

Esta revista oferece acesso aberto de todo seu conteúdo e pode ser consultada, baixada, impressa, copiada e distribuída sem prévia autorização do editor responsável ou do autor. Isto está de acordo com as definições de acesso aberto da B.O.A.I.

This journal provides open access to all your content and can be viewed, downloaded, printed, copied and distributed without permission of the responsible editor or author. This is in accordance with the of B.O.A.I.'s open access definitions.

Fonte: <http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/about/editorialPolicies#openAccessPolicy>. Acesso em 27 jun. 2014.

#### REFERÊNCIA:

OLIVEIRA, Emerson Dionisio Gomes de. Memória, Patrimônio e Arte: a visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros. **Projeto História**: revista do programa de estudos pós-graduados de História, São Paulo, v. 40, p. 43-69, jan./jun. 2010. Disponível em: <<http://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/6124/4446>>. Acesso em 27 jun. 2014.

# MEMÓRIA, PATRIMÔNIO E ARTE: a visibilidade dos acervos de museus de arte contemporânea brasileiros (1965-2005)\*

EMERSON DIONISIO GOMES DE OLIVEIRA\*\*

---

### RESUMO

O presente trabalho pretendeu compreender como museus de arte contemporânea, vistos como instituições de memória, narram suas coleções – e por fim, algumas vezes, a si mesmos –, no intuito de construir um projeto narrativo que ao mesmo tempo “constitua um passado” e corteje uma arte em processo de legitimação. Para tanto, analisamos nove museus de arte fundados entre 1965 e 1995. Numa análise comparativa, nossas formulações buscaram evidenciar polêmicas “apaziguadas” em torno de uma arte atual, em pleno processo de “patrimonialização” e seus efeitos nas questões identitárias de cada comunidade abordada.

**PALAVRAS-CHAVE:** Museus de arte; patrimônio artístico; história da arte; acervos.

### ABSTRACT

*This paper intends to understand how contemporary art museums, usually seen as memory institutions, describe their collections – and, sometimes, themselves – with the intention of construct a narrative project that at the same time “constitutes a past” and woos an art in legitimating process. We, therefore, have analyzed nine art museums founded between 1965 and 1995. Our formulations, using a comparative analysis, sought to show polemics “appeased” around current art, in an ample “heritaging process” and their effects on the identity issues of each community approached.*

**KEYWORDS:** *Art museums; artistic heritage; art history; collections.*

---

O presente trabalho fundou-se no desejo de compreender como nove museus regionais de arte,<sup>1</sup> majoritariamente dedicados à arte contemporânea, narraram suas coleções patrimoniais, no intuito de construir um projeto de visibilidade institucional que ao mesmo tempo constituísse uma memória do passado e cortejasse uma arte atual e instável, ainda em construção. Na intenção de compreender como tais museus operaram essas narrativas de suas memórias por meio de suas coleções permanentes, a pesquisa, empreendida entre 2005 e 2009, deparou-se com certas seleções, interpretações, celebrações e silêncios que, voluntariamente ou não, dão-nos pistas da complexidade gerencial que afeta os museus de arte contemporânea na atualidade.

Essa complexidade nos levou a levantar alguns questionamentos – menos sobre as coleções propriamente ditas e mais sobre o modo de operar sistemas discursivos diversos para construir representações de si. Nesse sentido, seguiu a direção proposta por Roger Chartier, que alerta: “Frequentemente, os historiadores devem se contentar com o registro das mudanças nos sistemas de representação”.<sup>2</sup> São exatamente as mudanças e as permanências dos registros discursivos sobre as coleções e não as próprias coleções que mais nos interessaram nesta análise. Essa afirmação, contudo, não deve induzir à percepção de que estivemos atentos às obras de arte absorvidas e comunicadas pelos museus. Todavia, nesse enfoque, elas estão a serviço da compreensão do conjunto, dentro de uma economia da seleção material, patrimonial e discursiva.

Sabemos que selecionar é sempre um ato passível de críticas, também elas polêmicas, sobretudo quando o assunto envolve a arte e seus valores moventes e nem sempre mensuráveis. Nosso interesse concentrou-se justamente na publicação de coleções e, conseqüentemente, nas razões que motivaram as escolhas, ou seja, no que é narrado e no que não se conforma à representação escolhida. Para tanto, buscamos investigar como cada museu instituiu modos de narrar seus acervos, de forma a perceber, nessas narrativas, elementos que indiquem práticas de memória por meio do manejo

de noções próprias da história de cada comunidade, da História da Arte, da Estética e da Museologia.

Com efeito, a proximidade com a problemática acima procurou não incorrer na tentação de transformar similaridades em igualdades uniformes, num processo que anule as diferenças encontradas na nossa engenharia especulativa. Ao contrário, buscamos similitudes no corpo documental da pesquisa; aplicamos as mesmas questões a diferentes documentos e agentes e procuramos elos, não para construir uma narrativa de uma pretensa história geral dos procedimentos de museus de arte brasileiros, mas apenas para insinuar que, talvez, os museus tenham procedimentos, leituras e práticas mais comuns que suas isoladas coleções possam demonstrar.

Se “expor em um museu é também expor o museu”,<sup>3</sup> conforme nos ensinou o artista francês Daniel Buren, compreender – o que aqui significa constituir – um acervo de arte contemporânea é igualmente expor a trajetória de políticas patrimoniais e artísticas de uma arte em constante mutação e potencialmente polêmica. Tarefa cada vez mais complexa diante das operações de manutenção da memória artística de uma sociedade heterogênea. Nesse sentido, no cenário nacional, entender como alguns museus narram, por exemplo, seus processos aquisitivos, seus artistas prediletos e a gênese de sua própria coleção de arte podem oferecer ao historiador um modo de compreensão da maneira como as problemáticas de negociação da memória coletiva são manuseadas, num ambiente onde fetichismo classificatório é evidenciado e cultivado.<sup>4</sup>

Antes de incorrer em generalizações desnecessárias, e eleito o problema diante de um grupo possível de museus, optamos por estabelecer alguns critérios para a seleção das instituições a serem investigadas e comentadas. O primeiro critério adotado resultou na seleção de instituições fora do eixo formado pelas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Foram escolhidos, assim, museus localizados em centros regionais de cultura que tiveram o papel simultâneo de *centros ex-cêntricos* – para utilizarmos uma expressão da crítica Aracy Amaral.<sup>5</sup> Tal critério teve como objetivo selecionar instituições que estavam fora do circuito internacional de arte;

instituições que não organizam ou acolhem megaexposições, simpósios e bienais de alcance internacional. Excluimos os referidos museus na intenção de evitar a grande escala da arte-espetáculo, reduzida a um consumismo cultural, cuja função principal é a de efetuar o *marketing* de seus promotores e patrocinadores.<sup>6</sup> Tentamos evitar a predominância daquilo que os sociólogos Harrison e Cynthia White batizaram, nos anos 60, de *the dealer-critic system*, ou seja, o pacto implícito entre *marchands*, críticos, colecionadores e artistas que, até hoje, parece reger o mercado de arte e se arrasta para dentro das instituições culturais.<sup>7</sup>

Certamente a tentativa é apenas um “distanciar-se de...”, e não o falso prognóstico de que, nos museus pesquisados, esses fatores não influíram nas condutas museológicas. Pelo contrário, a arte-espetáculo também matizou as escolhas dessas instituições regionais. Contudo, pelo menos até os anos 2000, sua prevalência tem sido menor, às vezes amadora, quando não despreocupada, deixando espaço para o exercício menos “comercial” das práticas culturais e para um circuito de arte mais regional, o que impele os administradores a pensar, prioritariamente, a produção artística numa geografia mais circunscrita, indicando um interesse mais acentuado, porém não excludente, pelo local em detrimento do nacional-global. Da mesma forma, os administradores tiveram menos chances de eclipsar suas coleções por meio de grandes mostras que canalizam recursos e mídia. Eles foram, por vezes, forçados a “pensar” suas coleções por pura falta de opção, o que foi útil para uma apreciação crítica de tais práticas.

Mesmo em museus que são regidos pela variedade de coleções, ou seja, em acervos que absorveram não apenas a chamada arte contemporânea, mas também variações da arte moderna, acadêmica, popular e tantas outras nomenclaturas da área, a discussão da coleção é monopolizada pelo signo da arte que se pretende contemporânea, sabendo que o gênio da multiplicidade não nos salva de questionar quais valores definiram os limites entre ser e não ser arte contemporânea nos últimos 40 anos. Isso também não significa que outras modalidades de arte não sejam problematizadas pelas instituições. Obras batizadas com outras nomenclaturas foram essenciais para balizar a

tensão interna das coleções, evidenciando, por exemplo, a predileção à comunicação de nomes consagrados do passado ou a seu desvanecimento.

O segundo critério utilizado para a seleção das instituições a serem investigadas foi a exclusão de museus privados. A escolha de museus públicos, ante o ambiente privado, facilitou o entendimento das questões propostas, ao passo que suas coleções possuem responsabilidades para com um espectro mais amplo da sociedade, e são agentes com autoridade suficiente para confrontar as prioridades de uma história da arte pautada pelo mercado.<sup>8</sup> Por fim, também eliminamos dessa seleção os museus de pequeno porte, sem alcance regional e com pouca visibilidade de seus bens; geralmente espaços que sobrevivem à mercê de outras instituições, sem agenda ou promessa de publicações próprias. Da mesma forma, não estudamos museus universitários, para evitar instituições cuja relação com a comunidade acadêmica supera qualquer outra prioridade e finalidade. Os critérios me levaram a nove museus, listados a seguir:

1) **MACC** (Museu de Arte Contemporânea de Campinas); Campinas, SP, fundado em 1965; c. 690 peças catalogadas<sup>9</sup>; mantido e administrado pela Prefeitura Municipal de Campinas.

2) **MACPE** (Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco); Olinda, PE, fundado em 1966; c.2500 peças catalogadas; mantido e administrado pela Fundação de Patrimônio Histórico e Artístico.

3) **MACPR** (Museu de Arte Contemporânea do Paraná); Curitiba, PR, fundado em 1970; c.1400 peças catalogadas; mantido e administrado pelo Governo do Estado do Paraná.

4) **MAB** (Museu de Arte de Brasília); Brasília, DF, fundado em 1985; c.1500 peças catalogadas; mantido e administrado pelo Governo do Distrito Federal.

5) **MACG** (Museu de Arte de Contemporânea de Goiás); Goiânia, Goiás, fundado em 1987, c. 948 peças catalogadas; mantido e administrado pelo Governo do Estado de Goiás.

6) **MARCO** (Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul); Campo Grande, MS, fundado em 1991; c. 900 peças catalogadas; mantido e administrado pela Fundação Cultural de Mato Grosso do Sul – Governo do Mato Grosso do Sul.

7) **MAC-RS** (Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul); Porto Alegre, RS, fundado em 1992, c.141 peças catalogadas; mantido e administrado pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul.

8) **MARP** (Museu de Arte de Ribeirão Preto); Ribeirão Preto, SP, fundado em 1992, c.400 peças catalogadas; mantido e administrado pela Prefeitura Municipal de Ribeirão Preto.

9) **MAL** (Museu de Arte de Londrina); Londrina, PR, fundado em 1993, c.303 peças catalogadas; mantido e administrado pela Prefeitura Municipal de Londrina.

Trabalhamos primordialmente com fontes escritas produzidas entre 1965 – ano da fundação do museu mais antigo (MACC) – e 2005 – ano em que iniciamos a pesquisa –, fontes estas editadas pelos próprios museus ou por entidades, organismos e instituições responsáveis por eles. Para complementá-las, utilizamos outros dois grupos de fontes: textos midiáticos, recolhidos em diferentes cidades e períodos, e depoimentos de funcionários, pesquisadores e artistas que, hoje ou no passado, foram ligados aos museus por algum comprometimento administrativo ou político.

A principal fonte da pesquisa foi os catálogos das coleções e de exposições. Dos museus investigados, somente três possuem catálogos propriamente ditos, destacando-se apenas o Museu de Arte de Brasília, que, numa iniciativa rara na história dos museus de arte brasileiros, produziu um catálogo com a indicação de todas as suas obras no momento de sua inauguração, em 1985. Os demais, até dezembro de 2008, não possuíam um catálogo geral das obras conforme padrões internacionais de catalogação.

Visto assim, o modo de apresentar a coleção, de museificá-la pela inscrição num catálogo, significa designá-la, e é justamente esse lugar de intervenção sobre a obra que está em questão. Sabemos que “catálogos podem ser também inverídicos, deixar como registro uma representação irreal do exibido na mostra”,<sup>10</sup> por exemplo. Em muitos casos, o catálogo passa da constatação e da discussão do que fora apresentado para o universo do “museu imaginário” de Malraux.<sup>11</sup> Nenhuma novidade para historiadores que há décadas reconhecem que suas fontes arquivísticas são *próprios* particulares que não dobram nem refletem as práticas do passado.

Pesquisamos, ainda, outras formas de documentação: catálogos paralelos com obras das coleções; catálogos de salões de arte com obras que entraram no conjunto de bens dos museus; *sites* da Internet com exemplos e explicações sobre as coleções e *folders* de ordem didática ou turística.<sup>12</sup> Todavia, em alguns casos, a ausência de qualquer mídia auxiliar nos levou a

entrar na documentação primária dos museus – livros ou atas de tombamento, fichas catalográficas, ofícios, memorandos e pareceres sobre doações ou aquisições.

Isso provocou algumas considerações. As especulações sobre as narrativas dos museus e suas coleções obedeceram a limites. O primeiro referiu-se a uma possível ilusão de que os museus aqui escolhidos formavam um conjunto homogêneo, que, uma vez reunidos nesta pesquisa, nos proporcionariam, não raro, práticas discursivas semelhantes com significados contrários. Um dos pontos resultantes da leitura desse conjunto documental foi verificar elos entre universos institucionais que se consideram isolados entre si, sem perder de vista a personalidade histórica de cada um.

Outro limite emergiu imediatamente na confecção do problema: utilizamos o conjunto de obras que cada museu denomina como *arte contemporânea*. Para tanto, não tomamos como certo que haja uma definição – por mais ampla e múltipla que qualquer uma delas ambicione ser – do que venha a ser a Arte Contemporânea. Como ressaltamos, paradoxalmente, preferimos indicar os valores solicitados e comunicados pelas fontes museais, sem deixar de recorrer a outros pensadores sobre o assunto, em usos e medidas parciais devidamente nomeados para efeito de contraste e crítica. Todavia, uma reflexão preliminar se impõe no que tange à arte contemporânea.

Catherine Millet começa seu livro *Arte Contemporânea*, publicado em 1997, com a desconcertante indicação:

Temos de nos render à seguinte evidência, embora a descontento dos puristas: a arte em processo nem sempre foi ‘contemporânea’. Ou ainda: nem sempre nos sentimos contemporâneos da arte em processo. Com efeito, ‘arte contemporânea’ é uma expressão que se impôs sobretudo a partir dos anos 80, suplantando, então, as expressões “vanguarda”, “arte viva” e “arte atual”. Ela possui as qualidades das expressões feitas, suficientemente lata para se inserir numa frase quando falta uma designação mais precisa, mas suficientemente explícita para que o interlocutor perceba que se está a falar de uma determinada forma de arte e não de toda a arte produzida por todos os artistas hoje vivos e que são, portanto, nossos contemporâneos.<sup>13</sup>



O atraente nessa constatação sobre a arte contemporânea foi justamente sua imprecisão, quando solicitamos características historicamente pautáveis, e, paradoxalmente, sua exatidão para designar quais objetos, meios e processos pertencem a tal tipologia artística.

Nesse segundo ponto, é indubitável perceber que a arte contemporânea institucionalizou-se a ponto de ter, nos últimos 50 anos, criado para si uma rede de mantenedores dedicados a sua circulação, comercialização e guarda. Mesmo ciente da existência de tal rede, e vendo-a como índice de sua própria característica, Anne Cauquelin admite que “a arte contemporânea, por outro lado, não dispõe de um tempo de constituição, de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento”.<sup>14</sup>

Para a esteta, o reconhecimento do que vem a ser arte contemporânea depende de uma rede institucional que, ao contrário do que crê um sociologismo primário, não anula sua capacidade de elaboração e comunicação do sensível. Em sentido oposto, da mesma forma que muitos autores reconhecem que se trata de uma arte preocupada em expor o processo do *fazer* arte, Cauquelin defende que a própria rede de reconhecimento participa desse processo de modo indissociável daquilo que nomeia:

A arte contemporânea é sua imagem. Esse espelho oferecido aos artistas e no qual eles podem perceber o conjunto – o sistema – do mundo artístico contemporâneo reflete a construção de uma realidade um tanto diferente da que existia há algumas décadas. [...] A realidade da arte contemporânea se constrói fora das qualidades próprias da obra, na imagem que ela suscita dentro dos circuitos de comunicação.<sup>15</sup>

Essas constatações não são suficientes para explicar por completo a expressão “arte contemporânea”, todavia, temporariamente, dentro de um processo histórico indeterminado, parece-nos satisfatório, uma vez que elas ativam e salientam a dependência de uma parte da arte, produzida nas últimas décadas, dos sistemas institucionais, como não se havia percebido antes.

Salientar a interdependência da arte contemporânea de sua rede institucional, todavia, não facilita o trabalho de determinar onde termina a

arte moderna e começa aquela que, em tese, deveria ser sua sucessora. Um número considerável de especialistas data essa ruptura entre o final dos anos 50 e o início dos 70.<sup>16</sup> Particularmente estamos mais atentos a essa marcação temporal que às tentativas de tipificar a arte contemporânea. Uma comodidade conceitual, que não impede de expor outro problema, mencionado anteriormente: Como podem os museus ocupar-se de produções que não estão representadas como “testemunhas do passado”? Resposta difícil.

Como fenômeno cultural particular, a arte contemporânea tem navegado na crença de que sua matriz geradora está perpetuamente ligada à experiência do presente, senão a do devir, e, simultaneamente, alimenta-se de inúmeras narrativas históricas.<sup>17</sup> Essa contradição acha campo fértil nas escritas das memórias dos acervos dos museus regionais (ou na não casual ausência dessas) que não emitem informações precisas sobre suas próprias coleções. Muitos deles são constituídos dentro de eventos restritos, com pouca pesquisa e mesmo sem mencionar dados sobre as obras; algo que está na raiz de muitos dos problemas enfrentados na atualidade pelas instituições patrimoniais dedicadas à arte contemporânea. Como produzir sentidos memoriais, ambicionando para si uma narrativa própria com recortes metodológicos históricos, e, ao mesmo tempo, dialogar com os elementos de uma arte felizmente incompleta, uma crítica insipiente e mercadologicamente parcial? O silêncio pareceu ser uma das escolhas. Partindo da ironia, muitos museus parecem ter levado a cabo as teses de O’Doherty,<sup>18</sup> transformando seus documentos em “paredes brancas”, tornando-os sacralizados e atemporais.<sup>19</sup>

Entretanto o problema é mais extenso que as coleções. Jean Clair, citado por Millet, lembra-nos de que uma das definições mais difíceis para os gestores dos MACs reside na interpretação da própria finalidade das instituições, pois “o museu de arte contemporânea ocupa-se, por definição, da mudança da arte (...) Segue-se, assim, inevitavelmente, que o museu de arte contemporânea perturba de forma contínua, um sistema à procura de equilíbrio”.<sup>20</sup>

Essa perturbação nada mais é que um desajuste entre a representação de uma contemporaneidade marcada por fluidez e voracidade, fragmentação e multiplicidade, que vai na contramão de qualquer tentativa de categorização, e a própria obsessão memorial, ávida pela demarcação de identidade, pela invocação de tradições e tipologias.

Se partirmos da premissa de que as obras de arte dentro dos museus – quaisquer que sejam suas tipologias – são codificadas por meio do discurso preservacionista e pela ideia de que uma visão patrimonial antropológica tem em conta que um objeto “somente se transforma em patrimônio após ser transmitido, ou seja, na maioria das vezes, após ser transferido de lugar, desclassificado, reclassificado, glosado, reconstituído”,<sup>21</sup> temos então um problema com os museus de arte contemporânea. Tais instituições captam diretamente a arte em trânsito. No passado, outras instituições faziam-no, mas com intermediários autorizados, enquanto muito da arte contemporânea produzida atualmente mira as coleções de museus públicos e privados. A arte contemporânea ocupa mal um lugar definido para os *bens-para-transmitir*, comum ao discurso museal corrente. Talvez essa seja uma das matrizes do desconforto dos profissionais desses museus quando discutem com seus pares que gerenciam museus de eminente caráter histórico. Da mesma forma, sempre dentro daquela noção de patrimônio, talvez os MACs sejam um sintoma da própria crise do “transmitir” arte. Uma arte que, em muitos aspectos, não faz questão alguma da perenidade.<sup>22</sup>

No Brasil, onde a “retórica da perda” fez-se sentir até recentemente, muitos acervos são interpretados como *próprios*, sempre incompletos, como se isso fosse um defeito a desafiar uma utopia. Resultado: a narrativa-de-si é evitada, quando a pretensão memorial almeja a completude.<sup>23</sup> O problema, com suas implicações éticas, o qual excede a competência e brevidade deste artigo.

Esclarecidos os fundamentos que regem as leituras das fontes coletadas e selecionadas, três determinantes dominaram, no período estudado, a organização da representação e da narrativa dos acervos: o salão

de arte; a exposição de arte<sup>24</sup>; e, por fim, os artistas e gestores eleitos como sintetizadores dessas narrativas.

A escolha do salão como organizador da memória dos museus deu-se no solo da importância que esse havia adquirido ao legitimar um sistema de mérito que dissimulava – por meio dos prêmios aquisitivos – as precárias políticas aquisitivas dessas instituições. Atacados desde os anos 60 como eventos anacrônicos, não faltaram defensores do evento-instituição. Icleia Cattani chama atenção para o fato de que:

(os) salões surgiram quase ao mesmo tempo em que os museus de arte, instituições teoricamente neutras e acessíveis a todos, marcados pela sacralização de seu espaço físico, continente de um “patrimônio comum a todos”, que são as obras de arte. A análise de uma instituição é complementar à outra.<sup>25</sup>

Num sentido complementar – afinal, todo salão enseja a visibilidade das obras –, as exposições passaram, em meados do século XX, a constituir um elemento tão fundamental do “pensar museu”, que as recentes narrativas-de-si buscaram selecionar mostras cruciais para a representação do lugar e do papel de coleções e museus nas comunidades que os administram. Esse modo de representar as mostras também alterou o modo de estudar a exposição. Nos anos 80, segundo Jean Davallon, novos trabalhos passaram a considerá-la como uma prática não aleatória, que utiliza estratégias e técnicas próprias para comunicar objetos e outros artefatos. Essas abordagens transformaram a exposição numa produção cultural específica, dotando-a de uma genealogia e destacando sua intencionalidade ideológica.<sup>26</sup> Intencionalidade que Haskell aponta ao estudar a história das exposições de artistas canônicos da arte ocidental. Para ele, as mostras dos mestres e candidatos à canonização, juntamente com os historiadores da arte, moldaram toda uma percepção do que venha ser o artístico e, por conseguinte, seu passado.<sup>27</sup>

O limite dessa abordagem está inscrito no fato de que cada um dos registros tratou das exposições como sinalizadores já instituídos, formados por representações, intenções e objetivos que alcançaram finalidades constituídas. Nesse caso, a memória apresenta-se como fim, que, de muitas

maneiras, acaba por ocultar ou minimizar as disputas e as negociações necessárias para a sua efetivação. A ausência de registros que demarquem de alguma forma o processo de constituição e repercussão da maioria das exposições estudadas acaba por nos distanciar da dimensão processual da memória.<sup>28</sup> Da mesma maneira, se os museus não estão preocupados em salvaguardar os relatos e/ou documentos que indiciem o processo constitutivo de uma mostra, talvez resida aí um sentido político – mesmo que involuntário –, unívoco e finalista sobre as narrativas-de-si. Atentos a esses limites, recuperamos a intenção de investigar quais mostras as escritas da memória dos museus elegeram como necessárias à manutenção de sua visibilidade.

Não há eventos expositivos sem obras de arte e seus autores para afiançá-las. Os museus, por mais plurais que tentem ser, acabaram por selecionar artistas para representá-los. As escolhas envolvem questões sócio-históricas particulares, que, muitas vezes, não são evidentes. Da mesma forma que parece arbitrário nominar o MACC por meio de José Pancetti, artista não representado na coleção permanente daquele museu, não deixa de ser peculiar que artistas emblemáticos para determinadas cidades não tenham sido adotados pelos museus locais, como no caso de Athos Bulcão pelo MAB. São exemplos contrapontísticos que merecem outra análise. Em seu verso, há discursos filais operados pelos museus na seleção de seus artistas “modelos”, sempre na tentativa de evidenciá-los por meio do acervo.

A variedade de arte, obras e artistas que devem ser assimiladas pelos museus não especializados é tamanha que, mesmo sob o escudo da instituição “arte contemporânea”, a tarefa torna-se árdua, exigindo a seleção de certos “personagens” em detrimento de outros. A despeito de toda retórica gasta para apontar a multiplicidade das poéticas atuais, é improvável encontrar um museu de caráter enciclopédico, que dê conta, por exemplo, de toda a diversidade do que chamamos de “contemporâneo”. O que podemos encontrar nas representações que os museus fazem de suas coleções são seleções, precisas ou aparentemente casuísticas, especializadas em poucos artistas.

Os três elementos selecionados nesta pesquisa para responder a tal questão não funcionaram de modo unívoco. Os procedimentos narrativos envolvidos em cada evento, artista ou obra suscitam operações específicas para cada instituição. Todavia, na urgência de uma síntese, esses procedimentos acabaram por sugerir aproximações e distanciamentos de diferentes graus, que podem inspirar semelhanças. Alguns museus apegaram-se ao sistema discursivo que engendrou e legitimou obras de artistas reconhecidos pela rede da arte contemporânea ou por artistas envolvidos na manipulação da iconografia tradicional de uma comunidade. Outros estiveram mais empenhados em produzir efeitos de sentidos a partir de eventos expositivos voltados ao culto identitário. Alguns ainda estavam preocupados com a constituição de escritas memoriais ancoradas na tênue fronteira entre o modernismo e a arte que o sucedeu. Vejamos quais elementos foram mais recorrentes e visíveis.

Três dos museus estudados foram inaugurados nos difíceis anos do regime militar. Mas essa particularidade sociopolítica só está representada pelas instituições de Campinas, Olinda e Curitiba quando nos aproximamos de suas narrativas, verificando quão importante e crucial foi a presença do MAC-USP, da Campanha Nacional de Museus Regionais e da Associação dos Museus de Arte do Brasil. Essas instituições, nascidas nos grandes centros culturais do país, tinham como meta a difusão e a constituição de espaços museais públicos destinados às artes plásticas, mais especialmente a um tipo de arte: aquela identificada como erudita, inscrita nos cânones da história da arte e, ainda, voltada para um público específico. Uma arte que se viu sitiada entre a legislação do sistema de difusão do Estado autoritário – onde museu e salões tinham um papel pontual – e as respostas e manifestações artísticas contra o momento de exceção vivido naquela época.<sup>29</sup>

Nos discursos de representação institucional, o MACPE empenhou-se em perpetuar sua imagem dentro desses cânones, ao mesmo tempo que indiciou a tensão entre o Estado e os artistas pela mediação da artista e gestora Mary Gondim. De outra parte, se o museu está representado pelo

sítio barroco que o acolhe, ele também se fez representar pelo modernismo “pioneiro” pernambucano, graças, sobretudo, ao legado das coleções de Assis Chateaubriand, o fundador do museu, e de Abelardo Rodrigues.<sup>30</sup> Mesmo diante da realidade aquisitiva ofertada pelo “Salão dos Novos”, nos anos 70, e cercado por uma agitada comunidade artística, o museu de Olinda, a partir dos anos 80, não se dedicou a representar-se como uma instituição ligada à rede da arte contemporânea nacional. Antes, dedicou-se a celebrar seu passado modernista, filiando-se aos movimentos que a antecederam e à memória de Vicente do Rego Monteiro, figura crucial para o discurso legitimador da instituição.<sup>31</sup>

O MACC e o MACPR, por sua vez, de modo diverso, foram afetados pelos salões que acabaram por assimilar em suas agendas. A instituição campineira não havia produzido referências aos Salões de Arte Contemporânea de Campinas (SACC) como elementos essenciais da fundação e consolidação de sua coleção.<sup>32</sup> Todavia, como um fantasma, a lembrança do prestígio conferido ao museu pelos salões tem impellido o MACC a continuamente retornar ao formato, como aconteceu nos anos 80, em duas edições tardias (1985 e 1988), no final dos anos 90, com os Editais (2000-2004), e mais recentemente, com a retomada do SACC, em 2007.<sup>33</sup> Como contraponto, o museu de Campinas preferiu eleger um grupo de artistas – denominado *Vanguarda* (1958-1966) – e as mostras por eles eleitas ou para eles organizadas por meio do projeto *Artistas de Sempre...* (2002-2004), a fim de produzir efeitos de memórias mais visíveis.<sup>34</sup>

Já o MACPR assimilou o Salão de Arte Paranaense como elemento agregador de diferentes gerações de artistas que travaram, dos anos 40 aos anos 70, conflitos por seu controle. A instituição buscou no evento não apenas a legitimação de sua política aquisitiva, mas também os personagens que se perpetuaram como exemplos históricos para a composição de suas narrativas. Numa linearidade confessa, o museu conciliou seu passado com as narrativas sobre o salão, como bem demonstrou a adoção do trabalho de Maria José Justino como narrativa do museu.<sup>35</sup>

Esses três museus foram criados sob a tutela do nome “arte contemporânea”, num momento em que o sentido ordinário dessa nomenclatura estava associado à arte atual, que, não raro, se confundia com um modernismo tardio.<sup>36</sup> A instituição “arte contemporânea”, que viria a tomar forma nos discursos midiáticos, acadêmicos e artísticos nas décadas seguintes à criação dos museus, era historicamente estranha a eles naqueles primeiros anos. Mas, mesmo nesse instante, há diferenças quanto à visibilidade das coleções.

Foi o tradicional formato do salão que colaborou para que o MACPR pudesse produzir efeitos de memória mais próximos à arte contemporânea atual. Diante da descontinuidade de seus salões, os museus campineiro e olindense não tiveram essa instituição-evento como forma de alavancar suas coleções.<sup>37</sup> As obras de seus acervos consideradas importantes são justamente aquelas assimiladas nos primeiros anos ou que representam os artistas fundadores em cada comunidade. No MACC e no MACPE a visibilidade da arte contemporânea está intimamente vinculada a uma genealogia memorial que a entende como resultado progressivo da arte moderna.<sup>38</sup> O primeiro ancorado na ruptura com a arte acadêmica local, celebrada pela memória da *1.ª Exposição de Arte Contemporânea de Campinas*, de 1957, que engendra a criação do Grupo *Vanguarda* (1958).<sup>39</sup> E o museu pernambucano pela filiação à coleção fundadora de Assis Chateaubriand.<sup>40</sup>

Os outros seis museus foram fundados em um momento diverso, já sob o signo da redemocratização política. No entanto, eles diferem mais uns dos outros que o grupo criado nos anos 60, basicamente porque as estratégias na confecção das narrativas memoriais sobre suas coleções distinguem-se em um ponto crucial: a ligação com uma tradição. Enquanto o MACRS, o MACG e o MAL parecem dispostos a cindir qualquer relação com processos institucionais que pudessem, de algum modo, herdar, o MARP, o MARCO e o MAB, em diferentes graus e valores, optaram por representar-se a partir de instituições do passado.



O MAB foi o único a problematizar o passado de sua coleção já no momento de sua fundação.<sup>41</sup> Caso raro, que acabou por nos oferecer o modo como o museu ignorou parte importante das memórias dessa coleção a partir dos anos 90. O museu brasiliense optou por tentar tornar-se um museu brasileiro de arte contemporânea.<sup>42</sup> Desejo que o aproxima mais do passado legado pelas aquisições derivadas dos Salões Arte Moderna de Brasília (1964-1967) do que daquele passado oferecido pelas assimilações oriundas dos salões realizados nas cidades satélites do Distrito Federal, cujas linguagens artísticas filiam-se à chamada “arte popular”.<sup>43</sup> Sem raízes longevas, o museu não selecionou artistas específicos para narrar-se por meio deles. Antes, tentou equilibrar-se como resultado e parte do empreendedorismo que os discursos oficializam sobre a construção e consolidação de Brasília.<sup>44</sup> Essa escolha torna o próprio sentido de “contemporâneo” atrelado à mística modernista que a cidade empenha-se em perpetuar.<sup>45</sup>

A arte contemporânea, em sua paradoxal indeterminação, tem sido a predileção do MACG e do MACRS. Enquanto o primeiro teceu suas narrativas por meio de um evento fundador (*I Bienal de Artes de Goiás de 1989*) e de uma artista local inserida no cenário internacional (Ana Maria Pacheco),<sup>46</sup> o segundo buscou concentrar suas lembranças num conjunto de exposições e, em particular, numa obra de Nuno Ramos.<sup>47</sup> O que os une ao MAB é uma necessidade de distanciamento das questões identitárias convencionais. Essa opção por representar-se como embaixadas da arte nacional/internacional em suas comunidades tem gerado coleções valorizadas pelo mercado de arte.

Em Londrina, o museu procurou ancorar-se numa (re)fundação que avistou na arte produzida fora da região a possibilidade de projetar-se para além do noroeste paranaense (a exposição de *Reinauguração* de 1998).<sup>48</sup> O contemporâneo era o outro. No mesmo sentido, o paulista Paulo Menten ofereceu ao MAL uma biografia ligada aos mestres da arte moderna brasileira e, simultaneamente, uma carreira voltada para a formação da

sensibilidade local.<sup>49</sup> Uma ambivalência que pode ser reconhecida na divisão demasiadamente arbitrária do acervo do museu.

Um caminho distinto foi percorrido pelo MARP e pelo MARCO. Ambos adotaram salões anteriores como sistemas aquisitivos e de divulgação institucional, semelhança compartilhada com o MACPR. Tanto o museu paulista quanto o sul-mato-grossense representam-se como conseqüências, respectivamente, do Salão de Arte de Ribeirão Preto (1975-2009) e do Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul (1982-1998).<sup>50</sup> Da mesma forma, as duas instituições selecionaram artistas fundadores para representar-se. O MARCO deixou de produzir os salões no final dos anos 90, como sintoma de uma possível aproximação dos códigos da arte contemporânea promovidos nos grandes centros. Em contrapartida, no sentido inverso, o museu de Campo Grande passou a investir nas narrativas memoriais de artistas que ajudaram a produzir os clichês da identidade local, como Lídia Baís e Conceição dos Bugres.<sup>51</sup> Por sua vez, o MARP passou, nos anos 90, a admitir sua preferência pela rede da arte contemporânea, via salões, sem abrir mão de salvaguardar o passado local por meio do Salão Brasileiro de Belas Artes (1992-2009). Para celebrar-se, o museu cultivou a memória de três artistas locais: Odilla Mestriner, Bassano Vaccarini e Pedro Manuel-Gismondi.<sup>52</sup> Em ambos os casos, em Ribeirão Preto e em Campo Grande, objetivou-se construir uma genealogia vinculada à arte moderna.

Os salões foram personagens importantes na representação dos acervos e das políticas aquisitivas e promocionais da maioria dos museus estudados. Do protocolar Salão Paranaense de Belas Artes (1944-1967), passando pelo ecletismo do “Salão dos Novos” de Olinda (1970-1983), até o midiático Prêmio Flamboyant de Goiânia (2001-2006), o evento-instituição levou para dentro dos museus questões identitárias, lógicas de mercado, rivalidades entre artistas locais e “estrangeiros”, a censura e o descaso, além de toda uma gama de obras de arte que se configuraram em apostas arriscadas, geralmente em promessas artísticas.

Juntos e separados pela finalidade, salões e acervos dos museus de Curitiba e de Ribeirão Preto continuam sendo estratégicos nas narrativas-de-

si dessas instituições. Contudo, é sintomático que, nos demais museus, os salões encontrem resistências para permanecer na pauta de eventos. Nesses museus, aparentemente, permanece a disputa entre aqueles que não veem o salão como prioridade para a aquisição de obras contemporâneas e os grupos de artistas que elegeram o salão como uma via privilegiada e plausível de visibilidade, e também como um operador patrimonial. A favor dos primeiros, opera a lógica de que, para os museus, os salões mascaram uma discussão efetiva sobre políticas aquisitivas, além de imporem obras que enviassem qualquer projeto de assimilação dirigida. Já para os demais, exemplos como os dos Salões de Arte Paranaense e dos Salões de Arte de Ribeirão Preto demonstram que os salões podem ser úteis na assimilação da arte contemporânea e no convívio com ela, mesmo diante dos defeitos de um sistema competitivo aplicado à arte.<sup>53</sup>

Simplificada aqui, esta discussão é mais extensa.<sup>54</sup> O que parece estar em xeque é *como* o salão pode ser usado dentro da atual rede de circulação da arte contemporânea e *como* o museu pode utilizá-lo para tanto. São questões que também abrangem o circuito expositivo profissional, que lentamente passou a incluir os museus regionais dentro de sua órbita. Algumas mostras são implantes eventuais, que pouco ou nada afetam a dinâmica das coleções dos museus, como foi o caso de *Volpi: a visão essencial*, em 1976, no MACC.<sup>55</sup> Outras conseguiram conduzir ou alterar a dinâmica dos acervos, como, por exemplo, *Ciclo de Arte Contemporânea Brasileira*, nos anos 90,<sup>56</sup> no MACRS, e *Ana Maria Pacheco. Trabalhos selecionados: gravuras e desenhos*, em 2000, no MACG,<sup>57</sup> que ratificou a carreira da artista como elemento discursivo importante nas ambições do museu goiano.

Como Pacheco, outros artistas foram selecionados pelos museus para produzir narrativas simbióticas entre suas carreiras e as memórias das instituições. Nesse caso, o que vale ressaltar é que os artistas-narradores parecem ser sempre bem-vindos, independentemente de estarem vinculados aos códigos da arte contemporânea. Ana Maria Pacheco e Frei Confaloni (MACG), Aline Figueiredo, Humberto Espíndola (MARCO), Bassano

Vaccarini, Odilla Mestriner e Manuel Gismondi (MARP), Bernardo Caro (MACC), Gaudêncio Fidelis (MACRS), Fernando Velloso (MACPR), Paulo Menten (MAL), Mary Gondim e Rego Monteiro (MACPE), de uma forma ou de outra, estiveram engajados na constituição e na consolidação de instituições artísticas e culturais em suas comunidades. Alguns deles são evidenciados pelos museus, outros estão representados de modo tangencial. A presença da maioria nas coleções é insuficiente e/ou irregular. Geralmente, o número e a qualidade das obras não estão em consonância com a importância atribuída aos artistas pelas instituições em suas narrativas memoriais. A representação da memória e o processo patrimonial não parecem conciliados nas práticas narrativas-aquisitivas.

Embora um número variado de registros sobre o passado desses museus tenha ofertado análises pontuais, é evidente que há sobre eles uma cultura do esquecimento, nas mais variadas formas de silêncio. Talvez esses silêncios que incidem sobre as narrativas-de-si tenham como fundo a conservadora crença de que as instituições museológicas devem apenas conter memória e não produzir, explicitamente, narrativas sobre suas próprias memórias e sobre a daqueles que acabam por selecionar.<sup>58</sup>

Na hipótese de que são os museus que definem o que venha ser ou não arte – em toda uma negociação com inúmeros outros sujeitos e instituições – é plausível admitir que, em muitos momentos, seus gestores e técnicos selecionaram aquilo que não corresponderia às expectativas sociais, especializadas ou não. Trata-se de uma questão polêmica, especialmente para instituições pouco maduras no que tange à adoção de preceitos museológicos críticos.

Historiadores, museólogos e profissionais ligados às questões do Patrimônio são reticentes em abordar a questão da desaqüisição. Um problema que acaba por gerar discursos enviesados sobre as coleções dos museus. Apenas uma pesquisa mais cuidadosa sobre as coleções poderá suscitar projetos de desaqüisição conscientes e proveitosos para os museus e outras instituições prontas a receber o que não se adequaria às coleções matriciais. Evitar-se-ia o “Complexo de Noé”,<sup>59</sup> responsável por gerar a

distopia de que uma comunidade ou instituição é capaz de abrigar, na arca patrimonial, todas as formas do artístico, sem perceber que, de fato, sempre se seleciona. Sem uma discussão de Memória e Patrimônio, enquanto arenas públicas de negociação sobre a materialidade (e a imaterialidade) do passado, a ocultação dos valores que geram a seleção e o descarte pelo abandono tornam-se evidentes meios de uma cultura predatória. O papel do historiador nessas discussões é crucial, pois, em muitos casos, apenas avaliações técnicas e estéticas das obras não sanam o desejo de constituir coleções e narrativas que alcancem os conflitos e as disputas dos sujeitos históricos envolvidos.

O mais urgente, nesse sentido, é expor os diferentes projetos de memória histórica<sup>60</sup> desses museus e discutir publicamente os diversos objetivos, processos, conceitos e acervos reunidos nessas instituições, nas quais a riqueza, a intensidade e a variedade de conceitos sobre o que é o “contemporâneo” e a consonância ou resistência aos modelos da rede institucional da “arte contemporânea” podem oferecer respostas criativas, nada previsíveis, úteis aos esclarecimentos das negociações patrimoniais.

## NOTAS

\* Este artigo é parte substancial da pesquisa que originou a tese de doutorado defendida no Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília em abril de 2009, orientada pela Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito e apoiada pelo CNPq.

\*\* Doutor em História pela Universidade de Brasília e professor do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília. E-mail: dionisio@unb.br.

<sup>1</sup> São eles: Museu de Arte de Brasília, Museu de Arte Contemporânea de Campinas, Museu de Arte Contemporânea de Goiás, Museu de Arte Contemporânea do Paraná, Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco, Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul, Museu de Arte de Londrina, Museu de Arte Contemporânea de Mato Grosso do Sul e Museu de Arte de Ribeirão Preto.

<sup>2</sup> CHARTIER, Roger. *A aventura do livro: do leitor ao navegador*. Trad. Reginaldo de Moraes. São Paulo: Editora Unesp e Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 1999, p.81.

<sup>3</sup> *apud*. TAYLOR, Brandon. *The art of today*. London, The Everyman Art Library, 1995, p.65, tradução nossa.

<sup>4</sup> GIBBONS, Joan. *Contemporary Art and Memory*. New York; London, I.B. Tauris, 2007.

<sup>5</sup> “Desenvolve-se, por sua vez, a cada dia, de forma mais intensa desde os anos 70, centros regionais de cultura, como Porto Alegre, Recife, Fortaleza, Belém, Belo Horizonte, além de Curitiba e Florianópolis, os do Sul sempre se caracterizando pela predominância da iniciativa privada. Cada um desses centros possui seus artistas locais, galerias, críticos, e um mercado relativamente ativo. O dado importante é notar que nesse fenômeno do surgimento de centros ex-cêntricos em várias partes do Brasil, depois da criação de Brasília, é que seus artistas não se sentem mais compelidos a viver no Rio de Janeiro ou em São Paulo. É o caso de Siron Franco, em Goiânia, Sérvulo Esmeraldo, em Fortaleza, Karin Lambrecht e Vera Chaves, em Porto Alegre, João Câmara Filho, no Recife, Amílcar de Castro, em Belo Horizonte, Mário Cravo Neto, em Salvador, Emmanuel Nassar, em Belém, entre outros artistas”. AMARAL, A. Cêntricos e ex-cêntricos: que centro? onde está o centro? In: \_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio*. v. 2: Circuitos de arte na América Latina e no Brasil. São Paulo, Ed. 34, 2006, p. 91.

<sup>6</sup> As grandes instituições culturais do país estão tendo o cuidado de inserir a arte contemporânea em animados circuitos repletos de mostras e atividades paralelas, que atraem o público independentemente da arte, que seria supostamente sua razão de ser; BENHAMOU, Françoise. Os mercados de arte e o patrimônio. In: \_\_\_\_\_. *A economia da cultura*. Tradução de Geraldo Gerson de Souza. Cotia-SP, Ateliê Editorial, 2007, pp.75-108.

<sup>7</sup> WHITE, H. & WHITE, C. *Canvas and carrers: institucional change in the French painting world*. Chicago, Londres, The University of Chicago Press, 1993, p.17.

<sup>8</sup> Ao analisar os interesses presentes na formação da mais importante mostra de arte contemporânea da atualidade, a *Documenta de Kassel*, na Alemanha, o pensador alemão Walter Grasskamp comenta que as prioridades geradas por um extrato da história da arte surgem de um conjunto de fatores (recomendações de *marchands*, exposições ambiciosamente montadas, júízos especializados, catálogos, leilões, júris e comissões) cada vez mais distantes da esfera pública, entendida como responsabilidade do Estado; GRASSKAMP, A. For Example, Documenta, or, how is art history produced?. In: GREENBERG, R.; FERGUSON, B.W. & NAIRNE, S. *Thinking about Exhibitions*. Nova York, Ed. Routledge, 1996, pp. 67-79.

<sup>9</sup> Todos os números referentes à quantidade de obras dos acervos foram informados em 2005 pelas próprias instituições.

<sup>10</sup> AMARAL, A. Grandiloquência e marketing. In: \_\_\_\_\_. *Textos do Trópico de Capricórnio*. V. 3: Circuitos de arte na América Latina e No Brasil. São Paulo, Ed. 34, 2006, p.84, texto originalmente publicado em 1996.

<sup>11</sup> Ao propor um museu constituído por reproduções, cujos enquadramentos convencionais (pintura, escultura, gravura, fotografia etc. são questionados, André Malraux defendeu uma análise de como os meios tecnológicos de divulgação da arte – sobretudo as fotografias em livros de arte – influem em nossa percepção do objeto artístico. Ao fazê-lo, ele também expôs o próprio museu convencional: “O museu impõe uma discussão de cada uma das representações do mundo nele reunidas, uma interrogação sobre o que, precisamente, as reúne.”, cf. MALRAUX, A. *O museu imaginário*. Lisboa, Edições 70, 2000, p.12.

<sup>12</sup> A dificuldade em datar o material disponível nos *sites* dos museus e de outras instituições parceiras. Alguns desses textos, provavelmente, foram produzidos em data posterior a 2005. Sobre o assunto cf. MIRANDA, Rose Moreira de. *Informação e sites de museus de arte brasileiros: representação no ciberespaço*. (Dissertação de Mestrado). Rio de Janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ/ECO, 2001, Introdução.

<sup>13</sup> MILLET, C.. *Arte Contemporânea*. Trad. de Joana Chaves. Lisboa, Instituto Piaget, 1997, p.7.

<sup>14</sup> CAUQUELIN, A. *Arte Contemporânea – uma introdução*. Trad. de Rejane Janowitz. São Paulo, Martins Fontes, 2005, p. 11.

<sup>15</sup> Idem, pp. 80-81.

<sup>16</sup> “Os especialistas – historiadores contemporaneístas, críticos de arte e conservadores – não dissociam a periodização da caracterização estética das obras. Eles concordam em situar o nascimento da arte contemporânea no decênio 1960-1969”. MOULIN, Raymonde. *O mercado da arte: mundialização e novas tecnologias*. Trad. Daniela Kern. Porto Alegre, Zouk, 2007, p. 25

<sup>17</sup> “Nunca a arte foi tão reflexiva, nunca a história da arte foi tão constitutiva da própria arte – o que faz pensar numa atualização do maneirismo – e poucas vezes a consciência de seu percurso foi tão paralisante”; NAVES, R. *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. São Paulo, Companhia das Letras, 2007, p. 26.

<sup>18</sup> Em seu livro *Inside the White Cube*, o curador e pesquisador americano Brian O’Doherty indica que tudo o que tange o “fazer a arte” não é neutro, na medida em que avalia o lugar clássico contemporâneo da arte, o cubo branco; utilizado segundo O’Doherty como um mecanismo expográfico e arquitetônico de trânsito, que buscou lavar o passado e, simultaneamente, controlar o futuro, ao apelar para modos supostamente transcendentais de presença e poder; O’DOHERTY, Brian. *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da Arte*. Trad. Carlos Mendes Rosa. São Paulo, Martins Fontes, 2002.

<sup>19</sup> O caso mais exemplar dessa questão foi o catálogo de comemoração de 31 anos do Museu de Arte Contemporânea de Campinas, em 1996. Textos e fotos não mencionavam a coleção da instituição. Eram meramente ilustrativos da efeméride que se deseja comemorar. Na ausência de discussão sobre a coleção em seu conjunto, tal “esquecimento” indicava uma maneira de construir uma narrativa específica para as obras de arte, cujo ambiente

“estético” próprio as distancia umas das outras. Tanto o texto-base quanto os pequenos textos-comentários ligavam cada realização criativa a uma formulação abstrata exterior à história da obra e seu lugar na coleção; chegaram mesmo a eclipsar a tradicional relação obra-autor. Esses procedimentos não foram confessados, mas, de modo explícito, evitavam um juízo sobre o conjunto de uma coleção e, por conseguinte, juízos sobre práticas de aquisição, desaquecimento e conservação. Aqui o velho discurso crítico satisfaz apenas a si mesmo; PREFEITURA MUNICIPAL DE CAMPINAS. *Museu de Arte Contemporânea de Campinas “José Pancetti”*. Catálogos de acervo e exposição. Campinas, MACC, 1996.

<sup>20</sup> *apud* MILLET, *op.cit.*, p.14.

<sup>21</sup> POULOT, Dominique. Museu, nação, acervo. In: BITTENCOURT, José Neves *et. all.* *História representada: o dilema dos museus*. Rio de Janeiro, Museu Histórico Nacional, 2003, p.35.

<sup>22</sup> BELTING, Hans. *O fim da história da arte: uma revisão dez anos depois*. Tradução de Rodnei Nascimento. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.167. Isso não significa que tenha sentido ontológico a ideia de que os museus não são compatíveis com a cultura produzida na atualidade. Não vejo contradição entre tradição e modernidade na atualidade.

<sup>23</sup> Surpreendente que tal paradoxo sobreviva há quatro décadas de produção e coincida com a criação de grande parte dos museus de arte brasileiros especializados em Arte Moderna e Contemporânea. Os museus, em vez de postarem-se criticamente diante dessa tensão, alimentaram-se dela; cf. PINHEIRO, Marcos Jose. *Museu, memória e esquecimento: um projeto da modernidade*. Rio de Janeiro, E-Papers, 2004, pp. 219-231.

<sup>24</sup> Todavia não temos condições de realizar uma história das exposições marcantes para os museus e coleções estudados aqui, em função da ausência de registros iconográficos e de planos expográficos que permitam compreender cada uma delas dentro de sua especificidade espacial. Essa questão arquivística acabou por redirecionar nossas ambições. Mais uma vez – como nos salões – optou-se pela mediação entre registros escritos e orais sobre as mostras. Isso significa que nossos questionamentos incidiram sobre a exposição enquanto discurso destinado a sua manutenção memorial. Questão que nos leva ao segundo ponto: catálogos e outros registros raramente são fiéis às mostras. Por razões de mudanças logísticas – muitas bem-vindas quando a conservação de uma obra está em xeque – ou por motivações subjetivas de diretores, curadores e artistas, as exposições tendem a ser “organizações” dinâmicas, enquanto seu registro não apresenta a mesma maleabilidade.

<sup>25</sup> CATTANI, Iceia. Os salões de arte são espaços contraditórios. In: FERREIRA, Glória (org). *Crítica de Arte no Brasil: temáticas contemporâneas*. Rio de Janeiro, Funarte, 2006, p. 263.

<sup>26</sup> DAVALLON, Jean. *L'exposition à l'oeuvre: stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris, L'Harmattan, 2000, pp. 9-53.

<sup>27</sup> HASKELL, *op.cit.*, p.1. Para ele, a percepção que possuímos na atualidade também recebe contribuições das exposições “globais” que realizam



itinerários transcontinentais. As obras podem pertencer a qualquer lugar, porque podem ser vistas em qualquer país, cidade ou continente que pertença à rede de circulação das grandes mostras. Num sentido saudosista, exposições e catálogos internacionais estão eliminando o interesse pelas artes do passado; *idem*, pp. 2-7.

<sup>28</sup> Sobre o sentido de memória enquanto finalidade e origem cf. GONDAR, J. Quatro proposições sobre memória social. In: \_\_\_\_\_ & DODEBEI, Vera (orgs.). *O que é memória social?* Rio de Janeiro, Contra Capa Livraria, Programa de Pós-Graduação em Memória Social, Unirio, 2005, pp. 18-22.

<sup>29</sup> Sobre esse assunto, vale a pena consultar CAVALCANTI, Jardel Dias. *Artes Plásticas: vanguarda e participação política (anos 60 e 70)*. Tese (Doutorado). Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas: Universidade Estadual de Campinas, 2005; em especial o segundo capítulo Vanguarda e participação política no Brasil, p. 21-72; REIS, Paulo Roberto de Oliveira. *Exposições de Arte. Vanguarda e política entre os anos de 1965 e 1970*. Tese (Doutorado no Programa de Pós-Graduação em História). Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes. Universidade Federal do Paraná, 2005.

<sup>30</sup> MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO. *1.ª Exposição da Coleção Abelardo Rodrigues de Artes Plásticas*. Olinda: FUNDARPE, 1983; MUSEU DE ARTE CONTEMPORÂNEA DE PERNAMBUCO. *Folder de apresentação da Sociedade dos Amigos do Museu*. Recife, 1992.

<sup>31</sup> Da fundação da Escola de Belas Artes em Recife, passando pela criação do Salão Anual de Pintura, em 1942, até a Sociedade de Arte Moderna do Recife, em 1950, tais instituições tornaram-se parte do legado de Rego Monteiro, atribuído mesmo que indiretamente; CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. Marco Zero do Modernismo, texto de Marcos Cordeiro. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Coleções do Brasil. Catálogo de exposição. Brasília, CCBB, 2001, p. 47; sobre a exposição de 1930 e o papel de Rego Monteiro; PERNAMBUNCO. Secretaria de Turismo, Cultura e Esportes. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Recife, INAP/FUNARTE/SEC/MEC, 1982; BOTTO, Márcia & TÁVORA, Sylvia. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Recife, Sistema de Incentivo à Cultura do Governo do Estado de Pernambuco, 1999.

<sup>32</sup> Prefeitura Municipal de Campinas. *Museu de Arte Contemporânea de Campinas “José Pancetti”*. Catálogos de acervo e exposição, 1996; SUNEGA, R. (org). *MACC: Vida e obra – Fundo Histórico – Décadas 1960-1970*. Campinas (SP): Secretaria Municipal de Cultura, Esporte e Lazer, 2006.

<sup>33</sup> *Jornal Correio Popular*, SAC: Arte de Vanguarda na Avenida da Saudade. Campinas, 29 de agosto de 1965.

<sup>34</sup> FONSECA, Days Peixoto. *Grupo Vanguarda (1958-1966)*. Registro histórico através de resenha jornalística e catálogos. Campinas: MIS-Campinas; MACC, 1981. Museu de Arte Contemporânea de Campinas.

Mário Bueno. Crônicas, notícias e celebração. Catálogo de exposição. Campinas, MACC, 2002; Museu de Arte Contemporânea de Campinas. *Thomaz Perina: no silêncio da paisagem*. Catálogo de exposição. Campinas: MACC, 2003; Museu de Arte Contemporânea de Campinas. *Francisco Biojone: Oceano*. Catálogo de exposição. Campinas, MACC, 2003; Museu de Arte Contemporânea de Campinas. *Maria Helena Motta Paes*. Amazônia. Catálogo de exposição. Campinas, MACC, 2004.

<sup>35</sup> JUSTINO, M. J. *50 anos do Salão Paranaense de Belas Artes*. Curitiba, SEC/MAC-PR, 1995.

<sup>36</sup> CHARMET, Raymond. Prefácio. In: \_\_\_\_\_. *Dicionário da Arte Contemporânea*. Tradução de Helena e Alfredo Brito. Rio de Janeiro, Editora Larousse do Brasil, 1969; originalmente publicado na França em 1964.

<sup>37</sup> DINIZ, Clarissa. *Crachá: aspectos da legitimação artística (Recife-Olinda, 1970 a 2000)*. Recife, Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana, 2008; ZAGO, Renata. *Os Salões de Arte Contemporânea de Campinas*. Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação do Instituto de Artes) Instituto de Artes. Universidade Estadual de Campinas, 2007.

<sup>38</sup> BOTTO, Márcia & TÁVORA, Sylvania. *Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco*. Recife, Sistema de Incentivo À Cultura do Governo do Estado de Pernambuco, 1999.

<sup>39</sup> *Jornal Correio Popular*. Artes Plásticas. Exposição conjunta de pintores modernistas campineiros, texto de José de Castro Mendes. Campinas, 05 setembro de 1957; ZAGO, *op.cit.*

<sup>40</sup> Museu de Arte Contemporânea de Pernambuco. *Centenário Assis Chateaubriand: o colecionador*. Texto “203 quadros doados na pia batismal” de Potiguar Matos. Catálogo de exposição. Olinda, outubro de 1992.

<sup>41</sup> Governo do Distrito Federal. *Museu de Arte de Brasília*. Catálogo de acervo e exposição, 1985.

<sup>42</sup> Secretaria de Cultura e Esportes do Distrito Federal. *Catálogo do Prêmio Brasília 1990*. SCE, GDF, 199; Governo do Distrito Federal. *Obras Primas do MAB – Fragmentos a seu ímã*: Museu de Arte de Brasília. Catálogo de acervo e exposição, 2003.

<sup>43</sup> *Jornal Correio Brasiliense*, Deixe de lado a discriminação e conheça a arte que está sendo feita nas cidades-satélites. Brasília, 9 a 15 de dezembro de 1978; *Jornal o Correio Braziliense*, Ao povo o tributo. Brasília, 17 de dezembro de 1978; *Jornal Correio Brasiliense*, Salão das Cidades-Satélites nas galerias ‘A’ e ‘B’. Brasília, 09 de dezembro de 1981.

<sup>44</sup> FRASER, V. Brasília: Uma Capital Nacional sem um Museu Nacional. In: *Fórum Permanente de Museus de Arte: entre o público e o privado*; acesso em 16 de fevereiro de 2007; disponível em: [http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/val\\_fraser/](http://forumpermanente.incubadora.fapesp.br/portal/.painel/artigos/val_fraser/)

<sup>45</sup> FREITAS, Grace. *Artistas de Brasília*. Texto Curatorial anexo a folder da exposição. Brasília, FCDF, 1985.

<sup>46</sup> Museu de Arte Contemporânea de Goiás. Trajetórias e Perfis: a arte goiana na coleção do MAC. Convite de exposição. Goiânia, 20 de julho de 2000;

Museu Nacional de Belas Artes. *Ana Maria Pacheco*. Trabalhos selecionados: gravuras e desenhos. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro, MNBA; Goiânia, MACG, 2000.

<sup>47</sup> FIDELIS, Gaudêncio. *Dilemas da matéria*. Procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea. Porto Alegre, MACRS, 2002.

<sup>48</sup> Museu de Arte de Londrina. *Museu de Arte de Londrina. reinauguração*. Catálogo de exposição. Londrina, SMC: MAL.

<sup>49</sup> Museu de Arte de Londrina. Paulo Menten. Gravuras – 75 anos. Catálogo bilíngue de exposição. Londrina, SMC, 2002.

<sup>50</sup> Museu de Arte de Ribeirão Preto. *SARP 25 Anos*. Ribeirão Preto, SMC, MARP, 2000; Fundação Cultural do Mato Grosso do Sul. *Catálogo do I Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS, SDS, 1982; Fundação Cultural do Mato Grosso do Sul. *Catálogo do XI Salão de Artes Plásticas do Mato Grosso do Sul*. FCMS: SECE, 1998.

<sup>51</sup> ESPINDOLA, H. *Lídia Baís*. Folder de exposição. Campo Grande: Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul, 2005; Museu de Arte Contemporânea do Mato Grosso do Sul. Bugres: Conceição e sua gente. Texto de Ângelo Arruda. Folder da exposição. Campo Grande, FCMS, 2004.

<sup>52</sup> FREITAS, Daici C.A. Construindo o acervo. In: Museu de Arte de Ribeirão Preto. *Doações Recentes. Obras Restauradas*. Catálogo de exposição. Ribeirão Preto, SMC: MARP, 2002; MANUEL-GISMONDI, P. “Campinas” texto de 1994 de Pedro Manuel-Gismondi. In: MARP. *Vagalumes: Pedro Caminada Manuel-Gismondi no MARP*, Ribeirão Preto, 1998.

<sup>53</sup> “Se de um lado há um esforço de profissionalização da crítica, de outro lado, contrariamente, toma-se consciência da precariedade ou mesmo inutilidade do julgamento estético. A crise da crítica ressurge a cada novo salão de arte e cresce com a divulgação dos resultados. A lamentação já virou rotina – especialmente da parte dos críticos que se ressentem da falta de critérios de julgamento. Nessas ocasiões é comum falar-se na realização de simpósios de críticos para exame do problema – o que nunca chega a concretizar-se. Lamentavelmente.” MORAIS, Frederico. *Artes Plásticas: a crise da hora atual*. Rio de Janeiro, Editora Paz e Terra, 1975, p. 44.

<sup>54</sup> AMARAL, A. Os salões beneficiam a formação dos acervos dos museus? In: *Textos do Trópico de Capricórnio*. V. 2: Circuitos de arte na América Latina e No Brasil. São Paulo, Ed. 34, 2006; LUZ, Angela A. *Uma breve história dos Salões de Arte: da Europa ao Brasil*. Rio de Janeiro, Caligrama, 2005; FARIAS, A. & ANJOS, M. dos. *A geração da virada*. 10+1: os anos recentes da arte brasileira. Catálogo de exposição. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2006.

<sup>55</sup> Museu de Arte Contemporânea de Campinas. *Volpi: a visão essencial*. Catálogo de exposição. Campinas: Secretaria Municipal de Cultura, outubro de 1976.

<sup>56</sup> Inspirado no *Ciclo Perspectivas Recentes da Escultura Contemporânea*, realizado pela Funarte entre 1987 e 1988, o CABEC foi criado pelo Instituto Estadual de Artes Visuais do Rio Grande do Sul, em 1992, e acabou por

produzir dez exposições individuais que deram alicerce à criação do museu em março do mesmo ano. Sob a gerência do curador Gaudêncio Fidelis, que logo depois se tornaria o primeiro diretor do MACRS, o CABAC tomou forma e se desenvolveu para dentro do museu, dotando-o de suas primeiras obras. Exposições individuais, realizadas entre 1992 e 1994, com: Carlos Fajardo (1992), Nuno Ramos (1992), Ângelo Venosa (1993), Vera Chaves (1993), Dudi Maia Rosa (1993); Carlos Vergara (1993); Jac Leirner (1993), Marco Giannotti (1994), Karin Lambrecht (1994) e Iole de Freitas (1994); Museu de Arte Contemporânea do Rio Grande do Sul. *Catálogo Projeto Ciclo Arte Brasileira Contemporânea: Dudi Maia Rosa – Pintura. “O CABAC e o MAC”* texto Gaudêncio Fidelis. Porto Alegre, IEAV, MACRS, 1993.

<sup>57</sup> Museu Nacional de Belas Artes. *Ana Maria Pacheco*. Trabalhos selecionados: gravuras e desenhos. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro, MNBA; Goiânia, MACG, 2000.

<sup>58</sup> KATTAN, Emmanuel. *Penser le devoir de mémoire*. Paris, Presses Universitaires de France, 2002, pp. 67-84.

<sup>59</sup> CHOAY, F. *A Alegoria do patrimônio*. Trad. Luciano Vieira Machado. São Paulo, Estação Liberdade – Editora Unesp, 2001, p. 209.

<sup>60</sup> RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain.