



Universidade de Brasília – UnB
Faculdade de Ciência da Informação – FCI
Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação – PPGCInf

FERNANDA WERNECK CÔRTEZ

**DIVERSIDADE DA ESCULTURA CONTEMPORÂNEA:
MUSEALIZAÇÃO E PRESERVAÇÃO DA ARTE**

Brasília
2019

FERNANDA WERNECK CÔRTEZ

**DIVERSIDADE DA ESCULTURA CONTEMPORÂNEA:
MUSEALIZAÇÃO E PRESERVAÇÃO DA ARTE**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Ciência da Informação.

Linha de Pesquisa: Organização da Informação

Orientador: Prof. Dr. Emerson Dionisio Gomes de Oliveira

Brasília
2019

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

WW491d Werneck Côrtes, Fernanda
DIVERSIDADE DA ESCULTURA CONTEMPORÂNEA: MUSEALIZAÇÃO E
PRESERVAÇÃO DA ARTE / Fernanda Werneck Côrtes; orientador
Emerson Dionisio Gomes de Oliveira. -- Brasília, 2019.
114 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Ciência da Informação)
-- Universidade de Brasília, 2019.

1. Musealização. 2. Preservação. 3. Arte Contemporânea. 4.
Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira. I.
Dionisio Gomes de Oliveira, Emerson, orient. II. Título.



FOLHA DE APROVAÇÃO

Título: "Diversidade da Escultura Contemporânea: musealização e preservação da arte"

Autor (a): Fernanda Werneck Côrtes

Área de concentração: Gestão da informação

Linha de pesquisa: Organização da informação

Dissertação submetida à Comissão Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Faculdade em Ciência da Informação da Universidade de Brasília como requisito parcial para obtenção do título de **Mestre** em Ciência da Informação.

Dissertação aprovada em: 28 de fevereiro 2019.

Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira
Presidente (UnB/PPGCINF)

Profª Drª Ana Gonçalves Magalhães
Membro Externo (USP)

Profª Drª Ana Lúcia de Abreu Gomes
Membro Interno (UnB/PPGCINF)

Profª Drª Monique Batista Magaldi
Suplente - (FCI/UnB)

Para os meus pais, Aline e Armando.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao professor Emerson Dionisio Gomes de Oliveira, pela orientação sempre disponível e dedicada. Por, desde a graduação, ter me inspirado e estimulado a pesquisar sobre os museus de arte.

Aos membros da banca examinadora, que gentilmente aceitaram o convite, dedicando seu tempo à leitura dessa dissertação. Em especial, à professora Ana Gonçalves Magalhães, por se deslocar para Brasília para a avaliação deste trabalho.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo auxílio financeiro durante todo o mestrado.

A todo o corpo administrativo do PPGCInf da UnB. Em especial, à Vívian Miatelo, pela prestatividade sempre muito solícita e atenciosa.

Ao Fernando Galante, ao Edson Cruz, à Luciana Rocha, à Vânia Mamede e ao Vinícius Rocha, do Instituto Itaú Cultural, e ao Rodrigo Linhares, do Espaço Memória Itaú Unibanco, por toda a atenção dispensada e pela ajuda em minha pesquisa.

Aos artistas que, com muita receptividade, se disponibilizaram a responder meus questionamentos e generosamente contribuíram com material.

Aos amigos e colegas de pós-graduação Anna Paula Silva, Bianca Tinoco, Fátima Madeiro, Pedro Ernesto e Renata Azambuja pelas trocas de conhecimento, sugestões de leitura e, sobretudo, por tornarem esses dois anos mais leves e agradáveis.

À Juliana Pereira Sales Caetano, parceira de pesquisa desde a graduação, pela companhia nas horas de estudo e escrita, nas disciplinas cursadas, nos congressos.

À Clarissa de Castro. Que a nossa amizade continue crescendo como nesse período em que fomos colegas de mestrado.

À querida amiga, Bruna Elisa da Costa Moreira, que, com sua experiência e conhecimento, me ajudou desde o processo seletivo, e ao grande amigo Flávio Silva, por estar sempre disposto a ler os meus textos e auxiliar nas traduções.

Aos meus familiares, pelo apoio incondicional. Por sempre acolherem as minhas escolhas, me incentivando carinhosamente e contribuindo para a minha formação.

“Qual a razão para essas obras contemporâneas, de alguma maneira tão dependentes do espectador, do espaço e do tempo reais de apreciação serem tão valorizadas? Existem, com certeza, muitas explicações para isso. Porém, talvez, a maior delas é que essas obras, de qualquer modo, resgatam, para nós espectadores, uma dimensão de tempo perdida no contexto de nossas vidas contemporâneas. Elas são como “hiatos temporais”, ou cápsulas de sentido sempre em devir, que nos fazem parar para nos tornarmos mais conscientes de nós mesmos: de onde estamos e o que somos.”

Tadeu Chiarelli

RESUMO

O tema dessa dissertação é o processo de musealização, tendo como objeto de estudo as obras da exposição *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira*, realizada em 1997 pelo Instituto Itaú Cultural e pelo Ministério da Cultura. Inserida no campo da Museologia e da Ciência da informação, a investigação buscou contribuir para a reflexão acerca das estratégias de preservação e comunicação de obras realizadas para os espaços públicos abertos das cidades, com vistas à sua reapresentação em espaços museológicos tradicionais. O objetivo, portanto, foi compreender como os museus acervam essas obras de arte, de modo a garantir a sua preservação e a sua difusão futura. Para tanto, utilizou-se de referencial bibliográfico das áreas da Museologia, da História da Arte, da Ciências Sociais, da Ciência da Informação e do Urbanismo, além de análise documental e entrevistas.

Palavras-Chave: Musealização; Preservação; Arte Contemporânea; Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira.

ABSTRACT

The theme of this work is the musealization process, and its object of study is the artworks from the *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira* exhibit, promoted by the Itaú Cultural Institute and the Ministry of Culture. Pertaining to the field of Museology and Information Science, the investigation sought to contribute to a better understanding of preservation and communication strategies regarding artworks intended for urban open public spaces as to enable them to be re-exhibited in traditional museological spaces. The goal of this research was to understand how museums incorporate these artworks into their collections in order to ensure their preservation and future diffusion. To this purpose, this work was based on bibliographical references from the fields of Museology, History of Art, Social Sciences, Information Science and Urbanism, as well as documentary analysis and interviews.

Keywords: Musealization; Preservation; Contemporary Art; *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - A obra <i>Momento de fronteira</i> (2000), Waltercio Caldas	17
Figura 2 - <i>Minuano</i> (2000), de Nuno Ramos	17
Figura 3 - <i>O aleph</i> (1999), de Angelo Venosa.....	17
Figura 4 - <i>Fronteira, fonte foz</i> (2001), de Carmela Gross	17
Figura 5 - <i>Errante</i> (2010), de Hector Zamora, obra integrante do projeto <i>Margem</i> e instalada sobre o Rio Tamanduateí, na cidade de São Paulo.....	18
Figura 6 - A obra <i>Privileged Points</i> (2017), de Nairy Baghramian, realizada no espaço público aberto no âmbito do Skulptur Projekte, em Münster, na Alemanha	34
Figura 7 - <i>Grande Núcleo</i> (1960-1966), de Hélio Oiticica	35
Figura 8 - A obra de Hélio Oiticica <i>Penetrável Macaléia</i> (1978).....	36
Figura 9 - <i>Caixas de Brasília / clareira</i> (1969), de Cildo Meireles	37
Figura 10 - <i>Viagem ao centro do céu e da terra</i> (2002), de Cildo Meireles.....	37
Figura 11 - Mapa com a localização das obras da exposição <i>Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira na Avenida Paulista</i>	41
Figura 12 - A obra <i>Coluna</i> (1997), de Amilcar de Castro, instalada na Avenida Paulista	43
Figura 13 - A obra <i>Corrimão</i> (1996), de Ana Maria Tavares, na exposição <i>Rotatórias</i> , realizada na Galeria Millan, em 1996	44
Figura 14 - <i>Corrimão</i> (1996), na Avenida Paulista	46
Figura 15 - <i>Corrimão</i> (1996), no Parque Ibirapuera	46
Figura 16 - Obra <i>Sem Título</i> (1997), de Angelo Venosa, na Avenida Paulista	47
Figura 17 - Obra <i>Sem Título</i> (1997), de Angelo Venosa, no Parque Ibiapuera	47

Figura 18 - A obra <i>Sem título</i> (1997), de Carlos Fajardo, instalada na Avenida Paulista	48
Figura 19 - A obra de Carlos Fajardo no Jardim de Esculturas do MAM-SP	48
Figura 20 - A obra <i>A Negra</i> (1997), de Carmela Gross na Avenida Paulista em 1997	49
Figura 21 - Cildo Meireles realizando a intervenção <i>Paulista / 97</i> (1997) na Avenida Paulista para a exposição <i>Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira</i>	50
Figura 22 - Pedra portuguesa com parafuso de ouro encrustado, parte da obra <i>Paulista/97</i>	51
Figura 23 - Instalação das pedras da obra <i>Paulista/97</i> (1997), de Cildo Meireles, na calçada da avenida	51
Figura 24 - A obra <i>Terra prometida</i> (1997), de Daniel Acosta, instalada em frente ao Conjunto Nacional na calçada da Avenida Paulista	52
Figura 25 - A obra <i>Paleo Páz</i> (1996), de Eliane Prolik, instalada na Avenida Paulista em 1997	54
Figura 26 - A obra “expandida” em <i>Pálio I</i> (1996/1999), instalada em Ponta Porã – MS, como parte do projeto <i>Fronteiras</i>	55
Figura 27 - A obra “expandida” em <i>Pálio II</i> , instalada em Ponta Porã – MS, como parte do projeto <i>Fronteiras</i>	55
Figura 28 - A obra <i>Sem título</i> (1997), de Frans Krajcberg, instalada na Avenida Paulista em 1997	56
Figura 29 - A obra <i>Sem título</i> (1997), de José Bento, instalada na Avenida Paulista em 1997	57
Figura 30 - A obra <i>Sem título</i> (1997), de José Resende, exposta na calçada da Avenida Paulista, em 1997	58

Figura 31 - A mesma obra de José Resende, no Jardim de Esculturas do MAM-SP, onde está instalada atualmente	58
Figura 32 - A extensão da obra <i>Sem título</i> (1997), de José Resende, instalada sobre chão de brita no Parque Ibiapuera, próxima ao edifício da Oca.....	58
Figura 33 - A obra <i>Sem título</i> (1990 - 1997), de Marcos Coelho Benjamim, instalada na Avenida Paulista em 1997	60
Figura 34 - A obra efêmera <i>Fornalha</i> (1997), de Nuno Ramos, realizada para o espaço da Avenida Paulista em ocasião da exposição realizada em 1997.....	61
Figura 35 - <i>Fornalha</i> (1997), com a sua chama queimando no período noturno.....	62
Figura 36 - Adesivo vinílico <i>Super-Herói (Night and Day)</i>	63
Figura 37 - Projeção a <i>laser</i> , <i>Super-Herói (Night and Day)</i> , de Regina Silveira	63
Figura 38 - <i>Tetraedos</i> (1997), do artista cearense Sérvulo Esmeraldo, Avenida Paulista (1997)	64
Figura 39 - <i>Tetraedos</i> (1997), de Sérvulo Esmeraldo, atualmente exposta no Jardim de Esculturas do MAM-SP	64
Figura 40 - <i>Como uma chama II</i> (1997), de Shirley Paes Leme, exposta sobre plataforma de concreto na Avenida Paulista em 1997.....	65
Figura 41 - <i>Como uma chama II</i> (1997), de Shirley Paes Leme, permanentemente exposta no Centro Empresarial Itaú Unibanco.....	65
Figura 42 - <i>Balanço</i> (1997), na Avenida Paulista em 1997.....	66
Figura 43 - <i>Balanço</i> (1997), no interior da galeria, posteriormente	66
Figura 44 - A obra <i>Espelho sem aço</i> (1997), de Waltercio Caldas, em frente ao Instituto Itaú Cultural, em 1997	68
Figura 45 - A obra <i>Espelho sem aço</i> (1997), de Waltercio Caldas, no Itaú Unibanco Centro Empresarial	68

Figura 46 - Placa disponibilizada no Parque Ibirapuera contendo o mapa do Jardim de Esculturas do MAM-SP e a lista de artistas e obras	72
Figura 47 - As pedras portuguesas com parafusos de ouro incrustados retiradas da calçada da Avenida Paulista, integrantes da obra <i>Paulista / 97</i> (1997), de Cildo Meireles	73
Figura 48 - Convite para a exibição da versão a <i>laser</i> da obra Super-Herói (<i>Night and Day</i>), de Regina Silveira (frente e verso)	85
Figura 49 - Capa e página de serviço do <i>folder</i> da exposição Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira	88
Figura 50 - Mapa da Avenida Paulista com a localização das obras presente no <i>folder</i> da exposição	88

LISTA DE ABREVIATURAS

MAM-RJ	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
MAC-USP	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
CCBB	Centro Cultural Banco do Brasil
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MACBA	Museu de Arte Contemporânea de Barcelona

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
1.1 Apresentação	14
1.2 Metodologia	18
1.3 Estrutura da dissertação	20
2 ARTE PARA ALÉM DO MUSEU E DA GALERIA	21
2.1 O caráter público do espaço aberto	21
2.2 A especificidade do local para a obra de arte	25
2.3 A presença da arte contemporânea no espaço aberto	30
3 ENTRE A GALERIA E O ESPAÇO ABERTO: OBRAS EM TRÂNSITO	40
3.1 A exposição Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira	40
3.2 A genealogia das obras	42
3.3 A incorporação ao acervo	68
4 AS DIMENSÕES DOCUMENTAIS	77
4.1 A documentação museológica e a documentação de exposições	77
4.2 O arquivo do artista e outras fontes de informação	88
4.3 Novas perspectivas para a preservação da arte contemporânea	92
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	100
REFERÊNCIAS	104

1 INTRODUÇÃO

1.1 Apresentação

A presente dissertação de mestrado tem como tema o processo de musealização, dando enfoque a obras de arte contemporânea realizadas para e em espaços abertos. Nesse sentido, seu objeto de estudo consiste na exposição *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira*, realizada em 1997 pelo Instituto Itaú Cultural e pelo Ministério da Cultura. Na ocasião, a curadoria selecionou 19 artistas para proporem obras para ocupar o espaço da Avenida Paulista, na cidade de São Paulo, durante 25 dias corridos. Ao final da mostra, algumas dessas obras foram incorporadas ao acervo da instituição.

As obras de arte contemporânea realizadas para espaços abertos, de ampla e livre circulação, correspondem a uma variedade de projetos estéticos. Apesar disso, desde meados da década de 1960, com frequência caracterizam-se por serem obras *site-specific*, que trabalham com as noções de especificidade do local, experiência, contexto, temporalidade e espaço. Logo, essa investigação, inserida no campo de estudo da Museologia e da Ciência da Informação, visa contribuir para a compreensão do acervamento dessas obras com vistas à sua reapresentação em espaços museológicos tradicionais. Assim, o objetivo geral da investigação consiste em compreender o processo de musealização de obras de arte contemporânea realizadas para e nos espaços abertos e públicos da cidade.

A escolha do tema surge não apenas do interesse em desenvolver algumas questões de pesquisas sobre instalações de arte que já venho realizando desde o curso de graduação em Museologia, mas também em relacionar a presença da arte nos espaços da cidade a aspectos da prática museológica. Essas obras de arte assumiram, nas últimas décadas, um caráter relacional, demandando novas reflexões sobre a sua perenidade e transitoriedade.

A obra de arte que se realiza no espaço urbano é “processual, dependente de várias relações culturais e sociais e sujeita às voláteis intangibilidades de uma multiplicidade de públicos e seus interesses e sentimentos flutuantes” (DOSS, 2016, p. 1, tradução nossa).¹ Por essa razão, a reflexão sobre a sua permanência e

¹ No original: “(...) processual, dependent on various cultural and social relationships and subject to the volatile intangibles of multiple publics and their fluctuating interests and feelings”.

apresentação em instituições museológicas e culturais levanta também questões referentes à memória social, ao conceito de publicidade e à abrangência da documentação.

O Instituto Itaú Cultural é uma instituição museológica privada vinculada a um banco brasileiro, o Itaú Unibanco. Apesar disso, consideramos o Itaú Cultural nesse trabalho como instituição museológica, uma vez que não possui fins lucrativos, isto é, fins comerciais e “é voltada para a pesquisa e a produção de conteúdo e para o mapeamento, o incentivo e a difusão de manifestações artístico-intelectuais”, apoiando “a constituição, a preservação e a divulgação de acervos sobre a cultura brasileira”, segundo descrição da própria instituição.² Ademais, possui um importante acervo de obras de arte. Concomitante à preservação e à comunicação de seu acervo, o Itaú Cultural desenvolve programas de formação, fomenta atividades artístico-culturais e implementa projetos de arte.

Desde a exposição *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira*, o Instituto Itaú Cultural vem realizando iniciativas que procuram promover e pensar a presença da arte contemporânea nos espaços públicos, como afirmado pelo curador Guilherme Wisnik na abertura do “Seminário Internacional de Arte Pública: a cidade e suas margens”, realizado em 2009 pela instituição (ISAAC, 2013, p. 173). Além de seminários e mesas-redondas sobre o tema e exposições que abordavam a relação da arte com o espaço externo ao do museu e da galeria, como a exposição *Quase Líquido*, de 2008 (FUREGATTI, 2016, p. 5), o Itaú Cultural promoveu dois grandes projetos realizados em espaços abertos, o projeto *Fronteiras* (1998-2001) e o projeto *Margem* (2005).

Para o projeto *Fronteiras*, nove artistas plásticos foram convidados pela instituição para conceberem obras que apresentassem uma escala ambiental e que se relacionassem de algum modo ao conceito de “fronteira”. As obras foram instaladas em diversos espaços abertos do sul do Brasil, urbanos ou não. Já o projeto *Margem* consistiu em um projeto de arte pública urbana que tinha por objetivo comissionar obras *site-specific* que dialogassem com os rios urbanos brasileiros.³ Entretanto, o projeto foi cancelado após a instalação da primeira obra, *Errante*, de Hector Zamora,

² Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br/quem-somos>>. Acesso em: 10 dez. 2018.

³ Ver depoimento do curador do projeto, Guilherme Wisnik, para o canal do Itaú Cultural no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=tuN5-RFw-FA>>. Acesso em: 24 jan. 2018.

na cidade de São Paulo (ISAAC, 2013, p. 150), que ficou em exposição de 9 de outubro a 28 de novembro de 2010 sobre o Rio Tamanduateí.

Desta forma, ao buscar compreender as possibilidades de acervamento e exposição dessa vertente na contemporaneidade, visando a sua rerepresentação nos museus, a presente pesquisa situa a cultura material como um problema do domínio da informação, relacionando os campos da Ciência da Informação, da Museologia e da Arte.

A relevância do tema justifica-se pelo constante desenvolvimento das manifestações artísticas realizadas no espaço da cidade, que, no âmbito da arte contemporânea, apresenta-se de diversas formas e abordagens, desafiando as práticas de preservação. Nesse sentido, existe a necessidade de reflexão sobre a colaboração entre os museus e a arte produzida e apresentada em espaços públicos abertos, que, já há algumas décadas, se relacionam de maneira mais contundente.

Portanto, analisando a exposição *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira* à luz do referencial teórico, podemos pensar em práticas de acervamento viáveis e adequadas para essa vertente artística. Além disso, no que concerne ao campo da Ciência da Informação, a pesquisa contribuirá para a atualização das práticas de documentação ao trazer um objeto de estudo relativamente novo, criando a oportunidade de repensar métodos de organização da informação voltados especificamente para os museus com acervos de arte contemporânea. Por fim, a contribuição desse trabalho para o campo da Arte reside no fato de trazer atenção para a relação entre o fazer artístico contemporâneo e as práticas de preservação museológicas.

Figura 1 - A obra *Momento de fronteira* (2000), Waltercio Caldas, realizada em Itapiringa – SC, no âmbito do projeto *Fronteiras*



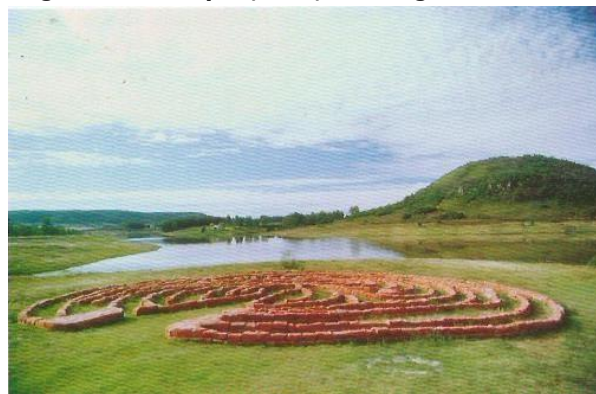
Fonte: Salzstein (2005, p. 214).

Figura 2 - *Minuano* (2000), de Nuno Ramos



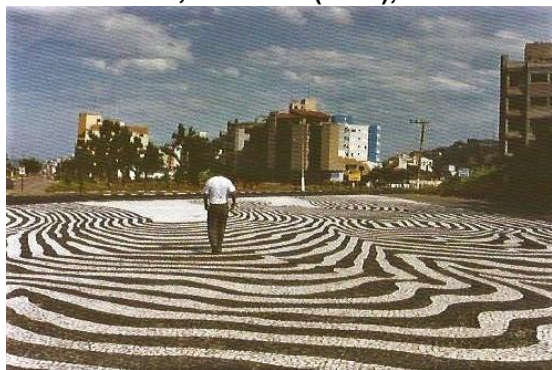
Fonte: Site do artista (www.nunoramos.com.br).

Figura 3 - *O aleph* (1999), de Angelo Venosa



Fonte: Salzstein (2005, p. 38).

Figura 4 - *Fronteira, fonte foz* (2001), de Carmela Gross



Fonte: Salzstein (2005, p. 101).

Figura 5 - *Errante* (2010), de Hector Zamora, obra integrante do projeto *Margem* e instalada sobre o Rio Tamanduateí, na cidade de São Paulo.



Fonte: Site do artista.⁴

As Figuras 2 e 3 mostram a obra *Minuano* (2000), de Nuno Ramos, instalação em Barra de Quaraí, e a obra *O aleph* (1999), de Angelo Venosa, em Santana do Livramento – RS. Ambas foram realizadas para o projeto *Fronteiras*. Na Figura 4, vemos a obra *Fronteira, fonte foz* (2001), de Carmela Gross, em Laguna – SC, criada no âmbito do projeto *Fronteiras*.

1.2 Metodologia

A presente pesquisa caracteriza-se pela abordagem qualitativa do tema. Inicialmente, foi realizada uma revisão bibliográfica, com o intuito de buscar manifestações de arte contemporânea nos espaços abertos brasileiros que tivessem relação com instituições museológicas ou culturais. Nesse contexto, chegamos aos projetos do Itaú Cultural, em especial o projeto *Fronteiras*. A partir de então, no universo dessa instituição, buscamos outras frentes de atuação nos espaços abertos, principalmente no espaço urbano. Chegamos, então, à exposição *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira* e ao projeto *Margem*.

⁴ Disponível em: <<https://lsd.com.mx/artwork/errant/>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

Após uma consulta inicial à documentação desses projetos e exposição mantida pelo Itaú Cultural, além de contatos presenciais com funcionários técnicos do Núcleo de Acervo de Obras de Arte e do Centro de Memória, Documentação e Referência (atual Núcleo de Memória e Pesquisa), optou-se por dar enfoque apenas às obras da exposição *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira*, uma vez que, seria possível analisar as práticas de musealização adotadas, visto que algumas obras foram incorporadas ao acervo da instituição, o que não ocorreu com os projetos *Fronteiras e Margem*.

Para a realização dessa análise, foi feita uma nova revisão bibliográfica sobre o tema, abarcando os campos da Museologia, da História da Arte, das Ciências Sociais, da Ciência da Informação e do Urbanismo, com o intuito de compreender como as obras de arte contemporânea se relacionam com o ambiente urbano e quais são as possibilidades de preservação para essas manifestações artísticas quando acervadas por um museu de arte.

Foi realizada também pesquisa documental na instituição e, além do contato presencial realizado anteriormente com os funcionários, foram colhidos depoimentos ao longo dos meses, com o intuito de solucionar questões pontuais que foram surgindo com o desenvolvimento da pesquisa. Para que fosse possível traçar a trajetória de todas as obras expostas na Avenida Paulista em 1997, foi elaborada uma tabela inicial, contendo os dados básicos disponíveis na documentação consultada em abril de 2018. Essa tabela foi desdobrada posteriormente em uma tabela com mais campos, que foram sendo preenchidos conforme foram sendo realizadas pesquisas bibliográficas e em bancos de dados de outras instituições museológicas disponíveis na Internet.

Também foi realizada, por meio de troca de mensagens eletrônicas, a coleta de depoimentos de alguns dos artistas envolvidos na exposição. Para tanto, nas trocas de mensagens foram abordados quatro pontos-chave, que, por vezes, foram adaptados conforme as especificidades dos trabalhos. Esses pontos-chave buscavam esclarecer os seguintes aspectos:

- (i) se o trabalho havia sido realizado especificamente para o espaço da Avenida Paulista;
- (ii) se o contexto urbano é importante para a apreensão da obra;
- (iii) o que o artista pensa da incorporação da obra a um acervo museológico; e

- (iv) se o artista guarda documentação acerca do trabalho em um arquivo pessoal.

1.3 Estrutura da dissertação

A presente dissertação está estruturada em quatro seções, além das considerações finais. A primeira seção corresponde a uma introdução ao trabalho. Em seguida, “Arte para além do museu e da galeria”, em consonância com a própria trajetória da presente pesquisa, aborda a relação que as obras de arte contemporânea estabelecem com o contexto e o entorno do local no qual estão instaladas. Logo, além de refletirmos sobre os conceitos de espaço público e de especificidade do local, apresentamos, a partir de revisão bibliográfica, um breve panorama da presença das obras de arte contemporânea nos espaços abertos das cidades, principalmente no Brasil. Buscou-se, com essa seção, apresentar um terreno dentro do qual pudéssemos pensar e analisar a exposição *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira*, destacando, com isso, as problemáticas advindas da relação entre o privado e o público.

Já a terceira seção, denominada “Entre o museu e o espaço aberto: obras em trânsito”, apresenta detalhadamente a exposição *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira* e as trajetórias das obras que incorporaram a mostra, dando especial atenção à forma como se relacionam com os espaços nos quais foram e estão instaladas. Ademais, analisamos as estratégias de incorporação de onze obras da mostra ao acervo do Instituto Itaú Cultural.

Por fim, a quarta e última seção, “As dimensões documentais”, aborda as possibilidades de documentação dessas obras que estão intrinsecamente relacionadas a um espaço ou contexto específicos, visando a preservação dessas informações essenciais à sua apreensão. A seção, juntamente a uma revisão bibliográfica sobre a documentação museológica, a documentação de exposições, o arquivo de artista e outras fontes de informação acerca de obras de arte, analisa alguns aspectos da documentação dessas obras já citadas que integram o acervo do Itaú Cultural, de modo a prover exemplos para a discussão.

2 ARTE PARA ALÉM DO MUSEU E DA GALERIA

“A tarefa da arte não é dar um relato à sociedade para organizar sua diversidade, mas valorizar o iminente onde o dissenso é possível.”

Néstor García Canclini, *Sociedade sem Relato*.

2.1 O caráter público do espaço aberto

A noção de espaço público é frequentemente relacionada aos espaços abertos e urbanos, às ruas, praças e parques do ambiente citadino. No entanto, o caráter público de um espaço não necessariamente deriva de sua localidade ou de seu acesso supostamente irrestrito. Apesar da dificuldade de se alcançar uma definição clara para o termo “público”, é certo, de acordo com a crítica Patricia Phillips (2000, p. 192, tradução nossa),⁵ que ela está primeiramente relacionada à uma concepção individual:

A ideia de público é difícil, mutável, e, talvez, atrofiada, mas permanece o fato de que a dimensão pública é um construto psicológico, mais do que físico ou ambiental. O conceito de espírito público é parte da composição psíquica de todo indivíduo: é aquele local metafórico onde as necessidades e expressões pessoais encontram as aspirações e atividades coletivas.⁶

Rosalyn Deutsche também relaciona o caráter público de um espaço a uma compreensão que parte do indivíduo para o seu exterior: “o modo como definimos o espaço público está intimamente ligado às ideias sobre o que significa ser humano, a natureza da sociedade e o tipo de comunidade política que queremos” (DEUTSCHE, 1996, p. 269).⁷ Embora essas ideias abarquem distintos pontos de vista, a autora acredita que seja consensual a concepção de que “apoiar coisas que sejam públicas promove a sobrevivência e a extensão da cultura democrática” (Idem).⁸

⁵ Todas as traduções para o português de textos originais em inglês, francês e espanhol foram realizadas pela autora desta dissertação.

⁶ No original: “The idea of public is a difficult, mutable, and perhaps somewhat atrophied one, but the fact remains that the public dimension is a psychological, rather than a physical or environmental, construct. The concept of public spirit is part of every individual’s psychic composition: is that metaphysical site where personal needs and expression meet with collective aspirations and activity.

⁷ No original: “How we define public space is intimately connected with ideas about what it means to be human, the nature of Society, and the kind of political community we want”.

⁸ No original: “(...) supporting things that are public promotes the survival and extension of democratic culture”.

Apesar disso, Deutsche (1996, p. 270) considera errônea a ideia de que algo que é democrático deve ter por objetivo satisfazer a todos. Para a autora, esse problema recairia sobre o fato de que, assim como a palavra “público” é de difícil definição, a palavra “democracia” também pode ser compreendida de modos diferentes. No entanto, seria limitante “presumir que a tarefa da democracia é apaziguar, mais do que estimular, conflito” (DEUTSCHE, 1996, p. 270).⁹

Deutsche baseia-se nas ideias de Claude Lefort, filósofo político francês, para debater o conceito de democracia. A autora explica que a democracia abole uma noção externa de poder, concedendo-o à sociedade; mas, ao mesmo tempo que o poder advém do povo, ele não pertence a ninguém (DEUTSCHE, 1996, p. 273). Dessa forma, Deutsche (Idem, p. 272-273) argumenta que, na medida em que, para Lefort, a democracia coloca o poder nas mãos do povo e acaba com a certeza acerca das bases da vida social, ela inventa o espaço público, que seria, conseqüentemente, “o espaço social onde, na ausência de uma base, o significado e a unidade do social é negociado — de uma só vez constituídos e postos em discussão”.¹⁰ Deutsche (1996, p. 273) então continua: “o que é posto em evidência no espaço público é a legitimidade do debate sobre o que é legítimo e o que é ilegítimo”.¹¹ O espaço público é, portanto, o local onde o debate acontece, onde a democracia é exercida.

Dessa forma, quando tratamos dos usos do espaço público, não basta reconhecer que ele não é harmônico, é necessário também promover a legitimidade das disputas espaciais que nele se revelam, acolhendo-as, ao invés de apagá-las ao conceder ou restringir o uso do espaço a grupos específicos. Deutsche destaca que, nesse cenário, o que é importante compreender é que o conflito não se forma pela presença de dois grupos, um indesejado e um desejado, em uma relação de negatividade com positividade, segundo a qual o negativo perturbaria uma harmonia que seria a essência do espaço público:

O conflito não é algo que assola um originalmente ou potencialmente harmônico espaço urbano. O espaço urbano é o produto do conflito. Isso é verdade em vários, incomensuráveis sentidos. Primeiramente, a falta de bases sociais absolutas — “o desaparecimento dos marcos de certeza” — tornam o conflito um indelével elemento de todo espaço social. Em segundo lugar, a imagem unitária de espaço urbano construída pelo discurso urbano

⁹ No original: “(...) to presume that the task of democracy is to settle, rather than sustain, conflict”.

¹⁰ No original: “(...) is the social space where, in the absence of a foundation, the meaning and unity of the social is negotiated — at once constituted and put at risk”.

¹¹ No original: “What is recognized in public space is the legitimacy of debate about what is legitimate and what is illegitimate”.

conservador é, ela mesma, produzida pela divisão, constituída pela criação de um exterior. A ideia de um espaço coeso não pode ser separada de uma noção do que ameaça aquele espaço, do que ele precisaria excluir. Finalmente, o espaço urbano é produzido por conflitos socioeconômicos específicos que não deveriam simplesmente ser aceitos, seja incondicionalmente seja pesadamente, como evidência da inevitabilidade do conflito, mais sim, politizado — aberto a contestação como social e, logo, relações mutáveis de opressão (DEUTSCHE, 1996, p. 278).¹²

Uma vez que o conflito é intrínseco à democracia e os usos dos espaços urbanos abertos devem visar à sua manutenção, é possível dizer que o caráter público de um espaço aberto residiria, portanto, na sua capacidade de acolher a pluralidade e as demandas dos diversos atores, servindo como uma arena de debate. Desse modo, não basta que um espaço seja acessível e esteja disponível para que possa ser considerado público, ele deve, antes de tudo, estimular o dissenso ao invés de abafá-lo, de silenciá-lo.

Por essa perspectiva, pode-se afirmar, portanto, que não são apenas os espaços abertos que podem ser considerados públicos. Qualquer espaço acessível a qualquer cidadão e que estimule as diferenças caracteriza-se, então, como um espaço público. Ao mesmo tempo, um espaço aberto, no meio de um centro urbano não necessariamente é um espaço público. A publicidade de uma coisa deriva de seu potencial para “criar um fórum para o contundente e potente diálogo entre ideais públicos e impulsos privados, entre obrigação e desejo, entre fazer parte de uma comunidade e o isolamento” (PHILLIPS, 2000, p. 192).¹³ Conforme explica Phillips (2000, p. 192), os domínios público e privado, apesar de distintos, são interdependentes, de modo que “definir o (domínio) público como meramente aquilo que existe fora do (domínio) privado é negar a essencial e complexa relação entre os dois”.¹⁴ O espaço público seria então o local onde o comunal se encontra com o

¹² No original: “Conflict is not something that befalls an originally, or potentially, harmonious urban space. Urban space is the product of conflict. This is so in several, incommensurable senses. In the first place, the lack of absolute social foundations — “the disappearance of the markers of certainty” — makes conflict an ineradicable feature of all social space. Second, the unitary image of urban space constructed in conservative urban discourse is itself produced through division, constituted through the creation of an exterior. The perception of a coherent space cannot be separated from a sense of what threatens that space, of what it would like to exclude. Finally, urban space is produced by specific socioeconomic conflicts that should not simply be accepted, either wholeheartedly or regretfully, as evidence of the inevitability of conflict, but, rather, politicized — opened to contestation as social and therefore mutable relations of oppression”.

¹³ No original: “(...) create the forum for the poignant and potent dialogue between public ideals and private impulses, between obligation and desire, between being of a community and solitude”.

¹⁴ No original: “To define the public as merely that which exists outside the private is to deny the essential and complex relationship between the two”.

individual, onde o indivíduo exerce a sua cidadania. A ideia de publicidade de algo, é, então, constantemente “redefinida não apenas pelos evidentes ajustes das transições políticas e pensamento cívico, mas pelas concepções de privado que servem como seu contraponto, seu complemento e, finalmente, sua textura” (PHILLIPS, 1989, p. 331).¹⁵

A definição do espaço público em relação ao exercício da democracia por parte dos indivíduos, como “arena de atividade política” (DEUTSCHE, 1996, p. 286) se aproxima,¹⁶ segundo Deutsche, da categoria de esfera pública, termo usado amplamente “para designar um campo de interação discursiva sobre questões políticas” (DEUTSCHE, 1996, p. 287). A filósofa Nancy Fraser (1990), ao apresentar o sentido dado por Jürgen Habermas para “esfera pública”, explica que ela é conceitualmente distinta do Estado, caracterizando-se como um “local para a produção e circulação de discursos que podem em princípio ser críticos ao estado” (FRASER, 1990, p. 57).¹⁷ Assim, o caráter público de uma coisa não estaria necessariamente atrelado à atuação do Estado.

As relações políticas do espaço urbano, assim como as históricas, econômicas, culturais, sociais e estéticas realizam-se no cotidiano: “é no âmbito da vida cotidiana que redes de lealdade e sociabilidade são tramadas e conferidas” (PALLAMIN, 2000, p. 29), assim como é na vivência cotidiana que surge o conflito, destacando, desse modo, a temporalidade indissociável da dimensão pública.

A vivência cotidiana do espaço urbano remete às colocações de Michel de Certeau acerca da indissociabilidade dos usos do espaço urbano ao ato de caminhar. Para Certeau (1994, p. 176), o caminhar seria uma forma de linguagem, de forma os passos dados pelos pedestres moldariam espaços: “o ato de caminhar parece portanto encontrar uma primeira definição como espaço de enunciação”. Logo, o ato de caminhar na cidade articula e expõe pluralidades.

A caminhada afirma, lança suspeita, arrisca, transgride, respeita etc. as trajetórias que “fala”. Todas as modalidades entram aí em jogo, mudando a cada passo, e repartidas em proporções, em sucessões, e com intensidades que variam conforme os momentos, os percursos, os caminhantes. Indefinida

¹⁵ No original: “It is redefined not just by the conspicuous adjustments of political transition and civic thought but by the conceptions of private that serves as its foil, its complement, and, ultimately, its texture”.

¹⁶ No original: “(...) arena of political activity (...)”.

¹⁷ No original: “it is a site for the production and the circulation of discourses that can in principle be critical of the state”.

diversidade dessas operações enunciadoras. Não seria portanto possível reduzi-las ao seu traçado gráfico (CERTEAU, 1994, p. 179).

Essas colocações sobre o espaço público são particularmente importantes para a reflexão sobre a presença da arte no ambiente da cidade, em especial no que diz respeito à arte contemporânea, que frequentemente se relaciona com o *site* e o espectador de maneira contundente,¹⁸ estes essenciais à poética dos trabalhos. Desse modo, ao se incorporar obras que foram feitas para o espaço urbano aberto ou expostas nele a um acervo museológico, devem-se levar em consideração no processo de musealização as possibilidades de ação da arte em uma dimensão pública, uma vez que os “espaços do cotidiano nos quais ocorrem as intervenções artísticas mostram-se plenos de articulações, segregações e rupturas, cujos significados solicitam aproximações específicas” (PALLAMIN, 2000, p. 30).

2.2 A especificidade do local para a obra de arte

Alberto Tassinari (2001), ao abordar o tema da espacialidade moderna, define o modernismo como um movimento que inicia sua formação em 1870 e, em 1955, sofre um desdobramento, momento em que se funda uma nova concepção de espaço para a obra de arte. Segundo Tassinari (2001, p. 44), é na fase de desdobramento da arte moderna que ocorre o rompimento definitivo do contorno na escultura, deixando-a “sem um espaço próprio, unificador, e (...) o espaço do mundo em comum é que será seu complemento”. A escultura não é autônoma, voltada para si; ela passa a se relacionar com o ambiente ao seu redor como nunca antes.

O espaço moderno, segundo Tassinari, é um espaço em constante construção em sua relação com a obra de arte: “o espaço moderno, mais do que um espaço de colagem ou um espaço manuseável, é um espaço em obra” (TASSINARI, 2001, p. 48). Não se trata, no entanto, de uma obra inacabada, mas de uma obra que está sempre pondo o espaço em construção, “é algo pronto que pode ser visto como ainda

¹⁸ Anne Cauquelin define o *site* a partir da perspectiva fenomenológica, segundo a qual a presença do corpo é determinante para a existência do espaço. Desse modo, o espaço é fundado pela obra de arte, que, por sua vez, é fundada pela percepção do espectador, implicando necessariamente em uma temporalidade: “encontramos três sortes de espaços: o espaço abstrato, oriundo da geometria, o espaço concreto, da memória e dos rastros, isto é, o lugar e, finalmente, um espaço híbrido que ressaia aos dois precedentes e que nomeamos ‘site’” (CAUQUELIN apud HUCHET, 2012, p. 160). Obra, espaço, e espectador seriam, portanto, indissociáveis.

se fazendo” (TASSINARI, 2001, p. 48-50). Nesse período que Tassinari chama de desdobramento da arte moderna, por volta de 1955, a relação da obra com o espaço ao seu redor, o espaço do mundo partilhado, torna-se contundente.

Apesar de somente em meados do século XX essa relação da obra com o seu entorno ser claramente perceptível, já no período de fundação da arte moderna com dois de seus escultores primordiais, Auguste Rodin e Constantin Brancusi, é possível observar uma modificação na relação dos trabalhos escultóricos com o espaço. Conforme explica Rosalind Krauss, com esses artistas foi iniciado um período de modificação no campo da escultura:

(...) a arte de ambos representou uma relocação do ponto de origem do significado do corpo — de seu núcleo interno para a superfície —, um ato radical de descentralização que incluiria o espaço em que o corpo se fazia presente e o momento de seu aparecimento (KRAUSS, 1998, p. 333).

Tassinari destaca, então, uma diferenciação essencial à conceituação do espaço moderno, aquela entre espaços usuais e espaços artísticos, que possibilita a distinção entre uma obra de arte e uma simples coisa posta no espaço cotidiano. Para o autor, o espaço em obra do desdobramento da arte moderna é um espaço que “imita o fazer da obra” (TASSINARI, 2001, p. 57), isto é, a escultura funda-se em uma exterioridade, que permite a relação com o espaço ao seu redor. A escultura no espaço moderno “expõe junto com o que comunica também passos para compreendê-la” (Idem, 2001, p. 69) mais do que em outro momento da história da arte, em uma relação de aprendizado. Desse modo, a obra de arte não apenas expressa algo a ser apreendido, ela expressa também como alcançar essa apreensão.

Na arte contemporânea, de acordo com Tassinari, o espaço do mundo em comum atua em uma dupla função: ao mesmo tempo em que ele é o espaço habitual, o espaço da vivência cotidiana, quando está próximo da obra de arte, ele altera o seu aspecto ao redor dela. Dessa forma, “uma obra contemporânea não transforma o mundo em arte, mas, ao contrário, solicita o espaço do mundo em comum para nele se instaurar como arte” (Ibidem, p. 76). Diferentemente da arte moderna, que se livra do pedestal para ser autônoma e autorreferencial, a obra de arte contemporânea é dependente desse espaço *em* obra, por ela incorporado e assimilado.

Com relação ao seu espectador, a arte contemporânea, ao promover essa relação indissociável com o espaço *em* comum, também o infringe essa dualidade

entre o cotidiano e espaço da arte, ela o coloca “diante de uma espacialidade que arranca sua autonomia do solo mesmo da vida cotidiana, sem no entanto abandoná-la” (TASSINARI, 2001, p. 93). Logo, o espectador se torna, ele mesmo, parte da obra, em uma relação proporcionada pela amplitude espacial da obra de arte. O espectador faz parte da obra ao adentrar no espaço em comum que a obra não ocupa fisicamente:

Uma escultura contemporânea não apenas convida a participar desde fora dela, desde o mundo em comum, de sua espacialidade. Ela também se põe como algo exterior ao espectador. Há um duplo movimento, num espaço da obra, de inclusão e exclusão do espectador (TASSINARI, 2001, p. 94).

Segundo Tassinari, então, espectador e obra compartilham o espaço em comum, mas é a escultura contemporânea que estimula o olhar do espectador para esse espaço, ao mesmo tempo em que o espectador a observa. Portanto, nesse momento de desdobramento da arte moderna, que instaura o espaço *em* obra, abre-se a possibilidade de uma relação indissociável entre obra, *site* e espectador observada nas últimas décadas.¹⁹

Nesse contexto, no qual espaço e trabalho artístico são inseparáveis, surge a noção de especificidade do local — no termo original, em inglês, *site-specificity*, tal como será utilizado nesse trabalho — essencial à arte contemporânea. Conforme explica Miwon Kwon (2002), quando o termo *site-specificity* começou a ser utilizado para fazer referência a trabalhos artísticos na década de 1960 e 1970, frequentemente implicava obras que se fixavam a um local específico — fossem elas referentes a um espaço aberto, urbano ou natural ou ao espaço da galeria —, apreendendo uma combinação de características físicas: “a arte *site-specific*, fosse interruptiva ou assimilativa se entregou ao seu contexto ambiental, sendo formalmente determinada ou dirigida por ele” (KWON, 2002, p. 11).²⁰

Com isso, os espaços de exibição da arte deixam de ser percebidos como espaços neutros e passam a integrar a obra, tornando-se essenciais para a sua fruição, juntamente com a presença individual de cada espectador. Formam, portanto, um conjunto indivisível e necessário à experiência sensorial proporcionada pelo trabalho artístico, que se realiza em uma dimensão espacial e temporal, a partir de uma perspectiva fenomenológica (KWON, 2002, p. 11-12).

¹⁹ Cf. nota 18 deste trabalho.

²⁰ No original: “*site-specific art, whether interruptive or assimilative, gave itself up to its environmental context, being formally determine or directed by it*”.

Nas décadas de 1960 e 1970, enquanto a arte minimalista incorporou a especificidade do local de exposição incluindo os espaços vazios e contrariando a autonomia do objeto, os trabalhos *site-specific* vinculados à arte conceitual²¹ e à crítica institucional²² não apenas abordavam a noção de contexto presente no minimalismo, como destacavam o problema do hermetismo do espaço expositivo em si, e não somente da obra (KWON, 2002, p. 13). Com isso, os trabalhos *site-specific* passam a abranger uma série de questões que não se limitam ao ambiente físico do museu, absorvendo também a problemática dos sistemas da arte e suas relações políticas e socioeconômicas: “nesse sentido, o site da arte começa a divergir do espaço literal da arte, e a condição física de um local específico retrocede como o elemento primário na concepção de um site” (KWON, 2002, p.19).²³

Com isso, a arte sofre um processo de desmaterialização, e “o objeto se torna meramente produto final” (LIPPARD; CHANDLER, 2013, p. 151). Conforme explica Kwon (2002, p. 24), simultaneamente observa-se ainda uma desestetização da obra de arte, de forma que os trabalhos *site-specific* utilizam-se de novas estratégias e mídias mais focadas na temporalidade e na experiência.

Quando trabalhos de arte, como palavras, são signos que carregam ideias, não são coisas em si, mas símbolos ou representantes de coisas. Um trabalho é um meio em vez de um fim em si mesmo ou “arte como arte”. O meio não precisa ser a mensagem, e alguma arte ultraconceitual parece declarar que mídias artísticas convencionais não são mais adequadas como meios para ser mensagens em si mesmas (LIPPARD, CHANDLER, 2013, p. 155-156).

Há pelo menos duas décadas, no entanto, não é mais a crítica à autorreferência da obra, seus locais de exposição e outros aspectos do sistema da arte que estimulam as práticas *site-specific*. Estas se voltam para o mundo exterior, em um forte envolvimento com vida cotidiana, abarcando questões que não envolvem somente os

²¹ A arte conceitual surge nos anos 1960 nos Estados-Unidos, Europa e na América Latina e reúne trabalhos cuja característica essencial é a autorreferência (MEYER, 1972), uma vez que o conceito pensado pelo artista se torna o próprio trabalho, sendo mais importante que a materialidade da obra. Essa autorreferência, no entanto, não deve ser confundida com a autonomia observada na escultura modernista, segundo a qual a obra poderia ser experienciada independentemente da sua relação com o lugar; ela refere-se muito mais a uma desmaterialização do objeto. Conforme aponta Cristina Freire (1999, p. 30), “as poéticas conceituais materializam, frequentemente, através da chamada desmaterialização da obra, uma crítica às instituições e a sua lógica de operações excludentes”.

²² A crítica institucional é definida, de modo geral, “como uma crítica exercida por artistas e dirigida contra as instituições artísticas — principalmente o museu de arte —, contra as suas funções sociais, ideológicas e de representação” (NASCIMENTO, 2014, p. 8).

²³ No original: “In these ways, the site of art begins to diverge from the literal space of art, and the physical condition of a specific location recedes as the primary element in the conception of a site”.

espaços da arte ou o público da arte. A arte passa a se relacionar com a dimensão social ou, segundo proposição de Deutsche (1996), passa a atuar na esfera pública, extravasando tanto os seus espaços físicos tradicionais quanto os limites intelectuais a que se restringia (KWON, 2002, p. 24). Assim, o *site* não segue mais um conjunto de atribuições pré-definidas, ele é construído pela obra em sua relação com a esfera pública. Trabalhos *site-specific*, portanto, não mais são indissociáveis de um local geográfico, eles passam a depender de uma situação discursiva que conduz a determinada interpretação. Desse modo, são dependentes de um contexto.

Isso não significa que os parâmetros de um local em particular ou instituição não tenham mais importância, porque a arte orientada pelo site hoje ainda não consegue ser pensada ou executada sem as contingências das circunstâncias dos locais ou das instituições. Entretanto o *site primário* tomado pelas manifestações atuais de especificidade do site não é necessariamente vinculado ou determinado por essas contingências a longo termo. Consequentemente, apesar de o local de ação ou intervenção (físico) e o local dos efeitos/recepção (discursivo) serem concebidos como contínuos, eles são, todavia, separados (KWON, 2002, p. 29).²⁴

Nesse sentido, Kwon (Idem, p. 30) aponta, então, que, até o momento, a especificidade do local baseou-se em três paradigmas que não são observados necessariamente em uma linha cronológica: o fenomenológico, o social/institucional e o discursivo. O paradigma fenomenológico sendo aquele referente à presença da obra no espaço de exposição em relação ao olhar do espectador que funda esse espaço, observado com os trabalhos minimalistas; o social/institucional, o que problematiza o sistema da arte; e, por fim, o paradigma discursivo sendo aquele que faz alusão às questões sociais mais amplas, tradicionalmente exteriores ao mundo artístico. É importante ressaltar, no entanto, que o desprendimento da obra de um local específico não significa um retorno a autonomia moderna (Ibidem, p. 31), a especificidade ainda faz referência a um contexto essencial à apreensão da obra.

Kwon (2002, p. 2), no entanto, pensa *site-specificity* não somente como uma característica de gênero artístico, mas a analisa a partir de uma relação entre arte e política espacial, como “discurso ‘estético-urbano’ ou’ cultural-espacial”²⁵ ideia

²⁴ No original: “This is not to say the parameters of a particular place or institution no longer matter, because site-oriented art today cannot be thought or executed without the contingencies of locational and institutional circumstances. But the primary site addressed by current manifestations of site specificity is not necessarily bound to or determined by, these contingencies in the long run. Consequently, although the site of action or intervention (physical) and the site of effects/reception (discursive) are conceived to be continuous, they are nonetheless pulled apart”.

²⁵ No original: “‘urban-aesthetic’ or ‘spatial-cultural’ discourse”.

proposta por Rosalyn Deutsche, que combina “ideias sobre arte, arquitetura e design urbano, de um lado, com teorias sobre o espaço social e o espaço público da cidade”, do outro” (DEUTSCHE, 1996 apud KWON, 2002, p. 2-3).²⁶ Kwon parte, portanto, das ideias de Deutsche acerca da relação entre a arte e as políticas espaciais para pensar o conceito de *site-specificity* em um contexto amplo da urbanidade voltado para as práticas artísticas das últimas décadas. As colocações de Kwon acerca do conceito de *site-specificity* são indispensáveis para se refletir sobre o comissionamento e a musealização de obras realizadas para o espaço aberto urbano na contemporaneidade.

2.3 A presença da arte contemporânea no espaço aberto

A presença da arte no espaço da cidade não é recente, remontando à Antiguidade. Com conotações grandiloquentes, religiosas, cívicas ou funerárias — as estátuas de faraós, esfinges e obeliscos no Egito, estátuas de líderes e heróis na Grécia ou estátuas e outras imagens que faziam referência a divindades, figuras da mitologia ou da literatura em Roma — relacionam-se ao “conceito etimológico de ‘monumento’ como memorial ou homenagem” (LORENTE, 2015, p. 77-78).²⁷

No início do século XX, é possível observar um movimento de reivindicação por uma arte nos espaços abertos que não tivesse valor iconográfico-narrativo, como os monumentos, mas sim funcional, “a partir de uma concepção estética modernista mais ampla” (LORENTE, 2015, p. 7),²⁸ abarcando elementos de interação com o local e com os usos do espaço urbano. Desse modo, conforme explica Sylvia Furegatti (2013) já no Modernismo faz-se presente uma preocupação com a questão espacial que conduziria às práticas artísticas contemporâneas nos espaços abertos das cidades:

o encontro recíproco entre o artista e a obra, espectador e ambiente iniciados nesse momento histórico e estético cria uma tríade dinâmica que se revela como chave da compreensão da organização da arte extramuros intensificada pela produção artística, a partir da década de 1960 (FUREGATTI, 2013, p. 77).

²⁶ No original: “ideas about art, architecture, and urban design, on the one hand, with theories of the city, social space and public space, on the other”.

²⁷ No original: “concepto etimológico de ‘monumento’ como memorial u homenaje”.

²⁸ No original: “desde una concepción estética modernista mucho más amplia”.

Jesus Pedro Lorente (2013, p. 7) ressalta, no entanto, que a presença da arte moderna fora de espaços institucionais, no contexto urbano ou na natureza, “pouco se diferenciava conceitualmente daquilo que o mercado de arte consagrava portas adentro, tanto nos museus e galerias de arte como nas sedes de grandes corporações ou em mansões de colecionadores”.²⁹ Logo, é somente em meados da década de 1960 — com trabalhos de arte conceitual³⁰ e de *land art*³¹ nos Estados-Unidos e com a *arte povera*³² e a *body art*³³ na Europa — que os artistas se voltam de maneira mais imperativa para o espaço e as relações que nele se desdobram. Segundo Sônia Salzstein (2005, p. 17), é um momento de “ruptura de linguagem, de profunda revisão na noção modernista de espaço e também de uma extraordinária ampliação do campo de interesse da arte”, o que possibilitou intervenções artísticas diversas no espaço exterior aos museus.

Furegatti (2007, p. 35) aponta que, ainda que algumas dessas manifestações artísticas mantenham semelhanças com alguns aspectos do modernismo na arte, “a renovação fica embasada na ligação ambientalizada, sensorial, que passa a ser atribuída aos projetos artísticos vinculados ao contexto do local no qual são inseridos”. Como Salzstein (2005, p. 20) observa, o que se buscou foi a recriação da “dimensão da ‘experiência’, no embate imediato com o espaço da vida”.

²⁹ No original: “poco se diferenciaban conceptualmente de lo que el mercado del arte consagraba puertas adentro, tanto em los museos y galerías de arte como en las sedes de grandes corporaciones o em mansiones de coleccionistas”.

³⁰ Cf. nota 21 deste trabalho.

³¹ A *Land Art* é de difícil definição, uma vez que não chega a ser um movimento artístico em seu sentido tradicional (KESTNER, 1998, p. 12), podendo abarcar diversos tipos de produção artística, como é o caso da chamada *Environmental Art*. Apesar disso, de modo geral, o termo é utilizado para designar um conjunto de trabalhos que começaram a ser produzidos na década de 1960 e que intervêm diretamente na natureza, propiciando a reflexão sobre a forma como “o tempo e as forças naturais impactam nos objetos e gestos” (Idem). Os trabalhos de *Land Art* não possuem a paisagem apenas como tema, provendo uma representação dela, ou estão somente situados no meio-ambiente, eles também incorporam a paisagem, fazendo dela um componente ativo e indissociável da obra (BEN TUFNELL, 2006 apud ISAAC, 2013, p. 1); isto é, abordam a paisagem a partir de uma perspectiva geopoética, da relação ativa entre o homem e a Terra.

³² A *Arte Povera*, ou “arte pobre”, em sua tradução para o português, foi manifestação artística surgida no final dos anos 1960. A expressão foi cunhada pelo crítico italiano Germano Celant para se referir ao trabalho de um grupo de artistas conterrâneos, como Michelangelo Pistoletto (ARCHER, 2001). A *Arte Povera* se assemelha em alguns aspectos com a tridimensionalidade na arte estadunidense no mesmo período, mas “valorizava mais os processos da vida do artista que buscavam poesia na presença de materiais, do que os objetos que ofereciam apenas significado” (Idem, p. 93).

³³ *Body Art* é uma manifestação artística que surge no final da década de 1960 e que reivindica o corpo do artista para sua verdadeira função de instrumento, “eliminando toda exaltação à beleza a que ele foi elevado durante séculos pela literatura, pintura e escultura” (GLUSBERG, 2013, p. 42-43) e, dessa forma, desfeticizando-o.

Foi justamente esse momento de atualização das premissas modernistas que possibilitou essas experimentações artísticas inseridas no espaço urbano. Experimentações mais radicais com o espaço tomaram forma para além das cidades:

Seja numa planície afastada ou na paisagem periférica degradada do centro urbano, os projetos guardam, em comum, esse aspecto de radicalidade da experiência estética, quer pela duração do tempo, pela dimensão, quer pela necessidade de reordenação de valores visuais e sensoriais para se perceber cada proposta criada (FUREGATTI, 2007, p. 36).

A partir de então, o fazer artístico continuou a ocupar-se do espaço, alargando a sua definição e pronunciando-se “sobre os problemas da cultura contemporânea em um horizonte que avançava muito além da jurisdição da forma moderna” (SALZSTEIN, 2005, p. 20). Com isso, afastam-se do paradigma modernista segundo o qual a obra seria autônoma e autorreferencial (KWON, 2002, p 11), relacionando-se com a paisagem,³⁴ com a arquitetura e com o público de maneira particular.

(...) a intervenção atua, seja ela temporária ou de caráter mais duradouro, deixando marcas, registros, para além do espaço físico da cidade. A intervenção torna-se uma experiência no espaço urbano, problematizando as questões da cidade (VALIO, 2018, p. 57).

Como já abordado anteriormente, as experiências artísticas nos espaços abertos que despontaram na década de 1960 eram movidas “pela ideia de uma experiência imediata do espaço social” (SALZSTEIN, 2005, p. 17) e buscavam um novo contexto mercadológico e novos espaços de apresentação (FUREGATTI, 2007). Apesar disso, nas últimas décadas, muitos projetos de arte urbana são comissionados por instituições museológicas e inseridos no âmbito de projetos que determinam um conceito expositivo. Podem também ser encomendadas por órgãos governamentais com o intuito de estimular o turismo ou “renovar” alguma área (DEUTSCHE, 1996;

³⁴ “Paisagem” é um termo culturalmente construído, possuindo, dessa forma, diversos sentidos e podendo ser abordado a partir de diversas perspectivas e campos do saber. Nessa pesquisa, que reflete sobre a relação da arte com o espaço público, entendemos a paisagem não como algo dado, mas como algo que se realiza na percepção do espaço natural pelo homem, como Anne Cauquelin (2007, p. 143) aponta: “Pela janela, vejo, portanto, algo da natureza, extraído da natureza, recortado em seu domínio. A paisagem é justamente a apresentação culturalmente instituída dessa natureza que me envolve”.

KWON, 1997; O'NEILL e DOHERTY, 2011).³⁵ Ou podem, ainda, seguir uma lógica comercial.

Logo, a presença da arte nos espaços abertos da cidade pode estar vinculada aos mais diversos tipos de ação. Nos Estados Unidos, por exemplo, muitas cidades possuem o programa Porcentagem para Arte (*Percent for Art*), segundo o qual uma porcentagem dos custos da construção dos edifícios governamentais deve ser destinada a obras de arte realizadas no espaço público (FINKELPEARL, 2001). Um outro exemplo é o Skulptur Projekte Münster, realizado de dez em dez anos na cidade de Münster, na Alemanha. Iniciado no ano de 1977, o projeto convida artistas contemporâneos para instalarem trabalhos *site-specific* nos espaços públicos da cidade. Muitas dessas obras — que pertencem à Prefeitura de Münster, à WWU University of Münster e ao LWL-Museum für Kunst und Kultur — permanecem nos espaços abertos da cidade, enquanto algumas permanecem em espaços internos por motivos de conservação.³⁶

Destacam-se ainda os trabalhos realizados durante eventos internacionais de arte contemporânea que, após a sua realização, permanecem nos espaços abertos da cidade. Um exemplo são as obras realizadas no âmbito da Documenta de Kassel, também na Alemanha. Desde 1977, todas as edições da Documenta tiveram obras *site-specific* concebidas como intervenções urbanas ou vinculadas ao contexto dos espaços públicos e abertos da cidade. Ainda que a maioria desses trabalhos tenha sido efêmera, dezesseis instalações permaneceram no espaço urbano nas últimas décadas.³⁷

³⁵ Rosalyn Deutsche (1996) utiliza as palavras “*restore*” e “*redevelop*”; Miwon Kwon (1997), “*decorate*” e “*enrich*”; e Paul O’Neill e Claire Doherty (2011), optam por “*rebrand*”.

³⁶ Informações disponíveis no site do Projeto, Skulptur Projekte Archiv. Disponível em: <<https://www.skulptur-projekte-archiv.de>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

³⁷ Informações disponíveis no site da Documenta. Disponível em: <https://www.documenta.de/en/works_in_kassel>. Acesso em: 20 jan. 2019.

Figura 6 - A obra *Privileged Points* (2017), de Nairy Baghramian, realizada no espaço público aberto no âmbito do Skulptur Projekte, em Münster, na Alemanha



Fonte: *Site do Skulpture Projekte Archive*.³⁸

Com relação ao contexto brasileiro, o movimento da arte contemporânea de empurrar o trabalho para fora do espaço institucional, conferindo-lhe uma escala ambiental, se deu de maneira particular. Apesar de a questão espacial também ser abordada nos trabalhos artísticos das décadas de 1960 e 1970, unindo o artista, museu, espaço e espectador, observa-se no Brasil uma proximidade maior com as instituições museológicas (FUREGATTI, 2013, p. 78).

Salzstein (2005) observa que, durante a década de 1960, é possível observar um grupo heterogêneo de artistas que “punham em questão, de modo provocante, o simbolismo raso da cidade contemporânea” (SALZSTEIN, 2005, p. 26). Furegatti destaca três artistas essenciais para o desenvolvimento da vertente extramuros brasileira:³⁹ Hélio Oiticica, Artur Barrio e Cildo Meireles. Para a pesquisadora, esses artistas ultrapassam os limites das instituições, abrindo frestas do museu para a rua

³⁸ Disponível em: <<https://www.skulptur-projekte-archiv.de/en-us/2017/projects/172>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

³⁹ Sylvia Furegatti utiliza o termo “extramuros” para se referir às manifestações artísticas contemporâneas realizadas nos espaços exteriores aos museus ou às galerias. Segundo a autora, esses trabalhos são conscientes “da dependência de sua confirmação como arte por meio da visibilidade e da autoridade conferida por esse agente do circuito com quem negocia” (FUREGATTI, 2013, p. 84). O fazer artístico e a dimensão institucional são indissociáveis, portanto.

em uma condição transitiva. Desse modo, no contexto nacional é preciso pensar as “novas proposições artísticas a partir do museu como seu nódulo originário” (FUREGATTI, 2013, p. 79). Diferentemente dos contextos norte-americano e europeu, cujas práticas artísticas realizadas nos espaços abertos buscavam, inicialmente, o distanciamento institucional.

Com *Núcleos e Penetráveis* (Figuras 7 e 8), Hélio Oiticica explora, junto à participação ativa do espectador, a sensorialidade, de forma que “movimento e envolvimento são chaves para o trabalho de Oiticica e seu direcionamento para novas esferas espaciais”. Barrio, por outro lado, com suas *Trouxas Ensanguentadas* (1970), “reúne a participação pública, o espaço interno e externo do museu, além de forte crítica ao sistema artístico” (FUREGATTI, 2013, p. 80).

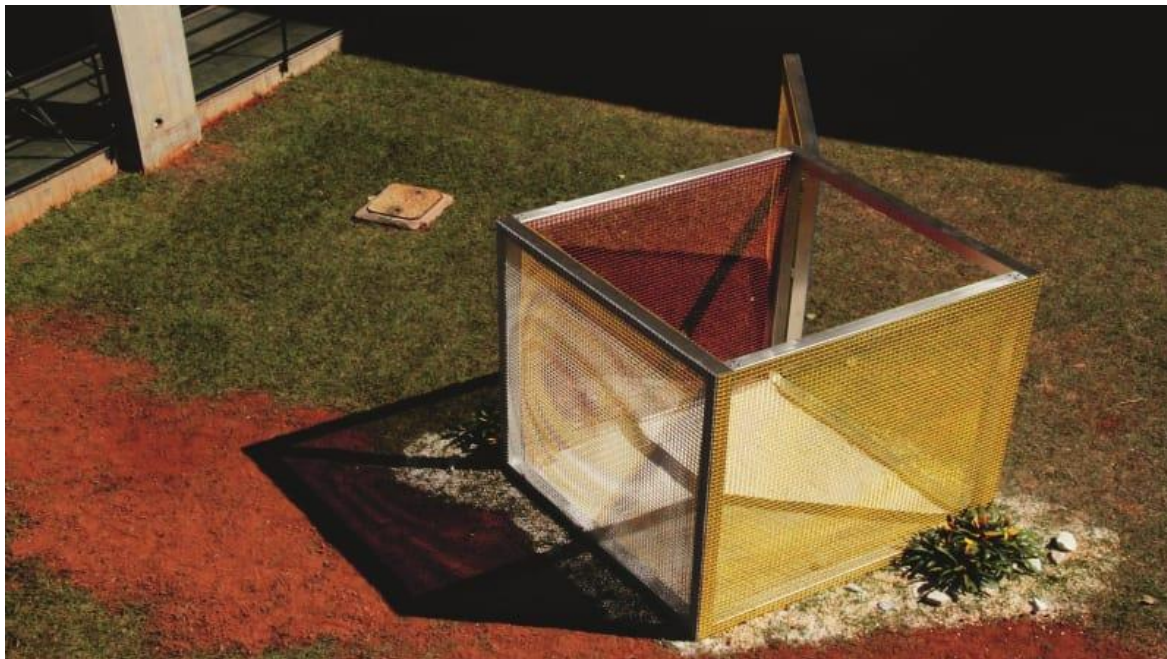
Figura 7 - Grande Núcleo (1960-1966), de Hélio Oiticica



Fonte: Site da Tate Gallery.⁴⁰

⁴⁰ Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/helio-oiticica-body-colour/helio-oiticica-exhibition-guide>>. Acesso em: 19 jan. 2019.

Figura 8 - A obra de Hélio Oiticica *Penetrável Macaléia* (1978)

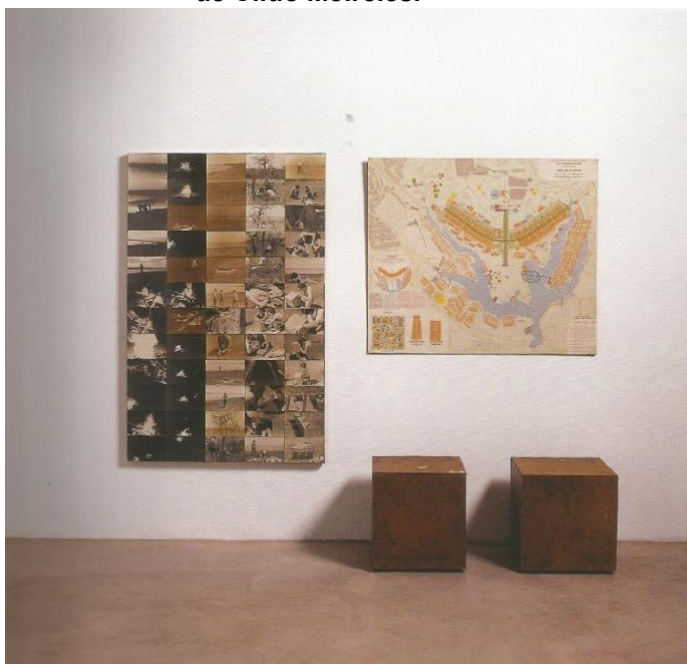


Fonte: Art Basel.⁴¹

Segundo Furegatti, a questão da espacialidade surge na obra de Cildo Meireles logo com seus primeiros trabalhos, como *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-1968) e *Ocupações* (1968-1969). Também em 1969, realiza a obra *Arte Física: Caixas de Brasília / clareira* (1969), originada de uma ação em um espaço aberto, promovendo uma relação indissociável entre o espaço do museu e seu exterior (Figura 9). Nesses primeiros momentos de sua carreira, Cildo Meireles “estabelece uma fresta indicativa de seu interesse pela questão espacial a se figurar no meio urbano em futuros trabalhos” (Idem, p. 79). Já em 1970, com o início da série *Inserções em Circuitos Ideológicos*, Meireles intervém nos sistemas de circulação, questionando seus mecanismos de valor (FUREGATTI, 2007, p. 123). Na compreensão do artista, os trabalhos dessa série constituem-se como uma espécie de “grafite móvel” (Idem, p. 124), se realizando nas atividades cotidianas da cidade. Mais adiante, intervém diretamente no espaço urbano (Figura 10), com trabalhos como *Paulista /97* (1997) e *Viagem ao centro do céu e da terra* (2002).

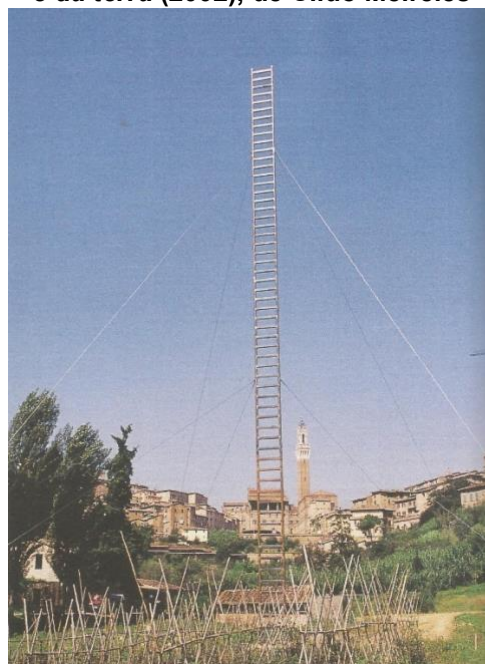
⁴¹ Disponível em: <<https://www.artbasel.com/catalog/artwork/55856/H%C3%A9lio-Oiticica-Penetr%C3%A1vel-Macal%C3%A9ia>>. Acesso em: 19 jan. 2019.

Figura 9 - *Caixas de Brasília / clareira* (1969), de Cildo Meireles.



Fonte: Herkenhoff (2001, p. 45).

Figura 10 - *Viagem ao centro do céu e da terra* (2002), de Cildo Meireles



Fonte: Matos; Wisnik (2017, p. 150).

A partir da análise da obra desses três artistas, Furegatti destaca o movimento do centro para as margens — o centro como a instituição museológica e as margens como o espaço exterior a eles — na vertente extramuros brasileira, revelando, então, a “condição de transbordamento promovida pela combinação de forças entre artista, museu e espaço urbano no Brasil, vivenciada nas décadas de 1960 e 1970” (FUREGATTI, 2013, p. 79). Para Furegatti, a ideia de margem, no que se refere às manifestações artísticas que se realizam no espaço aberto e urbano, implica mais do que a localização deslocada do centro, na medida em que essas práticas, “instituem novas margens para a Arte ao formularem-se a partir da marginalidade dos modos e espaços de operação, temporalidade, materialidade e graus de envolvimento do público” (FUREGATTI, 2016, p. 2).

Entre as décadas de 1960 e 1980, destacam-se as iniciativas promovidas pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), com Frederico Moraes à sua frente, e pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), com Walter Zanini, como fomentadoras do processo de extravasar as ações artísticas para as margens dos museus (FUREGATTI, 2013, p. 81).

Nesse sentido, destacam-se alguns projetos seminais para o desenvolvimento das práticas estéticas contemporâneas nos espaços abertos, como é o caso de *Arte*

no Aterro – um mês de Arte Pública, realizado no Rio de Janeiro em 1968, e *Do Corpo à Terra*, realizado em Belo Horizonte em 1970, ambos organizados por Frederico Morais, além de outros que buscaram promover a relação entre o museu e o ambiente urbano. Conforme explica Furegatti, estes “são vistos como projetos que dessacralizaram o objeto da arte e que podem suscitar sua reinserção democrática na realidade nacional” (FUREGATTI, 2007, p, 134), de forma que foram essenciais no processo de levar a arte contemporânea para o espaço das cidades brasileiras.

No Brasil, o trabalho artístico extramuros é qualificado pelos textos e depoimentos de artistas, críticos e curadores que partem dos elementos da tríade já destacada: espacialidade, sensorialidade dos trabalhos e ativação do projeto pela participação do espectador. Sua apresentação do lado de fora, na rua, em espaço urbano convida o outro à percepção das proposições do artista num terreno intermediário, quer interno ou quer externo, de caráter extra-museológico. O encontro com esse interlocutor evita o isolamento e ativa o diálogo com o mundo real, em um dos feixes buscados pelo trabalho artístico contemporâneo (FUREGATTI, 2013, p. 84).

Apesar, então, de não ser possível observar no Brasil um *corpus* mais conciso e organizado de trabalhos que levaram ao extremo a questão do espaço, como é o caso da Europa e da América do Norte, pode-se afirmar que alguns artistas no Brasil lidam, desde a década de 1970, com “procedimentos semelhantes aos que, no meio internacional da arte, difundiram-se sobre as rubricas de instalação, *site-specificity*, *land art* e ‘intervenção urbana’” (SALZSTEIN, 2005, p. 27). Nesse momento, o movimento de levar a arte para espaços abertos nasce, principalmente, de um descontentamento com o mercado de arte e os locais de exposição que direciona uma revisão política do meio (FUREGATTI, 2016). Além disso, com a situação política brasileira instável vivida a partir do final da década de 1960, o campo artístico passa a ter uma preocupação com seu papel cultural e social (Idem, p 4), de forma que o meio urbano se apresenta como um local possível de realização desses trabalhos.

Um exemplo é o Grupo 3Nós3, formado no final da década de 1970 por Mário Ramiro, Hudinilson Jr. e Rafael França. Segundo Daniela Mendes Cidade (2017, p. 113), o grupo buscava, ao interferir na paisagem urbana, “não somente intervir na cidade, mas de provocar a percepção do público”. A partir de ações clandestinas de caráter efêmero realizadas na cidade de São Paulo, questionam, ao mesmo tempo, o circuito artístico (FUREGATTI, 2013, p. 150).

Furegatti (2016), ao realizar um mapeamento de intervenções artísticas instauradas no espaço urbano brasileiro, nota que elas ainda mantêm proximidade

com as instituições museológicas e culturais. Circunscrevendo a sua análise à cidade de São Paulo, destaca a atuação já citada do MAC-USP e acrescenta outras instituições, tais como a Fundação Bienal de São Paulo, o Centro Cultural São Paulo, o Instituto Itaú Cultural o Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), dentre outras, sempre baseando-se na noção de transbordamento do espaço institucional. Além disso, aponta projetos de longa duração como o Projeto Arte/Cidade e o Edital da Secretaria Municipal de Cultura do Estado de São Paulo: Arte na Cidade.

No restante do país, além de ser possível observar a atuação de instituições já citadas, como é o caso do Itaú Cultural e do CCBB (FUREGATTI, 2016, p. 6), também destacam-se as ações da Bienal do Mercosul, que, em sua quinta edição, realizada no ano de 2005, comissionou quatro obras de caráter permanente realizadas no espaço urbano da cidade de Porto Alegre (ALVES, 2006). Em outras edições também promoveu o extravasamento da arte para a cidade com trabalhos temporários.

Se inicialmente no cenário europeu e estadunidense muito da produção artística que abordava incisivamente a questão do espaço partia da crítica ao sistema das artes e distanciava-se do ambiente institucional, hoje esses trabalhos já são assimilados pelas instituições museológicas e passam não apenas a serem propostos por elas, mas são exibidos e acervados.

Muitos desses projetos, tanto no Brasil como no exterior, acabam por constituir, no entanto, em uma reapropriação das obras vinculadas a um local pelo sistema das artes, tornando-se “algo estrategicamente interessante para um sistema cultural ‘flexível’ e centrado em eventos” (SOUZA, 2007, p. 629). Para Kwon (2002), tais práticas devem ser analisadas atentamente, na medida em que podem “extrair as dimensões históricas e sociais dos locais com o intuito de servir a perspectiva temática de um artista, satisfazer perfis demográficos institucionais ou cumprir com as obrigações fiscais de uma cidade” (KWON, 2002, p. 53).⁴² Nesse sentido, deixariam de estimular o caráter público do espaço aberto ao qual Deutsche se refere.

⁴² No original: “(...) to extract the social and historical dimensions of these places in order to variously serve the thematic drive of an artist, satisfy institutional demographic profiles, or fulfill the fiscal needs of a city”.

3 ENTRE A GALERIA E O ESPAÇO ABERTO: OBRAS EM TRÂNSITO

“A emergência de novas relações entre coisas num contexto, mais do que a qualidade intrínseca da coisa em si, sempre produz novos significados, novas observações, novos modos de ver.”

Richard Serra, *Escritos e entrevistas 1967-2013*.

3.1 A exposição *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira*

No ano de 1997, o Instituto Itaú Cultural — juntamente com o Ministério da Cultura, no âmbito do Encontro Nacional de Cultura daquele ano —, realizou na Avenida Paulista, na cidade de São Paulo, a exposição *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira*, que integrava o evento Tridimensionalidade, cuja mostra principal, *Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX*, foi organizada para marcar a inauguração do setor “tridimensionalidade” do banco de dados da instituição e realizada de novembro a dezembro de 1997 nas galerias do edifício-sede da instituição.

O tema do Encontro da Cultura Brasileira 1997 — que teve como cidade-sede escolhida a cidade de São Paulo e foi organizado pelo Ministério da Cultura em parceria com órgãos estaduais e instituições públicas e privadas — era referente à diversidade e à integração cultural no Brasil. Segundo Francisco Correa Weffort, Ministro de Estado da Cultura à época, nesse contexto, o evento daquele ano reafirmava “a unidade na diversidade da expressão cultural e artística brasileira” (WEFFORT, 1997). Dessa forma, conforme explica Ricardo Ribenboim (1997), curador da mostra e diretor superintendente da instituição à época, a exposição *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira* foi concebida com a incumbência solicitada pelo Ministério da Cultura de se estabelecer um panorama da escultura no Brasil e abarcar a diversidade do país. Desse modo, a instituição se preocupou “em buscar em vários estados brasileiros alguns ícones da tridimensionalidade contemporânea” (RIBENBOIM, 1997).

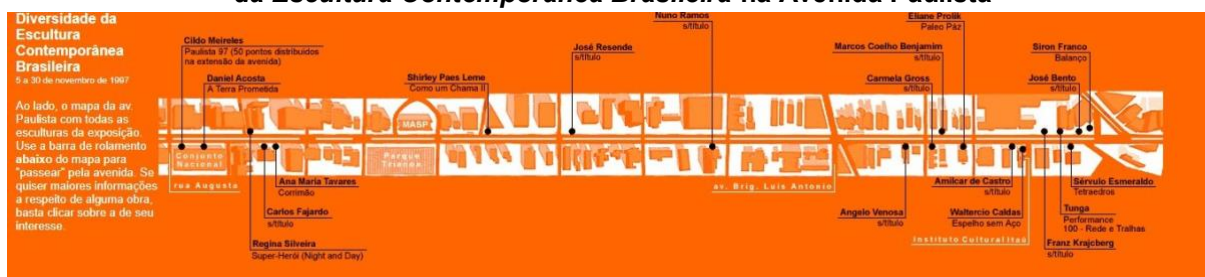
Segundo Ribenboim (1999), em texto de apresentação do catálogo “Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX”, devido à grande transformação sofrida pela modalidade artística conhecida como “escultura”, a partir da década de 1960, não era possível falar de “escultura no Brasil” sem se deparar com trabalhos

que não mais correspondiam à sua definição tradicional: “a antiga designação não mais abarca a pluralidade de experiências, que ora se referem à tradicional, ora a retraduzem, ora manifestam outros modos de inscrever formas e gestos no espaço” (RIBENBOIM, 1999).

Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira, de fato, não apenas contou com artistas de diversos estados brasileiros como de diferentes momentos do desenvolvimento da tridimensionalidade no campo artístico brasileiro, abarcando uma variedade de trabalhos bastante distintos entre si. Para a exposição, Ribenboim selecionou 19 artistas para proporem obras para ocupar o espaço da Avenida Paulista, que se somaram a outros artistas — Lilian Amaral e Jorge Bassani; L. Gonzales e Carmelo Tabacco, Liuba; Francisco Leopoldo da Silva; Victor Brecheret, Luiz Brizzolara; Calabrone; Bruno Giorgi; Francisco Brennand; José Cláudio; Franz Weissmann; e Toyota — que já possuíam obras fixas na localidade.

Os 19 artistas selecionados por Ribenboim foram Amilcar de Castro, Ana Maria Tavares, Ângelo Venosa, Carlos Fajardo, Carmela Gross, Cildo Meireles, Daniel Acosta, Eliane Prolik, Franz Krajcberg — que já possuía uma obra instalada na avenida — José Bento, José Resende, Marcos Coelho Benjamin, Nuno Ramos, Regina Silveira, Sérvulo Esmeraldo, Siron Franco, Shirley Paes Leme, Tunga e Waltercio Caldas. As obras permaneceram na Avenida Paulista durante 25 dias do mês de novembro.

Figura 11 - Mapa com a localização das obras da exposição *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira* na Avenida Paulista



Fonte: Site da exposição *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira*.⁴³

Conforme explica Ribenboim (1997), um dos objetivos de *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira* era contribuir para a reflexão sobre a apropriação dos espaços da cidade pela arte, propondo o espaço público como seu lugar. Seria

⁴³ Disponível em: <<http://54.232.114.233/extranet/tridimensionalidade/diver.htm>>. Acesso em: 7 jul. 2018.

também “um modo de entender o processo contemporâneo de generalização da experiência estética e de relativizar o desígnio institucional da arte” (RIBENBOIM, 1997). No dia da inauguração da exposição, foi realizada na instituição a mesa-redonda “arte no espaço público”, com participação de Annateresa Fabris, Tadeu Chiarelli, Sônia Salzstein, Nelson Brissac, Waltercio Caldas, Carlos Fajardo e Celso Favaretto⁴⁴. Já no *folder* da exposição, Ribenboim (1997) afirma que, após os 25 dias da exposição as obras seriam reinstaladas em outros espaços públicos.

3.2 A genealogia das obras

A obra de Amilcar de Castro (Minas Gerais, 1920-2002) para a exposição, *Coluna* (1997), consiste em uma escultura de aço de 10 m de altura e 2 m de largura e de profundidade. Instalada em frente ao edifício-sede do Instituto Itaú Cultural na Avenida Paulista, é a única obra da exposição que permanece no mesmo local desde novembro de 1997. De grande proporção, a obra apresenta simplicidade formal, rigor construtivo e fisicalidade (RIBENBOIM, 1997). Conforme explica Rodrigo Naves, nos trabalhos de Amilcar de Castro, o rigor se exprime em precisão e parcimônia, de modo que seus traços econômicos “conservam um vínculo com a própria existência que lhes proporciona uma dimensão moral e crítica admirável” (NAVES, 1997, p. 13).

O artista, pertencente ao grupo de artistas neoconcretos, se interessava pelo corte e dobra de superfícies planas (COCCHIARALE, 1999, p. 54) e, conforme explica Evandro Salles, Amilcar de Castro, “ao dobrar uma das partes do plano seccionado, o faz projetar inesperadamente no espaço tridimensional, estabelecendo uma articulação que engendra matéria e vazio” (SALLES, 2005, p. 9). De acordo com Rodrigo Naves (1997), assim como os demais artistas neoconcretos, Amilcar de Castro buscava amenizar os limites entre a arte e a vida e, dessa forma, a monumentalidade de suas obras deriva de uma impessoalidade que busca evitar o intimismo em seus trabalhos. Seus trabalhos, “traçam, ao menos idealmente, o território de uma convivência complexa e respeitosa, na qual a indiferenciação provocada por relação entre indivíduos e grupos sociais carentes de identidade e estrutura é posta em xeque” (NAVES, 1997, p. 20).

⁴⁴ Ver FIORAVANTE, Celso. Esculturas ganham espaço na Paulista. In: Folha de S.Paulo. 5 de novembro de 1997. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq051121.htm>>. Acesso em: 19 jan. 2018.

Figura 12 - A obra *Coluna* (1997), de Amilcar de Castro, instalada na Avenida Paulista



Fonte: Sérgio Guerini, Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras (2019).⁴⁵

A obra *Corrimão* (1996), de Ana Maria Tavares (Minas Gerais, 1958), não foi criada em ocasião da exposição realizada pelo Itaú Cultural, tendo sido já exibida em outros espaços no ano anterior. A obra tridimensional, realizada em aço inoxidável, foi exibida pela primeira vez na exposição *Rotatórias*, realizada em 1996 na Galeria Millan, na cidade de São Paulo. Juntamente à *Corrimão*, foram expostas outras cinco obras do mesmo ano — *Cabine*, *Guarda-Corpo*, *Escorredor*, *Coluna com duas alças*, e *Rotatória* — todas aparentando ter como denominador comum “uma clara relação com os equipamentos do espaço urbano” (TAVARES, 2000, p. 31).

Apesar disso, a artista considera que as obras expostas na Galeria Millan podiam ser divididas em dois conjuntos distintos: o primeiro deles, do qual a obra *Corrimão* fazia parte, relacionado ao que a artista denomina “estruturas de suporte para o corpo” (TAVARES, 2000, p. 32), era inspirado no mobiliário urbano; já o

⁴⁵ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra7941/coluna>>. Acesso em: 15 mar. 2019. Verbete da Enciclopédia.

segundo, era composto por obras que visavam apenas a fruição estética, uma vez que não apresentavam uma possibilidade de uso efetivo (Ibidem). Segundo Tavares, as obras do primeiro conjunto, se expostas no ambiente da galeria, proporcionavam ao espectador um estranhamento, visto que pareciam ter sido extraídas de seu ambiente de origem, o meio urbano.

Figura 13 - A obra *Corrimão* (1996), de Ana Maria Tavares, na exposição *Rotatórias*, realizada na Galeria Millan, em 1996



Fonte: Site da artista (<http://anamariatavares.com.br>).

Corrimão, diferentemente das outras cinco obras com as quais foi exposta na Galeria Millan, foi exibida novamente no mesmo ano na exposição coletiva *Metal e suas Ligações*, realizada no Sesc Pompéia, também em São Paulo (TAVARES 2000). Em 1997, após ser exposta na Avenida Paulista, a obra passou a integrar o acervo do Instituto Itaú Cultural. Desde 2001, a obra está em comodato com o MAM-SP e permanece exposta no jardim de esculturas da instituição localizada no Parque

Ibirapuera.⁴⁶ A obra *Guarda-Corpo* (1996), apresentada juntamente à *Corrimão* na exposição Rotatórias pertence atualmente à coleção particular de Eduardo Brandão e Jan Fjeld e, desde 2006, também está em comodato com o MAM-SP.⁴⁷

Dessa forma, apesar de sua primeira exposição ter sido realizada em ambiente de galeria, desde *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira*, em 1997, *Corrimão* foi incorporada aos espaços abertos da cidade, assumindo uma dimensão urbana que já fazia parte da poética da obra. Conforme explica Tavares (2000, p. 10), as esculturas que se enquadram no conjunto “estruturas de suporte para um corpo em trânsito” possuem características de objetos de apoio para o corpo observados nos espaços públicos de grande circulação:

Esse conceito pressupõe a obra como âncora para um corpo em deslocamento e tem como objetivo a reflexão sobre as relações que este corpo que caminha e se desloca no espaço e no tempo estabelece com os contextos nos quais se insere. Refiro-me aqui a dois contextos em particular: o contexto urbano, habitado pelos “usuários” em trânsito, e o da arte e suas relações com o observador (TAVARES, 2000, p. 10-11).

Para Tadeu Chiarelli (1999, p. 176), as obras tridimensionais de Tavares, que atuam no limite entre a escultura e o objeto utilitário, “tencionam o campo institucional da arte” ao trabalhar um espaço real. Logo, no trânsito entre o espaço da galeria e os espaços abertos da cidade — seja em um local de fluxo intenso, como a Avenida Paulista, seja em um jardim de esculturas situado no interior de um parque —, *Corrimão* se integra aos contextos nos quais se insere a partir de suas relações com o espectador.

⁴⁶ Informação fornecida à autora pelo Núcleo de Acervo de Obras de Arte do Instituto Itaú Cultural em visita realizada no dia 5 de abril de 2018.

⁴⁷ Informação disponível no site do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <<http://mam.org.br/acervo/cm2006-006-000-tavares-ana-maria/>>. Acesso em: 18 nov. 2018.

**Figura 14 - Corrimão (1996),
na Avenida Paulista**



Fonte: Site da artista
(<http://anamariatavares.com.br>).

Figura 15 – Corrimão (1996), no Parque Ibirapuera



Fonte: Site da artista (<http://anamariatavares.com.br>).

A obra *Sem Título* (1997), de Angelo Venosa (São Paulo, 1954), apresentada em *Diversidade da Escultura* consiste em uma instalação em círculo realizada em alumínio fundido que sugere uma ancestralidade (RIBENBOIM, 1997). Tadeu Chiarelli aponta que o trabalho de Venosa é “detentor de um poderoso universo mítico-poético próprio” (CHIARELLI, 1999, p. 180). Nesse sentido, apesar de parecer se distanciar da tradição tridimensional que se delineou no Brasil no século 20, sua obra consiste em um resultado da nova situação da escultura brasileira observada nas décadas de 1980 e 1990 (Ibidem).

Para Chiarelli (1999, p. 181), os trabalhos de Venosa são “carregados de indícios de eras ancestrais, em que formas ‘impuras’, referentes a monstros meio vegetais e meio animais e fósseis pré-históricos tendem a causar um profundo estranhamento onde quer que sejam instaladas”. O artista, no entanto, rejeita a compreensão de seus trabalhos como metáforas de um corpo arqueológico; apesar disso, assume que têm fortes ligações com formas orgânicas. Venosa, em entrevista à Salzstein (2005, p. 47), afirma que:

A sensação que tenho sobre o meu trabalho é que ele oscila entre dois pólos em constante tensão, sem, no entanto, decidir-se por um deles: de um lado, um impulso barroco, excessivo e compulsivo; de outro, uma vontade de discernimento, de dissecação do caótico, de processos que envolvem fenômenos imprevisíveis e incontornáveis.

Figura 16 - Obra Sem Título (1997), de Angelo Venosa, na Avenida Paulista



Fonte: Gal Oppido.⁴⁸

Figura 17 - Obra *Sem Título* (1997), de Angelo Venosa, no Parque Ibiapuera



Fonte: Site do MAM-SP.⁴⁹

Carlos Fajardo (São Paulo, 1941) participou da exposição com a obra *Sem título* (1997). O trabalho consiste em um bloco de aproximadamente 12 toneladas de granito verde real sobre uma viga de peroba rosa. Acerca da importância da matéria em seus trabalhos, o artista explica, em entrevista a Salzstein (2005, p. 92):

(...) eu evito manipular os materiais, o gesto se reduz a uma atitude que é quase de deposição, criando uma atmosfera extremamente enérgica em relação a esses materiais. Essa atmosfera, todavia, valoriza as possibilidades estruturais deles, assim como as suas possibilidades semânticas.

Assim, seus trabalhos, apesar de muitas vezes lidarem com a materialidade bruta, irradiam uma temporalidade (Ibidem), de forma que existem como relação com o local onde estão instalados. Conforme aponta Celso Favaretto (1999, p. 113), Fajardo e outros artistas do mesmo período, como José Resende, Waltercio Caldas, entre outros, “optando pela realidade imediata da arte, pelo seu sentido imanente, enfatizam os processos e procedimentos conceituais, tensionando os limites da arte moderna, contextualizando o lugar de aparecimento das obras”.

⁴⁸ Imagem disponibilizada à autora pelo Itaú Cultural.

⁴⁹ Disponível em: <<http://mam.org.br/acervo/1998-060-000-venosa-angelo>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

Figura 18 - A obra *Sem título* (1997), de Carlos Fajardo, instalada na Avenida Paulista



Fonte: Gal Oppido.⁵⁰

Figura 19 - A obra de Carlos Fajardo no Jardim de Esculturas do MAM-SP



Fonte: Site do MAM-SP.⁵¹

Em *Diversidade da Escultura*, Carmela Gross (São Paulo, 1946) apresentou a obra *A Negra* (1997). Realizada com tule de *nylon* e estrutura de ferro fixada a uma plataforma com rodízios, a obra possui 3,3 m de altura. Segundo Sônia Salzstein, a verticalidade e a tridimensionalidade da escultura-instalação — cujo nome faz alusão a uma obra referencial da história da arte brasileira, *A Negra* (1923), de Tarsila do Amaral — são “afirmadas a duras penas, por meio de dispositivos cenográficos que se denunciam francamente” (SALZSTEIN, 2005, p. 99).

⁵⁰ Imagem disponibilizada à autora pelo Itaú Cultural.

⁵¹ Disponível em: <<http://mam.org.br/acervo/1998-061-fajardo-carlos>>. Acesso em: 21 nov. 2018.

De acordo com Salzstein, a referência à obra de Tarsila do Amaral constitui uma operação de despiste e deslocamento, visto que não diz respeito a uma alusão fisionômica, referindo-se, antes, à cor do material tule utilizado. Nesse sentido, conforme explica Salzstein, a dimensão “linguística” constitui uma matriz conceitual importante no conjunto da obra de Gross:

A artista está sempre às voltas com os desencontros entre a operação formal dos trabalhos e a carga simbólica de que inevitavelmente eles são portadores; entre a literalidade dos materiais e a representação que inevitavelmente resulta do gesto que os presentifica (Ibidem).

A *Negra* foi posteriormente incorporada ao acervo do MAC-USP. A obra foi exposta em 2017 na exposição *Modos de Ver o Brasil – Itaú Cultural 30 anos*, integrando a retrospectiva da instituição.

Figura 20 - A obra A Negra (1997), de Carmela Gross na Avenida Paulista em 1997.



Fonte: Site da artista (<https://carmelagross.com>).

Cildo Meireles (Rio de Janeiro, 1948) participou da exposição com a obra *Paulista / 97*, que, conforme o seu próprio nome indica, foi criada para a ocasião. Com o trabalho, Meireles propôs incrustar cem parafusos de ouro nas pedras portuguesas

da calçada, em cinquenta pontos distribuídos ao longo da avenida (cinquenta em pedras brancas e cinquenta em pedras pretas), intervindo diretamente no meio urbano.

Figura 21 - Cildo Meireles realizando a intervenção *Paulista / 97* (1997) na Avenida Paulista para a exposição *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira*



Fonte: Gal Oppido.⁵²

Além do valor simbólico da presença do ouro na avenida, importante centro financeiro brasileiro, a obra atraía a atenção dos transeuntes para o chão, em uma referência ao tempo acelerado dos grandes centros urbanos.

O trabalho busca associar o substrato simbólico que a avenida evoca, em última instância o valor pecuniário, a essa coisa anódina e tão importante que é o chão que você pisa. Depois que o trabalho foi divulgado na imprensa, era interessante perceber muitas pessoas olhando para o chão em plena avenida Paulista; estavam procurando as pedras, mas, sobretudo, olhavam, realmente, para as calçadas (MEIRELES apud HERKENHOFF, 2001, p. 48)

⁵² Imagem disponibilizada à autora pelo Itaú Cultural.

A declaração de Meireles demonstra a forte relação que a obra possui com o espaço público urbano, vinculando-se a um contexto específico exprimido pela Avenida Paulista. De acordo com Frederico Moraes, o fato de Meireles ter morado em diversas cidades, tanto no Brasil quanto no exterior, tem influência em seu trabalho: “este nomadismo, que permite ao artista entrar em contato com diferentes realidades socioculturais, repercute no seu processo criador” (MORAIS, 1999, p. 237). Dessa forma, é possível dizer que a obra de Meireles realizada em um espaço público, como é o caso de *Paulista / 97*, é também orientada pelas relações que se desenvolvem nesses espaços.

Cildo é um sensível e atento observador da realidade ao seu redor: comportamentos, atitudes, política, economia, signos, sinais, cultura oral, etc. Mas ao transpor suas observações para o campo da arte, estabelece novas relações ou equações trazendo à tona o que se esconde atrás das aparências, as regras não escritas, paradoxos (MORAIS, 1999, p. 237).

Os sentidos nos trabalhos de Cildo Meireles, então, se desdobram nessa constante troca entre obra, espaço e espectador. Apesar de o artista acreditar na autonomia de seus trabalhos,⁵³ o que permite o seu trânsito entre espaços de realização distintos, suas obras não deixam de apresentar uma dimensão espacial vinculada aos contextos de criação, razão pela qual promove o extravasamento de ambiente institucional para o meio urbano.

Figura 22 - Pedra portuguesa com parafuso de ouro encrustado, parte da obra *Paulista/97*



Fonte: Gal Oppido.⁵⁴

Figura 23 - Instalação das pedras da obra *Paulista/97*, de Cildo Meireles, na calçada da avenida.



Fonte: Gal Oppido.⁵⁵

⁵³ Ver a reportagem “As portas da percepção de Cildo Meireles”, do jornal O Estado de S. Paulo (10 de agosto de 2014). Disponível em: <<https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,as-portas-da-percepcao-de-cildo-meireles,1541778>>. Acesso em: 10 jun. 2018.

⁵⁴ Imagem disponibilizada à autora pelo Itaú Cultural.

⁵⁵ Imagem disponibilizada à autora pelo Itaú Cultural.

Daniel Acosta (Rio Grande do Sul, 1965) integrou a mostra com a obra *A terra prometida* (1997). Realizado com latão repuxado e cromado e cordas de nylon e medindo mais de três metros de altura e de largura, o trabalho foi instalado sob a marquise da entrada principal do Conjunto Nacional.

Figura 24 - A obra *Terra prometida* (1997), de Daniel Acosta, instalada em frente ao Conjunto Nacional na calçada da Avenida Paulista



Fonte: Gal Oppido.⁵⁶

Em *Diversidade da Escultura*, a artista Eliane Prolik (Paraná, 1960) apresentou a obra *Paleo Páz* (1996).⁵⁷ O trabalho consiste em elementos de ferro com pequenos seixos, atingindo 4,2 m de altura. As peças, longas hastes em formato de pá no topo, são instaladas diretamente na calçada em diversas direções, formando um conjunto escultórico. A obra, que já havia sido exposta no ano anterior, em 1996, no último andar do edifício do Centro Cultural São Paulo, foi proposta para ocupar o espaço da Avenida Paulista, havendo a possibilidade de complementação com novos elementos.⁵⁸

⁵⁶ Imagem disponibilizada à autora pelo Itaú Cultural.

⁵⁷ Na documentação da exposição preservada pelo Centro de Memória, Documentação e Referência do Itaú Cultural a obra aparece com o nome "Pálio". Entretanto, no site e no *folder* da exposição a obra aparece com o nome "Paleo Páz". Documentação consultada pela autora na instituição no dia 5 de abril de 2018.

⁵⁸ Informação disponível em documentação consultada pela autora no Instituto Itaú Cultural no dia 5 de abril de 2018.

Segundo Salzstein (2005, p. 121), Prolik utiliza-se desses objetos do cotidiano em sua escultura, “mostrando que ela surge não apenas da relação do artista com a matéria, mas também de um diálogo das coisas que estão no mundo”, criando, dessa forma, uma relação com o contexto urbano no qual se insere. Para a artista, conforme explica em entrevista (Ibidem, p. 125), embora no Centro Cultural São Paulo a obra não estivesse “propriamente em uma área de circulação pública livre, já precisava responder ao fato de o local ser aberto e circundado por situações urbanas”.

Entre 1998 e 2001, em decorrência do projeto *Fronteiras*,⁵⁹ também realizado pelo Itaú Cultural, a obra *Paleo Páz*, de Prolik, foi expandida, sendo incorporadas novas peças iguais às já existentes, que passaram a constituir dois conjuntos escultóricos — *Pálio I* e *Pálio II* —, instalados permanentemente na cidade de Ponta Porã, no Mato Grosso do Sul. A artista, em entrevista à Salzstein (2005, p. 125), explica que, na Avenida Paulista, o trabalho possuía dimensões menores — assim como no Centro Cultural São Paulo — em razão da pouca disponibilidade de espaço proporcionada pela calçada e pela grande circulação de pessoas; já em Ponta Porã, o espaço escolhido era mais amplo e, dessa forma, a obra se expandiu naturalmente.

Em Ponta Porã, na medida em que o trabalho foi instalado em um gramado, houve uma elevação do solo feita com cimento, de forma que os limites do conjunto parecem mais claramente definidos. Segundo Prolik, em entrevista a Salzstein (Ibidem, p. 133), a intervenção foi necessária para que a área não retivesse água. Sobre essa questão, a artista observa:

É interessante perceber que esse mimetismo do trabalho com objetos urbanos (...) ficou mais evidenciado na instalação em Ponta Porã; em São Paulo, ao contrário, parecia haver uma relação de mimetismo com a natureza; naquele caso, a verticalidade, por exemplo, era comumente relacionada a um aspecto de vegetação.

⁵⁹ O projeto *Fronteiras*, conforme descrito brevemente na introdução deste trabalho, foi desenvolvido pelo Instituto Itaú Cultural de 1998 a 2001 e consistiu em duas etapas. Na primeira delas, fotógrafos e videoartistas percorreram regiões fronteiriças do Brasil de Norte a Sul, produzindo um ensaio fotográfico e a série videográfica *Viagens na fronteira*. Na segunda, nove artistas plásticos — dentre os quais Eliane Prolik — foram convidados pela instituição para conceber obras de escala ambiental que tivessem como ideia principal a noção de “fronteira”, uma vez que as obras seriam instaladas em regiões fronteiriças do Brasil com os demais países-membros do Mercado Comum do Sul (Mercosul) — Argentina, Paraguai e Uruguai. O objetivo do projeto era que as obras atuassem como marcos geográficos, constituindo, ao mesmo tempo, um “acervo permanente de obras públicas” (SALZSTEIN, 2005, p. 11).

Desse modo, a obra, ao se expandir e ser instalada em um novo espaço, assume novo significado e nova relação com o entorno que não existia no ambiente da Avenida Paulista. O espaço de Ponta Porã, em relação à proposta da curadoria do projeto *Fronteiras*, incorporou à obra a ideia de uma dimensão geográfica vinculada à ideia de fronteira, tornando-se um marco no território.

Figura 25 - A obra *Paleo Páz* (1996), de Eliane Prolik, instalada na Avenida Paulista em 1997



Fonte: Gal Oppido.⁶⁰

⁶⁰ Imagem disponibilizada à autora pelo Itaú Cultural.

Figura 26 - A obra “expandida” em *Pálio I* (1996/1999), instalada em Ponta Porã – MS, como parte do projeto *Fronteiras*



Fonte: Salzstein (2005, p. 124).

Figura 27 - A obra “expandida” em *Pálio II* (1996/1999), instalada em Ponta Porã – MS, como parte do projeto *Fronteiras*



Fonte: Salzstein (2005, p. 124).

Frans Krajcberg (Polônia, 1921 – Rio de Janeiro, 2017), artista nascido na Polônia e naturalizado brasileiro, já possuía uma obra exposta na Avenida Paulista quando foi convidado pelo Instituto Itaú Cultural a apresentar outra obra para ocupar o espaço durante a mostra *Diversidade da Escultura*. O artista então expôs a obra *Sem título* (1997), realizada em madeira com pigmentos naturais (manganês e terra vermelha), integrante da série *Queimadas*.

Segundo Frederico de Moraes (1999, p. 238), a obra do artista, a partir da década de 1950, constitui uma abordagem direta da natureza, que, no entanto, não é mimética, uma vez que absorve o imaginário do artista. Assim, “ao fazer de sua obra uma espécie de memória da natureza, enquanto criadora de formas, Frans Krajcberg quer anular outra memória, seu próprio passado” (Ibidem), marcado pela Segunda Guerra Mundial. Sua obra, porém, “adquire um significado universal, quando encarada no plano mais ambicioso de uma política ou ética geológica” (Ibidem). A obra, por ser realizada em madeira, material suscetível a intempéries, já estava programada para deixar o ambiente da avenida após o fim dos 25 dias da exposição.

Figura 28 - A obra *Sem título* (1997), de Frans Krajcberg, instalada na Avenida Paulista em 1997



Fonte: Gal Oppido.⁶¹

O artista José Bento (Bahia, 1962), que se mudou ainda nos primeiros anos de vida para Belo Horizonte, participou integrou a exposição com a obra *Sem título* (1997). A obra consistia em dois troncos de madeira — jequitibá rosa/sapucaia — sobrepostos e foi exposta diretamente sobre a calçada da avenida. Ricardo Ribenboim (1997) explica que os “dois troncos quase intocados e seculares” conferiam um caráter brutalista ao trabalho.

⁶¹ Imagem disponibilizada à autora pelo Itaú Cultural.

Figura 29 - A obra *Sem título* (1997), de José Bento, instalada na Avenida Paulista em 1997



Fonte: Gal Oppido.⁶²

José Resende (São Paulo, 1945) possui uma trajetória artística bastante vinculada à tradição escultórica. Conforme explica Salzstein (2005, p. 145), “sua obra vem se desdobrando desde meados da década de 1960 na forma de um duelo corrosivo com a linguagem da escultura, estirando ao máximo os limites desta e levando-a a uma desevolva exploração do espaço”.

Em *Diversidade da Escultura*, Resende apresentou a obra *Sem título* (1997), uma escultura de aço com 12 m de comprimento e 1,5 m de altura, posicionada ao longo da calçada da Avenida Paulista, de forma a alterar o fluxo dos pedestres, assim como o corrimão de Ana Maria Tavares (RIBENBOIM, 1997).

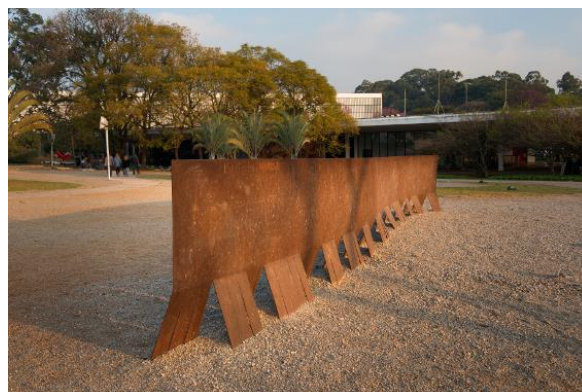
⁶² Imagem disponibilizada à autora pelo Itaú Cultural.

Figura 30 - A obra *Sem título* (1997), de José Resende, exposta na calçada da Avenida Paulista, em 1997



Fonte: Gal Oppido.⁶³

Figura 31 - A mesma obra no Jardim de José Resende, no Jardim de Esculturas do MAM-SP, onde está instalada atualmente



Fonte: Site do MAM-SP.⁶⁴

Figura 32 - A extensão da obra *Sem título* (1997), de José Resende instalada sobre chão de brita no Parque Ibirapuera, próxima ao edifício da Oca



Fonte: Imagem da autora.

Ao final da década de 1980, o trabalho do artista começa a problematizar a relação entre a escultura e o espaço da cidade contemporânea, a partir de uma

⁶³ Imagem disponibilizada à autora pelo Itaú Cultural.

⁶⁴ Disponível em: <<http://mam.org.br/acervo/1998-063-resende-jose>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

escultura como ação, na qual os materiais eram advindos desse universo urbano (SALZSTEIN, 2005, p. 145). Nesse processo, “as esculturas passaram a se realizar mediante ações pontuais, em que o artista reagia espontaneamente ao jogo de forças e compensações recíprocas entre os diversos elementos envolvidos” (Ibidem).

Com relação à importância do espaço de instalação para seus trabalhos, Resende afirma em entrevista à Salzstein (2005, p. 151-152) que “tem sempre um cálculo em relação ao lugar, mas esse cálculo faz com que ele (o trabalho) produza para si as condições de uma relativa autonomia”. Após a exposição organizada pelo Itaú Cultural, a obra de Resende foi transportada para o Jardim de Esculturas do MAM-SP, no Parque Ibirapuera. Se, na Avenida Paulista, a obra desviava os transeuntes de seu caminho, conforme falou Ribenboim à época, no parque a obra está instalada em um espaço com brita no chão e o percurso proposto pelo Jardim de Esculturas aos pedestres, uma calçada, passa ao largo do trabalho, conferindo-lhe uma outra interação com o observador.

Marcos Coelho Benjamim (Minas Gerais, 1952) participou da exposição com a obra *Sem título* (1990-1997). O trabalho, uma escultura de 3,5 m de altura feita com ferro e pedra, consiste em um projeto do ano de 1990 realizado no ano de 1997 para a exposição do Itaú Cultural. Conforme aponta Frederico de Moraes (1999, p. 244), Benjamim, assim como outros artistas mineiros, faz do ofício uma poética, e, ao utilizar em seu trabalho materiais brutos, “reconstrói neles/com eles este ‘sentimento de mundo’ muito próprio dos mineiros” (MORAIS, 1999, p. 245).

Figura 33 - A obra *Sem título* (1990 - 1997), de Marcos Coelho Benjamim, instalada na Avenida Paulista em 1997



Fonte: Gal Oppido.⁶⁵

Especificamente para a exposição realizada pelo Itaú Cultural, o artista Nuno Ramos (São Paulo, 1960) concebeu a obra efêmera *Fornalha* (1997), tendo em mente o espaço da Avenida Paulista. Para tanto, criou um muro “de solo cimento, como uma parede arqueológica”.⁶⁶ Segundo o artista, a obra foi pensada como um muro incendiado por dentro, mas acabou por assemelhar-se mais a um muro com uma lareira dentro.⁶⁷ Com um comprimento de 20 m, pouco mais de 3 m de altura e 1,5 m de espessura, o trabalho ocupava um grande espaço da avenida. A boca da lareira encontrava-se cerca de dois metros no interior do muro e a chaminé saía em diagonal na outra ponta, na parte de cima, na outra extremidade.

⁶⁵ Imagem disponibilizada à autora pelo Itaú Cultural

⁶⁶ Declaração fornecida pelo artista à autora por mensagem eletrônica no dia 29 de novembro de 2018.

⁶⁷ Idem.

Figura 34 - A obra efêmera *Fornalha* (1997), de Nuno Ramos, realizada para o espaço da Avenida Paulista em ocasião da exposição realizada em 1997



Fonte: Site do artista (<http://www.nunoramos.com.br>).

Para Ramos, “em relação à av. Paulista, talvez a coisa mais bonita fosse ver o fogo na calçada, vindo de dentro do muro, desde longe, inclusive por quem passava de carro”.⁶⁸ Dessa forma, *Fornalha*, ao mesmo tempo em que, com sua larga escala, obstrui o fluxo da calçada, integra-se à paisagem urbana do centro financeiro. Sônia Salzstein afirma que a produção do artista é marcada pela fusão entre literatura, escultura e pintura, cuja união ocasiona um “monumental esforço de espacialização”.

Tal esforço de espacialização confere aos trabalhos uma “atmosfera” e, de certo modo, transforma-os todos em “ambientes”, em objetos em estado de potência, em que é a força das imagens, das associações entre uma constelação de imagens díspares, que dilata extraordinariamente o espaço; não por acaso, muitas pinturas e esculturas de Nuno afirmam uma presença que repercute para muito além da fisicalidade dos processos envolvidos (SALZSTEIN, 2005, p. 189).

Apesar de a questão da especialidade e da temporalidade ser, portanto, importante para os trabalhos do artista, que se voltam para o aspecto da experiência, Ramos pensa que a obra *Fornalha* poderia ser reapresentada em um outro local. A ideia seria mantida, contudo, aspectos físicos referentes ao formato e às dimensões seriam alterados.⁶⁹

⁶⁸ Idem.

⁶⁹ Declaração fornecida pelo artista à autora por mensagem eletrônica no dia 29 de novembro de 2018.

Figura 35 - *Fornalha* (1997), com a sua chama queimando no período noturno



Fonte: Site do artista (<http://www.nunoramos.com.br>).

Regina Silveira (Rio Grande do Sul, 1939) apresentou em *Diversidade da Escultura* a obra *Super-herói (Night and Day)*. Pensada especificamente para o espaço da Avenida Paulista, a obra é constituída por duas partes: a sombra do super-herói realizada em recorte vinílico afixado em um prédio da avenida e uma projeção a *laser* ativada em dias agendados durante o período noturno. A obra, que já havia sido pensada pela artista para o local antes mesmo do convite do Itaú Cultural, se relaciona ao contexto “pelo discurso de poder implicado nas narrativas do herói”, em uma referência às grandes corporações presentes na avenida.⁷⁰ Dessa forma, a obra de Silveira se caracteriza pela especificidade do local em sua apreensão.

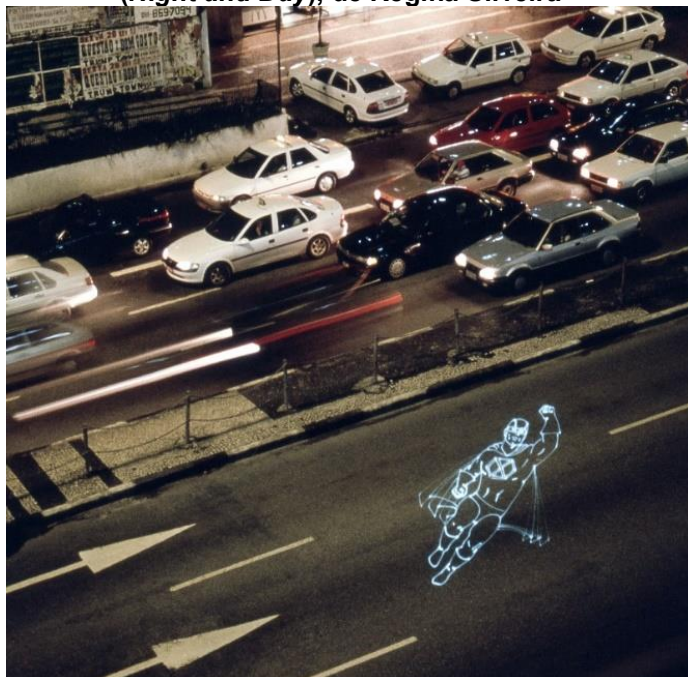
⁷⁰ Declaração fornecida pela artista à autora por mensagem eletrônica no dia 6 de novembro de 2018.

Figura 36 - Adesivo vinílico Super-Herói (Night and Day).



Fonte: Regina Silveira.⁷¹

Figura 37 - Projeção a laser, Super-Herói (Night and Day), de Regina Silveira



Fonte: Regina Silveira.⁷²

Além da Avenida Paulista, a projeção a *laser* foi reapresentada posteriormente em Buenos Aires, em 1999, e em San Juan de Puerto Rico, em 2000, em centros urbanos, mantendo, dessa forma, o seu contexto de apresentação. Já a sombra em vinil foi feita somente na Avenida Paulista e em ocasião da exposição *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira* e foi projetada especificamente para as dimensões do edifício do Banco Itaú no qual foi instalada:

(...) pra saber como eu ia fazer o super-herói na Paulista, que tamanho tinha que ter, tive de fotografar de longe, de onde as pessoas iam ver, pra saber onde queria que alcançasse o pé, a cabeça. Eu fiz isso em diversas fotos; no caso do super-herói, tirei fotos e desenhei em cima das fotos. Depois, eu contava os andares pelas janelinhas, três metros cada andar, eu sabia mais ou menos. Então, é uma coisa empírica, sempre em cima de desenho, fotografia.⁷³

A artista possui em seu arquivo pessoal os desenhos preparatórios para a sombra realizada em adesivo vinílico, além de um pequeno texto de apresentação do projeto.

⁷¹ Imagem disponibilizada pela artista.

⁷² Imagem disponibilizada pela artista.

⁷³ Declaração da artista no site do projeto Ocupação do Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/regina-silveira/conceito/?content_link=11>. Acesso em: 17 nov. 2018.

Já o artista Sérvulo Esmeraldo (Ceará, 1929-2017) apresentou a obra *Tetraedros* (1997). A escultura, realizada em aço SAC 50, é composta por dois tetraedros acoplado por uma aresta. A obra foi instalada na calçada da Avenida Paulista em frente à Casa das Rosas, próxima ao edifício-sede do Instituto Itaú Cultural. Atualmente, está instalada no Jardim de Esculturas do MAM-SP.

Figura 38 - *Tetraedros* (1997), do artista cearense Sérvulo Esmeraldo, Avenida Paulista (1997)



Fonte: Gal Oppido.⁷⁴

Figura 39 - *Tetraedros* (1997), de Sérvulo Esmeraldo, atualmente exposta no Jardim de Esculturas do MAM-SP



Fonte: Site do MAM-SP.⁷⁵

A obra de Shirley Paes Leme (Goiás, 1955) apresentada na Avenida Paulista em novembro de 1997 foi *Como uma chama II* (1997). Feito com galhos de eucalipto, o trabalho não foi realizado especificamente para a ocasião, tendo sido selecionado pelo curador Ricardo Ribenboim. Apesar de não ser uma obra de difícil conservação, visto que o material usado em sua constituição passou por tratamento para afugentar pragas, desde o início a intenção era de que a obra permanecesse em um ambiente aberto como o da Avenida Paulista somente por um curto período de tempo e que depois seguisse para um espaço coberto, de forma a se evitar a ação de intempéries.⁷⁶ Na medida em que, após a exposição, a obra passou a integrar o acervo do Instituto Itaú Cultural, atualmente encontra-se exposta no Centro Empresarial Itaú Unibanco, juntamente com diversas outras obras de arte.

Na Avenida Paulista, em 1997, o trabalho de mais de 6 m de altura foi exposto sobre uma plataforma de concreto e travado com o uso de ganchos afixados na calçada. Desse modo, o seu aspecto monumental foi amplificado.

⁷⁴ Imagem disponibilizada à autora pelo Itaú Cultural

⁷⁵ Disponível em: <<http://mam.org.br/acervo/cm2001-002-esmeraldo-servulo>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

⁷⁶ Informações fornecidas pela artista à autora por mensagem eletrônica no dia 17 de outubro de 2018.

Figura 40 - *Como uma chama II* (1997), de Shirley Paes Leme, exposta sobre plataforma de concreto na Avenida Paulista em 1997



Fonte: Gal Oppido.⁷⁷

Figura 41 - *Como uma chama II* (1997), de Shirley Paes Leme, permanentemente exposta no Centro Empresarial Itaú Unibanco



Fonte: João L. Musa, Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.⁷⁸

⁷⁷ Imagem disponibilizada à autora pelo Itaú Cultural.

⁷⁸ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra44208/como-uma-chama-ii>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

A obra que Siron Franco (Goiás, 1947) apresentou na exposição, *Balanço* (1997), consiste em uma instalação na forma de um balanço, cujos assentos são três bustos de bronze em tamanho natural, posicionados de cabeça para baixo e presos em uma estrutura de ferro. O trabalho, que foi instalado em uma esquina da Avenida Paulista, foi fixado em blocos de concreto, e os bustos foram travados na calçada com cabos de aço.

Figura 42 - *Balanço* (1997), na Avenida Paulista em 1997



Fonte: Gal Oppido.⁷⁹

Figura 43 - *Balanço* (1997), no interior da galeria, posteriormente.



Fonte: Edouard Fraipont.⁸⁰

Para *Diversidade da Escultura*, Tunga (Pernambuco, 1952 – Rio de Janeiro, 2016) apresentou uma performance realizada na abertura da exposição, no dia 5 de novembro de 1997, na Avenida Paulista. O trabalho, denominado *100 redes e tralhas* (1997), contava com uma centena de *performers*, que compunham o lado ativo da obra. Segundo o artista,⁸¹ a obra aludia à cultura dinâmica de nosso país, “fênix do movimento civilizatório de nossa terra”.

Cada um dos *performers* cumpria “uma série de ritos, transformando e dispondo elementos por eles portados”. Esse conjunto — elementos e *performers* em ação —, formavam a totalidade da obra. Em sua proposta para o Itaú Cultural, Tunga descreve o trabalho:⁸²

⁷⁹ Imagem disponibilizada à autora pelo Itaú Cultural.

⁸⁰ Imagem disponibilizada à autora pelo Itaú Cultural.

⁸¹ Informação disponível na proposta enviada pelo artista ao Instituto Itaú Cultural e consultada pela autora em visita à instituição no dia 26 de novembro de 2018.

⁸² Idem.

Partem (os performers) de um ponto com o determinado momento, levando um carrinho e sua “tralha”. Deverão se agrupar em movimento contínuo nesse primeiro espaço de onde aos poucos se dispersam, reencontrar-se num mesmo território onde cada qual de modo isolado e solitário, cumprirá suas tarefas. Estas constituem-se como obras efêmeras embora cada ator cumpra as mesmas tarefas, cabe a ele imprimir um sotaque peculiar à sua pequena obra. A diversidade da totalidade será pois a pluralidade expressões de um mesmo fazer.

Cada *performer* portava um carrinho de feira, dentro dos quais havia uma estrutura para uma rede. Após instalarem-se e montarem as redes, os *performers* utilizariam outros materiais presentes no interior dos carrinhos para criar pequenas obras. Após as quatro horas de duração da ação, os *performers* se dispersariam, deixando apenas os testemunhos efêmeros.⁸³

Waltercio Caldas (Rio de Janeiro, 1946) propôs para a exposição no espaço da Avenida Paulista a obra *Espelho sem aço* (1997). A escultura, realizada em aço inoxidável polido, é composta por três partes, expostas sobre uma plataforma de granito preto. O conjunto escultórico, que apresenta 3 m de altura, mais de 6 m de largura e pouco mais de 3 m de profundidade, foi exposto em frente ao Edifício do Itaú Cultural. Com relação a uma dimensão pública dos trabalhos expostos em locais abertos, o artista comenta em entrevista à Salzstein (2005, p. 221-222):

Todo objeto público sofre de “excesso de visibilidade”: o objeto, por sua própria natureza, destina-se a ser visto, a ingressar em um sistema que lhe é externo, ou ao menos extrínseco a ele... O desafio é produzir um objeto que seja suficientemente discreto para garantir sua presença nesse sistema de visibilidade ultracarregado, e que possa frequentar o campo óptico das pessoas por sedimentação, e não por imposição. (...) Nesse sentido, entendo o olhar não como receptáculo de imagens “externas”, processadas fora dele, e sim como o elemento ativo dessa relação.

Frederico Morais (1999, p. 239) afirma que o estilo de Waltercio Caldas consiste em uma “precisão, transparência, cálculo, microemotividade, inteligência”, de forma que o conceito se torna parte importante do trabalho, mesmo para aqueles realizados nos espaços abertos, como esclarece Caldas em entrevista a Salzstein (op.cit., p. 228-230):

Toda escultura pública acaba tendo de lidar com estados diversos de presença: há o mundo e esse local onde você está, o mundo e a atualidade

⁸³ Um registro audiovisual da *performance*, parte de documentário de Roberto Moreira, pode ser visto no canal da instituição no site YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=5peSTNx6uaU>>. Acesso em 4 dez. 2018.

de sua presença. O fato de a escultura ser instalada em um local público não significa que ela precise gritar para ser ouvida; ela não precisa se render a uma demanda de comunicação estranha a si para ganhar dimensão pública. Ela pode até sussurrar, pois, afinal, todos estão ali; ela é a evidência de sua presença, e essa presença não deixa de ser uma emanção de tudo o que está em volta.

Nesse sentido, o artista demonstra que é justamente a partir das “impecáveis linhas de aço” (RIBENBOIM, 1997), desse cuidado com a forma e estruturas dos trabalhos, que estabelece a relação com o espaço de instalação, com o meio urbano e com os espectadores.

Figura 44 - A obra *Espelho sem aço* (1997), de Waltercio Caldas, em frente ao Instituto Itaú Cultural, em 1997



Fonte: Gal Oppido.⁸⁴

Figura 45 - A obra *Espelho sem aço* (1997), de Waltercio Caldas, no Itaú Unibanco Centro Empresarial



Fonte: Caio Kauffmann, Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras.⁸⁵

3.3 A incorporação ao acervo

Apesar de muitas destas obras terem sido concebidas não apenas para serem fruídas em espaços exteriores ao do museu ou da galeria, mas também para se

⁸⁴ Imagem disponibilizada à autora pelo Itaú Cultural.

⁸⁵ Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra38408/espelho-sem-aco>>. Acesso em: 15 Mar. 2019.

realizarem no contexto urbano, algumas delas passaram a integrar o acervo de obras de arte do Instituto Itaú Cultural. Nesse sentido, trazem desafios às atividades de preservação, que têm como um de seus objetivos assegurar a perenidade das obras. Com isso, alguns apontamentos sobre do conceito de musealização, de forma a possibilitar uma melhor compreensão acerca da presença dessas obras em acervos museológicos, fazem-se necessários para darmos continuidade a essa reflexão.

O conceito de musealização foi introduzido no campo da Museologia por Zbynek Stránský no início da década 1970, atrelado ao conceito de musealidade (LOUREIRO; LOUREIRO, 2013, p. 6). A musealização, consiste, de maneira ampla, no processo de retirar uma coisa de seu contexto original e integrá-la a um acervo, tornando-a um objeto de museu e reconhecendo o seu valor de documento, modificando, dessa forma, o seu estatuto (DESVALLÉES e MAIRESE, 2013). O objetivo desse processo é a preservação, uma vez que a coisa “assume o papel de evidência material e imaterial do homem e do seu meio” (DESVALLÉES; MAIRESE, 2013, p. 57) e passa a ser objeto de estudo e de apreciação:

[...] uma expressão da tendência humana universal de preservar, contra a mudança e a degradação naturais, os elementos da realidade objetiva que representam os valores culturais que o homem, enquanto ser cultural, tem a necessidade de conservar de acordo com o seu próprio interesse (STRÁNSKÝ, 1995 apud SOARES, 2017, p. 146).

De acordo com André Desvallées e François Mairesse (2013, p. 57), no processo de musealização “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”, sem, no entanto, constituir a realidade ela mesma. Podemos dizer que a musealidade de uma coisa seria, portanto, o seu valor documental, e a musealização, o ato de reconhecer esse valor e preservá-lo como tal.

Logo, o processo de musealização, para Stránský (1995 apud DESVALLÉES e MAIRESE, 2013, p. 57), não consiste apenas em retirar o objeto de seu uso e levá-lo para o interior do museu. Não é somente esse movimento que proporciona uma mudança de estatuto do objeto, mas sim a mudança de contexto relacionada a um processo de seleção, de thesaurização e de apresentação (DESVALLÉES e MAIRESE, 2013, p. 57). À thesaurização estão implícitas as atividades de documentação museológica, que têm por objetivo recuperar as informações perdidas

na retirada do objeto de seu contexto original (GUIGUÈRE, 2012, p. 5). Quando um objeto passa por essas três etapas, ele torna-se, portanto, um objeto de museu; isto é, um objeto que tem a função de significar, que não apenas faz parte de uma coleção, mas que possui nela uma função específica, e, por fim, é um objeto tratado, que passou por uma série de procedimentos museológicos (Idem, p. 6).

Apesar disso, quando tratamos de obras de arte contemporânea, alguns aspectos do conceito tradicional de musealização não se aplicam tão claramente. Essas obras — que frequentemente são caracterizadas por sua efemeridade, transitoriedade, materialidade intermitente e/ou aspecto relacional —, apesar de serem dotadas de musealidade, não necessariamente passam pela etapa inicial do processo de musealização, que é a retirada de seu contexto original.

Se é verdade que as noções de “extração” ou de “descontextualização” designam com precisão a etapa inicial do processo de musealização de obras antigas, de artefatos ou de espécimes, elas não têm sentido para expressar o fenômeno relativo a certos trabalhos contemporâneos. De fato, essas noções não podem traduzir a entrada nas coleções museais de peças que são especificamente criadas para o espaço do museu ou que não “existem” para fora do momento em que encontram-se expostas nesse ambiente (GUIGUÈRE, 2012, p. 6).⁸⁶

Desse modo, em se tratando da arte contemporânea, o conceito de musealização não é rígido, podendo, por vezes, referir-se apenas à entrada de uma obra em um acervo e os consequentes processos de thesaurização e exposição. Além disso, devido à imaterialidade ou transitoriedade de algumas obras, a documentação museológica pode, ela mesma, desempenhar o papel de obra em uma exposição (BÉNICHOU, 2010; POINSOT, 2012).

Das 19 obras apresentadas em *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira*, em 1997, onze foram incorporadas ao acervo de obras de arte do Itaú Cultural: *Coluna*, de Amílcar de Castro; *Corrimão*, de Ana Maria Tavares; *Paulista / 97*, de Cildo Meireles; *Sem título*, de Franz Krajcberg; *Sem título*, de José Bento; *Sem título*, de Marcos Coelho Benjamim; *Super-Herói (Night and Day)*, de Regina Silveira; *Tetraedos*, de Sérvulo Esmeraldo; *Como uma chama II*, de Shirley Paes Leme;

⁸⁶ No original: “S’il est vrai que les notions d’« *arrachement* » ou de « *décontextualisation* » désignent avec justesse l’étape initiale du processus de muséalisation des œuvres anciennes, des artefacts ou des spécimens, elles n’ont pas de sens pour exprimer le phénomène à l’égard de certaines pièces contemporaines. En effet, ces notions ne peuvent traduire l’entrée, dans les collections muséales, des pièces qui sont spécifiquement créés pour l’espace du musée ou qui n’« *existent* » qu’au moment où elles se trouvent exposées dans son environnement.”

Balanço, de Siron Franco; e *Espelho sem aço*, de Waltercio Caldas. Outras quatro foram doadas ao MAM-SP, passando a integrar também um acervo museológico: *Sem título*, de Ângelo Venosa; *Sem título*, de Carlos Fajardo; *A terra prometida*, de Daniel Acosta; e *Sem título*, de José Resende. Exceto a obra de Daniel Acosta, as demais obras doadas encontram-se no jardim de esculturas da instituição, no Parque Ibirapuera, na cidade de São Paulo, permanecendo, assim, em um espaço aberto.

A assimilação das obras ao acervo do Itaú Cultural se deu de maneiras distintas. O trabalho de Amilcar de Castro é o único que foi deixado em sua localização original de 1997, no ambiente urbano e próximo ao edifício-sede da instituição. A obra de Marcos Coelho Benjamim permanece salvaguardada na reserva técnica, assim como o trabalho de Regina Silveira, que inaugurou a coleção que hoje constitui o acervo de arte tecnológica da instituição.⁸⁷

Tanto a obra de Ana Maria Tavares quanto a de Sérvulo Esmeraldo estão em comodato com o MAM-SP e permanecem no jardim de esculturas da instituição juntamente às demais obras doadas ao museu no ano de 1998. A manutenção dos registros documentais e da conservação das obras no período do comodato é de responsabilidade do MAM-SP.⁸⁸ Apesar do jardim de esculturas do MAM-SP estar localizado em um espaço público aberto, o Parque Ibirapuera, a relação das obras com o ambiente urbano torna-se diferente daquela adquirida na Avenida Paulista. É possível dizer que o jardim de esculturas de uma instituição museológica se assemelharia, de certo modo, ao que Jesús Pedro Lorente denomina de “museu de escultura ao ar livre” (2013), que são coleções musealizadas, com fins de deleite e educação, e que se relacionam entre si como parte de um acervo. Segundo o autor (2013, p. 78), distinguem-se de intervenções isoladas com as de *Land Art*, na medida em que a contextualização com o entorno cultural é mais importante que a relação com o entorno natural. Além disso, os jardins de esculturas, com muita frequência, são fechados no período da noite, além possuírem vigilância, diferentemente de um espaço aberto permanentemente, como é o caso da Avenida Paulista.

O Jardim de Esculturas do MAM-SP foi inaugurado em 1993. Com projeto paisagístico de Roberto Burle Marx, apresenta atualmente 30 obras de 26 artistas em

⁸⁷ Informação obtida no site do projeto Ocupação do Itaú Cultural. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/regina-silveira/conceito/?content_link=11>. Acesso em: 17 nov. 2018.

⁸⁸ Informação fornecida à autora pelo Núcleo de Acervo de Obras de Arte em visita à instituição realizada no dia 5 de abril de 2018.

uma área de 6 mil metros quadrados, sendo considerado um dos principais acervos brasileiros expostos a céu aberto, e visitas educativas são realizadas regularmente pela instituição.⁸⁹ O Jardim de Esculturas do MAM-SP permanece disponível à visitação durante todo o período em que o Parque Ibirapuera está aberto ao público, todos os dias da semana, durante 19 horas do dia, fechando somente no período noturno.

Figura 46 - Placa disponibilizada no Parque Ibirapuera contendo o mapa do Jardim de Esculturas do MAM-SP e a lista de artistas e obras



Fonte: imagem da autora.

As obras de Franz Krajcberg, de Shirley Paes Leme, de Siron Franco e de Waltercio Caldas encontram-se atualmente expostas no Itaú Unibanco Centro Empresarial, localizado no bairro de Jabaquara, na cidade de São Paulo. As obras de Krajcberg e Shirley Paes Leme permanecem em um saguão de acesso aos edifícios. Já a de Siron Franco, encontra-se exposta no pátio interno de um dos edifícios, enquanto o trabalho de Waltercio Caldas permanece na área da rua em frente a um

⁸⁹ Informações disponíveis no site oficial do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em: <<http://mam.org.br/exposicao/jardim-de-esculturas>>. Acesso em: 29 nov. 2018.

dos acessos de entrada ao complexo empresarial. É possível para o público externo visitar, acompanhado de um educador, as obras de arte localizadas no centro empresarial com o programa “Caminhando com Arte”, realizado pelo Espaço Memória do Itaú Unibanco. A obra de José Bento, realizada com madeira de jequitibá rosa, permanecia em comodato com o MAC-USP, quando sofreu um ataque de cupins e não pode ser recuperada.⁹⁰

A incorporação da obra de Cildo Meireles ao acervo do Itaú Cultural talvez seja a que apresenta maior complexidade. Na medida em que o trabalho se tratava de uma intervenção direta no espaço urbano, integrando-se fisicamente ao chão da cidade, a opção de acervamento escolhida pela instituição consistiu na retirada das pedras portuguesas que ainda possuíam os parafusos de ouro ao final dos 25 dias de *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira*.

Figura 47 - As pedras portuguesas com parafusos de ouro incrustados retiradas da calçada da Avenida Paulista, integrantes da obra *Paulista / 97* (1997), de Cildo Meireles



Fonte: Herkenhoff (2001, p. 49)

No certificado de autenticidade da obra,⁹¹ ela é categorizada como escultura, e sua técnica seria “ouro sobre pedra”. Já a sua descrição é “parafusos de ouro incrustados na calçada da Av. Paulista”. Na Enciclopédia Itaú Cultural,⁹² no entanto,

⁹⁰ Informação fornecida à autora por Vânia Mamede, do Núcleo de Obras de Arte do Itaú Cultural, por mensagem eletrônica no dia 9 de outubro de 2018.

⁹¹ Consultado pela autora em visita ao Itaú Cultural realizada no dia 5 de abril de 2018.

⁹² PAULISTA/97. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra44209/paulista97>>. Acesso em: 20 de nov. 2018. Verbete da Enciclopédia.

ela é categorizada como tridimensional e consta como técnica “parafuso de ouro incrustado em pedra”, sem qualquer referência ao fato de que as pedras portuguesas em questão costumavam fazer parte das calçadas da Avenida Paulista.

A obra já foi apresentada em outros espaços expositivos, tendo integrado a exposição itinerante *Geografia do Brasil*, com curadoria de Paulo Herkenhoff, apresentada no Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães (MAMAM), em Recife, no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), em Salvador, e no Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio (ECCO), em Brasília, nos anos de 2001 e 2002. Também com curadoria de Herkenhoff, a obra integrou a retrospectiva da instituição realizada em 2017, *Modos de Ver o Brasil – Itaú Cultural 30 anos*, juntamente com as obras de Marcos Coelho Benjamim, de Waltercio Caldas, de Carmela Gross, e de Shirley Paes Leme, em núcleos distintos pensados pela curadoria da exposição.⁹³

Se a obra de Amilcar de Castro foi musealizada sem que houvesse a retirada de seu contexto original, a obra de Cildo Meireles, para que pudesse ser incorporada ao acervo da instituição, sofreu um processo de descontextualização de mesmo modo que artefatos em museus etnográficos ou espécimes em museus de história natural. Sobre a descontextualização sofrida por um objeto de museu, Elisa Nascimento explica que ela ocorre em duas dimensões, a física e a conceitual, que estão relacionadas:

Descontextualizar um objeto pressupõe: 1. A retirada do mesmo de um *contexto primário* e real no qual é parte de uma rede de relações e dotado de determinados valores de uso, econômico, etc.; 2. A integração do mesmo em um *contexto museológico*. Esse procedimento produz efeitos como a *desfuncionalização* do objeto e sua *alienação* ou *secularização*, ou seja, o isolamento do objeto de seu contexto original e sua *ressignificação* em detrimento de uma valorização seja documental, representacional ou contemplativa (NASCIMENTO, 2013, p. 55-56).

Em alguns casos, esse processo não acarreta grandes modificações no significado da obra. Além de *Coluna*, de Amilcar de Castro, que não foi retirada de sua localização original, a obra *Espelho sem aço*, de Waltercio Caldas, foi mantida em um espaço aberto e de grande circulação. Já as obras de Franz Krajcberg, Siron Franco e Shirley Paes Leme foram transportadas para locais com menor fluxo de pessoas e acesso restrito. Com relação à mudança de local de exibição de sua obra, Shirley

⁹³ Informação obtida pela autora na lista de obras que integraram a exposição *Modos de Ver o Brasil – Itaú Cultural – 30 anos*, em visita ao Núcleo de Memória e Pesquisa do Itaú Cultural no dia 26 de novembro de 2018. A obra de Waltercio Caldas e de Shirley Paes Leme integraram o mesmo núcleo.

Paes Leme pensa que “estando em uma instituição dentro da cidade, encontra-se, naturalmente, de outra maneira, dentro do contexto urbano”.⁹⁴ Na medida em que a obra de Shirley Paes Leme não foi pensada especificamente para a Avenida Paulista, a troca de local não acarreta modificações à sua poética.

Já a musealização de obras que foram pensadas em relação ao meio urbano, como é o caso da obra de Meireles, se assemelha ao processo sofrido pelas obras de Arte Funcional quando expostas na galeria ou incorporadas a acervos museológicos.⁹⁵ Segundo Sofia Ponte (2016), em se tratando de obras de Arte Funcional, o desvio de seu contexto original é necessário para a sua existência em um contexto museológico, uma vez que “estabelece relações simbólicas e imateriais com o seu enquadramento social e cultural que decorrer de seu uso” (PONTE, 2016, p. 18).

Paulista / 97 não apresenta um caráter funcional como as obras de arte a que Ponte (2016) se refere ou a artefatos etnográficos. No entanto, possui forte relação com o contexto original de exibição, a Avenida Paulista, e com as práticas espaciais cotidianas desse espaço. Conforme aponta Nick Kaye, se tomarmos as colocações de Michel de Certeau sobre o espaço, que o define como um “local praticado”, podemos dizer que esse espaço é suscetível à imprevisibilidade (KAYE, 2000, p. 5). No caso do ambiente urbano, em que as práticas do espaço são distintas daquelas dos ambientes museológicos, soma-se ainda a percepção dos pedestres, em uma participação que gera novos significados a obra constantemente.

É fato que todas as obras de arte, mesmo quanto musealizadas, encontram-se em um local praticado, isto é, em um espaço aberto à imprevisibilidade e às mais variadas interpretações. Além disso, conforme já apontado anteriormente, o processo de incorporação de uma obra a um acervo museológico agrega novos significados a ela. Entretanto, a retirada de uma obra de arte de um contexto específico admite dimensões distintas, que variam de acordo com o grau de relação da obra com esse entorno.

⁹⁴ Declaração da artista à autora por mensagem eletrônica no dia 17 de outubro.

⁹⁵ Segundo Sofia Ponte (2016), a Arte Funcional é uma manifestação artística contemporânea que trabalha com os domínios conceitual, social e funcional, em uma proximidade grande com o *design*. Esta prática opera para além da estética, e visa “contribuir para uma transformação da esfera social, através de seu envolvimento com novas audiências e da criação de objetos performáticos, concebidos de acordo com os mais diversos tipos de necessidades dessas audiências, que perturbam uma concepção de normalidade” (PONTE, 2016, p. 52). Dessa forma, as obras de Arte Funcional se realizam no meio urbano.

A complexidade do processo de musealização de uma proposta artística acentua-se com o grau de instabilidade de seu conceito. Isto é, nem todas as obras de arte são sujeitas a um processo de musealização tão complicado como o de certas obras de arte relativas à Estética da Participação Social. Parece haver, então, obras de arte que se ajustam mais do que outras, sem necessitarem de grandes intervenções conceptuais e materiais, ao contexto museal (PONTE, 2016, p. 104).

Pode-se dizer o mesmo, portanto, de obras *site-specific* ou intervenções no espaço urbano, que não apenas podem estar vinculadas às especificidades físicas de um local — no caso de *Paulista / 97*, a calçada enquanto chão em que se pisa, e não em sua materialidade bruta, as pedras portuguesas —, mas também de um espaço como *local praticado*, no qual o cidadão, o espectador desinteressado, assume um importante papel. Para a obra de Meireles, o local praticado seria referente às relações de poder implicadas no centro financeiro.

Entretanto, apesar das dificuldades decorrentes da musealização de algumas obras de arte contemporâneas, estratégias podem ser utilizadas com o intuito de minimizar as perdas semânticas implicadas nesse processo. Ponte (2016) propõe uma abordagem etnográfica aos objetos museológicos relativos a obras de Arte Funcional. Assim como artefatos, algumas obras de arte operam de maneiras distintas dentro e fora do ambiente museal e “ambas as instâncias pressupõe diferentes tipos de experiências e conseqüentemente de associações e interpretações” (PONTE, 2016, p. 119). Nesse tocante, uma estratégia de contextualização é a utilização de materiais complementares à obra, em especial a documentação (KAYE, 2000; PONTE, 2016).

4 AS DIMENSÕES DOCUMENTAIS

“Não se trata de simples desejo de estabilidade e permanência, mas da possibilidade de garantir alguma continuidade dentro do tempo, um modo de propiciar a ampliação do espaço vivido.”

Luiz Cláudio da Costa, *A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade*.

4.1 A documentação museológica e a documentação de exposições

Joahanna W. Smit (2008) explica que, ao longo do século XX, a definição de documento foi abordada por duas correntes distintas: uma mais pragmática, com representantes estadunidenses, que considerava como documento os registros gráficos, enfatizando o seu caráter intencional; e outra funcionalista, iniciada na Bélgica por Paul Otlet e desenvolvida pela francesa Suzanne Briet, que utilizava “documento” como “termo genérico para denotar qualquer fonte física de informação, ao invés de limitá-lo apenas a objetos contendo texto em suportes físicos específicos, tais como papel, papiro, velino ou microformas” (BUCKLAND, 1991, p. 354).⁹⁶

Desse modo, segundo a perspectiva funcionalista, o documento não estaria restrito à forma textual ou ao suporte de inscrição, mas seria determinado pela função que desempenha. Otlet (1937, p. 1) aponta que “documento é o livro, a revista, o jornal; é a peça de arquivo, a estampa, a fotografia, a medalha, a música, é, também, atualmente, o filme, o disco e toda a parte documental que precede ou sucede a emissão radiofônica”. Desse modo, a partir da perspectiva funcionalista de Otlet, qualquer registro — inclusive tridimensional — poderia ser um documento, desde que informasse a respeito de algo.

Suzanne Briet dá continuidade ao pensamento de Otlet, ampliando o conceito de documento e definindo-o como “todo índice concreto ou simbólico, conservado ou registrado, com fins de representar, de reconstituir ou de provar um fenômeno físico ou intelectual” (BRIET, 1951, p. 7).⁹⁷ Com isso, o documento assume a função de

⁹⁶ No original: “generic term to denote any physical information resource rather than to limit it to text-bearing objects in specific physical media such as paper, papyrus, velum, or microform”.

⁹⁷ No original: “tout indice concret ou symbolique, conserve ou enregistré, aux fins de représenter, de reconstituer ou de prouver un phénomène ou physique ou intellectuel”.

evidência de algo, função essa que não é determinada pelo seu suporte, mas, sim, por uma intencionalidade, por uma atribuição de significado.

Já o objeto, segundo Z.Z. Stránský (1994, p.47), apenas torna-se tal quando uma coisa é objeto de nossa intenção cognitiva. Desse modo, André Désvallées (1994, p. 96) aponta que o debate que circunda a diferenciação entre objeto e documento é, antes de tudo, filosófico, e, no que concerne ao campo da Museologia, um objeto só adquire seu valor próprio quando lhe conferimos carga de significado por meio de uma troca. Portanto, para o autor (DÉSVALLÉSS, 1994, p. 98), na maioria dos casos, essa diferenciação acaba sendo puramente arbitrária, uma vez que, no contexto dos museus, um objeto pode ser documento e um documento pode ser objeto. A esse respeito, exemplifica:

Quando a durabilidade de uma obra de arte é limitada à folha de papel na qual um artista desenhou o mapa de sua instalação e tudo o que constitui a obra de arte tem que ser reunido e instalado especialmente para visualizar essa obra em exposição, os dados se invertem e o segundo torna-se primeiro, enquanto o primeiro torna-se segundo (Idem, p. 102).⁹⁸

Com essa afirmação, Désvallées demonstra que as instituições que adquirem e expõem obras de arte contemporânea lidam com uma noção ampliada de documento, o que implica novas estratégias de documentação e de modos de exibição. Nesse contexto, obra e documento se confundem (BÉNICHOU, 2010), podendo ambos comportar-se como uma coisa ou outra. Com isso, as instituições museológicas, a partir das obras que adquirem e expõem, passam a lidar com a geração de informações. Não apenas informação acerca de uma obra é produzida constantemente pelos museus que a abrigam e pelos seus criadores, como a própria obra, a cada exposição, gera novos padrões de reexibição — em sua interação com o espaço e com o público —, incorporando novos elementos informacionais.

Michael K. Buckland (1997, p. 804) explica que, no início do século XX, o termo “documentação” passou a ser adotado na Europa para denotar o conjunto de técnicas necessárias para o gerenciamento da explosão de documentos iniciada ao final do século XIX, quando se observou um crescimento do número de publicações impressas. Desse modo, uma definição corrente de documentação nesse período é:

⁹⁸ No original: “When the durability of a work of art is limited to the sheet of paper on which an artist has drawn the map of its installation and that everything constituting the work of art has to be put together and installed specially to visualize this work of art in an exhibition, the data are reversed and the second become the first while the first become the second”.

“conjunto de técnicas desenvolvidas para gerenciar documentos significativos (ou potencialmente significativos), querendo dizer, na prática, textos impressos” (BUCKLAND, 1997, p. 805).⁹⁹

Conforme explica Carlos Alberto Ávila Araújo (2011) o surgimento da Documentação como área do conhecimento se dá como iniciativa dos belgas Paul Otlet e Henri La Fontaine, voltada para a ideia de “repertoriar todos os registros do conhecimento humano em escala mundial” (ARAÚJO, 2011, p. 113). Otlet escreve que a documentação é “constituída por uma série de operações distribuídas hoje, entre pessoas e organismos diferentes”, uma vez que ela “acompanha o documento desde o instante em que ele surge da pena do autor até o momento em que impressiona o cérebro do leitor” (OTLET, 1937, p. 1). Dessa forma, no contexto europeu, a disciplina de Documentação possui forte relação com a Ciência da Informação. Na medida em que a documentação é “o meio de materialização da informação”, “os estudos de documentação tornam-se essenciais para os estudos de informação” (FROHMANN, 2008, p. 21).

José Mauro Matheus Loureiro (2008, p. 24) explica que a Documentação pode ser compreendida a partir de uma categoria central, que é a “ordem” e seus correlatos. Assim, segundo o autor (LOUREIRO, 2008, p. 24) a documentação trata “da invenção de normas, códigos e interesses sobrecodificados por valores e lógicas distintas, voltados para a ordenação dos saberes, a fim de prover instâncias facilitadoras de acesso à informação”. Desse modo, para autor, todo ato de documentar tem como referência “os valores, a lógica e a necessidade de um dado grupo social em um ambiente espaço-temporal determinado” (Ibidem). Nesse sentido, a atividade de documentação deve ser realizada com base em um objetivo, visando o uso da informação armazenada em prol da sociedade.

Já no que se refere à documentação de acervos museológicos, é entendida tradicionalmente como “o conjunto de informações sobre cada um de seus itens e, por conseguinte, a representação destes por meio da palavra e da imagem (fotografia)” (FERREZ, 1994, p. 65), possibilitando a recuperação dessas informações e colaborando com a pesquisa. O conjunto de informações a que Helena Dodd Ferrez refere-se contém informações intrínsecas e extrínsecas aos objetos que integram o acervo. Segundo a autora (FERREZ, 1994, p.66), as informações intrínsecas são

⁹⁹ No original: “(...) a set of techniques developed to manage significant (or potentially significant) documents, meaning, in practice, printed texts”.

aquelas absorvidas a partir da observação física do item, enquanto as informações extrínsecas são aquelas apreendidas para além de suas características físicas, por meio de um trabalho de pesquisa. As informações extrínsecas permitem “conhecer os contextos nos quais os objetos existiram, funcionaram e adquiriram significado e geralmente são fornecidas quando da entrada dos objetos no museu e/ou através das fontes bibliográficas e documentais existentes”.

Com relação ao escopo da documentação museológica, Maria Lucia Loureiro (2008, p. 104) destaca:

A documentação museológica não é fim, mas meio: é uma ferramenta indispensável não só para a localização de itens da coleção e o controle dos deslocamentos internos e externos dos objetos, para o desenvolvimento de exposições ou outras atividades do museu, para a recuperação das informações intrínsecas e extrínsecas “contidas” ou relacionadas aos objetos — individualmente ou em conjunto — mas também fonte para a pesquisa em diferentes disciplinas.

Logo, com essa afirmação é possível observar que atualmente a documentação museológica abrange diversos documentos que fornecem informações sobre os itens de um acervo. Desse modo, segundo José Mauro Matheus Loureiro (2008, p 25), “negligenciá-la é, sobretudo, negar à esfera pública a pluralidade de significados e sentidos presentes nos acervos, reduzindo-os tudo a uma objetificação impenetrável detendo-o nas margens intransponíveis da pura e simples reificação”.

Conforme explica Maria Lúcia Loureiro (2008, p. 110), um dilema da documentação museológica de obras de arte está relacionado ao fato de que os sistemas informacionais são majoritariamente verbais, contrastando com a natureza não verbal da arte, que se constituem como mensagens e se dirigem a uma audiência. Acerca das particularidades da documentação museológica, a autora aponta:

Cabe ainda ressaltar como traço característico da documentação museológica o fato de que se trata de uma metalinguagem, ou seja, uma linguagem artificial construída para nomear e descrever objetos de diferentes domínios da realidade, com maior objetividade possível e o mínimo de ambiguidade. Quando se trata de uma obra de arte, há o impasse extra de buscar ‘traduzir’ subjetividade em objetividade. A documentação museológica tem função predominantemente denotativa, contrastando com a linguagem poética, que é acentuadamente conotativa e polissêmica, aberta a múltiplas leituras (LOUREIRO, 2008, p. 112).

Nesse tocante, compreendemos que toda a documentação produzida acerca de uma obra de arte pode contribuir para esse processo de tradução, viabilizando a

preservação dos sentidos da obra, e não somente de sua materialidade, em especial a documentação de exposições, uma vez que preserva a memória da obra de arte em sua condição expositiva.

A documentação produzida a partir de uma exposição, apesar de poder vir a se tornar documentação museológica, em especial no que se refere a obras de arte contemporânea, ela não se configura *a priori* de tal maneira. Segundo Magaldi (2017) a documentação de exposições caracteriza-se pela produção, seleção e preservação de documentos — registros, impressos e/ou digitais, em formato de carta, projeto, relatório dos setores envolvidos em cada exposição, material em áudio e/ou vídeo, desenho, esboço, croqui, anotações, material de divulgação, materiais educativos utilizados durante a realização de cada exposição, e/ou atas de reuniões — resultantes de uma exposição de museu.

Conforme explica a autora (MAGALDI, 2017, p. 46-49), se realizada e disponibilizada ao público, a documentação de exposições pressupõe cinco camadas interpretativas: as leituras realizadas pelos profissionais das instituições; as leituras realizadas pelo público da exposição; as percepções dos técnicos ao fim da exposição; a seleção realizada pelos técnicos responsáveis pelo processamento da documentação gerada pela exposição; e, por fim, a leitura dessa documentação processada realizada por profissionais internos ou externos à instituição.

Joana Baião (2016, p. 1) demonstra que, desde a década de 1990, as exposições tornaram-se “verdadeiros casos de estudo para museólogos e historiadores de arte”. Segundo a pesquisadora, em se tratando de exposições de arte, a relevância desses estudos deve-se ao fato de que as exposições constituem “o primeiro contexto em que as obras de arte são pela primeira vez apresentadas ao público” e, com isso, “determinam o modo como a obra de arte é mostrada e recebida, influenciando o seu impacto no panorama artístico geral, na crítica da arte e no mercado” (BAIÃO, 2016, p. 2). Juntamente ao crescente interesse acerca do estudo das exposições, surge a necessidade do desenvolvimento de estratégias de salvaguarda de sua memória.

Uma vez que as exposições são eventos efêmeros, cuja memória se desmultiplica por diversos registros e, sendo a publicação de catálogos daí resultante de um testemunho apenas parcial da sua realização, coloca-se a questão de como preservar e, sobretudo, tornar acessível a sua história, os seus conteúdos, o seu impacto artístico e cultural e, finalmente, o seu valor patrimonial (Ibidem).

Conforme explica Baião, a abordagem que tem sido mais frequentemente utilizada para se documentar exposições se aproxima daquelas utilizadas na preservação de manifestações artísticas contemporâneas, tais como a *performance* ou a instalação, uma vez que, assim como as exposições, são efêmeras e condicionadas pelos locais onde são realizadas: “cada exposição-objeto é alvo de um registro de inventário sistemático que, no seu conjunto e de acordo com objetivos pré-estabelecidos, pode resultar numa catalogação completa dos eventos (catálogo *raisonné*)” (Ibidem, p. 3).

É importante aqui distinguir o catálogo *raisonné* de exposições do catálogo de exposição. Segundo Baião (Ibidem), “os catálogos *raisonné* de exposições têm como ponto de partida o levantamento e análise de material de arquivo relacionado com cada um dos eventos estudados”. Logo, esses catálogos baseiam-se em registros documentais associados às exposições em si, além de documentação gerada pela atividade das instituições. Dessa forma, distinguem-se do catálogo de exposição, que é produzido e, muito frequentemente, distribuído ao público a partir do momento de abertura da exposição. O catálogo *raisonné* de exposições reúne, portanto, documentação gerada por todas as fases da exposição, inclusive após o encerramento da visita pelo público.

O material documental relacionado com as exposições é essencial para traçar o seu processo de concepção e organização, determinar o seu verdadeiro impacto e tornar esses eventos visualmente acessíveis no presente através da escolha de recolha de registros fotográficos e fílmicos (BAIÃO, 2016, p. 3).

Nessa colocação de Baião reside uma diferença essencial entre o catálogo *raisonné* de exposições e o catálogo de exposição. Conforme explicam Parcollet e Szacka (2013, p. 144), os catálogos de exposição “possuem uma vida quase independente da exposição” e raramente são constituídos por imagens das obras no contexto das exposições a que se referem e que deveriam ter por objetivo documentar.¹⁰⁰ Os autores apontam então um dos aspectos mais importantes que distingue o catálogo de exposições do catálogo *raisonné*: “um catálogo *raisonné* de exposições, ao contrário do catálogo de exposição, (...) não pode ser realizado de

¹⁰⁰ No original: “Ils ont une vie presque indépendante de l'exposition”.

outra maneira que não retrospectivamente” (PARCOLLET e SZACKA, 2013, p. 145).¹⁰¹

Oliveira e Baião (2015) apontam que o desenvolvimento de estratégias de preservação da memória de exposições acabou por resultar em um novo conceito: as exposições de exposições ou exposições de material de arquivo. Essa tendência é observada também em exposições de obras efêmeras ou de materialidade intermitente, como é o caso da performance, da *Land Art* ou das instalações *site-specific*.

Um grande número de práticas artísticas é conhecido pelo público e pelos especialistas somente pelo intermédio da documentação. Ela é, frequentemente, a única fonte do teórico e do historiador da arte; e, para alguns artistas, ela tende a se tornar a obra como um todo, a partir de uma transição cada vez mais frequente da documentação à criação (BÉNICHOU, 2010, p. 11).¹⁰²

Ao analisar o trabalho de documentação de exposições realizados por algumas instituições europeias, Oliveira e Baião destacam aspectos que demonstram que esse processo acaba por ir além da preservação da história de uma determinada exposição. No caso do Centre Georges Pompidou, em Paris, o estudo sistemático das exposições é sustentado pela ideia de que “ao analisar-se as suas exposições escreve-se, ao mesmo tempo, a sua história” (OLIVEIRA e BAIÃO, 2015, p. 196). Já no caso do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona (MACBA), o estudo das exposições “assumiu papel preponderante no reposicionamento do arquivo na estrutura do museu, permitindo não só o estudo e a reabordagem dos objetos da coleção, mas também a criação artística” (Idem, p. 195).

Assim, no âmbito das manifestações artísticas contemporâneas que trabalham com a especificidade local — ainda que as obras não se caracterizem como *site-specific*, mas tenham sido pensadas para um contexto urbano, como é o caso da maioria das obras que integraram *Diversidade da Escultura* — a documentação de exposições auxilia na compreensão das relações da obra, seja com o lugar, seja com o espectador. Nesse caso, portanto, não se trata somente de evocar a memória de

¹⁰¹ No original: “un catalogue raisonné d’expositions, à l’inverse du catalogue d’exposition (...) ne peut se construire que rétrospectivement”.

¹⁰² No original: “Un grand nombre de pratiques artistiques ne sont connues du public e des spécialistes que par l’intermédiaire de cette documentation. Elle est souvent l’unique source du théoricien et de l’historien d’art; et chez certains artistes, elle tend à devenir œuvre à part entière, selon un glissement de plus en plus fréquent de la documentation à la création”.

uma exposição ou da instituição, mas de auxiliar na preservação do significado das obras que dela fizeram parte.

No Instituto Itaú Cultural, a documentação museológica e a documentação de exposições são realizadas por dois setores distintos. Enquanto a documentação museológica fica a encargo no Núcleo de Acervo de Obras de Arte — responsável por todas as atividades de preservação que envolvem as obras pertencentes ao acervo da instituição —, a documentação de exposições é realizada pelo Núcleo de Memória e Pesquisa, antigo Centro de Memória, Documentação e Referência (CMDR), responsável pela preservação da memória histórica das atividades realizadas pela instituição.

As informações preservadas pelos dois núcleos são mantidas em bases de dados distintas e independentes. A documentação gerada no processo de produção das exposições ficava, inicialmente, sob posse do núcleo de produção, que é o que ocorreu com a documentação gerada pela exposição *Diversidade da Escultura*.

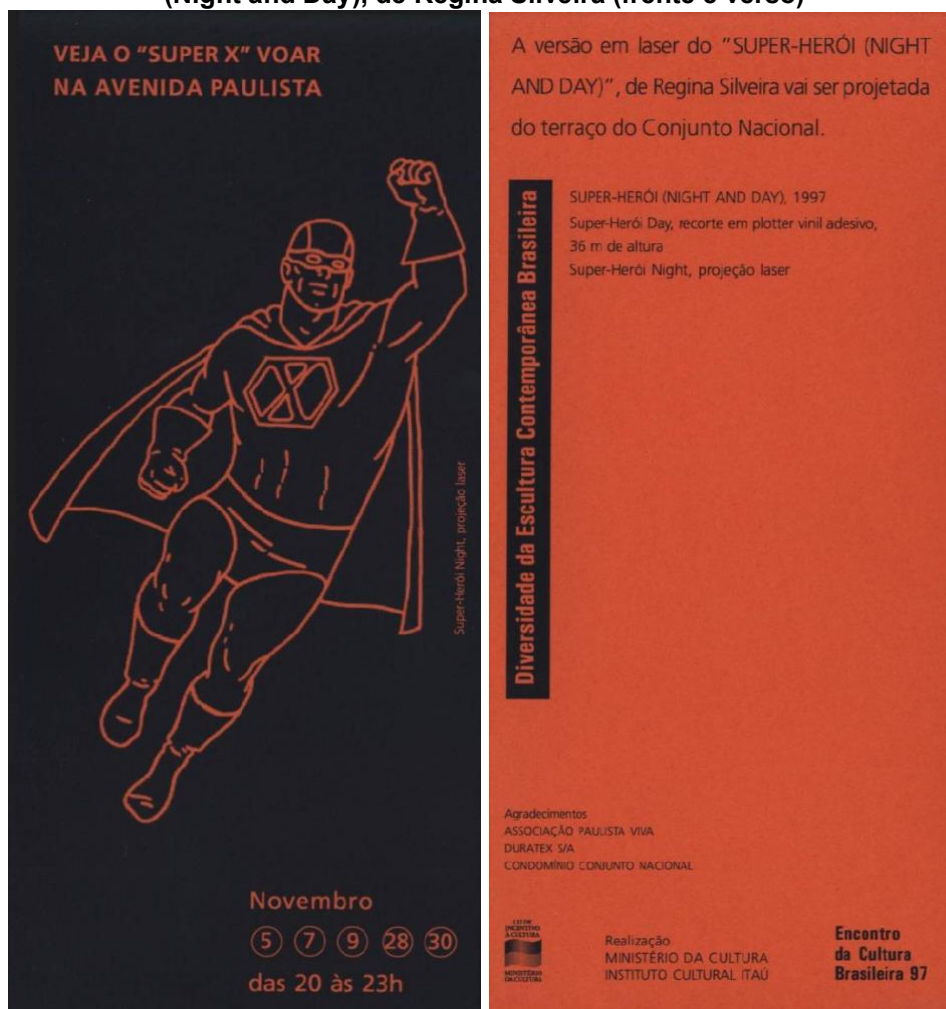
No Núcleo de Memória e Pesquisa, é possível consultar fotocópias dos projetos apresentados pelos artistas (cuja riqueza de detalhes varia de artista para artista), ficha técnica das obras, local de instalação, instruções para instalação no espaço aberto, registros fotográficos analógicos da fase de instalação e das obras, material gráfico digitalizado, bem como fotocópias de outros documentos referentes à fase de produção da exposição. Atualmente, no entanto, a instituição realiza um procedimento diferente daquele de 1997, e toda documentação original referente às obras que integram o acervo da instituição fica salvaguardada pelo Núcleo de Acervo de Obras de Arte.¹⁰³

Com relação à documentação de exposições encaminhada ao Núcleo de Memória e Pesquisa, existe a documentação de rotina, como lista de obras e material gráfico, que sempre foi encaminhada ao setor. Atualmente, no entanto, a documentação referente à montagem das exposições — documentos de seguro e transporte das obras, por exemplo — também é encaminhada ao Núcleo de Memória e Pesquisa e são documentos que têm prazo de guarda de dez anos.¹⁰⁴

¹⁰³ Informação fornecida à autora por Vânia Mamede, do Núcleo de Acervo de Obras de Arte do Instituto Itaú Cultural, por mensagem eletrônica no dia 25 de setembro de 2018.

¹⁰⁴ Informação fornecida à autora por Fernando Galante, do Núcleo de Memória e Pesquisa do Itaú Cultural, em visita realizada à instituição no dia 5 de abril de 2018.

Figura 48 - Convite para a exibição da versão a *laser* da obra Super-Herói (Night and Day), de Regina Silveira (frente e verso)



Fonte: Disponibilizado à autora pelo Itaú Cultural.¹⁰⁵

Já a documentação museológica do Instituto Itaú Cultural é realizada na base de dados SophiA Acervo,¹⁰⁶ na qual, além das entradas fixas para preenchimento, é possível anexar documentos em outros formatos. As entradas para preenchimento correspondem tanto às características intrínsecas e extrínsecas do item pertencente ao acervo quanto a aspectos mais práticos como informações acerca do seguro das

¹⁰⁵ Preservado junto aos materiais gráficos da exposição Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira pelo Núcleo de Memória e pesquisa do Itaú Cultural.

¹⁰⁶ O SophiA Acervo, segundo seu *site* oficial, é um *software* desenvolvido pela empresa privada Prima com o objetivo de facilitar a gestão de acervos de diversos tipos. Logo, não tem como foco acervos museológicos em especial, mas permite que o cliente crie suas fichas catalográficas da maneira que lhe for mais conveniente. Disponível em: <<http://www.portalsophia.com.br/sobreacervo.aspx>>. Acesso em: 4 jan. 2019.

obras.¹⁰⁷ Informações adicionais que vão sendo produzidas ao longo dos anos são anexadas à base, como, por exemplo, arquivos com instruções de montagem.¹⁰⁸

O catálogo “Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX” teve sua primeira edição no mesmo ano em que ocorreu a mostra da qual a exposição *Diversidade da Escultura* fez parte, 1997, e, dois anos depois, em 1999, teve sua segunda edição, revisada e ampliada. A segunda edição do catálogo possui uma apresentação de Roberto Egydio Setúbal, Diretor Presidente do Banco Itaú à época, e um pequeno texto introdutório com o título “Por que tridimensionalidade e não simplesmente escultura?”, escrito por Ricardo Ribenboim, Diretor Superintendente do Instituto Itaú Cultural à época e curador da mostra.

O catálogo, mais do que um catálogo de exposição, caracteriza-se como um livro acerca do tema da tridimensionalidade na arte brasileira do século XX. Dividido em quatro núcleos conceituais — Modernismo; Abstracionismo, Concretismo, Neoconcretismo e Tendências Construtivas; das Novas Figurações à Arte Conceitual; e Anos 80 e 90 —, e com ensaios introdutórios aos núcleos escritos por Annateresa Fabris, Fernando Cocchiarale, Celso Favaretto e Tadeu Chiarelli, respectivamente, apresenta os 64 artistas participantes da mostra realizada nas galerias da instituição, com biografias e textos críticos. Além disso, ao final, há um texto denominado “O Campo Tridimensional: Esculturas, Relevos, Objetos e instalações”, escrito pelo crítico e historiador da arte Frederico Moraes.

Apesar disso, a segunda edição do catálogo, assim como a primeira, não inclui as obras realizadas para a exposição *Diversidade da Escultura*. A maior parte dos artistas que apresentaram propostas para o espaço da Avenida Paulista no ano de 1997 também estavam presentes no espaço interno da instituição, em suas galeiras — é o caso de Amilcar de Castro, Ana Maria Tavares, Angelo Venosa, Carlos Fajardo, Carmela Gross, Cildo Meireles, Eliane Prolik, Frans Krajcberg, José Resende, Marcos Coelho Benjamim, Nuno Ramos, Regina Silveira, Sérvulo Esmeraldo, Shirley Paes Leme, Tunga e Waltercio Caldas —, de forma que suas biografias estão presentes no catálogo e os ensaios abordam a sua trajetória artística. Entretanto, não é feita

¹⁰⁷ Informação fornecida à autora por Vânia Mamede, do Núcleo de Acervo de Obras de Arte do Instituto Itaú Cultural, à autora em troca de e-mail realizada no dia 28 de novembro de 2018.

¹⁰⁸ Informações fornecidas à autora pelo Núcleo de Acervo de Obras de Arte do Itaú Cultural em visita à instituição no dia 5 de abril de 2018.

menção à *Diversidade da Escultura*, e a presença da arte no espaço público aberto não é um tema diretamente abordado.

Logo, como material gráfico de *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira*, além do convite para a exibição da obra de Regina Silveira (Figura 48), há apenas um *folder* (Figura 49), que contém um texto de apresentação escrito por Ricardo Ribenboim, um texto do Ministro de Estado da Cultura à época, Francisco Correa Weffort, sobre o Encontro da Cultura Brasileira daquele ano, o serviço, a equipe do Instituto Itaú Cultural e um mapa da Avenida Paulista com a localização tanto das obras apresentadas na exposição quanto das obras que já estavam permanentemente instaladas no espaço anteriormente (Figura 50). O *folder*, além de preservado pelo Núcleo de Memória e Pesquisa do Itaú Cultural, também está disponível para consulta na biblioteca do MAM-SP.¹⁰⁹

Smit (2010 apud OLIVEIRA, 2018, p. 14) explica que, no contexto museológico, observamos dois grandes grupos de documentos: “a documentação do acervo”, que pode ser caracterizada como aquilo que no início dessa seção apontamos como sendo a definição tradicional de “documentação museológica”; e os “documentos de uso”, que seriam aqueles referentes “às práticas museológicas que envolvem o objeto (montagem de exposição, pesquisa sobre determinado artista, empréstimo da obra etc)”. Para Smit (Ibidem), os documentos de uso, por sua vez, podem ser subdivididos em “documentos de processo”, decorrentes de práticas administrativas, e “produtos da atividade expositiva”, onde se enquadram os catálogos e *folders*, por exemplo.

Desse modo, é possível observar que existem diversas tipologias de documentação vinculadas a uma obra acervada, que não se reduzem à tradicional documentação museológica. Com isso, a sistematização apontada por Smit “nos mostra como instituições museológicas podem segmentar, em diferentes núcleos e acervos, as informações necessárias para a reapresentação de uma obra” (OLIVEIRA, 2018, p. 14). Quando tratamos de obras de arte contemporânea, em especial obras que trabalham com a especificidade do local ou aquelas cujo contexto de criação ou de primeira exibição é importante para a sua fruição, toda essa documentação assume um importante papel nas reexibições da obra.

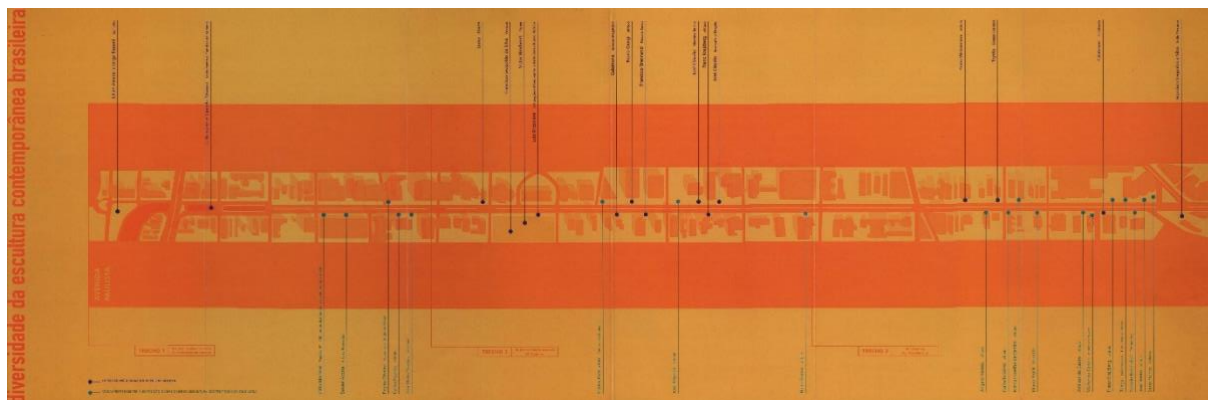
¹⁰⁹ Consultado pela autora em visita à biblioteca do MAM-SP realizada no dia 27 de novembro de 2018.

Figura 49 - Capa e página de serviço do *folder* da exposição
Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira



Fonte: Disponibilizado à autora pelo Itaú Cultural.

Figura 50 - Mapa da Avenida Paulista com a localização das obras presente no *folder* da exposição



Fonte: Disponibilizado à autora pelo Itaú Cultural.

4.2 O arquivo do artista e outras fontes de informação

Segundo Luiz Cláudio da Costa (2014, p. 23), desde a década de 1960 “o arquivo é prática e metáfora constantes nas artes do Ocidente, incluindo os países

periféricos”. Nesse momento, em que as artes plásticas sofriam mudanças paradigmáticas,¹¹⁰ os artistas intensificaram a produção de documentos materiais referentes aos seus trabalhos. Todavia, essa documentação produzida pelos artistas e preservada em seus arquivos pessoais não constituem apenas uma guarda documental, uma vez que “nos arquivos da arte contemporânea, os documentos não representam provas, mas imagens que elaboram a disjunção entre a retenção e a perda, a ausência e a expectativa, o passado e o presente” (COSTA, 2014, p. 16).

A metáfora do arquivo na arte contemporânea estaria, portanto, na elaboração realizada pelos artistas sobre esses documentos de arquivo. Ao utilizar esses documentos em seus trabalhos, os artistas estão, ao mesmo tempo, por meio da materialidade, dando a ver algo que está ausente e elaborando novas possibilidades de interpretação. Desse modo, esses documentos não possuem apenas a função de rememorar fatos, mas também de proporcionar novas vivências.

(...) a metáfora do arquivo reconhece a pulsão de morte e o trabalho da perda que envolvem a memória. Ao considerar o arquivo, a produção artística da segunda metade do século XX não reafirma necessariamente o lugar legal da prova, mas a experiência da memória e da história como parte da multiplicidade da imagem do tempo, efeito que se experimenta no presente (Idem, p. 23).

Nesse sentido, os arquivos de artistas, apesar de apresentarem “características arquivísticas matriciais como as de produção, registro, acúmulo, organicidade” (VAM DE BERG; LACERDA, 2017, p. 422), sendo considerados fontes de informação primária, não podem ser considerados, *a priori*, como documentação museológica, visto que “trazem especificidades, sempre relacionadas ao universo do indivíduo que o gerou” (Ibidem). A documentação salvaguardada nesses arquivos, portanto, assim como outras fontes documentais, necessita de um processamento técnico para que possa ser utilizada pelos museus na preservação das obras de um acervo museológico. Nesse tocante, Leandro Pimentel (2013, p. 118) afirma que “enquanto as instituições se esforçam para manter o arquivo como lugar de conservação, o ‘artista-inventariante’ busca percebê-lo como um local a ser explorado”. O arquivo do artista é, dessa forma, organizado a partir de uma lógica distinta daquela utilizada pelas instituições de memória, como os museus.

¹¹⁰ Cf. seção 2 deste trabalho.

Podemos afirmar que nos arquivos pessoais o tempo é descontínuo, uma vez que um mesmo documento pode apresentar diversas temporalidades, com variados usos e significados para o seu produtor, pois a relação do titular com seus papéis não é fundamentada em aspectos puramente factuais ou formais, mas sim, matizada por uma série de outras necessidades (VAM DE BERG; LACERDA, 2017, p. 422-423).

Dessa forma, para Vam de Berg e Lacerda (2017), os documentos preservados em arquivos pessoais — nos quais se inclui o arquivo de artista — não constituem fontes de informação isoladas, pois são selecionados como parte de um conjunto que tem como objetivo expressar uma narrativa acerca da pessoa que o concebeu e sua trajetória. Isto é, são cuidadosamente selecionados e trazem impressos a marca do artista e, portanto, devem ser relativizados e contextualizados. Caracterizado por sua organicidade e por sua relação com o seu criador, o arquivo de artista “é uma plataforma de múltiplas temporalidades, múltiplas espessuras temporais e não um tempo pasteurizadamente presentificado, purificado e absoluto” (ULPIANO MENESES, 2010 apud VAM DE BERG; LACERDA, 2017, p. 424). Logo, o arquivo pessoal não representa para o artista somente uma estratégia de preservação de seus trabalhos; ele, ao mesmo tempo em que rememora um passado, apresenta novas possibilidades de interpretação e de criação.

Muitos dos artistas que participaram de *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira* guardam registros das obras expostas na ocasião. Isso demonstra, conforme aponta Oliveira (2018, p. 25), que, no que tange à arte contemporânea, em especial nas práticas que incorporam o espaço e a experiência à sua poética, os artistas ainda são os reais detentores das informações e documentos acerca de suas obras. Por essa razão, as entrevistas com os artistas, especialmente quando planejadas e conduzidas pelos profissionais dos museus, constitui-se como importante ferramenta para as atividades de preservação da arte moderna e contemporânea.

Sehn (2016) destaca que as entrevistas com artistas são consideradas como fonte primária de informação, uma vez que, por meio da entrevista, é possível compreender o contexto de criação de uma obra de arte e desenvolver metodologias que visem não apenas à sua conservação física, mas também à preservação de seu sentido.

Com relação à bibliografia nacional sobre artistas contemporâneos e suas produções, Sehn (2016, p. 2) aponta que esta ainda é escassa, “sendo a maior parte

resultante de textos críticos em catálogos de exposição, jornais, revistas especializadas e coletâneas de textos críticos do próprio artista”. No que tange aos catálogos de exposições, apesar de fornecerem importantes informações acerca dos artistas e de seus trabalhos, caracterizam-se frequentemente como uma fonte secundária de informação, como é o caso do catálogo *Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX*, que contém ensaios e pequenos extratos de textos críticos publicados em outros catálogos ou livros sobre os artistas selecionados para a mostra.

Além das informações obtidas nos arquivos de artista, texto do artista, desenvolvimento de trabalhos em conjunto com o artista, e as já mencionadas elaborações de entrevistas, uma outra fonte de informação primária que Sehn (2016) considera ser de grande relevância, apesar de ainda pouco explorada, é a produção acadêmica de artistas — dissertações, teses e memoriais —, nas quais abordam o seu próprio trabalho artístico.

Segundo Maria Cecília França Lourenço (1999, p. 53), desde a década de 1980 é possível observar no Brasil a produção acadêmica de artistas que “preocupam-se em abordar peculiaridades e recortes inerentes ao seu próprio fazer artístico”. Para a pesquisadora (Ibidem), esses trabalhos acadêmicos contêm dados indispensáveis às atividades práticas dos museus, como a difusão, a conservação e o restauro, como também proporcionam a compreensão acerca dos processos e das poéticas desses trabalhos, contribuindo para a elaboração de atividades expositivas.

Um exemplo da contribuição de dissertações e teses de um artista para a apreensão de uma obra de arte contemporânea pode ser encontrada na obra *Corrimão* (1997), de Ana Maria Tavares apresentada em *Diversidade da Escultura*. Em sua tese de doutoramento, denominada “Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte” (2000), a artista aborda um conjunto de obras que denomina “estruturas de suporte para o corpo” (TAVARES, 2000, p. 32), da qual *Corrimão* faz parte. Dessa forma, apresenta o processo de criação do trabalho, bem como a forma como se relaciona com o espaço, com o espectador e com as demais obras do conjunto. Nesse sentido, auxilia não somente na pesquisa da trajetória dessa obra, como possibilita a compreensão acerca do papel que desempenha na exposição realizada pelo Itaú Cultural em 1997.

Os apontamentos acerca da consulta e elaboração de fontes de informação primárias artistas com foco nos artistas demonstram um paradoxo que envolve a preservação da arte contemporânea: ao mesmo tempo em que as trocas entre o

museu e os artistas são, muitas vezes, essenciais à uma boa preservação das obras, elas “possuem sua própria trajetória crítica e receptiva, não necessariamente alinhada aos desejos de seus criadores” (OLIVEIRA, 2018, p. 18). A esse respeito, Oliveira destaca (2018, p. 21):

(...) identificar a intenção do artista permanece uma necessidade premente para todos os profissionais dedicados à questão, mesmo quando essa intenção é parcial ou integralmente contrariada. Na contramão, advogar exclusividade aos criadores na confecção de informações para a salvaguarda e reexibição da obra é decisivamente perigoso e pode resvalar na fetichização da obra e do artista. Tecnicamente não se pode exigir de um artista a expertise necessária para a conservação do trabalho artístico. Não lhe cabe prever ou reunir as diferentes informações e narrativas sobre seu próprio trabalho.

Logo, essas fontes de informação primária citadas auxiliam no trabalho de preservação da arte contemporânea. As instituições museológicas não devem, todavia, elaborar suas estratégias e metodologias de preservação somente com base nessas fontes. Conforme aponta Oliveira (Idem, p. 22), “ao museu cabe construir e/ou sistematizar sua própria documentação”, que deve ser constantemente atualizada.

4.3 Novas perspectivas para a preservação da arte contemporânea

Conforme buscamos expor neste trabalho até o momento, a musealização da arte contemporânea — com obras complexas, efêmeras, de materialidade intermitente, relacionais, vinculadas à especificidade do contexto — demanda das instituições museológicas, desde a década de 1960, o desenvolvimento de estratégias de preservação distintas daquelas aplicadas às categorias tradicionais da arte. Com isso, a documentação assume um papel de destaque nas atividades museológicas, uma vez que o seu grau de detalhamento não apenas orientará as práticas internas, como o acondicionamento mais adequado para uma determinada obra, a sua localização na reserva técnica, o desenvolvimento de exposições etc., como viabilizará a recuperação da informação.

Para que a documentação nos museus seja eficaz em se tratando da arte contemporânea, pesquisadores, museólogos e conservadores têm apresentado novas possibilidades para a organização das informações referentes a trabalhos contemporâneos. Maria Estellita Lins Silva (2015) explica que, desde o modernismo, grande parte dos trabalhos artísticos opera em uma lógica do pós-meio, isto é, obras

que hibridizam diferentes suportes ou se realizam em meios que não eram utilizados até então.

Esse limite do que seja um meio para a arte, acaba sendo definitivamente desconstruído com as vanguardas do final do século XX. Os suportes passam a ser também materiais ordinários, utilitários, lixo, resíduo industrial, etc. As obras podem ser olfativas, perecíveis, performáticas ou efêmeras, por exemplo, por exemplo, e torna-se cada vez mais incerta a definição de uma obra de arte por seus elementos materiais. Está posta então a condição pós-medium da arte, onde não há hierarquia de materiais ou técnicas, nem elementos cuja presença possibilite reconhecer algo como obra de arte (SILVA, 2015, p. 2116).

Silva (2015, p. 2113-2114) destaca que a documentação museológica e a padronização de vocabulário frequentemente utilizada em museus de arte não condizem com a lógica do pós-medium, uma vez que seguem uma hierarquia linear em suas categorizações, estando orientadas para a lógica do meio específico, aquela da pintura e da escultura. Com isso, na impossibilidade de se catalogar os trabalhos contemporâneos com precisão, cada instituição cria novas categorias, que muitas vezes abrangem somente um trabalho ou que correspondem a poéticas, linguagens estéticas, e não a técnicas e materiais, sendo, muitas vezes, “expressões cunhadas pelos críticos ou pelos próprios artistas” (Idem, p. 2115).

Um exemplo desse tensionamento é a obra *Paulista / 97*, de Cildo Meireles, cujo certificado de autenticidade e a base de dados apontam “ouro sobre pedra” como sendo sua técnica, enquanto a Enciclopédia Itaú Cultural apresenta como técnica da obra “parafuso de ouro incrustado em pedra”, conforme já exposto na terceira seção deste trabalho. No entanto, as duas nomenclaturas utilizadas apresentam problemas. A técnica “ouro sobre pedra” não corresponde ao trabalho em questão, uma vez que as pedras fazem parte da obra e não foram utilizadas apenas como um suporte, podendo ocasionar em interpretações equivocadas sobre a natureza do trabalho. Já “parafuso de ouro incrustado em pedra”, apesar de estar de acordo com a obra, utiliza-se de uma característica bastante específica, de forma que não abrange outras obras do acervo. A esse respeito, Silva (2015, p. 2116) fala:

Podemos perceber que uma característica fundamental da arte pós-medium — se desenvolver no intermeio, na ambiguidade, na fronteira, no não lugar — é, em si, antagônica ao sistema de documentação que trabalha a partir de conjuntos fechados, determináveis e delimitados, buscando sempre a especificidade dos objetos.

Segundo a autora (2015, p. 2120), apesar de os sistemas tradicionais de terminologias não enquadrarem as práticas artísticas contemporâneas, o desenvolvimento de uma gama muito extensa de outros termos, aplicáveis somente a uma ou poucas obras de um acervo, pode vir a comprometer a eficiência do sistema de informação museológico. Surge, então, a demanda pelo desenvolvimento de *thesaurus* que absorvam as produções contemporâneas, como é o caso do *thesaurus* de arte e arquitetura desenvolvido pelo The Getty Research Institute (AAT),¹¹¹ que inclui a categoria “time-based works”, correspondente a trabalhos que se realizam no tempo (SILVA, 2015, p. 2120-2121). Glenn Wharton (2015, p. 184-185) também destaca a necessidade do desenvolvimento de modelos de terminologia que se estendam para as produções contemporâneas, de forma a possibilitar a recuperação da informação digital não apenas dentro de uma mesma instituição, mas a troca de informações entre instituições.

De acordo com Tânia Francisco Rodrigues (2012), no ano de 1992 foi finalizado o *Vocabulário Controlado de Arte do Itaú Cultural*. Referência para a reestruturação dos bancos de dados da instituição,¹¹² o vocabulário tinha como objetivo principal “a reunião e controle de termos específicos da arte brasileira, com recorte definido para a arte contemporânea e a modalidade ‘arte e tecnologia’” (RODRIGUES, 2012, p. 107). Segundo Rodrigues (Ibidem), para o desenvolvimento do vocabulário controlado o Instituto Itaú Cultural baseou-se em *thesaurus* desenvolvidos por outras instituições, em especial o The Getty Research Institute, não somente com o já mencionado AAT, mas também com a Union List of Artists Names (Ulan)¹¹³ e o Getty Thesaurus of Geographic Names (TGN).¹¹⁴

Ivani Di Grazia Costa e Maria Christina Barbosa de Almeida (2012, p. 93) explicam que este vocabulário, realizado pelo Itaú Cultural — à época denominado

¹¹¹ Arte & Architecture Thesaurus (AAT). Disponível em: <<http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/aat/>>. Acesso em: 7 jan. 2019.

¹¹² Os bancos de dados do Itaú Cultural possuíam informações sobre pintura, literatura e memória fotográfica da cidade de São Paulo, entre outros, na forma de texto e imagens digitais. Desde 1989, esses bancos de dados podiam ser consultados pelo público em estações físicas (RODRIGUES, 2012, p. 103). Em 1997, foi criado o setor “tridimensionalidade” no banco de dados de artes visuais, lançado com a inauguração da mostra Tridimensionalidade na Arte Brasileira do século XX, da qual Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira fez parte. Posteriormente, no ano de 2001 o banco de dados dedicado às artes visuais foi transformado na Enciclopédia Itaú Cultural, acessível para consulta na Internet (RODRIGUES, 2012, p. 109).

¹¹³ Disponível em: <<http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/ulan/index.html>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

¹¹⁴ Disponível em: <<http://www.getty.edu/research/tools/vocabularies/tgn/index.html>>. Acesso em: 15 jan. 2019.

Instituto Cultural Itaú (ICI) — em colaboração com outras bibliotecas, museus e arquivos de arte paulistanos, possuía uma finalidade essencialmente prática para a catalogação descritiva e temática dos documentos voltados às artes. O vocabulário não chegou a ser publicado, mas “alcançou 3 mil descritores teve cópias disseminadas a pedido de várias bibliotecas do Brasil que talvez o estejam utilizando até hoje” (COSTA; ALMEIDA, 2012, p. 93).

Além da frequente ausência de um vocabulário controlado que viabilize a pesquisa, não apenas em uma mesma instituição museológica, mas também entre instituições, um outro fator que dificulta o compartilhamento de informações nos museus é o fato da documentação frequentemente estar dispersa entre vários setores de uma mesma instituição. A esse respeito, Wharton (2015, p. 184) aponta ainda que “museus maiores com bibliotecas colecionam literatura secundária sobre obras de arte, e museus com arquivos colecionam materiais adicionais de exposições, colecionadores e dos próprios artistas”.¹¹⁵ Apesar disso, segundo Wharton, nos últimos anos, com o desenvolvimento de novas tecnologias digitais, as possibilidades de compartilhamento de informações museológicas foram ampliadas.

Algumas iniciativas que buscam facilitar esse compartilhamento de informações já vêm sendo pensadas e aplicadas por alguns museus desde meados da década de 1990. Gunnar Heydenreich (2012, p. 166) explica que o que esses projetos têm em comum é que, “quando possível, buscam critérios objetivos, métodos e soluções técnicas para uma documentação sistemática, efetiva e de longa duração”;¹¹⁶ isto é, projetos elaborados com o objetivo de tornar a recuperação da informação viável a todos devem ser pensados levando em consideração não somente as necessidades da instituição que possui a obra de arte, mas de todos os usuários que podem vir a acessar essa documentação, por diferentes motivos.

Muitas dessas iniciativas de metodologias de documentação partiram de uma demanda em se preservar obras de arte complexas — instalações efêmeras ou compostas por diversas partes — ou arte digital, por exemplo. Entretanto, podem se apresentar como alternativas viáveis para obras tridimensionais apresentadas em ambientes não convencionais. Nesse sentido, as iniciativas de documentação

¹¹⁵ No original: “Larger museums with libraries collect secondary literature about artworks, and museums with archives collect additional materials from exhibitions, collectors, and the artists themselves”.

¹¹⁶ No original: “(...) where possible, they seek objective criteria, methods and technical solutions for a systematic effective and long-term documentation”.

museológica que vêm sendo desenvolvidas e utilizadas para os *time-based works* apresentam aspectos que podem ser aplicáveis também a trabalhos vinculados a um espaço ou um contexto específico.

Joanna Phillips (2015) explica que o modelo de documentação para *time-based works* utilizado desde 2011 pelo Solomon R. Guggenheim Museum é baseado em duas etapas: a primeira delas seria a partitura da obra (“*the score*”) e a segunda, as suas manifestações (“*the manifestations*”). A primeira etapa, a partitura, é constituída por um relatório de identidade da obra (“*identity report*”), baseado nas instruções de instalações fornecidas pelo artista, entrevistas com o artista e pesquisas voltadas tanto para contexto de criação da obra como para o histórico de suas exposições anteriores. A partir desse relatório de identidade, são produzidas as instruções para instalação do trabalho, cujos parâmetros podem ser modificados com o tempo, uma vez que novas informações acerca do trabalho vão sendo geradas. Já a segunda etapa, seria composta pelas diversas interpretações dessas instruções em situações de rerepresentação da obra. Essas interpretações, por sua vez, geram relatórios de interação (“*interaction report*”), que podem vir ou não a alterar o relatório de identidade.

Com relação ao relatório de identidade, Phillips (2015, p. 176) explica que seu propósito “não é capturar soluções específicas para a apresentação do trabalho em um espaço expositivo, mas caracterizar seu comportamento em diferentes circunstâncias, e criar uma rica descrição do trabalho como um sistema em relação a um contexto”.¹¹⁷ Assim, o modelo propõe o agrupamento de uma grande quantidade de informações, com o intuito de balizar as rerepresentações do trabalho, sem, no entanto, delimitar instruções específicas e estandes para a sua exibição. Para tanto, diferencia as informações essenciais ao trabalho daquelas referentes às interações resultantes de manifestações temporárias da obra.

Essa estrutura não apenas permite rastrear as mudanças na composição de uma obra de arte — um recurso que outros modelos de documentação já haviam alcançado anteriormente —, mas é também o primeiro modelo a reconhecer e capturar o complexo processo institucional de tomada de decisão que determina a aparência de uma obra de arte no espaço da galeria (PHILLIPS, 2015, p. 178).¹¹⁸

¹¹⁷ No original: “(...) is not to capture specific solutions for realizing the piece in one venue, but to characterize its behaviors under different circumstances, and to create a rich description of the artwork as a system in relation to its environment”.

¹¹⁸ No original: “Such a structure not only allows tracking an artwork’s changes on a component level — a feature that other documentation models have achieved before — but is also the first model to

Desse modo, na medida em que o modelo exposto por Phillips tem como foco as obras que se vinculam a um contexto específico, poderia também ser uma importante ferramenta na musealização de obras realizadas em espaços públicos abertos. No entanto, Phillips (2015, p. 178) destaca que, para que a documentação baseada nesse modelo seja realizada corretamente, é necessário um esforço interdisciplinar nas instituições, reunindo profissionais de diversos setores.

Com relação ao compartilhamento de informações acerca de obras que integram um acervo museológico, Nathalie Leleu (2010) aponta que a versão digital do dossiê de uma obra,¹¹⁹ “uniformiza a indexação e o acesso às fontes, além de reforçar a função do dossiê: ser uma porta de informação sobre uma obra” (LELEU, 2010, p. 379).¹²⁰ Leleu destaca, então, que a vantagem do dossiê digital reside na possibilidade de relacionar informações em mídias distintas, além do intercâmbio entre informações contidas em diferentes setores de uma instituição: “esse processo de articulação multimídia e de interoperabilidade entre diversas bases de dados, apresenta a vantagem de reunir em um espaço virtual comum diversas fontes ou mídias, internas ou externas à instituição” (LELEU, 2010).¹²¹

Logo, a vantagem em se realizar esses dossiês reside não somente na possibilidade de um compartilhamento padronizado entre setores de uma mesma instituição ou entre instituições,¹²² mas também na possibilidade de divulgar esse patrimônio documental de interesse pedagógico ou científico — e cuja consulta nos locais de guarda das bibliotecas e centros de documentação é, muitas vezes, restrito ou burocrático — com o público por meio de uma plataforma acessível ou auxiliar os pesquisadores em suas buscas (LELEU, 2010, p. 387-388).

Assim como o modelo de documentação apresentado por Joanna Phillips (2015), o dossiê eletrônico de obras de arte proposto por Nathalie Leleu (2010)

acknowledge and capture the complex institutional decision-making process that determines the appearance of an artwork in the gallery space”.

¹¹⁹ Segundo Leleu (2010), o dossiê agrupa informações científicas (documentação histórica e crítica), jurídicas e administrativas, e técnicas (referentes a acondicionamento e restauros, por exemplo) de uma obra de arte. Caracteriza-se, dessa forma, por ser um arquivo aberto, que deve estar em constante processo de atualização.

¹²⁰ No original: “(...) uniformise l’indexation et l’accès aux sources, et renforce ainsi le dossier dans sa fonction: être un portail d’information sur l’oeuvre”.

¹²¹ No original: “Ce processus de liaison multimédia et d’interopérabilité entre diverses bases de données, présente l’avantage de fédérer dans un espace virtuel commun diverses sources ou supports, internes ou externes à l’institution”.

¹²² Nesse tocante, Leleu (2010, p. 385-386) aponta a facilidade que o dossiê eletrônico traz em relação ao empréstimo de obras complexas e em copropriedade de obras por mais de uma instituição.

demanda não somente recursos financeiros, para que seja possível criar e manter a tecnologia necessária, como também exige um esforço interdisciplinar, funcionários dedicados à atualização constante dessas informações, além da gestão de pessoal. Conforme aponta Leleu (2010, p. 388), no caso do dossiê, é necessária ainda uma rígida política editorial, uma vez que muitas das informações nele contidas serão compartilhadas com pessoas externas à instituição e parte dessa documentação pode ser confidencial. Sobre o escopo do dossiê eletrônico, Leleu (Ibidem) explica:

O objetivo não é “clonar” integralmente o patrimônio documental, semear a confusão entre a obra e sua documentação muito menos. O material e o imaterial não possuem o mesmo coeficiente de experiência; seria absurdo opô-los, contra produtivo e, até mesmo, perigoso de colocá-los em concorrência, e lamentável não combinar as suas qualidades e suas potencialidades em prol de prestar um melhor serviço ao público, seja ele profissional ou amador.¹²³

Assim, aspectos do modelo de documentação *para time-based media art* (PHILLIPS, 2015), como a incorporação das manifestações da obra na documentação mantida pelas instituições museológicas, poderiam ser utilizados para obras que trabalham com a especificidade do local e que se realizam em ambientes externos ao da galeria. De mesmo modo, a preservação e mediação das obras de arte da vertente estética urbana musealizadas poderiam ser aprimoradas com a realização de dossiês virtuais, que permitem o compartilhamento com o público externo não apenas de fontes documentais, mas de reflexões críticas acerca da obra (LELEU, 2010, p. 384).

Se pensarmos no dossiê de obras eletrônicas como um catálogo *raisonné* do trabalho disponibilizado virtualmente — que possibilita uma navegação transversal e acesso a fontes documentais em mídias diversas —, podemos concluir, até mesmo, que ele não apenas auxilia na prática museológica, na pesquisa científica e nas atividades pedagógicas, mas também estimula a criação artística.¹²⁴

¹²³ No original: “‘Cloner’ l’intégralité du patrimoine documentaire n’en est pas le but, semer la confusion entre l’œuvre et sa documentation, non plus. Le matériel et l’immatériel ne jouissent pas du même coefficient d’expérience; il serait absurde de les opposer, contre-productif voire dangereux de les mettre en concurrence, et regrettable de ne pas combiner leurs qualités et leurs potentialités dans l’intérêt du meilleur service au public, qu’il soit professionnel ou amateur.

¹²⁴ Oliveira e Baião citam o caso do MACBA, cujo estudo das exposições realizadas pelo museu reposicionou o arquivo na estrutura da instituição, “permitindo não só o estudo e a reabordagem dos objetos da coleção, mas também a criação artística” (OLIVEIRA E BAIÃO, 2015, p. 195).

Ademais, com relação à documentação salvaguardada pelos arquivos e centros de documentação dos museus, Ana Gonçalves Magalhães (2012, p. 118) aponta que:

a classificação arquivística tradicional não dá conta de organizar a documentação produzida do contexto do museu, pois nem a tipologia documental tradicional, nem as tabelas de temporalidade para preservação de documentos tradicionais refletem as atividades-fim do museu.

Logo, é possível observar que, apesar de muitas das estratégias de conservação da arte contemporânea aqui apresentadas terem como foco as obras efêmeras, relacionais ou digitais, algumas das práticas por elas utilizadas podem ser extraídas com o intuito de proporcionar uma melhor preservação das obras de arte que trabalham com a especificidade do local ou que são apresentadas em espaços externos aos museus, no contexto urbano, ou seja, num contexto de premente mutação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

O presente trabalho partiu de questões que envolvem as práticas de preservação e exibição da arte contemporânea. Notadamente, como incorporar a um acervo museológico e expor no interior da galeria obras de arte que se relacionam a um contexto e ao espectador de forma particular e qual o papel desempenhado pela atividade de documentação nesse processo.

Nesse sentido, buscou-se com essa pesquisa compreender as estratégias de musealização de obras de arte contemporânea tridimensionais que foram realizadas para ou em espaços abertos e públicos da cidade. Para tanto, a exposição *Diversidade da Escultura Brasileira*, promovida pelo Instituto Itaú Cultural no ano de 1997, foi escolhida como objeto, com o intuito de, a partir de uma análise da trajetória das obras que integraram a mostra, apresentar as possibilidades de preservação e de reapresentação dessas obras vinculadas a contextos específicos, além refletir sobre sua importância na perpetuação da memória da instituição.

Realizado, portanto, através da análise dessa exposição em particular, o estudo expõe em quatro seções a relação entre arte, cidade e instituições museológicas e culturais na contemporaneidade. Por meio de uma revisão de literatura, a segunda seção foi dividida em três partes que apresentaram, respectivamente, as características dos espaços urbanos abertos, o modo como as obras de arte contemporânea relacionam-se com o local e o espectador, e como se dá a presença da arte no espaço da cidade, dando destaque ao contexto brasileiro.

A terceira seção, por sua vez, baseou-se em pesquisa documental no Itaú Cultural, em entrevistas com funcionários da instituição e com alguns artistas presentes na mostra, e em consultas, principalmente, a catálogos e *folders* de exposições. O objetivo foi analisar a exposição e as obras nela apresentadas, de forma observar o modo como transitaram entre espaços — da cidade ou cidades, das reservas técnicas e das galerias expositivas — e refletir sobre a incorporação de alguns desses trabalhos a acervos museológicos.

Por fim, a quarta e última seção, analisou o modo como o Itaú Cultural documenta tanto a exposição quanto as obras que foram incorporadas ao seu acervo após a sua conclusão e como organiza as informações a elas vinculadas. Ao comparar essa documentação às práticas utilizadas por outras instituições museológicas expostas por meio da revisão de literatura, buscou-se propor alternativas para o

registro das intenções do artista e da relação da obra com o contexto que possam ser adequadas a obras contemporâneas tridimensionais.

As informações coletadas junto à instituição e aos artistas e analisadas nessa dissertação nos permitiram concluir que, mesmo quando tratamos de obras de arte contemporânea que apresentam materialidade — como é o caso das obras tridimensionais apresentadas em *Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira* —, as estratégias e metodologias de preservação aplicadas às obras efêmeras ou relacionais são eficazes.

Apesar da reapresentação desses trabalhos não necessitar, obrigatoriamente, de remontagens ou da substituição de elementos, ter conhecimento da intenção do artista e de seu processo criativo é essencial para a compreensão de como essas obras se relacionam com o espaço e com os espectadores. Em se tratando de obras expostas no espaço da cidade, aberto e público, essa necessidade torna-se ainda mais marcante, de modo que a documentação confeccionada e mantida pelas instituições museológicas adquire um papel essencial em sua preservação.

Conforme pôde ser observado na terceira seção deste trabalho, cada vez que as obras expostas em *Diversidade da Escultura* transitavam entre diferentes espaços de exposição — da movimentada Avenida Paulista, ao bucólico Parque Ibirapuera, ao espaço da galeria, com entrada controlada (ainda que gratuita) — elas se relacionavam com o espaço e com o público de maneiras distintas. Esse fato fica evidente se tomarmos como exemplo a obra *Sem título*, de José Resende, quando, na ocasião de *Diversidade da Escultura*, o curador Ricardo Ribenboim (1997) apontou no *folder* da exposição que o “pente” de José Resende “alterava o fluxo dos pedestres”, que atuavam, naquele momento, como espectadores desavisados da obra de arte. Já o seu posicionamento no Parque Ibirapuera não altera o fluxo de pedestres, que observam a obra por suas margens, seguindo o caminho proposto pelos mapas dispostos pelo MAM-SP ao longo do Jardim de Esculturas. A interação com obra agora tornou-se outra: o público atira pedras que se encontram no chão na grande chapa de aço para ouvir o som que é emitido.

De modo semelhante, podemos pensar em *Paulista / 97*, de Cildo Meireles, uma intervenção direta no espaço da cidade, que utiliza o chão de uma avenida movimentada como parte integrante e que, na ocasião da exposição realizada pelo Itaú Cultural em 1997, foi definida como um trabalho “invisível e subversivo” pelo curador (RIBENBOIM, 1997). Com o processo de musealização da obra — que

acarretou a retirada das pedras e parafusos da calçada —, ela passou a ser exposta no interior da galeria e, de “invisível e subversiva”, passou a integrar sistema das artes e a receber destaque quando exibida. Com isso, adquiriu novos significados.

A análise de *Diversidade da Escultura* e da incorporação a acervos museológicos de grande parte de suas obras destaca as problemáticas que envolvem a utilização de exposições como estratégia de aquisição. Tal prática, como demonstrado nesta pesquisa, constrói narrativas específicas e gera tensões, como o processo de musealização das obras de *Diversidade da Escultura* explicitou. Ao buscar, ao mesmo tempo, estabelecer um panorama da escultura no Brasil que abarcasse a diversidade do país e refletir sobre a apropriação dos espaços da cidade pela arte, propondo o espaço público como seu lugar, conforme dito por Ribenboim (1997) à época, *Diversidade da Escultura* apresentou um conjunto heterogêneo de obras, o que conseqüentemente demandaria negociações importantes com cada um dos artistas tanto em relação às possibilidades de incorporação a um acervo como às posteriores reexibições dessas obras em espaços distintos daqueles de 1997.

Desse modo, a partir do exposto nesta dissertação, foi possível tirarmos três conclusões referentes às práticas de documentação de uma instituição museológica ou cultural. A primeira delas refere-se à comunicação entre os diversos setores de uma instituição que preserva e expõe obras de arte contemporânea. Apesar de a documentação salvaguardada pelos centros de documentação não ser considerada como documentação museológica, ela caracteriza-se como uma importante fonte de informação acerca das obras, que deve ser consultada com frequência pelo setor de conservação e de documentação museológica. Se tomarmos como exemplo a documentação de exposições, podemos afirmar que, na medida em que a comunicação das obras — tanto de suas informações extrínsecas quanto intrínsecas — de um acervo constitui-se como uma das principais atividades de um museu, e exposição e coleção se retroalimentam (LELEU, 2003), as bases de dados utilizadas pelos respectivos setores dentro de uma mesma instituição poderiam se relacionar, facilitando a recuperação da informação por parte dos funcionários. Tal esforço, também beneficiária o público externo interessado nessas informações, contribuindo para as atividades de pesquisa, outro escopo dos museus.

Desse modo, a segunda conclusão que podemos tirar dessa pesquisa é a de que uma documentação abrangente, que registre as particularidades físicas da obra, bem como aspectos de sua conservação, instruções para a reapresentação, o

processo do artista e as interações do trabalho exige um trabalho interdisciplinar a ser realizado dentro da instituição museológica. Não é suficiente que as bases de dados estejam relacionadas, otimizando a recuperação da informação, mas que a documentação seja elaborada por profissionais de diversas áreas, com expertises distintas. Além disso, conforme foi apresentado, em alguns casos é necessário, até mesmo, um esforço conjunto entre instituições.

Finalmente, a terceira conclusão faz alusão, em especial, às obras de arte contemporânea que se vinculam a um contexto específico, como o espaço urbano. Nesses casos, os registros de recepção da obra adquirem uma importância particular, visto que, a cada reapresentação, a obra suscita aspectos do imaginário daqueles que habitam a cidade (QUINTELLA e MASSON, 2013). Nesse tocante, a elaboração de documentação referente às exposições das obras, tais como o catálogo *raisonné* ou dossiês, assumem destaque.

REFERÊNCIAS

I. Livros, capítulos de livros, periódicos, dissertações, teses, catálogos e *folders* de exposições

ALVES, José Francisco. **Transformações do espaço público**. Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2006.

ARAÚJO, C. A. Á. Ciência da Informação, Biblioteconomia, Arquivologia e Museologia: relações teóricas e institucionais. In: **Encontros Bibli** – Revista Eletrônica de Biblioteconomia e Ciência da Informação. Florianópolis, v. 16, n 31, p. 110-130, maio 2011. ISSN 1518-2924. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/eb/article/viewFile/1518-2924.2011v16n31p110/17765>>. Acesso em: 26 jun. 2017.

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea: uma história concisa**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BAIÃO, Joana. Memórias de exposições: o projeto RaisExpo. In: **MIDAS**, 6, 2016. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/midas/969>>. Acesso em 28 dez. 2018.

BÉNICHOU, Anne. Introduction. In: BÉNICHOU, Anne (org.). **Ouvrir le document: Enjeux pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains**. Dijon: Les presses du réel, 2010.

BRIET, Suzanne. **Quest-ce que la documentation?**. Paris: Editions Documentaires, Industrielles et Techniques, 1951.

BUCKLAND, Michael K. Information as thing. In: **JASIS** – Journal of The American Society for Information Science, n. 42, 351-363, 1991.

_____. What is a “document”. In: **JASIS** - Journal of The American Society for Information Science, v. 48, n. 9, p. 804-809, 1997.

CANCLINI, Néstor García. **A sociedade sem relato: antropologia e estética da iminência**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – EDUSP, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. Trad. Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CAUQUELIN, Anne. **A invenção da paisagem**. São Paulo: Martins, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. O tridimensional na arte brasileira dos anos 80 e 90: genealogias, superações. In: **Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX**. 2 ed. rev. e ampli. Catálogo de exposição. São Paulo: Itaú Cultural; Cosac & Naify, 1999, 170-181.

CIDADE, Daniela Mendes. 3Nós3: arte como crítica política no cotidiano urbano. In: **Revista Gama Estudos Artísticos**. n. 10, 2017, p. 112-119.

COCCHIARALE, Fernando. Abstracionismo, concretismo, neoconcretismo e tendências construtivas. In: **Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX**. 2 ed. rev. e ampli. Catálogo de exposição. São Paulo: Itaú Cultural; Cosac & Naify, 1999, 48-54.

COSTA, Ivani Di Grazia Costa; ALMEIDA, Maria Christina Barbosa de. Vocabulário de arte: ferramentas fundamentais no trabalho cooperativo em bibliotecas, museus e arquivos. In: **Anais do 1º Seminário Serviços de Informação em Museus**. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2012, p. 89-101.

COSTA, Luiz Cláudio da. **A gravidade da imagem: arte e memória na contemporaneidade**. Rio de Janeiro: Quarte: FAPERJ, 2014.

_____. Registro e arquivo na arte: disponibilidade, modos e transferências fantasmáticas de escrituras. In: **Anais do 17º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas – ANPAP**, 2008.

DEUTSCHE, Rosalyn. Agoraphobia. In: **Evictions: art and spatial politics**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1996, p. 269-327.

_____. Art and public space. In: **Social Text**, n. 33, p. 34-53. Durham: Duke University Press, 1992. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/466433>>. Acesso em: 2 nov. 2018.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, 2013.

DESVALLÉES, André. Object or document? In: **Annual conference of the international committee for Museology/ICOFOM**, 16; September 1994, Beijing [China]. Symposium Object – Document? Org. and edited by Martin R. Schärer. p. 96-102.

DOSS, Erika. Guest editor statement: thinking about forever. In: **Public Art Dialog**, 6:1, p. 1-5, 2016.

FAVARETTO, Celso. Das novas figurações à arte conceitual. In: **Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX**. 2 ed. rev. e ampli. Catálogo de exposição. São Paulo: Itaú Cultural; Cosac & Naify, 1999, 110-115.

FERREZ, Helena Dodd. Documentação Museológica: teoria para uma boa prática. In: **Estudos Museológicos**. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994, p. 64-74.

FINKELPEARL, Tom. **Dialogues in public art**. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2001.

FRASER, Nancy. Rethinking the public sphere: a contribution to the critique of actually existing democracy. In: **Social Text**, n. 25/26, p. 56-80. Durham: Duke University Press, 1990. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/466240>>. Acesso em: 2 nov. 2018.

FREIRE, Cristina. **Poéticas do processo**: arte conceitual no museu. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda., 1999.

FROHMANN, B. O caráter social, material e pública da informação. In: FUJITA, M.; MARTELETO, R.; LARA, M. (Org.). **A dimensão epistemológica da ciência da informação e suas interfaces técnicas, políticas e institucionais nos processos de produção acesso e disseminação da informação**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Marília: Fundepe, 2008, p. 19-34.

FUREGATTI, Sylvia. **Arte e Meio Urbano**: Elementos de formação da Estética Extramuros no Brasil. 2007. 248 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2007

_____. Arte extramuros no Brasil: A confluência entre espaço urbano e instituição cultural na formação da vertente artística extramuros no Brasil. In: **Farol** – Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes Universidade Federal do Espírito Santo. Ano 9, n. 9 – Vitória: UFES, Centro de Artes, jul., 2013, p. 78-87.

_____. Outros lugares: a combinatória das ações artísticas contemporâneas entre a instituição e a paisagem urbana. In: **I Seminário Nacional GEAP BR** – Grupo de Estudos sobre Arte Pública no Brasil. 2016. Disponível em: <<https://geapbr.files.wordpress.com/2016/10/sfuregatti-relatorio-i-geap-br-rio-janeiro-20161.pdf>>. Acesso em 15 out. 2018.

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

GUIGÈRE, Amélie. **Art contemporain et documentation**: la muséalisation d'un corpus de pièces éphémères de type performance. 2012. 494f. Tese (Doutorado em Museologia, Mediação, Patrimônio) — Université du Québec à Montréal et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, 2012. Disponível em: <<http://www.archipel.uqam.ca/4942/1/D2362.pdf>>. Acesso em: 30 set. 2017.

HEIN, Hilde. O que é arte pública?: tempo, lugar e significado. In: **Viso** - Cadernos de estética aplicada, n. 22, jan-jun/2018. Disponível em: <http://revistaviso.com.br/pdf/Viso_22_HildeHein.pdf>. Acesso em: 20 out. 2018.

HERKENHOFF, Paulo. **Cildo Meireles**, geografia do Brasil. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Artiviva Produção Cultural, 2001.

HEYDENREICH, Gunnar. Documentation of change – Change of documentation. In: SCHOLTE, T.; WHARTON, G. (orgs.). **Inside Installations**: theory and practice in the care of complex artworks. Amsterdam: AUP, 2012, p. 155-171.

HUCHET, Stéphane. **Intenções espaciais**: a plástica exponencial da arte, 1900-2000. Belo Horizonte: C/Arte, 2012.

INSTITUTO ITAÚ CULTURAL. **Tridimensionalidade**: arte brasileira do século XX. 2 ed. rev. e ampli. Catálogo de exposição. São Paulo: Itaú Cultural; Cosac & Naify, 1999.

INTERLENGHI, Luiza. Arte em campo instável: estratégias de ativação poética para além da galeria. In: **Arte & Ensaios**, 2016, n. 32, p. 38-47. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8985/7161>>. Acesso em: 7 ago. 2018.

ISAAC, Cristina Bernardi. **Arte e paisagem**: estudo de obras contemporâneas brasileiras. 2013. 336p. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, USP, São Paulo, 2013. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16136/tde-13082013-165109/publico/Cristianaisaac_Final.pdf>. Acesso em: 18 jan. 2018.

KASTNER, Jeffrey. Preface. In: KASTNER, Jeffrey; WALLIS, Brian. **Land and environmental art**. Londres: Phaidon Press, 1998.

KAYE, Nick. **Site-specific art**: performance, place and documentation. Londres: Routledge, 2000.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

KWON, Miwon. **One place after another**: site-specific art and locational identity. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2002.

LELEU, Nathalie. L'art d'accomoder les restes. In: **Vacarme**, n. 24, 2003, p. 80-84. Disponível em: <https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=VACA_024_0080>. Acesso em: 30 jan. 2018.

_____. Le Musée 2.0: le dossier d'oeuvre életronique. In: BÉNICHOU, Anne (org.). **Ouvrir le document**: Enjeux pratiques de la documentation dans les arts visuels contemporains. Dijon: Les presses du réel, 2010, p. 373-389.

LIPPARD, Lucy R; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. In: **Arte & Ensaios**, n. 25. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais/ Escola de Belas Artes, UFRJ, 2013.

LORENTE, J. Pedro. **Arte público en Aragón**: nuestro patrimonio colectivo al aire libre. Huesca: Rolde de Estudios Aragonenses, 2015.

_____. Que és un museo de escultura al aire libre?. In: **HUM 736** – Papeles de Cultura Contemporânea, n. 18, dezembro de 2013.

LOUREIRO, José Mauro Matheus. A documentação e suas diversas abordagens: esboço acerca da unidade museológica. In: **MAST Colloquia**. vol. 10 - Documentação em Museus. Rio de Janeiro: MAST, 2008, p. 24-30.

LOUREIRO, Maria Lucia de Niemeyer Matheus. A documentação museológica entre a arte e a ciência. In: **MAST Colloquia**. vol. 10 - Documentação em Museus. Rio de Janeiro: MAST, 2008, p. 104-114.

LOUREIRO, Maria Lúcia de Niemeyer Matheus; LOUREIRO, José Mauro Matheus. Documento e musealização: entretecendo conceitos. In: **MIDAS**, 1, 2013. Disponível em: <<http://journals.openedition.org/midas/pdf/78>>. Acesso em: 31 jan. 2018.

LOURENÇO, Maria Cecília França. **Museus acolhem moderno**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1999.

MAGALDI, Monique Batista. **A documentação sobre exposições em museus de arte**: a musealização dos processos, a história da exposição e a museografia. 2017. 297p. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) — Faculdade de Ciência da Informação, UnB, Brasília, 2017. Disponível em: <<http://repositorio.unb.br/handle/10482/24637>>. Acesso em 28 dez. 2018.

MAGALHÃES, Ana Gonçalves. Arquivos de museus de arte e pesquisa: o Grupo de Trabalho Arquivos de Museus e Pesquisa. In: **Anais do 1º Seminário Serviços de Informação em Museus**. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2012, p. 115-125.

MATOS, Diego; WISNIK, Guilherme (Orgs.). **Cildo**: estudos, espaços, tempo. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

MEYER, Ursula. **Conceptual Art**. New York: E.P Dutton, 1972.

MORAIS, Frederico. O campo tridimensional: esculturas, relevos, objetos e instalações. In: **Tridimensionalidade**: arte brasileira do século XX. 2 ed. rev. e ampli. Catálogo de exposição. São Paulo: Itaú Cultural; Cosac & Naify, 1999, p. 226-247.

NASCIMENTO, Elisa. A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu. In: **MIDAS**, 3, 2014. Disponível em: <<http://midas.revues.org/563>>. Acesso em 20 jan. 2018.

_____. **Discursos e reflexividade**: um estudo sobre a musealização da arte contemporânea. 2013. 508 f. Tese (Doutorado em Museologia), Faculdade de Letras, Universidade do Porto, 2013. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/70335/2/tesedoutelisanascimento/discursos000216579.pdf>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

NAVES, Rodrigo. Uma ética do risco. In: TASSINARI, Alberto. **Amilcar de Castro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1997.

OLIVEIRA, Emerson. Reapresentação e documentação de instalações de arte em três museus brasileiros. In: **Anais do Museu Paulista**: História e Cultura Material v. 26, São Paulo, 2018. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/1982-02672018v26e22>>. Acesso em: 22 nov. 2018.

OLIVEIRA, Leonor de; BAIÃO, Joana. Exposições como patrimônio: preservar e divulgar a memória expositiva da Fundação Calouste Gulbekian. In: **Revista Memória em Rede**, Pelotas, v.7, n.13, jul./dez. 2015, p. 192-206.

O'NEILL, Paul; DOHERTY, Claire. Introduction - Locating the producers: an end to the beginning, the beginning of the end. In: O'NEILL, Paul; DOHERTY, Claire (Ed.). **Locating the producers: durational approaches to public art**. Amsterdam: Valiz, 2011.

OTLET, P. **Documentos e documentação**: discurso pronunciado no Congresso de Documentação Universal, Paris, 1937. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional (Separata). Disponível em: <<http://www.conexaorio.com/bit/otlet/>>. Acesso em: 27 jun. 2017.

PALLAMIN, Vera. **Arte urbana**: São Paulo – Região central (1945-1998). Obras de caráter temporário e permanente. São Paulo: Fapesp, 2000. Disponível em: <http://www.fau.usp.br/wp-content/uploads/2015/09/arte_urbana_livro.pdf>. Acesso em: 3 nov. 2018.

PARCOLLET, Remi; SZACKA, Léa-Catherine. Écrire l'histoire des expositions: réflexions sur la constitution d'un catalogue raisonné d'expositions. In: **Culture & Musées**, n. 22, 2013, p. 137-162. Disponível em: <<https://doi.org/10.3406/pumus.2013.1755>>. Acesso em: 3 nov. 2018.

PHILLIPS, Joanna. Reporting interations: a documentation model for time-based media art. In: **Revista de História da Arte**, Universidade Nova de Lisboa, n. 4, 2015, p. 168-179.

PHILLIPS, Patricia. Out of order: the public art machine. In: MILES, Malcom; HALL, Tim (Orgs.). **The city cultures reader**. 2 ed. Londres: Routledge, 2000.

_____. Temporality and public art. In: **Art Journal**, vol. 48, n. 4, Critical Issues in Public Art, p. 331-335. Nova Iorque: CAA, 1989. Disponível em: <<https://www.jstor.org/stable/777018>>. Acesso em: 2 nov. 2018.

PIMENTEL, Leandro. O inventário como tática. In: **Arte & Ensaios**, 2013, n. 25, p. 110-119.

POINSOT, Jean-Marc. A arte exposta: o advento da obra. In: HUCHET, S. (Org.). **Fragmentos de uma teoria da arte**. São Paulo: Edusp, 2012.

PONTE, Ana Sofia Lopes da. **Transformar arte funcional em objeto museal: alguns desafios à musealização da arte contemporânea**. 2016. 305 f. Tese (Doutorado em Arte e Design) — Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, 2016. Disponível em: <<https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/89399/2/167638.pdf>>. Acesso em: 11 dez. 2017.

QUINTELLA, Ivvy Pessôa; MASSON, Michel. As incorporações das ações urbanas na cidade contemporânea. In: **Farol** – Revista do Programa de Pós-Graduação em

Artes Universidade Federal do Espírito Santo. Ano 9, n. 9 – Vitória: UFES, Centro de Artes, Julho, 2013, p. 57-66.

RIBENBOIM, Ricardo. Diversidade da escultura contemporânea brasileira. In: **Diversidade da escultura contemporânea brasileira**. Folder de exposição. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1997.

_____. Por que tridimensionalidade e não simplesmente escultura? In: **Tridimensionalidade: arte brasileira do século XX**. 2 ed. rev. e ampli. Catálogo de exposição. São Paulo: Itaú Cultural; Cosac & Naify, 1999.

RODRIGUES, Tânia Franscisco. Itaú Cultural: pesquisa, produção e difusão de informações sobre arte e cultura brasileiras. In: **Anais do 1º Seminário Serviços de Informação em Museus**. São Paulo: Estação Pinacoteca, 2012, p. 103-109.

SALLES, Evandro. Amilcar de Castro. In: **Amilcar de Castro**. Espaço Brasil, Carreau du temple, Paris. Catálogo de exposição. Edição Museu Márcio Teixeira, 2005.

SALZSTEIN, Sonia (Org.). **Fronteiras: textos e entrevistas**. São Paulo/ Rio de Janeiro: Itaú Cultural/ Contracapa, 2005.

SEHN, Magali Melleu. Teses de artistas: relevância das informações como ferramenta para preservação da arte contemporânea. In: **Revista Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 5, n. 10 (2016). Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/museologia/article/view/17728>>. Acesso em: 7 nov. 2018.

SERRA, Richard. **Richard Serra: escritos e entrevistas, 1967-2013**. São Paulo: IMS, 2013.

SILVA, Maria Estellita Lins. A arte em sua condição pós-medium e as consequências para os sistemas de informação museológicos. In: **Anais do 24º Encontro da ANPAP**, Santa Maria – RS, 2015, p. 2111-2121.

_____. A documentação museológica e os novos paradigmas da arte contemporânea. In: **Museologia & Interdisciplinaridade**, v. 3 n. 5, 2014, p. 185-192.

SMIT, Johanna Wilhemina. A documentação e suas diversas abordagens. **MAST Colloquia**. vol 10 - Documentação em Museus. Rio de Janeiro: MAST, 2008, p. 11-23.

SOARES, Bruno Brulon. A Museologia Reflexiva: recompondo os fundamentos de uma ciência contemporânea. In: SOARES, Bruno Brulon; BARAÇAL, Anaildo Bernardo. **Stránský: uma ponte Brno – Brasil**. Anais do III Ciclo de Debates da Escola de Museologia da UNIRIO. Paris: ICOFOM, 2017.

SOUZA, Gabriel Girnos Elias de. Experimentalismo e estratégia: o Projeto Arte/Cidade e a Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo. In: **Anais do III Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH / UNICAMP, 2007.

STRÁNSKÝ, Z.Z. Object – Document: or do we know what we are actually collecting?. In: **Annual conference of the international committee for Museology/ICOFOM**, 16; September 1994, Beijing [China]. Symposium Object – Document? Org. and edited by Martin R. Schärer. p. 47-51.

TASSINARI, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify Edições, 2001.

TAVARES, Ana Maria. **Armadilhas para os sentidos: uma experiência no espaço-tempo da arte**. 2000. 136f. 248 f. Tese (Doutorado em Artes) – Escola de Comunicações e Arte, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2000. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27131/tde-27022014-092158/publico/AnaMariaTavares.pdf>>. Acesso em: 18 nov. 2018.

VALIO, L.B.M. Um projeto mais amplo de cidade: a memória de Lina Bo Bardi por Renata Lucas. In: **MODOS**. Revista de História da Arte. Campinas, v. 2, n. 2, p.54-71, maio 2018. Disponível em: <<https://doi.org/10.24978/mod.v2i2.902>>. Acesso em: 15 ago. 2018.

VAM DE BERG. Thayane Vicente; LACERDA, Aline Lopes de. Arte e documentação: o arquivo de Rubens Gerchman. In: **Revista do Arquivo Geral da Cidade do Rio de Janeiro**, n. 13, 2017, p. 419-434.

WEFFORT, Francisco Correa de. Encontro da Cultura Brasileira 1997. In: **Diversidade da escultura contemporânea brasileira**. Folder de exposição. São Paulo: Instituto Itaú Cultural, 1997.

WHARTON, Glenn. Public access in the age of documented art. In: **Revista de História da Arte**, Universidade Nova de Lisboa, n. 4, 2015, p. 180-191

II. Sites

Canal do Itaú Cultural no YouTube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/channel/UCn3RTLtgiO7TjfG7juhFM1g>>. Acesso em: nov. 2018.

Documenta. Disponível em: Disponível em: <<https://www.documenta.de>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

Enciclopédia Itaú Cultural. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br>>. Acesso em: nov. 2018.

Folha de S. Paulo. Disponível em: <<https://www.folha.uol.com.br>>. Acesso em: jan. 2018.
Instituto Itaú Cultural. Disponível em:

<<http://www.itaucultural.org.br>>. Acesso de: fev. 2018 a jan. 2019.

Itaú Cultural – Ocupação Regina Silveira. Disponível em:
<<http://www.itaucultural.org.br/ocupacao/regina-silveira>>. Acesso em: nov. 2018.

Museu de Arte Moderna de São Paulo. Disponível em:
<<http://mam.org.br>>. Acesso de: ago. a nov. 2018.

O Estado de S. Paulo. Disponível em:
<<https://www.estadao.com.br>>. Acesso em: jun. 2018.

Skulptur Projekte Münster. Disponível em:
<<https://www.skulptur-projekte-archiv.de>>. Acesso em: 20 jan. 2019.

SophiA Acervo. Disponível em:
<<http://www.portalsophia.com.br/sobreacervo.aspx>> Acesso de: dez. 2018 a jan. 2019.

The Getty Research Institute. Disponível em:
<<http://www.getty.edu/research>>. Acesso em: jan. 2019.