então diretora do Museu, Lygia Roussenq Neves.

Agradeço aos artistas Jonathas de Andrade, Adriano Costa, Aline Dias, Rivane Neuenschwander e Traplev pelas ideias e conversas por e-mail, Instagram e Facebook. Obrigado por proporcionarem um mundo mais possível, lúcido e crítico. Agradeço a todos aqueles que se dedicam as artes visuais, um caminho tão doloroso e muitas vezes sem reconhecimentos, mesmo assim transformam as realidades em espaços abertos ao diálogo e ao belo.

“No Brasil há fios soltos num campo de possibilidades: porque não explorá-los”.
(Hélio Oiticica, 1972).

“Nada ver, para crer em tudo”.
(Georges Didi-Huberman, 1998).

“Olhei com mais atenção o desenho da estrutura e descobri: a raça humana é toda brilho”.
(Matilde Campilho, 2015).

RESUMO

Este trabalho tem por objetivo discutir caminhos e possibilidades acerca da Documentação Museológica, como campo da disciplina da Museologia, para a preservação de “instalações de arte”. As discussões estão baseadas no estudo de caso sobre a incorporação de um trabalho artístico, *Coluna de Papel* (2009-2011) da artista catarinense Aline Dias, para o acervo do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). Nesta proposta lanço referenciais nacionais e internacionais nas teorias sobre documento, documentação e documentação museológica. O campo de discussão no Brasil sobre arte contemporânea e documentação está em construção, assim essa pesquisa se propõe a lançar mais um olhar nesse caminho.

Palavras-chave: Arte Contemporânea, Documentação Museológica, Museologia.

ABSTRACT

This paper aims to discuss the ways and the possibilities regarding the Museological Documentation, as a subject field of Museology, for the art installations preservation. The discussions are based on the case study about the incorporation of a work of art, *Coluna de Papel* (2009-2011), by the artist from Santa Catarina, Aline Dias, to the Museu de Arte de Santa Catarina's collection (MASC). On this proposal, I submit national and internacional references in the theories about document, documentation and museological documentation. The field of discussion in Brazil about contemporary art and documentation is under construction, therefore this research proposes to give one more look at this way.

Keywords: Contemporary Art, Museological Documentation, Museology.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Aline Dias, *Cubo de Poeira*, detalhe e vista da exposição *Projéteis*, FUNARTE, Rio de Janeiro, 2008. Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.

Figura 2 – Aline Dias, *Cubo de Poeira*, detalhe e vista da exposição *Marcas e Restos*, 2009, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre. Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.

Figura 3 – Aline Dias, *Pó de Feiticeira*, detalhe. Foto: Martim Amaral. Arquivo da artista.

Figura 4 – Aline Dias, *Pó de Feiticeira*, vista da instalação na mostra *Pretexto*, Museu Histórico de Santa Catarina. Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.

Figura 5 – Aline Dias, *O que acontece com meninas doces*, 2003. Foto do trabalho e detalhe Aline Dias. Arquivo da artista.

Figura 6 – Aline Dias, *Mofos*. Detalhes da instalação na exposição *Ficar de Pé n.2*, 2011-2012, Museu de Arte de Santa Catarina. Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.

Figura 7 – Aline Dias, *Traças*, vista processo de montagem da exposição *Ficar de Pé n.2*, 2011-2012, Museu de Arte de Santa Catarina. Foto: Julia Amaral. Arquivo da artista.

Figura 8 – Aline Dias, *Traças*, vista processo de montagem da exposição *Ficar de Pé n.2*, 2011-2012, Museu de Arte de Santa Catarina. Foto: Julia Amaral. Arquivo da artista.

Figura 9 – Aline Dias, *Coluna de Papel*, 2009-2011, vista processo de montagem e desmontagem. Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.

Figura 10 – Aline Dias, *Coluna de Papel*, 2009-2011, vista processo de montagem e desmontagem. Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.

Figura 11 – Aline Dias, *Coluna de Papel*, 2009-2011, vista processo de montagem e desmontagem. Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.

Figura 12 – Aline Dias, *Coluna de Papel*, 2009-2011, instalação. Detalhes e vistas da instalação na exposição *Ficar de Pé n.2*, 2011-2012, Museu de Arte de Santa Catarina. Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.

Figura 13 – Aline Dias, *Coluna de Papel*, 2009-2011, instalação. Detalhes e vistas da instalação na exposição *Ficar de Pé n.2*, 2011-2012, Museu de Arte de Santa Catarina. Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.

Figura 14 – Aline Dias, *Coluna de Papel*, 2009-2011, instalação. Detalhes e vistas da instalação na exposição *Ficar de Pé n.2*, 2011-12, Museu de Arte de Santa Catarina. Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.

Figura 15 – Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965. Créditos: Museu de Arte Moderna (MoMA).

Figura 16 – Joseph Kosuth, *One and Three Tables*, 1965. Créditos: Museu de Arte Moderna (MoMA).

Figura 17 – Rodrigo Matheus, *Flauta*, 2015. Créditos: Galeria Fortes Vilaça.

Figura 18 – Ao fundo: Barrão, *Morretão de 15*, 2014. À frente: Barrão, *Vara Pau*, 2014. Créditos: Galeria Fortes Vilaça.

Figura 19 – Erika Verzutti, *Batalha*, 2010. Créditos: Galeria Fortes Vilaça.

Figura 20 – Erika Verzutti, *Stone Cemetery*, 2013. Créditos: Galeria Fortes Vilaça.

Figura 21 – Reginaldo Pereira, *Maiastra Ogum*, 2012-2014.

Figura 22 – Dominique Gonzalez-Foerster, *Sem título*, 1985 – 2015. Detalhe. Foto: Alberto Luiz de Andrade Neto. Imagem - Arquivo Pessoal.

Figura 23 – Alexandre Brandão, *Cancha*, 2013. Créditos: Galeria Leme.

Figura 24 – Alexandre Brandão, *Mata Borrão III*, 2014. Créditos: Galeria Leme.

Figura 25 – Marepe, *Pinheiros*, 2010. Créditos: Galeria Luisa Strina.

Figura 26 – Marepe, *Sem título*, 2011. Créditos: Galeria Luisa Strina.

Figura 27 – Alexandre da Cunha, *Ebony Terracota*, 2002. Créditos: Galeria Luisa Strina.

Figura 28 – Yana Tamayo, *Paisagem cambiante V (m2 empilhado)*, 2015. Fotografia: Joana França (Imagem cedida pela artista).

Figura 29 – Constantina Zavitsanos, *1737/1921/2010 (It was what I wanted now)*, 2015. Detalhe (Fotografia: Gustavo Prado).

Figura 30 – Constantina Zavitsanos, *1737/1921/2010 (It was what I wanted now)*, 2015. Créditos: New Museum.

Figura 31 – Artur Barrio, *Interminável*, 2005. Créditos: Galeria Millan.

Figura 32 – Artur Barrio, *Interminável*, 2005. Créditos: Galeria Millan.

Figura 33 – Adriano Costa, *Boy George, da série Bancos Confortáveis*, 2015. Créditos: Galeria Mendes Wood MD.

Figura 34 – Adriano Costa, *Progress Regress/Cidade rapadura*, 2014. Créditos: Galeria Mendes Wood MD.

Figura 35 – Jonathas de Andrade, *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste*, 2013. Créditos: Galeria Vermelho.

Figura 36 – Jonathas de Andrade, *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste*, 2013. Créditos: Galeria Vermelho.

Figura 37 – Rivane Neuenschwander, *Primeiro amor*, 2005-2014. Créditos: Eduardo Ortega.

Figura 38 – Rivane Neuenschwander, *Lugar-comum*, 1999. Créditos: Julie Graber.

Figura 39 – Rivane Neuenschwander, *Eu desejo o seu desejo*, 2003. Créditos: Chocolatemilk Photography.

Figura 40 – Rivane Neuenschwander, *Eu desejo o seu desejo*, 2003. Créditos: Tim Lanterman.

Figura 41 – Roberto Traplev, *Inverter a ordem do negócio*, 2015. Imagem cedida pela Galeria Sé.

Figura 42 – Roberto Traplev, *Formulário 1* - edição de 30 + 100. Créditos: Galeria Sé.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

CIC - Centro Integrado de Cultura

CNI - Confederação Nacional da Indústria

FCC - Fundação Catarinense de Cultura

FUNARTE - Fundação Nacional de Artes

IBRAM - Instituto Brasileiro de Museus

ICOM - Conselho Internacional de Museus

INCCA - International Network for the Conservation of Contemporary Art

MAC - Museu de Arte Contemporânea

MAC-USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

MAMF - Museu de Arte Moderna de Florianópolis

MAM-RJ - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

MAM-SP - Museu de Arte Moderna de São Paulo

MarquE - Museu de Arqueologia e Etnologia Oswaldo Rodrigues Cabral

MASC - Museu de Arte de Santa Catarina

MASP - Museu de Arte de São Paulo

MAST - Museu de Astronomia e Ciências Afins

MINC - Ministério da Cultura

MoMA - Museu de Arte Moderna

SENAI - Serviço Nacional de Aprendizagem Industrial

SESI - Serviço Social da Indústria

SMAK - Stedelijk Museum voor Actuele Kunst

UFSC - Universidade Federal de Santa Catarina

UNESCO - Organização das Nações Unidas

USP - Universidade de São Paulo

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

Das motivações.....	25
Do objeto e objetivos da pesquisa.....	29
Da metodologia.....	32

CAPÍTULO 1 – CIRCUNSTÂNCIAS/SINTOMAS

O Edital.....	36
A Artista.....	39
A Coluna de Papel.....	49
O Museu.....	55

CAPÍTULO 2 – DOCUMENTAÇÃO/PRESERVAÇÃO

Reivindicando uma Documentação Museológica.....	61
---	----

CAPÍTULO 3 – EMPILHAMENTOS/INCORPORAÇÃO

“Instalações de Arte”: Musealizar o quê?.....	80
Pensando Caminhos.....	97

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	101
---------------------------	-----

REFERÊNCIAS.....	102
------------------	-----

APÊNDICES

As Entrevistas.....	107
---------------------	-----

ANEXOS

O Edital.....	126
---------------	-----

INTRODUÇÃO

Das motivações

Existiram dois eventos que são fundamentais para o entendimento das motivações em pesquisar Arte Contemporânea e Museologia, ambas em seus sentidos mais abrangentes. A primeira foi a leitura de uma carta da artista Lygia Clark para seu amigo, também artista, Hélio Oiticica. Esta carta faz parte de uma organização feita por Luciano Figueiredo¹ onde o mesmo reuniu uma série de correspondências enviadas e respondidas por Lygia e Hélio entre os anos de 1964 a 1974. O trecho que chamou minha atenção é de 1964 quando Lygia estava em Paris:

Pois ao chegar lá vi os *Bichos* quase todos dependurados pela sala por meio de fios de nylon, como os móveis de Calder! (...) Protestei imediatamente e, sob grandes protestos do Herr Bense e, posteriormente, da Frau Walter (...), peguei uma tesoura e cortei todos os nylons do teto. Um *Casulo* que o Bense não queria que ficasse na parede, eu o pendurei, e o grande *Contra-relevo* que era na diagonal (eles haviam posto sob a forma de quadrado), eu o fiz pendurar certo. O argumento do Bense era: "Está tão bonito! Deixe desta maneira!" (...) Eu expliquei que isto desvirtuava totalmente o meu trabalho e que eu não podia de maneira alguma fazer concessão desta ordem. Pois bem, na hora do vernissage, (...) começou ele [Bense] dizendo que quando eu cheguei eu desarrumei todo o seu arranjo, que a responsabilidade do atual era só minha e que ele teve que respeitar a minha opinião de que a importância da minha exposição era a da participação do expectador, etc., etc. Todo mundo morreu de rir e quando ele acabou de falar foi um sucesso total – todos sem exceção mexiam sem parar nos *Bichos*. Foi lindo! (CLARK, 1998, 27).

Essa carta é de uma riqueza, ela possui potenciais que são pesquisados e debatidos por vários pesquisadores tanto no campo das Artes, como da Museologia, quanto da Filosofia, entre outras. Podemos perceber a presença da intencionalidade do artista, a imposição de outros profissionais sobre os processos dos próprios artistas, as questões de disposição no espaço, a relação entre expectador e trabalho artístico, reflexões estéticas etc. Após lê-la fui fisgado por todas essas reverberações, muitas

¹ Clark, Lygia, Luciano Figueiredo, and Hélio Oiticica. *Cartas, 1964-1974*. Editora UFRJ, 1996.

questões me atravessaram e fizeram com que eu chegasse até este momento para expô-las e usá-las como argumento para introduzir esse trabalho de conclusão de curso.

O segundo evento foi uma visita à *Mostra de Arte Contemporânea Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça 2009* em 2012 no Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). Por sorte, se é que ela existe, pude conferir a exposição na sua prorrogação. A exposição havia sido um sucesso de público e o MASC resolveu deixá-la por mais tempo:

Desde a abertura da exposição, em 27 de outubro de 2011, cerca de 2,7 mil pessoas já conferiram os trabalhos inéditos, que foram doados recentemente ao MASC por meio do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça 2009 do Ministério da Cultura/Funarte. A proposta foi idealizada pelos próprios artistas, como oportunidade de discutir e dinamizar a política de aquisição da instituição, com a incorporação de trabalhos inéditos, desenvolvidos especificamente para o Museu de Arte de Santa Catarina².

Nessa exposição havia trabalhos que foram adquiridos através do Prêmio Marcantonio Vilaça de 2009. Nela foram expostos os trabalhos *Assonâncias de Silêncios* (coleção), *Assonâncias de Silêncios* (caixa de escuta) e *Assonâncias de Silêncios* (sala de escuta) da artista Raquel Stolf. Julia Amaral apresentou uma série de desenhos de que retrata a figura de uma *Menina Elefante* e uma peça inflada de grandes dimensões *Menina Elefante*. Já Traplev criou *Planos, validades e frustrações* onde apresenta trabalhos que discutem relações de negociações. Por fim, Aline Dias desenvolveu quatro trabalhos para o Prêmio: as instalações *Traças* e *Coluna de Papel*; a série de fotografias *Mofos* e um livro de desenhos intitulado *Empilhamentos*.

Então, foi na ocasião dessa exposição que tive o primeiro³ contato com a *Coluna de Papel* (2009-2011) da artista Aline Dias. Falarei mais a frente sobre este trabalho como também da artista que o realizou. Esta obra, *Coluna de Papel* (2009-2011), é justamente o estudo de caso desse trabalho de conclusão de curso. Por se tratar de uma instalação imponente e ao mesmo tempo aparentemente instável ela chama muita

² Disponível em: <http://www.masc.sc.gov.br/index.php?mod=pagina&id=13077> Pesquisado em: 19 de Abril de 2014.

³ Em outro momento, na pesquisa de campo pude ter contato com a *Coluna de Papel*. Porém, ela não era mais uma coluna, mas sim blocos de empilhamentos de papel em Reserva Técnica.

atenção do público e foi exatamente isso que aconteceu comigo; ela me pegou pelos olhos e me fez refletir sobre as questões que serão trabalhadas.

Logo de imediato lembrei-me do filósofo e historiador da arte francês Didi-Huberman. Pois, em seu livro *O que vemos, o que nos olha*⁴ o autor trabalha com as correlações que fazemos ao vermos um trabalho artístico. Especificamente ele estuda as esculturas dos minimalistas da década de 60 e 70, os artistas estavam escrevendo manifestos que tratavam da retirada de toda carga de memória ao vermos um cubo preto⁵, por exemplo. Didi-Huberman diz que essa é uma tarefa impossível, pois, ao vermos um cubo deitado podemos nos remeter ao túmulo vazio de Cristo. Segundo o autor:

Quisera-se eliminar todo detalhe, toda composição e toda “relação”, vemo-nos agora em face de obras feitas de elementos que agem uns sobre os outros e sobre o próprio espectador, tecendo assim toda uma rede de relações. Quisera-se eliminar toda ilusão, mas agora somos forçados a considerar esses objetos na facticidade e na teatralidade de suas apresentações diferenciais. Enfim e, sobretudo, quisera-se eliminar todo antropomorfismo: um paralelepípedo devia ser visto, especificamente, por aquilo que dava a ver. Nem de pé, nem deitado – mas paralelepípedo simplesmente. Ora, vimos que as *Colunas* de Robert Morris – mesmo sendo paralelepípedos muito exatos e muitos específicos – eram subitamente capazes de uma potência relacional que nos fazia olhá-las de pé, tombando ou deitadas, ou mesmo mortas (DIDI-HUBERMAN 1998, p.68).

Falar dessas motivações para a escrita deste trabalho é justamente reforçar experiências e atividades realizadas em toda a graduação em Museologia na Universidade Federal de Santa Catarina. Uma vez que visitas técnicas realizadas ao longo do Curso às instituições Pinacoteca do Estado de São Paulo (SP), Estação Pinacoteca (SP), Museu de Arte de São Paulo (SP), Museu Afro Brasil (SP), Memorial da América Latina (SP), Museu Inhotim (MG), Museu Oscar Niemayer (PR), Museu Victor Meirelles (SC), Museu de Arte de Santa Catarina (SC), Espaço Cultural Casa das

⁴ Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Ed. 34, 1998.

⁵ No livro de Didi-Huberman existem dezenas de imagens que ilustram o cubo preto. Podemos chamar atenção para a escultura *Sem título*, 1974 de Donald Judd. Como também *Sem título*, 1985 do mesmo artista. Além das esculturas de Tony Smith *The black box* (1961), *Die* (1962), *We lost* (1962) entre outros.

Onze Janelas (PA) entre outras⁶, foram essenciais para uma construção poética e crítica na formação de um museólogo.

Fazer parte do Laboratório de Memórias, Acervo e Patrimônio (LaMAP/UFSC) no começo da graduação, sob coordenação da professora Dr.^a Letícia Borges Nedel, foi essencial para minha inserção no mundo das fontes e dos museus. Minha tarefa na época era transcrever as atas das reuniões que aconteceram no início da criação Museu Nacional de Imigração e Colonização de Joinville (Santa Catarina). Estas atas possuíam informações da trajetória do Museu como na delegação dos membros da associação de amigos do Museu, da coleta de objetos para a formação de um acervo, das primeiras ideias das propostas expositivas entre outras.

No LaMAP⁷ ainda tive contato direto com o LabHArte (Laboratório de História e Arte/UFSC) coordenado pelas professoras Dr.^a Maria Bernardete Flores Ramos e Dr.^a Maria de Fátima Fontes Piazza. Nesse diálogo entre laboratórios participei de diversas discussões do LabHArte e eventos com temáticas que envolveram arte. Em 2013 estive na organização do *VI Colóquio de História e Arte: Herança, memória, patrimônio*. Experiências muito importantes para a construção da minha trajetória acadêmica.

Após essa experiência no LaMAP realizei estágio por um semestre no Museu de Arqueologia e Etnologia Oswaldo Rodrigues Cabral (MARQUE/UFSC) sob supervisão da arqueóloga da instituição, Luciane Zanenga Scherer. Fui integrante do projeto *O processo de investigação de materiais arqueológicos: a relação entre Museologia e Arqueologia e o bem comum da salvaguarda do Patrimônio Cultural*⁸ onde trabalhamos

⁶ Elenquei nessa lista apenas as instituições museológicas que trabalham diretamente com as artes visuais, porém durante toda a graduação pudemos ter acesso a outros museus em diferentes regiões do Brasil.

⁷ O projeto explorou as modalidades de apropriação social da cultura material encenadas no espaço institucional e discursivo dos museus históricos. Reconstitui o percurso significativo dos objetos colecionados por essa categoria de museus, refletindo sobre as estratégias de representação cenográfica do passado em suas relações com determinados regimes de memória e de valor localizados no tempo e no espaço. No caso aqui abordado, essas coordenadas definem-se em torno das práticas de colecionamento e ressignificação de objetos que vieram a ser incorporados ao acervo do Museu Nacional de Imigração e Colonização, criado em Joinville no ano de 1961.

⁸ O projeto consistiu na organização do material arqueológico relacionado a sítios pré-coloniais que se encontram no Laboratório do Museu de Arqueologia e Etnologia Oswaldo Rodrigues Cabral (MARQUE/UFSC), primeiro fazendo um inventário das peças para que depois elas sejam armazenadas na Reserva Técnica da instituição. Este processo explorou procedimentos curatoriais que compreendeu: higienização, identificação, organização acondicionamento e armazenamento do material arqueológico; elaboração de catálogo contendo as informações

com a curadoria emergencial de objetos arqueológicos e utilizamos algumas ferramentas da documentação museológica para os processos de preservação. Ainda com colaboração de Luciane Zanenga Scherer e com a coordenação da museóloga e professora da graduação em Museologia/UFSC, Luciana Silveira Cardoso, realizei meu estágio curricular obrigatório⁹ no Museu do Homem do Sambaqui Padre João Alfredo Rohr (Florianópolis, Santa Catarina).

Do objeto e objetivos da pesquisa

Proponho pensarmos e tentarmos estabelecer uma aproximação da *Coluna de Papel* (2009-2011) com um breve retorno à “História da Arte” com uma visão geral feita na historiografia de Ernst Gombrich¹⁰. O historiador da arte elenca uma lista de artistas que nos possibilita perceber uma “trajetória” da “História da Arte”. A ideia de intenção do artista sempre existiu e até mesmo certa noção de disposição das obras no espaço – vejamos nos exemplos das obras clássicas *Duque e Duquesa de Urbino* de Piero Della Francesca e no *O Jardim das Delícias Terrenas* de Hieronymus Bosch.

Na obra prima do renascentista italiano Piero Della Francesca (1415 – 1492) *Duque e Duquesa de Urbino* (produzido entre os anos 1465 a 1472) existe uma sequência lógica confeccionada pelo artista. A obra é composta por duas telas, um díptico, onde a duquesa Battista Sforza (à direita) olha fixamente para o duque Federigo da Montefeltro (à esquerda). Os quadros foram feitos para serem expostos juntos, pois conseguimos ver uma continuação da paisagem ao fundo de um quadro para o outro. Caso essa disposição não fosse respeitada, duque e duquesa estariam de costas um para o outro e a continuação da paisagem não seria percebida.

relacionadas ao sítio arqueológico, pesquisador/doador, tipologia do material, bem como outras observações que se fizerem necessárias. Assim, estabelecendo um diálogo entre as áreas do conhecimento de Museologia e Arqueologia para pensar a salvaguarda do patrimônio cultural.

⁹ Este projeto fez parte do meu estágio obrigatório do curso de Museologia realizado na instituição museológica Museu do Homem do Sambaqui no Colégio Catarinense de Florianópolis. Nele profissionais da área de Museologia e Arqueologia propuseram um diálogo para o tratamento de materiais arqueológicos. O processo consistiu no tratamento dos objetos referentes aos adornos funerários da instituição. Foi realizada a higienização, identificação, organização, acondicionamento e armazenamento do material arqueológico; elaboração de catálogo contendo as informações relacionadas ao sítio arqueológico, pesquisador/doador, tipologia do material, bem como outras observações que se fizerem necessárias.

¹⁰ GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora Ltda., v. 16, 1999.

Podemos continuar elencando obras que são frutos de uma necessidade de serem expostas em uma ordem imposta por um artista – vamos chamar esta vontade de intencionalidade. O tríptico de Hieronymus Bosch (1450 – 1516), *O Jardim das Delícias Terrenas* (1504), foi pensado pelo artista em uma ordem que evidencia sua proposta artística. A obra só faz sentido quando vemos a *Criação* ocupando o primeiro lugar na sequência do tríptico. Logo depois, ao centro, temos o *Paraíso Terrestre* e na ponta esquerda o *Inferno* – o último quadro. Existe uma narrativa nesta ordem dos quadros – é evidente a analogia da mensagem ocidental cristã de criação do mundo e como será o fim de todo indivíduo que não obedece as leis do Criador: do Éden ao inferno.

Nestes exemplos podemos pensar que a ideia de uma disposição espacial de trabalhos artísticos é mais antiga do que imaginamos. Essa intencionalidade que é sempre remetida nas produções de arte contemporânea deve ser observada ainda nos renascentistas. A intencionalidade acompanha a “História da Arte” há séculos. Logo, não é novidade atribuir e julgar necessária as imposições de cada artista em diferentes trabalhos. Por existir uma ideia de intencionalidade e ordem de objetos a serem expostos, percebeu-se que não é necessária a conceitualização de arte contemporânea e do conceito de instalações de arte por serem temáticas muito complexas para ser questionados e debatidos em uma monografia. Vamos nos prender para as linguagens de obras de arte que possuem uma **intenção** e uma **complexa disposição** de suas partes no espaço.

Vamos utilizar também o conceito de arte contemporânea colocado pela autora Elisa Nascimento, bastante simplificado e restrito, em sua publicação onde designa esta arte como aquela que possui o uso de materiais diferentes dos clássicos:

A ideia dominante surgida com o inquérito foi que a arte contemporânea, ou melhor, a arte que os conservadores dos museus designam como contemporânea é definida não tanto em termos temporais ou estéticos e sim em termos materiais; mais precisamente “é a arte que, pela natureza de seus materiais e processos, os obriga a modificar profundamente o seu papel ou seu modo de trabalho” (NASCIMENTO, 2013, p. 27).

No endereço eletrônico do Museu de Arte de Santa Catarina (<http://masc.sc.gov.br/>) existe uma aba onde o acervo da instituição pode ser consultado. Nos campos do “Acervo Online” podemos pesquisar por “Título da obra” e/ou “Nome

do(a) Autor(a)”. As palavras *Coluna de Papel* e Aline Dias não obtiveram resultados na pesquisa: “Nenhum resultado encontrado”. Podemos concluir que passados mais de quatro anos o trabalho não entrou para o catálogo online da instituição.

No “Acervo Online” existe ainda o campo “Técnica¹¹” e temos os itens: desenho, fotografia, escultura, fotogravura, gravura, impressão, pintura, vídeo, volume e uma categoria com a nomenclatura “outros”. Nesta observação percebi que a categoria “instalação” não é uma escolha do MASC. Pesquisei o que a categoria “outros” continha e notei que não existe uma ideia clara do que seja este campo, pois, encontrei – pinturas, mais de um díptico que tem como técnica a pintura, desenhos, esculturas, fotografias entre outras. Logo, a categoria “outros” não é, necessariamente, um lugar comum para trabalhos artísticos com técnicas complexas, mas um campo onde são indexados objetos sem grandes revisões.

Nesta pesquisa busco contribuir com as discussões que começam a ser levantadas que dialogam com as questões da documentação museológica e da arte contemporânea. Essa vontade em pesquisar Museologia e Arte também esta pautada na

¹¹ Fazendo uma pesquisa em diferentes acervos online de museus pude notar que não existe uma padronização dos campos das informações das obras que constituem esta coleção de acesso público. No endereço eletrônico do MASC a categoria “técnica” enquadra – pintura, fotografia, escultura, vídeo entre outros. No catálogo online do Museu de Arte de São Paulo (MASP) no campo “técnica” têm as informações – madeira, formica, mármore, aço, tecido entre outras. Para o MASP o que é “técnica” no MASC é “tipo de obra” na instituição de São Paulo. No acervo online da Pinacoteca do Estado de São Paulo “técnica” também está relacionada aos materiais utilizados como no campo proposto pelo MASP. No acervo online do MAM-SP o que é “técnica” para o MASC no Museu de Arte Moderna encontramos o campo “categoria”. No MASP “categoria” esta relacionada à Arte Brasileira, Arte Oriental, Arte Francesa etc. Na Pinacoteca não existe o campo “categoria” como também não existe no MASC. Na coleção online do MoMA o que é “técnica” para o MASC e “categoria” para o MAM-SP é “classificação” para o Museu norte americano. No campo “classificação” do MoMA encontramos a denominação “instalação”. Por exemplo, a instalação de Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965 – esta sob a responsabilidade do departamento de Pintura e Escultura. Os campos das próprias fichas dos acervos online das instituições citadas são bastante diferentes e esse é um dos motivos para que a arte contemporânea esteja em um patamar extremamente sensível e complexo. A ideia de padronização como acontece nas disciplinas da Biblioteconomia e da Arquivologia chega a beirar a impossibilidade dentro do campo dos museus. A tentativa de universalizar os acervos de museus e coloca-los em um só campo de busca é um caminho bastante conflituoso, pois a quantidade de peças e a falta de profissionais não acompanha as direções das outras disciplinas citadas. Existem projetos e propostas no Brasil de indexar todos os acervos nacionais em um só programa, porém essa monografia mostra que as discussões sobre documentação de instalação de arte (ou quais quer outros tipos de peças com linguagens mais complexas) são poucas que a tentativa de torna-las acervo de museus esta se firmando aos poucos.

pretensão de propor que as artes visuais sejam elementos basilares para a construção de pensamentos e propostas dentro do campo da Museologia. Espero que este movimento incite diferentes colegas¹² de curso e campo para explorarem ainda mais as artes como meios possíveis para pesquisas em Museologia.

Da metodologia

O processo da escrita tem muito a ver com todas as informações que passam por nosso cérebro diariamente, assim aos pouco – com o tempo – formamos uma base de memória cheia de imagens selecionadas. Quando temos consciência daquilo que queremos escrever para ser entregue no final de uma graduação fazemos seleções e referências naquilo que passa por nossos olhos e ouvidos.

Existiu uma ferramenta fundamental para minha inserção mais próxima no campo das artes visuais – o *Instagram*. O *Instagram* é uma rede social para dispositivos móveis onde podemos compartilhar imagens e vídeos – e ainda comentar e curtir registros feitos por aqueles que você optou em seguir.

Como no *Museu Imaginário* proposto por André Malraux (MALRAUX, 1947) formado por todas as imagens que temos no inconsciente ou no *Atlas Mnemosine*, em referencia a deusa da memória, de Aby Warburg que, também possui a imagem como meio de reflexão. Este aplicativo faz com que eu selecione e curta milhares de imagens. Warburg e Malraux ficariam encantados com essa forma de compartilhamento de fotografias. Os usuários que sigo nessa rede têm muito a ver com as artes visuais: são artistas, curadores, perfis de museus e galerias e amigos que sempre estão compartilhando experiências artísticas das mais diversas. Ela possibilita uma experiência próxima de processos criativos dos artistas, por exemplo. É um meio de estarmos conectados de alguma forma com ideias pensadas por essas mentes tão brilhantes.

Até chegar à temática atual, estava caminhando na mesma direção, mas sob outras vias. Para desenvolver um trabalho precisamos avaliar as possibilidades por uma questão de logística para que a proposta seja viável. No início pretendia pesquisar a

¹² A colega de graduação do curso de Museologia da Universidade Federal de Santa Catarina, Julia Moura Godinho, em 2014 produziu seu trabalho de conclusão de curso pautado em movimentos artísticos feministas. Nesta linha partilhou de trabalhos artísticos para construir sua narração. GODINHO, Julia Moura. *Mulheres Artistas em Revolução: museologia, feminismo e arte*. 2014.

incorporação da instalação *O Cortejo* (2009)¹³, do artista Nelson Leirner, do Museu Afro Brasil. Fiz várias tentativas de comunicação com o Museu, mas nenhuma foi respondida. Por este motivo optei em pesquisar uma instituição próxima a minha cidade e obtive contato fácil com a artista Aline Dias.

Enquanto lia e pesquisava por publicações relacionadas a documentação museológica e a arte contemporânea – fiz uma série de visitas ao Museu de Arte de Santa Catarina. Na instituição conversei com os responsáveis pela conservação do acervo do MASC onde tive contato com a *Coluna de Papel* em Reserva Técnica. Também, pude conversar com a diretora da instituição e ter acesso a documentos que fizeram parte do projeto do Edital Marcantonio Vilaça de 2009.

O trabalho foi dividido em três capítulos. O primeiro, *Circunstâncias/Sintomas*. Estes termos, que nomeiam o capítulo, referem-se a relação de acontecimentos, trajetórias e indícios que permeiam o trabalho artístico *Coluna de Papel* (2009-2011). Existem os itens: *O Edital*, *A Artista*, *A Coluna de Papel* e *O Museu* que corroboram para a construção de uma argumentação acerca de acontecimentos que norteiam a incorporação desta obra ao Museu de Arte de Santa Catarina.

O segundo capítulo, *Documentação/Preservação*, tem como subtítulo *Reivindicando uma Documentação Museológica* onde estabeleço um contexto dos conceitos de documento, documentação e documentação museológica. Nesta proposta evidencio uma relação próxima da Museologia à Ciências da Informação como disciplinas que querem um bem comum: a preservação de informações. Ainda, nesta etapa construo um panorama das discussões que cercam a documentação e a arte contemporânea. É nessa caminhada que a necessidade em explicitar minha vontade em

¹³ A instalação *O Cortejo* (2009) de Nelson Leirner montada no Museu Afro Brasil, no Parque Ibirapuera, é um trabalho que possui grandes dimensões. Esta instalação é formada pela disposição de centenas de objetos kitsch e estatuetas de divindades de diferentes religiões que formam uma grande procissão, sobre um mobiliário de diversas alturas, dentro de um espaço central do Museu. São dezenas de imagens de Exus, Pombas Giras, Caboclos, Panteras Negras, Nossas Senhoras da Conceição, do Coração de Jesus, de Padres Cícero, Nossas Senhoras de Fátima, Marias Bonitas, Lampiões, Santos Romanos, Marinheiros entre outras. Ainda existem pequenas bandeiras do Brasil, Portugal, Chile e Peru. Nesta procissão existem oito grandes castiçais brancos onde no lugar de velas existem copos de cachaça com bananas dentro. Leirner propõe um grande cortejo onde católicos e umbandistas andam juntos. Esta instalação difere da *Coluna de Papel* em várias questões, uma das mais importantes, *O Cortejo* esta na exposição de longa duração do Museu diferente do trabalho de Aline Dias que foi desmontado e esta em Reserva Técnica no MASC.

trazer para os museus de arte - a ferramenta da documentação museológica - se torna fundamental para a ideia de preservação dessas obras de arte.

No terceiro capítulo desta monografia, *Empilhamentos/Incorporação*, trago uma seleção de trabalhos artísticos que de algum modo expressam a vontade de empilhar coisas. Além de papéis empilhados como na *Coluna de Papel* existem propostas que usam melancias, pedras, livros, cerâmicas, bacias de metal entre outros elementos que mostram que o ato de empilhar é bastante comum. Neste capítulo final uso o conceito de musealização para dar espaço aos museus e seus profissionais para refletirem sobre as possibilidades da arte contemporânea, das instalações de arte, pertencerem a seus acervos.

O apêndice da monografia é uma série de entrevistas feitas por correio eletrônico onde questiono curadores, museólogos e artistas para expressarem suas ideias sobre (re)montagem de trabalhos artísticos em museus e se posicionar sobre as instalações de arte e as instituições museológicas. Para encerrar, em anexo, coloco na íntegra o Edital Marcantonio Vilaça de 2009 para ser uma ferramenta que questiona e compreende de maneira mais direta os objetivos dessa proposta da FUNARTE junto ao Ministério da Cultura do Brasil.

1º – CIRCUNSTÂNCIAS/SINTOMAS

Rastro e aura. O rastro é a aparição de uma proximidade, por mais longínquo esteja aquilo que o deixou. A aura é a aparição de algo longínquo, por mais próximo esteja aquilo que a evoca. No rastro, apoderamos da coisa; na aura, ela se apodera de nós.

Walter Benjamin

O Edital

Existem dois editais no Brasil que incentivam a produção de arte contemporânea que prestam homenagem a Marcantonio Vilaça. Um é o Edital Prêmio Marcantonio Vilaça CNI/SESI/SENAI e o outro, que será nossa fonte neste trabalho, o Edital Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça FUNARTE¹⁴. No ano de 2005 o Edital passou a existir com a assinatura do então presidente da República Luís Inácio Lula da Silva e do Ministro da Cultura Gilberto Gil, sob a Lei de nº 11.125.

Os editais homenageiam o artista, curador e colecionador pernambucano Marcantonio Vilaça (Recife, 30 de agosto de 1962 — Recife, 1º de janeiro de 2000). Mesmo com um falecimento prematuro, aos 37 anos, Vilaça teve um papel importante para a produção artística brasileira. O colecionador lançou diversos artistas no cenário internacional, fortaleceu a imagem do Brasil no exterior e doou obras para museus em todo mundo como forma de disseminar a arte brasileira. Ele esteve à frente de duas galerias de arte, a Pasárgada Arte Contemporânea em 1990 no Recife e em 1992 a Camargo Vilaça em São Paulo.

A artista Lygia Pape fala sobre a sensibilidade do amigo:

O Marcantonio foi um dia em minha casa e viu este material guardado num canto. Ele me disse, com aquele jeito típico dele: mas o que é isso, ficou maluca? Vamos já botar isso para restauro. Ele pagou o restauro e vendeu dois trabalhos. O resto guardou para eu poder mostrar em alguma mostra grande. Sinto saudade dele, ele tinha sensibilidade (REIS, 2000, p.10).

O edital Marcantonio Vilaça é desencadeador, o elemento que une a artista Aline Dias, o seu trabalho Coluna de Papel (2009-2011) e o Museu de Arte de Santa Catarina (MASC). Foi a partir desse prêmio que a proposta de incorporar ao acervo do Museu

¹⁴ O documento completo do Edital Marcantonio Vilaça de 2009 pode ser encontrado nos anexos desta monografia.

trabalhos contemporâneos ganhou espaço. Agora, nos faz refletir questões museológicas sobre processos de aquisição, documentação e outras categorias que são do campo da Museologia e se aplicam nessa proposta.

Especificamente, estamos analisando a terceira edição do Edital Marcantonio Vilaça de 2009. Foi nesta edição em que os trabalhos dos artistas são expostos no Museu de Arte de Santa Catarina e incorporados ao acervo da instituição. Também, foi neste Edital que a necessidade de incorporar os trabalhos vencedores foi requisito básico. Comparando aos editais de outros anos, podemos perceber que cada um deles possuem propostas diferentes e bastante específicas. Assim, o terceiro Edital (2009) dialoga com as necessidades de incentivar as produções artísticas brasileiras, formação de público e conseqüentemente contribuir para a aquisição de trabalhos inéditos ao acervo:

1 – OBJETO 1.1 O objeto deste Edital é a concessão do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, que visa incentivar produções artísticas inéditas destinadas ao acervo das instituições museológicas públicas e privadas sem fins lucrativos, fomentando a difusão e a criação das artes visuais no Brasil e sua conseqüente formação de público (EDITAL MARCANTONIO VILAÇA, 2009, p.1).

A análise se restringe a terceira edição do Edital Marcantonio Vilaça, pois, é nela que as diretrizes de incorporar os trabalhos ao acervo é uma obrigação. Lanço alguns trechos que estão no catálogo do Prêmio de 2009. São falas que apresentam os objetivos dessa ferramenta. Segundo Sérgio Mamberti, então presidente da FUNARTE:

Em 2009, a Fundação Nacional de Artes lançou a terceira edição do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça com o objetivo de viabilizar criações artísticas inéditas que pudessem *ser integradas a acervos de instituições museológicas brasileiras* (grifo nosso). Para participar do processo seletivo, artistas e coletivos enviaram à FUNARTE projetos de criação artística, nos quais já indicavam a instituição para a qual as obras seriam encaminhadas. As instituições museológicas proponentes, por sua vez, apontavam quais artistas produziram peças para seus acervos. Além disso, precisavam comprovar condições de manter e exibir as criações. Ao todo, 15 prêmios foram distribuídos, três em cada região do país [...] O resultado alcançado pela atual edição evidencia a qualidade das artes visuais brasileiras e a pertinência da

construção de políticas públicas para o fomento do setor. Ao incentivar a ampliação dos acervos de artes plásticas, a FUNARTE pretende estimular a produção contemporânea e facilitar o acesso do público aos bens culturais do país (MAMBERTI, 2009, p. 2).

Nas palavras de Sérgio Mamberti, podemos perceber a estrutura que propicia a aquisição de novos trabalhos para compor e/ou suprir lacunas nas coleções dos museus. Nesse processo os artistas constroem projetos e os enviam para a FUNARTE e já indicam qual será a instituição que receberá seu trabalho. Após, o museu faz a escolha de quais trabalhos de artistas farão parte do seu acervo.

Existe um desencontro na concepção do Edital. Podemos perceber que a vontade parte de um artista para um museu. Ele, o artista, sabe qual é a necessidade dessa instituição museológica? São os museus que possuem o papel de pesquisar, comunicar e preservar o acervo. A responsabilidade é da instituição e ela tem a função de dar ressonância para as propostas. Já, em relação à exposições de curta duração, o museu não possui a obrigação de transformar os trabalhos artísticos em acervo documental. Esse trabalho é reservado à incorporação de um acervo onde a instituição museológica deve zelar por este patrimônio cultural. Talvez, ou na melhor das hipóteses, museus e artistas poderiam ter um diálogo mais próximo e a proposta surgir da união de forças e interesses. Essa questão será desenvolvida com mais cuidado no segundo capítulo quando serão colocadas questões que envolvem processos de aquisição.

O então coordenador do Prêmio na edição de 2009, Carlito Rodrigues, faz uso das seguintes palavras para expor os objetivos do Edital:

O prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, homenagem póstuma ao galerista, colecionador e curador pernambucano que tanto se empenhou em difundir a arte contemporânea no Brasil e no exterior, assegura a implementação de políticas públicas, a produção das artes visuais e contribui para o desenvolvimento cultural do país, estimulando a participação de artistas, instituições museológicas e centros culturais. Desde a sua primeira edição contou com a presença de críticos de relevância em sua comissão julgadora, no total de cinco, cada um representando uma região do país; projetos de artistas e instituições para a complementação de acervo; e, nessa última a intenção foi o incentivo à produção somente de obras inéditas. A realização anual do Prêmio remota a

praxe centenária da inclusão, em acervos de instituições museológicas, das obras de arte patrocinadas pelo erário público. O resgate dessa política contribui para o fomento da produção artística contemporânea e para o fortalecimento de acervos e instituições culturais, divulgando e difundindo, em âmbito nacional e internacional, os artistas e as coleções museológicas brasileiras (RODRIGUES, Carlito, 2009, p. 3).

Nesse trecho do texto de Carlito Rodrigues podemos perceber outro complicador, ou melhor, um novo desencontro. Na fala do presidente da FUNARTE a concepção é - artista propõe e museu escolhe. Aqui percebemos um elemento a mais no processo. Rodrigues coloca nesse andamento a figura do crítico (possivelmente o “crítico de arte”) como alguém que julga certa “relevância”. Mas, Mamberti diz que os museus escolhem os trabalhos, porém aqui nos é apresentado um processo bem diferente do primeiro.

Quem são esses críticos e será que conhecem a realidade e o funcionamento dos museus? Porém, existe um trecho no discurso de Rodrigues que elucida a presença do crítico de arte - “o prêmio [...] implementa a formação artística e educacional do público, fortalecendo o mercado de arte, ao disponibilizar nas instituições as produções de arte contemporânea” (RODRIGUES, Carlito, 2009, p. 3). O coordenador usa a expressão “mercado de arte” e geralmente os críticos estão nesse nicho de mercado. Existe uma questão ética muito delicada nesse texto, há relação entre adquirir produções contemporâneas como meio de fortalecimento de um mercado de arte. A lógica dos museus não é a mesma da lógica de mercado de arte. Uma questão muito séria e que merece muito atenção por parte dos museus e de seus profissionais.

Percebemos até aqui um desencontro entre funcionamento da concepção da proposta para à aquisição de arte contemporânea. Talvez, essa seja uma das circunstâncias que estão atreladas a falta de andamento na musealização de uma proposta artística. A partir dessas constatações, podemos prosseguir e juntar mais elementos para o entendimento do que seja a preservação de um trabalho artístico contemporâneo em um espaço museológico público, em território brasileiro.

Portanto, a partir dessa apresentação do Edital lanço algumas considerações sobre a artista Aline Dias e suas produções artísticas. Segundo as regras do Edital o artista é quem envia as propostas de trabalhos para serem escolhidas e adquiridas pelo

museu. É fundamental entendermos a trajetória e a linguagem dessa artista, pois, isso influencia as demandas que uma Documentação Museológica apresenta.

A Artista

Existe um discurso de neutralidade em diversos campos do conhecimento e não é diferente nas artes. Duchamp com os *ready mades* apontou uma possível imparcialidade na escolha e seleção de objetos industriais para obter o status de objeto de arte. Mas, o próprio artista em sua fala usa expressões que nos apontam para uma tentativa que acaba sendo paradoxal:

O grande problema era o ato de escolher. Tinha que elege um objeto sem que me impressionasse e sem a menor intervenção, dentro do possível, de qualquer ideia ou propósito de deleite estético. Era necessário reduzir meu gosto pessoal a zero. É difícil escolher um objeto que não nos interesse absolutamente, e não só no dia em que o elegemos mas para que sempre e que, por fim, não tenha a possibilidade de tornar-se algo belo, agradável ou feio (DUCHAMP, apud BOPPRÉ 2012, p. 113).

Será possível excluir o eu das escolhas? Mas, toda escolha não é evidência da existência de um eu? Os minimalistas americanos dos anos de 1960 também propuseram a retirada de toda noção de individualidade de seus trabalhos. O minimalista Frank Stella teve sua frase “*What you see is what you see*”¹⁵ imensamente mencionada no campo das artes visuais (STELLA, apud DIDI-HUBERMAN, 1998, p. 55). Para estes artistas seus trabalhos eram apenas formas e volumes já colocados, nada mais existia. São apenas cubos, paralelepípedos, caixas entre outras formas.

Didi-Huberman em seu livro *O que vemos, o que nos olha* (1998) tem a tarefa de mostrar que podemos ver além, não é a toa que escolhe a trama *Ulisses* para dar início a sua série de argumentações. O autor abre as discussões com uma frase de Joyce e nos instiga e diz “fecha os olhos e vê” (JOYCE, apud DIDI-HUBERMAN 1998, p. 29). Didi-Huberman quer propor que na escuridão existe luz para a imaginação. Podemos ver no escuro.

Quando o filósofo Richard Wollheim propõe a arte minimalista e diz que os primeiros *ready mades* seriam as telas pretas de Ad Reinhardt e cria uma arte de um

¹⁵ Tudo o que é dado a ver é o que você vê (tradução nossa).

“mínimo de conteúdo de arte (*a minimal art-content*)” (WOLLHEIM, apud DIDI-HUBERMAN 1998, p. 49). Didi-Huberman explora o assunto e diz que mesmo os paralelepípedos de Donald Judd poderiam ser muito mais que paralelepípedos como os minimalistas gostariam. Para a arte mínima “volumes que decididamente não indicavam outra coisa senão eles mesmos. Que decididamente renunciavam a toda uma ficção de um tempo que os modificaria, os abriria ou os preencheria” (DIDI-HUBERMAN 1998, p. 50). Didi-Huberman discorda e nos convida para ver através.

A artista Aline Dias (1980 – Itajaí, Santa Catarina) com seus paralelepípedos, túmulos e cubos de papel não explora a tentativa de esvaziamento de seus trabalhos. Pelo contrário, seus empilhamentos em papel são cheios de vestígios de memórias e individualidades. Ela é, parafraseando Caetano Veloso, o avesso do avesso do avesso dos minimalistas. Seus trabalhos são cheios de restos, tempos e rastros.

O *Cubo de Poeira* (2005-2009) apresenta essa artista que explora os vestígios deixados pelo tempo. Aline Dias cria uma instalação onde recolhe toda poeira da sua casa¹⁶, de um determinado espaço de tempo, e as coloca em espaços expositivos¹⁷. Ela é a coletora de coisas inúteis como no poema de Manoel de Barros, *O Catador*, onde um homem catava pregos que não pregavam mais. Mas, ao fim esses gestos simples garantiam “a soberania do Ser mais do que a do Ter¹⁸”. Até que as mudanças do tempo, umidade e temperatura, aos poucos arrasa a forma cubica da instalação de Aline Dias e aos poucos gera um punhado de sujidades abstratas.

Como em *Pó de Feiticeira* (2005-2009), instalação apresentada no Museu Histórico de Santa Catarina (MHSC), onde uma esfera de poeira, cabelos, linhas e outros sedimentos é apresentada em cima de um piano do próprio Museu¹⁹. Os vestígios

¹⁶ Os trabalhos de Aline Dias não exploram intrinsecamente as questões de gênero, as intervenções da artista não são de cunho feminista, porém conseguimos perceber certos diálogos com essa atitude política. Essas ligações não serão exploradas no trabalho, mas é importante deixar essas evidências, pois, em um sistema de arte onde homens são maioria, é necessário despertar as questões de falta de visibilidade sobre mulheres que produzem arte.

¹⁷ Este trabalho foi exposto no Espaço Ateliê Arco, Florianópolis, em 2005; Projeto Trajetórias, Fundação Joaquim Nabuco, Recife, 2006; Prêmio Projéteis, FUNARTE, Rio de Janeiro, 2008 e na Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Instituto de Artes, Porto Alegre, em 2009.

¹⁸ *O Catador*, Manoel de Barros. In: CHAGAS, Mário de Souza. A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MINC/IBRAM, 2009.

¹⁹ Esse trabalho possui uma história bastante interessante e mostra como as pequenas intenções e desejos da artista se manifestam por disposições simbólicas. O artista e amigo de Aline Dias, Carlos Asp, certa vez estava utilizando uma feiticeira (espécie de vassoura, que serve para

de uma vida privada são expostos ao público e os resíduos de poeira ganham espaço dentro de uma instituição museológica em uma categoria de arte.

A geração de artistas conceituais do Brasil acompanha o desenvolvimento dos trabalhos da artista catarinense. Podemos recorrer ao *Manifesto* (1970) de Artur Barrio onde o artista explora a efemeridade da arte. Tanto em questões dos materiais como na performance e das intervenções artísticas – Barrio propõe novas concepções do fazer arte e esses métodos estão diretamente ligados aos trabalhos de Aline Dias. Segundo Artur Barrio:

Manifesto

Contra as categorias de arte

Contra os salões

Contra as premiações

Contra os júris

Contra a crítica de arte

Fevereiro de 1970 – Rio de Janeiro

Devido a uma série de situações no setor das artes plásticas, no sentido do uso cada vez maior de materiais considerados caros, para a nossa, para a minha realidade, num aspecto sócio-econômico de 3º mundo (América Latina inclusive), devido aos produtos industrializados não estarem ao nosso, meu, alcance, mas sob o poder de uma elite que eu contesto, pois a criação não pode estar condicionada, tem de ser livre.

Portanto, partindo desse aspecto socioeconômico, faço uso de materiais perecíveis, baratos, em meu trabalho, tais como: lixo, papel higiênico, urina etc. É claro que a simples participação dos trabalhos feitos com materiais precários nos círculos fechados de arte, provoca a contestação desse sistema em função de sua realidade estética atual.

Portanto, por achar que os materiais caros estão sendo impostos por um pensamento estético de uma elite que pensa em termo de cima para baixo, lanço em confronto situações momentâneas com uso de materiais

limpar carpetes e tapetes) para a limpeza da casa de uma tia. Em um momento Asp teve de tirar as sujidades que se acumulavam na feiticeira. Sabendo do trabalho de Aline com os *Cubos de Poeira*, o artista presenteou a amiga com aqueles resíduos que se acumularam. Na instalação existe uma legenda que diz “*Pó de Feiticeira* (para Carlos Asp) 2006. Esfera de poeira sobre piano”.

perecíveis, num conceito de baixo para cima. 1969 - Rio de Janeiro²⁰.

A utilização de materiais perecíveis é recorrente nas produções da artista. Mas, não estou colocando que ela os utiliza pela mesma questão apresentada por Barrio, por uma contestação temporal bem específica. Aline Dias carrega dos conceituais brasileiros uma carga estética latente e ela é mais uma poética visual do que uma contestação político ideológica. Não diria que o material em si seja a grande crítica da artista sobre um sistema de arte, mas os próprios trabalhos abalam essas estruturas de alguma forma. Essa será uma questão argumentada no próximo subcapítulo “*A Coluna*”, pois, reflete a importância dos trabalhos contemporâneos como críticos e são objetos para reelaborar discursos poéticos e políticos nas próprias instituições.

As questões metodológicas do fazer arte também são incorporadas por Aline Dias – como nos registros fotográficos de intervenções efêmeras. A série de fotografias *O que Acontece com Meninas Doces* de 2003 é o registro fotográfico de uma intervenção onde a artista coloca uma bonequinha em açúcar de pé dentro de uma panela sob um fogão. Assim, ela faz cliques da passagem do tempo daquele bloco açucarado exposto ao fogo até que ele se derreta totalmente e vire um negro açúcar queimado.

No trabalho *Mofos*²¹ de 2010 a proposta é uma série de fotografias de alimentos com proliferações de fungos. É um trabalho que Aline Dias vem coletando e registrando desde 2006. São alimentos que mofaram em sua própria casa. A artista não propõe uma intervenção in situ, como nos *Rodapés de Carne* (1978) de Artur Barrio. Na proposta de Barrio a carne iria se degradando ao passar do tempo na galeria, em uma intervenção bastante efêmera. Aline Dias apresenta estética e volumes das proliferações de fungos em fotografias colocadas lado a lado. Existe uma beleza naquela ruína.

Os fragmentos do espaço e o que nele é parasita ou que merece ser descartado ganha potência em *Traças* (2010). Também como proposta pertencente ao Prêmio Marcantonio Vilaça de 2009, o trabalho *Traças* é uma proposta de instalação que explora a vida invisível que existe nos espaços museológicos. Em uma linha reta na parede de uma sala de exposições, a artista apoia casulos de traças lado a lado. Convida

²⁰ BARRIO, Artur. Manifesto, 1970. Disponível em: http://arturbarrio-trabalhos.blogspot.com.br/2008/10/manifesto_31.html Acessado em: 17 de Agosto de 2015.

²¹ Este trabalho fez parte da proposta da artista para o Prêmio Marcantonio Vilaça de 2009 e foi exposto na exposição que reuniu todos os outros trabalhos contemplados.

os trabalhadores do Museu a recolherem pela instituição os casulos. Então, são todos expostos ao público, “o trabalho instaura um paradoxo: se, por um lado, a escassez de casulos coletados indica a assepsia da instituição e suas condições de conservação, por outro, impede ou reduz significativamente a visibilidade da obra de arte que integra sua coleção” (DIAS, 2015) ²².

Até aqui foram apresentados trabalhos de Aline Dias que dialogam com questões efêmeras e que também utilizam os registros fotográficos para a concepção das propostas. Também, podemos perceber uma relação entre forma e volume – como na esfera do *Pó de Feiticeira* (2005-2009), nos *Cubos de Poeira* (2005-2009) e nas proliferações dos *Mofos* (2010). Tais produções foram escolhidas, pois, são trabalhos que se correlacionam, possuem uma estrutura relacional. Carregam uma estética daquilo que é rejeitado, como os casulos em *Traças* (2010), e Aline Dias trás para as galerias e museus estes materiais sem sacralidade alguma. São elementos que possivelmente iriam parar no lixo e ela os ressignifica e os transforma em trabalhos artísticos.

Aline Dias dialoga também com Jorge Luis Borges com suas visões pessoais (BORGES, 1996) de tempo e memória. Borges diz que o tempo passa, porém, somos construídos por memórias que são geradas nele. E os trabalhos da artista falam disso. Os restos que o tempo deixa são esses fragmentos de uma memória, mais irrelevantes que sejam, são materialidades de um tempo que passou e depositou seus restos:

O problema do tempo é esse. É o problema do fugidio: o tempo passa. Volto a recordar aquele belo verso de Boileau: ‘O tempo passa no momento em que algo já está longe de mim’. Meu presente – ou o que era meu presente – já é passado. Mas esse tempo que passa, não passa eternamente. Por exemplo, conversei com vocês na sexta-feira passada. Podemos dizer que somos outros, já que muitas coisas nos aconteceram ao longo de uma semana. Entretanto, somos os mesmos. Eu sei que estive dissertando aqui, que estive tratando de raciocinar e de falar aqui, e vocês talvez se recordem de terem estado comigo semana passada. Em todo caso a memória permanece. A memória é individual. Nós fomos feitos, em boa parte, de nossa memória (BORGES, 1996, p. 42).

²² DIAS, Aline. Portfólio Aline Dias 2015.



Figura 1 - Aline Dias, *Cubo de Poeira*, detalhe e vista da exposição *Projéteis*, FUNARTE, Rio de Janeiro, 2008. Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.



Figura 2 - Aline Dias, *Cubo de Poeira*, detalhe e vista da exposição *Marcas e Restos*, 2009, Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, Porto Alegre. Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.



Figura 3 - Aline Dias, *Pó de Feiticeira*, detalhe.
Foto: Martim Amaral. Arquivo da artista.



Figura 4 - Aline Dias, *Pó de Feiticeira*, vista da instalação na mostra *Pretexto*, Museu Histórico de Santa Catarina. Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.



Figura 5 - Aline Dias, *O que acontece com meninas doces*, 2003. Foto do trabalho e detalhe Aline Dias. Arquivo da artista.



Figura 6 - Aline Dias, *Mofos*. Detalhes da instalação na exposição *Ficar de Pé n.2*, 2011-2012, Museu de Arte de Santa Catarina. Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.



Figura 7 - Aline Dias, *Traças*, vista processo de montagem da exposição *Ficar de Pé n.2*, 2011-2012, Museu de Arte de Santa Catarina. Foto: Julia Amaral. Arquivo da artista.



Figura 8 - Aline Dias, *Traças*, vista processo de montagem da exposição *Ficar de Pé n.2*, 2011-2012, Museu de Arte de Santa Catarina. Foto: Julia Amaral. Arquivo da artista.

A Coluna

Existem trabalhos de Aline Dias onde as folhas de papel são base das propostas, são elas que dão estrutura e que funcionam como elementos construtivos. Em 2014 a Galeria Bergamin de São Paulo, com a curadoria de Ricardo Sardenberg, produziu a exposição com o título: *Tara por livros ou a tara de papel*²³. Aline Dias não participou da exposição da Bergamin, porém seria um elemento importante no conceito em que a exposição se propunha.

Nela havia trabalhos dos artistas Waltércio Caldas com o *Matisse/Talco* de 1978; Paulo Bruscky, *Intersigne* de 1993; Artur Barrio, *Cadernolivro*, 2008; Valeska Soares, *The Narrowest Circle (from Bindings)*, 2012; Leonilson, *Certas Sutilezas Humanas*, 1992; Rivane Neuenschwander, *Paisagem Dobrada*, 2000; Mira Schendel, *Sem título*, 1971 entre outros. São todas produções que possuem o papel como elemento de construção e confecção das ideias. Nesse trecho do texto de apresentação da exposição vemos que o livro se tornou uma peça de expressão artística e é elemento crítico da arte contemporânea. Não só o livro como forma, a própria matéria – o papel – é um elemento sedutor dos artistas:

A tara por livros ou a tara de papel não toma como ponto de partida a investigação do livroobjeto, algo que já pôde ser visto em tantas exposições recentes. Mas, espero, ela se apropria da ideia do livrocorpo. Embora não seja uma investigação puramente plástica ou estética, ainda assim, espero que a exposição cobre do visitante a experiência sensual e estética, um pouco hedonista com os objetos de desejo. O livro aqui se confunde com a possessão, o erotismo, a compulsão pelo belo e também como nota de carinho, pois o livro se dá pra quem se quer bem. Nesse sentido, o livro artístico aqui é visto como um fetiche. A exposição celebra o objeto livro pela sua força de sedução. A compulsão obsessiva perversa, que impõe a exaltação da mente, invade os sonhos no meio da noite e ocupa o nosso coração por inteiro, é depravada. A presença física da coisa ou pessoa que ocupa todas as nossas preocupações, como se preenchesse o nosso corpo, é um estado mental, ideal, paradisíaco, mas ao mesmo tempo é um tormento. Podemos ter taras por todo tipo de objeto, pessoa (a mais comum) ou mesmo por partes

²³ A exposição *Tara por livros ou a tara de papel* ficou aberta ao público entre os dias 18 de março a 17 de abril de 2014, na Galeria Bergamin em São Paulo.

do corpo de diversas pessoas, como mãos, pés, cabelos, até mesmo cheiros, não importa quem, o que importa é a tara. Podemos ter tara por dinheiro (algo que não tem valor enquanto coisa) ou, ao contrário, tara por consumo (possuir, usar e jogar fora). A tara, parafraseando Lygia Clark, não é o ontem e nem o amanhã, a tara é o aqui e agora (SARDENBERG, 2014)²⁴.

Nesse sentido, levando em consideração o texto da exposição, lanço a afirmação de que Aline Dias é uma tarada por papel. Por uma função plástica, estética ou simplesmente funcional, Aline Dias produz seus livros-corpo²⁵ (ROSERBERG, 2014) e suas colunas e cubos de papel com uma vontade sagaz de utilizar as folhas de papel. Na *Coluna de Papel* (2009-2011) essa tara pela matéria branca é megalomaniaca e assim Aline Dias consegue realizar seu maior fetiche e empilhar milhares de folhas brancas. Toda produção que se baseava no empilhamento dessas folhas em pequenos blocos, agora chega a ocupar um terceiro piso de um museu.

O trabalho *Cubo* (2005-2009) é a primeira experimentação de Aline Dias com as sobreposições de folhas de papel. Neste trabalho existe uma abertura central das folhas e a partir do empilhamento é formado um espaço onde Aline Dias deposita féculas de pão e preenche toda a extensão do cubo com esses elementos efêmeros.

Essa é a imagem que norteia e move o trabalho: um cubo de farelo que estraga um cubo de papel, provocando, silenciosamente, desde seu interior, oculto, marcas de bolor nas folhas, criando focos de umidade, mudanças de cor, agregando microrganismos, insetos, sujeiras. Híbrido entre as questões de marcas e restos, o trabalho envolve a concentração e a organização dos farelos e também as marcas e a eminente destruição do cubo de papel pelo contato com o farelo (DIAS, 2009, p.167).

²⁴ SARDENBERG, Ricardo. *A tara por livros ou a tara de papel*. Galeria Bergamin, 2014. Disponível em: <http://www.galeriabergamin.com.br/wp-content/uploads/2014/01/A-TARA-FINAL-FINAL.pdf> Acessado em: 12 de Novembro de 2014.

²⁵ Existem trabalhos de Aline Dias que usam os livros como expressão: *O trabalho com(o) fracasso* (2010), *Vocabulário* (2012), *Pollyanna entrevista* (2013) e com as intervenções na publicação *Bolor*. Na segunda edição da *Bolor* com a intervenção de uma traça e na primeira edição com a interferência de um cubo feito em durex.



Figura 9 - Aline Dias, *Coluna de Papel*, 2009-2011, vista processo de montagem e desmontagem. Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.



Figura 10 - Aline Dias, *Coluna de Papel*, 2009-2011, vista processo de montagem e desmontagem. Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.



Figura 11 - Aline Dias, *Coluna de Papel*, 2009-2011, vista processo de montagem e desmontagem. Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.



Figura 12 - Aline Dias, *Coluna de Papel*, 2009-2011, instalação. Detalhes e vistas da instalação na exposição *Ficar de Pé n.2*, 2011-2012, Museu de Arte de Santa Catarina. Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.



Figura 13 - Aline Dias, *Coluna de Papel*, 2009-2011, instalação. Detalhes e vistas da instalação na exposição *Ficar de Pé n.2*, 2011-2012, Museu de Arte de Santa Catarina.
Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.



Figura 14 - Aline Dias, *Coluna de Papel*, 2009-2011, instalação. Detalhes e vistas da instalação na exposição *Ficar de Pé n.2*, 2011-2012, Museu de Arte de Santa Catarina.
Foto: Aline Dias. Arquivo da artista.

A *Coluna de Papel* (2009-2011) é uma intervenção artística que vem logo após o *Cubo* (2005-2009) e possui as mesmas características dos empilhamentos, só que em uma dimensão muito maior. Oito mil folhas preenchem o espaço do chão ao teto do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC), em um formato vertical, a *Coluna* está solta na sala de exposição. Como no *Cubo* onde os farelos de pão criavam um ambiente propício a proliferação de fungos, a *Coluna* pretende expor o papel às intempéries do tempo. Sem uma base, o papel é colocado diretamente no chão, no teto o papel também é completamente exposto. Isso quer dizer, tanto o chão quanto o teto, criam uma pressão sobre os papéis. Pois, a umidade faz com que se expandam e criem um ambiente aberto a qualquer tipo de interferência do espaço e do tempo:

Uma estrutura vertical é formada por cerca de 8 mil folhas de papel branco de 47,8 x 66 cm empilhadas, sem nenhuma estrutura de apoio interna nem externa, apoiada apenas no chão e no teto. A altura da coluna corresponde ao pé direito da sala de exposição. Neste trabalho carrega a possibilidade de fracassar, seja no risco de efetivamente desmoronar ou na evidência da precariedade do equilíbrio e da tensão de forças (DIAS, 2015)²⁶.

A *Coluna de Papel* apresenta para o próprio MASC uma reflexão sobre a coleção de arte contemporânea que o Museu se propõe a preservar e formar. Todos os trabalhos apresentados à seleção do Prêmio Marcantonio Vilaça de 2009, possuem características bastante conceituais e estabelecem um rompimento com os objetos de arte que o Museu de Arte de Santa Catarina vinha adquirindo. Não são fotografias²⁷, quadros, esculturas, aquarelas, objetos kitsch entre outros. A linguagem visual e de estrutura desestabiliza com as tipologias criadas pelo MASC. São elementos que garantem uma possível revisão sobre a formação de um acervo de arte contemporânea na instituição. Segundo Aline Dias:

A proposta foi assumida pelos artistas como oportunidade de tencionar os paradigmas convencionais do estatuto da obra de arte no museu através de trabalhos que reformulam ou desestabilizam categorias, materiais e conceitos consolidados assim como discutir a política de aquisição, considerando que as coleções

²⁶ DIAS, Aline. Portfólio Aline Dias 2015.

²⁷ As fotografias apresentadas ao Edital possuem uma ordem e pertencem a uma lógica da artista. A série de fotografias *Mofos* de Aline Dias, são um grande políptico e essa estrutura deve ser respeitada para o entendimento da proposta conceitual do trabalho.

museológicas públicas no Brasil são majoritariamente formadas por doações e/ou aquisições decorrentes de premiações no modelo de Salão de Artes. O debate sobre os parâmetros para incorporação da produção recente pautou-se na noção de “pequenos gestos”, não exclusivamente ancorado nas implicações materiais e dimensionais, mas endereçado a questões conceituais, interrogando o lugar do pequeno gesto da produção artística que não se reduz à condição de mercadoria e/ou situado *fora* do circuito hegemônico nacional em regiões, instituições e obras “*periféricas*”. Deste modo, o projeto incluem situações de desafio ou atrito, centradas na dimensão conceitual, na defesa de uma contribuição e reflexão no contexto do museu (DIAS, 2015, p. 512).

O Museu

O Edital Prêmio Marcantonio Vilaça FUNARTE de 2009 e a *Coluna de Papel* da artista Aline Dias estão no contexto do Museu de Arte de Santa Catarina. A *Coluna de Papel* é acervo da instituição e participar do Edital foi um anseio institucional. O Museu de Arte de Santa Catarina possui uma trajetória de mudanças de nomenclatura e moradas, assim construir um panorama desse(s) espaço(s) é fundamental para conseguirmos entender sua constituição hoje. A construção de uma identidade tanto institucional como da própria coleção de arte tem muito a ver com os desafios e percalços da caminhada.

O MASC foi fundado em 1949 como Museu de Arte Moderna de Florianópolis (MAMF) no projeto moderno brasileiro onde surgiram também o MAM-RIO e o MAM-SP. Foi só em 1970, pelo Decreto 9.150, de 04 de Junho de 1970, que a atual tipologia é adotada. Em 1964 Harry Laus²⁸, que posteriormente obteve o cargo diretor do MASC, escreve ao Jornal do Brasil do Rio de Janeiro uma nota sobre o MAM de Florianópolis:

²⁸ No dia 27 de Agosto de 2015, o Museu de Arte de Santa Catarina inaugurou uma sala de exposição de longa duração, em homenagem a Harry Laus. A primeira exposição do espaço que homenageia o ex-diretor e crítico da instituição tem o título *Núcleo Inicial*, onde estão expostas as obras que deram início à coleção do Museu de Arte de Santa Catarina (MASC) nos anos 1940. Entre as obras escolhidas estão trabalhos de Iberê Camargo, Djanira Motta e Silva, Ruben Cassa, Jan Zach, José Nery, José Maria Dias da Cruz, Oscar Meira, Mário Zanini, Joaquim Lopes Figueira Júnior, Lúcia Suané, Alfredo Rizzotti, Alfredo Volpi, José Pancetti, Roberto Burle Marx, Athos Bulcão, Emílio Pettoruti, Bruno Giorgi entre outros.

Debaixo de uma chuva torrencial, em companhia dos jornalistas Zuri Machado e Ester L. Bayer, fomos conhecer o Museu de Arte Moderna de Florianópolis. Além da porteira, uma velhinha simpática que nada sabia informar – ninguém. Pudemos ver calmamente o acervo exposto, em três boas salas [...]. O acervo possui coisas de valor como dois Pancetti; um óleo de Roberto Burle Marx, de 1942; um Augusto Rodrigues, de 1945; uma ótima tela de Di Cavalcanti, Pescadores, de 1947; uma gravura de Portinari e outra de Maria Bonomi; dois Volpis, uma paisagem antiga e outro mais recente; um Parque de Diversões, de 1944, de Djanira; Santa Rosa, Aldemir, Scliar, Lula Cardoso Aires, um gesso de Bruno Giorgi. Pouco sabemos sobre a história do MAM de Santa Catarina. A não ser que foi criado lá por 1948, quando aconteceu uma espécie de Semana de Arte Moderna sob a batuta de Pascoal Carlos Mago, Marques Rebêlo e outros. Naquela época houve um grande movimento em matéria de renovação teatral, literário e artística na Capital catarinense. Gostaríamos de ser melhor informados pelo atual Diretor, Humberto Correia (LAUS, Harry, 1996, p. 52).

No texto de Laus percebemos características provincianas em um espaço que surge a partir de uma Semana de Arte que também foi organizada em outras cidades do Brasil, Resende no Rio de Janeiro e Cataguases em Minas Gerais, e foram fundamentais para a criação dos outros MAMs²⁹. A velhinha da portaria - como coloca Harry Laus - que não sabe de nada, exemplifica a falta de ressonância da instituição. Laus foi um grande intelectual catarinense de seu tempo e o MAMF já possuía mais de uma década e não se tinha muitas informações sobre o espaço. Desde sua inauguração, podemos perceber uma precarização do espaço, tanto em contextos da importância de um Museu de Arte Moderna em Florianópolis como de apoio financeiro.

A primeira sede do MAMF foi instalada no Colégio Dias Velho e justamente foi o local onde em 1948 aconteceu a *Exposição de Arte Contemporânea 5* e ela é essencial para dar início ao MAMF. Assim, “logo após o evento, surge um pequeno museu sob a responsabilidade do artista plástico catarinense Martinho Haro” (OLIVEIRA, 2008):

²⁹ Emerson Dionísio tem um estudo bastante interessante sobre como os Salões de Arte, Prêmios, Semanas de Arte foram fundamentais para a constituição de coleções de arte em museus brasileiros. OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

A mostra, intitulada *Exposição de Arte Contemporânea 5*, chegou a Florianópolis em setembro de 1948, sendo exibida no Grupo Escolar Dias Velho, onde causou certo impacto. Embora tenha durado pouco mais de 10 dias (25 de setembro a 6 de outubro), a exposição daquelas 75 obras de modernistas brasileiros e estrangeiros foi celebrada durante anos e fincou um marco na história de Santa Catarina (FCC : 1987) (OLIVEIRA, 2008, p. 4).

As primeiras aquisições estão atreladas ao círculo de contatos de Marques Rebelo, o mesmo recebe apoio da prefeitura de Florianópolis e também com doações do governo do estado de São Paulo os primeiros trabalhos foram adquiridos. Esse movimento de doação de artistas e pessoas públicas continua e é uma das formas de garantir a constituição de um acervo de arte:

A pedido de Rebelo, a prefeitura da cidade adquiriu uma aquarela de Jan Zach, um desenho de Emilio Pettoruti, um guache de Oscar Meira e duas telas a óleo: um Burle-Marx e outro Athos Bulcão. Da mesma forma, como já dissemos, o governo do estado de São Paulo doa oito óleos de artistas ligados ao grupo Família Artística Paulista: Mário Zanini, Fúlvio Penacchi, Alfredo Volpi, Lúcia Suané, Néelson Nóbrega 10, Alfredo Rullo Rizzotti, Lula Cardoso Ayres e Joaquim Lopes Figueira (OLIVEIRA, 2008, p.7).

Segundo Salim Miguel e no estudo que Suely Lima de Assis Pinto³⁰ o fato do MAMF não ter sido bem sucedido nos primeiros anos de vida (teve suas atividades interrompidas em 1951) tem a ver com a tipologia que se designava. Tal escolha tem muito sentido na trajetória de Marques Rebelo, pois, caminha por rumos modernos e defende os ideais de progresso, heroísmo e arrojo na constituição desses MAMs pelo Brasil. Para Salim Miguel:

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 [...] Sabendo a ojeriza que o público mal informado volta à Arte Moderna, sabendo-se o quanto o termo, dadas certas condições, em aparência, limita, justo mesmo seria a denominação

³⁰ PINTO, Suely Lima de Assis. Arquivo, museu, contemporâneo: a fabricação do conceito de arte contemporânea no Museu de Arte de Santa Catarina - MASC/SC. 1 v. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, Programa de Pós-graduação em História, Goiânia, 2011.

contemporânea, mais elástica, mais ampla, que não causa tanta repulsa (MIGUEL, 1951, p. 42).

Entre os anos de 1952 e 1968 o MAMF foi instalado na Casa de Santa Catarina³¹, espaço hoje demolido. Porém, por questão de reforma da Casa o MAMF teve de se reinstalar em uma terceira sede, uma casa na Avenida Rio Branco e que também foi demolida, onde permaneceu entre os anos de 1968 a 1977. Entre janeiro de 1977 e março 1979 o Museu foi para sua quarta sede, uma morada na Rua Tenente Silveira.

Em 1979 a 1983 o MASC foi instalado na antiga Alfandega no Centro Histórico de Florianópolis. Porém, foi só em 1983 que o MASC integra o Centro Integrado de Cultura (CIC) pertencente à Fundação Catarinense de Cultura (FCC) onde permanece até os dias atuais e em melhores condições de espaço físico.

Segundo Oliveira (2008) e Pinto (2011) a partir dos anos 90 o Salão Victor Meirelles foi uma das formas em que o Museu se apoiou para aumentar sua coleção de arte contemporânea. E assim, o Prêmio Marcantonio Vilaça de 2009 é mais um dos processos importantes para a aquisição de obras de arte pela instituição:

A realização do Salão Victor Meirelles reitera a preocupação de Santa Catarina com as manifestações expressivas da arte contemporânea brasileira. Criado em 1993, o Salão inicialmente tinha abrangência estadual, e assim se manteve até 1997, quando passou a ter âmbito nacional. Voltado para as artes visuais e realizado a cada dois anos, tem sido consagrado pela crítica nacional como um dos mais rigorosos do País na atualidade. Desde sua primeira edição contou com a presença de críticos importantes em sua comissão julgadora, como Tadeu Chiarelli, Márcio Doctors e Araci Amaral, ganhando grande repercussão no sistema das artes visuais, tanto no Brasil quanto no Exterior³².

Feita estas considerações sobre o Museu de Arte de Santa Catarina, podemos perceber que a constituição de um acervo tem relação com os contatos de Marques Rebelo onde amigos e entidades fizeram doações de trabalhos artísticos na primeira fase

³¹ No prédio da Casa de Santa Catarina também funcionou a Associação dos Ex-Combatentes de Santa Catarina, a Academia Catarinense de Letras, a Comissão Catarinense de Folclore e o Instituto Geográfico de Santa Catarina.

³² Disponível em: <http://www.fcc.sc.gov.br/?mod=pagina&id=5319> Acessado em: 14 de Agosto de 2015.

do Museu. Além do Salão Victor Meirelles onde artistas também doaram suas produções. Temos o caso do Edital Marcantonio Vilaça de 2009 onde também há presença da contrapartida – a doação de obras. Existe uma vontade institucional para a formação de uma coleção de arte contemporânea, tanto participando de editais como promovendo eventos para este fim. Assim, podemos entrar no próximo capítulo e intensificar as discussões sobre aquisições dentro de museus e qual é o desenrolar desse processo.

Reivindicando uma Documentação Museológica

Por estar percorrendo este “caminho para uma documentação museológica” é importante que consigamos desenvolver um pensamento sobre essas documentações museológicas. Exatamente no plural, pois, o ato de documentar também é uma escolha de alguém ou de uma instituição. Queremos dizer que existem diferentes linhas e metodologias para a formulação e aplicação desta ferramenta. Neste sentido, a primeira reflexão a ser feita é sobre a ideia de documento. Depois proponho uma explanação sobre documentação e por fim pensar nessa documentação museológica múltipla e que se apresenta por diferentes facetas diante das necessidades.

Nas pesquisas realizadas para a construção desse trabalho encontrei um campo rarefeito. Existem poucas publicações que trabalham a questão da documentação museológica para trabalhos artísticos com uma linguagem mais efêmera, tendo a *Coluna de Papel* (2009-2011) de Aline Dias como exemplo. O artigo da museóloga Mariana Estellita Lins Silva (2014)³³ é a reflexão mais importante encontrada, adiante comentarei sobre as discussões elaboradas pela pesquisadora. Os textos da doutora em Museologia Elisa de Noronha Nascimento (2010, 2012 e 2013)³⁴ - também são relevantes, pois trabalham com as questões e conceitos da documentação museológica para a arte contemporânea.

Existem outras pesquisas importantes no campo da arte contemporânea e da ideia de documentação, porém as categorias trabalhadas de documento como a de documentação são bastante frouxas, não possuem um posicionamento conceitual explícito. A documentação museológica é diferente de qualquer outro tipo de documentação (a documentação de arquivos, bibliotecas e museus são distintas e possuem suas próprias metodologias e nomenclaturas). A documentação museológica não é o mesmo que documentação de museu. Essas documentações de museu podem ser tarifas de luz (documentação recorrente) recentes, por exemplo. Mas, não compreendem

³³ SILVA, Mariana Estellita Lins. A documentação museológica e os novos paradigmas da arte contemporânea. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 3, n. 5, p. 185, 2014.

³⁴ NASCIMENTO, Elisa de Noronha. *Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea*. 2013.

NASCIMENTO, Elisa de Noronha. *Musealização da arte contemporânea: práticas investigativas e desafios metodológicos*. 2012.

NASCIMENTO, Elisa Noronha. *Museus de arte contemporânea: uma proposta de abordagem*. 2010.

os domínios da documentação museológica vamos entrar nessas questões nos parágrafos a seguir.

O livro *Poéticas do processo: arte contemporânea no museu*³⁵ de Cristina Freire³⁶ é uma discussão densa sobre os domínios das produções artísticas pós anos 60. A autora dialoga com o comportamento das instituições museológicas perante novos desafios que essas produções artísticas provocam. Porém, a documentação museológica não é um conceito usado pela autora³⁷, mesmo pertencendo a um museu, neste caso o MAC-USP (Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo). Temos ainda as contribuições da conservadora Magali Melleu Sehn³⁸ que pesquisa diretamente os domínios da arte contemporânea relacionada à Conservação e Restauração. A partir de todas essas pesquisas e reflexões após as leituras, quero com este trabalho também discutir e reivindicar uma documentação museológica para pensar a documentação e a preservação de trabalhos de arte contemporânea.

Cristina Freire (1999) aponta um descompasso entre as operações museológicas e a arte contemporânea:

Mesmo porque entender preservar apenas no sentido da integridade física dos objetos torna-se problemático nesse universo de proposições transitórias e cambiantes. Mais uma vez o descompasso entre as operações museológicas e a arte contemporânea, já se delinea há algumas décadas (FREIRE, 1999, p. 41).

Este descompasso que a autora cita tem muito a ver com a situação que o MAC-USP se encontrava até 1999. No *Poéticas do processo* Freire faz uma reflexão sobre

³⁵ FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. MAC Universidade de São Paulo, 1999.

³⁶ Recentemente o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo com a organização de Cristina Freire lançou a publicação *Arte Contemporânea: Preservar o quê?*. Essa reunião de textos é resultado do evento de mesmo nome organizado pelo MAC-USP. Diversos profissionais - entre conservadores, engenheiro, historiadores, artistas plásticos, psicanalista, curador e uma museóloga (Mariana Estellita Lins Silva a mesma que tem grande relevância nessas reflexões, também foi consultada para o seminário organizado pelo MAC-USP), participaram do evento. Todos os textos submetidos pelos profissionais, grande parte deles, assumem a necessidade de uma documentação para os trabalhos artísticos, porém não colocam a responsabilidade e não utilizam da ferramenta documentação museológica para o desenvolvimento de uma preservação.

³⁷ As discussões sobre documentação museológica até 1999 com STRÁNSKÝ 1995; FERREZ 1995 e 1987; CHAGAS 1994 entre outras referencias.

³⁸ SEHN, Magali Melleu. *A preservação de 'instalações de arte' com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas*. 2010. São Paulo: MM Sehn, 2010. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

obras de Arte Conceitual que foi depositada dentro da instituição durante muitos anos sem qualquer tipo de documentação e muitas informações foram perdidas ao longo do tempo. A autora mesmo encontrando um Museu cheio de lacunas na sua coleção de Arte Conceitual diz que existe a necessidade desse acervo ser pesquisado, pois constitui um patrimônio cultural³⁹:

A coleção de obras de Arte Conceitual que o museu mantém (apesar do limbo e do esquecimento) é parte significativa de um patrimônio cultural a ser preservado. No entanto, a tarefa de preservar supõe sempre um projeto de (re)construção que parte do presente. Especialmente no museu, é necessário que se lance um olhar inquisidor sobre as representações que fundamentam suas práticas, procurando identificar os vetores que orientam tanto o *lembrar* como também o *esquecer*, que são, afinal, dois processos correlatos (FREIRE, 1999, p. 169).

A instalação *One and three chairs* (1965) de Joseph Kosuth é um exemplo utilizado pela autora para questionar as instituições museológicas. Este trabalho de Kosuth é formado por uma cadeira, uma fotografia de cadeira e uma definição do que é uma cadeira, são três elementos que só existem quando estão no conjunto. O MoMA adquiriu essa instalação e separou todas as partes da instalação – a cadeira foi para o Departamento de Design, a fotocópia da definição de cadeira parou na Biblioteca e o arquivo ficou com a fotografia:

³⁹ No livro *Poéticas do Processo* de Cristina Freire percebemos um limiar bastante tênue entre desacreditar das instituições museológicas e ao mesmo tempo vemos uma necessidade voraz de pensar estratégias para a preservação. A equipe do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo em 2011 inaugurou a exposição *Obras* onde “propõe com esta exposição *suspend* seu espaço expositivo e transformá-lo em um laboratório de conservação e restauro aberto ao público. Por outras palavras, o Museu apresenta em seu espaço expositivo vinte obras que precisam ser restauradas ou que necessitam do desenvolvimento de novas estratégias de conservação; e, ao mesmo tempo, tem organizado encontros com os artistas, autores das obras, e com conservadores e pesquisadores de outras instituições para que, através de discussões e reflexões realizadas no próprio espaço expositivo, novas metodologias e práticas possam ser pensadas e aplicadas na conservação e restauração das obras; discussões e reflexões estas que também podem ser acompanhadas pelo público (NASCIMENTO, 2013, p. 129)”. Apesar de toda frustração apontada no início de sua trajetória Freire esteve à frente de iniciativas no MAC-USP para discutir a documentação e os futuros possíveis da arte contemporânea.



Figura 15 - Joseph Kosuth, *One and Three Chairs*, 1965⁴⁰.



Figura 16 - Joseph Kosuth, *One and Three Tables*, 1965⁴¹.

⁴⁰ Imagem retirada do site <http://www.moma.org/> Disponível em: http://www.moma.org/learn/moma_learning/joseph-kosuth-one-and-three-chairs-1965 Acessado em 21 de Setembro de 2015.

⁴¹ Imagem retirada do site: <http://artblart.com/> Disponível em: <http://artblart.com/2013/12/03/essay-made-ready-dr-marcus-bunyan-exhibition-reinventing-the-wheel-the-readymade-century-at-muma-melbourne/> Acessado em: 21 de Setembro de 2015.

Joseph Kosuth (EUA, 1945) um dos mais importantes artistas conceituais norte-americanos, apresentou no MoMA de Nova York o trabalho *One and three chairs* (1965) onde justapôs a cadeira real às suas representações (definição de cadeira do dicionário e fotografia de cadeira). Apesar de ter sido adquirido pelo MoMA, essa obra foi destruída ao ser incorporada à coleção do museu, uma vez que a cadeira foi encaminhada ao Departamento de Design, a foto ao Departamento de Fotografia e a fotocópia da definição da cadeira à Biblioteca (FREIRE, 1999, p. 45).

No decorrer deste capítulo vamos dialogar com estas questões, pois o documento da biblioteca é diferente daquele do arquivo e segue outra linha dentro de uma Reserva Técnica de um museu. Um museu pode possuir estes três locais de preservação, porém cada um deles possui sua missão e tarefas próprias. Na conclusão de Freire, vemos certo desconhecimento das categorias museológicas, talvez seja essa uma das falhas apresentadas ao longo do livro. Percebemos que certos conceitos não são pensados dentro do campo da Museologia. Na parte final, a autora diz que os arquivos de arte contemporânea poderiam desempenhar um papel fundamental para a preservação de instalações e diz que eles poderiam inserir no arquivo os projetos das instalações. Porém, dentro da documentação museológica pode existir um campo onde há a possibilidade de inserir este projeto como outras informações necessárias para futuras montagens:

Ao menos potencialmente, os arquivos de arte contemporânea poderiam desempenhar uma função mais ampla e dinâmica, bastante significativa dentro de uma instituição que preserva e mostra a arte de nosso tempo. Nesse sentido, tais arquivos, poderiam abrigar, por exemplo, projetos de instalações que, contendo informações sobre materiais, além de orientações para sua disposição no espaço, evitando enganos frequentes em museus de arte contemporânea que, metonimicamente, incorporam a parte pelo todo, preservando peças isoladas de instalações que, não raro, perdem totalmente o sentido sem a relação com os demais elementos da instalação ou estando fora do lugar originário (no caso dos projetos site-specific) da obra (FREIRE, 1999, p. 171).

No Brasil o campo que discute a documentação (documentação museológica quando citada) para arte contemporânea é insipiente. O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo é o lugar mais próspero com as discussões a respeito, importante salientar o seminário *Arte Contemporânea: Preservar o quê?* realizado em

2014 e a publicação gerada após o evento, com título homônimo são exemplos da relevância do MAC-USP nas reflexões do campo.

Podemos citar outras localidades à frente com as discussões de arte contemporânea e documentação. A publicação *The Preservation of Complex Objects*⁴² do Reino Unido é um exemplo das discussões em nível global de arte contemporânea especificamente essa publicação discute a preservação de *Software Art*. Outra iniciativa com grande relevância é a organização *Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art* (2007⁴³) desenvolvida em Amsterdam com cooperação de pesquisadores de outros países europeus.

Além das publicações citadas, existe ainda o *International network for the conservation of contemporary art* um fórum que debate assuntos que envolvem a conservação de arte contemporânea. Os membros a frente do INCCA são pesquisadores da Alemanha (Barbara Sommermeyer conservadora do Hamburger Kunsthalle), Estados Unidos (Tom Learner chefe do Science Getty Conservation Institute), Londres (Pip Laurenson chefe da Collection Care Research Tate), Itália (Marina Pugliese diretora do Museo del Novecento), Reino dos Países Baixos (Paulien 't Hoen coordenadora da Foundation for the Conservation of Contemporary Art) entre outros⁴⁴.

Faço a introdução deste capítulo citando estas fontes bibliográficas, pois foram a partir delas que a inquietude me dominou. Esse desconforto tem a ver com a frouxidão dos conceitos utilizados e é por isso que a partir das linhas a seguir estabeleço referenciais teóricos que norteiam minha crítica às publicações.

O museólogo Mário Chagas (1994) nos apresenta uma poética sobre os objetos onde diz que as coisas são coisas elas só se tornam documento (objeto/documento) quando alguém as investe desse valor. O documento não é documento em sua essência. O contexto em que os objetos se inserem e quando são incorporados nos museus recebem um valor representacional e se tornam um documento:

⁴² KONSTANTELOS, L., DELVE, J., ANDERSON, D., BILLENNESS, C., BAKER, D., & DOBREVA, M. *The Preservation of Complex Objects*. 2012.

⁴³ Amsterdam Instituut Collectie Nederland. *Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art*. 2007.

⁴⁴ O Conselho Internacional de Museus (ICOM) também faz parte da INCCA como colaborador com o grupo de trabalho *Modern Materials and Contemporary Art* do Comitê de Conservação. É sabido que a participação de membros brasileiros no ICOM é limitada. A criação de comitês e grupos de trabalho também não pressupõe alguma evidência de trabalhos produzidos, eles expressão vontades – porém, os resultados nem sempre são satisfatórios e com alguma relevância.

É interessante observar que as coisas não são documentos em seu nascedouro. As coisas são coisas. Em outros termos, os objetos nascem objetos, com determinadas e específicas funções. Por exemplo, o revólver que pertenceu ao Duque de Caxias, hoje incorporado ao Museu Histórico Nacional, nasceu como uma arma de fogo, capaz de matar seres humanos. Ele não surgiu com a função documental ou mesmo representacional. Ele não surgiu como um objeto capaz de representar as ações do Estado Imperial brasileiro direcionadas no sentido de manter a ordem interna, por exemplo. Mas hoje, ele é um documento e tem função representacional (CHAGAS, 1994, p. 35).

Documento possui uma amplitude de significados, por isso trago algumas considerações sobre este conceito. É considerável pensar a documentação museológica atrelada à Ciência da Informação, pois, existe uma vontade comum – armazenar, preservar e comunicar informação. Fazer essa relação com a Ciência da Informação tem muito a ver com o domínio de conhecimento e a necessidade da sistematização. Foi em 1892 que Otlet e Lafontaine fundam o Instituto Internacional de Bibliografia. A metodologia utilizada para a documentação era a formulação de fichas onde cada uma “representaria um documento publicado, com as informações resumidas à moda dos bibliotecários (autor, título, editor, ano, etc.) (SMIT, 1986, p. 12)”. Em 1931 o Instituto recebe o nome de Instituto Internacional de Documentação.

O pai da Ciência da Informação Paul Otlet, no fim do século 19, propõe uma abrangente designação para documento:

Para ele, documento englobava toda a gama de produtos de informação que surgem e se expandem com a revolução industrial: artigos e relatórios científicos e técnicos, desenhos industriais, patentes, protótipos, cartões postais fotografias, enfim, tudo o que não era considerado material de biblioteca (PEREIRA, apud PINHEIRO, 2008, p. 83).

Na abordagem da documentalista Johanna Smit (SMIT, 2008), Otlet construiu uma reflexão importante para o campo da Informação, pois, o autor propõe pensar um documento além de sua materialidade. E ainda, diz que tudo pode ser preservado ou guardado. Essa atitude de Otlet contribui para pensarmos os objetos de museu, aquilo que ficará sob a responsabilidade de instituições museológica, pois tudo também pode ser documentado por um museu:

Otlet, em seu “Tratado de Documentação” (1934), define os *documentos na condição de registros escritos, gráficos ou tridimensionais que representam ideias ou objetos que informam* (grifo nosso). Nessa definição fica muito claro que o documento deixa de ser concebido como um objeto auto-referenciado, passando à condição de representante de ideias ou objetos. Na ótica adotada por Otlet o documento adquire uma maior amplitude e de certa forma deixa de constituir um conceito distintivo já que em sua ótica literalmente “tudo” poderia ser considerado digno de guarda e preservação, pois representante de alguma ação humana ou de algum detalhe da natureza (SMIT, 2008, p. 12).

Encontramos nos trabalhos de Jesse Shere e Louise Shoroos um conceito de documento bastante restrito e com uma abordagem muito simplificada. Mas, existem características que o documento ainda assume como a ideia de um registro gráfico e audiovisual:

“Shera, em 1972, limitou o documento a um registro gráfico (graphic record), primordialmente textual, mas podendo abarcar os documentos *audiovisuais*. De todo modo, o caráter intencional do documento, através do registro, foi muito enfatizado e conserva um traço característico do conceito de documento até hoje” (SMIT, 2008, p. 12. Grifo nosso).

Para Suzanne Briet, conhecida como *Madame Documentation*, em seu importante livro *Qu'est-ce la Documentation?*⁴⁵ - pensa o atrelamento do documento a documentação como “qualquer traço concreto ou simbólico preservado ou registrado com o propósito de representar, construir ou comprovar um fenômeno físico ou intelectual” (PINHEIRO, 2008, p. 84). Briet também faz um questionamento importante para o campo da documentação – *Uma estrela é um documento? Um animal vivo é um documento?* – E a autora chega à conclusão: “Não. Mas, fotografia e catálogos de estrelas, seixos num museu de mineralogia e catálogos exibidos num zôo são documentos” (BRIET, apud PINHEIRO, 2008, p. 84).

Mais tarde Michael Buckland foi fundamental para os recentes estudos sobre Ciência da Informação, pois, foi a partir de seus trabalhos que o autor trouxe à tona as

⁴⁵ BRIET, Suzanne. *Qu'est-ce que la documentation?*. Éditions documentaires, industrielles et techniques, 1951.

teorias que pertenciam abandonados tanto de Otlet quanto as de Briet. Assim, articula a ideia de Briet sobre evidencia e de signo:

Buckland resgatou o termo evidência utilizado por Briet, segundo o qual a intencionalidade atribuída ao documento pode ser resumida da seguinte maneira: o *documento é aquilo que traz uma evidência* (Briet), sob forma de signos e esses signos nunca são objetos naturais. Ou seja, os signos não constituem uma propriedade natural, que pode ser procurada e encontrada nos objetos, mas uma propriedade atribuída aos objetos (naturais ou artificiais) (SMIT, 2008, p. 14. Grifo nosso).

Fazendo esse histórico sobre autores que articularam de alguma forma a noção de documento, podemos enfatizar a proposta da adição de audiovisual de Shera aos documentos. Otlet com as concepções de documentos na condição de registros escritos, gráficos ou tridimensionais que representam ideias ou objetos que informam. Por fim, Briet utiliza documento sendo aquilo que traz uma evidência. Após este preambulo, podemos estabelecer os conceitos e reflexões que envolvem o conceito de documentação.

O pensamento que envolve a documentação também tem uma relação próxima ao Paul Otlet, pois, o autor é considerado o pai da documentação e ele atrela a sistematização de informação para a formulação de uma documentação. A influência da Grande Guerra também impulsiona os estudos sobre o que abrange a informação, pois, o mundo estava em um período efervescente e conflituoso. O domínio pelo conhecimento, a saga por informação, teve relação direta para a conquista de um domínio mais abrangente. Nesse sentido, Paul Otlet estava juntando informações na pretensão de conseguir o maior número delas, pois poderia ajudar no fim da Guerra e assim garantir a paz mundial:

O já citado Paul Otlet, nascido em 1868 e falecido em 1944, ainda durante a 2ª Guerra Mundial, é considerado o pai da documentação, mas de fato ele sistematizou os ideais de um movimento que vinha ganhando terreno desde o final da 1ª Guerra Mundial, e que se caracteriza pela consciência da qualidade, variedade e importância das informações produzidas e circulando através do mundo (SMIT, 2008, p. 15).

Otlet propunha uma metodologia que gerencia a informação que é base de pensamento até os dias atuais:

- Coleccionar documentos;
- Preservar documentos;
- Organizar documentos;
- Representar a informação presente em documentos;
- Selecionar, ou recuperar, documentos de acordo com a informação procurada;
- Reproduzir documentos e
- Disseminar documentos e informações (SMIT, 2008, p. 17).

Joahanna Smit entende a documentação hoje por dois vieses, um na ênfase no acervo e por outro lado no acesso à informação:

- Uma ênfase no acervo (independentemente de suporte, tecnologia e sistema de signos), ou, seja, um cuidado com os registros, sua organização e preservação.
- Uma ênfase no acesso à informação, o que é particularmente problemático quando os registros são eletrônicos, dada a rápida obsolescência das diferentes tecnologias envolvidas. De toda forma, o acesso à informação pressupõe sua organização, fornecendo evidências que permitem a elaboração de novas sínteses, para retomar a terminologia de Otlet e Briet.

Os conceitos de documento e documentação são fundamentais para entendermos a que a Museologia se propõe. Caminhar para uma documentação museológica de arte contemporânea vai ao encontro com a visão de Bellaigue quando propõe que a disciplina anseia pela “apreensão do real encontra-se no cerne da Museologia, desta Museologia que estuda como capturar os elementos susceptíveis de transmitir uma informação a todos os níveis dos sentidos: funcional, emocional simbólico, metafísico” (BELLAIGUE, apud PINHEIRO, 2008, p. 87).

Dentro do campo da Museologia temos um nome de destaque para a documentação museológica – Fernanda de Camargo-Moro com seu livro *Museu: Aquisição/Documentação*⁴⁶ de 1986. Nessa obra a autora trabalha as questões da

⁴⁶ CAMARGO-MORO, Fernanda. *Museu: aquisição-documentação*. Rio de Janeiro, Livraria Eça, 1986.

documentação museológica de forma que as utilizamos atualmente. Este livro é mais que um manual de documentação, com um passo a passo. Nele Camargo-Moro faz uma reflexão onde destaca a importância dessa ferramenta para a preservação do patrimônio cultural. Por ser uma discussão publicada em 1986 algumas questões envolvendo tecnologia se tornaram obsoletas, porém é um texto extremamente atual. Podemos perceber a insuficiência com as tecnologias, pois, a informática (a realidade de computadores e sistemas de informação é bastante atual para as instituições museológicas) se tornara comum tempos depois:

Já na parte de documentação, nos ativemos bastante ao detalhe. Grande parte dos sistemas utilizados para documentação é insuficiente e afirmamos que esta insuficiência torna-se ainda maior nos sistemas que utilizam a informática, sem o devido preparo prévio dos dossiês dentro das normas necessárias de documentação museológica. Neles a falta de informação detalhadas em relação a interpretação museográfica é geralmente falha, a proposta encaminhada dos técnicos de informática é estreita, o vocabulário é pobre, e tenta incorporar-se a padrões de informática já estabelecidos para outras fontes documentais que possuem dimensões diversas das dos acervos museológicos (CAMARGO-MORO, 1986, p. 15).

A autora ainda na introdução chama atenção para a importância do museólogo e diz:

A este (o profissional museólogo) compete iniciar uma etapa de decodificação do objeto, manipulando-o, identificando-o, documentando-o exaustivamente, conservando-o, proporcionando-lhe uma existência concreta, tangível, isto é, real e segura, fazendo o passado tornar-se acessível através da documentação (museológica) (CAMARGO-MORO, 1986, p. 15).

Outro nome importante para a documentação museológica é Helena Dodd Ferrez, onde junto a Maria Helena Bianchini publicaram o *Thesaurus para acervos museológicos*⁴⁷ em 1987. Este thesaurus é uma ferramenta importantíssima para a documentação de objetos em museus. Porém, não existem classificações para a arte

⁴⁷ FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. *Thesaurus para acervos museológicos*. Fundação Nacional Pró-memória, Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, 1987.

contemporânea⁴⁸, claramente pelo fato das necessidades emergenciais era a catalogação de objetos históricos⁴⁹.

Para Ferrez a documentação museológica compreende um conjunto de informações que por meio da representação (palavra e imagem) a preservação é realizada. Ainda, suas reflexões caminham estreitamente com a Ciência da Informação e pensa a documentação museológica como recuperação de informação:

A documentação de acervos museológicos é o conjunto de informações sobre cada um dos seus itens e, por conseguinte, a preservação e a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia). Ao mesmo tempo, é um sistema de recuperação de informação capaz de transformar, como anteriormente visto, as coleções dos museus de fontes de informação em fontes de pesquisa científica ou em um instrumento de transmissão de conhecimento (FERREZ, 1994, p. 1).

A necessidade da documentação museológica é fundamental para conhecermos os objetos que fazem parte do acervo dos museus. Para Maria Inez Cândido (CÂNDIDO, 2006) o potencial de um objeto museológico é aquilo em que conseguimos capturar suas informações e quando ele estabelece ressonância sobre indivíduos:

Assim, o potencial de um objeto museológico como bem cultural se estabelece a partir do somatório das

⁴⁸ Helena Dodd Ferrez junto com Maria Elizabete Santos Peixoto produzem o Manual de Catalogação para pintura, escultura, desenho e gravura para o Museu Nacional de Belas Artes. FERREZ, Helena Dodd. PEIXOTO, Maria Elizabete SANTOS. *Manual de catalogação: pintura, escultura, desenho, gravura*. Edição, 2. Editora, Museu Nacional de Belas Artes, 1995. É uma ferramenta onde as instalações de arte não são contempladas. Por isso, a necessidade da discussão sobre arte contemporânea se faz presente.

⁴⁹ É importante salientar que o *Thesaurus para acervos museológicos* (FERREZ e BIANCHINI, 1987) nasceu a partir de uma experiência feita pelas autoras dentro do Museu Histórico Nacional. Por isso, existem algumas lacunas no conjunto de objetos selecionados, pois, eles abarcam uma realidade específica e ele foi também realizado em um espaço de tempo bem específico. A relação com a informática e a internet não são realidade para o museu neste período. Existem outras iniciativas de criação de um thesaurus para a documentação de acervos museológicos. Com a parceria do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST) do Rio de Janeiro com a participação de uma rede de museus de Portugal criaram um *Thesaurus de Instrumentos Científicos em Língua Portuguesa* que partilha de uma necessidade encontrada dentro destas instituições museológicas. Essa ferramenta é criada dentro das instituições para solucionar demandas que suas coleções apresentam. Como também a criação do *Tesouro de Folclore e Cultural Popular Brasileira* com financiamento da UNESCO para solucionar as demandas apresentadas pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular.

informações de que ele se torna portador. Ou seja, materiais, técnicas, usos, funções, alterações, associados a valores estéticos, históricos simbólicos e científicos, são imprescindíveis para a definição do lugar e da importância do objeto como testemunho da cultura material. Mas para além desta abordagem, contendo informações intrínsecas e extrínsecas sobre o objeto, é importante ressaltar que este só se torna um bem cultural quando o indivíduo/a coletividade assim o reconhece (CÂNDIDO, 2006, p. 34).

A documentação museológica feita no Brasil tem suas raízes no pensamento europeu, com as metodologias propostas pelo holandês Peter van Mensch⁵⁰. O autor percebe o objeto a ser documentado a partir do viés das informações intrínsecas e extrínsecas. A primeira, “são deduzidas do próprio objeto, através da análise das suas qualidades físicas” (FERREZ, 1994, p.2). E a segunda, são às informações que estão além da materialidade – referências que são “fornecidas quando da entrada dos objetos no museu e/ou através das fontes bibliográficas e documentais existentes” (FERREZ, 1994, p. 2).

Mensch instiga os profissionais de museus para compreenderem o objeto além do “contexto primário” (MENSCH 1983 e 1992)⁵¹ de *produção – uso – manutenção* e averiguar seu “contexto secundário” (MENSCH 1983 e 1992)⁵² o de *produção – pesquisa – comunicação*. Ferrez compartilha com as indicações apontadas por Mensch e traz o autor para suas publicações. Em seu artigo *Documentação Museológica: Teoria para uma boa prática* (FERREZ,1994), a documentalista traduz o autor holandês e cria o seguinte esquema, a partir dos trabalhos de Mensch, que merece atenção no contexto da documentação museológica:

1) Propriedades físicas dos objetos – (Descrição Física)

- a) composição, material.
- b) construção, técnica.
- c) morfologia, subdividida em:
 - forma espacial, dimensões.
 - estrutura da superfície.

⁵⁰ MENSCH, Peter van. *O objeto de estudo da Museologia*. Pretextos Museológicos. Universidade Gama Filho. Rio de Janeiro, 1994.

⁵¹ MENSCH, Peter Van. The object as data carrier. Towards a methodology of museology, 1992. E MENSCH, Van et al. Basic Paper. ICOFOM Study Series (1): Methodology of Museology and Professional Training, p. 81-94, 1983.

⁵² Idem.

- cor.
- padrão de cor, imagens.
- texto, se existe.

2) Função e significado – (Interpretação)

- a) significado principal:
 - significado da função.
 - significado expressivo – valor emocional.
- b) significado secundário:
 - significado simbólico.
 - significado metafísico.

3) História

- a) gênese – processo de criação no qual a ideia e matéria se transformam num objeto.
- b) uso:
 - inicial, geralmente de acordo com as intenções do criador (fabricante).
 - reutilização.
- c) deterioração (marcas do tempo) (FERREZ, 1992, p. 2).

Nos conceitos apresentados, na metodologia proposta por Mensch e revisitada por Ferrez em um contexto nacional, percebemos claramente que existem direcionamentos para a tipologia de objetos a serem trabalhados. Ferrez tem participação no Museu Nacional de Belas Artes e do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, em uma década que compreende 80 e 90, por isso os conceitos abordados priorizam e estão de acordo com as necessidades do acervo das instituições em questão. Os objetos destes museus não são a arte contemporânea, assim muitas lacunas são abertas quando estamos pensando em um contexto de arte que não possui uma linguagem clássica.

O objeto que passa pelo processo de documentação museológica só se torna documento museológico quando o interrogamos. Os objetos não falam, mas simbolicamente fazemos perguntas a eles e temos que estar sensíveis para ouvi-los:

Um documento se constitui no momento em que sobre ele lançamos o nosso olhar interrogativo; no momento em que perguntamos o nome do objeto, de que matéria prima é constituído, quando e onde foi feito, qual o seu autor, de que tema trata, qual a sua função, em que contexto social, político, econômico e cultural foi

produzido e utilizado, que relação manteve com determinados atores e conjunturas históricas etc (CHAGAS, 1994, p. 35).

Os autores clássicos que trabalham as questões de documentação museológica estão atentos a objetos históricos, como já foi colocado. O objeto de arte (que também é um objeto histórico, porém não ocupa aquele conceito clássico), o que se tornará documento museológico, possui uma estrutura diferente dos objetos estudados e pensados a serem documentados por CAMARGO-MORO (1986), FERREZ (1994 e 1995) e MENSCH (1983 e 1992). Este objeto de arte que possui uma linguagem contemporânea - com materiais efêmeros, contendo uma atitude relacional, de acordo com uma proposta estética e poética - deve ser compreendido a partir de suas especificidades.

Segundo Mariana Estellita Lins Silva (SILVA, 2014), diferente dos “objetos históricos” que possuíam um caráter utilitário – dentro do museu perdem esta utilidade e se tornam objetos semióforos (POMIAN, 1985). Neste sentido, para a autora o objeto de arte assume uma função estética⁵³ e essa mesma linguagem deve ser mantida dentro das instituições museológicas:

No entanto, percebemos as obras de arte como uma categoria especial de documento. Diferentes dos objetos históricos, que são criados inicialmente para uma função utilitária e quando investidos de valor simbólico são afastados desta função original para se tornarem documento, podemos considerar que as obras de arte nascem como objetos estéticos. O objeto de arte é criado a fim de possibilitar a experiência estética, e essa função é mantida no ambiente do museu. Uma obra de arte no contexto museológico não passa a ser somente um objeto histórico ou um documento, mas continua

⁵³ É importante chamar atenção, pois o objeto de arte também pode ser pensado possuindo uma nova configuração dentro de uma instituição museológica. Segundo Silva (2014) o que difere os objetos de arte dos objetos históricos é a perda da utilidade. Porém, existe uma crítica perante essa colocação. O objeto de arte também perde algo quando entra para o acervo de um museu, pois fora da instituição ele possui um valor de mercado e quando é realocado para uma coleção museológica este valor comercial não é mais uma atribuição investida a ele (excepcionalmente os objetos de arte são reinvestidos de valor para a estipulação de seguro sobre a obra). Isso significa que o objeto de arte não “nasce” puramente com um caráter estético ele é também inserido em um circuito de mercado. Quando entra para um museu o objeto de arte se torna um bem cultural. Apesar dessa crítica, o artigo de Silva (2014) possui uma discussão fabulosa sobre arte contemporânea e documentação museológica, não é atoa que foi de extrema importância para a construção das minhas reflexões.

sendo apresentada e fruída pelo público como objeto estético. Desta forma, o objeto artístico musealizado sobrepõe duas dimensões: a estética e a documental (SILVA, 2014, p. 186).

Silva aponta uma nova problemática que compete à documentação museológica para acervos de arte contemporânea. A documentação museológica clássica é pautada por uma metodologia com uma lógica “moderna, hierárquica e linear”. Essa documentação, que contempla o objeto de arte com suas linguagens particulares, deve romper com as questões de materialidade e pensar pelo viés de um novo sistema de documentação. A necessidade de recuperar e preservar as informações são ainda fundamentais, porém as formas para que isso ocorra são outras agora:

A arte contemporânea desloca a lógica de produção e compreensão da obra de arte e se desvincula da materialidade, ela produz um impacto na documentação museológica, que está estruturada sobre uma lógica moderna, hierárquica e linear. É precisamente esta diferença entre a lógica moderna da documentação - que trabalha a noção de documento e de obra de arte a partir da materialidade do suporte - e a nova concepção de obra trazida pela arte contemporânea, que provoca uma desarticulação estrutural que pode dificultar o acesso à informação. Com relação às obras tradicionais, cujo processo de comunicação se dá através da contemplação visual, o sistema de documentação e recuperação da informação é funcional e está adequado a esta tipologia de acervo. No caso das obras de arte contemporânea, há demandas por novas estratégias de documentação museológica que viabilizem a permanência destas linguagens independente de sua materialidade (SILVA, 2014, p. 191).

Podemos recorrer a Chagas (1994) para refletir as necessidades e propósitos em preservar um trabalho artístico contemporâneo. Além de assegurar uma documentação museológica desenvolvida de acordo com as necessidades apresentadas por essa linguagem relativamente nova. O trabalho artístico só se torna documento quando exploramos sua relação com o homem mais o bem cultural a ser preservado. A grande negociação neste sentido é possibilitar que possamos mais de uma vez (re)apresentar esse documento. Isso quer dizer que a documentação museológica é a somatória da vontade de comunicar algo para alguém em diferentes espaços de tempo:

O que fazer com o objeto preservado? A preservação por si só não lhe confere, ou mesmo não lhe restitui, o caráter de documento. A preservação não justifica a si mesma, ela é um meio e não um fim. É necessário que ao lado da preservação se instaure o processo de comunicação. É pela comunicação: homem-bem cultural preservado que a condição de documento emerge. A comunicação confere sentido ao documento. Quando anteriormente falamos na relação homem-bem cultural-espaco, estávamos conscientes de que é no seio desta relação que a comunicação se desenvolve (CHAGAS, 1994, 39).

Fernanda Camargo-Moro designa aos profissionais de museus a responsabilidade de pensar na preservação como uma herança para as futuras gerações. Portanto, estabelecendo uma conexão com o trabalho de uma vida toda a autora, apoiada em seus estudos de documentação museológica, reafirma a necessidade do conhecimento como principio para o desenvolvimento da humanidade:

A responsabilidade que o profissional de museu tem frente às gerações passadas e futuras na transmissão dos bens culturais, sua herança cultural, é imensa. Cabe a ele não apenas preservá-las sem pensar no seu valor de momento, mas também, com este mesmo pensamento, selecionar a coleta, e captar o máximo de informações passadas, presentes e futuras, documentando e portanto, enriquecendo o acervo coletado, e tornando-o fonte de conhecimento para o desenvolvimento da humanidade (CAMARGO-MORO, 1986, p. 17).

O capítulo final dessa monografia, *Empilhamentos/Incorporação*, estabelece uma ligação entre a documentação museológica, conforme discutida até o momento, e propõe estratégias técnicas e possíveis para a incorporação da *Coluna de Papel* de Aline Dias para o acervo do Museu de Arte de Santa Catarina. O objetivo não é formular uma ficha catalográfica de documentação museológica para esta instalação especificamente, pois demandaria uma pesquisa de folego sobre as práticas realizadas dentro do Museu de Arte de Santa Catarina. Quero com essa discussão final, refletir sobre caminhos e possibilidades para que a ideia de preservação seja efetuada e consigamos concretizar um pensamento lógico sobre a documentação museológica sendo uma prática fundamental para pensarmos em documentação de arte contemporânea.

3º – EMPILHAMENTOS/INCORPORAÇÃO

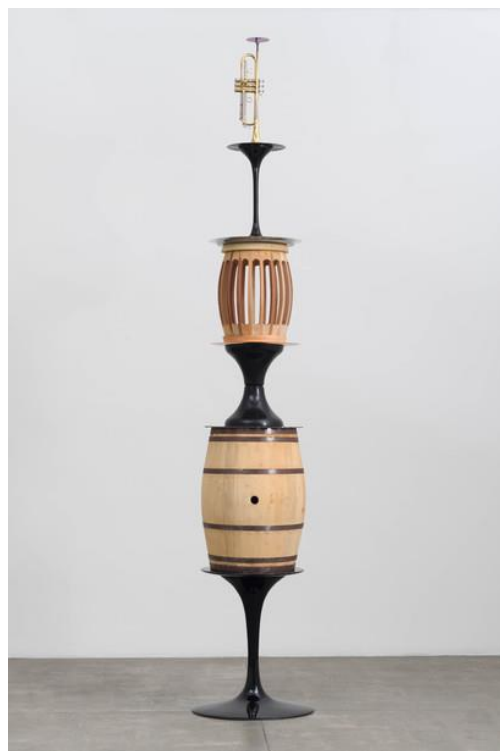


Figura 17 – Rodrigo Matheus, *Flauta*, 2015⁵⁴.



Figura 18 – Ao fundo: Barrão, *Morretão de 15*, 2014. À frente: Barrão, *Vara Pau*, 2014⁵⁵.

⁵⁴ A imagem foi retirada do site <http://wsimag.com/pt> Disponível em: <http://wsimag.com/pt/arte/14557-rodrigo-matheus-atracao> Acessado em: 15 de Setembro de 2015.

⁵⁵ A imagem foi retirada do site <http://bamboonet.com.br/> Disponível em: <http://bamboonet.com.br/posts/em-individual-na-galeria-fortes-vilaca-o-artista-carioca-barrao-apresenta-nova-linha-de-pesquisa-baseada-em-volumes-sintetico> Acessado em: 15 de Setembro de 2015.



Figura 19 – Erika Verzutti, *Batalha*, 2010⁵⁶.



Figura 20 – Erika Verzutti, *Stone Cemetery*, 2013⁵⁷.

⁵⁶ A imagem foi retirada do site <http://www.peterkilchmann.com/> Disponível em: <http://www.peterkilchmann.com/artists/overview/++/name/erika-verzutti/id/62/> Acessado em: 15 de Setembro de 2015.

⁵⁷ A imagem foi retirada do site <http://www.arkideiastv.com.br/> Disponível em: <http://www.arkideiastv.com.br/coluna&idcoluna=234> Acessado em: 15 de Setembro de 2015.



Figura 21 - Reginaldo Pereira, *Miastra Ogum*, 2012-2014⁵⁸.



Figura 22 – Dominique Gonzalez-Foerster, *Sem título*, 1985 – 2015. Detalhe.
Foto: Alberto Luiz de Andrade Neto. Imagem - Arquivo Pessoal.

⁵⁸ Imagem retirado do site <http://revistacasa Jardim.globo.com/> Disponível em: <http://revistacasa Jardim.globo.com/Casa-e-Jardim/Agenda/noticia/2014/09/exposicao-made-feito-por-brasileiros-reanima-hospital-matarazzo.html> Acessado em: 16 de Setembro de 2015.



Figura 23 – Alexandre Brandão, *Cancha*, 2013⁵⁹.



Figura 24 - Alexandre Brandão, *Mata Borrão III*, 2014.

⁵⁹ Todas as imagens desta página foram retiradas do site <http://galerialeme.com/> Disponível em: <http://galerialeme.com/artist/alexandre-brandao/> Acessado em: 16 de Setembro de 2015.



Figura 25 – Marepe, *Pinheiros*, 2010⁶⁰.



Figura 26 – Marepe, *Sem título*, 2011.

⁶⁰ As imagens desta página foram retiradas do site <http://www.galerialuisastrina.com.br/> Disponível em: <http://www.galerialuisastrina.com.br/artistas/marepe/> Acessado em: 16 de Setembro de 2015.



Figura 27 – Alexandre da Cunha, *Ebony Terracota*, 2002⁶¹.



Figura 28 – Yana Tamayo, *Paisagem cambiante V (m2 empilhado)*, 2015.
Fotografia: Joana França (Imagem cedida pela artista).

⁶¹ Imagem retirada do site: <http://www.inhotim.org.br/> Disponível em: <http://www.inhotim.org.br/inhotim/arte-contemporanea/obras/ebony-terracotta-2/> Acessado em: 19 de Setembro de 2015.

Abro este capítulo, *Empilhamentos/Incorporação*, com uma seleção de uma dezena de trabalhos de arte onde artistas empilham coisas para a construção plástica e conceitual das suas propostas. São empilhamentos de materiais diferentes uns dos outros – melancias, pedras, bacias de alumínio, recortes de fotografias, livros e etc. Estes objetos e formas nos elucidam para as distintas propostas que as instalações de arte apresentam e isso nos convence que as metodologias para a documentação museológica são plurais e cada caso apresenta suas especificidades.

Em matéria⁶² feita em 2014 para a *Revista SeLecT* pela jornalista Márion Strecker existe uma pequena entrevista com o artista Cildo Meireles onde fala de sua instalação de arte *Pling Pling* (2009). Na conversa entre Strecker e Meireles notamos que o artista delega a montagem da sua instalação a terceiros. A jornalista enfatiza o fato do trabalho não ser montado na prática pelo artista, não foi ele quem pintou as paredes nem acoplou as TVs nas salas, mas a autoria continua sendo de Cildo Meireles:

Quem tem o projeto da instalação *Pling Pling* em seu computador e se responsabiliza pela execução da obra na Galeria Luisa Strina é o artista belga Trudo Engels. Ou melhor, é (ou são) *Various Artists*, o codinome que esse artista assumiu desde que decidiu “morrer” em 2009 e se transformar num coletivo de 24 identidades artísticas diferentes. Até o nome *Pling Pling* é do belga. A autoria da obra, entretanto, é de Cildo Meireles, reconhecido internacionalmente como um dos pioneiros da arte conceitual, movimento que ganhou o mundo desde os anos 1960 e mudou profundamente o entendimento da arte. *As ideias tornaram-se mais importantes do que a execução da obra, que não precisa mais ser construída pelas mãos do artista* (grifo nosso). O autor pode delegar essa atividade a quem tenha habilidade técnica específica (STRECKER, 2014, p. 52).

A fala de Cildo Meireles evidencia que atribuição para a execução de instalações de arte pode ser feita por outros indivíduos e isto de maneira alguma coloca em risco a autoria do trabalho. Percebemos que a arte contemporânea tem seus “autores” e “autórias”, a ideia é o principal motor do trabalho e é ele quem estabelece o nome de quem consta na legenda dentro do museu ou da galeria. Neste caso, o nome que será

⁶² STRECKER, Márion. Imersão em cor. Revista SeLecT Arte e Cultura Contemporânea. Edição 09. Ano 04. Agosto/Setembro de 2014. P. 52 a 55.

preenchido na legenda da Galeria Luisa Strina é de Cildo Meireles⁶³ e de maneira alguma de Trudo Engels:

“Expliquei para ele por telefone a ideia da coisa”, contou Cildo Meireles à *seLecT* durante uma visita a seu ateliê numa rua sem saída do bairro de Botafogo, no Rio de Janeiro. “Ele é hipermeticuloso, adora matemática, cria sistemas numéricos”, fala Cildo sobre seu amigo de longa data, desde que Engels serviu como seu assistente numa exposição na Bélgica, em 1989. “Mande um sketchzinho, um rascunho, mas ele fez toda a coisa em computador. Na verdade, dei as dimensões. Eu queria trabalhar sempre com dízima periódica: 3,33... metros e as portas 1,1111... por 2,2222... de altura. E cada sala – são seis interligadas – de uma cor diferente: as três primárias e as três complementares”, descreve (STRECKER, 2014, p. 52).

Em entrevista que realizei com Aline Dias em 2015 por correio eletrônico, a artista demonstrou um posicionamento que dialoga com as ideias de Cildo Meireles. Segundo Dias sua *Coluna de Papel* (2009-2011) poderia ser reproduzida no Museu, porém acrescenta que o termo ideal não seria reprodução, mas montagem. A ideia de reprodução está atrelada a uma ideia de cópia, pois já que a *Coluna* não será copiada manualmente ou mecanicamente, delegar essa montagem a terceiros faz parte da execução:

Abordando mais detidamente as perguntas seguintes, meu trabalho pode ser “reproduzido” sim, mas colocando o termo entre aspas porque demanda rever questões de reprodução e autenticidade, uma vez que o trabalho não será manual ou mecanicamente “copiado”, mas rerepresentado mediante uma nova produção resultando em inúmeras materializações. Entendo que o trabalho integra a coleção do MASC, através de um projeto que viabiliza sua produção e montagem. O que “existe” em cada exposição, constitui o mesmo e único trabalho, embora paradoxalmente assimilando as condições temporais, espaciais e contextuais de cada exposição. Mesmo que não sejam exatamente as mesmas folhas de papel, trata-se de uma mesma obra, que deve assumir a mesma forma e configuração espacial no espaço de exposição. O trabalho pode

⁶³ A legenda do projeto de Cildo Meireles poderia ser confeccionada da seguinte forma: “Cildo Meireles, *Pling Pling*, 2009 – 2015. Seis salas monocromáticas (vermelha, azul, preta, amarela, verde e roxa), seis TVs de plasma, vídeo”.

“aceitar” variações sutis na altura (e conseqüentemente a quantidade de folhas), mas deve-se manter a mesma relação da coluna com o chão e o teto, ou seja, ocupando toda essa extensão. Essa questão é cara ao trabalho porque a obra não se situa no interior ou fronteira demarcada ou isolada pela sua materialidade. Constitui o trabalho a relação entre a coluna e o espaço vazio da sala, a tensão entre os eixos vertical-horizontal que material-e-conceitualmente a proposta articula. Parece-me importante discutir, em cada obra contemporânea, o que constitui o trabalho, e isso deve orientar a documentação. A participação do artista parece-me fundamental (DIAS, Aline. Entrevista a Alberto Luiz de Andrade Neto por correio eletrônico. 2015).

A musealização é um processo que está ligado ao ato de incorporar algo para dentro de uma instituição museológica. Como colocou Otlet que tudo poderia ser documentado – a mesma sentença é verdadeira para o museu – tudo pode ser musealizado. Não estou apontando uma ideia conservadora e enciclopédica de preservação total do mundo, pois esse movimento é impossível e foi uma missão dentro dos Museus Enciclopédicos nas décadas de 1920 e 1930 no século XX no Brasil. A musealização é diferente de museificação. Essa segunda pressupõe uma noção pejorativa e pretende petrificar algo. Incorporar é tornar-se corpo dentro de um novo corpo; a musealização é exatamente a transformação de um objeto para a categoria de objeto de museu:

Segundo o sentido comum, a musealização designa o tornar-se museu ou, de maneira mais geral, a transformação de um centro de vida, que pode ser um centro de atividade humana ou um sítio natural, em algum tipo de museu. A expressão “patrimonialização” descreve melhor, sem dúvida, este princípio, que repousa essencialmente sobre a ideia de preservação de um objeto ou de um lugar, mas que não se aplica ao conjunto do processo museológico. O neologismo “museificação” traduz a ideia pejorativa da “petrificação” (ou mumificação) de um lugar vivo, que pode resultar de um processo e que encontramos em diversas críticas ligadas à ideia de “musealização do mundo”. De um ponto de vista mais estritamente museológico, a musealização é a operação de extração, física e conceitual, de uma coisa de seu meio natural ou cultural de origem, conferindo a ela um estatuto museal – isto é, transformando-a em musealium ou museália,

em um “objeto de museu” que se integre no campo museal (DESVALLÉS, 2014, p. 56).

Stránský propõe o conceito de museália para o objeto de museu, pois a musealização é uma operação que trabalha não apenas a retirada de um objeto de seu contexto, mas são operações que fazem desse objeto um testemunho (material ou imaterial) do homem e de seu meio:

O processo de musealização não consiste meramente na transferência de um objeto para os limites físicos de um museu, como explica Zbyněk Stránský [1995]. Um objeto de museu não é somente um objeto em um museu. Por meio da mudança de contexto e do processo de seleção, de “thesaurização” e de apresentação, opera-se uma mudança do estatuto do objeto. Seja este um objeto de culto, um objeto utilitário ou de deleite, animal ou vegetal, ou mesmo algo que não seja claramente concebido como objeto, uma vez dentro do museu, assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica. Foi a constatação dessa mudança de natureza que conduziu Stránský, em 1970, a propor o termo museália para designar as coisas que passam pela operação de musealização e que podem, assim, possuir o estatuto de objetos de museu (DESVALLÉS, 2014, p. 57).

O princípio da musealização é a separação (MALRAUX, 1951) ou suspensão (DÉOTTE, 1986) de objetos que são escolhidos dos demais e compreende um contexto que o preserva, pesquisa e comunica. Quando o Edital Marcantonio Vilaça (2009) propõe que os trabalhos premiados façam parte do acervo do Museu de Arte de Santa Catarina existe a separação desses objetos de um circuito do mercado de arte para serem transformados em museália e produzirem um testemunho material e imaterial de uma experiência artística:

A musealização começa com uma etapa de separação (Malraux, 1951) ou de suspensão (Déotte, 1986): os objetos ou as coisas (objetos autênticos) são separados de seu contexto de origem para serem estudados como documentos representativos da realidade que eles constituíam. Um objeto de museu não é mais um objeto destinado a ser utilizado ou trocado, mas transmite um testemunho autêntico sobre a realidade. Essa remoção (Desvallées, 1998) da realidade já constitui em si uma

primeira forma de substituição. Um objeto separado do contexto do qual foi retirado não é nada além de um substituto dessa realidade que ele deve testemunhar. Essa transferência, por meio da separação que ela opera com o meio de origem, leva necessariamente a uma perda de informações que se verifica, talvez de maneira mais explícita, nas escavações arqueológicas clandestinas, uma vez que o contexto do qual os objetos são retirados é totalmente evacuado. É por esta razão que *a musealização, como processo científico, compreende necessariamente o conjunto das atividades do museu: um trabalho de preservação (seleção, aquisição, gestão, conservação), de pesquisa (e, portanto, de catalogação) e de comunicação (por meio da exposição, das publicações, etc.)* ou, segundo outro ponto de vista, das atividades ligadas à seleção, à indexação e à apresentação daquilo que se tornou museália (DESVALLÉS, 2014, p. 57. Grifo nosso).

Então, quando o Edital (2009) propõe que esses trabalhos sejam musealizados, intencionalmente ou não, existe a necessidade de fazer com que estes trabalhos artísticos sejam elementos de discussão para a coleção de arte contemporânea do Museu de Arte de Santa Catarina. Estes trabalhos foram selecionados dos demais e são elementos que transformam o museu no sentido clássico de templo para uma noção moderna de laboratório. A musealização da *Coluna de Papel* é um processo que questiona tanto as categorias do museu como propõe pensar a arte em sua amplitude de temáticas:

O trabalho da musealização leva à produção de uma imagem que é um substituto da realidade a partir da qual os objetos foram selecionados. Esse substituto complexo, ou modelo da realidade construído no seio do museu, constitui a musealidade, como um valor específico que emana das coisas musealizadas. A musealização produz a musealidade, valor documental da realidade, mas que não constitui, com efeito, a realidade ela mesma. A musealização ultrapassa a lógica única da coleção para estar inscrita em uma tradição que repousa essencialmente sobre a evolução da racionalidade, ligada à invenção das ciências modernas. O objeto portador de informação, ou objeto-documento musealizado, inscreve-se no coração da atividade científica do museu. Esta é desenvolvida, desde o Renascimento, como atividade que visa a explorar a realidade por meio da percepção sensorial,

pela experiência e pelo estudo de seus fragmentos. Essa perspectiva científica condiciona o estudo objetivo e recorrente da coisa conceitualizada como objeto, para além da aura que lhe permeia para lhe dar sentido. Não se trata de contemplar, mas de ver: o museu científico não apresenta somente os objetos belos, mas convida à compreensão dos seus sentidos. ***O ato da musealização desvia o museu da perspectiva do templo para inscrevê-lo em um processo que o aproxima do laboratório*** (DESVALLÉS, 2014, p. 58. Grifo nosso).

Quando colocamos no início deste capítulo uma seleção de trabalhos de arte que empilham coisas estamos mostrando que essa forma é uma atitude que compreende as ações dos artistas. O empilhamento é uma prática recorrente nas propostas artísticas, mas essas ações possuem especificidades na disposição no espaço e de seus materiais. A instalação da artista Constantina Zavitsanos, *1737/1921/2010 (It was what I wanted now)* de 2015, é uma coluna de papel com uma forma semelhante da proposta realizada por Aline Dias com a *Coluna de Papel* (2009-2011). A coluna de Constantina Zavitsanos é formada por uma quantidade imensa de documentos de dívidas de três gerações de sua família.

Propomos uma aproximação entre o trabalho artístico de Zavitsanos e de Dias onde percebemos semelhanças entre formas, mas os conceitos são distintos. A *Coluna de Papel* (2009-2011) de Dias por excelência busca preencher todo espaço entre chão e teto a partir de folhas brancas. Já a coluna de Constantina Zavitsanos propõe trabalhar não com a vontade do preenchimento, mas com o apelo a acumulação e quantidade de documentos que fazem parte de sua vida. As folhas de papel da artista norte americana são permeadas de informações históricas que envolvem parentesco e economia, diferente das folhas alvas e em formato diferente do tamanho A4 da primeira.

Essas diferenças fazem parte das prerrogativas no momento em que devemos escolher estratégias de preservação de instalações de arte. A proposta conceitual do trabalho influencia nas escolhas feitas pelas instituições, por exemplo: Aline Dias trabalha com folhas de papel de uso comercial, fáceis de serem adquiridas. Quando pensamos na conservação desse trabalho, a tentativa de guardar todas as milhares de folhas em branco que fazem parte dessa instalação se torna ineficiente. Esta quantidade de papéis dentro de uma Reserva Técnica compreende um espaço muito grande o qual poderia ser destinado a outros fins e não a tentativa de preservar essa materialidade.



Figura 29 - Constantina Zavitsanos, *1737/1921/2010 (It was what I wanted now)*, 2015. Detalhe (Fotografia: Gustavo Prado).



Figura 30 - Constantina Zavitsanos, *1737/1921/2010 (It was what I wanted now)*, 2015⁶⁴.

⁶⁴ Imagem retirada do site: <http://newmuseum.tumblr.com/> Disponível em: <http://newmuseum.tumblr.com/post/121350143730/constantina-zavitsanos-173719212010-it-was> Acessado em: 23 de Setembro de 2015.

Diferente da instalação de Constantina Zavitsanos que trabalha com documentos específicos e onde possuem informações selecionadas.

O que devemos levar em consideração quando uma instalação de arte pode se tornar acervo de uma instituição museológica? Lanço uma sequência de pontos que segue a linha da documentação museológica proposta por Fernanda de Camargo-Moro (CARMARO-MORO, 1986) e acrescento novos pesquisadores que trabalham com a temática e algumas propostas pessoais que evidenciam uma possibilidade de trazer a complexidade das instalações de arte para esse caminho documental.

É necessário afirmar que as metodologias apresentadas, a seguir pelos autores selecionados está relacionada com legislações brasileiras que partilham dos interesses das instituições museológicas e do profissional museólogo - Código de Ética da Profissão (Lei Nº 7.287, de 18 de Dezembro de 1984) e no Estatuto de Museus (Lei Nº 11.904, de 14 de Janeiro de 2009), logo os conceitos estão associadas com as práticas e conceitos das legislações e práticas do Brasil. Em nenhum momento esse atrelamento as imposições legais exercem uma força negativa sobre as possibilidades metodológicas, pelo contrário – as legislações do Brasil ressaltam uma gama de apontamentos importantíssimos para a preservação de bens culturais.

Missão Institucional:

Definir a missão institucional é fundamental para nortear e objetivar os propósitos e fins que um museu tem como filosofia. A missão “deve ser simples, mas escrita cuidadosamente, descrever o que o museu é, o que faz, como opera, como coleciona, onde opera, onde coleciona e por que razão coleciona” (BOYLAN, 2004, p. 151). A missão também deve ser regularmente revista e refletida para avaliar se as atividades estão de acordo com a filosofia proposta pela instituição, em alguns casos ela pode ser alterada ou atualizada.

A missão do Museu de Arte de Santa Catarina é “contribuir para o fortalecimento das artes visuais em Santa Catarina, através da preservação, documentação, pesquisa, educação e comunicação do seu patrimônio musealizado”. Logo, participar do Edital Marcantonio Vilaça de 2009 para o MASC, avaliando sua missão, tem uma coesão com a proposta colocada como filosofia – pois, estamos falando de aquisição de obras de arte que são de artistas catarinenses que ao mesmo tempo fortalecem as artes em Santa Catarina e possibilitam compreender o próprio acervo institucional.

Aquisição:

Aquisição é o ato de adquirir um objeto, material ou imaterial, para uma instituição museológica por qualquer que seja sua forma de aquisição. A aquisição pode ser feita através de coleta de campo, legado, doação, permuta (troca) e compra (existem as formas singulares de aquisição - os depósitos permanentes e os empréstimos a longo e curto prazo). No caso apresentado nessa monografia, a *Coluna de Papel* (2009-2011) de Aline Dias foi uma doação prevista em Edital através do Prêmio Marcantonio Vilaça de 2009.

Política de Aquisição⁶⁵:

A *Política de Aquisição* é um documento que faz parte do Plano Museológico de um museu (existem Políticas de Aquisição sem constarem no Plano Museológico da instituição e Planos que não preveem uma Política) no qual estão elencadas as condições/considerações que devem fazer parte de um objeto para que entrem no acervo do museu. Para Padilha (2014) “em cada museu, a autoridade de tutela deve adotar e tornar público um documento relativo à política de aquisição, proteção e utilização de acervos. Esta política deve esclarecer a situação dos objetos que não serão catalogados, preservados ou expostos” (PADILHA, 2014, p. 24).

Segundo Fernanda de Camargo-Moro (CARMARO-MORO, 1986) dentro deste documento existem alguns pontos que merecem atenção para que o museu possa preservar, pesquisar e comunicar o bem cultural que poderá ser parte de seu acervo:

- A peça deve ter um bom potencial para pesquisa e estudo;
- A peça deve ser de interesse para exposição e estudo dentro da filosofia e proposta do museu, visto como um todo dentro de uma ótica interdisciplinar em desenvolvimento;
- A peça deve ser significativa, em função de sua própria representação: isto é, um bom representante de sua classe, ou um fator de complementação, seja quanto à extensão, ou preenchimento de lacuna:

⁶⁵ No Estatuto Brasileiro de Museus – Lei nº 11.904/2009 - Art. 38: Os museus deverão formular, aprovar ou, quando cabível, propor, para provação da entidade de que dependa, uma política de aquisição e descartes de bens culturais, atualizada periodicamente.

- A peça deve ser analisada, levando em consideração o ponto de vista estético e/ou histórico, e/ou arqueológico, e/ou etnográfico, e/ou científico, e sua importância social, seu simbolismo, sua raridade, seu potencial;
- Mesmo quando observado um conjunto de peças, cada uma delas não deve deixar de ser analisada individualmente e equacionada dentro de um sistema de prioridades e
- A peça deve estudada e analisada também em conjunto com as demais peças do acervo já existente equacionando-a, portanto, a este (CAMARGO-MORO, 1986, p. 20).

Acrescento nesta estrutura as seguintes informações:

- A peça deve estar em bom estado de conservação;
- A peça deve estar de acordo com as condições de guardar e exposição da instituição de interesse. Isto quer dizer, a instituição museológica tem que garantir seu acondicionamento em Reserva Técnica e deve estar de acordo com as dimensões do espaço de exposição;
- A peça em análise deve estar em sintonia com a equipe técnica (pois, existem peças que necessitam de cuidados especiais frequentemente) do museu para garantir sua preservação na instituição;
- O museu tem que garantir as responsabilidades legais perante a peça que será incorporada em seu acervo. A instituição museológica deve estar atenta para que a peça não seja produto de roubo ou cópia e
- A peça deve estar de acordo com as responsabilidades de segurança, a longo prazo, da instituição museológica.

Comissão de Acervos:

Grupo designado para a seleção dos objetos que farão parte do acervo da instituição museológica. São elencados nomes da própria instituição museológica para serem integrantes desta Comissão. Recomenda-se a participação de pessoas da comunidade para auxiliarem na escolha das peças que o museu passará a fazer parte de seu acervo.

Segundo Camargo-Moro “a seleção para aquisição é uma atribuição da direção, sendo ouvido o corpo técnico [...] a Comissão de Acervo ideal deve ser composta de 5 a

7 membros [...] lembramos que mesmo nos pequenos museus a Comissão deverá contar sempre com os préstimos de um museólogo e de um conservador ainda que externos” (CAMARGO-MORO, 1986, p. 20).

A Comissão de Acervos é fundamental para pensarmos o futuro de instalações de arte dentro de um museu, pois os integrantes dessa equipe avaliam em todas as circunstâncias se a instituição consegue ou não garantir a preservação deste trabalho artístico. A Comissão pode avaliar que a proposta artística não seja adquirida pela instituição, mas propõe que a mesma participe de uma exposição temporária, por exemplo.

A Comissão pode também prever que essa instalação de arte deva seguir uma forma de documentação bem específica. No caso de obras que trabalhem com materiais efêmeros e esteja entre a linguagem da performance e uma instalação de arte (como colocado anteriormente o caso do *happening* de Artur Barrio no *Rodapé de Carne* – 1978) que ela seja musealizada através de fotografia ou vídeo. Essa é uma questão bastante delicada, pois deve ser uma proposta documental da instituição e que preveja uma conversa com o artista para chegarem a uma forma eficaz sobre métodos de preservação. Seguindo esta linha de raciocínio, a Comissão também pode propor que esse tipo de trabalho artístico tenha apenas um registro fotográfico e seja incorporado no arquivo fotográfico da instituição como um acontecimento de um determinado tempo e de um artista específico e não vir a ser uma museália.

Missão Institucional, Política de Aquisição e a Comissão de Acervos⁶⁶ são estratégias e metodologias que devem ser pensadas antes que um objeto entre para o acervo de uma instituição museológica. Essa estrutura orgânica é uma garantia que o museu e seus profissionais possuem para a formação de um acervo e de que modo ele poderá ser preservado. Após essas avaliações os profissionais deverão refletir como será realizada a documentação museológica desse trabalho – essa parte envolve questões bem pontuais e não poderão ser tratadas aqui. O museu e seus profissionais deverão desenvolver fichas catalográficas que garantam uma metodologia documental eficaz

⁶⁶ Essa estrutura pensada para a documentação museológica é uma categoria maior dentro de um Plano Museológico. No Plano essa metodologia ganha um espaço que compreende a Política de Acervos e Descarte. Porém, as discussões que envolvem o Plano Museológico são relativamente recentes e muitas vezes as instituições museológicas não conseguem cumprir algumas demandas legais que na maioria das vezes são colocadas de cima para baixo sem qualquer tipo de consulta ou sem conceder condições mínimas.

para fazer o registro dessa obra de arte no acervo institucional e que garanta a preservação desse bem cultural.

Pensando Caminhos

Esta monografia se propôs ao longo de sua escrita trazer trabalhos de arte como objetos de estudo e análise sobre metodologias apresentadas na disciplina da Museologia. Uma possibilidade para o encerramento deste texto (ou abri-lo mais ainda) seja apresentar uma instalação como metáfora tanto metodológica quanto poética para encerrarmos/abrirmos as discussões que envolvem as instalações de arte e a documentação museológica.

Artur Barrio tem tanto a nos ensinar (utilizamos de seu *Manifesto* (1970) e de seu *Rodapé Carne* (1978) como exemplos nos capítulos anteriores) e com o trabalho *Interminável* (2005) exposto no SMAK (Stedelijk Museum voor Actuele Kunst) na Bélgica o artista nos concede mais uma referência. Esta instalação de Barrio que é acervo do museu belga é uma proposta com uma linguagem que utiliza materiais efêmeros. A *Interminável* (2005) é formada por um empilhamento de 1000 pães, borra de café, metros de papel amassado e até uma lagosta cozida. Para o projeto *Inside Installations* (2007) a pesquisadora Kathleen Wijne comenta como o museu se comportou ao presenciar a montagem da instalação:

On the occasion of the Barrio/Beuys exhibition in the SMAK, the Brazilian artist Artur Barrio made the temporary installation *Interminável*, as an imaginary dialogue with the work by Joseph Beuys. The work of art is never finished [...]. The SMAK purchased *Interminável* in 2005, despite the fact that this installation no longer exists in its original form. All that remains is a *CadernoLivro*, made by the artist [...]. It contains thoughts about the installation process, the materials and a number of comments. During *Interminável*'s creation process in the summer of 2005, the artist could be extensively observed. This resulted in detailed documentation. Throughout the various phases during the work's construction, photos and a film were made (WIJNE in *Inside Installations*, 2007, p. 5)⁶⁷.

⁶⁷ Por ocasião da exposição Barrio/Beuys no SMAK, o artista brasileiro Artur Barrio fez a instalação temporária *Interminável*, como um diálogo imaginário com o trabalho de Joseph Beuys. O trabalho de arte nunca está acabado [...]. O SMAK adquiriu *Interminável* em 2005,

Artur Barrio não permitiu que a instalação fosse montada novamente pelo museu, apenas se ele mesmo a fizesse. Para o artista mais importante que o fim de algo é a poética do acontecimento, as experiências e todo fundamento conceitual. Apesar desta prerrogativa indicada pelo artista o SMAK adquiriu o trabalho artístico. Ainda no relato apresentado por Kathleen Wijne a pesquisadora reflete e se pergunta sobre o futuro desta instalação no museu. Sugere algumas formas da instalação ser mostrada no futuro – uma baseada em um relato de como era o cenário construído, outra com uma interpretação conceitual ou a possibilidade de apresentar as fotografias e vídeo do processo:

An alternative option is that the re-execution is carried out by third parties related to scenarios or via reinterpretation based on a conceptual scheme. Or *Interminável* can be shown on the basis of documentation, such as photographic or video material. The *CadernoLivros* play an important part in this choice⁶⁸.

O que essa instalação nos sugere é que as disciplinas que estudam os museus, seja ela a própria Museologia quanto a História e a Conservação/Restauração, percebam que existe uma possibilidade imensa de estratégias que estão relacionadas a preservação de uma obra com essa linguagem complexa. O mesmo ocorre com a *Coluna de Papel*, pois o futuro dela talvez não seja a remontagem, mas uma possibilidade é a documentação do processo de montagem e desmontagem ou a comunicação da proposta pensada pela artista. Sabemos que as estratégias utilizadas e escolhidas hoje nos dirão no futuro como pensávamos a arte contemporânea como uma herança para outras gerações. Artur Barrio com sua *Interminável* (2005) poeticamente nos mostra que a matéria é efêmera, mas a arte conceitual é interminável e não engessada ou cristalizada.

apesar do fato de que esta instalação não terá mais sua forma original. Tudo o que resta é um *CadernoLivro* feito pelo artista [...]. Contém pensamentos sobre o processo de instalação, os materiais e alguns comentários. Durante o processo de criação de *Interminável* no verão de 2005, o artista pôde ser amplamente observado. Isto resultou em uma detalhada documentação. Ao longo das várias fases, durante a montagem do trabalho, fotos e um vídeo foram feitos (tradução realizada pelo autor).

⁶⁸ Uma opção alternativa é que a re-execução seja realizada por terceiros relatando as partes do cenário ou uma reinterpretação baseada em um esquema conceitual. Ou *Interminável* pode ser mostrada com base em documentação, tais como material fotográfico ou de vídeo. O *CadernoLivros* desempenhará um papel importante nesta escolha (tradução realizada pelo autor).



Figura 31 - Artur Barrio, *Interminável*, 2005⁶⁹.



Figura 32 - Artur Barrio, *Interminável*, 2005⁷⁰.

⁶⁹ Imagem retirada do site: <http://theredlist.com/> Disponível em: <http://theredlist.com/wiki-2-351-382-1160-1125-view-brazil-profile-barrio-artur.html> Acessado em: 26 de Setembro de 2015.

⁷⁰ Imagem retirada do site: <http://smak.be/> Disponível em: <http://smak.be/nl/kunstwerk/7565> Acessado em: 26 de Setembro de 2015.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O grande objetivo desta monografia é o enquadramento das instalações de arte como bens culturais; transferir às instituições museológicas a responsabilidade da preservação destes acervos. Ao mesmo tempo em que estes museus precisam estudar e analisar a formação de seu acervo e de suas coleções.

Os argumentos apresentados evidenciam a necessidade dos museus e seus profissionais problematizarem suas missões, aquela que dita seu norte, e (re)verem seus objetivos enquanto espaços de preservação de bens culturais. Penso que estas instituições museais precisam compreender o que são documentos, documentação e a documentação museológica em seus contextos. Nesse sentido elaborarem um Plano Museológico que atenda de forma eficaz suas demandas e seus programas a curto, médio e longo prazo.

As artes visuais podem ser elementos fundamentais para questionarem muitos campos dentro de um museu. Essas obras de arte nos ajudam a pensar a constituição de um acervo, a coerência dessa coleção, os processos de documentação museológica e as próprias atividades técnicas das instituições.

Podemos perceber ao longo desse trabalho que o Edital Marcantonio Vilaça não atende de forma eficaz as demandas do Museu de Arte de Santa Catarina. Quando na proposta a ideia era reavaliar a própria constituição de seu acervo e pensar essas novas tipologias de trabalhos artísticos na coleção do Museu. O problema que esses trabalhos de arte se propunham, não foram assimilados de maneira clara pela instituição. Evidenciamos que nenhuma das propostas do Prêmio entraram para o acervo online do Museu.

O papel da Museologia hoje no campo da arte contemporânea e na documentação, a meu ver, deve ser a revisão das categorias do próprio campo. Precisamos de pesquisadores que articulem os conceitos de documentação que se apresentaram durante anos de atividades de museólogos e outros cientistas que pensaram os museus. Ao mesmo tempo em que necessitamos nos posicionarmos diante das legislações que mencionam as obrigações dos museus e como eles devem funcionar.

Existe um campo a ser construído dentro da Museologia que tange as necessidades da arte contemporânea. Afirmo que, a documentação museológica, exerce papel fundamental na preservação de um patrimônio artístico brasileiro e essa deve ser uma visão dentro das instituições museais. Para encerrar, destaco a necessidade dos museus onde a contratação de museólogos é necessidade para as demandas diárias desses espaços.

REFERÊNCIAS

- Amsterdam Instituut Collectie Nederland. *Inside Installations: Preservation and Presentation of Installation Art*. 2007.
- Arte Contemporânea: Preservar o quê?* / Organização Cristina Freire. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea de da Universidade de São Paulo. 2015.
- BOPPRÉ, Fernando Chíquio. Duchamp soube viver: Bispo morrer. In: *História e arte: imagem e memória*. Maria Bernardete Ramos Flores, Patrícia Pertele (organizadoras). Campinas, SP: Mercado de Letras, 2012.
- BORGES, Jorge Luis. *Cinco visões pessoais*. UNB, 1996.
- BOYLAN, Patrick. *Como gerir um museu: manual prático*. Paris: ICOM–Conselho Internacional de Museus, 2004.
- CAMARGO-MORO, Fernanda. *Museu: aquisição-documentação*. Rio de Janeiro, Livraria Eça, 1986.
- CAMPILHO, Matilde. *Jóquei*. 2ª edição. Editora 34. 2015.
- CÂNDIDO, Maria Inez. *Documentação museológica*. Caderno de Diretrizes Museológicas. Brasília/MINC/IPHAN/Departamento de Museus e Centros Culturais. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/Superintendência de Museus, p. 34-79, 2006.
- CASTRO, Ana Lúcia Siaines de. *Informação museológica: uma proposição teórica a partir da Ciência da Informação*. Ciência da Informação, Ciências Sociais e Interdisciplinaridade. Brasília: IBICT, p. 13-32, 1999.
- CHAGAS, Mário de Souza. *A imaginação museal: Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: MINC/IBRAM, 2009.
- CHAGAS, Mário De Souza. *Em busca do documento perdido: a problemática da construção teórica na área da documentação*. Cadernos de Sociomuseologia, v. 2, n. 2, 1994.
- Clark, Lygia, Luciano Figueiredo, and Hélio Oiticica. *Cartas, 1964-1974*. Editora UFRJ, 1996.
- Conceitos-chave de museologia* / André Desvallées e François Mairesse, editores; Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, tradução e comentários. – Florianópolis: FCC, 2014.
- DÉOTTE, J. – L., 1986. Suspendre – Oublier, 50, *Rue de Varenne*, nº2, p. 29-36.
- DIAS, Aline. *Portfólio Aline Dias*, 2015.

DIAS, Aline. *Marcas e restos: concentração e organização de vestígios cotidianos*. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Santa Catarina. 2009.

DIAS, Aline. *O melhor lugar é a memória. Um estudo sobre o papel da coleção nos museus de arte contemporânea: Museu de Arte Contemporânea de Serralves e Museu de Arte Moderna de São Paulo*. Universidade de Coimbra. Tese de Doutorado. 2015.

Didi-Huberman, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. Ed. 34, 1998.

FERREZ, Helena Dodd. *Documentação museológica: teoria para uma boa prática*. Cadernos de Ensaio: Estudos de Museologia, Rio de Janeiro: MIC. IPHAN, n. 2, p. 64-74, 1994.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. *Thesaurus para acervos museológicos*. Fundação Nacional Pró-memória, Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, 1987.

FERREZ, Helena Dodd. PEIXOTO, Maria Elizabete SANTOS. *Manual de catalogação: pintura, escultura, desenho, gravura*. Edição, 2. Editora, Museu Nacional de Belas Artes, 1995.

FREIRE, Cristina. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. MAC Universidade de São Paulo, 1999.

GODINHO, Julia Moura. *Mulheres Artistas em Revolução: museologia, feminismo e arte*. 2014.

GOMBRICH, Ernst Hans. *A História da Arte*. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora Ltda., v. 16, 1999.

KONSTANTELOS, L., DELVE, J., ANDERSON, D., BILLENNESS, C., BAKER, D., & DOBREVA, M. *The Preservation of Complex Objects*. 2012.

LAUS, Harry, 1922 – 1992. *Harry Laus: Artes Plásticas: comentários sobre artes plásticas* / Organizado por Ruth Laus. Rio de Janeiro. R. Laus, 1996.

MALRAUX, André. *Le musée imaginaire*, Paris, Gallimard. 1947.

MENSCH, Peter van. *O objeto de estudo da Museologia*. Pretextos Museológicos. Universidade Gama Filho. Rio de Janeiro, 1994.

MENSCH, Peter Van. *The object as data carrier*. Towards a methodology of museology, 1992.

MENSCH, Van et al. Basic Paper. ICOFOM Study Series (1): *Methodology of Museology and Professional Training*, p. 81-94, 1983.

MIGUEL, Salim. O caso do Museu. *Sul* – Revista do Círculo de Arte Moderna, n.13, 1951.

NASCIMENTO, Elisa de Noronha. *Discursos e reflexividade: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea*. 2013.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio G. de. *Museus de fora: a visibilidade dos acervos de arte contemporânea no Brasil*. Porto Alegre: Zouk, 2010.

OLIVEIRA, Emerson Dionísio Gomes de. *Um acervo de arte moderna e contemporânea e a identidade institucional*. 2008.

PADILHA, Renata Cardozo. *Documentação Museológica e Gestão de Acervo*. Florianópolis: FCC, 2014.

PINHEIRO, Lena Vania Ribeiro. *Horizontes da informação em museus*. In: MAST Colloquia, Rio de Janeiro. 2008. P. 81-96.

PINTO, Suely Lima de Assis. *Arquivo, museu, contemporâneo: a fabricação do conceito de arte contemporânea no Museu de Arte de Santa Catarina - MASC/SC*. 1 v. Tese (Doutorado) - Universidade Federal de Goiás, Faculdade de História, Programa de Pós-graduação em História, Goiânia, 2011.

POMIAN, Krzysztof. *Colecção*. In: ENCICLOPÉDIA Einaudi: memória - história. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1985. v.1; p. 51-86, 1985.

REIS, Paulo. Portugal descobre o Brasil pela arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 19/11/2000.

SARDENBERG, Ricardo. *A tara por livros ou a tara de papel*. Galeria Bergamin, 2014.

SEHN, Magali Melleu. *A preservação de 'instalações de arte' com ênfase no contexto brasileiro: discussões teóricas e metodológicas*. 2010. São Paulo: MM Sehn, 2010. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo.

SILVA, Mariana Estellita Lins. *A documentação museológica e os novos paradigmas da arte contemporânea*. Revista Museologia & Interdisciplinaridade, v. 3, n. 5, p. 185, 2014.

SMIT, Johanna W. *A documentação e suas diversas abordagens*. Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST. Rio de Janeiro: MAST, 2008.

SMIT, Johanna. *O que é documentação*. Brasiliense, 1986.

SPECTRUM 4.0: o padrão para gestão de coleções de museus do Reino Unido / Collections Trust. São Paulo: Secretaria de Estado de Cultura; Associação de Amigos do Museu do Café; Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2014. (Gestão e documentação de acervos: textos de referência; v. 2).

STRÁNSKÝ, Z. Z., *Muséologie. Introduction aux études*, Brno, Université Masaryk. 1995.

Sites:

www.cnfcp.gov.br/tesauro/

www.funarte.gov.br/

www.masc.sc.gov.br/

www.museum.gov.br/

www.spectrum-pt.org/

www.thesaurusonline.museum.ul.pt/

As Entrevistas

Adriano Costa – Artista

Instalações são muito comuns em museus, e não só. Uma infinidade de coleções particulares têm instalações inclusas no acervo. Acredito que, pós anos 70, a inclusão de "obras" em suportes diferentes do bidimensional (pintura e desenho) e do tridimensional (escultura) passam a ser bem comum. Quebra-se a barreira do trabalho "montado" e finalizado no ateliê do artista porque Arte "Contemporânea" lida com a formação e exposição de ideias, mais do que "trabalhos de arte". Muitas vezes, o trabalho nem é "exposto" no museu ou nas coleções. Existem vários outros trâmites e comunicações mediante documentação e etc. Arte Contemporânea é um assunto bem complexo.

Aline Carreiro – Museóloga

A conservação e o armazenamento adequado das instalações de arte são um grande desafio para os profissionais de museus de arte. A doação (na maioria dos museus brasileiros essas obras são incorporadas ao acervo por processos de doação) dessa obra de arte envolve toda a equipe do museu, desde a documentação de entrada da peça, que deve conter o maior número de informações possíveis, até o armazenamento em reserva técnica e a montagem em exposições. Uma etapa do processamento técnico que faz toda a diferença é a catalogação da obra com a presença do(s) autor(es), com a gravação de vídeos, demonstrando a montagem e a desmontagem das peças e informando quais os materiais utilizados na produção.

No Museu Nacional de Belas Artes, onde trabalhei durante sete anos, como assistente de curadoria e coordenadora técnica - tínhamos contato com os artistas durante todo o processamento técnico de entrada da obra no acervo e posteriormente também mantínhamos contato para qualquer dúvida, através de e-mails, telefone, ou pessoalmente. Alguns casos são interessantes e podem ser contados por outros profissionais que também atuam nessa área, como a restauradora Larissa Long e os museólogos Mariza Guimarães e Pedro Xexéo.

Acredito que qualquer objeto pode ser musealizado, a partir de um desejo coletivo. Na maioria dos casos, a iniciativa de que a instalação de arte fosse incorporada ao acervo institucional partia do próprio artista, através da escolha da peça que seria doada.



Figura 33 – Adriano Costa, *Boy George*, da série *Bancos Confortáveis*, 2015⁷¹.



Figura 34 - Adriano Costa, *Progress Regress/Cidade rapadura*, 2014⁷².

⁷¹ As imagens desta página foram retiradas do site da Galeria Mendes Wood DM <http://www.mendeswooddm.com/> que representa o artista Adriano Costa. Disponível em: <http://www.mendeswooddm.com/pt/artists/adriano-costa> Acessado em: 11 de Setembro de 2015.

⁷² Em Setembro de 2015 o trabalho *Progress Regress/Cidade rapadura* (2014) de Adriano Costa foi (re)montado para a exposição *Quarta-feira de cinzas*, curadoria de Luisa Duarte, no Parque Lage – Rio de Janeiro.

Gabriela Machado Alevato – Museóloga

Algumas instituições museológicas incorporam as instalações em suas coleções, no entanto as formas variam muito. Uma das experiências que vivi, a equipe de Museologia teve muita dificuldade em criar formas de catalogar e acondicionar, pois além de ser formado por várias partes, parte do material/suporte era perecível. Acredito que este seja sempre um grande desafio, que deveriam estar definidos os parâmetros nas Políticas de Acervos institucionais, como boa parte das instituições não possui uma Política de Acervo desenhada há grandes dificuldades de definir estas dimensões.

Existem várias formas, como registro audiovisual, a guarda de parte ou do todo, registro fotográfico, manual de montagem da obra, esquema de montagem, projeto da ação, memorial descritivo entre outros nomes que possam ser dados. No entanto acredito que é preciso que a instituição defina: o que eu quero preservar? Em alguns casos acredito que podem ser reproduzidas em outros não. A essência e o desenvolvimento de algumas instalações se dão naquele momento e com aquele artista e só fazem sentido ser "montado" naquele exato lugar, o artista pensou naquela estrutura.

Jonathas de Andrade – Artista

Não entendo as instalações como um novo formato na produção artística. Já existem há várias décadas obras com composições mais híbridas, trazendo situações com vários elementos que podem ser entendidas como instalações. Acho que em geral as instalações podem ser expostas ou remontadas sem os artistas que as fizeram, desde que se tenha como referencial uma montagem anterior ou instruções precisas do artista. No caso de minhas instalações, costumo preparar manuais de montagem para que a obra possa ser montada sem mim quando for preciso.

Rivane Neuenschwander – Artista

Sim, instalações podem (e devem) fazer parte de um acervo museológico, e imagino que fique a critério do artista o tipo de documentação a ser enviado ao museu para a reprodução do trabalho. Mas não gostaria de falar pelo outro, então relato aqui a experiência que tenho com três de minhas obras que fazem parte de diferentes coleções.



Figura 35 – Jonathas de Andrade, *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste*, 2013⁷³.



Figura 36 – Jonathas de Andrade, *Cartazes para o Museu do Homem do Nordeste*, 2013.

⁷³ As imagens desta página são do site [kunsthalle-lissabon.org](http://www.kunsthalle-lissabon.org). Disponível em: <http://www.kunsthalle-lissabon.org/index.php?/breveamente/jonathas-de-andrade/> Acessado em: 11 de Setembro de 2015.

Lugar-Comum - coleção Tate Modern, Londres, Reino Unido:

É uma instalação feita com talco varrido no chão. É uma obra simples, não fosse pela subjetividade da pessoa que varre o chão, no caso, até então, eu mesma. Uma extensa documentação em fotografia, vídeo e texto foi feita especialmente para o Museu, que se compromete a instalar a obra conforme as especificações enviadas pelo artista. Espero um dia ainda varrer esse talco na Tate e então ter o trabalho documentado mais uma vez. De toda sorte, o trabalho não depende de minha pessoa para ser instalado, mas cabe a mim a aceitação da "pincelada" de outro, que usará a vassoura (também enviada juntamente com as instruções de montagem) para varrer o chão.

Eu desejo o seu desejo: Thyssen Bornemisza Art Contemporary, Viena, Áustria:

Apesar de se tratar de uma coleção particular, achei interessante citar esse exemplo, por ser uns dos mais complexos. *Eu desejo o seu desejo* é a instalação feita com fitinhas do Senhor do Bonfim, você conhece? É uma obra que se auto-alimenta, sendo que os desejos deixados pelos visitantes de uma mostra geram as frases a serem impressas nas fitinhas da próxima mostra, o que exige do artista uma atuação constante. O museu fica encarregado de mandar imprimir as milhares de fitinhas, mas ao artista cabe a edição das frases a cada nova mostra. Assim, cria-se uma coleção dentro do próprio trabalho colecionado, que deve ser também colecionada pelo museu ou instituição. Quando eu morrer o ciclo de desejos se encerra, mas isso não impede que o trabalho continue existindo ao reciclar os desejos antigos já previamente selecionados.

Primeiro Amor: coleção Inhotim, Brumadinho, Minas Gerais:

Inhotim adquiriu a performance, feita por profissionais em retrato falado juntamente com os visitantes de uma mostra. Uma coleção de retratos (desenho em papel) já havia se formado quando a obra foi adquirida, de modo que doei todos os desenhos para que ficassem juntos com os próximos que seriam gerados depois da aquisição do trabalho. O interessante aqui, é que o Instituto coleciona uma obra que depende de uma profissão que se encontra em extinção, de maneira que dentre algumas décadas não será mais possível realizar a performance em função da não disponibilidade de profissionais na área de retrato-falado (não é permitido o uso de computadores). Bom, teria outros exemplos, mas esses são os mais complexos e requerem uma boa dose de compromisso por parte da Instituição ou Museu.



Figura 37 - Rivane Neuenschwander, *Primeiro amor*, 2005-2014. Créditos: Eduardo Ortega⁷⁴.



Figura 38- Rivane Neuenschwander, *Lugar-comum*, 1999. Créditos: Julie Graber.

⁷⁴ Imagens cedidas por Marco Antonio Mota do Studio Rivane Neuenschwander.



Figura 39 - Rivane Neuenschwander, *Eu desejo o seu desejo*, 2003. Créditos: Chocolatemilk Photography⁷⁵.



Figura 40 - Rivane Neuenschwander, *Eu desejo o seu desejo*, 2003. Créditos: Tim Lanterman.

⁷⁵ Imagens cedidas por Marco Antonio Mota do Studio Rivane Neuenschwander.

Roberto Traplev – Artista

Eu acho que tudo parte de um diálogo da instituição com o artista, o que, se formos analisar, em Santa Catarina não há diálogo com a classe artística há décadas, o MASC então... (Sou catarinense, morei quase 20 anos da minha vida no Estado). Eu não poderia responder muito bem sobre essa Documentação Museológica que você cita, porque realmente não sei.

Nessa ocasião da doação do conjunto de nossos trabalhos desse programa de aquisição da FUNARTE, justamente a proposta era doar uma produção difícil de lidar, mas não no sentido "mesquinho", mas sim de provocação construtiva com a instituição. Para ela própria repensar seu acervo no século XXI, e nesse sentido incentivar um debate... Na época levamos o Paulo Herkenhoff lá pra uma conversa que inclusive foi um sucesso, mas poderíamos perguntar e problematizar várias questões referentes ao próprio museu e sua gestão etc...

Para os projetos de instalação, performance, ou qualquer outra linguagem que exija o trabalho ser remontado deve haver uma espécie de roteiro e sistematização de montagem do contrário a instituição estará dando um tiro no próprio pé. Pego por exemplo Inhotim em Minas Gerais (que nunca fui, mas compreendo a sistematização), o MAM-SP, MAM-RIO, etc. Quando há uma profissionalização da área (Instituição que responde pela produção contemporânea, na guarda, no estudo, na difusão, no incentivo, etc., etc.), esses processos são de praxe, inclusive a obra para ser incorporada a um acervo institucional museológico hoje passa por vários processos (desde a legitimação do artista, valor de mercado, interesse por geração, etc., etc.).

Tivemos agora a SP-ARTE em São Paulo e várias obras são compradas por corporações e doadas a instituições, e a compra de pinturas, esculturas, instalações, vídeos e etc., seguem o mesmo preceito... Eu pessoalmente tenho obras no acervo do MASC, mas nunca soube das remontagens lá e nenhum dos outros lugares que minha obra foi incorporada. Como te falei, depende muito da profissionalização da área, como você pode ver varia muito de um Estado para o outro. Em Santa Catarina mesmo a cadeia de artes visuais (fomento á produção, instituições, ação educativa, etc.) é muito precária, não há instituição que se coloque no plano nacional de comparação. Apesar de o MASC ter mais de 50 anos, eles não estão nem aí para a produção de arte contemporânea. Enfim... Com Santa Catarina tenho muito trauma, mas de repente é porque minha experiência foi assim, vai que é outra coisa né?!



Figura 41 – Roberto Traplev, *Inverter a ordem do negócio*, 2015.
Imagem cedida pela Galeria Sé.



Figura 42 – Roberto Traplev, *Formulário 1* - edição de 30 + 100⁷⁶.

⁷⁶ Imagem retirada do site [pipa.org.br](http://www.pipa.org.br) Disponível em: <http://www.pipa.org.br/pag/artistas/traplev-roberto-moreira-junior/> Acessado em: 11 de Setembro de 2015. Esta proposta faz parte do acervo do Museu de Arte de Santa Catarina adquirido pelo Prêmio Marcantonio Vilaça de 2009.

Tomás Toledo – Curador

Cada vez mais instalações artísticas passam fazer parte de acervos museológicos. Isso já é uma realidade desde os anos 1960, mas tornou-se mais comum com o desenvolvimento e ampliação do uso de práticas artísticas que não necessariamente necessitam de um suporte perene e constante para se constituírem. Os trabalhos instalativos podem ou não se utilizarem de elementos que ficam guardados na reserva técnica do museu. Quando não utilizam materiais perenes, ou seja, quando são trabalhos que dependem apenas de instruções de montagem para existirem, são armazenadas apenas as documentações com as instruções. Essas instruções podem ser acompanhadas por fotografias, desenhos, orientações e especificações técnicas, ou apenas esparsas anotações do artista. Quando o artista está vivo um questionário de montagem pode complementar essa documentação. Todo esse tipo de cuidado e documentação existe para que a ativação da obra não necessite necessariamente da presença do artista.

Aline Dias – Artista

Fiquei pensando em como começar a responder a tua primeira pergunta (“Instalações de arte podem fazer parte de um acervo museológico?”). Fiquei um pouco incomodada com a questão, pois não vejo motivo ou propósito para colocar sob interrogação a possibilidade de uma instalação artística fazer parte de um acervo museológico. As instalações podem fazer parte de acervos museológicos e penso que não só “podem”, como já estão integradas em inúmeros acervos, o que é atestado pela presença de instalações (e trabalhos que mesmo não “categorizados” como “instalação” envolvem configurações e relações com o espaço expositivo como parte integrante) em coleções de museus, fundações e institutos culturais, galerias, colecionadores particulares. Essa presença vem motivando uma crescente reflexão e produção bibliográfica sobre o tema (nas áreas da crítica, história da arte, conservação) e, neste momento, me parece importante colocar a discussão menos no “pode”, mas nos modos, focando os conceitos e práticas institucionais envolvidos no “como” assegurar que as instalações integrem os acervos, sem perder/comprometer sua inteligibilidade.

Acho que parte do incômodo que a pergunta trouxe está também na percepção de que sendo uma linguagem (ou categoria) artística, negar ou obstruir a legitimidade de seu ingresso nas coleções, constitui uma espécie de contrassenso para qualquer

instituição que assuma a tarefa de constituir uma coleção de arte contemporânea. Se a instalação integra a produção artística, se a instituição não coloca em questão sua validade como meio expressivo, se não possui um recorte curatorial especificamente dedicado a outra linguagem ou marco temporal, acho que a instalação (como as outras linguagens) pode/deve ser incorporada aos acervos, pois integra o compromisso institucional de colecionar, expor, preservar e refletir sobre a produção contemporânea, sua dimensão pública, seu legado/memória.

Acho que os museus de arte brasileiros são relapsos diante da importância de seu próprio papel na história da arte, vide a pouca visibilidade dos acervos nos programas expositivos e o descuido na formação de suas coleções, visível nos orçamentos para aquisições e pesquisa (ou ausência destes), na doação como forma predominante de ingresso das obras, etc.

O projeto que eu, Raquel Stolf, Julia Amaral e Roberto Moreira (Traplev) desenvolvemos para o edital do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça da Funarte tomou justamente um texto do Paulo Herkenhoff (“Pum e cuspe no museu” in *Já: Emergências Ocupantes*, org. Orlando Maneschy et al. (Belém: Edupa, 2009)) como ponto de partida para pensar o lugar da obra de arte, a relação (e falta de comprometimento) dos museus com os pequenos gestos formulados em suportes ‘pobres’, envolvendo ações efêmeras por artistas de/em contextos periféricos.

Quando formulei os meus trabalhos para este projeto (escolhendo as séries e desenvolvendo a proposta especificamente para o MASC) e ainda hoje, penso muito nessas questões, no caráter público do museu, seu papel singular de reflexão e instituição em relação a outras esferas (como a legitimação do mercado⁷⁷), a resistência e contestação do contexto de fragilidade institucional que enfrentamos e, principalmente, tateando formas de pensar a relação da obra com o lugar da coleção, entendido não só espacialmente, mas, sobretudo, como torsão temporal, disjunção do presente (tomando o sentido de contemporâneo que Giorgio Agamben articula, capaz de desassossegar o passado e intervir no porvir).

⁷⁷ Martha Buskirk tem pontuado questões interessantes sobre a relação da arte contemporânea com as coleções museológicas, chamando atenção para demandas de mercado envolvidas nas questões institucionais, ver: *Creative Enterprise. Contemporary Art between Museum and Marketplace*. London, New York: Continuum, 2012 e *The contingent Object of Contemporary Art*. Cambridge: MIT Press, 2005.

Acho que o que referes como “novo status” é uma nova forma de produzir/pensar o trabalho artístico fora da objetualidade, levando em conta os sentidos, discursos e contextos com os quais a obra se relaciona, como partes constituintes da obra, que não lhe são extrínsecos, questão norteadora da produção contemporânea (e especificamente da instalação). Outra questão importante é a complexa dimensão temporal que a documentação do trabalho envolve, incluindo o processo que instrui as re-apresentações da obra (os projetos) e que documenta suas montagens (os registros ‘passados’ que, por sua vez, informam e modelam as montagens futuras). Este processo é no presente, mas em complexa relação com o passado (a inscrição histórica das exposições anteriores, dos projetos) e o futuro (os efeitos e modos como cada montagem do trabalho e exposição repercute nas posteriores)⁷⁸.

Para discutir a documentação, parece-me igualmente importante refletir sobre o processo da própria documentação, sua performatividade, na medida em que o processo de documentar e, sobretudo, de interpretar a documentação assume um papel fundamental, seja sobrepondo-se à dimensão material, seja como chave de leitura para sua produção material. Assim, além de discutir o caráter objetual, interessa debater também as formas de inscrição de práticas, gestos, usos e processos, tema presente em outras áreas da cultura contemporânea, como o patrimônio imaterial, os museus de etnografia.

Abordando mais detidamente as perguntas seguintes, meu trabalho pode ser “reproduzido” sim, mas colocando o termo entre aspas porque demanda rever questões de reprodução e autenticidade, uma vez que o trabalho não será manual ou mecanicamente “copiado”, mas rerepresentado mediante uma nova produção resultando em inúmeras materializações. Entendo que o trabalho integra a coleção do MASC, através de um projeto que viabiliza sua produção e montagem. O que “existe” em cada exposição, constitui o mesmo e único trabalho, embora paradoxalmente assimilando as condições temporais, espaciais e contextuais de cada exposição. Mesmo que não sejam exatamente as mesmas folhas de papel, trata-se de uma mesma obra, que deve assumir a mesma forma e configuração espacial no espaço de exposição. O trabalho pode “aceitar” variações sutis na altura (e conseqüentemente a quantidade de folhas), mas

⁷⁸ Boris Groys toma o presente e a relação temporal como ponto importante para pensar a arte contemporânea, ver “The Topology of Contemporary Art”, in *Antinomies of Art and Culture – Modernity, Postmodernity, Contemporaneity*. Ed. Terry Smith et al. (Durham, London: Duke University Press, 2008).

deve-se manter a mesma relação da coluna com o chão e o teto, ou seja, ocupando toda essa extensão. Essa questão é cara ao trabalho porque a obra não se situa no interior ou fronteira demarcada ou isolada pela sua materialidade. Constitui o trabalho a relação entre a coluna e o espaço vazio da sala, a tensão entre os eixos vertical-horizontal que material-e-conceitualmente a proposta articula. Parece-me importante discutir, em cada obra contemporânea, o que constitui o trabalho, e isso deve orientar a documentação. A participação do artista parece-me fundamental.

Como condicionar a apresentação do trabalho ao acompanhamento ou supervisão do artista é inviável a longo prazo, quando do ingresso da obra em uma coleção cuja gestão e duração ultrapassa a do próprio artista, parece-me importante investigar os modos de 'preservar' as suas orientações e também de o museu assumir um compromisso maior com a sua coleção, na medida em que passa a ser sua responsabilidade não apenas a preservação material das peças, sua interpretação e visibilidade no contexto expositivo mas inclui-se as condições de sua produção. Isso demanda o envolvimento e investimento na capacitação de pessoal (ampliando as condições materiais e técnicos para inclui decisivamente a capacidade reflexiva da instituição), assim como uma relação mais ativa e participante do museu com o artista, sobretudo nas primeiras montagens. E ainda, altera a relação entre exposição-coleção, pois requer mais intensas e frequentes apresentações da própria coleção (o que muitos museus obliteram em prol de exposições e eventos temporários).

Para explicar-me melhor, penso que na medida em que a obra inclui a situação de exposição como parte constituinte, produzir e apresentar a obra passa a ser tanto um compromisso com a visibilidade e acesso presencial público à peça (e não de sua documentação fotográfica ou projeto) como esfera de experimentação do próprio museu para formular modos de apresenta-la. Isso demanda pensar, como aponta a pesquisadora Cristina Freire, que a visibilidade e conservação das obras envolvem a capacidade de lhes conferir inteligibilidade.

“Coluna de papel”, especificamente, é uma instalação. Envolve a materialidade (cerca de 17,5 mil folhas de papel branco) e envolve uma configuração (a posição na sala, desencostada da parede e sem estrutura de apoio, o alinhamento preciso, o próprio processo de empilhar, etc). Não é condicional do trabalho que eu pessoalmente me encarregue da execução ou fatura. Penso que depois de assumir a supervisão e responsabilidade pela primeira montagem do trabalho e de fornecer o projeto ao museu, o trabalho pode ser montado pela equipe técnica do museu. Acho que é fundamental que

o museu seja cuidadoso e atento com o projeto conceitual do trabalho e que pode/deve tirar partido ao máximo da possibilidade de que eu como artista acompanhe cada nova montagem. Penso que esta proximidade afina a relação entre artista-museu, contribui para aprofundar as questões envolvidas no trabalho e pode otimizar aspectos práticos da montagem, já que cada apresentação agrega experiência e envolve decisões e soluções para dados imprevistos. Acredito que a relação afinada com o artista e entendendo as primeiras montagens como instância de aprendizado do modo de operar de cada obra, cada museu pode formular uma documentação acurada de cada obra que permita montagens futuras, inclusive por outros profissionais. Queria destacar que, a meu ver, esta documentação envolve instruções precisas, mas também uma sensibilidade para os aspectos conceituais do trabalho e não literais ou meramente técnicas como seria de se esperar num manual de instruções.

No momento de ingresso na coleção e de montagem da “*Coluna de papel*” no MASC não foi conduzida nenhuma entrevista formal, tal como se recomenda nas publicações de referência na área⁷⁹. Lembro-me de conversar informalmente com a equipe de acervo, de apresentar o trabalho para os profissionais envolvidos no setor educativo e de enviar material sobre o trabalho (imagens, projeto, texto de apresentação para release), conforme solicitado pelo museu. Embora o trabalho não resida de modo estável e “perene” particularmente nas folhas usadas na primeira montagem e entregues ao museu (são passíveis de substituição), a materialidade integra sim o trabalho, pois não trata-se da linguagem projetual/contratual como suporte.

O projeto assume a vocação instrumental neste trabalho, visando sua efetiva concretização no espaço expositivo. É claro que neste espaço (que não é de modo algum neutro ou passivo) acontecem interações, ruídos, trocas, acontece o trabalho. No caso da coluna, a desmontagem revelou alguns efeitos e frestas do trabalho, quando inesperada e desavisadamente as folhas mostraram ter absorvido e acumulado a umidade da sala de exposição no período de exposição (que, pelo que entendi, sem monitoramento e controle climático). Como relatei no texto que redigi recentemente, no processo de montagem procurei me assegurar da estabilidade da coluna, solicitando que fosse desencorajado o toque (não apenas para conservar as folhas ou impedir marcas, mas

⁷⁹ Ver Scholte, Tatja e Glenn Wharton ed. *Inside Installation: Theory and Practice in the care of Complex Artworks*. Amsterdam: University Press, 2011 e Sillé, Dionne e IJsbrand Hummelen, ed. *Modern Art: Who Cares?* Amsterdam: Foundation for the Conservation of Modern Art/Netherlands Institute for Cultural Heritage, 1999.

para evitar a desestabilização da pilha, resolvido com a presença de vigilante e acompanhamento de grupos escolares) e aplicada marcação no chão (escrevendo isso agora me dou conta que não estou segura se isso consta no projeto final, mas lembro de ter conversado com a equipe sobre a área demarcada, espessura e cor da fita adesiva sobre o chão, o que demanda certa sensibilidade em equilibrar a eficácia da sinalização e a interferência visual no trabalho: uma coluna branca em uma sala branca).

Embora minhas preocupações tenham corrido bem, a rigidez da coluna na desmontagem e a dificuldade para removê-la fugiu de qualquer expectativa. Depois de tentativas mal sucedidas com serra de mão, furadeira e muito falatório, o museu solicitou uma declaração formal, consentindo com a destruição parcial das folhas e concordando com a sua reposição em futuras montagens. Em conversa com equipe e no projeto forneci orientação de montagem, acrescido de especificações sobre o papel utilizado. Não vejo problema que os papéis sejam repostos, acho que essa decisão pode levar em conta as contingências, demandas e opções da instituição (armazenar e conservar todo aquele papel em branco) ou fazer a aquisição do papel especificamente para a produção da obra. Consigo imaginar aquele volume todo de papel em branco na reserva técnica, imagino se as folhas vão ficar amareladas, mas não acho que seja um dado decisivo do trabalho.

Durante a desmontagem, ouvi uma série de comentários despropositados, pessoas direta ou indiretamente envolvidas faziam sugestões, algumas francamente absurdas e revelando prioridades a meu ver questionáveis. Confesso que em vários momentos tive dúvidas para aferir quando eram piadas e quando falavam “a sério”. Cheguei a ouvir a sugestão de cobrir a coluna com massa e pinta-la, mantendo-a como simulacro da arquitetura da sala, uma vez que estava a “dar tanto trabalho”. Ouvi de uma arquiteta a sugestão de inserir amortecedores embutidos sob a coluna. Do meu ponto de vista, a desmontagem poderia ser feita com a remoção do teto de gesso, que já estava apresentando rachaduras em função da pressão exercida pela coluna, e depois, refazê-lo para a próxima exposição. A sugestão não foi bem recebida por danificar o gesso (mesmo as rachaduras já geraram incômodo entre alguns profissionais), o que fugiu da minha compreensão por ser uma prática recorrente nos espaços de arte contemporânea, e mesmo do MASC, intervir nos contextos de exposição através dos painéis (com diferentes medidas, formatos, posições, cores, etc).

Tanto em função das curadorias de montagens e partidos expográficos quanto em função de trabalhos de arte, é comum furar, cortar e manipular de diferentes formas

os painéis, o que é coerente com a produção de arte contemporânea que discute suas formas de apresentação, quando trabalhos assumem seu contexto físico, perceptivo, discursivo, e não estão confinados ou restritos ao espaço interno à moldura.

Acho que a relação entre o museu e a arte é muito problemática e muito produtiva por colocar em dúvida, questionar e desestabilizar. Falta a muitos museus responder, se posicionar e integrar a reflexão, não de forma proibitiva nem passiva, mas a partir de uma receptividade à discussão, de estar mais preparado para o estudo, a troca, a enunciação própria. Acho que não se percebe o desafio e o potencial de “enfrentar” as obras do acervo, lidando com a formação e a continuidade de cada coleção. Há um conhecimento precioso a partir da prática da instituição e do artista, uma experimentação e conceituação que não se estabelece apenas na escrita sobre o trabalho, mas na própria formulação das situações expositivas, curatoriais, nas rotinas de conservação. Embora duvide da possibilidade de cumprir à risca um manual, estou segura de que esse trabalho envolve uma imensa responsabilidade institucional com as obras, com o projeto de coleção e com a concepção conceitual de cada artista em cada peça.

Quando penso nesta prática e nesta responsabilidade, e na necessidade de discutir o próprio processo de documentação/interpretação, penso na noção de performatividade que vem sendo retomada na abordagem da arte contemporânea⁸⁰, pensando também a coleção museológica como estes atos de fala, que não se circunscrevem ao conteúdo falado, mas de coisas que acontecem na fala e dela criam sentido, pois ao coletar e agrupar, os museus enunciam o próprio colecionar, reiterando (ou instituindo novos) colecionáveis.

É neste sentido que pensei (e ainda penso) os trabalhos neste projeto, tateando formas de pensar o que é colecionável, os modos de incorporar as peças, os efeitos na instituição, seja especificamente no contexto deste museu, o MASC, como no campo da instituição-arte em que minha pesquisa mais amplamente se insere. Sobre a relação artista-e-museu, não creio ter encontrado acuidade na incorporação do trabalho tampouco um diálogo direto com a instituição durante a exposição ou mesmo na formulação do projeto. E penso que trabalhar com as fragilidades e dúvidas não se resume a contestação e crítica arrogante, mas uma importante instância de pensar sobre.

⁸⁰ Autores como Philip Auslander, “The Performativity of Performance Documentation”; Dorothea von Hantelmann, How to do things with art. What performativity means in art.

O trabalho “traças”, embora não seja diretamente o teu tema de pesquisa, levanta as questões da documentação de uma forma particular. Além de assimilar a situação (de espaço e de duração) e compreender a delegação do processo de produção à equipe do museu, o trabalho assume um lugar paradoxal na coleção. Pensei muito sobre o silêncio em torno dele, na sua (in)visibilidade no museu e nas exposições, ciente da possibilidade do trabalho existir potencialmente sobretudo na coleção (envio texto anexo, fragmento da tese).

Penso que a instalação (como outras linguagens/práticas baseadas em acontecimentos, site specific e a chamada produção pós-estúdio) afirma a exposição como espaço-tempo de produção do trabalho e condição de acesso à proposta (fora da instância de projeto ou documentação), o que, no contexto de um acervo museológico, vincula coleção e instância expositiva, criando uma relação complexa entre coleção e arquivo. Diferente da “descontextualização” que pauta a discussão do museu, estes trabalhos são pensados com um endereçamento direto ao museu, tomando o enquadramento institucional (incorporação das peças, condições de exposição, marco interpretativo, visibilidade) como constituintes.

Mesmo se as conversas são incipientes ou cheias de lapsos, acho que a contribuição e relação do artista com o museu permanece na instituição através da própria obra como dispositivo que pode potencialmente alterar as relações futuras no/do museu. Ao redimensionar a relação obra-exposição-coleção-documento, reconfigura-se potencial e indiretamente a instituição. Não é apenas a montagem de uma obra em específico que se coloca em questão, já que ela não se configura isoladamente, mas o discurso do museu, como se enuncia, como expõe as obras... Essa situação não se restringe aos desafios práticos de lidar com a obra, mas os questionamentos e interrogações que cada obra coloca desencadeiam reflexões conceituais ao museu, demandam posicionamentos, alteram o modo de abordar as demais obras.

O deslocamento da ênfase material, as questões do efêmero e da repetição, colocam em pauta o sentido temporal da coleção e o papel intergeracional do museu, inviabilizando a concepção apressada e simplista do acervo como depósito de objetos fisicamente estáveis. A duração de longo prazo que pauta a instituição se contrapõe à lógica pontual dos eventos e das exposições, o que permite pensar, paradoxal e simultaneamente, na contingência do acontecimento da obra (condicionada à situação temporária da exposição) e a suposta estabilidade da coleção. As diferentes montagens, materializações ou apresentações do trabalho que essas peças demandam para serem

visíveis na coleção diferem da conservação de relíquias ou tesouros, mas abarcam e implicam a vulnerabilidade da sua duração. Entre a afirmação do caráter efêmero e singular de cada acontecimento e o desejo de durar. O frágil, para durar, agarra---se em algo que dura, adere a possibilidade de repetir, não como repetição do mesmo, mas diferida, acumulativa.

Ao mesmo tempo que desestabiliza a coleção, convoca a noção de memória como compromisso ativo (de acesso e de construção), pensada fora da superficialidade de muitas abordagens, pois a memória não é preservação de um objeto intocado nem sua transmissão é pacífica ou inequívoca, mas inclui colaboração, negociação e embate (como pontua Didi- Huberman, refere-se à operação de lidar com tempos heterogêneos, a memória como um tempo que não é exatamente passado, mas decanta o passado de sua exatidão).

O que mais me atrai e interessa em pensar o museu e o sentido de uma obra na coleção, é justamente este potente e precioso paradoxo, de relações e acontecimentos singulares que se acumulam, que se constroem a longo prazo. Os acontecimentos expositivos da obra e os encontros que propicia são passíveis de serem colocados em relação porque articulam diferentes tempos no percurso da instituição-museu, da instituição-arte. Isso me estimula a pensar, não exatamente como um tema, mas como endereçamento ao museu quanto ao risco de desaparecer e da tentativa de resistência ao desaparecimento.

O Edital

PRÊMIO DE ARTES PLÁSTICAS MARCANTONIO VILAÇA 2009 EDITAL

Publicado no Diário Oficial da União em 28 de agosto de 2009⁸¹

O Presidente da Fundação Nacional de Artes – Funarte, no uso das atribuições que lhe confere o inciso V do artigo 14 do Estatuto aprovado pelo Decreto nº 5.037 de 7/4/2004, publicado no DOU de 8/4/2004, de acordo com os artigos. 215 e 216 da Constituição da República Federativa do Brasil, e artigo 3º da Portaria nº 14 de 1/2/2006, do Ministério da Cultura, torna público o presente Edital do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, para todo o território nacional.

1 – OBJETO

1.1 O objeto deste Edital é a concessão do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça, que visa incentivar produções artísticas inéditas destinadas ao acervo das instituições museológicas públicas e privadas sem fins lucrativos, fomentando a difusão e a criação das artes visuais no Brasil e sua consequente formação de público.

2 – CONDIÇÕES

2.1 Poderão participar da seleção com obras inéditas, artistas (pessoa física), coletivo de artistas e instituições museológicas (pessoa jurídica) públicas das esferas federal, estadual, municipal ou privadas sem fins lucrativos, que mantenham acervo de Artes Visuais e condições comprovadas para a manutenção e exibição da(s) obra(s) premiada(s).

2.2 É vedada a participação de instituições museológicas vinculadas ao Ministério da Cultura.

2.3 Cada proponente (pessoa física) poderá se inscrever com até 05 (cinco) propostas de obras inéditas destinadas a 05 (cinco) instituições museológicas distintas, sendo que apenas 01 (uma) poderá ser premiada com anuência da instituição.

2.4 Cada proponente instituição (pessoa jurídica) museológica poderá se inscrever com até 05(cinco) propostas de obras inéditas realizadas por artistas distintos, sendo que ficará a critério da Comissão de Seleção a escolha de 01 ou mais propostas para a mesma instituição, caso haja interesse.

3 – INSCRIÇÕES

3.1 As inscrições serão gratuitas e serão encerradas no prazo de 45 (quarenta e cinco) dias, após a publicação deste Edital no Diário Oficial da União.

3.2 Somente serão aceitas inscrições enviadas pelos Correios, em envelope lacrado, para:

⁸¹ Este texto não substitui o publicado no Diário Oficial da União.

Fundação Nacional de Artes - FUNARTE
PRÊMIO DE ARTES PLÁSTICAS MARCANTONIO VILAÇA
Setor de Protocolo
Rua da Imprensa, 16 – 6º andar – Castelo
Rio de Janeiro - RJ CEP 20030-120

3.3 Serão desconsideradas as inscrições postadas pelos Correios, fora do prazo previsto no presente Edital, bem como aquelas apresentadas de forma diversa ou que sejam recepcionados pela Funarte depois de 10 (dez) dias após o prazo de encerramento das inscrições.

3.4 As propostas deverão ser encaminhadas em envelope lacrado contendo os seguintes documentos:

3.5 PROPONENTE PESSOA FÍSICA:

Artistas, coletivo de artistas, com propostas de obras inéditas para instituições museológicas públicas e privadas sem fins lucrativos.

3.6 O artista (pessoa física) e o coletivo de artistas deverão enviar em envelope lacrado:

- a) Ficha de inscrição devidamente preenchida e assinada pelo artista;
- b) Na hipótese de inscrição de propostas de coletivo de artistas, apenas um membro deverá constar como responsável pela inscrição, que será identificado como proponente. Os demais integrantes do grupo deverão preencher o formulário de inscrição como participantes;
- c) Texto explicativo encadernado, assinado com o de acordo do diretor ou responsável da instituição que irá acolher sua(s) obra(s) e informações sobre o acervo e justificativa da importância da(s) obra(s) inédita (s) para a coleção;
- d) O artista e o coletivo de artistas deverão apresentar documento de anuência do Diretor ou responsável pela instituição escolhida e um relatório contendo:
 - 1) Descrição das condições de segurança e manutenção dos espaços expositivos e da reserva técnica da instituição museológica;
 - 2) Relatório das atividades culturais desenvolvidas pela instituição nos últimos 2 (dois) anos, reunindo matérias de imprensa e impressos de divulgação se houver;
- e) Relatório detalhado encadernado sobre a proposta da criação da obra, incluindo as seguintes informações:
 - 1) Nome e informações detalhadas sobre o(s) artista(s) autor(es) da(s) obra(s) inédita(s);
 - 2) Em caso de propostas de instalação, projetos ou trabalhos de montagem complexa, o dossiê deve permitir entendimento claro do conteúdo apresentado;
 - 3) Tempo de elaboração do projeto de criação da(s) obra(s) inédita(s) máximo 90 (noventa) dias.

3.7 PROPONENTE PESSOA JURÍDICA:

Instituições museológicas públicas ou privadas sem fins lucrativos com propostas de obras inéditas.

- a) Ficha de inscrição devidamente preenchida e assinada pelo representante legal da instituição.

- b) Texto explicativo encadernado, assinado pelo Diretor ou responsável, com a descrição da política da instituição, informações detalhadas sobre o acervo e justificativa da importância da(s) obra(s) inédita(s) proposta(s);
 - c) Relatório encadernado contendo: descrição das condições de segurança e manutenção dos espaços expositivos e da reserva técnica da instituição museológica;
 - d) Relatório encadernado das atividades culturais desenvolvidas pela instituição nos últimos 02 (dois) anos, reunindo matérias de imprensa e impressos de divulgação se houver;
 - e) Relatório detalhado encadernado sobre a proposta da criação da obra, incluindo as seguintes informações:
 - 1) Nome e informações detalhadas inclusive o currículo, sobre o(s) artista(s) selecionado(s) pela instituição para elaboração da(s) proposta(s);
 - 2) Em caso de instalação, projetos ou trabalhos de montagem complexa, o dossiê deve permitir entendimento claro das propostas apresentadas;
 - 3) Tempo de elaboração do projeto de criação da(s) obra(s) inédita(s) máximo 90 (noventa) dias.
- 3.8 O conjunto de documentos encaminhados para inscrição não será devolvido.
- 3.9 A relação oficial de inscritos, por região do País, será divulgada no site da Funarte. (www.funarte.gov.br).

4 – AVALIAÇÃO

4.1 As propostas inscritas serão avaliadas em 3 (três) etapas:

- a) Triagem, coordenada pela Diretoria do Centro de Artes Visuais, com o objetivo de verificar se o artista, coletivo de artistas ou a instituição museológica atendem as exigências previstas neste Edital;
- b) Avaliação, segundo os critérios previstos neste Edital, pela Comissão de Seleção, resultando na totalização de notas de cada artista, coletivo de artistas ou instituição museológica proponente (soma de notas finais dos cinco membros da Comissão de Seleção);
- c) Avaliação da situação fiscal e documental dos artistas, coletivo de artistas e das instituições museológicas classificadas ou das instituições que as representam para a assinatura de termo contratual.

4.2 A avaliação será realizada por uma Comissão de Seleção composta por 5 (cinco) membros de reconhecida idoneidade, capacidade de julgamento e notório saber em Artes Visuais, nomeados em Portaria pelo Presidente da Funarte, a partir de Nota Técnica firmada pelo Centro de Artes Visuais da Funarte, contemplando profissionais de todas as regiões do País.

4.3 Os membros da Comissão de Seleção não poderão apresentar vínculos de trabalho de qualquer natureza com nenhum artista ou instituição museológica proponente.

4.4 As propostas serão avaliadas pela Comissão de Seleção de acordo com os seguintes critérios, com total máximo de 100 pontos:

- a) Relevância da(s) obra(s) a ser(em) criada(s) (0 a 40 pontos);
- b) Demonstração de coerência e diálogo entre obra a ser criada e a coleção atual da instituição museológica (0 a 20 pontos);

c) Condições de segurança e manutenção dos espaços expositivos e da reserva técnica da instituição museológica (0 a 20 pontos);

d) Relatório de atividades culturais da instituição museológica (0 a 20 pontos).

4.5 Havendo empate entre artistas, coletivo de artistas ou instituições museológicas proponentes em uma região, para desempate será aplicada a seguinte ordem de pontuação (somatória das notas dos membros da Comissão Julgadora) dos critérios:

1º) relevância da(s) obra(s) a ser(em) criada(s);

2º) demonstração de coerência e diálogo entre a proposta artística inédita e a coleção atual da instituição museológica;

3º) condições de segurança e manutenção dos espaços expositivos e da reserva técnica da instituição museológica;

4º) persistindo o empate, a classificação será definida por sorteio.

4.6 O resultado final com a classificação dos selecionados em cada região será divulgado no Diário Oficial da União e no site da Funarte.

5 – PREMIAÇÃO

5.1 Serão concedidos 15 (quinze) prêmios para as regiões Norte, Nordeste, Centro-Oeste, Sudeste e Sul, sendo 03 (três) prêmios para cada uma delas, nos seguintes patamares financeiros brutos:

02 (prêmios) de R\$ 90.000,00

01 (prêmio) de R\$ 50.000,00

5.2 O pagamento do prêmio será efetuado em duas parcelas, sendo a primeira correspondente a 50% do valor da premiação, no ato da assinatura do termo contratual e a segunda parcela do mesmo valor, na entrega da obra, e será depositada em conta bancária (conta corrente) do selecionado.

5.2.1 Os prêmios sofrerão os descontos previstos na legislação vigente, quando for o caso.

5.3 Se o artista ou a instituição museológica selecionada não cumprir as exigências da terceira fase de avaliação (item 4.1.c), em relação a documentos e prazos (item 6.3), automaticamente será convocado outro proponente selecionado, observada a ordem de classificação dos suplentes feita pela Comissão de Seleção.

5.4 No caso de não haver inscrição em alguma região, os valores previstos serão remanejados para outra região, por Portaria do Presidente da Funarte, a partir de Nota Técnica firmada pela Diretoria do Centro de Artes Visuais.

6 – OBRIGAÇÕES DOS ARTISTAS SELECIONADOS

6.1 Os artistas selecionados ou seus representantes deverão firmar termo contratual com a Funarte, onde ficarão estabelecidos os direitos e obrigações das partes em decorrência deste Edital.

6.2 No caso do selecionado optar por apresentar um representante, serão aceitas pessoas jurídicas sem fins lucrativos e que declarem que as obras serão formalmente incorporadas ao acervo da instituição selecionada.

6.3 Os artistas ou coletivo de artistas selecionados deverão apresentar, em no máximo 15 (quinze) dias após a divulgação do resultado no Diário Oficial da União, os seguintes documentos para a assinatura do termo contratual:

- a) Documentos da instituição museológica pública federal, estadual ou municipal que serão contempladas com a doação da sua obra para o acervo;
- b) Texto explicativo, assinado pelo Diretor ou responsável, com a descrição da política da instituição, informações sobre o acervo;
- c) Cópia autenticada do estatuto da instituição e sua última alteração, também autenticada, quando for o caso;
- d) Cópia autenticada do ato de nomeação/designação do titular/representante legal;
- e) Cópia autenticada do documento de identidade do titular/representante legal;
- f) Cópia autenticada do documento de Cadastro de Pessoas Físicas – CPF do titular/representante legal;
- g) Cópia autenticada do documento de Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas – CNPJ da instituição;
- h) Certidão Negativa de Débitos de Tributos e Contribuições Federais da instituição.

6.4 Os artistas ou coletivo de artistas que foram premiados deverão realizar o registro fotográfico do processo de criação da(s) obra(s) e de sua finalização, assim como encaminhar o CD com imagens em alta resolução (com 20 cm de largura e no mínimo com 300 dpis) para que a Funarte possa elaborar o catálogo do Prêmio Marcantonio Vilaça.

6.5 Os proponentes selecionados deverão fornecer:

- a) Dados curriculares, restritos à sua formação e sua atividade cultural com nome completo e artístico;
- b) Endereço completo, CEP, telefone, e-mail;
- c) Cópia autenticada do documento de identidade autenticada;
- d) Dados bancários para depósito dos recursos;
- e) Cópia autenticada do CPF, que deverá estar atualizado e com situação fiscal regularizada na Receita Federal. Deverá incluir no dossiê Comprovante de Inscrição de Situação Cadastral no CPF e Certidão Conjunta de Débitos Relativos a Tributos Federais da União. - Consultas no site: www.receita.fazenda.gov.br (opção pessoa física).
- f) Se o proponente for estrangeiro, cópia de comprovação de residência no Brasil há mais de 3 (três) anos.

6.6 O artista ou a instituição museológica ou seu representante que estiver em situação de pendência, inadimplência ou falta de prestação de contas em contratos ou convênios celebrados junto à Funarte ou outro órgão público federal não poderá firmar o termo contratual.

6.7 Ficam sob a responsabilidade dos artistas ou das instituições classificadas todos os contatos, custos e encargos para o desenvolvimento da produção da proposta, inclusive informando a Funarte onde será o processo da elaboração da obra.

6.8 Durante o processo da elaboração da obra inédita, a Funarte fará visita de supervisão no local da confecção.

6.9 Cabe aos artistas ou às instituições museológicas classificadas enviar para a Funarte, em um prazo de até 90 (noventa) dias, contados a partir do recebimento do prêmio, a comprovação da entrega das obras propostas nas respectivas instituições museológicas.

6.10 As instituições contempladas devem apresentar as obras em exposição pública no prazo de até 12 (doze) meses após o recebimento do prêmio.

6.11 As instituições museológicas que receberem as obras premiadas devem divulgar, amplamente, as obras adquiridas com o prêmio.

6.12 Cada instituição museológica deverá fazer constar na apresentação pública das obras o seguinte texto: “Esta obra foi adquirida com os recursos do “Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça – MinC/Funarte”, inclusive publicações.

6.13 Caberá aos artistas e às instituições museológicas contempladas autorizar por escrito à FUNARTE a reprodução do material destinado à produção das peças gráficas para divulgação e promoção do Prêmio sem fins lucrativos em todos e quaisquer meios de comunicação, bem como autorizar a veiculação de imagens das obras expostas e textos na internet ou outro meio eletrônico derivado.

6.14 As instituições museológicas e os artistas contemplados autorizam a Funarte a registrar e utilizar institucionalmente sua imagem na mídia impressa, na internet e em outros materiais para divulgação do Prêmio de Artes Plásticas Marcantonio Vilaça por tempo indeterminado, sem que seja devida nenhuma remuneração a esse título.

7 – OBRIGAÇÕES DAS INSTITUIÇÕES SELECIONADAS

7.1 As instituições selecionadas deverão firmar termo contratual com a Funarte, onde ficarão estabelecidos os direitos e obrigações das partes em decorrência deste Edital.

7.1.1 No caso de a instituição museológica selecionada optar por apresentar uma instituição representante, serão aceitas associações sem fins lucrativos que comprovem vínculo direto com a instituição museológica e declarem que as obras serão formalmente entregues a instituição museológica representada.

7.2 As instituições selecionadas deverão apresentar, em no máximo 15 (quinze) dias após a divulgação do resultado no Diário Oficial da União, os seguintes documentos para a assinatura do termo contratual:

a) Instituição museológica pessoa jurídica de direito privado sem fins lucrativos:

- 1) Cópia autenticada do ato constitutivo da instituição e sua última alteração, também autenticada, quando for o caso;
- 2) Cópia autenticada da ata de eleição do(s) representante(s) legal(ais);
- 3) Cópia autenticada do documento de identidade do(s) representante(s) legal(ais);
- 4) Cópia autenticada do documento de Cadastro de Pessoas Físicas – CPF do(s) representante(s) legal(ais);
- 5) Cópia autenticada do documento de Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas – CNPJ da instituição;
- 6) Certidão Negativa de Débitos de Tributos e Contribuições Federais da instituição;
- 7) Dados bancários da instituição para depósito dos recursos.

b) Instituição museológica pública federal, estadual ou municipal com personalidade jurídica própria:

- 1) Cópia autenticada do estatuto da instituição e sua última alteração, também autenticada, quando for o caso;
 - 2) Cópia autenticada do ato de nomeação/designação do titular/representante legal;
 - 3) Cópia autenticada do documento de identidade do titular/representante legal;
 - 4) Cópia autenticada do documento de Cadastro de Pessoas Físicas – CPF do titular/representante legal;
 - 5) Cópia autenticada do documento de Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas – CNPJ da instituição;
 - 6) Certidão Negativa de Débitos de Tributos e Contribuições Federais da instituição;
 - 7) Dados bancários da instituição para depósito dos recursos.
- c) Instituição museológica pública federal, estadual ou municipal – representação por pessoa jurídica de direito privado (ex.: Associação de Amigos):
- 1) Cópia autenticada do ato constitutivo da entidade representante e sua última alteração, também autenticada, quando for o caso;
 - 2) Cópia autenticada da ata de eleição do(s) representante(s) legal(ais);
 - 3) Cópia autenticada do documento de identidade do(s) representante(s) legal(ais);
 - 4) Cópia autenticada do documento de Cadastro de Pessoas Físicas – CPF do(s) representante(s) legal(ais);
 - 5) Cópia autenticada do documento de Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas – CNPJ da entidade representante;
 - 6) Certidão Negativa de Débitos de Tributos e Contribuições Federais da entidade representante;
 - 7) Termo de representação;
 - 8) Dados bancários da entidade representante para depósito dos recursos.
- d) Instituição museológica pública federal, estadual ou municipal – representação por Órgão do Poder Público Federal, Estadual ou Municipal a cuja estrutura a instituição pertencer (ex.: Secretaria de Estado):
- 1) Cópia autenticada do ato de nomeação/designação do titular;
 - 2) Cópia autenticada do termo de posse do titular;
 - 3) Cópia autenticada do documento de identidade do titular;
 - 4) Cópia autenticada do documento de Cadastro de Pessoas Físicas – CPF do titular;
 - 5) Cópia autenticada do documento de Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas – CNPJ do Órgão Público;
 - 6) Certidão Negativa de Débitos de Tributos e Contribuições Federais do Órgão Público;
 - 7) Dados bancários do Órgão Público para depósito dos recursos.

7.3. As instituições premiadas deverão realizar registro fotográfico do processo de criação da(s) obra(s) e de sua finalização, assim como encaminhar o CD com imagens em alta resolução (com 20cm de largura e no mínimo com 300 dpis) para que a Funarte possa elaborar o catálogo do Prêmio Marcantonio Vilaça.

8 – DISPOSIÇÕES FINAIS

8.1. As decisões finais referentes a este Edital cabem ao Presidente da Funarte, a partir de manifestação prévia da Diretoria do Centro de Artes Visuais e da Procuradoria Federal da instituição.

8.2. Na hipótese de haver novas dotações orçamentárias, durante 06 (seis) meses após a data da divulgação no Diário Oficial da União dos premiados em cada região do Brasil, poderão ser concedidos novos prêmios, observadas a ordem de classificação dos suplentes feita pela Comissão de Seleção e a obrigatoriedade de serem contempladas todas as regiões.

8.2.1 Os suplentes que receberem os prêmios deverão cumprir todas as disposições deste Edital no que se refere à apresentação de documentos, bem como assinatura de Termo Contratual.

8.3. Os modelos da Ficha de Inscrição e a minuta dos termos contratuais poderão ser obtidos no site da Funarte.

8.4. O premiado estará sujeito às penalidades legais pela inexecução total ou parcial da proposta apresentada, ou, ainda pela execução em desacordo com a descrição contida na proposta aprovada pela Comissão de Seleção.

8.5. Na eventual ocorrência do disposto no item 8.4, fica o premiado obrigado a devolver o valor do prêmio recebido, acrescido de multa de 2% (dois por cento) e juros de 0,5 (meio por cento) apurados a cada trinta dias, contados da data do efetivo recebimento, até a efetiva quitação da dívida.

8.6 Além das penalidades previstas na Lei nº 8.666/93, o não cumprimento das disposições deste Edital pelo premiado e/ou instituição representante, implicará a adoção de medidas judiciais cabíveis e a respectiva inscrição no CADIN, além da impossibilidade de se inscrever ou participar de quaisquer ações desenvolvidas pela Funarte, pelo período de 01 (um) ano, a partir da data em que for publicada no DOU a Portaria do Presidente da Funarte, dando publicidade às irregularidades constatadas, garantido o direito da ampla defesa.

8.7 A inscrição efetuada implica plena aceitação de todas as condições estabelecidas neste Edital.

Sérgio Duarte Mamberti
Presidente da Funarte