



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MUSEOLOGIA**

**ANNA PAULA DA SILVA**

**REFLEXÕES SOBRE A (NÃO) PERENIDADE NOS MUSEUS: A  
DOCUMENTAÇÃO E A AQUISIÇÃO DE OBRAS NOS SALÕES DE  
ARTE DA BAHIA**

Salvador  
2015

**ANNA PAULA DA SILVA**

**REFLEXÕES SOBRE A (NÃO) PERENIDADE NOS MUSEUS: A  
DOCUMENTAÇÃO E A AQUISIÇÃO DE OBRAS NOS SALÕES DE  
ARTE DA BAHIA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Museologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Museologia.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha

Salvador  
2015

---

S586 Silva, Anna Paula da  
Reflexões sobre a (não) perenidade nos museus: a documentação e a aquisição  
de obras nos salões de arte da Bahia / Anna Paula da Silva. – 2015.  
201 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia  
e Ciências Humanas, Salvador, 2015.

1. Museu – Documentação. 2. Arte contemporânea – Bahia. 3. Museu de Arte  
Moderna da Bahia. 4. Museus – Acervo. I. Cunha, Marcelo Nascimento Bernardo  
da. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de filosofia e Ciências Humanas.  
III. Título.

---

CDD: 069

**ANNA PAULA DA SILVA**

**REFLEXÕES SOBRE A (NÃO) PERENIDADE NOS MUSEUS: A  
DOCUMENTAÇÃO E A AQUISIÇÃO DE OBRAS NOS SALÕES DE  
ARTE DA BAHIA**

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Museologia, Programa de Pós-Graduação em Museologia, da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 27 de novembro de 2015.

---

Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha – Orientador  
Doutor em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, Brasil.  
Universidade Federal da Bahia

---

Joseania Miranda Freitas  
Doutora em Educação pela Universidade Federal da Bahia, UFBA, Brasil.  
Universidade Federal da Bahia

---

Mariela Brazón Hernández  
Doutora em Artes Visuais pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, Brasil.  
Universidade Federal da Bahia

Às minhas inspirações afetivas, minha irmã, Anna Cláudia, minha mãe, Erondina, e minha companheira, Karen.

## AGRADECIMENTOS

Nos caminhos traçados na pesquisa, os encontros foram partilhados por algumas pessoas e instituições, que são, também, parte desta dissertação.

Agradeço à minha família por todo apoio e amor, em especial, à minha mãe por ser a minha verdadeira inspiração acadêmica, a minha irmã, por sua sintonia e por suas ligações e mensagens intermitentes durante os meus dias no mestrado, a Karen, por todo amor e companheirismo depositados nos carinhos e nas ações amorosas do dia-a-dia à distância e lado-a-lado, e à minha tia de coração, tia Carmyra, por seu amor incondicional, mesmo nas distâncias ocasionadas pela vida.

Ao meu orientador, Professor Marcelo, por acreditar neste projeto, por me encher de dúvidas pertinentes em relação ao objeto de estudo e abrilhantar, com sua sabedoria acadêmica e culinária, os meus processos como estudante e a escrita desta dissertação.

Ao Museu de Arte Moderna da Bahia, pela recepção excelente aos pesquisadores, em especial ao Núcleo de Museologia, nas figuras de Sandra Regina Jesus, Rogério Sousa e Janaína Ilara, que me apoiaram e me ofereceram toda a ajuda (im)possível, e a Aldemiro Rodrigues Brandão, bibliotecário, que digitalizou os catálogos institucionais e dos quinze salões e facilitou o meu acesso às fontes de pesquisa.

À banca de qualificação, e também de defesa, Professora Mariela Brazón e Professora Joseania Freitas, por seu cuidado e incentivo na produção desta pesquisa e pelos conselhos que guiam – e guiarão – a minha vida acadêmica.

Ao Programa de Pós-Graduação em Museologia da UFBA, em especial a todos os professores que fizeram parte do desenvolvimento da pesquisa, e ao secretário do curso, Patrick Nascimento, que respondia prontamente as minhas demandas e, com seu humor, transformava os problemas em pequenas coisas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que contribuiu financeiramente com uma bolsa de estudos.

Aos meus colegas de curso de pós-graduação, que engrandeceram a minha pesquisa e alegraram os meus dias em Salvador. Em especial a Dora Galas e Joana Flores, pela amizade e pelos conselhos – levarei as palavras e o carinho na minha existência.

Aos colegas da disciplina Tópicos Especiais: Documentos de percurso, do curso de Pós-Graduação em Artes Visuais da UFBA, em especial, a Michelle Mattiuzi, Ericky Nakanome, Takeo Shishido, Tonico Portela e Zmario por suas críticas pertinentes sobre o objeto de estudo,

pela produção artística inspiradora e pelos risos constantes em sala de aula.

Aos amigos, que são parte da minha base como pessoa, em especial a: Ludmila, por sua presença afetiva em mensagens de saudade e de amor; Pacha, pelas risadas sobre a vida e pelas traduções; Nayara, por seu lado positivo de ver as situações do universo e me fazer rir nos momentos mais dolorosos; Mariana, por ser tão verdadeira, fraterna e fazer parte dos meus últimos anos de mudanças existenciais; Fernanda, que, mesmo de longe, com sua fé e afeto, demonstrava a essência do que acreditamos sobre a amizade; e a Júlia, por conversas em minutos e horas que me acalmavam e pelas gravações das entrevistas com os museólogos.

Aos colegas da Museologia, em especial aos de Brasília, que me fizeram acreditar no campo do conhecimento: Matias, Nina, Julia, Hérika, Sâmia, Laís, Ingrid, Thomas, Isabela, Amália, Priscila, Amanda e Ashley.

À Mariana Araújo, por sua revisão impecável de português e ABNT e por seu humor, que me acalmaram nos últimos dias da escrita.

À biblioteca do Museu de Arte de São Paulo, que apresentou algumas referências sobre a artista Laura Lima.

Ao Grupo de Trabalho da 3ª Bienal, Arquivo e Ficção, que problematizou a minha relação com o mundo da memória e minhas perspectivas como museóloga na preservação das coisas, fortalecendo a efemeridade das relações que estabelecemos com a vida.

Aos alunos da graduação em Museologia da UFBA, que foram verdadeiros exemplos para a validação das experiências críticas sobre o campo do conhecimento. A experiência com eles, como professora substituta, foi única e será sempre lembrada: os meus primeiros estudantes como professora no ensino superior.

Aos amigos de Salvador, em especial, Izabella Valverde e Paula Lima, por serem verdadeiros portos seguros nos momentos estáveis e instáveis em Salvador.

À cidade de Salvador, que me ensinou sobre as representações afrobrasileiras e como as injustiças devem ser minadas da existência humana. Algumas experiências foram traumáticas, como o machismo e o lixo – todos os dias esses dois aspectos me deixavam inconformada; mas a sabedoria das pessoas, a beleza da cidade e a luta de alguns baianos me tornaram uma eterna apaixonada por Salvador e pela Bahia de modo geral.

E à vida, por todas as oportunidades, mesmo nos momentos difíceis e na distância em que me encontrei durante o mestrado – foi ela que me mostrou a capacidade de experimentar e de viver o estudo, a pesquisa.

Só o instante do ato é vivo. Nele o vir a ser está inscrito. O instante do ato é a única realidade viva em nós mesmos. Tomar consciência é já o passado. A percepção bruta [do] ato é o futuro se fazendo. O presente e o futuro estão implicados no presente-agora do ato.

Lygia Clark (1965, p. 2)

SILVA, Anna Paula da. Reflexões sobre a (não) perenidade nos museus: a documentação e a aquisição de obras nos Salões de Arte da Bahia. 203p. 2015. Dissertação (Mestrado) – Departamento de Museologia - Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

## RESUMO

Esta dissertação tem como tema a documentação museológica, cujo objeto de estudo são obras de arte contemporânea com características efêmeras e imateriais adquiridas nos Salões de Arte da Bahia, ocorridos no Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA). Os documentos analisados sobre as obras e a documentação da instituição são: os projetos de artistas; os catálogos institucionais; os catálogos dos quinze Salões de Arte da Bahia; a documentação referente às três obras consideradas efêmeras pelo museu. A pesquisa estabelece uma discussão sobre: as teorias da Museologia; o museu e a documentação museológica; o processamento da documentação realizada pela instituição pesquisada; a arte contemporânea que questiona o museu como legitimador das artes; os salões como lugares de renovação, apresentação e aquisição de obras. Fazemos reflexões do museu como uma instituição que produz e desenvolve pesquisa, compreendendo esse espaço como lugar de memória, que propaga (re)significações sobre patrimônios em dimensões tangíveis e intangíveis, e o ato de documentar como produção de conhecimento. Também estão presentes, nesta dissertação: análises dos catálogos institucionais, principalmente dos catálogos dos quinze Salões, que são indícios sobre as escolhas e as exclusões dos prêmios-aquisições; a poética dos artistas; a institucionalização; as possibilidades da documentação e da (re)construção das obras; o histórico do MAM-BA; questionamentos a respeito da duração – a (não)perenidade da produção artística contemporânea no museu. A dissertação concretizou-se por meio de: referenciais teóricos; documentos encontrados no mapeamento sobre a documentação do MAM-BA; disciplinas cursadas no Programa de Pós-Graduação em Museologia, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos; reuniões de orientação; contato com o Núcleo de Museologia do MAM-BA. Na pesquisa de campo, realizamos registros fotográficos dos projetos de artistas, das fichas catalográficas, dos documentos referentes às obras efêmeras e também entrevistamos os museólogos do Núcleo. Compreendemos *in situ* a realidade da instituição com suas (in)adequações e as possibilidades processuais da documentação, como também a abertura terminológica e crítica da arte contemporânea no museu e em seu acervo.

**Palavras-chaves:** Documentação Museológica. Museu de Arte Moderna da Bahia. Obras Efêmeras. Arte Contemporânea. Perenidade.

SILVA, Anna Paula da. Reflections on the (non-)perenniality in the museums: the documentation and the acquisition of œuvres in the Bahia art salons. 203pp. 2015. Thesis (Master) - Department of Museology - Faculty of Philosophy and Human Sciences, Federal University of Bahia, Salvador, 2015.

## ABSTRACT

The main issue within the following thesis is the museological documentation, whose object of study is based on contemporary art œuvres with ephemeral and immaterial characteristics that had been acquired in the art salons that had taken place in the Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA). The documents about the œuvres and the documentation of the museum that had been analyzed are the artists projects, the institutional catalogues, the catalogues from the fifteen art salons from Bahia and the documentation related to the three œuvres that are considered ephemeral by the museum. This research leads a discussion about the theories of Museology, the museum and the museological documentation, the processing of the documentation carried out by the institution that is being researched, the contemporary art that calls into question the role of the museum as legitimizer of the arts, and the art salons as places of introduction, acquisition and renewal of œuvres. We reflect on the museum as an institution that produces and carries out researches, and we take it as a place of memory that propagates (re)significations over the cultural heritage in tangible and intangible dimensions, and we take documentation as a way of producing knowledge. It is also part of this research the analysis of the institutional catalogues, mainly the catalogues of the fifteen art salons, which are evidence of what have been chosen and what have been excluded from the acquisition awards. They also reflect the poetic of the artists, the institutionalization and the possibilities of the documentation and the (re)construction of the œuvres, the historic within the MAM-BA, and the call into question as regards its lifetime: the (non-) perenniality of the contemporary artistic production within the museum. The research was carried out based on the theoretical reference, the documents that were analyzed on the documentation of the MAM-BA, the subjects attended on the Programa de Pós-Graduação em Museologia, the Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais e no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, the orientation meetings and the contact with the Núcleo Museologia do MAM-BA. In the field research, we count on photographic records from the projects of the artists, the catalographic cards, and the documents that take/consider the œuvres as ephemeral. We also interviewed the museologists from the institution. We understand in situ the reality of the institution with its (in)adequacies and its procedural possibilities of documentation, as well as the critical and terminological opening of the contemporary art in the museum and its collection.

**Keywords:** Museological documentation. Museu de Arte Moderna da Bahia. Ephemeral œuvres. Contemporary art. Perenniality.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura	1	Fotografia realizada no piso superior de Museu Guggenheim, visualização da obra 37th piece of work (1970) do Carl Andre.....	80
Figura	2	Fotografia de Daniel Buren em Dusseldorf, Alemanha (1969).....	81
Figura	3	Imagem da capa do catálogo Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), digitalizado pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	106
Figura	4	Imagem da Capa do Catálogo Museu de Arte Moderna da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	108
Figura	5	Imagem da Capa do Catálogo O Museu de Arte Moderna da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	110
Figura	6	Imagem de uma fotografia antiga da capela barroca, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	113
Figura	7	Imagem do detalhe do azulejo português presente em um dos painéis, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	114
Figura	8	Imagem do detalhe da fonte, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	114
Figura	9	Imagem do fundo do MAM-BA, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	115
Figura	10	Imagem do Parque das Esculturas, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	116
Figura	11	Capa do Regulamento do 12º Salão da Bahia.....	121
Figura	12	Imagem da capa do catálogo 1º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	124
Quadro	1	Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 1º Salão MAM-Bahia de Artes Plásticas.....	125
Figura	13	Imagem da capa do catálogo do 2º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	126
Quadro	2	Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 2º Salão MAM-Bahia de Artes Plásticas.....	127
Figura	14	Imagem da folha de rosto do catálogo do 3º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas digitalizado pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	128
Quadro	3	Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 3º Salão MAM-Bahia de Artes Plásticas.....	128
Figura	15	Imagem da obra <i>O casamento</i> , do artista Marepe, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	129
Figura	16	Imagem da capa do catálogo do 4º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	130
Figura	17	Imagem da obra do artista Cabelo, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	131
Quadro	4	Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 4º Salão MAM-Bahia de Artes Plásticas.....	132
Figura	18	Imagem da capa do catálogo do 5º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	133

		Brandão.....	
Quadro	5	Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 5º Salão da Bahia.....	133
Figura	19	Imagem da capa do catálogo do 6º Salão da Bahia digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	134
Quadro	6	Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 6º Salão da Bahia.....	134
Figura	20	Imagem da capa do catálogo do 7º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	135
Figura	21	Imagem da obra Recontando Volpi, de Nathalie Nery, no catálogo, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	137
Figura	22	Imagem dos objetos do José de Paiva no catálogo, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	138
Quadro	7	Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 7º Salão da Bahia.....	139
Figura	23	Imagem da capa do catálogo do 8º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	140
Quadro	8	Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 8º Salão da Bahia.....	141
Figura	24	Imagem da fotografia da obra Sobressalto do Maxim Malhado, disponível no projeto do artista inscrito no 8º Salão da Bahia.....	142
Figura	25	Imagem da capa do catálogo do 9º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	142
Quadro	9	Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 9º Salão da Bahia.....	143
Figura	26	Imagem da obra Bipolaridade do Ayrson Heráclito digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	144
Figura	27	Imagem da capa do catálogo do 10º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	145
Quadro	10	Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 10º Salão da Bahia.....	145
Figura	28	Imagem da fotografia da obra Baía, Bahia dia a dia de todos os santos, de Eriel Araújo, disponível no projeto do artista inscrito no 10º Salão da Bahia.....	146
Figura	29	Imagem da capa do catálogo do 11º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	146
Quadro	11	Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 11º Salão da Bahia.....	147
Figura	30	Imagem da capa do catálogo do 12º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	148
Quadro	12	Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 12º Salão da Bahia.....	149

		Bahia.....	
Figura	31	Imagem da obra Movida Movente, de Mariana Manhães, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	150
Figura	32	Imagem da capa do catálogo do 13º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	151
Quadro	13	Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 13º Salão da Bahia.....	152
Figura	33	Imagem da capa do catálogo do 14º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	153
Quadro	14	Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 14º Salão da Bahia.....	154
Figura	34	Imagem da obra Transe: deslocamentos de dimensões, da artista Eneida Sanches, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	156
Figura	35	Imagem em diferentes ângulos da obra Springs, de Tônico Portela, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	156
Figura	36	Imagem da capa do catálogo do 15º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	157
Quadro	15	Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 15º Salão da Bahia.....	159
Figura	37	Imagem da obra do Nino Cais, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	160
Figura	38	Imagem do documento Listagem com detalhamento da obra, Sem título, do Nino Cais....	161
Figura	39	Imagem do anverso da ficha catalográfica.....	164
Figura	40	Imagem do verso da ficha catalográfica.....	165
Figura	41	Imagem do projeto do artista Pazé.....	166
Figura	42	Imagem do projeto da artista Denise Gadelha.....	167
Figura	43	Imagem da obra “Organograma” do José Dasmaceno, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	172
Figura	44	Imagem da obra Sobressalto, de Maxim Malhado, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	173
Figura	45	Imagem do esquema de montagem da obra no projeto do artista.....	174
Figura	46	Imagem da obra Baía, Bahia dia a dia de todos os santos, de Eriel Araújo, disponibilizada no projeto do artista.....	175
Figura	47	Imagem de parte da obra Baía, Bahia dia a dia de todos os santos, de Eriel Araújo, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.....	175

## **LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS**

ICOM	Conselho Internacional de Museus
IPAC	Instituto do Patrimônio Artístico Cultural da Bahia
FCEBA	Fundação Cultural do Estado da Bahia
MAMB	Museu de Arte Moderna da Bahia
MAM-BA	Museu de Arte Moderna da Bahia
MAM-SP	Museu de Arte Moderna de São Paulo
MNBA	Museu Nacional de Belas Artes

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b> .....	14
<b>2</b>	<b>DIÁLOGOS E NARRATIVAS DA TEORIA E DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA</b> .....	19
2.1	AS RUPTURAS E CONTINUIDADES DOS MUSEUS COM ACERVOS DE ARTE CONTEMPORÂNEA.....	29
2.2	PROXIMIDADES ENTRE TEORIA E DOCUMENTAÇÃO.....	32
2.3	O MUSEU COMO LUGAR DE PESQUISA.....	37
2.3.1	<b>A documentação museológica entre a teoria, a prática e a pesquisa</b> .....	41
<b>3</b>	<b>A (NÃO) PERENIDADE DA OBRA DE ARTE CONTEMPORÂNEA NO MUSEU</b> .....	49
3.1	INTERSEÇÕES ENTRE ARTE MODERNA E ARTE CONTEMPORÂNEA...	52
3.2	A ARTE CONTEMPORÂNEA E AS CATEGORIAS <i>EFÊMERO</i> E <i>IMATERIAL</i> NOS ACERVOS DOS MUSEUS.....	62
3.2.1	<b>A desmaterialização processual presente</b> .....	72
3.3	OS DESAFIOS DOS MUSEUS COM AS PROPOSTAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA.....	74
3.4	A (RE)SIGNIFICAÇÃO DA OBRA E DO MUSEU.....	85
3.5	A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA COMO REGISTRO DO <i>EFÊMERO</i> E DO <i>IMATERIAL</i> .....	89
<b>4</b>	<b>A DOCUMENTAÇÃO DO MAM-BA: AQUISIÇÃO DE OBRAS NOS SALÕES DE ARTE DA BAHIA</b> .....	95
4.1	OS VALORES DA OBRA DE ARTE NO MUSEU.....	95
4.2	O CATÁLOGO COMO PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO.....	103
4.3	ALGUMAS NARRATIVAS SOBRE O MAM-BA.....	110
4.4	AS AQUISIÇÕES DE OBRAS DE ARTE CONTEMPORÂNEA NOS SALÕES DE ARTE DA BAHIA.....	117
4.5	A DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA DO MUSEU.....	161
4.5.1	<b>As obras efêmeras</b> .....	168
<b>5</b>	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	176
	<b>REFERÊNCIAS</b> .....	181
	<b>APÊNDICE A</b> – Jurados das comissões de premiação dos Salões de Arte da Bahia.....	195
	<b>APÊNDICE B</b> – Currículos resumidos dos artistas premiados nos Salões de Arte da Bahia.....	198



## 1 INTRODUÇÃO

Inicialmente, peço licença para a escrita de alguns trechos da introdução em primeira pessoa. Neste espaço da dissertação, está a minha trajetória como museóloga e discente do curso de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia, assim como o delineamento do trabalho escrito.

A minha formação como bacharel em Museologia ocorreu na Universidade de Brasília, e, quando prestei a seleção do mestrado, estava finalizando a minha segunda graduação, pois a formação com a qual me inscrevi foi História. Conto esse aspecto para traçar uma cronologia como estudante do campo do conhecimento e como ocorreu o meu processo acadêmico.

Durante a minha graduação, sempre tive dúvidas sobre a documentação de acervos, principalmente sobre os critérios a serem utilizados para classificar e descrever objetos e obras. O interesse ficou ainda mais latente quando comecei a estudar arte contemporânea, o que gerou uma iniciação científica sobre documentação, utilizando a base de dados *Donato*, criada pelo Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), no Rio Janeiro, com apoio da Fundação Vitae. O acervo do MNBA configurava, na época, as categorias pintura, escultura, gravura e desenho, então a base de dados foi construída a partir dessas categorias e do *Theasaurus para Acervos Museológicos*, das autoras Helena Dodd Ferrez e Maria Helena S. Bianchini (1987).

A iniciação científica foi ampliada no trabalho de conclusão de curso (TCC), que estava pautado na documentação museológica do Museu Nacional do Complexo Cultural da República, em Brasília, que utiliza o *Donato* para documentar o seu acervo de arte contemporânea. Durante a pesquisa, nos deparamos com as dificuldades em documentar essa tipologia de acervo na base, afinal, as configurações de alguns metadados não eram compatíveis com as características do acervo – a exemplo do termo utilizado para instalações: o termo indicado no *Theasaurus* para o preenchimento no *Donato* é “construção artística”. É evidente que metadados como autor, ano, título, forma de aquisição, entre outros mais técnicos são possíveis de preenchimento na base.

Com o TCC, foi gerado o objeto de estudo para a seleção do mestrado em Museologia da UFBA: as dificuldades em documentar acervos de arte contemporânea e a produção de uma linguagem padronizada, um vocabulário controlado de termos para documentar essa produção artística. O projeto foi aprovado: consegui passar na seleção do mestrado e, durante as minhas disciplinas, orientações e diálogos com os meus pares, o projeto foi constituindo algumas

alterações, conforme era dada continuidade à pesquisa.

Quando cheguei à Bahia, ainda não tinha decidido quais os lugares que a pesquisa poderia abranger, então, como sugestão do Professor Marcelo, optamos por definir o estudo de caso sobre a documentação museológica do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), que, no momento, organizava a 3ª Bienal da Bahia, em que fiz parte de um dos grupos de trabalho – o Arquivo e Ficção –, em que interagi com profissionais de várias formações, entre eles uma das museólogas do Núcleo de Museologia do museu, Janaína Ilara.

Nessas aproximações, tive livre acesso aos documentos que formalizam a documentação museológica do MAM-BA. Friso a importância desse acesso, pela disponibilidade do museu em apresentar os documentos da instituição. A pesquisa *in situ* ocorreu entre os meses de março a junho de 2014 e junho de 2015 – fiz um mapeamento dos documentos a partir de registros fotográficos e conversas com o núcleo. Entre as descobertas fundamentais para a pesquisa, encontrei os projetos dos artistas inscritos nos Salões de Arte da Bahia, que representavam um achado pela pluralidade de formatos dos projetos e pelas especificidades imateriais e transitórias das obras de arte contemporânea premiadas nos Salões que tornaram-se parte do acervo do MAM-BA. O último achado foram as três obras consideradas efêmeras pelo museu. O detalhamento das obras efêmeras está em uma pasta guardada no arquivo. Os documentos que as referenciam apresentam o processamento técnico, as dificuldades da instituição e o conceito do que é obra efêmera.

Nesse sentido, o projeto de pesquisa transforma-se em dois momentos. No projeto de seleção, queríamos constituir um glossário de termos para classificação da arte contemporânea; mas, no primeiro momento em que encontramos os projetos dos artistas, os desdobramentos foram outros, porque não era somente uma questão de classificação, mas sobre como a obra de arte contemporânea acontece no espaço museológico e provoca questionamentos sobre a duração. No segundo momento, quando nos deparamos com as obras efêmeras, continuamos com as reflexões sobre a duração – ou seja, a (não)perenidade de obras – e inserimos a lógica dos salões como lugares que têm prêmios-aquisições e trazem questões institucionais de (re)adequação e renovação da instituição e do acervo, mas causam, também, problemas em termos do processamento documental e da continuidade das obras no museu.

Em conversas com o meu orientador, vários questionamentos foram gerados sobre a presença e a documentação de obras de arte contemporânea nos museus, uma vez que algumas obras provocam alguns colapsos em termos de classificação e, fundamentalmente, na perspectiva de duração. Mas, mesmo com as problematizações, os artistas têm suas obras

adquiridas pelos museus, o que coloca em evidência a importância relacional das instituições, afinal, é também nos museus que as obras constituem valores simbólicos e de mercado.

Na disciplina da Profa. Maria Virginia Gordilho Martins, *Documentos de percurso: registros e reflexões em processos criativos*, tive contato com artistas e outros estudantes de áreas afins que me apresentaram perspectivas expandidas sobre a duração efêmera das obras, pois a efemeridade é uma característica comum à existência humana e à existência dos acervos dos museus.

A pesquisa tem como objetivo principal a problematização das obras de arte contemporânea que questionam a não-perenidade nos museus e que são adquiridas nos salões de arte e o modo como o MAM-BA lidou – e lida – com as perspectivas das (in)definições da arte contemporânea e com o seu caráter de instituição museológica, que legitima e dá chancela às obras e aos artistas. Esta dissertação problematiza as categorias efêmero e imaterial de obras adquiridas em salões de arte no MAM-BA. As experiências evidenciadas com essas categorias citadas estão em alguns dos projetos dos artistas, nos catálogos institucionais, nos catálogos dos salões e nas obras consideradas efêmeras.

Nas indagações do trabalho aqui apresentado, questionamos as lógicas do museu frente ao transitório, principalmente das obras que não são evidenciadas em uma lógica material, e cujos rastros, vestígios, ideias é o que estabelece os sentidos da obra, a sua dimensão imaterial. Então, como pensar o museu nas proposições da produção artística contemporânea sob a perspectiva do imaterial e do efêmero?

O museu é pensado a partir da perenidade dos objetos, em pactos com a eternidade, em uma necessidade de preservação daquilo que representa indivíduos e/ou grupos sociais. A carga simbólica de salvaguarda dos museus nos parece frágil, no sentido de que o tempo é relativo frente ao que desejamos salvaguardar e às possibilidades de vida útil dos objetos.

Esse museu, como uma casa de memória, estabelece as (in)certezas sobre as coisas e as nossas relações com o mundo. A nossa existência está condicionada ao efêmero, mas temos uma necessidade de materializar as nossas lembranças, e é por meio dos objetos-vestígios que nos teletransportamos para outros mundos e outros tempos. No entanto, a vida e os objetos são efêmeros e se encerram, o que coloca em questão a durabilidade das coisas, e, no caso específico de obras de arte, questionam-se os processamentos de preservação do museu.

As (im)permanências acontecem no museu, espaço que, por vezes, é sacralizado e que, em algumas acepções, acredita-se ser o lugar onde o tempo para. Mas também é lugar de experimentação e de processos. O museu precisa rever os seus procedimentos e incorporar às

suas práticas ações processuais que apresentem as experiências da produção artística, mesmo daquelas que são passíveis de uma existência curta e que, por meio dos registros (aqui entendidos como forma de preservação e documentação), o museu garante a existência do vestígio.

Escrito isso, constituímos reflexões sobre a imaterialidade, o efêmero das obras de arte contemporânea adquiridas nos museus e os questionamentos sobre a (não)perenidade das obras, a partir da divisão da dissertação em três capítulos.

No primeiro capítulo, abordamos: a teoria museológica; algumas acepções da documentação, que estabelecem reflexões sobre o museu como lugar que produz conhecimento e que fornece fontes de pesquisa; algumas perspectivas sobre os museus de arte. Esse capítulo também apresenta: questões sobre o campo do conhecimento da Museologia e suas especificidades; a inserção da arte contemporânea nos museus; o museu como lugar de pesquisa, compreendendo que os profissionais realizam pesquisas nos processamentos institucionais; e, no caso específico desta dissertação, focamos na documentação como uma ação da produção de conhecimento.

A criação do segundo capítulo foi mais complexa pela existência de algumas limitações sobre a história da arte. O contato com a disciplina ocorreu em algumas matérias na graduação, uma na pós-graduação e em algumas leituras, que contribuíram muito para escrita; mas estamos cientes das possíveis lacunas que possam existir nas interpretações realizadas. O objetivo do capítulo foi trazer algumas inferências sobre arte contemporânea, refletindo sobre a presença da produção artística contemporânea efêmera e imaterial nos museus – seja pelas rupturas e continuidades no sistema da arte, seja pela desmaterialização como um processo comum das obras e pelo registro como fator fundamental para a constituição da documentação museológica nos museus.

Por fim, o terceiro capítulo apresenta o desdobramento do mapeamento realizado no MAM-BA, em que analisamos: os catálogos, compreendendo essas publicações como fontes de pesquisa e geradoras de produção do conhecimento dos profissionais dos museus e pesquisadores externos; os processamentos da documentação da instituição; a pasta com documentos sobre as obras efêmeras.

Os catálogos institucionais e os catálogos dos quinze salões nos deram base para pensarmos sobre o histórico da instituição, as escolhas das comissões de seleção e premiação dos Salões de Arte e as reflexões sobre o desenvolvimento do acervo, assim como as lacunas informacionais. Os demais documentos – como as fichas catalográficas, os projetos dos artistas e as entrevistas gravadas com os profissionais do núcleo – tornaram mais evidente o

funcionamento da documentação no MAM-BA. E os documentos referentes às três obras efêmeras apresentaram as limitações do museu e as possibilidades de incorporar obras consideradas complexas para o processamento técnico.

Esta pesquisa gerou outros questionamentos, que são apresentados ao longo da dissertação. Os questionamentos dialogam com as dúvidas sobre o campo do conhecimento da Museologia e do museu como espaço que dá autenticidade às obras de arte. Quando pensávamos ser possível solucionar algumas questões, outras surgiram para provocar pensamentos mais amplos sobre a presença da arte contemporânea nos museus e, principalmente, a sua contribuição problematizadora do tempo e do espaço museológico.

Nas próximas páginas estão indagações sobre: o campo do conhecimento, a Museologia; a instituição museu; as limitações e as possibilidades das obras de arte contemporânea nos museus; a experiência do processamento técnico do MAM-BA com acervo de arte contemporânea; a defesa da documentação como uma ferramenta essencial para as ações do museu, assim como para a visibilidade da instituição frente aos pesquisadores externos. Ao final, esperamos que as indagações gerem outras problematizações e que a Museologia e os museus atentem-se ao tempo de duração, à (não) perenidade.

## 2 DIÁLOGOS E NARRATIVAS DA TEORIA E DA DOCUMENTAÇÃO MUSEOLÓGICA

“O museu, enquanto instituição, não é o todo, nem parte de uma disciplina científica, mas uma base institucional necessária. A Ciência Médica não é a ciência dos hospitais, assim como a Pedagogia não é a ciência das escolas; assim também, a Museologia não é a ciência dos museus” (SCHREINNER apud GUARNIERI, 1989, p. 10).

Neste primeiro capítulo, as discussões sobre documentação museológica estão atribuídas a duas perspectivas: a primeira por ser realizada em museus e a segunda por ser um tema discutido no campo do conhecimento da Museologia. A proposta é estabelecer reflexões sobre teoria museológica para o desenvolvimento de diálogos sobre a documentação museológica frente ao objeto de estudo da pesquisa realizada no Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia.

Na busca pela compreensão sobre a Museologia e os seus diferentes temas, esta pesquisa visa contribuir em dimensão teórica para a Museologia, considerada um campo recente e em processo de desenvolvimento. Esse fato pode ser observado na criação dos cursos de pós-graduação no Brasil, sendo o primeiro de 2006, o Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), seguido da criação do Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (USP) em 2012, do Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 2013 e dos mestrados profissionais criados em 2014, Mestrado em Artes, Patrimônio e Museologia da Universidade Federal no Piauí (UFPI), além do Curso de Pós-Graduação em Preservação de Acervos de Ciência e Tecnologia do Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST).

No entanto, também compreendemos que a Museologia tem sido pensada desde o século passado, a partir de experiências e discussões entre profissionais que atuam em museus. Dessa forma, também entendemos a importância do museu como um lugar experimental e processual, cujas ações que ocorrem nos diferentes setores contribuem para as reflexões do campo e para a criação de novas perspectivas.

Nesse sentido, quando pensamos em Museologia, atribuímos uma proximidade do campo do conhecimento aos museus, assim como outros lugares que lidam com o patrimônio e, no caso específico dos museus, entendemos essa relação nas ações institucionais que

promovem comunicação, preservação e pesquisa.

Em nosso lugar de fala, o de pesquisadores da Museologia, consideramos indissociáveis a prática e a teoria, aspecto este visível em estudos de diferentes níveis e que pode ser observado nesta dissertação, cuja metodologia utilizada é a pesquisa de campo, que analisa – a partir dos catálogos institucionais e dos salões de arte, dos projetos de artistas e outros documentos – a prática e a teoria da documentação realizadas no MAM-BA.

Atualmente, a Museologia é considerada pela CAPES/MEC uma Ciência Social Aplicada<sup>1</sup> juntamente com a Ciência da Informação e com a Comunicação. Indagamos o que isso pode significar no âmbito acadêmico em que o campo do conhecimento se consolida. E qual é a especificidade da Museologia perante aos campos do conhecimento e/ou às outras disciplinas que compartilham informações e conhecimento do campo e as demais áreas que estabelecem diálogos com a Museologia?

Segundo o documento de área, a Ciência Social Aplicada:

[...] conjuga dimensões de reflexão e empiria, com cruzamentos interdisciplinares e níveis de valoração profissional que atingem a comunicação, a informação e a memória, em diferentes habilitações (Jornalismo, Publicidade, Relações Públicas, Produção em Rádio, Televisão e Cinema, Biblioteconomia, Arquivologia e Museologia) tão caras a qualquer conhecimento por afetar as condições de produzir, publicar, armazenar e disponibilizar informações (BRASIL, 2013, p. 2).

O fato de a Museologia ser considerada uma Ciência Social Aplicada significa compreender os aspectos da informação e da dimensão do conhecimento gerado na sociedade, por meio de práticas culturais que estão relacionados à memória dos indivíduos e dos equipamentos culturais, ou seja, a aplicabilidade da teoria e da prática construída pelo campo do conhecimento e do seu caráter interdisciplinar, característica esta comum às demais disciplinas pertencentes ao grupo Ciência Social Aplicada.

A Museologia “inclui um campo muito vasto que compreende o conjunto de tentativas de teorização ou reflexão crítica ligadas ao campo museal” (DESVALÉES; MAIRESSE, 2013, p. 63). O campo museal abarca as representações e as ações realizadas em equipamentos e práticas culturais, que são “[...] documentação, indexação, apresentação ou ainda preservação, pesquisa e comunicação” (DESVALÉES; MAIRESSE, 2013, p. 63), que englobam não apenas a Museologia como outros campos do conhecimento.

---

<sup>1</sup> “A área CSAI recobre questões, saberes e práticas que, na contemporaneidade, assumem caráter estratégico, tendo em vista a atual centralidade dos processos de mídiatização, comunicação e informação da sociedade. A mobilização de aspectos que atravessam e articulam de diferentes formas o político, o institucional, a cultura e as práticas memoriais, indica a importância da inserção social crítica da pesquisa desenvolvida neste âmbito, tanto dos pontos de vista teórico e metodológico, quanto do acolhimento de seu viés de intervenção e aplicação empírica” (BRASIL, 2013, p. 1).

Os autores Mensch, Pow e Schouten (1990, p. 57), abordam a Museologia como uma disciplina científica independente, que interpreta a relação do homem com o seu meio ambiente, cuja especificidade é a herança cultural e as identidades dos diferentes indivíduos e grupos, e, portanto, “leva em consideração as várias abordagens de campos científicos específicos (antropologia, história social e natural, história da arte etc.) ”(MENSCH; POW; SCHOUTEN, 1990, p. 57).

A Museologia, em sua dinâmica interdisciplinar, tem colaborado para que os museus desvelem de forma qualificada as suas formas de representação e argumentação e se estabeleçam como lugares de apreciação, contestação e negociação cultural, mas também, como espaços de acolhimento e aprendizagem, tendo na ressignificação dos bens patrimoniais a sua principal característica (BRUNO, 2006, p. 14).

A interdisciplinaridade é parte constituinte da Museologia, o que é observado, por exemplo, em textos de historiadores e antropólogos sobre o museu e a Museologia. É a partir do trabalho em museus – não somente – e das suas pesquisas que museólogos e outros profissionais têm produzido textos sobre a Museologia e museus, e são esses entrelaçamentos que produzem reflexões sobre a dinâmica do campo.

Em 1987, Sofka produziu um texto sobre os museus e a Museologia que suscitou reflexões sobre o campo do conhecimento e dos espaços museológicos. As reflexões de Sofka estão inseridas na perspectiva do mito de origem do museu e da forma como a Museologia era entendida no espaço da instituição. O autor entendia os dois termos indissociavelmente e percebia as relações entre eles e que o que realmente importa é as mudanças causadas mutuamente:

O núcleo embrionário da museologia deve ter existido há um longo tempo para mais tarde, ser descoberto, não criado, e, muito recentemente ser transformado na ciência da museologia, de acordo com a visão dessa perspectiva. O museu veio ao mundo quando atividades espontâneas – tais como as dos nossos colecionadores reais acima mencionados, e também, estou certo de muitos outros colecionadores não históricos – tornaram-se institucionalizadas como uma expressão da inclinação do homem para agrupar, para organizar a si mesmo ou ser organizado por outros. E se desenvolvem e mudam, continuamente, através da ação interna e da interferência externa (SOFKA, 1989, p. 10).

O museu é o lugar onde percebemos o diálogo entre a teoria e a prática museológica, além de ser fundamental para compreendermos os alcances da Museologia na contemporaneidade. Nesse sentido, o museu é o lugar de operacionalização de práticas e desenvolvimento da Museologia<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> No texto *O objeto de estudo da Museologia*, Mensch (1994, p. 15) afirma: “A analogia frequentemente usada, é que a pedagogia não é a ciência da escola e a medicina não é a ciência do hospital. Entretanto, para otimizar suas operações, todo museu tem que fazer o uso dos princípios gerais da museologia, bem como toda escola insiste nos princípios gerais da pedagogia”.

É preciso que sejam feitas reflexões sobre o museu, como espaço e domínio explorados por diferentes profissionais, fato que evoca a interdisciplinaridade, que sempre está em pauta em termos de contribuição para endossar determinadas práticas e teorias, ou mesmo, para questionamentos como: o que este espaço permite?<sup>3</sup> Qual é a relação do museu com patrimônio, memória e identidade?<sup>4</sup> É possível visualizar a função social do museu dentre os conceitos de memória, patrimônio e identidade?<sup>5</sup> O que as outras disciplinas e/ou outros campos do conhecimento que realizam pesquisas em museus e sobre museus têm gerado de conhecimento e resolução de questões?<sup>6</sup> O que difere a Museologia de outros campos frente ao museu?<sup>7</sup> Nós poderíamos construir vários questionamentos sobre museu, Museologia, interdisciplinaridade e outras disciplinas e constatar que o museu gera reflexões como um verdadeiro laboratório para aplicação de diferentes metodologias das disciplinas e dos campos do conhecimento.

Interessa-nos, aqui, fazer alguns apontamentos sobre o diferencial da Museologia, utilizando o museu como lugar que apresenta algumas perspectivas da disciplina. Nesse sentido, como forma de diferenciar a Museologia de outras disciplinas, compreendemos o estudo da cultura material como um elemento para a compreensão da Museologia, pois é a partir da produção material que são gerados os objetos e os aspectos representativos dos indivíduos e dos grupos sociais. A cultura material possibilita a (re)construção da vida social e da vida cotidiana narradas nos museus.

Por cultura material poderíamos entender aquele segmento do meio físico que é socialmente apropriado pelo homem. Por apropriação social convém pressupor que o homem intervém, modela, dá forma a elementos do meio físico, seguindo propósitos culturais. Essa ação, portanto, não é aleatória, casual, individual, mas se alinha conforme padrões, entre os quais se incluem os objetivos e projetos. Assim, o conceito pode tanto abranger artefatos, estruturas, modificações de paisagem, como coisas

<sup>3</sup> As possíveis interpretações que geram diversas narrativas sobre a coleção, o museu e as ações práticas.

<sup>4</sup> As influências e contribuições do museu como espaço que gera (ou não) identificações culturais, sociais, econômicas e políticas nos grupos e indivíduos.

<sup>5</sup> O museu como esse espaço de reflexão sobre identidade, memória e patrimônio que pode estar cumprindo a sua (ou alguma) função social, como equipamento cultural que presta um serviço à sociedade.

<sup>6</sup> As outras disciplinas e/ou campos do conhecimento que tangenciam os museus e a Museologia produzem reflexões sobre as práticas das instituições e as teorias da Museologia. Essas reflexões geram conhecimento e podem contribuir para a criação de soluções e problematizações das práticas e das teorias. Outra questão a partir dessa que gera complexidade é se esses outros campos têm conhecimento apropriado sobre a prática dos museus e da Museologia.

<sup>7</sup> Mais do que uma questão é uma reflexão para museólogos e pesquisadores da Museologia, pois traz inquietações e questionamentos sobre o objeto de estudo da Museologia. Não existe consenso sobre o objeto de estudo da Museologia, mas fazemos reflexões sobre as especificidades do campo a partir de duas perspectivas: a de Waldisa Russio Guarnieri, da relação sensível entre o homem, da realidade, dos objetos (sentidos material e imaterial) e de sua ação transformadora a partir dessa relação; e a de Ivo Maroevic, sobre a musealidade, cujo papel é a preservação da memória, que pode apresentar elementos de constituição do objeto de estudo: “A musealidade é, assim, o valor imaterial ou a significação do objeto, que nos oferece a causa ou razão de sua musealização”, ou seja, não é o objeto por si só, mas os significados e as representações que são, também, musealizadas (MAROEVIC, 1997, p. 111).

animadas (uma sebe, um animal doméstico) e, também, o próprio corpo, na medida em que ele é passível desse tipo de manipulação (deformações, mutilações, sinalações), ou, ainda, os seus arranjos espaciais (um desfile militar, uma cerimônia litúrgica) (MENESES, 1985, p. 112).

Além de uma apropriação do meio físico, neste trabalho pensamos na (re)criação de possibilidades materiais no museu. A constituição de materiais se dá pela forma como indivíduo apropria-se do seu meio com padrões específicos da sua cultura e da sua sociedade, que pode ter diferenciações de indivíduo para indivíduo, de grupo para grupo, pois não há uma lógica única na produção material. O caráter plural da produção material pode envolver tanto uma produção em massa de um objeto para a realização de alguma atividade manual quanto a produção artística que produz uma obra transitória que coloca em questão a materialidade<sup>8</sup>, afinal essas relações materiais estão inseridas nas experiências de cada grupo e indivíduo. Para Dias (2013), a produção dessa cultura material ocorre por meio do processo:

[...] pelo qual as pessoas se constroem junto aos objetos que manipulam através da materialidade da forma, da transformação da matéria, da elaboração de sentidos e da vivência e construção de rede de significados compartilhados, onde o mundo se organiza para dentro e para fora (DIAS, 2013, p. 193).

As possibilidades dessa produção material ocorrem pela relação do indivíduo consigo mesmo e com o mundo. Para Meneses (1985, p. 113), a produção material é constituída a partir das relações sociais. Para Rede (1996, p. 265) é, também, uma forma de compreender as trocas e as interações entre as sociedades e a cultura material gerada. Segundo Dias (2013, p. 194), “a relação com os objetos é pensada como fator de formação e fabricação, isto é, como um processo em que se tenta perceber as pessoas se fazendo com os objetos, com a matéria plástica, com o fazer”.

A partir dos objetos, é possível criar vínculos entre os indivíduos que tenham proximidade com a realidade vivida na produção material ou mesmo com a realidade que é experimentada por indivíduos como público em equipamentos culturais. Quando o museu percebe essas inúmeras possibilidades, pode constituir diálogos com diferentes interpretações sobre o passado, o presente e o futuro.

---

<sup>8</sup> Um exemplo interessante é a obra performática *Dolendus*, das artistas Daniela Marin e Adriana Marin (cujo vestígio pertence ao acervo do MAM-BA), oriunda de uma performance ocorrida em um *workshop* no Sesc Pompeia e no 14º Salão de Arte da Bahia. O vestido (tecido tingido com alfinetes de metal por toda a peça) utilizado na performance foi o vestígio que ficou no museu, além disso existem a documentação da performance durante o salão e o dossiê da obra. Essa obra demonstra o efêmero, mas também é constituída de uma materialidade guardada pelo museu (o vestido e os documentos de registro). A poética das artistas influi nos sentidos atribuídos pelo museu no registro e na guarda, e pelo público, seja daqueles que assistiram à performance ou daqueles que terão contato futuro com o vestido e com os registros. Segundo Marin (2007), “A performance *Dolendus* consiste no andar com movimentos sonoros dos alfinetes e do grito agudo em situações diversas. Contém uma esfera de impacto quem acompanha com o olhar sente atração e repulsa ao mesmo tempo, porque a forma do corpo nu, sensual e misterioso, revestido com uma fina camada de pele semitransparente coberta por alfinetes, provoca um efeito quase que hipnótico” (ALMANDRADE et al., 2007, p. 32).

Na produção material, estão imbricados aspectos imateriais da cultura, sendo a materialidade indissociável da imaterialidade e vice-versa. Essa produção possui aspectos e sentidos culturais, sociais, econômicos, políticos, cognitivos, etc. dos indivíduos e dos grupos que a produziram, gerando possibilidades de interpretação e que serão assumidas conforme a lógica dos museus e de outros equipamentos culturais. Dessa forma, a aquisição de obras e de objetos demonstra interesses social, político, econômico, estético, histórico, etc., a depender da função social atribuída pela instituição e por profissionais que atuaram ou atuam nos espaços.

Em uma lógica de preservação e difusão de informações e conhecimento, a cultura material é considerada como um dos elementos constitutivos da Museologia, que, por sua vez, estabelece as relações patrimoniais das quais a cultura material é testemunha, e sua aplicabilidade enquanto metodologia desenvolve interpretações sobre a sociedade a partir da produção material. Bruno (2009) afirma que, a partir dos estudos de coleções e artefatos, é possível constituir as nossas relações com a sociedade,

[...] pois estas expressões materiais da humanidade estão sempre despertando os nossos olhares, provocando novas interpretações e, em especial, sinalizando para a nossa própria transitoriedade humana, desafiando a nossa capacidade de lembrar e os nossos compromissos com o esquecimento (BRUNO, 2009, p. 14).

Nas possibilidades de interpretações estão implicadas escolhas que lidam com a visibilidade e a invisibilidade dos objetos. Bruno apresenta essas possibilidades, que são marcadas por hierarquias e privilégios, sendo a escolha fundamental para definições de recortes das instituições museológicas sob o destino das coisas<sup>9</sup>.

Para a autora, o estudo da cultura material gera discursos sobre a trajetória das sociedades, traz à tona a historicidade das instituições e dos percursos das pesquisas realizadas, que pode traçar a diversidade cultural com vias à alteridade. Nesse sentido, o museu trabalha na perspectiva da cultura material, pois gera compreensões das sociedades e dos tempos distintos acerca das evidências presentes nos objetos, bem como dos vestígios de ações ou obras que ocorreram, dialogando com noções de pertencimento. Essas noções, por sua vez, demonstram a relevância representativa de práticas culturais, de objetos identificados por grupos e indivíduos e, também, de estranhamento, que demonstra a não-representatividade, a não-identificação, ou seja, a não-apropriação de algo considerado incomum frente ao repertório cultural e social dos indivíduos e grupos.

A relação de cumplicidade entre os estudos de cultura material e as coleções museológicas permite, ainda hoje, que os museus desempenhem uma função social

---

<sup>9</sup> A proposta da autora é apresentar o papel e o desempenho dos estudos da cultura material nas instituições museológicas e no modo como o delineamento da Museologia como campo do conhecimento pode ser orientado a partir desses estudos (BRUNO, 2009, p. 16).

com desdobramentos educacionais, científicos, econômicos e culturais e reivindicam um certo protagonismo sobre o destino das coisas (BRUNO, 2009, p. 25).

Tais questões que giram em torno do museu e dos acervos conduzem as nossas reflexões sobre os níveis de pesquisa realizados no museu, seja em nível de processamento técnico nos setores assim como nas solicitações de pesquisas do público externo<sup>10</sup>. Dessa forma, ressaltamos a cultura material como elemento que colabora com a pesquisa na Museologia – entre diálogos e narrativas com diferentes campos do conhecimento –, demonstrando interpretações plurais sobre as dimensões tangíveis e intangíveis dos objetos e dos vestígios. Isso fica evidente quando percebemos os museus e sua pluralidade de recursos humanos: museólogos, pedagogos, historiadores, antropólogos, biólogos, administradores, artistas visuais etc.

No texto *Os museus e a representação do Brasil*, José Reginaldo Gonçalves (2005) afirma que o museu é o espaço que lida com aspectos da cultura material a partir das representações sociais e que “a especificidade dos profissionais de museu está precisamente numa relação sensível com os objetos, relação mediada pela visão e pelo tato – o que os diferencia do historiador e do cientista social, que trabalham fundamentalmente com estruturas conceituais” (GONÇALVES, 2005, p. 268)<sup>11</sup>.

No que tange à cultura material e às representações sociais, concordamos com Gonçalves, compreendendo o museu como espaço de mediação das diferentes relações que os indivíduos estabelecem com o passado e o presente; já sobre a relação sensível dos profissionais com objetos, não é uma característica que demarca exclusivamente o fazer do museólogo. Este se depara com aspectos conjunturais e estruturais dos museus em ações de comunicação, pesquisa e conservação, que não abrangem apenas o objeto, mas as relações entre os recursos humanos da instituição, dos públicos e do acervo.

É necessário vencer a ideia da Museologia entendida apenas como técnica ou prática, quando considerada em relação aos outros campos do conhecimento. Essa inferência ainda é pauta de encontros, seminários e conferências do campo da Museologia.

Entendemos que a Museologia realiza pesquisa em termos teóricos e práticos sob as

---

<sup>10</sup> Entendemos a pesquisa em dois níveis: o nível institucional da pesquisa nas ações do museu realizadas pelos profissionais que atuam na instituição; e o nível de pesquisa, cujos pesquisadores são externos à instituição, sejam curadores de exposições, produtores culturais, pesquisadores de universidades, pesquisadores de outros museus etc.

<sup>11</sup> Nesse texto, Gonçalves aborda a formação do museólogo e a prática do profissional dentro dos espaços museológicos. Quando o autor se refere aos profissionais de museus, faz uma referência aos museólogos, especificamente nessa distinção entre o fazer do cientista social e do historiador e o fazer dos museólogos, que têm como característica uma relação mais próxima com o objeto, evidenciando neste fazer um caráter mais técnico.

perspectivas da cultura material e das demais práticas culturais, utilizando metodologias de outras disciplinas<sup>12</sup> aplicadas ao campo, mas também metodologias criadas a partir das práticas e das necessidades museológicas, sendo o museu base para análises e reflexões.

Quando pensamos no museu como lugar de produção de conhecimento sobre os bens culturais entendidos como patrimônio, utilizamos dois documentos que o conceituam: o código de ética do ICOM e a lei nº 11.904/2009.

os museus são instituições permanentes, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, abertas ao público, que adquirem, preservam, pesquisam, comunicam e expõem, para fins de estudo, educação e lazer, os testemunhos materiais e imateriais dos povos e seus ambientes (ICOM, 2012a, p. 148).

O papel do museu é evidenciado nesse conceito do ICOM; a sua função social dialoga com a sociedade e evoca as diferentes formas de apropriação pelo público a partir das suas ações de aquisição, preservação, pesquisa e comunicação do acervo. Da mesma forma, o museu é compreendido pela lei nº 11.904:

Art. 1º - Consideram-se museus, para os efeitos desta lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (BRASIL, 2012, p. 28).

Os documentos citados são importantes para a Museologia, pois definem o que é o museu, a quem ele serve e quais são os seus objetivos, servindo como bases para pensar o museu e as suas práticas. As duas definições são interessantes para pensarmos os alcances do museu na sociedade atual e para nos indagarmos: a quem interessa a preservação dos acervos institucionais?

Segundo Nestor García Canclini (2012, p. 72), nas tentativas regionais, nacionais e mundiais de declarar quais são e como serão preservados os bens culturais, há questões de poder, pois patrimônio envolve seleção, memória e esquecimento. O autor também esclarece que as reflexões sobre herança cultural não estão disponíveis a todos. Os museus entram nessa dinâmica de recorte e preservação do patrimônio, sendo compreendidos como agregadores, mas também como um espaço que segrega e, por vezes, não cumpre a sua função social descrita pelos documentos citados.

García Canclini (2012) afirma que a forma como são selecionados esses bens culturais

---

<sup>12</sup> Dentro dos museus, além dos museólogos, existem profissionais com outras formações. Pode-se observar, portanto, a prática da interdisciplinaridade, mas também existem museólogos que realizam pesquisas em diferentes programas de pós-graduação de outras disciplinas, tais como: Antropologia, Artes, Ciência da Informação, Educação etc. Alguns desses pesquisadores atuaram ou atuam em museus como profissionais. Nesse sentido, a Museologia como campo do conhecimento interdisciplinar agrega metodologias de outras disciplinas.

preservados pelos museus não é ingênua, mas emana de uma disputa política e que o alcance desse patrimônio e dos produtos culturais que gerenciam está relacionado a quem interessa e seleciona. Muitos museus carregam essas disputas ao longo de sua trajetória histórica. Por conseguinte, ao nos depararmos com o conceito sobre o que é o museu e ao adentrarmos nesse espaço, é preciso termos em mente as diferentes abordagens e as estratégias utilizadas nos recortes e nas ações patrimoniais de cada instituição.

Portanto, ter essa dimensão das diferentes abordagens e estratégias é compreender o que Poulot (2009, p. 14) chama de atitude patrimonial sob a perspectiva do indivíduo, que é definida nas expectativas de assimilar o passado e, desse modo, visualizar as mudanças e (re)criar a experiência sobre o patrimônio, e de estabelecer relações de estranheza sobre aquilo que foi (re)criado.

Atualmente, as formas de preservação desenvolvidas pelos museus são estabelecidas a partir dessa definição de atitude patrimonial, nas relações de pertencimento e de estranheza frente à recriação, pautadas na perspectiva das representações dos grupos sociais e dos indivíduos, conforme a sensibilidade e as experiências, sejam estas próximas ou passadas.

Entendemos a (re)criação como a ressignificação realizada pelo museu. Essa ressignificação é simbólica no que tange às representações dos indivíduos e dos grupos sociais, sendo a dimensão da memória a ponte existente entre a experiência do que é entendido como identidade particular de cada indivíduo e a experiência coletiva dos grupos.

Cabem aqui reflexões de Pierre Nora (1981) sobre lugares de memória e as formas como lidamos com a memória nos tempos atuais. Transpondo a ideia de uma memória construída, reconstruída, perpetuada e preservada em nossos tempos, podemos pensar sobre as intenções e a função do museu como um lugar de memória, sem ilusões sobre a existência de recortes, e como um espaço que (re)significa momentos históricos e grupos sociais.

Os lugares de memória são, antes de tudo, restos. A forma extrema onde subsiste uma consciência comemorativa numa história que a chama, porque ela a ignora. É desritualização de nosso mundo que faz aparecer a noção. O que secreta, veste, estabelece, constrói, decreta, mantém pelo artifício e pela vontade uma coletividade fundamentalmente envolvida em sua transformação e sua renovação. Valorizando, por natureza, mais o novo do que o antigo, mais o jovem do que o velho, mais o futuro que o passado. Museus, arquivos, cemitérios e coleções, festas, aniversários, tratados, processos verbais, monumentos, santuários, associações, são os marcos testemunhas de uma outra era, das ilusões da eternidade. Daí o aspecto nostálgico desses empreendimentos de piedade, patéticas e glaciais. São os rituais de uma sociedade sem ritual, sacralizações passageiras numa sociedade que dessacraliza, fidelidades particulares de uma sociedade que aplaina os particularismos; diferenciações efetivas numa sociedade que nivela por princípio; sinais de reconhecimento e de pertencimento de grupo numa sociedade que só tende a reconhecer indivíduos iguais e idênticos (NORA, 1981, p. 12-13).

Nora nos dá a dimensão do que é selecionado como lugar de memória, e afirma que o

tom é ditado pela sociedade, sobre o que e como preservar, forjando discursos sobre as representações e os símbolos. Esse é o caso do museu, onde são perpetuadas narrativas de diferentes grupos, em sua maioria hegemônicos e dominantes, ou seja, o seu histórico é marcado pela valorização elitista do patrimônio. Nos tempos atuais, algumas tentativas de mudar essa perspectiva elitista têm sido pauta dentro das instituições e nas pesquisas realizadas sobre museus e seus acervos. A ideia não é descartar o acervo vinculado à história de uma classe dominante, mas problematizar essas relações entre aqueles que selecionam, frente aos silêncios e vazios de grupos que não são representados nos museus.

Os lugares de memória são constituídos em três sentidos: “material, simbólico e funcional” (NORA, 1981, p. 21). O primeiro por lidar com a cultura material, o segundo por ser representativo para algum indivíduo ou grupo social e o terceiro por ter tido alguma função vinculada aos que reivindicam e preservam os bens culturais. Para o autor, o lugar de memória tem por função “[...] parar o tempo, [...] bloquear o trabalho do esquecimento, fixar um estado de coisas, imortalizar a morte, materializar o imaterial” (NORA, 1981, p. 22).

No texto *O problema dos museus*, Paul Valéry (2005) evidencia questões sobre o museu ser um lugar de memória, que sacraliza e dessacraliza a materialidade e a imaterialidade. No texto, escrito em primeira pessoa, apresentando impressões pessoais sobre uma visita a um museu, Valéry narra como se sente, atento aos recortes propostos e confuso sobre o seu papel como público. Em narrativa crítica, o autor enxerga o museu em suas várias facetas, desde a utilidade pública até a morte dos objetos. Esse texto aciona questões atuais sobre a representação do museu, considerando que o olhar daquele que o observa retrata a realidade e a sociedade em que está inserido.

As concepções sobre as relações entre o museu, o patrimônio e a memória constituem pensamentos sobre: as apropriações dos lugares, a percepção dos indivíduos que os evidenciam e as escolhas daqueles que preservam o patrimônio como a memória representativa de algum grupo e/ou indivíduo. A Museologia se insere na lógica preservacionista que gira em torno do museu, por isso nós associamos as teorias sobre cultura material às práticas realizadas nos museus.

A lógica da preservação está inscrita no processo de documentação realizado pela instituição. A partir do processamento técnico e da produção de conhecimento – por meio de catálogos, por exemplo –, temos pistas sobre os caminhos e as escolhas dos museus. Essa ideia processual da documentação constitui o que entendemos sobre a preservação da memória institucional e da memória do acervo. Podemos averiguar pela documentação, possivelmente, o histórico da instituição e os seus percursos, mas também podemos nos deparar com as lacunas

oriundas da falta de informação e sistematização e desta forma conhecer as realizações e os silêncios da instituição.

## 2.1 As rupturas e as continuidades dos museus com acervos de arte contemporânea

A criação deste tópico surgiu como uma necessidade de compreender o aspecto crítico dos museus de arte moderna e de arte contemporânea diante do sistema museológico, a partir da seguinte indagação: será que esses museus rompem com aspectos tradicionais de aquisição, preservação, comunicação e pesquisa de obras? De partida, acreditamos que essas instituições possuem a mesma função social que qualquer outro museu, mas têm diferenças em seus acervos e nas ações de preservação e comunicação.

De início, é preciso considerar que, entre museus de arte moderna e de arte contemporânea, existem algumas diferenças. Segundo Walter Zanini (2010, p. 59), o museu de arte moderna preocupa-se em organizar e ter criticidade de forma retrospectiva sobre os movimentos artísticos, tendo como foco a obra.

Em termos de instituição apropriativa e coordenadora, nada o distingua substancialmente do contexto de funções do museu de arte antiga. É evidente que a peculiaridade do museu de arte moderna reside na exigência de um discernimento pronto sobre produtos recém-desabrochados. Mas este museu, a exemplo daquele consagrado à arte da antiguidade, definia-se por atuar ulteriormente a um fato definitivamente consumado que é a obra (ZANINI, 2010, p. 59).

Com o passar dos anos, os museus de arte moderna inseriram em seu contexto a importância do ato criador, mas ainda com o foco na obra e com o intuito de disseminar “[...] a evolução histórica do comportamento artístico do século XX” (ZANINI, 2010, p. 59). Mais do que o processo artístico do criador, o que mais interessava era a obra como produto final.

A partir da década de sessenta, o museu é reconfigurado para a recepção de novas propostas dos artistas, com a utilização de novos recursos da comunicação, novas mídias, a fim de dinamizar o seu relacionamento com o público (ZANINI, 2010, p. 60). Segundo Lisbeth Rebollo Gonçalves, no ano de 1968, ocorrem manifestações que reivindicavam a liberdade e a democracia. Nesse momento, “os museus são um dos principais alvos de contestação, o que provoca o redimensionamento do seu papel e de sua relação com a sociedade, promovendo-se uma ampla revisão de suas estratégias em relação ao público” (GONÇALVES, 2004, p. 61)<sup>13</sup>.

É nesse contexto que as práticas artísticas demonstram um interesse nas representações

---

<sup>13</sup> “Os museus são questionados como instrumento cultural e acusados de serem instituições passivas, voltadas para as camadas sociais mais privilegiadas. Pretende-se, com esse ‘grito de guerra’ arejar os museus e a arte nos museus” (GONÇALVES, 2004, p. 62).

das minorias sociais. Discussões sobre gênero, raça, sexualidade, entre outros temas são pautas de reivindicação de muitos artistas da época. Ainda nesse período, o museu é espaço de legitimação das obras, mesmo daquelas que o questionam, pois, de fato, alguns artistas que as produzem terão os seus trabalhos adquiridos e expostos nas instituições. Há um paradoxo entre a compreensão do museu como espaço de classes dominantes, mas também como um lugar que pode ser crítico e construir as agendas de lutas sociais.

O museu que for capaz de assumir esta situação obviamente transportará aos seus espaços a revolução que atinge a arte contemporânea: suas salas históricas, centradas na unicidade do objeto e nos seus aspectos qualitativos estéticos, estarão confrontadas aos sistemas relacionados às transformações vitais da existencialidade individual e da sociedade (ZANINI, 2010, p. 60).

Para Zanini (2010, p. 60), a arte contemporânea viabiliza uma “participação dialética”, uma relação próxima entre a atividade artística e o público. A produção artística aproxima-se da realidade e discorre sobre temáticas que abordam realidades plurais e representativas<sup>14</sup>. Além dessas proximidades, o que nos interessa aqui é o caráter questionador, ou seja, as críticas ao museu e ao seu real papel na produção de discursos.

[...] como estas instituições contextualizam paradigmas e funções que as justificam e as fundamentam ao musealizarem a arte contemporânea? Como cada museu se define historicamente enquanto museu de arte contemporânea? Como se enquadra nesta tipologia de museu? Quais são seus modelos referenciais de museus e de práticas? Qual o período abrangido pelas suas coleções? Como as suas coleções são expostas? Que conceitos ou pressupostos definem as características dos seus espaços arquitetônicos e expositivos? Como definem a arte contemporânea e os seus critérios de catalogação e documentação? Como os artistas são envolvidos e participam em todo este processo? (NASCIMENTO, 2014, p. 2-3)<sup>15</sup>.

Esses questionamentos também fazem parte da nossa pesquisa, justamente na busca por compreensões sobre lidar com acervos que (re)inventam a estrutura do museu: como o museu, instituição moderna que trabalha com a cultura material em uma ótica de autenticidade, pode absorver a arte contemporânea em seus domínios?

Os museus lidam com objetos culturais carregados de sentido, e portanto com o imaginário do cidadão. Num museu de arte, trabalha-se com o problema da visualidade das obras de arte e deve-se ter em mente que elas, enquanto documentos plásticos, integram a realidade histórica. Assim, a tarefa dos museus é promover, ao lado da experiência estética, o conhecimento da história das obras que reúne em sua coleção e, portanto, uma aproximação da história da arte e da crítica da arte. Essa

<sup>14</sup> O artista baiano Ayrson Heráclito produz obras que abordam a cultura afro-brasileira, como exemplo a obra *Bori performance-art: oferenda à cabeça*. “O trabalho é compreendido como um ritual poeticamente inspirado na prática de ofertar comidas para a cabeça em cerimônias religiosas de matriz afro-brasileira. Bori: da fusão *bó*, que em ioruba significa oferenda, com ori, que quer dizer cabeça literalmente traduzido significa ‘oferenda à cabeça’”. Disponível em: < <http://ayrsonheraclitoart.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 9 ago 2015.

<sup>15</sup> Esse texto aborda a musealização da arte contemporânea, sendo a musealização compreendida como “meio de atuação e reinvenção do museu” (NASCIMENTO, 2014, p. 3). Os questionamentos citados são interessantes porque revelam problemáticas do fazer museológico sob a musealização de obras que questionam a materialidade.

aproximação de coleção e da história da arte se insere num trabalho de reflexão sobre a arte do passado e do presente (GONÇALVES, 2004, p. 74).

Os discursos dos museus de arte são pautados nas narrativas da história e da crítica de arte, na produção artística, nas abordagens dos artistas e nas relações experimentais com o público – o que mostra que muitos desses museus cumprem com a sua função social e que há uma hibridação entre museus de arte moderna e contemporânea<sup>16</sup>, pois essas instituições acompanham a produção artística eventualmente. O fato é que a produção mais contemporânea deve ser comunicada com criticidade, e essa construção promove mais questionamentos do que respostas (GONÇALVES, 2004, p. 74-75).

O MAM-BA insere-se nesse contexto de hibridação entre arte moderna e arte contemporânea, com uma pluralidade de obras em diferentes linguagens, suportes e materiais<sup>17</sup>. O processamento – seja de uma pintura, seja de uma instalação – é o mesmo na instituição, ao pensarmos em documentos relativos à aquisição, ao número de patrimônio, ao preenchimento de ficha, laudos, etc. As diferenças estão em preservar, comunicar e pesquisar obras que não tenham o padrão material (físico) e que lidem com a (não) perenidade<sup>18</sup>.

A arte contemporânea surge, também, na perspectiva de desconstrução do museu apenas da cultura materializada. A proposta é apresentar formas marcadamente intangíveis de interpretação da cultura, e mais do que isso: lidar com a duração, o tempo efêmero das obras. Para Gonçalves (2005, p. 38), “[...] a qualidade efêmera da nova arte entrava em choque com a sistemática de trabalho museológico, e até mesmo com a idéia de museu. A Arte Contemporânea ‘desorganizava’ o sistema artístico”.

A arte que os diretores ou curadores de museu designaram ‘contemporânea’ era a arte que, pela natureza de seus materiais e procedimentos, os constrangia a mudar o seu modo de trabalhar. Essa arte impunha dificuldades técnicas de exposição, de conservação, de restauro, de manutenção em acervo, mas também de interpretação, como apresenta-la e torna-la aceita pelo público. (GONÇALVES, 2005, p. 40)

Gonçalves (2004, p. 75) afirma que os museus de arte devem criar possibilidades de interrogação e percepção em seus públicos sobre os “[...] paradigmas artísticos de cada momento histórico ou artístico” e intervir de forma ética na “[...] afirmação ou transformação

---

<sup>16</sup> Optamos por esse termo, pensando nas conexões e nas junções da arte moderna e da arte contemporânea nos discursos produzidos pelos museus na constituição dos seus acervos, pois, a priori, todas as obras adquiridas têm relação com a missão da instituição, o que deveria conectá-las.

<sup>17</sup> O catálogo mais completo da instituição é de 2008. Na época, o acervo tinha 1.133 obras de diferentes linguagens: pintura, escultura, gravuras, instalações, fotografias, obras efêmeras etc. (MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, 2008).

<sup>18</sup> Aqui mencionamos esse aspecto para apresentar o museu de arte contemporânea enquanto um questionador de um sistema tangível de objetos. No próximo capítulo, entraremos mais nessa questão da não-perenidade em acervos de arte contemporânea.

de valores identitários”, promovendo, assim, a diversidade cultural. No mesmo texto, a autora faz um paralelo sobre os novos museus de arte e a nova museologia<sup>19</sup>, evidenciando a função social do museu, que abrange diferentes públicos e que procura apresentar as novas formas da arte e promover a sua recepção (GONÇALVES, 2004, p. 78).

As características peculiares dos museus com acervos de arte contemporânea mostram algumas dificuldades no processamento técnico, mas provocam uma mudança positiva no público, que passa a ser mais participante, por conta de um convite das práticas artísticas para vivências com as obras. Percebemos que essa experiência é, também, uma relação com a materialidade que norteia os museus – mesmo os museus de arte. Ainda que a obra de arte contemporânea tenha um tempo (in)determinado pelos seus materiais e pela poética ali presente, ainda assim tem-se vestígios e registros materializados.

Nenhuma obra dura eternamente: por mais discursiva que seja, ela tem a sua materialidade como algo incontornável para sua aparição. Ela é aquilo que a constitui e não raro algumas obras são datadas por historiadores a partir da investigação sobre materiais e técnicas nelas empregados (ALVES, 2010, p. 52).

## **2.2 Proximidades entre teoria e documentação**

A proposta deste tópico é apresentar alguns referenciais teóricos da Museologia para reflexões sobre documentação em museus. A partir da abordagem da teoria museológica, é possível compreender em que medida a documentação está inserida nos estudos da Museologia, fundamentalmente na realização da pesquisa ao documentar acervos. Aqui, reforçamos a ideia de que a documentação museológica não seja compreendida apenas no âmbito prático, mas como uma ação científica e de investigação realizada no museu.

Quando abordamos a teoria museológica, é necessário revisitar alguns documentos importantes para o campo do conhecimento. São eles: Declaração do Rio de Janeiro, 1958 (Seminário Regional da Unesco Sobre a Função Educativa dos Museus, no Rio de Janeiro, 1958), que estabelece as relações do museu e da educação, frisando o caráter educativo da instituição; Declaração de Santiago do Chile, 1972, que apresenta o caráter integral do museu, o contexto de diferentes grupos sociais e evoca uma Nova Museologia preocupada com o social;

---

<sup>19</sup> Em 1972, a Declaração de Santiago do Chile apresenta o que os profissionais e os teóricos pensavam sobre a vocação do museu, dentro da perspectiva de reformulação do campo, que foi chamada de Nova Museologia: “[...]o museu é uma instituição a serviço da sociedade, da qual é parte integrante e que possui nele mesmo os elementos que lhe permitem participar na formação da consciência das comunidades que ele serve; que ele pode contribuir para o engajamento destas comunidades na ação, situando suas atividades em um quadro histórico que permita esclarecer os problemas atuais, isto é, ligando o passado ao presente, engajando-se nas mudanças de estrutura em curso e provocando outras mudanças no interior de suas respectivas realidades nacionais” (ICOM, 2012, p. 99).

Declaração de Quebec, 1984, que apresenta proposições do movimento da Nova Museologia sobre a atualidade e os museus, reafirma o museu integral e defende a interdisciplinaridade da Museologia; Declaração de Caracas, 1992, que estabelece questionamentos e possíveis soluções para os desafios do museu e aborda os outros dois últimos documentos para fomentar a discussão; Código de Ética do ICOM, que estabelece normas éticas para o trabalho nos museus.

Esses documentos que representam uma ruptura com as práticas tradicionais dos museus, em certa medida, buscam, por meio da realidade de países da América Latina, dos movimentos sociais e, fundamentalmente, das diferentes funções do museu, mostrar para o que, efetivamente, os museus servem e para quem existem, o que reflete também a relação intrínseca com a Museologia e os museus.

Os aspectos pontuados de cada documento são, ainda, evidenciados nas discussões teóricas da Museologia. Em nossas experiências com a pesquisa e as vivências com os profissionais, percebemos as influências do campo do conhecimento frente às práticas realizadas nos museus.

O seminário que ocorreu no Rio de Janeiro afirma a potencialidade do caráter educativo e do deleite nos museus e estabelece diferenciações sobre o que são a Museologia e a museografia: “A museologia é a ciência que tem por objeto estudar as funções e a organização dos museus. A museografia é o conjunto de técnicas relacionadas à museologia” (UNESCO, 2012, p. 89). Nesse primeiro momento, há uma relação entre o fazer ciência a partir do estudo das técnicas a Museologia<sup>20</sup>.

Cury faz a seguinte distinção entre museografia<sup>21</sup> e Museologia: “o ‘lugar’ da museografia é no museu, o tradicional ou outras formas, na sua estruturação administrativa, técnica, política e metodológica”, enquanto a Museologia refere-se às relações do homem com o seu patrimônio cultural – “a posição da museologia está na construção do conhecimento para

---

<sup>20</sup> Isso demonstra questões terminológicas sobre o campo do conhecimento, que estabelecem discussões próximas e indissociáveis em níveis científico e profissional, e que apresentam a conexão entre museu e Museologia. A leitura dos demais documentos citados também nos dá essa impressão sobre a relação mútua entre museu e Museologia.

<sup>21</sup> A museografia, segundo os conceitos-chave propostos pelo ICOM, possui três acepções: a primeira é “a figura prática ou aplicada da museologia, isto é, o conjunto de técnicas desenvolvidas para preencher as funções museais, e particularmente aquilo que concerne à administração do museu, à conservação, à restauração, à segurança e à exposição”; a segunda faz referência a exposição, ou seja, a técnicas utilizadas para expografia, que não são apenas o caráter cenográfico da exposição, mas também a gestão do acervo, a conservação preventiva, a pesquisa realizada para o recorte expográfico etc., ou seja, tudo relativo ao acervo que será exposto; e a terceira apresenta o caráter de pesquisa científica – “a museografia foi concebida para facilitar a pesquisa das fontes documentais de objetos, com o fim de desenvolver o seu estudo sistemático” (DESVALÉES; MAIRESSE, 2013, p. 58).

compreensão do fato museológico” (CURY, 2009, p. 35)<sup>22</sup>.

Segundo Stránsky, “o termo Museologia ou teoria de museu abrange uma área de campo específico de estudo focalizado no fenômeno do museu. Aqui lidamos com a relação teoria e prática” (1990, p. 83). Para o autor, não há dissociação entre museu e Museologia, Stránsky compreende a Museologia a partir do fenômeno museu, que, por sua vez, está relacionado ao processo da formação da cultura e do desenvolvimento da sociedade.

O homem é capaz de realizar e de apreciar o valor da realidade (o cultural e o natural) e assumir uma atitude museológica, resultando na coleta e preservação desses valores somente em certo nível de desenvolvimento. Portanto a relação do museu para realidade tem um certo contorno institucional, refletindo verdadeira noção de museu (GREGOROVÁ, 1990, p. 46).

Gregorová entende o museu como o reflexo da sociedade em que foi criado e que estabelece diálogos conforme a realidade em que está inserido. Nesse sentido, a autora apresenta quatro funções realizadas pelo museu: “nº. 1 é a coleta sistemática de objetos de museu e a criação de coleções, nº. 2 é a conservação e a proteção das coleções e a nº. 3 é tudo que é usado nas coleções. A última função pode ser dividida em pesquisa-científica e funções culturais educacionais” (GREGOROVÁ, 1990, p. 48). A autora apresenta um conceito de Museologia similar ao de Stránsky:

Museologia é a ciência que estuda a específica relação do homem com a realidade, consistindo no propósito e na coleta sistemática e na conservação do selecionado inanimado, material, móvel e muitos objetos tridimensionais documentando o desenvolvimento da natureza e da sociedade e fazendo uso deles através da educação científica e cultural (GREGOROVÁ, 1990, p. 47).

O aspecto de seleção pode ser caracterizado, segundo Gregorová, como atitude museológica, que é a realidade selecionada do particular, o objeto de museu, cabendo ao profissional de museus desenvolver o conhecimento a partir do objeto dado por determinada realidade. Para que o processo do conhecimento seja realizado, existem duas formas: “na ação – pesquisando e encontrando novas verdades sobre a realidade (pesquisa científica pura) e na ação transferência de conhecimento adquirido na forma (pesquisa aplicada), realizado nas exposições e nas atividades educativas-culturais” (GREGOROVÁ, 1990, p. 46).

Os objetos originais (fontes primárias de conhecimento) que tem chegado ao museu e que são retirados da natureza e da sociedade são chamados de objetos de museu. Nos museus esses objetos são conservados, restaurados, preparados, decodificados e examinados de várias formas, de acordo com certos princípios e características e estado do objeto de museu. Como outras ciências, a museologia nasceu para atender às necessidades práticas de uma sociedade em desenvolvimento (SCHREINER, 1990, p. 69).

---

<sup>22</sup> A autora tem como referencial Waldisa Russio Guarnieri, que conceitua o objeto da Museologia como fato museal: “a relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte de uma realidade da qual o homem participa, e sobre a qual tem poder de agir” (GUARNIERI, 2010, p. 180).

Na primeira parte do capítulo, abordamos um dos elementos da especificidade da Museologia: a cultura material, que é pensada a partir das relações entre as dimensões tangíveis e intangíveis com o homem e a sociedade em que está inserido. Portanto, a narrativa dos autores Gregorová e Schreiner fundamentam, em parte, a nossa óptica sobre as perspectivas do nosso campo do conhecimento, pois a materialidade e a imaterialidade do objeto possibilitam a (re)significação do patrimônio e das memórias geradas pelos indivíduos e instituem o museu como lugar de pesquisa.

Nesse sentido, reforçamos a importância do nosso objeto de estudo, que está circunscrito na realidade de um museu – MAM-BA – e que nos faz pensar sobre como realizar a documentação das diferentes linguagens e categorias de arte contemporânea. A documentação – em caráter técnico – realizada no MAM-BA está em consonância com a documentação de outras instituições que têm a mesma tipologia de acervo, ou seja, os processos e as etapas são similares entre as instituições.

Na delimitação do objeto de estudo – as categorias efêmero e imaterial na documentação museológica de obras de arte contemporânea do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), a partir de catálogos institucional e dos salões de arte, projetos de artistas, documento sobre as obras efêmeras<sup>23</sup> – estamos lidando com categorias, com termos e conceitos – respectivamente a História da Arte e as Artes Visuais –, o que, novamente, permite evidenciar possíveis abordagens interdisciplinares com a Museologia. A proximidade entre as disciplinas é importante para problematizarmos a materialidade, pois as reflexões da Museologia e dos museus ainda apontam para a musealização do tangível, enquanto o intangível é entendido apenas como um mero complemento.

A necessidade de problematizarmos essa relação material justifica-se por trazer a perspectiva da desmaterialização da obra de arte contemporânea, da sua não tangibilidade após acontecimento no espaço do museu. Portanto, o que fica é os vestígios materiais e os registros – o registro como a documentação da obra ou como uma nova obra, em outra linguagem e/ou suporte (vídeo, fotografia, livro), que poderá ser (re)montada. O ciclo de vida da obra de arte contemporânea está em questão, pois, em algum momento, é finalizado.

Nesse sentido, colocamos em evidência a ideia da perda, pois todo material é passível

---

<sup>23</sup> O MAM-BA adquiriu obras pelos prêmios aquisições dos salões de arte ocorridos no espaço, como veremos no último capítulo. Algumas das obras têm relação com o efêmero e o imaterial, alguns artistas rompem com essa ideia do permanente tão afirmada pelo espaço museológico, no entanto ter uma obra em um museu é ter uma visibilidade frente ao sistema, ou seja, ser premiado e ter uma obra adquirida por uma instituição é sinônimo do alcance da poética a ser comunicada e preservada, ainda que esta obra não permaneça materialmente no espaço expositivo, mas, sim, a sua referência e memória.

da não-existência, da morte, na fragilidade dos nossos espaços museológicos. E mesmo o museu que tenta suspender o tempo, com suas práticas de preservação, não consegue perpetuar a eternidade de obras efêmeras, mas, sim, salvaguardar os seus vestígios.

As obras de artes e os seus vestígios serão objetos de investigação constante dos profissionais de museus. Os catálogos são indícios das possibilidades de pesquisa da instituição, bem como pesquisas realizadas por pesquisadores externos, que criam produtos, como é o caso desta dissertação. A produção resultante das pesquisas tem de dar conta do contexto dos museus e não perder de vista o que poderia ser adequado e o que está dentro das possibilidades da instituição e do seu acervo.

A museologia contextual<sup>24</sup> não atribui apenas ao objeto uma carga de importância, mas também ao seu contexto, em que o visitante torna-se protagonista do processo, e o objeto deixa de ser central para essa abordagem<sup>25</sup>. A partir desse pressuposto, Gutiérrez Usillos (2010) reforça a priorização das funções de conservação e investigação do museu, tendo a documentação como meio para realizar essas funções. O autor cita Luis Alonso (2010, p. 90) para afirmar que o museu é “um centro de documentação, uma instituição em que se investiga e se ordena a informação”<sup>26</sup> (tradução nossa).

En un museo de arte contemporáneo también se hay de procurar documental el máximo posible sobre la obra y sus circunstancias, producción, montaje, etcétera, y especialmente la perspectiva del propio artista, sobre todo porque se tiene la posibilidad de hacerlo, obviamente, siempre y cuando el artista esté vivo y se trate de obras de encargo como performances o instalaciones, etcétera (GUTIÉRREZ USILLOS, 2010, p. 91)<sup>27</sup>.

Nesse sentido, o nosso trabalho dialoga com essa perspectiva da arte contemporânea e suas relações com o museu, sobre as possibilidades de documentar diferentes linguagens com características e categorias complexas, pois, além de documentar a obra física, o autor Gutiérrez Usillos (2010, p. 91) sugere que o museu adquira o projeto do artista e que documente o contexto, pensando na recriação da obra no futuro (GUTIÉRREZ USILLOS, 2010, p. 91).

---

<sup>24</sup> “El planteamiento de esta museología contextual se caracteriza por la consideración de la subjetividad del objetivo, la contextualización del objeto, el análisis o la focalización en su contenido simbólico y su implicación en el desarrollo del conocimiento dinámico, una vía real de participación de la sociedad en la construcción del museo”. [A abordagem dessa museologia contextual se caracteriza pela consideração da subjetividade do objeto, a contextualização do objeto, as análises do foco do seu conteúdo simbólico e sua implicação no desenvolvimento do conhecimento dinâmico, uma via real da participação da sociedade na construção do museu] (GUTIÉRREZ USILLOS, 2010, p. 17, tradução nossa).

<sup>25</sup> Utilizamos essa abordagem, pois é a que mais se aproxima da proposta de um público que vivencia com criticidade a arte contemporânea e gera outras interpretações.

<sup>26</sup> Um centro de documentação, uma instituição em que se investiga e organiza a informação (tradução nossa).

<sup>27</sup> No museu de arte contemporânea, também é preciso documentar o máximo possível sobre a obra e as suas circunstâncias, produção, montagem etc. e especialmente a perspectiva do próprio artista, sobretudo porque se tem a possibilidade de fazer, obviamente, sempre e quando o artista está vivo e quando trata-se de obra encomendada, como performances ou instalações etc. (tradução nossa).

As abordagens teóricas da Museologia vislumbram as continuidades e as rupturas sobre o museu e as práticas realizadas no espaço, como é o caso da documentação. As formas de documentar, certamente, eram outras no passado e, possivelmente, a todo momento ocorre um aprimoramento sobre o ato de documentar, a exemplo da utilização da tecnologia com a criação de bases de dados para uma realidade específica<sup>28</sup>. Essas novas formas de concepção para documentação nas instituições estão relacionadas aos recursos disponibilizados e ao conhecimento sobre o acervo<sup>29</sup>.

### **2.3 O museu como lugar de pesquisa**

Este tópico surgiu em meio às reflexões das aulas, das apresentações dos objetos de estudos dos colegas de mestrado e das orientações dos professores. Nessas experiências, ficou evidente, entre os diálogos travados pelos pesquisadores e nas revisitações aos teóricos da Museologia e de outras áreas, que o museu é um lugar de pesquisa, onde temas e estudos de caso vão construindo/desenvolvendo, cada vez mais, a teoria museológica.

Assim, falar em pesquisa numa perspectiva científica, implica a ideia de produção de conhecimento com base em determinados procedimentos metodológicos, determinados critérios científicos e com alguma originalidade para o campo no qual a pesquisa está sendo realizada (CHAGAS, 2005, p. 56).

No museu, as possibilidades de investigação científica ocorrem em dois níveis: pesquisa sobre o museu e o seu acervo, realizada por pesquisadores externos; pesquisas internas produzidas pelos profissionais da instituição. Essas pesquisas geram textos – como catálogos, teses, dissertações, artigos, manuais, entre outras publicações – a partir de análises dos arquivos da instituição, das ações dos diferentes setores, dos processamentos técnicos, o que, portanto, estabelece reflexões sobre as concepções da Museologia, assim como as continuidades e as rupturas com a prática nos museus.

Sofka (2009, p. 80) considera a pesquisa uma das principais tarefas dos museus, assim como a preservação e a divulgação do conhecimento, e afirma que a condição para uma existir é que as outras duas existam.

Sem pesquisa no campo do museu – para abordar o tema desta conferência – a função de coleta, registro e preservação seria incompleta e frequentemente impossível. Nem haveria qualquer conhecimento a ser difundido para o público. Na melhor das hipóteses, o museu seria uma coleção de objetos – talvez registrados, conservados e restaurados – mas não mais do que isso. Uma fonte ou reserva de conhecimento, mas

---

<sup>28</sup> Exemplo é o Donato 2.0, sistema criado para catalogar obras do Museu Nacional de Belas Artes com incentivo da Fundação Vitae.

<sup>29</sup> A aquisição de obras pode trazer novas perspectivas estéticas e artísticas, que envolvem a materialidade e a temporalidade nos museus.

sem utilização. Isto é algo que não desejamos hoje, algo que de forma alguma corresponde a ideia moderna de museu. Desejamos saber que objetos coletamos e porquê. Desejamos saber em que medida nossos objetos relacionam-se entre si e, mais que tudo, com o mundo à nossa volta – natureza e humanidade. E desejamos difundir o conhecimento que adquirimos examinando os nossos objetos. Desta forma, estaremos aptos a colocar os resultados de nossas pesquisas à disposição da comunidade (SOFKA, 2009, p. 80-81).

Portanto, Sofka estabelece as intenções do museu ao preservar, pesquisar e divulgar o conhecimento, e que é por meio dessas indagações sobre o acervo e os anseios do público que ocorre uma construção simbólica do museu como um lugar de memória, sobretudo no ato de colecionar e preservar as supostas representações da memória e do patrimônio de algum indivíduo ou grupo social, presentes nos acervos.

Chagas (2005, p. 59) também apresenta as três funções básicas dos museus:

[...] preservação, comunicação e investigação. Os museus funcionam como casas de preservação, mas o que eles preservam vai além das coisas. Se por um lado, eles preservam as coisas; por outro, eles utilizam as coisas preservadas com determinados objetivos.

Chagas afirma que o museu só pode ser museu quando trabalha com essas três funções e estabelece o museu como uma casa de pesquisa, onde são (re)significadas as representações culturais e sociais.

[...] a pesquisa é uma função básica do museu. Ela faz parte da identidade do museu. Então, um museu que não desenvolve pesquisa é um museu que está perdendo a sua identidade. Ele poderá ser um mostruário, poderá ser uma coleção, poderá ser uma outra coisa qualquer, mas não será um museu. Há uma diferença bastante grande entre uma coleção aberta ao público e um museu. Ainda assim, reconheço que o museu é uma prática social e, por isso mesmo, quando os seus praticantes considerarem que o museu é uma outra coisa, ele será uma outra coisa. Não posso deixar de reconhecer um acerto perverso nos discursos que negam ao museu o direito de ser casa de pesquisa, com o beneplácito das musas e dos funcionários públicos (CHAGAS, 2005, p. 61).

Portanto, pensar no museu como um lugar de preservação e de comunicação é, também, pensá-lo como lugar de pesquisa. Nesse sentido, ressaltamos a importância de diferentes profissionais que atuam nas instituições ou que se apresentam para realizar alguma pesquisa. Os textos desses profissionais contribuem para o desenvolvimento da prática dos museus, e as análises podem ser reveladoras sobre as ações e o acervo, o que demonstra a relação do museu com diferentes campos do conhecimento e gera possibilidades de investigação.

Para além do ato de colecionar e da nossa necessidade de preservação, a curiosidade e a necessidade do saber nos provocam questionamentos, que podem nos induzir à investigação e, portanto, à pesquisa. Esse é o caso desta pesquisa, em que a definição da documentação como algo prático e como algo simplesmente relacionado ao controle do acervo não nos satisfazia enquanto pesquisadores. Então, quando pensamos na dificuldade de documentar um acervo de arte contemporânea em que parte das obras não está materializada, fomos levados a

questionamentos e indagações sobre os limites da prática e da teoria na Museologia, e fundamentalmente, sobre a possibilidade da investigação na documentação museológica, ou seja, sobre discutir e considerar o ato de documentar como ato de pesquisar.

Sofka (2009, p. 81) sugere que as pesquisas sejam realizadas entre museus e que, em um segundo momento, se abram para outras instituições de pesquisa e universidades, tanto em nível nacional quanto internacional, pois fazer ciência, segundo o autor, é responder de forma qualitativa sobre os seus objetos de estudo.

Segundo Mensch (1992, p. 19), o termo pesquisa museológica é discutido desde o simpósio do ICOFOM de 1978, em uma tentativa de estabelecer uma relação entre teoria e prática, ou seja, o uso da teoria museológica e o dia-a-dia da prática em museus. Nessas discussões, alguns entendiam a pesquisa museológica relacionada aos acervos dos museus, descrição e avaliação, conservação, restauração e exposição; outros compreendiam a pesquisa museológica como uma forma de entender o propósito da Museologia.

Chagas (2005, p. 62) afirma que tratar da pesquisa museológica é pensar primeiramente “o que vem a ser museologia?” e que o passo inicial é compreendê-la no seu sentido mais tradicional, como o estudo dos museus. O autor defende essa ideia quando apresenta o sentido etimológico da palavra, “museo = museu, logia = estudo”.

Para além da negação ou da afirmação o que está em causa nesse campo de estudos e embates é a concepção de museu que se tem. É isso que pode marcar a diferença. Ou seja, dizer que a museologia estuda o museu é tão bom quanto dizer que a museologia estuda o fenômeno museu ou estuda a relação entre os seres humanos e o patrimônio cultural num dado cenário. O que pode estabelecer um marco diferencial é o entendimento que se tem de museu. Por exemplo, se eu entendo o museu como um lugar (ou um não-lugar) específico para a relação entre o ser humano e o patrimônio cultural, está dado um avanço razoável e está firmada uma boa fase para um trabalho de pesquisa (CHAGAS, 2005, p. 62-63).

Entre essas possibilidades de compreensão sobre o estudo da Museologia, Mensch (1992) apresenta uma revisão de alguns nomes do campo, a exemplo de Stránsky e Maroevic, que pensavam a pesquisa museológica sob a perspectiva de que o objeto do museu tem caráter científico e cultural. O objeto de museu, para Stránsky, é compreendido como a musealia, que “[...] assume o papel de evidência material ou imaterial do homem e do seu meio, e uma fonte de estudo e de exibição, adquirindo, assim, uma realidade cultural específica” (DESVALLÉES, MAIRESSE, 2013, p. 57). Segundo Mensch (1992, p. 20), os autores citados acima concebiam a Museologia como uma disciplina na esfera da documentação – assim como a informática, a ciência da documentação, a arquivologia e a biblioteconomia – por acreditarem que a pesquisa museológica está pautada na informação e no valor do objeto de museu.

Mensch (1992) faz reflexões sobre a pesquisa museológica, considerando a sua

metodologia, a interdisciplinaridade e os aspectos de sua aplicabilidade em três níveis: *metamuseological*, relação entre a Museologia e outras disciplinas acadêmicas; *institutional*, relação entre Museologia e assuntos de disciplinas que abordam o campo museológico; *museographical*, relação entre Museologia e assuntos de disciplinas no nível do dia-a-dia do trabalho em museus.

Para Sofka (2009), a questão sobre pesquisa em museus ou pesquisa museológica está em como os museus podem contribuir para a solução dos problemas sociais: de que forma o museu contribui para o desenvolvimento da sociedade? Quando traz as diferentes representações da realidade de indivíduos e grupos sociais, como isso efetivamente tem validade científica? Realmente, o fazer pesquisa está implicado na solução de problemas e na contribuição para o desenvolvimento de algum aspecto da sociedade, na tentativa de responder aos anseios da população sobre o seu sentido de existência, sendo assim, o museu não pode ser apenas concebido em um caráter contemplativo ou fruidor.

Os propósitos sobre o museu são diversos, tendo em vista as buscas distintas dos diferentes públicos. Quando adentramos no universo do museu, a individualidade, ainda que carregada por representações do coletivo, almeja aspectos muito particulares de instituições como o museu.

Embora tenhamos abordado, em parte, a interdisciplinaridade como um fator importante para a Museologia, gostaríamos de retomar esse aspecto ao lidar com a pesquisa nos museus. Aqueles que atuam em museus precisam estar conectados ao que a sociedade espera e necessita. Entender o museu como lugar de pesquisa é, também, compreender essa interdisciplinaridade presente na instituição e na Museologia.

Se, por um lado, é possível pensar na função pesquisa como algo que pode dar identidade ao museu; por outro, é possível pensar o próprio museu como um campo de pesquisa. Assim, não há nada de estranho de um pesquisador independente da área, [debruçar-se] sobre o fenômeno museu e tenta compreendê-lo (CHAGAS, 2005, p. 61).

Quando Chagas aborda a abertura do museu para qualquer pesquisador, está considerando a importância da interdisciplinaridade e do potencial de pesquisas que poderão ser realizadas no museu. Ele visualiza que o museu é, também, objeto das pesquisas, e a confluência entre a Museologia e outras áreas demonstra o caráter interdisciplinar e plural da instituição.

Além do ramo de pesquisa referente às coleções específicas, o museu moderno, quando preenche suas tarefas primordiais, é também afetado por questões que são investigadas e pesquisadas por várias ciências não abrangidas [diretamente] pelo museu e pela pesquisa disciplinar que nele se desenvolve. Tomemos como exemplo a sociologia, a psicologia, a pedagogia, a estética, as técnicas de informação e

comunicação, a engenharia estrutural, a eletrônica, a informática, a engenharia de transportes, a estatística, a economia, o direito e muitas outras áreas. Estas áreas de pesquisa têm seus próprios campos de atividade, mais ou menos relacionados aos museus. Vários encontros internacionais com público interdisciplinar têm mostrado claramente que outros ramos da ciência quase nada sabem sobre o papel, o trabalho e o problema dos museus, ou sobre a ajuda e cooperação que lhes podem prestar. Despertar o interesse [dessas áreas] para os problemas dos museus, iniciar pesquisas interdisciplinares e cooperar em pesquisas [já existentes] são tarefas importantes para um curador (SOFKA, 2009, p. 82-83).

Nesse sentido, compactuamos com essa ideia de promover pesquisas interdisciplinares no museu, ampliando para outros profissionais a responsabilidade desse entendimento. Além do curador, como sinalizado por Sofka, que poderá ter formações diversas, existem outros profissionais que atuam no desenvolvimento de pesquisas no museu, devendo lidar, também, com documentação, conservação, ação cultural e educativa, gestão etc. É o caso de historiadores, arquivistas, artistas, pedagogos, entre outros.

A depender da tipologia da instituição, é necessário recorrer a profissionais de muitas áreas. Segundo Sofka (2009, p. 83), é importante que os profissionais estejam bem qualificados para estabelecer uma base sólida científica interdisciplinar, focalizando o objeto central da pesquisa – o museu –, pois, a partir do desenvolvimento dessas pesquisas, será possível que este amplie o seu lugar na sociedade e que reforce a sua importância frente aos aspectos práticos do cotidiano e aos anseios dos diversos públicos.

A partir da qualificação dos profissionais que atuam no museu, será possível estabelecer diálogos com outras áreas – tanto as internas ao museu quanto as externas –, entre pesquisadores ou outros profissionais que tenham interesse na instituição. Essa abertura para a sociedade é visível nas definições do museu, quando qualificado como um lugar aberto a possibilidades de comunicação, preservação e pesquisa.

Quando discutimos a importância da pesquisa no museu, afirmamos a sua potencialidade como um lugar de produção de ciência. O desenvolvimento do objeto de estudo em um programa de pós-graduação em Museologia e a realização da pesquisa de campo em uma instituição museológica configuram-se nessa produção.

### **2.3.1 A documentação museológica entre a teoria, a prática e a pesquisa**

Quando pensamos em documentação, podemos estabelecer uma conexão com várias palavras, tais como: documentar, classificar, catalogar, inventariar, pesquisar, acessar, preservação, comunicação, entre outras palavras que poderiam dar sentidos amplos e específicos sobre o ato de documentar. Para ter uma dimensão das relações que podemos

estabelecer com essa palavra, levantamos alguns termos relacionadas a documentação e documento, a partir do Dicionário Analógico da Língua Portuguesa: ideias afins/thesaurus (2010)<sup>30</sup>: evidência, fatos, registro, lembrança, cadastro, inventário, entre muitas outras palavras que podem significar e ressignificar o ato de produzir e desenvolver documentação.

Neste trabalho, estabelecemos uma relação direta com a pesquisa museológica, cujo tema é a documentação museológica, que é uma documentação vinculada aos museus, construída e desenvolvida a partir do processamento técnico (aquisição, inventário, livro de tomo, ficha, banco de dados, etc.) e das pesquisas. Reis (2010, p. 1) afirma que:

Engana-se quem pensa que a pesquisa museológica é que alimenta a ficha técnica. Não é. Mas é nela, na ficha, e na base de dados, que nasce a pesquisa museológica. Porque essa pesquisa parte do objeto catalogado para ampliar o conhecimento sobre a sua inserção no mundo. Por meio dela passamos a observar cada objeto por seus múltiplos aspectos.

Reis apresenta algumas inferências sobre o papel do museólogo – o que se estende aos demais profissionais que atuam nas instituições – quando afirma que é ele quem interpreta os objetos conforme “[...] as suas possibilidades ambientais, culturais e tecnológicas. Ou seja, as interpretações estarão sujeitas ao ambiente cultural e às possibilidades de uso de tecnologia em que o pesquisador está inserido” (REIS, 2010, p. 2). Refere-se, também, aos museus como lugares que permitem leituras sobre os objetos, que são, sobretudo, lugares que permitiram análises distintas em diferentes épocas (REIS, 2010, p. 6). A pesquisa museológica é fundamental para o desenvolvimento de análises e interpretações sobre o acervo:

O objetivo final da pesquisa museológica é que, uma vez conhecido o objeto em seus aspectos materiais e históricos – do que a ficha técnica dá conta, sejam levantadas as possibilidades de sentido e pertencimento a um universo que pode ser o do circuito, o de uma exposição, o de um texto, mas principalmente o da vivência do receptor final – o visitante (REIS, 2010, p. 5).

Para além do acervo, do processamento técnico e, até mesmo, das interpretações materiais e históricas, pensamos, também, na ampliação do que se possa compreender como documentação e da pesquisa museológica. Há questões entre a imaterialidade e as ações (educativas e culturais, expositivas, de gestão e de conservação) nas instituições que precisam ser consideradas na dimensão de preservação, comunicação e investigação nos museus.

O objeto não pode ser entendido apenas na perspectiva física (material). Não faria sentido considerar o objeto pelo objeto, sem fazer inferências sobre a sua imaterialidade, que,

---

<sup>30</sup> “O Dicionário Analógico da Língua Portuguesa, como todo dicionário analógico, tem função inversa à de um dicionário comum, o qual, a partir de uma palavra conhecida informa seus significados. Neste, busca-se uma palavra, entre muitas análogas, em uma área de significados conhecida e classificada numa frondosa árvore de classificações”. In: AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa: ideias afins/thesaurus*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

de fato, é o representativo. Ou seja, no momento em que o objeto entra no museu, são levantadas questões sobre os motivos da sua entrada, a quem pertenceu ou quem o produziu e são geradas reflexões sobre as narrativas dos museus frente às escolhas do que é representativo para os grupos e os indivíduos.

Aqui, compreendemos que cada museu possui a sua singularidade e especificidade e que não existe uma regra única ao abordar a documentação museológica, tendo em vista as diferentes realidades dos museus. O desenvolvimento da documentação museológica ocorre a partir da pesquisa e contribui para a preservação e a comunicação dos bens materiais e imateriais dos indivíduos e dos grupos sociais.

Nesse sentido, retomamos a ideia do museu como um lugar de memória, cuja função é tornar acessível aquilo que preserva, em consonância com a perspectiva de preservação dos bens culturais. O museu como instituição que tem como função preservar os bens culturais estabelece estratégias, objetivos, metas e funções para que isso ocorra, e a documentação museológica está inserida nesse universo de preservação.

Mas o que é, quem faz e quais são os elementos da documentação museológica? Segundo a publicação da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, Princípios básicos da Museologia (2006, p. 32), documentação museológica “é toda informação referente ao acervo do museu”, que permite a preservação da memória nos museus, desenvolvida por “museólogo ou profissional de museu” e composta por: “a) aquisição (coleta, doação, legado, empréstimo, compra e permuta), b) arrolamento, c) registro ou inventário, d) classificação, e) catalogação e f) pesquisa.”.

Para documentar, ou seja, para a realização da documentação museológica, os museus devem “realizar pesquisa constante para obter melhores informações ou complementação de dados do acervo museológico” (SECRETARIA DO ESTADO DE CULTURA DO PARANÁ, 2006, p. 44).

Segundo Pomian (1997, p. 53), de forma descritiva, coleção é “qualquer conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito das atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial num local fechado preparado para esse fim, e expostos ao olhar do público”.

Pomian apresenta reflexões sobre o valor de uso e o valor de troca dos objetos (questionamentos sobre a utilidade e o significado) em diferentes tempos históricos, evidenciando que o ato de colecionar é um instinto humano de acumulação, propriedade, prazer estético e aquisição de conhecimento científico:

De um lado estão as coisas, os objetos visíveis, os objetos úteis, tais como podem ser consumidos ou servir para obter bens de subsistência, ou transformar matérias brutas de modo a torná-las consumíveis, ou ainda proteger contra as variações do ambiente. Todos estes objetos são manipulados e todos exercem ou sofrem modificações físicas, visíveis: consomem-se. De um outro lado estão os semióforos, objectos que não têm utilidade, no sentido que acaba de ser precisado, mas que representam o invisível, são dotados de um significado; não sendo manipulados, mas expostos, não sofrem usura (POMIAN, 1997, p. 71).

O autor acredita que o objeto está circunscrito ao visível e ao invisível: o primeiro no sentido do uso do objeto, e o segundo, no sentido da carga simbólica, sobretudo nos significados representativos para um indivíduo ou um grupo social. Pomian afirma que, quanto maior a carga do significado do objeto, menos utilidade este tem, pois o objeto de coleção está fora do circuito econômico e passa a ter valor simbólico pelo seu significado, dentro das perspectivas já mencionadas: pelo prestígio social, pelo conhecimento histórico e científico, pelo prazer estético e pelo contexto cultural, sendo o objeto considerado precioso. Esse pensamento pode ser analisado no sentido de musealização da autora Cury (2005, p. 26): quando o objeto é retirado do seu contexto e colocado no museu, este perde o seu caráter funcional e utilitário<sup>31</sup>.

A intenção dessa abordagem é evidenciar que a perspectiva da coleção e do colecionismo traz à tona o caráter da memória e dos sentidos dos objetos, aproximando os indivíduos da realidade dos museus. Compreendemos que a perspectiva de documentar é conhecer os significados das representações e as narrativas dos indivíduos frente aos objetos e que está presente, também, na perspectiva de colecionar.

Para Clifford (1994, p. 71), além de uma acumulação individualista, “coleccionar tem sido há muito uma estratégia para a distribuição de um eu, uma cultura e uma autenticidade possessivos”. Quando o autor aborda coleção, afirma ser uma forma de apropriação do mundo, ainda que um mundo sob uma perspectiva muito particular, vinculado aos interesses do momento e que, sobretudo, significa disputa de poder.

Por isso, sob essa perspectiva de regras, o colecionismo se impregna de uma noção de documentar, como sinaliza Marín Torres:

Así, y en general, las motivaciones que llevan a documentar una colección privada serían: dar un sentido de orden para la recuperación y localización de las piezas, darle un sentido científico-educativo para el avance de la investigación, el aumento del prestigio social del coleccionista y la difusión propagandística para la venta de los objetos; y a veces, también, porque han de trasladarse a otro lugar o por acontecimientos trágicos como desastres naturales, guerras y otros hechos, que hacen necesario el recuento y la descripción pormenorizada (MARÍN TORRES, 2002, p. 25)<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> Conhecemos alguns casos de museus em que os objetos continuam sendo utilizados por grupos sociais a exemplo, de objetos de arte sacra cristã que participam da ritualística católica em procissões e missas.

<sup>32</sup> Em geral, as motivações que levam a documentar uma coleção privada seriam: dar um sentido ordenatório para

Outra finalidade mencionada por Marín Torres é a difusão científica para o estudo e a investigação das obras, que ficam mais evidente nos museus por serem instituições com caráter educativo. O caráter de pesquisa no colecionismo e nos museus, novamente, nos remete à pesquisa e à documentação museológica.

Otras causas para la documentación de las colecciones más propias del mundo de los museos públicos e institucionalizados las encontramos en la necesidad de conocer el historial de un objeto, sus intervenciones en restauración, movimientos dentro y fuera del museo para exposiciones temporales y un largo etcétera (MARÍN TORRES, 2002, p. 26)<sup>33</sup>.

Temos necessidade de entender como, processualmente, o objeto foi inserido no museu e como funciona a gestão das informações referentes a ele, as ações sobre o objeto e qual é a relação dele com os demais itens da coleção e do acervo.

Na perspectiva atual, Hernández Hernández (1999, p. 135), quando utiliza o termo *colecciones*, que aqui compreendemos como acervo, afirma que estas são caracterizadas por objetos materiais testemunhos do ser humano, cuja informação será tratada pelo museu, a partir da documentação:

Todo proceso de documentación se basa en los datos inherentes al objeto y en la información que sobre ellos se posee: dibujos, planos, fotografías, informes, cartas y trámites de ingreso de la pieza en el museo, que constituyen el expediente de los fondos. La colección siempre genera una documentación, considerada como enseñanza, instrucción e información.<sup>34</sup>

Segundo Gutiérrez Usillos (2010, p. 16), a documentação é evidente em alguns aspectos no museu: como espaço de desenvolvimento da comunicação; como centro de documentação, compreendendo a documentação realizada; como um sistema de informação – a necessidade de tornar acessíveis as informações para os usuários e a revalorização do patrimônio documental; como forma de recuperar o seu valor informativo, sob a perspectiva do interesse da sociedade.

Nesse sentido, o autor tem como foco o interesse da sociedade frente àquilo que pode usufruir no museu, ou seja, retoma a ideia da museologia contextual, mencionada no primeiro tópico. A participação da sociedade é necessária na construção do museu, e fundamentalmente, a pesquisa pode estabelecer ideias sobre o papel do espaço e sobre as necessidades dos públicos.

---

a recuperação e a localização das peças; dar um sentido científico-educativo para o alcance da investigação; o aumento do prestígio social do colecionista; a difusão propagandística para a venda dos objetos; e, às vezes, também, por que teriam de transferi-la para outro lugar por conta de acontecimentos trágicos como desastres naturais, guerras e outros fatos, o que torna necessárias a contagem e a descrição pormenorizada (tradução nossa).

<sup>33</sup> Outras causas para a documentação das coleções próprias do mundo dos museus públicos e institucionalizados são a necessidade de com conhecer o histórico do objeto, as intervenções na restauração, movimentos dentro e fora do museu para exposições curta e longa duração, etc. (tradução nossa)

<sup>34</sup> Todo processo de documentação se baseia nos dados inerentes do objeto e na informação que possuem sobre eles: desenhos, planos, fotografias, informes, cartas e documentos de ingresso da peça no museu, que constituem o dossiê. A coleção sempre gera uma documentação, considerada como educativa, instrutiva e informativa. [tradução nossa]

Após colocarmos algumas considerações sobre o ato de documentar, colecionismo e possibilidades de compreender o papel da documentação nos museus, podemos, agora, abordar referenciais utilizados nacionalmente para pensar a documentação museológica, a exemplo de Helena Dodd Ferrez, que é uma importante autora em documentação realizada em museus, conhecida pelo livro *Thesaurus para Acervos Museológicos* (1987), em parceria com Maria Helena S. Bianchini, e também pelo texto *Documentação Museológica: teoria para uma boa prática* (1994). Escrevemos esta consideração sobre a autora, pois o seu último texto é referenciado por autores nacionais e dá aporte à compreensão do tema. Para Ferrez, a documentação museológica é:

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

Esses aspectos, para a autora, são evidenciados nas seguintes etapas:

- 1) Um objeto, ao longo de sua vida, perde e ganha informações em consequência do uso, manutenção, reparos, deterioração. Perdas e ganhos esses que se tornam mais acentuados quando há mudanças de um contexto para outro. Podem mudar de lugar, de proprietário, de função e suas propriedades físicas também se modificam. E é esse conjunto de informações sobre um objeto que estabelece seu lugar e importância dentro de uma cultura e que o torna um testemunho, sem o qual seu valor histórico, estético, econômico, científico, simbólico e outros é fortemente diminuído;
- 2) Um objeto, ao entrar para o contexto museológico, continua a ter vida e, por conseguinte, a ter uma história a ser documentada. Nos museus ele também ganha informação através, sobretudo, de pesquisas e de sua reutilização (ex.: exposições), e perde informação quando, por exemplo, é restaurado ou privado de sua função original;
- 3) a maior parte das informações a serem identificadas são extrínsecas e, portanto, difíceis e muitas vezes impossíveis de ser resgatadas porque, na maioria das vezes, jamais foram registradas em fontes de informação textuais ou iconográficas (FERREZ, 1994).

Nas etapas descritas, frisamos a ideia de que objeto continua a ter vida útil, ainda que inserido no museu, até mesmo pelas pesquisas realizadas sobre ele, considerando as dimensões material e imaterial. Essa consideração é feita com base em Mensch (1989, p. 54), pois o autor compreende o objeto como documento que possui características intrínsecas e extrínsecas, cujos valores são científicos, históricos, recreativos, estéticos, econômicos, éticos; sendo considerado o ato de documentar uma tarefa importante para a Museologia.

Para Smit (2008, p. 11), “a documentação pode ser entendida como uma ação operada com ou sobre os documentos, afirmação essa que pressupõe uma reflexão sobre o que seja um documento”, ou seja, podemos, aqui, estabelecer relação sobre o entendimento dos autores a respeito da possibilidade dos objetos serem documentos.

Com base nessas reflexões, utilizamos, também, o Comitê de Documentação (CIDOC) do ICOM como referencial, pois este compreende a documentação como o desenvolvimento e o uso da informação sobre os objetos, que são o suporte ao gerenciamento das coleções, tornando-as acessíveis a profissionais, pesquisadores e público. Esse comitê considera, ainda, que a documentação efetiva e adequada ocorre quando o museu propicia políticas de gerenciamento da respectiva coleção, acesso, interpretação e uso desta, e por fim, fundamentalmente, a pesquisa realizada no e sobre o acervo (ICOM-CIDOC, 2012b).

Para Cândido (2006, p. 36), a documentação museológica representa as informações acerca dos objetos e é um sistema de recuperação da informação “capaz de transformar acervos em fontes de pesquisa científica e/ou em agentes de transmissão de conhecimento, o que exige a aplicação de conceitos e técnicas próprios, além de algumas convenções, visando à padronização de conteúdos e linguagens”. Essa documentação deve priorizar a comunicação entre acervo e público, ou seja, “é fundamental que haja, no museu, um sistema de documentação que atenda de forma eficaz às necessidades informacionais de seus usuários” (YASSUDA, 2009, p. 26).

Alguns conceitos sobre documentação museológica, já colocados, e alguns procedimentos atrelados a esta são importantes para compreender esse universo de possibilidades:

Tendo como finalidade básica obter o controle do acervo e otimizar sua utilização por meio da preservação e disseminação de seus conteúdos informativos, tais procedimentos têm como produto a documentação museológica – que pode se constituir não apenas ferramenta de grande utilizada para a localização de itens da coleção e o controle de seus deslocamentos internos e externos, mas também, fonte de pesquisa e auxiliar indispensável ao desenvolvimento de exposições ou outras atividades do museu (LOUREIRO, 2008, p. 112).

Compreendemos a documentação como uma fonte de recuperação da informação, de pesquisa e auxílio às outras áreas do museu. No texto *Documentação museológica e pesquisa em museus*, Barbuy (2008, p. 33) faz o seguinte questionamento: “haverá sentido em documentar tecnicamente acervos materiais sem ter em conta tecnicamente objetivos de pesquisa histórica, antropológica, artística ou de outras disciplinas conforme as metas institucionais em questão?” Ainda que o enfoque da autora seja em pesquisadores que publicaram textos sobre os acervos, a exemplo do Museu Paulista, ela propõe uma forma de adequar a organização da informação dos museus a partir do trabalho técnico do documentalista, em conjunto com o curador, a partir das pesquisas realizadas, o que seria uma forma adequada de alimentar o sistema de documentação do museu. No entanto, para além de aspectos técnicos ou de alimentação do sistema, seja o museólogo-documentalista (termo da

autora) ou curador ou algum pesquisador, a pesquisa pode ser desenvolvida em conjunto, afinal, documentar não é apenas preencher uma ficha catalográfica. O museólogo não alimenta apenas as bases documentais, mas acompanha todo o processo de documentação, o seu desenvolvimento informacional na instituição e o torna acessível.

Portanto, como tratar de objetos de arte contemporânea nesse contexto de documentação museológica?

[...] percebemos as obras de arte como uma categoria especial de documento. Diferentes de objetos históricos, que são criados inicialmente para uma função utilitária e quando investidos de valor simbólico são afastados desta função original para se tornarem documento, podemos considerar que as obras de arte nascem como objetos estéticos. O objeto de arte é criado a fim de possibilitar a experiência estética, e essa função é mantida no ambiente do museu. Uma obra de arte no contexto museológico não passa a ser um objeto histórico ou um documento, mas continua sendo apresentada e fruída pelo público como objeto estético. Desta forma, o objeto artístico musealizado sobrepõe duas dimensões: a estética e a documental (SILVA, 2014, p. 187).

Para situarmos o nosso objeto de estudo dentro desse contexto, nosso principal questionamento é: a documentação museológica defendida pelos referências aqui citados dá conta da proposta da arte contemporânea? Essa questão surge das reflexões na pesquisa de campo desta dissertação, pois, ao nos depararmos com obras de diferentes linguagens e categorias – como o efêmero e o imaterial, das quais o único documento que o museu possui são os projetos de artistas –, como é possível documentá-las? Silva (2014, p. 188) apresenta questionamento semelhante: “como inserir neste sistema de documentação uma obra que se caracteriza por ser uma proposição imaterial, efêmera e/ou relacional?”.

Durante o desenvolvimento da pesquisa, tivemos outros questionamentos: se o museu possui o projeto do artista é possível reconstruir a obra? Quem remonta a obra pode ser entendido, também, como produtor da obra? Se a obra é processual, como ela será documentada? A instituição poderá garantir a sua vida útil, ainda que por dias ou anos? Se a obra é uma performance que ocorreu em determinado momento e se o que fica é o registro, o registro é obra? Esses tipos de obras fazem parte de uma documentação institucional? Qual é o aporte que a documentação e os profissionais dos museus podem dar a obras de arte contemporânea? Como o museu frente a sua função social pode pensar no aspecto representativo do que são as dimensões material e imaterial no contexto da arte contemporânea? Essas questões entre outras são questionadas neste trabalho, que pretende apresentar a realidade específica do MAM-BA e as possibilidades de documentar obras cujas características parecem complexas no museu.

### 3 A (NÃO) PERENIDADE DA OBRA DE ARTE CONTEMPORÂNEA NO MUSEU

Este capítulo apresenta algumas reflexões concisas sobre a arte contemporânea, as categorias *efêmero* e *imaterial* nos acervos dos museus, a desmaterialização como proposta/processo, as (re)significações das obras e as possibilidades de registro na documentação de obras de arte contemporânea. A ideia é questionar a permanência construída nos museus, as implicações do tempo e da duração para algumas obras de arte contemporânea efêmeras e imateriais e o museu em seu formato de uma cultura fixa na matéria, que precisa (re)pensar as suas relações com o agora e a fugacidade<sup>35</sup>.

Da mesma forma, esses questionamentos também problematizam o lugar da Museologia na perspectiva dos estudos da cultura material – que precisam criar outras metodologias de análise dessa cultura produzida por artistas contemporâneos e se apropriar dos sentidos imbricados e das linguagens produzidas nas poéticas dos autores, tanto das obras quanto daqueles que as abordam<sup>36</sup>.

Os museus com acervos de arte contemporânea trabalham na perspectiva da temporalidade (não) perene há algum tempo e, a cada mudança, são lançados novos desafios a partir das diferentes linguagens e dos materiais utilizados pelos artistas. Nesse contexto, o museu é desafiado a analisar as obras e o que tem sobre elas, além de operacionalizar as possibilidades de salvaguarda das obras adquiridas.

O Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP)<sup>37</sup> possui um conjunto de performances da artista Laura Lima<sup>38</sup>, consideradas parte do acervo da instituição. As performances são: *Bala de homem = carne/ mulher = carne* (1997)<sup>39</sup>, *Quadris de homem =*

---

<sup>35</sup>Esta pesquisa está inserida no campo da Museologia e, ao abordar a documentação de arte contemporânea, tivemos que buscar referenciais sobre as artes. Nesse caminho, nos deparamos com a dificuldade de conceituar a arte contemporânea, principalmente pelas proposições de novas linguagens, materiais diversos e embates dos enquadramentos da produção artística com o museu, instituição que dá autenticidade, visualidade e ascensão à arte contemporânea.

<sup>36</sup> Aqui estamos falando das narrativas dos artistas, historiadores da arte, críticos e outros pesquisadores.

<sup>37</sup> É possível verificar no site institucional do MAM-SP ([www.mam.org.br](http://www.mam.org.br)) o acervo com fotos, descrições, forma como foram adquiridas as obras e o número de tomo.

<sup>38</sup> Laura Cristina Braga Lima, conhecida como Laura Lima, artista plástica, nascida em Governador Valadares, Minas Gerais em 29 de abril de 1971. A artista vive e trabalha no Rio de Janeiro, e é sócia fundadora da galeria *A Gentil Carioca*, juntamente com os artistas Ernesto Neto e Márcio Botner.

<sup>39</sup> Descrição da obra: “Bala, aparato de metal, cadeira, um homem (pessoa = carne). Um homem, que está nu, permanece sentado. Ele teve sua boca aberta por um instrumento. Uma bala é posta sobre sua língua.” (Disponível em: <http://mam.org.br/acervo/2000-441-lima-laura/>). Acesso em: 21 ago 2015).

*carne/ mulher = carne* (1995)<sup>40</sup> e *Palhaço com buzina reta – monte de irônicos* (2007)<sup>41</sup>.

Em 2000, as duas primeiras obras referenciadas foram compradas pelo MAM-SP, e a última, *Palhaço com buzina reta – monte de irônicos*, foi adquirida pelo prêmio aquisição telefônica – Panorama 2007. O museu possui os materiais das obras e os registros sobre a artista, a sua poética e a obra durante as exposições<sup>42</sup>.

Quando a obra passa a fazer parte de algum museu, pode ser classificada, registrada, documentada, comunicada e preservada a partir da proposta do artista, como também são levados em consideração o comportamento e o acontecimento da obra na instituição<sup>43</sup>. O caso da Laura Lima é interessante porque o processo da artista nessas obras é orquestrar ações no museu; não é a artista que faz as ações, mas outras pessoas que são orientadas a partir das possibilidades da poética da autora<sup>44</sup>.

Sobre as obras adquiridas pelo MAM-SP, a própria artista afirma não serem performances. Em entrevista, Laura Lima traz uma perspectiva sobre o uso da palavra *performance* e a criação de um glossário que apresenta as suas intenções como artista a partir das suas relações com o mundo.

Meu glossário me serve e não encontro a palavra para responder ao uso da palavra performance. Crio um sistema, mas sei que ele é um rigor sem rigor; porque admito coisas insondáveis, paradoxos construtivos, a vida como uma onda de mar revolto. Me lembro de quando recebi um telefonema dizendo que minha obra ia ser adquirida por um museu; tudo bem, até porque o grupo desse museu, o núcleo contemporâneo, já estava vivenciando há um tempão o meu jeito de lidar com a parte do mercado, a princípio, porém, eu não tinha um objeto de arte específico e falei que ia fazer um *modus operandi*. Até hoje tenho que atualizar coisas, talvez porque precisei perceber que a obra como estava ainda possuía uma fragilidade, ou o sistema que tinha criado precisasse se adaptar a esse novo fato: a coleção e o acervo de um museu. Quando o MAM de São Paulo adquiriu essas obras – foi em 2000 – houve um estardalhaço nos jornais de lá: ‘Museu brasileiro compra pela primeira vez performances’, que eram as minhas obras. Por um lado era interessante você ver a instituição tentando lidar consigo mesma, saindo da inércia e se atualizando, mas, por outro, o glossário ainda era o mesmo, o instrumental era o mesmo, e eu nem usava a denominação

<sup>40</sup> Descrição da obra: “Aparato de tecido e dois homens (pessoas = carne). Dois homens estão presos pelos quadris. Eles se movimentam por todo o espaço dado por tempo longo e indeterminado.” (Disponível em: <<http://mam.org.br/acervo/2000-442-lima-laura/>>. Acesso em: 21 ago 2015).

<sup>41</sup> Descrição da obra: “máscara de papel machê e lápis óleo, roupa de palhaço de tecido, colarinho de tule, sapatos de couro, buzina, tubos de pvc; duração variável, a pessoa fica no espaço durante o tempo da exposição”. In: *Obra comentada. Moderno MAM*. São Paulo: n. 13, Jan/fev/mar 2012, ISSN 1984-3313.

<sup>42</sup> No dia 28 de novembro de 2014, fui ao MAM-SP fazer uma pesquisa sobre Laura Lima na biblioteca da instituição. O museu faz dossiês sobre os artistas que têm suas obras no acervo, o que evidencia uma pesquisa constante. O dossiê conta com reportagens, trajetória, biografia e quaisquer publicações relacionadas ao artista e à obra.

<sup>43</sup> Exemplos são obras como performances e instalações, cuja presença no espaço modifica-se ao longo do processo do acontecimento, seja por questões temporais como também os materiais utilizados que podem degradar.

<sup>44</sup> No primeiro momento de acontecimento da obra, Laura Lima explicou sua proposição para aqueles (as) que fariam a ação. Atualmente, no caso das três obras adquiridas pelo MAM-SP, a instituição possui documentos que tornam possível a comunicação das obras.

performance. Então corri para organizar, porque já fiquei preocupada, e minha preocupação maior era depois, quando eles fizessem inúmeras vezes a minha obra, se eles realmente iam ser sérios; sabia que era responsabilidade minha organizar aquilo num aspecto. Até hoje sinto que existem certas fragilidades. Uma vez que abri um catálogo em que havia essa obra que eles tinham produzido – são dois caras unidos pelos quadris, um trabalho que apresentei na bienal de São Paulo 98 -, vi que as fotos eram muito estranhas; não era minha obra. Quase tive um troço! (LIMA, 2010, p. 14).

Laura Lima não define as suas ações como performances, mas o museu incorporou as três obras na categoria/linguagem citada. Essas obras continuam sendo comunicadas a partir das instruções da artista, as únicas coisas que diferem são o termo utilizado pela instituição sobre a obra e a compreensão da artista. Percebemos que o museu, ao adquirir obras como essas, cumpre com a sua missão<sup>45</sup>, ao apresentar as inúmeras possibilidades do cenário artístico atual brasileiro. Essa diversidade da produção das artes, porém, traz dificuldades relativas àquilo que deve ser incorporado – como termos e definições – para as narrativas do museu, que, por sua vez, precisa tomar posição frente àquilo que pode ou não ser feito com e sobre as obras.

Esse é um caso<sup>46</sup> instigante que, ao longo da nossa pesquisa, trouxe algumas reflexões sobre a institucionalização de obras de arte contemporânea. Entendemos que o fato de a instituição desejar um acervo plural com abordagens diversas é importante para se pensar sobre as narrativas da teoria, da história e da crítica da arte presentes na comunicação das obras, nas possíveis pesquisas realizadas por profissionais e outros pesquisadores, na atuação dos artistas e nos processamentos técnicos da instituição.

Diante dessa situação surgem as seguintes questões: Qual deve ser a postura do museu ao lidar com obras não convencionais<sup>47</sup> para os processamentos de preservação, comunicação e pesquisa? Até que ponto o museu assume as perspectivas do artista? Será que a obra perde os sentidos da poética do artista na reconstrução realizada pelo museu? Defendemos a necessidade da realização da documentação das obras de arte contemporânea, a guarda dos documentos criados pelo museu e pelo artista e um acordo entre as partes interessadas, como estratégia que poderá ajudar a responder essas questões.

Também pode contribuir para dar conta das questões acima atentar para o fato de que, quando uma instituição adquire uma obra, são necessárias definições ao documentá-las e comunicá-las, ou seja, é preciso trabalhar com uma padronização de linguagem, um vocabulário

---

<sup>45</sup> No caso do MAM-SP, a missão é “Colecionar, estudar, incentivar e difundir a arte moderna e contemporânea brasileira, tornando-a acessível ao maior número de pessoas possível”. (Disponível em: <<http://mam.org.br/institucional/>>).

<sup>46</sup> Conhecemos o trabalho da artista Laura Lima a partir da recomendação de um dos membros da banca de qualificação, Profa. Mariela Brazón Hernández.

<sup>47</sup> Obras que não se encaixam em uma perspectiva material.

controlado<sup>48</sup>. O museu pode assumir o que foi delimitado pelo artista ou também criar um vocabulário próprio para as obras do acervo<sup>49</sup>.

Em alguns casos, quando o museu de arte adquire uma obra<sup>50</sup>, esta é escolhida a partir do recorte da instituição, ou seja, das teorias sobre as artes, dos documentos de planejamento do museu<sup>51</sup> e das demais obras pertencentes ao acervo institucional. Essas obras são incorporadas a partir da junção entre o que a instituição entende sobre elas e o que foi definido pelo artista – o que não é simples e acarreta, em alguns momentos, compreensões distintas sobre como a obra acontece e sua perpetuação no tempo e no espaço.

O fato é que, a título de aquisição, não importa se a obra tem uma perspectiva imaterial ou – e se é – efêmera ou, ainda, se está em processo de desmaterialização. De alguma forma, a obra pode ser adquirida, e o museu terá que lidar com as situações processuais. É necessário compreender como essa obra pode ser preservada, pesquisada e comunicada nos museus, a partir das narrativas da história da arte, das artes visuais, dos artistas, da museologia, das instituições museológicas etc.

### 3.1 Interseções entre arte moderna e arte contemporânea

“Enquanto a arte moderna havia provocado rupturas, a arte contemporânea empenha-se, pelo contrário, em reatar a ligação entre arte e o público. A corrida pelo progresso das vanguardas terminou e, num tempo suspenso, cada obra aplica a sua própria perspectiva e cada espectador torna-se num ponto de referência. De onde um campo artístico que alarga cada vez mais, mas que se vê, também, cada vez mais atomizado” (MILLET, 1997, p. 90).

Antes de traçarmos narrativas sobre a arte contemporânea, precisamos compreender alguns aspectos sobre a transição da arte moderna para arte contemporânea, ou seja, quais são

---

<sup>48</sup> Algumas instituições criam os seus próprios glossários e até tesouros para documentar obras, fundamentalmente para catalogação.

<sup>49</sup> Geralmente, as obras que são adquiridas pelo museu são classificadas a partir da definição do artista – a exemplo dos salões de arte: quando as obras são inscritas, os artistas precisam definir qual é a linguagem. No próximo capítulo, apresentaremos um dos editais dos Salões de Arte da Bahia, que tem, no formulário de inscrição, um campo no qual é necessário que o artista defina o que é a obra a partir de categorias/linguagens determinadas pelo Salão. É evidente que essas questões são problemáticas para o artista – que pode criar uma obra que não se encaixe nas categorias fixas do Salão – e para o museu – que precisa pensar sobre o vocabulário controlado; afinal, a todo o momento, os artistas criam novas possibilidades de definição e classificação das obras.

<sup>50</sup> Em tese, todo museu precisa ter uma comissão de aquisição, que avaliará se a obra é condizente com a proposta da instituição.

<sup>51</sup> Plano Museológico [Plano Diretor].

as rupturas e as continuidades na produção artística e como esses aspectos afetam o museu.

Por que apresentar esses aspectos sobre arte moderna? Qual é a relação com a arte contemporânea? Essas questões são colocadas para não atribuirmos uma carga evolutiva entre a arte moderna e a arte contemporânea, o que podemos gerar é com o intuito de provocar algumas reflexões sobre: a recepção estética<sup>52</sup>; as instituições de arte que abordam a arte moderna e a arte contemporânea; os papéis dos artistas, dos profissionais e dos pesquisadores no sistema da arte; os valores atribuídos à produção artística em diferentes tempos<sup>53</sup>.

A escrita sobre a criação e a produção artística está relacionada às lógicas de invenção e ficção. Os autores criam modelos para se pensar não apenas a obra ou o artista, mas todo o contexto envolvido. A invenção de modelos dá continuidade às proposições e pode, até mesmo, romper com ideias preestabelecidas. A ficção faz parte do nosso imaginário sobre as coisas, que são (re)inventadas em nossas lógicas sobre o mundo. Então, apresentar o que foi a arte moderna e o que é a arte contemporânea é pensar que não existe uma única interpretação e que há complexidade em delimitar pontualmente as suas origens e as suas diferenças, pois, ao longo da história, foram – e serão – criadas versões sobre as artes, seus protagonistas e suas histórias.

Portanto, não é possível falar em uma lógica única da arte moderna ou da arte contemporânea, mas, sim, em discursos propositivos e em modelos, que constroem as narrativas a partir do artista, da obra, da técnica, da linguagem, da sociedade, do público etc.

No caso da arte contemporânea, fica evidente que existe um desafio em definir, conceituar e catalogar critérios, não apenas para os historiadores da arte, mas também no contexto museológico, quando as obras são adquiridas e tornam-se parte de algum acervo.

[...] esses critérios não podem ser buscados apenas nos *conteúdos das obras* [grifo da autora], em suas formas, suas composições, no emprego deste ou daquele material, também não no fato de pertencerem a este ou aquele movimento dito ou não de vanguarda. Com efeito, a esse respeito, teríamos ainda que nos defrontar com a dispersão, com a pluralidade de “agoras”. De fato, os trabalhos que tentam justificar as obras de artistas contemporâneos são obrigados a buscar o que poderia torná-los legíveis fora da esfera artística, seja em “temas” culturais, recolhidos em registros literários e filosóficos – desconstrução, simulação, vazios ruínas, resíduos e recuperação – seja ainda em uma sucessão temporal – classificada de “neo”, “pré”, “pós” ou “trans” – lógica, de evolução bem difícil de manter (CAUQUELIN, 2005, p. 12).

<sup>52</sup> Para Gonçalves (2004, p. 91), a recepção estética tem dimensão social e tem relação com a formação cultural de cada indivíduo: “[...] é possível compreender que a visita a um museu de arte configura-se como uma experiência social.”, que repercute no “[...] universo afetivo do visitante e em sua aprendizagem, aqui entendida como retificação de conhecimentos e sentimentos. A recepção estética que ocorre na visita resulta de vivências anteriores relacionadas com a história pessoal do visitante.”

<sup>53</sup> Para os museus, compreender essa transição entre uma e outra é “[...] definir o seu campo de competência [...]”, no qual a seguinte questão está fixada: “[...] ‘Onde termina a arte moderna e onde começa a arte contemporânea?’” (MILLET, 1997, p. 14-15).

A transição entre arte moderna e arte contemporânea apresenta uma dificuldade de enquadramento nos sentidos de conceituação, preservação e comunicação<sup>54</sup>. Nesse sentido, Freire (2005, p. 65) afirma sobre a impossibilidade de utilizar as categorias conceituais da arte moderna e, até mesmo, da arte antiga, tais como “pintura, escultura, desenho e gravura”, pois “não dão mais conta do universo de proposições dos artistas contemporâneos”. A autora usa a palavra *afasia* para abordar essa dificuldade de conceituação: o termo representa a incapacidade de achar palavras exatas para definição, no caso aqui retratado, da arte contemporânea.

O tempo é basilar para entender as diferentes concepções de arte. No caso da arte contemporânea, Anne Cauquelin (2005, p. 11) afirma que é a arte “[...] do agora, a arte que se manifesta no mesmo momento e no momento mesmo em que o público a observa”. Portanto, uma arte com uma proposta de interpretações plurais em diferentes tempos pelo artista e pelos públicos<sup>55</sup>.

O tempo da arte moderna é outro, cuja perspectiva está entre a modernidade daquele momento histórico e o moderno, como um fio condutor sobre o progresso, o consumo e as classes sociais. Segundo Cauquelin (2005, p. 25), “modernidade, termo abstrato, designa o conjunto dos traços da sociedade e da cultura que podem ser detectados em um momento determinado, em uma determinada sociedade”, e a utilização do termo *moderno* nas artes qualifica a produção de 1860 até o surgimento da arte contemporânea.

A arte moderna está inscrita em um vínculo de progresso – no sentido de inovação (novo) – e consumo pelas relações no sistema da arte entre artista, público consumidor, *marchands*, instituições de arte etc. Segundo Cauquelin (2005, p. 27), o posicionamento da arte moderna tem como características:

[...] o gosto pela novidade, a recusa do passado qualificado de acadêmico, a posição ambivalente de uma arte ao mesmo tempo ‘da moda’ (efêmera) e substancial (a modernidade). Assim situada, a arte moderna é característica de um período econômico bem definido, o da era industrial, de seu desenvolvimento, de seu resultado extremo em sociedade de consumo.

As obras criadas são bens de consumo. Cauquelin (2005, p. 30) explica que, ao final do século XIX, há o aumento do poder aquisitivo da média e pequena burguesia e que ocorrem debates sobre as teorias econômicas, o que motiva os movimentos sociais a reivindicarem questões trabalhistas e melhores salários, gerando questionamentos sobre os valores de uso e

<sup>54</sup> Evidentemente que essa não é uma característica isolada da arte moderna e da arte contemporânea, todos os períodos históricos os quais são e foram realizados pesquisas na História da Arte apresentam aspectos complexos para a compreensão e a conceituação sobre a produção artística.

<sup>55</sup> Para Cauquelin (2005, p. 11), “A arte contemporânea, por outro lado, não dispõe de um tempo de constituição, de uma formulação estabilizada e, portanto, de reconhecimento. Sua simultaneidade – o que ocorre agora – exige uma junção, uma elaboração: o aqui agora da certeza sensível não pode ser captado diretamente”.

troca.

O valor do progresso (progresso científico e técnico, mas também progressão na escala social), do trabalho, que dá acesso à propriedade, o aumento da importância da educação – garantidora de ‘situações futuras – e das boas maneiras (de que fazem parte também o bom gosto e a cultura), tudo concorre para desenhar um modelo que segue estreitamente o esquema tripartite bem conhecido: produção-distribuição-consumo. Esse esquema diz respeito não somente aos bens materiais mas também aos bens simbólicos. Produtores: os fornecedores de matérias-primas, os industriais (grandes e pequenos), mas também os educadores, os intelectuais (científicos ou literários), os artistas. Distribuidores: os comerciantes, negociantes, *marchands*. Consumidores: Todo o mundo. Sem exceção – pois mesmo o pobre, até o miserável, consome alguma coisa (CAUQUELIN, 2005, p. 30-31).

Para tanto, essa rede de consumo é traçada por meio do regime econômico, e os intermediários (*marchands* e críticos de arte) farão a propaganda conforme a oferta e a procura, ou seja, são criados critérios sobre a produção artística e a quem se destina pautados nas classes sociais.

O enriquecimento da classe burguesa provoca uma afluência de compradores potenciais, ao mesmo tempo que os pintores reivindicam um estatuto menos centralizador, menos autoritário – liberando-os da imposição do Salão de Paris, com seu júri reconhecendo o mérito das obras, ou excluindo das paredes os pintores que não agradam. Reinvidicação de um sistema mais livre, mais maleável, do direito à exposição (CAUQUELIN, 2005, p. 34).

Esse aspecto salientado pela autora demonstra uma crítica ao sistema acadêmico, que estava preso a determinadas categorias e artistas. Mas existia uma contradição entre a necessidade dos artistas de uma instituição oficial que poderia fazer críticas e o julgamento de um público potencial comprador, o que não era uma negação completa do sistema acadêmico e, sim, reivindicação de uma maior abertura no sistema. Nesse sentido, há uma liberdade na produção da arte moderna em termos econômicos e a abertura de um mercado independente (CAUQUELIN, 2005, p. 34-36).

Com efeito, “sucesso” no sistema acadêmico significa reconhecimento, confirmação e, portanto, dinheiro. Se o Salão anual e seu júri não eram mais capazes de realizar a tarefa de considerar aceitável ou inaceitável um número crescente de artistas, era então necessário que alguma instituição, nesse caso não-oficial, se encarregasse de assegurar uma função idêntica: o reconhecimento do talento e a remuneração. Os valores permaneciam os mesmos, simplesmente sua distribuição mudava de mãos. De agora em diante passavam a ser, então, paralelamente ao Grande Salão e às suas decisões, assunto dos órgãos privados. Passavam às mãos dos *marchands*, dos críticos (seu preciosos auxiliares) e dos compradores (seu alvo) (CAUQUELIN, 2005, p. 36).

A importância da crítica para a propaganda e a definição da produção artística deram força às relações de consumo. Além disso, o artista tinha uma visibilidade social relacionada a um grupo; não se encaixava mais em escolas, mas em movimentos de vanguarda<sup>56</sup>, e a sua

---

<sup>56</sup> “Uma vanguarda testa os caminhos por onde a batalha deve ser travada e a vitória conquistada. Na visão dos artistas e dos pensadores políticos esse caminho era o futuro, no qual a vanguarda vai à frente para que os demais a sigam” (BELTING, 2012, p. 236).

produção não era completamente configurada pelas leis do mercado econômico – o artista produzia, e os intermediários, juntamente com a crítica, faziam o seu papel na venda das obras (CAUQUELIN, 2005, p. 28).

Percebemos algumas características da arte moderna ainda presentes nas discussões e na produção atual, como a relação do mercado de arte e o sistema acadêmico que faz parte das reflexões sobre a arte contemporânea. Criou-se um discurso de autonomia artística, tanto na arte moderna quanto na arte contemporânea, mas, ainda hoje, o artista continua conectado a um sistema econômico e narrativo de legitimação das suas obras. Nesse cenário, o museu é um dos espaços que gera essas significações, bem como os salões de arte, que dão, também, visibilidade à produção existente.

As contradições são inúmeras quando pensamos nas criações artísticas, realizadas a partir de uma perspectiva que é contrária aos modelos antigos e/ou existentes, aos espaços convencionais de exposição e à institucionalização de obras, mas que, ao mesmo tempo, continuam sendo adquiridas e comunicadas nos espaços que as questionam e que, ao fim, as legitimam. Evidentemente, há uma continuidade na produção contemporânea oriunda das vanguardas de um projeto mais aberto às criações artísticas. Duchamp é um dos artistas que influencia até hoje outros artistas, no que tange ao ato criador e à recepção estética.

As abordagens de Duchamp, no início do século passado, apresentam os sentidos da criação e da recepção estética, que são parte de uma rede que auxilia na compreensão das narrativas dos museus de arte. Para Duchamp (2013, p. 74) “o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador”. Essas abordagens ecoam na arte contemporânea, quando o público é convidado a evidenciá-la, e o artista entende que a sua produção é oriunda de uma rede de criação<sup>57</sup>.

O autor da obra, o artista, tem papel fundamental na visualidade da obra de arte, por isso

---

<sup>57</sup> Utilizo esse termo a partir da leitura do livro *Redes da criação: construção da obra de arte* da autora Cecília Almeida Salles. A autora apresenta a criação artística como processo criado por meio de uma rede de relações estabelecidas pelo artista com a cultura e o seu meio. Segundo Salles (2008, p. 152), “os artistas-sujeitos constituídos e situados agem em meio à multiplicidade de interações e diálogos, e encontram modelos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistam. O próprio sujeito tem a forma de uma comunidade; a multiplicidade de interações não envolve absoluto o apagamento do sujeito e o *locus* da criatividade não é imaginação de um indivíduo. Surge, assim, um conceito de autoria, exatamente nessa interação entre o artista e os outros. É uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com outro; não se trata de uma autoria fechada em um sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação”.

Duchamp é sempre lembrado como o artista cuja produção gira em torno das perguntas: o que é arte?<sup>58</sup> E qual é o papel do artista? Essas são questões vanguardistas sobre os paradigmas do que é a obra de arte<sup>59</sup>, o que é a arte, os critérios para compreendê-la e as possíveis narrativas.

A possibilidade de narrativas geradas com as vanguardas e, posteriormente, com a arte contemporânea cria novos olhares sobre as poéticas e as obras de arte, principalmente no que diz respeito aos métodos de análise. Para Cauquelin (2005, p. 132), “É o caso da arte atual: para um historiador consequente, trata-se de interpretar novas regras do jogo, teorizando esse pluralismo sem lhe aplicar as normas do passado”. As vanguardas contribuíram para a constituição da arte atual, mesmo no sentido da desconstrução de um modelo de progresso para a indefinição<sup>60</sup>.

O debate em torno da vanguarda que irrompeu por volta de 1960 talvez tenha sua razão mais profunda no fato de que, desde então, apareceu uma vanguarda com um conceito diferente (ou inexistente) de obra: uma vanguarda, portanto, que buscava refúgio na ideia de uma arte ficcional ou que oferecia ao observador um objeto do mundo cotidiano encenado de maneira inesperada. A originalidade residia, em ambos os casos, mais no conceito do que na obra (BELTING, 2012, p. 241).

Belting (2012, p. 276) defende que os artistas naquele momento abordavam o fim de um enquadramento da obra, e “sentiam-se limitados pela obra, pois estavam em busca de um outro conceito de arte, e se sentiam [obrigados] a uma manifestação única, quando queriam apenas fazer propositions [proposições] [...]”. O autor apresenta esses aspectos como forma de pensar a história da arte, que investiga as obras e as suas representações e que, também, cria uma representação de si mesma<sup>61</sup>. Os novos enquadramentos da história da arte lidam com uma

<sup>58</sup> Segundo Rush (2013, p. 15), “a radical mudança de ênfase de Duchamp, de objeto para conceito, permitiu a introdução de vários métodos em um empreendimento artístico redefinido. [...] o tipo de pensamento que ele encorajou fez com que investigações em diversos meios de expressão e formas artísticas parecessem muito naturais, quase previsíveis.”

<sup>59</sup> Belting aborda os objetos *ready-made* de Duchamp, em que o artista, com ironia, discute a realidade da criação das obras a partir de objetos do uso do cotidiano e a ficção de estilos e ideias criados pela história da arte. Para Belting (2012, p. 267), “O argumento não consistia apenas em que os *ready-made* eram objetos de uso e assim se diferenciavam a priori do ‘made’, no sentido de criações pessoais. A tese somente completa seu sentido com o reconhecimento de que a disposição material da obra, como objeto criado, ainda não basta para transformá-la em obra de arte. No entanto, mais solidamente que possa existir, apenas sua posição simbólica como portadora de um conceito de arte justifica o status de obra de arte. Nesse discernimento há menos ironia e, antes, um saber histórico”.

<sup>60</sup> “A vanguarda representava, por fim, a imagem histórica da modernidade de maneira tão triunfal que o curso da arte moderna era narrado, e exposto nos museus, unanimemente como a história da vanguarda, na qual o progresso, sem entraves, era procurado somente na progressão de uma nova estética artística. Por isso houve grande agitação quando, por volta de 1960, a direção do progresso, nesse sentido unilateral, tornou-se incerta e com isso desabou ruidosamente pela primeira vez o modelo corrente de progresso, como se não houvesse alternativa para ele. Prontamente foi anunciada, como lamento ou triunfo, a morte da vanguarda” (BELTING, 2012, p. 237).

<sup>61</sup> O livro *O fim da História da arte*, de Hans Belting, discute os paradigmas da narrativa na história da arte. O autor aborda as práticas artísticas atuais que já não podem ser analisadas com os padrões antigos. Segundo Belting (2012, p. 12-13), “A arte se ajustou ao enquadramento da história da arte tanto quanto esta se adequou a ela. Hoje poderíamos, portanto, em vez do fim, falar de uma perda de enquadramento, que tem como consequência a dissolução da imagem, visto que ela não é mais delimitada pelo seu enquadramento. O discurso do ‘fim’ não

arte em rede de conexões entre os artistas, o público, o mercado, o sistema da arte e as instituições. Essa produção artística, muitas vezes, não está preocupada com uma obra final, e sim com o conceito, com o contexto, com a experiência e com uma produção inacabada<sup>62</sup>.

Em uma crítica ao suposto esvaziamento da arte com o advento da arte contemporânea, Cauquelin (2005, p. 54) afirma: “[...] julga-se o presente pelos padrões do tempo passado, quando os critérios de valor subsistiam, quando a ‘modernidade’ era limitada e cabia inteiramente dentro do conceito de ‘vanguarda’, quando a arte, ao que parece, assumia sua função crítica”. A questão apresentada pela autora é pensar a arte contemporânea como um regime da comunicação<sup>63</sup>, no qual se acredita que essa realidade contemporânea precisa ser analisada sob outros modelos.

Em relação à obra, ela pode então ser qualquer coisa, mas numa hora determinada. O valor mudou de lugar: está agora relacionado ao lugar e ao tempo, desertou o próprio objeto. A divisão entre estética e arte se faz em benefício de uma esfera delimitada como palco, onde o que está sendo mostrado é arte. Nesse caso, o autor desaparece como artista-pintor, ele é apenas aquele que mostra. Basta-lhe apontar, assinalar (CAUQUELIN, 2005, p. 94).

A partir da década de 60, as experiências da arte traçam algumas problemáticas e sugestões dos sentidos implicados com a produção e a sua visualidade. Esses sentidos dialogam com a postura do artista perante a sociedade, o público, as instituições, o real, criando uma ruptura com os cânones da interpretação.

De início, parece que, quanto mais olhamos, menos certeza podemos ter quanto àquilo que, afinal, permite que as obras sejam qualificadas como arte, pelo menos de um ponto de vista tradicional. Por um lado, não parece haver mais nenhum material particular que desfrute do privilégio de ser imediatamente reconhecido como material da arte: a arte recente tem utilizado não apenas tinta, metal e pedra, mas também ar, luz, som, palavras, pessoas, comida e muitas outras coisas (ARCHER, 2012, p. 9).

A década de 1960 foi o momento inicial da construção de poéticas da arte contemporânea<sup>64</sup>, em que são traçadas algumas reflexões sobre a instituição museu, o artista e o seu envolvimento com a sociedade e a importância do público.

---

significa que ‘tudo acabou’, mas exorta a uma mudança no discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos”.

<sup>62</sup> Sobre uma perspectiva de análise da obra de arte em torno da poética do artista, Salles (2006, p. 27) afirma: “daí a necessidade de se pensar a criação artística no contexto da complexidade, romper o isolamento dos objetos ou sistemas, impedindo sua descontextualização e ativar as relações que os mantêm como sistemas complexos. Uma decisão do artista tomada em determinado momento em relação com outras anteriores e posteriores. Do mesmo, a obra vai se desenvolvendo por meio de uma série de associações ou estabelecimento de relações”.

<sup>63</sup> As novas comunicações e as novas mídias são utilizadas pelos artistas, pautadas na realidade em que estão inseridas, além disso, a tecnologia é um fator facilitador para as redes de criação e comunicação.

<sup>64</sup> Segundo Millet (1997, p. 7), a expressão “arte contemporânea” é utilizada nos anos 80 para suplantiar as expressões “vanguarda”, “arte viva” e “arte atual”. Para a produção do texto, a autora fez a seguinte questão para algumas instituições: “Considera que toda arte produzida hoje é ‘contemporânea’?”. Esse questionamento é útil para avaliarmos as classificações dos acervos e a hibridação do museu de arte moderna, que também possui em seu acervo arte contemporânea.

A data de nascimento da arte contemporânea vogaria algures entre 1960 e 1969. Tal é a opinião da maior parte dos conservadores, que responderam ao inquérito e numerosas outras pessoas interessadas. No decurso dos anos 60, impuseram-se a Pop art, o Novo Realismo, a op art e arte cinética, a minimal art e o colorfield painting; o Fluxus enxameou, os happenings proliferaram; no final do decênio, surgiram a arte conceitual, o anti-form, a arte povera, a land art, a body art, o Support-Surface..., inúmeras formas de arte que recorrem a todo tipo de matérias heteróclitas, [objetos] fabricados, matérias naturais e perecíveis, e até ao próprio corpo do artista. Todos os processos foram permitidos, incluindo os mais desconcertantes, os mais provocadores, os mais incompreensíveis, tomando o artista o lugar do seu público ou, pelo contrário, fugindo dele para ir esculpir no próprio solo de um deserto longínquo; um público que foi sacudido entre obras fazendo apelo às suas reacções instintivas e outras obrigando, pelo contrário, a seguir complexos raciocínios teóricos; um público confrontado com obras invadindo o espaço, enquanto que era forçado a imaginar outras totalmente invisíveis... Os vanguardistas do início do século haviam já, é certo, abalado furiosamente as convenções e brincado aos aprendizes de feiticeiro, mas durante este decênio eufórico essas práticas generalizaram-se, gozando de uma área de liberdade, de que não tinham certamente beneficiado os pioneiros. É nesta área de liberdade, que se continua desenvolver alegremente a arte de hoje (MILLET, 1997, p. 16).

A produção artística utilizava – e utiliza – materiais, formas, linguagens não usuais. Por exemplo, Yves-Klein “pintava” com fogo, Niki de Saint-Phalle utilizava uma pistola para dissipar a tinta na tela, Piero Manzoni assinou uma modelo e a tornou uma obra de arte – o mesmo artista enlatou supostamente as suas próprias fezes e depois as vendeu, estipulando o valor pelo peso da lata (ARCHER, 2012, p. 30). Esses são alguns dos exemplos de acréscimo em termos de materiais e linguagens estéticas, que são críticas ao sistema da arte e que aproximam a arte do nosso cotidiano (MILLET, 1997, p. 19).

A produção naquele momento tinha experimentações na vida cotidiana, aproximando a experiência sensorial do artista ao mundo, a conexão das práticas artísticas ao sentido do ato criador e à experiência do público. Os artistas da pop art, da arte conceitual e do minimalismo, por exemplo, criaram obras com o intuito de serem experiências reais, sem a necessidade de definir o que é a arte e como deve ser apreendida, tendo como proposta abrir os horizontes da interpretação, com liberdade de experimentação da produção.

O fato de [Dan] Flavin comprar tubos de néon e acessórios comuns significava que a evidência de seu toque individual sobre os materiais nunca seria um ponto crucial. Esta “ausência” do artista é corroborada pela decisão [Donald] Judd, [Sol] LeWitt e outros de ter seus trabalhos fabricados por outros segundo um conjunto de especificações fornecidas pelo artista. A obra pode muito bem ser única (embora apenas porque as instruções foram executadas uma única vez), mas a pessoa ou as pessoas que a produziram fisicamente não são necessariamente os artistas (ARCHER, 2012, p. 52).

As experimentações são múltiplas, desde a concepção do artista até as possibilidades em recriar a obra por outras mãos e de, possivelmente, experimentá-la com todos os sentidos. A recepção do público passa a ser um fator fundamental na produção e na constituição das

obras<sup>65</sup>. Os artistas dos anos 60 e 70 “[...] procuram essa colusão/colisão entre o público e a obra. Obras efêmeras, que exacerbam o breve instante que um punhado de espectadores partilha com elas; obras ‘abertas’, que não existem senão porque os espectadores as tocaram, penetraram” (MILLET, 1997, p. 38-39)<sup>66</sup>.

As novas mídias também são representativas para a transformação da produção artística contemporânea, pois dialogam com as tecnologias da comunicação, que, por sua vez, têm como foco as comunicações em massa. Os artistas utilizarão tecnologias para criar performance, videoarte, arte digital, videoinstalação etc. Segundo Michael Rush (2013, p. 2), as práticas artísticas no final do século XX estão relacionadas à revolução tecnológica, em que os artistas utilizavam filme, vídeo, fotografia e realidade virtual. O autor complementa que a arte foi direcionada para áreas que eram do domínio de engenheiros e técnicos.

Artistas que empregaram estes novos meios de expressão, não se intimidando com a mudança tecnológica, vêem-se como parte dessa mudança e querem participar dela. Entusiasmam-se com as possibilidades da tecnologia, sem deixar que ela os aliene. O filme e a televisão informaram sua experiência cotidiana, mas, ao contrário dos que buscam usos comerciais para tecnologias, esses artistas procuram fazer declarações pessoais sem levar em consideração o valor comercial do que fazem. Como outros artistas que trabalham com tinta, madeira ou aço, estes exploram, e quase sempre subvertem, tanto o potencial crítico quanto o tecnológico dos novos meios de expressão (RUSH, 2013, p. 2-3).

Essa relação com os meios de comunicação e a propagação da arte com as novas mídias tem relação com o desenvolvimento da fotografia<sup>67</sup>, que atesta a visualização, a ficção do tempo, a memória dos indivíduos e a invenção das representações em qualquer espaço. A fotografia é uma forma de manipulação do tempo (RUSH, 2013, p. 6).

Dentre essas relações com o tempo e a comunicação em massa, o artista e músico coreano integrante do Fluxus, Nam June Paik, em 1965, foi o primeiro artista a criar uma videoarte.

---

<sup>65</sup> Abordamos a recepção estética como fator fundamental para a constituição da arte contemporânea, porque representa o fator compreensão, a inteligibilidade das obras. Segundo Freire (1999, p. 16), “O problema da inteligibilidade, inerente à arte contemporânea, está exponenciado nessa produção. Mais do que exibi-la na forma tradicional de um catálogo de obras, seria necessário favorecer sua inteligibilidade. A efetiva e plena possibilidade de ver, nesse caso, é uma decorrência da possibilidade de entender as propostas dos artistas”.

<sup>66</sup> Podemos apresentar as obras da brasileira neoconcretista Lygia Clark, que produz trabalhos sobre a perspectiva da experimentação do público. É o exemplo de sua obra *A casa é o corpo. Penetração, ovulação, geminação, expulsão* (1968), cujo intuito era que o público entrasse em contato com as diferentes fases intrauterinas da concepção, do crescimento e do nascimento. Para isso, o público entrava, um por um, na obra (ainda existente), que possui: dois cubos pretos, sendo um com balões de cores claras e o outro com bolas pequenas de plástico; uma tenda transparente; um espelho disforme, que estabelece uma simbologia com o sexo (Catálogo da Exposição Brasileira – Installations from 1960 to the present. Frankfurt: 2013, p. 46).

<sup>67</sup> Segundo Douglas Crimp, no livro *Sobre as ruínas do museu* (2005), a fotografia é um “divisor de águas” no meio artístico, pois foi inserida no universo dos museus de forma igualitária às demais “expressões estéticas”. Na introdução do texto, Crimp (2005, p. 1) afirma “[...] que a originalidade e a autenticidade são produto do discurso do museu; e que a expressão subjetiva é o efeito e não a fonte das manifestações estéticas”. As ideias de Crimp giram em torno de uma suposta crise que a fotografia causa ao museu.

[...] Nam June Paik, comprou uma das primeiras filmadoras Portapak da Sony em Nova York e a apontou em direção à comitiva do Papa que naquele dia passava pela Quinta Avenida. Aparentemente, Paik pegou a fita com imagens do Papa filmadas de um táxi, e naquela noite mostrou os resultados em um ponto de encontro de artistas, o Café à GoGo, concretizando assim a primeira apresentação de videoarte (RUSH, 2013, p. 75-76).

A produção do artista não é um vídeo documentário e, muito menos, um vídeo que retrata uma notícia: é uma produção que possui valor artístico e cultural, em que é necessária a compreensão da intenção do artista. Segundo Rush (2013, p. 107), precisamos compreender as discussões dos artistas frente à realidade em que estão inseridos. No caso do vídeo “[...] é uma maneira de participar de, e reagir ao exagero dos meios de comunicação de massa; além disso, é um meio acessível para a transmissão de mensagens pessoais”.

As experimentações de artistas como Nam June Paik vão além do vídeo, pois eles começam a construir videoinstalações que têm uma relação crítica com a escultura enquanto definição e linguagem para classificação da obra de arte. O tempo também se apresenta determinante nas relações de criação e manipulação da imagem e do objeto<sup>68</sup> e, segundo Rush, molda as estruturas das galerias e dos museus em termos de complexidade e comunicação.

Ironicamente, embora grande parte da arte de instalação do final do século XX tenha raízes em uma atitude antimuseu que caracterizou os anos 60 e início dos anos 70, são os museus e as galerias o lugar principal para ela; esta “arte contextual”, como poderíamos chamá-la, precisa de um contexto institucional para ser vista. Arraijada em idéias ampliadas sobre “espaço escultural” na arte da performance e na tendência para maior participação do espectador na arte, a instalação é outro passo para a aceitação de qualquer aspecto ou material do cotidiano na construção de uma obra de arte (RUSH, 2013, p. 110).

As obras vão constituir críticas sobre o espaço e, sobretudo, contribuir para que o museu e a galeria possam repensar o seu lugar na sociedade e no sistema da arte. Os espaços não são excluídos das lógicas das poéticas e da produção dos artistas, pois serão palco do impulso comunicacional das obras, assim como do lidar com as antigas e novas propostas da arte.

Mas quando o televisor de uma instalação de Nam June Paik se avaria e se revela irreparável, e a JVC já não fabrica o modelo, o conservador responsável Didier Ottinger, coloca-se a questão: o televisor Hitachi de último grito pelo qual substituímos, não correrá o risco de desnaturar a instalação? A forma arredondada do primeiro televisor, tão característica do design de uma determinada época, não participaria da sedução dessa instalação? Em suma, não equivaleria isso a acrescentar braços à Vênus de Milo? (MILLET, 1997, p. 46).

Existem muitas outras propostas sobre a arte contemporânea entre os anos 60 até os dias atuais. A cada ano, as produções artísticas inovam e trazem desafios para a constituição de

---

<sup>68</sup> Belting (2012, p. 148) afirma que os videoartistas sempre se ocuparam do tempo: seja na técnica e nos materiais que utilizavam para constituir o vídeo, seja na obra construída, o material produzido é considerado efêmero. Mesmo que seja uma videoinstalação, o seu material tem relação com uma tecnologia que pode não existir mais.

pesquisas, de textos críticos e para a prática nos museus<sup>69</sup>.

[...] [o museu como] uma ‘zona livre de comércio’ para gêneros das mais variadas procedências em que se pratica um comércio simbólico pelo reconhecimento no cenário artístico. Muitas vezes entra em questão se é a nova arte que procura seu contexto museológico ou se é o museu que está em busca de uma nova arte. Sem o museu, a arte atual estaria não apenas sem pátria, mas sem voz e mesmo invisível. O museu, por seu turno, por menos que esteja predestinado à arte contemporânea, mesmo fechando suas portas para ela, faria história de si mesmo. Por isso essa aliança forçada elimina por si só qualquer alternativa ao museu (BELTING, 2012, p. 175).

O surgimento da arte contemporânea conduziu a novas práticas no contexto museológico. O museu precisou se adaptar às propostas da produção contemporânea e continua nesse processo de adaptação, mas mantém-se com o caráter de instituição de chancela das obras de arte.

O museu legitima e dá autenticidade às obras de arte, cujos discursos são construídos a partir das prerrogativas da história da arte, que contribui com as narrativas a serem comunicadas, mas constitui anacronismos, por defender enquadramentos que, muitas vezes, não se aplicam às obras<sup>70</sup>. Essa relação com a história da arte envolve o museu em relações complexas com as artes, o sistema da arte e o mercado da arte, principalmente em obras de arte provocadoras, que testam o tempo e o espaço, e colocam à prova o papel do museu como um lugar legitimador de preservação da memória.

### 3.2 A Arte Contemporânea e as categorias *efêmero* e *imaterial* nos acervos dos museus

“Mas o museu não é, contudo, um receptáculo inerte. O seu papel consiste, também, em organizar o que se apresenta na mais completa desordem e fixar o que é instável. Porque não são apenas as matérias, mas também os significados que são volúveis” (MILLET, 1997, p. 77).

Até aqui, apresentamos algumas considerações sobre a arte contemporânea, com vias para reflexões sobre a história da arte frente à produção contemporânea e à repercussão das obras de arte nos museus, cujas narrativas devem ser analisadas para compreensões sobre a

---

<sup>69</sup> Um exemplo interessante mapeado por esta dissertação foi a obra premiada *Bipolaridade* (2002), do artista Ayrson Heráclito. Essa obra foi adquirida no 9º Salão de arte da Bahia no Museu de Arte Moderna da Bahia, e seus materiais são: azeite de dendê, vidro e lâmpada incandescente. A dificuldade do museu foi na guarda dos materiais: não foi possível armazenar o dendê e o vidro, pois foram contaminados por fungos, então o MAM-BA, quando comunica a obra, precisa comprar novamente o azeite de dendê e, caso o vidro esteja mofado, é feito outro recipiente. Essa obra já participou de três exposições.

<sup>70</sup> Segundo Belting (2012, p. 174), o debate em torno da ideia sobre o museu é, também, o debate sobre as perspectivas da história da arte, que são ideias incertas sobre as obras. Para o autor, “onde nenhuma arte é mais capaz de formar consenso a seu respeito, qualquer arte pode reivindicar a sua entrada no museu. Onde nenhum museu é mais capaz de satisfazer todas as reivindicações, cada museu se socorre com exposições alternadas, que dão a palavra a tais expectativas inconciliáveis numa sucessão de todas as teses concebíveis”.

realidade da instituição, das obras de arte e das pesquisas realizadas em âmbito interno e externo ao museu. Essas narrativas estão relacionadas ao tempo e às lógicas de invenção e ficção, ou seja, a produção do conhecimento sobre as obras tem proximidade com o momento histórico e as necessidades daqueles que as produzem, seja o artista ou o historiador, o crítico, os profissionais de museus etc.

As evidências do tempo, que aqui apresentamos como produções da cultura material, estão conectadas a duas categorias: o efêmero e o imaterial. Nas pesquisas em dicionários online, nos deparamos com algumas definições: o efêmero, adjetivo, definido como algo que dura um só dia, passageiro, transitório<sup>71</sup>; e o imaterial, adjetivo, “que ou que não tem consistência material, não é de natureza da matéria, não existência palpável; impalpável”. Outra definição de imaterial é “que não é material; que não tem natureza da matéria”<sup>72</sup>.

Poderíamos procurar outras definições e encontraríamos conceitos semelhantes aos termos que apresentamos no parágrafo acima. Nossa proposta é pensar sobre os dois termos na produção da cultura material, que, nessa pesquisa, é composta pelas obras de arte contemporânea consideradas efêmeras e imateriais e pelo impacto dessas obras nos museus.

Concordamos que o efêmero é algo transitório e que pode ter um fim, mas a sua duração não é de um só dia; podem ser segundos, minutos, horas, dias, anos. Também acreditamos que o imaterial não é palpável, mas está intrinsecamente relacionado ao material. Mesmo que uma obra de arte tenha, em sua poética ou conceito, uma questão imaterial, estarão nela indícios da matéria, mesmo que não tenha a principal referência, como alguns artistas que consideram o efeito imaterial (o contexto/a ideia) do trabalho mais significativo do que a matéria que o representa<sup>73</sup>.

Essa discussão gira em torno da nossa existência, que é efêmera e dialoga com aspectos tangíveis e intangíveis. Lidamos com o nascimento e com a morte das coisas e inventamos ficções sobre a perpetuação da nossa existência a partir da nossa produção, seja ela artística,

---

<sup>71</sup> Utilizamos o comando *define: efêmero* no google para encontrar algumas definições, que foram escritas neste parágrafo.

<sup>72</sup> Definição do *the free dictionary* (Disponível em: < <http://pt.thefreedictionary.com/imaterial>>. Acesso em: 27 ago 2015).

<sup>73</sup> Em alguns museus, é possível ver que há uma substituição dos materiais de algumas obras, pois não foi possível a guarda. Então são comprados novos materiais ou, em casos de obras que aconteceram e deixaram vestígios, é possível a guarda dos materiais. Essas são algumas das possibilidades que dialogam com a materialidade. A arte conceitual é um exemplo para se pensar os vestígios, em que há uma “preponderância da ideia”. Os artistas conceituais trabalhavam com a “transitoriedade dos meios e precariedade dos materiais utilizados” e faziam uma “crítica frente às instituições artísticas” (FREIRE, 1999, p. 15). Ainda com essas características, Freire apresenta os resquícios das obras consideradas conceituais pelo Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP): há documentação das obras e dos vestígios materiais, ou seja, o museu faz a guarda da materialidade existente das obras.

cultural, científica etc. Essas criações são legítimas porque são representativas para nós enquanto indivíduos e/ou participantes de um grupo social.

No caso da produção da arte, as concepções das obras ocorrem a partir das poéticas dos artistas, que não são homogêneas e que configuram uma realidade plural sobre as diversas práticas artísticas, seja por meio de diversos materiais ou de diversas linguagens, o que afirma o caráter de diversidade nos atos criativos da arte contemporânea. As obras criadas estão relacionadas ao tempo histórico e às buscas particulares dos artistas e as suas relações com a sociedade<sup>74</sup>.

A produção da obra de arte absorve os sentidos imbricados por seus artistas e pela sociedade em que estão inseridos. A obra de arte tinha – e tem – o seu lugar nas instituições e nas sociedades conforme a sua função e os seus propósitos, e, atualmente, a depender dos sentidos da criação poética dos artistas, são questionados os caracteres funcional e propositivos das obras sobre a recepção estética. Algumas poéticas e as obras geradas têm intuitos que estabelecem relações próximas e experimentais com o público, cujo posicionamento é, também, um ato criador.

Para abordar algumas perspectivas sobre a obra de arte e a presença da reprodutibilidade técnica (fotografia), utilizamos Walter Benjamin. Segundo o autor, “a obra de arte sempre foi reprodutível”, em que são evidenciadas questões de autoria e das possibilidades na produção artística (BENJAMIN, 1987, p. 166). O autor traça um paralelo entre a natureza da reprodução da obra de arte e o surgimento da fotografia, como um divisor na compreensão da autenticidade das obras e no acesso do público a essas técnica e linguagem<sup>75</sup>.

Em sua essência, a obra de arte sempre foi reprodutível. O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que se vem desenvolvendo na história intermitente, através de saltos separados por longos intervalos, mas com intensidade crescente (BENJAMIN, 1987, p. 166).

A reprodução é uma característica da obra de arte e do seu valor nos diferentes tempos históricos<sup>76</sup>. O que Benjamin nos apresenta é os possíveis entendimentos entre uma reprodução

---

<sup>74</sup> Essas perspectivas colocam em evidência o que uma das professoras da banca de defesa questiona: a quem pertence a obra de arte?

<sup>75</sup> A fotografia está próxima de todas as camadas sociais. As pessoas têm acesso não só para ver, mas para criar as suas próprias fotografias, também consideradas um mecanismo de documentação e registro, com o sentido de documentar fatos.

<sup>76</sup> Fazemos uma anedota sobre uma proposta que envolve a reprodução de obras a partir da fotografia. No livro *O Museu Imaginário* (1947), do escritor francês Georges-André Malraux, o autor propõe uma coletivização da arte a partir da individualização das escolhas e da democratização do imaginário frente às obras de arte, em que a reprodução por meio de fotografias pode proporcionar a criação do museu particular de cada um, um museu de

que almejava o ensinamento e a propagação dos trabalhos artísticos e a reprodução enquanto técnica e linguagem da produção artística mais recente.

Quando apresentamos essa leitura sobre a reprodução, estamos problematizando a autenticidade dos objetos e das obras de arte legitimadas pelos museus. O sentido de autenticidade materializado nas narrativas dos museus pode ser questionado por uma reprodução técnica<sup>77</sup>, se a obra de arte for entendida sob uma perspectiva de invenção individual, original e única. Para Benjamin (1987, p. 167), a obra considerada autêntica apresenta uma história que representa “não apenas as transformações que ela sofreu, com a passagem do tempo, em sua estrutura física, como as relações de propriedade em que ela ingressou”.

Os museus trabalham com a prerrogativa da autenticidade, pois são instituições que dão status (chancela) ao objeto e à obra, pois significam a representação da cultura material, estão relacionados à lógica preservacionista e têm algum valor para indivíduos ou grupos.

A autenticidade de uma coisa é quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico. Como este depende da materialidade da obra, quando se esquiva do homem através da reprodução, também o testemunho se perde. Sem dúvida, só esse testemunho desaparece, mas o que desaparece com ele é autoridade da coisa, seu peso tradicional (BENJAMIN, 1987, p. 168).

Essa concepção de autenticidade de Benjamin traz o conceito de aura<sup>78</sup>, que, para o autor está relacionado ao objeto único e à tradição. Na perspectiva da reproduzibilidade da obra de

---

imagens. Inicialmente, Malraux apresenta o museu como um lugar representativo e emblemático da cultura humana, onde as obras dialogam entre si e são evidenciadas as metamorfoses da produção artística. Segundo o autor (2011, p. 10): “O papel do museu na nossa relação com as obras de arte é tão considerável que temos dificuldade em pensar que ele não existe, nunca existiu, onde a civilização da Europa moderna é ou foi ignorada; e que existe entre nós há menos de dois séculos. O século XIX viveu dos museus; ainda vivemos deles, e esquecemos que impuseram ao espectador uma relação totalmente nova com a obra de arte. [...] Até o século XIX, todas as obras de arte eram a imagem de algo que existia ou não existia, antes de serem obras de arte. Só aos olhos do pintor a pintura era pintura; e, muitas vezes era também poesia. E o museu suprime de quase todos os retratos (mesmo sendo eles de um sonho), quase todos os modelos, ao mesmo tempo que extirpa a função às obras de artes: não reconhece Paládio, nem santo, nem Cristo, nem objeto de veneração, de semelhança, de imaginação, de decoração, de posse; mas apenas imagens de coisas, e retirando desta diferença específica a sua razão de ser. O museu é um confronto de metamorfoses”. Malraux faz uma crítica ao museu – quanto às limitações de tempo e espaço na experiência com as obras e de se reter a determinadas representações culturais ocidentais – e propõe a reprodução de imagens como forma de construir um museu, criado mentalmente, que explore as diferentes culturas existentes, presentes em diferentes tempos e espaços.

<sup>77</sup>Benjamin estabelece uma diferenciação entre a reprodução técnica e a reprodução manual. A reprodução manual tem um vínculo intrínseco com a original (exemplo das xilogravuras e litogravuras mencionadas pelo autor), enquanto a reprodução técnica tem autonomia, pois pode ser apropriada de diferentes formas, como a manipulação de fotografias – a exemplo de “Robert Rauschenberg [que] simulou o motivo da reprodução técnica nos anos 60 com entusiasmo idealista e com certa inocência. Fotos que se encontravam no *medium* da impressão de jornal foram transferidas por meio de tela serigráfica e alteradas pela intervenção do artista, que conferia a elas um *medium* artístico outro lugar e outro sentido” (BELTING, 2012, p. 144).

<sup>78</sup>“É uma figura singular, composta de elementos espaciais e temporais: a aparição única de uma coisa distante, por mais perto que ela esteja” (BENJAMIN, 1987, p. 170).

arte, a aura é atrofiada, porque se multiplica e torna a obra de arte uma reprodução serial. No momento em que a obra era considerada autêntica por seu valor único<sup>79</sup>, a fotografia e o cinema questionaram essa concepção de autenticidade, muito embora os museus ainda discorram sobre o que é autêntico, e as obras adquiridas e selecionadas sejam fruto de ficções de interesses particulares e coletivos<sup>80</sup>.

Na contemporaneidade, o museu é mais do que esse lugar de autenticidade: será o lugar das experimentações e aquisições de obras, onde a reprodução será componente da produção artística (BELTING, 2012, p. 145), onde o objeto passa a ser referenciado e experimentado com uma nova percepção do público – havendo uma proximidade entre a obra reproduzida e o público, evidenciando acesso universal e de consumo. A cultura de massa<sup>81</sup> é referencial nesse sentido da experiência com a reprodução.

Benjamin (1987, p. 170) faz uma crítica ao “declínio atual da aura”, ao caráter de proximidade das “massas modernas [com uma] tendência a superar o caráter único de todos os fatos através da sua reprodutibilidade”. Para o autor, o fenômeno é uma nova forma de percepção.

Cada dia fica mais irresistível a necessidade de possuir o objeto, de tão perto quanto possível, na imagem, ou antes, na sua cópia, na sua produção. Cada dia fica mais nítida a diferença entre a reprodução, como ela nos é oferecida pelas revistas ilustradas e pelas atualidades cinematográficas, e a imagem. Nesta, a unidade e a durabilidade se associam tão intimamente como, na reprodução, a transitoriedade e a repetibilidade (BENJAMIN, 1987, p. 170).

A leitura que fazemos de Benjamin sobre autenticidade e aura está relacionada aos sentidos de mudanças nas narrativas das instituições, na produção artística e na recepção estética. Hoje, não atribuímos a autenticidade à perspectiva aurática do objeto, entendido como

---

<sup>79</sup> Segundo Freire (1999, p. 75), “Para Benjamin, a reprodução da obra possibilita uma nova relação com a arte e, por conseguinte, pressupõe novas formas de recepção. O critério de valorização da obra deixa de ser a unicidade e o valor aurático. Aliás, esse texto de Benjamin é significativo e atual, entre outras razões, porque antecipa a noção de arte como idéia, absolutamente sem aura”. A nossa perspectiva é a de que, mesmo que seja uma ideia, a arte terá caráter aurático quando é legitimada pelo museu.

<sup>80</sup> Douglas Crimp (2005, p. 54), quanto à utilização da fotografia como linguagem na produção artística, afirma: “A ficção do sujeito criador dá lugar à atitude aberta de confisco, citação, reprodução parcial, acumulação e repetição de imagens já existentes. São minadas as noções de originalidade, autenticidade e presença, essenciais ao ordeiro discurso do museu”. Independente da manipulação e dos usos da imagem, o museu ainda trabalha com as noções de originalidade, autenticidade e presença, pois dá força às proposições da história, da crítica, do sistema e do mercado da arte. É preciso que fiquem claros quem são os artistas, quais são as suas produções – a possível reprodução, por exemplo, em tiragens e séries – e fundamentalmente, a importância do artista e da sua produção para a história, a crítica, o sistema, o mercado da arte.

<sup>81</sup> Para Belting (2012, p. 144), “A cultura de massa não sabe o que é o autêntico, mas sim o que são o estereótipo e a repetição. Por isso, ela obriga a arte a se inserir nessa percepção antes que possa conduzir o observador a uma outra direção. A resposta da arte consiste no jogo duplo de questionar a si mesma e de se afirmar nisso. Ela só é levada a sério pelo observador, que agora já percebe a sua própria percepção, quando ela o recebe no cenário das inevitáveis mídias numa forma revestida midiaticamente. [...] Para tanto, não bastam mais as máscaras históricas do estilo, das quais a arte sempre fez uso abundante [...]”.

único e original, mas compreendemos os objetos e as obras como documentos forjados, selecionados que fazem parte de acervos e coleções e que têm versões construídas por diferentes autores e são (re)significados pelo público.

[...] com a reprodutibilidade técnica, a obra de arte se emancipa, pela primeira vez na história, de sua existência parasitária, destacando-se do ritual. A obra de arte reproduzida é cada vez mais a reprodução de uma obra de arte criada para ser reproduzida. A chapa fotográfica, por exemplo, permite uma grande variedade de cópias; a questão da autenticidade das cópias não tem nenhum sentido. Mas, no momento em que o critério da autenticidade deixa de aplicar-se à produção artística, toda a função social da arte se transforma. Em vez de fundar-se no ritual, ela passa a fundar-se em outra práxis: a política (BENJAMIN, 1987, p. 171-172).

Com a reprodutibilidade técnica, são destacadas as formas de recepção das obras, ou seja, como são produzidas, comunicadas e, até mesmo, adquiridas, isto é, a quem alcançam, o que promovem e como as instituições lidam com as obras. Há, também, uma problematização do culto ao belo, sendo elaboradas outras formas estéticas e a proposição de diferentes difusões sobre as obras.

Para o filósofo, a passagem do valor de culto ao valor de exibição transforma os modos de produção e recepção da arte, que passam da esfera religiosa (valor de culto) à práxis política (valor de exibição). Ou seja, para além da investigação sobre a obra, as exposições e os contextos em que aparecem (de novo a operação do ready-made de Duchamp é exemplar) tornam visíveis tanto as condições sociais, políticas e econômicas em que tais itens entraram nas coleções e/ou foram vistos, quando concretizam a intenção do artista que envia seus trabalhos para o museu, por exemplo, na perspectiva que sejam vistos (FREIRE, 2015, p. 59).

As propostas dos artistas mudam conforme os tempos. As vanguardas, por exemplo, são representativas, pois apresentam outras experimentações e elaborações sobre a produção e a recepção. A arte contemporânea provoca ainda mais o lugar do museu e de outras instituições que legitimam a obra de arte. Optamos por utilizar o texto do Benjamin para trazer a autenticidade como fator emblemático e contraditório na aquisição das obras, na sua preservação e na comunicação futuras.

As obras de arte continuam sendo adquiridas pelo museu e ainda são produzidos discursos sobre sua autenticidade: alguns artistas participam de salões, doam e vendem suas obras, sabendo que elas farão parte de um acervo institucional, o que representa a difusão do seu trabalho, dá caráter autêntico de guarda e posterioridade, mesmo de obras consideradas efêmeras e imateriais. Ou seja, ter uma obra no museu é simbólico, no que tange à perpetuação da sua memória; é fazer parte do sistema da arte e propicia a propagação dos valores sociais, políticos, culturais e econômicos que inspiraram o artista em sua criação.

A autenticidade das obras converge sobre a originalidade e a unicidade, mas como pensar em objeto original e único quando obras efêmeras e imateriais são adquiridas? Como pensar o museu em outra lógica de preservação, que não a de objetos materiais? Será que a

duração material é fator determinante para a constituição e a guarda dos acervos institucionais?<sup>82</sup> Essas questões apresentam algumas inquietações sobre as perspectivas da perenidade das obras de arte nos museus.

A compreensão da obra de arte enquanto elemento material perene deixou de ser unânime por volta dos anos de 1960. Nessa época, tornou-se evidente que a conservação de processos artísticos e seus suportes materiais eram incompatíveis com muitas das poéticas concebidas desde então. Buscava-se, em certo sentido, desfazer-se de algumas convenções que envolviam acordos institucionais. No Brasil, os artistas começaram a problematizar a homogeneidade do suporte, entendido por meio de sua essência material, no mesmo período. Além de Barrio – e antes dele –, Hélio Oiticia, Lygia Clark, Antonio Manuel, Nelson Leirner, Paulo Bruscky, Lygia Pape, Luiz Alphonso, Letícia Parente, Anna Bella Geiger tornaram-se nomes obrigatórios da historiografia brasileira. Todavia, o predicado do registro veio como elemento necessário para a construção narrativa que desse sentido memorial aos *happenings*, às *performances* e às intervenções da época (OLIVEIRA, 2011, p. 2).

O registro é uma forma de empreender a documentação sobre as narrativas das obras de arte: usual para os artistas, como forma de documentar a produção, e para instituições, como museus. Além da guarda dos possíveis registros dos artistas, os museus podem realizar o registro para documentar obras, independente do suporte e/ou da linguagem nas exposições.

Entre os artistas apresentados pelo autor acima, frisamos aspectos tangenciados pela artista Lygia Clark no texto *1966 – Nós recusamos*, participante de um grupo que produzia com o intuito de provocar experiências no público e entrava em desacordo com proposições institucionais e enquadramentos estéticos.

Recusamos o espaço representativo e a obra como contemplação passiva; [...] recusamos a obra de arte como tal e damos mais ênfase ao ato de realizar a proposição; recusamos a duração como meio de expressão. Propomos o tempo mesmo do ato como campo de experiência. Num mundo em que o homem tornou-se estranho ao seu trabalho, nós o incitamos, pela experiência, a tomar consciência da alienação em que vive; recusamos toda transferência no objeto – mesmo no objeto que pretendesse apenas salientar o absurdo de toda expressão; recusamos o artista que pretendia transmitir através de seu objeto uma comunicação integral de sua mensagem, sem a participação do espectador; [...] Propomos o precário como novo conceito de existência contra toda cristalização estática na duração (CLARK, 1966)<sup>83</sup>.

Lygia Clark escreveu textos sobre as suas obras e a sua percepção dos alcances das obras como artista neoconcretista. O fragmento apresentado no trecho anterior constitui um referencial para a relação entre os ideais da artista sobre a produção artística e a recepção estética, que não são intrinsecamente relacionados ao objeto como produto final e ao espaço,

<sup>82</sup> O museu – de todas as tipologias – lida com a duração, o tempo efêmero e com as dimensões materiais e imateriais. O acervo institucional é passível de encerramento da vida útil dos seus objetos materiais; esse não é o caso exclusivo de museus de arte. Entretanto, o que deve ser considerado é que algumas obras de arte contemporânea, pelas proposições dos artistas e dos materiais utilizados, antes mesmo de serem adquiridas e durante o processo de exposição e guarda, podem ter uma aparição e uma vida útil reduzidas de forma ainda mais rápida.

<sup>83</sup> Disponível em: < <http://www.lygiaclark.org.br/arquivoPT.asp>>. Acesso em: 21 ago 2015.

mas, sim, à perspectiva da experiência do espectador. A duração é realizada a partir dessa experiência e da precariedade, que, por sua vez, problematiza a existência da obra e propõe a efemeridade como causa-efeito sobre a produção artística.

A arte aproxima-se do cotidiano daqueles que a experimentam, a perenidade nos sentidos material e temporal estão suspensas<sup>84</sup> pelas práticas artísticas, e a autenticidade dessas produções ocorre por meio dessas evidências – rastros do que ficou –, que são os registros do acontecimento da obra. O material que existe está sob uma ótica de imaterialidade, como é o caso de obras oriundas de movimentos como a Arte Conceitual<sup>85</sup> e o Minimalismo<sup>86</sup>, cuja importância para a produção artística é dada ao processo do pensamento e não ao objeto material. Segundo Lippard e Chandler (2013, p. 151), para esses movimentos, a arte não é entendida como objeto<sup>87</sup>.

Cauquelin (2005, p. 134) afirma que a arte conceitual é uma arte de designação:

O divórcio entre estética e atividade artística tornou-se definitivo. Agir no domínio de arte é designar um objeto como “arte”. A atividade de designação faz a obra existir enquanto tal. Pouco importa que ela seja isto ou aquilo, deste ou daquele material, sobre este ou aquele suporte, feita à mão ou já existente, pronta. Nesse aspecto, reconhecem-se as proposições duchampianas. Elas se desenvolvem na direção de um trabalho sobre a própria designação: a designação pode se decompor em uma pesquisa sobre a nomeação – ou seja, sobre a linguagem – e em uma pesquisa sobre a exposição, pois designar é também mostrar – são os locais de intervenção da obra que estão agora em questão.<sup>88</sup>

<sup>84</sup> Utilizamos esse adjetivo para pensar no sentido interrompido. Os materiais de algumas obras existem e/ou existiram, mas não são o foco na produção e, muito menos, devem ser considerados o essencial pelos museus, pois podem desaparecer ou serem novamente comprados. Os museus podem guardar os vestígios, que serão considerados fragmentos da obra que aconteceu.

<sup>85</sup> **Arte conceitual:** por arte [conceitual], entendem-se as obras que tendem a substituir a ideia ou [projeto] à sua realização. O artista formula-se através de um enunciado verbal, de [objetos] e fotografias não tendo forçosamente qualidades estéticas. Sendo uma parte da arte [conceitual] muito teórica, a expressão acabou por designar uma reflexão da arte sobre si própria, uma análise do conceito de ‘arte’ (MILLET, 1997, p. 128, grifo nosso/autor).

<sup>86</sup> **Minimal art** [minimalismo]: as duas grandes exposições que revelaram o movimento foram *Primary Structures* no *Jewish Museum* de Nova Iorque, 1966 (obras de Carl Andre, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris...) e *Systemic Painting* (Guggenheim Museum, Nova Iorque, 1966), apresentando quadros de Robert Mangold, Frank Stella... Os seus títulos foram retomados para designar a tendência, mas foi finalmente a expressão *minimal art* que prevaleceu, empregue pela primeira vez em 1965 pelo crítico Richard Wollheim, para designar, entre outros, os quadros negros de Ad Reinhardt, considerado, de [fato], como uma das principais referências. Os artistas minimalistas privilegiam formas que não são estritamente geométricas, mas que são sempre simples. A execução é despersonalizada. A composição, frequentemente em série, tem tendência a invadir o espaço e exige ser percorrida pelo espectador. Judd definiu estas obras como ‘objetos específicos’, que, pela sua autonomia e unidade, se impõe numa relação de diferença e não de integração no meio envolvente” (MILLET, 1997, p. 132-133, grifo nosso/autor).

<sup>87</sup> “As artes visuais, no momento, parecem pairar numa encruzilhada que bem se poderia revelar como duas estradas para um mesmo lugar, apesar de aparentarem vir de duas fontes: arte como ideia e arte como ação. No primeiro, a matéria é negada, pois a sensação foi convertida em conceito; no segundo caso, a matéria foi transformada em energia e tempo-movimento” (LIPPARD; CHANDLER, 2013, p. 152).

<sup>88</sup> Segundo Freire (1999, p. 30), “No Brasil, especialmente nos anos 1970, a orientação conceitualista se estendeu e se multiplicou em diversas proposições que exigiram outros métodos de realização dos projetos. São utilizados os mais variados meios e técnicas: fotografias, xerox, off-sets, vídeos e filmes. Algumas características são comuns

Ou seja, o artista designa o que é e o que pode ser a arte independente dos materiais que a compuseram; os espaços onde a obra acontece são problematizados enquanto espaços (museus e galerias) que têm uma lógica de fabricação do materializado, do instituído, do institucionalizado. Segundo Michael Archer (2012, p. 62), Lucy R. Lippard aborda, no livro *Seis anos: a desmaterialização do objeto de arte de 1966 a 1972*, questões sobre os propósitos da arte na década de 60 e 70:

[a] dificuldade de compreender no que, afinal, a arte estava se transformando durante esse período. A obra de arte tinha forma substancial ou era um conjunto de idéias de como perceber o mundo? Era um objeto singular ou algo mais difuso, que ocupava um espaço muito maior? A arte devia ser encontrada dentro ou fora da galeria? A face mutante da arte não era a inexorável, ou inevitável marcha adiante que a noção modernista entendia pela vanguarda (ARCHER, 2012, p. 62).

Durante anos passados e próximos, os artistas propuseram questões que provocaram o colapso de ideias preestabelecidas sobre: o que deve ser a arte, como é a produção, onde é instituída e quem a apreende. As questões apresentadas pela autora na citação acima poderiam e podem ser respondidas com uma resposta afirmativa, já que a produção artística continua inovando. O fato é que a arte esteve e está em vários espaços e âmbitos sociais, políticos, econômicos e culturais da sociedade, nos quais os artistas fabricam realidades<sup>89</sup>.

As noções sobre o efêmero e o imaterial são estabelecidas em lógicas plurais na produção artística. Iniciamos o texto apresentando definições simples sobre os dois termos, que, quando enquadrados como categorias da obra de arte, problematizam a temporalidade e a autenticidade. Acreditamos que a arte é ficcional, bem como as narrativas geradas sobre a produção artística.

Alguns artistas desconstroem esses enquadramentos e criam ficções, ou seja, representações que compõem a obra de arte entre acasos e despreocupações com padrões estéticos. Para Lippard e Chandler (2013, p. 155), “Hoje muitos artistas estão interessados numa ordem que incorpora implicações de desordem e acaso, em uma negação de ativa ordenação das partes em favor da apresentação do todo”. Esses artistas produzem conforme as suas

---

às proposições conceituais: a transitoriedade, o quantitativismo (no caso da arte posta), a reprodutibilidade, o sistema alternativo de circulação e distribuição (democrático na forma, mas nem sempre no conteúdo), a mistura aparentemente indissolúvel entre documento e obra”.

<sup>89</sup> Mas o que é essa realidade? Os artistas retratam a sociedade em que vivem? Hal Foster apresenta, em seu livro *Retorno do Real* (2014), os paradigmas da narração sobre as vanguardas, as neovanguardas e como isso repercute nas práticas artísticas contemporâneas. O autor discorre sobre a produção artística enquanto criação a partir da realidade do artista e sua apropriação do mundo, como também a criação de representações dessa realidade experimentada. O artista cria obras e narrativas a partir das representações daquilo que entende como experiência. Foster defende o estudo das práticas artísticas a partir da Cultura Visual.

possibilidades e estão interessados na expansão das experimentações<sup>90</sup>.

Mas o que fica no museu do que é produzido por esses artistas? No caso da arte conceitual<sup>91</sup>, consideramos que a ideia e o processo são o elemento principal, a despeito da materialização da obra. Então, como pensar na institucionalização e na comunicação das obras de arte relacionadas a esse contexto? A institucionalização é uma realidade existente, é preciso pensar sobre o que fica da obra quando musealizada: os fragmentos da obra como documento e a documentação criada a seu respeito.

Desde a arte conceitual os artistas repensaram fundamentalmente o primado da obra sobre o documento, operando por vezes uma inversão completa dessa relação. Sem pretender ser exaustiva, parece-nos que as relações entre a obra e sua documentação podem ser apreendidas segundo os sete exemplos a seguir: 1) a documentação é primeira em relação à obra; 2) a dialética entre obra e sua documentação constitui o fundamento da ação artística; 3) existe uma concomitância da obra e de sua documentação; 4) de modo mais tradicional, o documento é segundo em relação à obra, mas ele assume o estatuto de obra de arte; 5) combinando a primeira e a quarta modalidade, o documento é ao mesmo tempo primeiro e segundo em relação à obra; 6) a documentação visa a legitimar a vida como obra de arte e toma uma dimensão holística; 7) enfim, o documento constrói uma obra fictícia (BÉNICHOU, 2013, p. 177).

A obra institucionalizada é documentada a partir da sua materialidade, dos documentos que a compõem e do seu aspecto processual-temporal no museu. A materialidade está presente até mesmo em obras que propõem efemeridade, por isso trouxemos algumas reflexões sobre a arte conceitual, que instituíram debates sobre o efêmero “[na] noção de arte como processo decorrente de uma ideia, de um objeto impalpável para o centro do debate” (FREIRE, 1999, p. 30).

Nessa medida, é necessário observar a tensão criada pela arte conceitual no bojo das instituições artísticas, isto é, a transitoriedade dos meios rejeita, pelo menos num primeiro momento, a perenidade museal, invoca o processo, mais do que a estaticidade do objeto artístico como *modus operandi* da arte, convoca antes à participação do que à passiva contemplação. Todo o sistema da arte que inclui artista e público, passando pelas instituições tradicionais como as galerias e museus, que legitimam a produção artística, é questionado através dessas poéticas. São vídeos, filmes, audiovisuais, filmes super 8 e 16 mm, discos, fotografias, xerox, off-set, livros

---

<sup>90</sup> “Arte visual ainda é visual até mesmo quando é invisível. A mudança de ênfase da arte como produto para a arte como ideia libertou o artista de limitações presentes – tanto econômicas quanto técnicas. Pode ser que trabalhos de arte que não podem ser realizados agora por falta de meios serão concretizados em alguma data futura. O artista como pensador, sujeitado a nenhuma das limitações do artista como artesão, pode projetar uma arte visionária e utópica que não é menos arte do que trabalhos concretos” (LIPPARD; CHANDLER, 2013, p. 160).

<sup>91</sup> Freire (1999, p. 29) afirma que a arte conceitual formula outras bases sobre “[...] A existência da aura (ou sua ausência), o significado do contexto (no caso a exposição e/ou museu) assim como o papel reservado ao artista [...]. A obra conceitual quebra expectativas arraigadas e cria, muitas vezes, um desconforto intelectual ou em alguns casos até mesmo físico para o espectador. Frequentemente, a participação a que nos referimos é a atividade resultante desse incômodo. De qualquer maneira, seja através de intervenções no ambiente, (dando a ver o contexto), seja através de projetos envolvendo a consciência do corpo, ou seja ainda nos trabalhos envolvendo palavras (que têm o potencial de mesclar as proposições artísticas a outros e mais amplos contextos), o que importa ressaltar é o predomínio da ideia sobre o objeto”.

de artista e documentação de eventos (FREIRE, 1999, p. 30).

No parágrafo seguinte do texto referenciado acima, Freire continua afirmando o caráter de negação das poéticas conceituais sobre “[...] os padrões instituídos de produção, recepção e circulação, assim como o ataque às instituições”, que questionavam a noção de arte como mercadoria, mas essa negação, segundo a autora, não foi sustentada<sup>92</sup>.

Desmaterializados, transitórios, são atributos que negam a perenidade nos museus, e à primeira vista, tais trabalhos estariam negando sua própria essência ao serem “museologizados”. No entanto, não seriam eles também, como toda e qualquer obra de arte, documentos de civilização? Não estariam revelando, a despeito de formas já estabelecidas e aceitas, a Forma (Francastel) de uma determinada época, seu imaginário? Afinal não deveria também o museu de arte contemporânea estar envolvido nesse programa? (FREIRE, 1999, p. 41).

O museu, a galeria, os salões, as bienais são lugares da legitimação da produção artística. A crítica ainda é realizada sobre esses espaços, e esses lugares lidam com a transitoriedade e enquadram as obras a partir das narrativas selecionadas. Até mesmo a arte considerada efêmera está presente em museus, porém, como a guarda física dessas obras não é possível, o que é guardado é os documentos constituídos pelos artistas e pela instituição relativos à mesma.

Propor o primado da documentação sobre a obra é o postulado mais radical. Essa é, nós o sabemos, a estratégia da arte conceitual, baliza histórica incontornável. Os artistas conceituais e muitos de seus difusores procuraram inverter a relação que a obra mantém com sua documentação. Eles se dedicaram a conceber documentos que precedem as obras às quais eles se referem ou que assumem o lugar dessas. Essa inversão da relação entre obra e sua documentação está ligada à concepção ideal da arte que os artistas conceituais procuram instaurar. No lugar de materializar o conceito em um objeto dotado de qualidades visuais, trata-se de propor um enunciado, e sua enunciação tomando assim o lugar de obra de arte (BÉNICHOU, 2013, p. 177).

O museu é uma instituição considerada lugar de memória, que trabalha com a materialidade existente, abarca o presente e almeja a posterioridade. Essa afirmação condiz com a importância da documentação das obras que estão inscritas nas categorias efêmero e imaterial, ainda que estas sejam transitórias e discutam a não-perenidade no museu. As obras continuam sendo adquiridas, legitimadas como obras de museu, cujas narrativas são construídas a partir da autenticidade, e os documentos das obras devem ser guardados e preservados como fontes para a posterioridade.

### 3.2.1 A desmaterialização processual presente

Os acervos dos museus são constituídos por matéria, objetos, documentos e ideias. A

---

<sup>92</sup> O ataque aos museus é uma construção das vanguardas, e a arte conceitual é um movimento que continuou com essa crítica. Mas era nos museus e em outros espaços que essa arte era difundida. A reflexão que deve ser feita é como essa arte reconsiderou o “[...] o papel do artista, do público e das instituições”, sendo sua proposta transitória – que não quer dizer duradoura e, muito menos, eterna (FREIRE, 1999, p. 40).

existência desse espaço está condicionada à produção material humana. Este breve tópico tem o intuito de questionar o que pode ser a matéria a ser preservada, comunicada e pesquisada. A matéria é singular para a operacionalização dos museus, mas a matéria que estamos analisando aqui é o vestígio.

Quando abordamos o efêmero e o imaterial como categorias possíveis no enquadramento das obras, utilizamos a arte conceitual como um movimento norteador sobre a obra de arte enquanto ideia e processo e estamos constituindo reflexões sobre a desmaterialização processual presente nos museus.

A desmaterialização de obras a que nos referimos se apresenta sob três perspectivas: obras que foram produzidas para um processo gradual de desmaterialização, ou seja, a poética propõe o desaparecimento da matéria com o tempo, cuja experimentação é única temporalmente; a desmaterialização de obras como um fator determinante pela utilização de materiais de pouca durabilidade e que, quando adquiridas, o museu precisa, para comunicá-las, comprar novamente os materiais que as compõem; a desmaterialização como um processo resultante da perspectiva de vida útil de qualquer material utilizado nas obras, que, por sua vez, não serão mais expostas.

Tanto na primeira quanto na última perspectiva, a partir de um dado momento, não será mais possível ter a obra física, pois a mesma deixará de existir. Já na segunda perspectiva, há uma continuação da comunicação da obra. Fica evidente, tanto na primeira quanto na segunda perspectiva, que os artistas não estão interessados na matéria, mas na proposta da obra. Nesses casos, a poética é singular. No caso da terceira perspectiva, pode até existir a preocupação com o material, mas, com o tempo, é inevitável a degradação dos materiais, entendida como um processo natural da vida útil dos organismos componentes. Portanto, a obra desaparece, ainda que faça parte da ideia e da missão dos museus adiar ao máximo a perda física da materialidade dos seus acervos<sup>93</sup>.

A desmaterialização também pode ser compreendida como uma mudança de paradigma sobre a produção artística, em que não existe a preocupação com o duradouro, com a eternização da matéria e com o material utilizado, e a degradação mais rápida desse material

---

<sup>93</sup> O museu, com os processos de conservação e restauração, torna maior a vida útil de algumas obras. A conservação [preventiva] das obras e dos seus registros é um processo de controle na rotina dos museus, ou seja, um acompanhamento pormenorizado do acervo e dos demais documentos, a fim de evitar perdas – tanto da matéria quanto das informações –, juntamente com as ações de pesquisa e comunicação, que demonstram o dia a dia da instituição. Já a restauração é um processo em que alguma obra tenha a ocorrência da degradação da matéria, e cuja única forma de garantir a sua comunicação e pesquisa seja realizar algum procedimento de recuperação. Ambos os processos fazem parte da política de preservação das instituições museológicas.

pode representar a singularidade da poética<sup>94</sup>. O museu, quando lida com essas obras, precisa (re)pensar sobre o fator duração.

O que está sendo desmaterializado é a estrutura de regras que acompanha a tradição artística e juntamente com ela seus suportes. Estes não deixam de existir, mas passam para o plural. Portanto, o atributo material transforma-se em consequência dos objetivos do trabalho. Cada um colocou um problema, um questionamento, um ponto de vista sobre o mundo e seu atributo material auxilia na explicitação do que a obra está propondo. Logo, não estou repudiando a materialidade, apenas vinculando-a ao modo de fazer específico de cada um (COSTA, 2014, p. 189).

A desmaterialização da obra evidencia o tempo descontínuo: há um descontrole do tempo; mesmo que o museu tenha uma estrutura que possa salvaguardar adequadamente as obras, e o tempo seja desacelerado no espaço museus, em suas salas e reservas técnicas, algumas obras deixarão de existir por sua proposta inicial e/ou por seus materiais. Os lugares de memória podem até demonstrar interesse em parar o tempo, mas ele continua, e as obras de arte contemporânea desafiam essa noção de congelá-lo.

Portanto, a matéria passível de ser comunicada, preservada e pesquisada nas obras desmaterializadas está nos testemunhos documentais sobre as obras: fotografias, vídeos, esquemas de montagem, livros do artista, dossiês etc. Nesse sentido, pensamos no museu como um arquivo e/ou centro de documentação, cujos documentos serão fundamentais para compreender a produção artística presente e já ausente no acervo institucional.

### 3.3 Os desafios dos museus com as propostas da Arte Contemporânea

“Hoje, no Ocidente, não é o museu enquanto tal, mas o museu de arte contemporânea que lança dúvidas sobre a sua tarefa e provoca debates a sua aparência. Ele procura um rosto próprio e por enquanto segue no encaixe do antigo museu, com o qual, porém, já não tem mais semelhança. Para ser levado a sério como instituição, apresenta-se como a aparência daquela instituição que já é conhecida e reivindica o

---

<sup>94</sup> Essa mudança de paradigma influi nas construções críticas sobre a arte, provocando desafios àqueles que tentam criar textos sobre a produção artística tangenciada pela desmaterialização. Segundo Lippard e Chandler (2013, p. 163-164), “A [noção de] arte vem sendo vista como arte crítica, em vez de arte como arte ou arte sobre arte. Ao contrário, a desmaterialização do objeto pode eventualmente levar à desintegração da crítica tal como é hoje conhecida. A pedante ou didática ou dogmática base enfatizada por muitos desses artistas é incorporada na arte. Ela ignora a crítica como tal. O julgamento de ideias é menos interessante do que seguir as ideias estritamente. Nesse processo, pode-se descobrir que alguma coisa é tanto uma boa ideia, isto é, fértil e aberta o suficiente para sugerir infinitas possibilidades ou uma ideia medíocre, isto é, exaustiva, ou uma ideia ruim, isto é, já esgotada ou sem substância ou com tão pouca, que não possa ser levada adiante. (O mesmo pode ser explicado ao estilo no sentido formal, e estilo, exceto como marca pessoal, tende a desaparecer no caminho da novidade). Se o objeto se torna obsoleto, a distância objetiva se torna obsoleta. Em um futuro próximo pode ser necessário para o escritor ser um artista, assim como para o artista ser um escritor. Ainda haverá estudiosos e historiadores da arte, mas a crítica contemporânea talvez tenha que escolher entre originalidade criativa e historicismo explanatório” (LIPPARD; CHANDLER, 2013, p. 163-164).

direito questionável de expor também história da arte, embora só possa fazê-lo com obras que possuem apenas uma genealogia duvidosa no sentido da história da arte. A questão não consiste, portanto, em saber se devem existir museus de arte contemporânea, mas antes em saber se a forma convencional do museu e sua tarefa de apresentação histórico-artística ainda são apropriadas para isso. Há muito tempo eles se tornaram galerias de arte com oferta atual e palcos alternados do atomizado cenário artístico, mas que se encontram, contudo, sob a falsa obrigação de inventariar todo o seu acervo e canoniza-lo para história oficial da arte, servindo desse modo também ao mercado de arte, que é sempre dependente desse papel do museu” (BELTING, 2012, p. 192-193).

Algumas versões sobre as coisas, os objetos e as obras de arte são geradas nos museus – versões que estão sob duas perspectivas já mencionadas de ficção e invenção. Dessa forma, o museu é um lugar que cria e dá sentidos. Quando focamos em museus que têm acervos de arte contemporânea, estamos problematizando os alcances desses sentidos imbricados na autenticidade, que é ficcional. A ficção é compreendida, aqui, como o suporte da escolha e do recorte das obras de arte, que são adquiridas pelos museus e estão sob o crivo da escolha de um indivíduo ou de grupos, uma escolha pautadamente seletiva, inventada, criada.

A arte contemporânea, a arte do agora, é, também, arte do passado recente<sup>95</sup>; recente por fazer parte de uma história atual com suas dificuldades de enquadramentos e narração. Esta pesquisa traz algumas percepções sobre o universo da arte contemporânea, tangenciando obras que causam complexidades ao museu.

A arte contemporânea é uma arte que renova as formas de expressão artística existentes. Transgride limites desses diferentes meios de expressão artística, coloca-se entre eles, é “intermídia” e transgride significados correntes no uso da cultura. Neste sentido, é uma arte que propõe um constante processo de “resignificação”. É uma arte que põe em cheque a idéia de perenidade da obra, coloca em evidência a “atitude”, a situação em vez da forma. Estes são alguns dos fundamentos estratégicos da sua linguagem [das suas linguagens] (GONÇALVES, 2005, p. 36).

Essa transgressão da perenidade e do que é o tempo passado, certamente, é um convite para repensarmos o tempo e o espaço do museu. A duração faz parte dos processos museológicos, construída como uma representação do museu como o mito da preservação do eterno.

O mito da permanência da cultura material nos museus é confrontado com as práticas artísticas contemporâneas. Tanto o museu quanto a Museologia precisam enfrentar o agora, a fugacidade, o presente. Nesse sentido, estamos lidando com a não-perenidade, ou seja, com a

---

<sup>95</sup> Levantamos essa questão para afirmar que mesmo a obra de arte contemporânea, quando adquirida, está circunscrita no passado, pois foi produzida e aconteceu em um momento anterior à sua aquisição pelo museu.

iminência da perda – que não é um aspecto isolado dos museus que têm acervos de arte contemporânea, mas de todos aqueles que lidam com a cultura material, ou seja, com coisas que têm um tempo de vida útil limitado, em que são geradas possibilidades de salvaguarda, relacionadas à história da cultura, ao patrimônio, à memória e à identidade, (re)criadas nessas tentativas de preservação.

Necessidades de enfrentamentos se apresentam nos desafios de aquisição, documentação e exibição da arte contemporânea. Os museus precisam rever suas formas de preservação, comunicação e pesquisa das obras.

Como apresentado anteriormente, a produção artística fez e faz proposições que questionam a chancela do museu:

Las iniciativas artísticas de esta generación, ansiosa por integrarse en el ritmo real de la vida e implicar a un público renovado y más vasto, quebraron de tal modo el concepto convencional de obra de arte – pues se trata de propuesta efímeras, inmateriales, de dimensiones in museables, de trabajo sobre el paisaje –, que resultaban incompatibles física y conceptualmente con el museo (BOLAÑOS, 2002, p. 355)<sup>96</sup>.

O museu torna-se um espaço de contradição em relação à produção artística e ao tempo que tenta encaixar procedimentos de narração de diferentes áreas, como a história da arte, a história, a antropologia, entre outras. Podemos ver essas narrativas e os anacronismos, quando o museu adquire e comunica as obras de arte contemporânea, em que há um apelo pela necessidade de o conteúdo ser apreendido pelo público.

Os museus criam narrativas para apropriação do conteúdo das obras, e entendemos a importância dessas criações, pois evidenciam interpretações sobre as obras de arte. Segundo Freire (1999, p. 41), dar inteligibilidade é uma forma de preservar. Algumas obras de arte contemporânea precisam ser experimentadas, e não possuir um caráter conteudista que tenha de ser apreendido pelo público. O que importa é os sentidos criados por aquele que frui, até pela dificuldade de enquadrar os artistas contemporâneos em movimentos e escolas, sendo complexo para o museu engessar conteúdos nas suas narrativas.

Para Freire (1999, p. 41), a inteligibilidade não serve apenas para pensar no conteúdo a ser apreendido pelo público, mas também para:

[...] inserir os mais diferentes trabalhos dentro de um contexto que lhe dê significado, compartilhar um pouco da espessura de seus propósitos simbólicos e conceituais. Nessa perspectiva, não é possível interrogar o significado dos trabalhos sem pensar a instituição que os legitima (ou não) como obras, que os redime do esquecimento.

---

<sup>96</sup> As iniciativas artísticas dessa geração [anos 60] estavam ansiosas por ingressar no ritmo real da vida e envolver um público mais renovado e vasto e quebraram o conceito convencional de obra de arte – pois se tratavam de propostas efêmeras, imateriais, de dimensões não musealizáveis, de trabalhos transitórios – que resultavam em incompatibilidades físicas [materiais] e conceituais com o museu (tradução nossa).

Os enquadramentos que são realizados e necessários para o museu fazem parte da lógica de tornar possível a compreensão do que está no espaço. E são construções, como afirma Belting, em que o museu tenta encenar a conjugação dos tempos. Ou seja, o museu cria versões sobre as obras nos tempos passados e no tempo presente.

Para Belting (2012, p. 174),

[...] qualquer arte pode reivindicar a sua entrada no museu. Onde nenhum museu é mais capaz de satisfazer todas as reivindicações, cada museu se socorre com exposições alternativas, que dão a palavra a tais expectativas inconciliáveis numa sucessão de todas as teses concebíveis.

Essa afirmação apresenta questões relacionadas aos processos de aquisição nos museus, com destaque para os de arte.

Os museus são convidados a repensarem as suas narrativas sobre as obras de arte, mas essa reflexão é complexa, pois evidencia as fragilidades nos discursos produzidos pelas instituições, que têm a necessidade de criar versões a partir de definições que não abrangem a pluralidade de interpretações sobre as coisas, os objetos, as obras.

Uma vez que a obra é adquirida, o museu terá que estabelecer e operacionalizar as possíveis compreensões sobre a produção artística. Mas essas compreensões produzem anacronismos e constituem a dificuldade latente em determinar o que são as obras<sup>97</sup>.

A aquisição é realizada por especialistas que julgam a pertinência e o crédito a ser dado a uma obra de arte. As escolhas, juntamente com as narrativas propositivas sobre as obras, vislumbram as diversas linguagens e materiais da arte contemporânea. No entanto, em alguns museus, não existe comissão de aquisição. Esse é o caso do MAM-BA<sup>98</sup>, como veremos no próximo capítulo sobre a aquisição de obras por salões<sup>99</sup> e na documentação da instituição.

Essas questões sobre aquisição de obras precisam de reflexões sobre o sistema utilizado pelo museu. Nos parece que o acervo está parado em um tempo e que novas aquisições que

---

<sup>97</sup> Abordamos as dificuldades de narrar a arte contemporânea, então, como o museu poderá estabelecer narrativas sobre as obras adquiridas? A própria história da arte precisou – e precisa – constituir novas formas de análise, que, muitas vezes, estão presas às teorias de outros tempos. O museu terá que questionar, mais do que atribuir a sua narrativa à história da arte.

<sup>98</sup> A aquisição das obras pela instituição foi – e é – realizada por compra e doação nos salões de arte. Atualmente, não existe uma comissão de aquisição no MAM-BA. No caso específico dos salões de arte da Bahia, existiam duas comissões: uma de seleção dos trabalhos a serem comunicados no salão e a comissão de prêmio-aquisição, que, em alguns salões, não era composta por pessoas que atuavam como profissionais na instituição e que não levavam em consideração o acervo existente. Por um lado, verificamos uma pluralidade de materiais e linguagens das obras adquiridas, por outro, a dificuldade de compreender as possíveis relações das construções de narrativas sobre o acervo adquirido e o existente. Veremos, no próximo capítulo, algumas reflexões sobre os salões de Arte da Bahia realizados no MAM-BA.

<sup>99</sup> Estamos levantando essa questão para pensarmos na constituição do acervo, que parte da missão e visão da instituição. Não queremos fechar essa questão, deixamos em aberto a reflexão sobre a aquisição de obras por salões como uma iniciativa interessante para formação de acervo, mas com dificuldade a ser enfrentada na comunicação do acervo institucional. A comissão de aquisição pode fazer reflexões sobre o acervo existente e estabelecer diálogos com as obras premiadas.

ocorrem conjugam um novo tempo. Então como o museu pode proceder para operacionalizar o diálogo entre o acervo existente e as novas aquisições?

Na atualidade, o museu passa por uma crise de identidade sobre a sua função frente ao público e ao acervo, em tentativas de inventariar obras para produção oficial da história da arte e alimentar o mercado da arte. Este, por sua vez, atribuirá valor àquilo que está sob chancela do museu (BELTING, 2012, p. 193), bem como ao próprio museu, por ter em seu acervo obras de artistas considerados emblemáticos.

Nesse processo de entrada de obras de arte contemporânea em museus, a discussão levantada é, justamente, de formato, pois o museu ainda está fixado em uma ideia materializada e com uma narrativa histórica que não dá conta da arte contemporânea. Quando a obra de arte contemporânea é adquirida, verificamos a dificuldade de conceber a documentação, ou seja, de delimitar outros métodos ao catalogar, ao classificar, ao expor e ao compreender que as obras são diferentes entre si<sup>100</sup>.

Parece óbvio que documentar uma pintura é diferente de documentar uma instalação, mas a postura de alguns museus em compreender a documentação apenas como preenchimento de fichas não considera as diferenciações entre as obras tanto em linguagem como em material e aspectos históricos. Tecnicamente, sabemos que existem etapas semelhantes para todas as obras do acervo, em termos de processo na instituição, mas, ao classificarmos e realizarmos as pesquisas, veremos que estamos tratando de linguagens e propostas diferentes, que deverão acarretar processos curatoriais diferentes.

A arte contemporânea provoca o questionamento sobre formas de aquisição, de documentação e exibição das obras; os artistas criam obras com materiais muito diversificados e aparentam estar despreocupados com as progressões temporal e material.

Em algumas obras, o material não é a sua principal questão, muito menos quem a construiu<sup>101</sup>, mas, sim, a perspectiva da obra, a ideia, a proposta e como isso repercutirá no espaço e no público. Archer (2012, p. 56) menciona o artista Carl Andre com as 37 obras feitas de lâminas quadradas com vários tipos de metal (“36 obras individuais para formar uma 37ª no

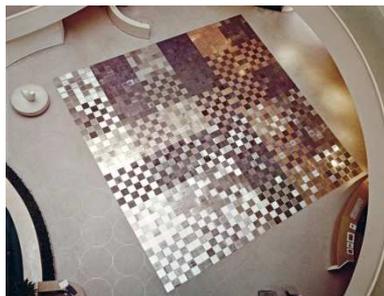
---

<sup>100</sup> Sobre a comunicação da obra, que é outro estágio em que a obra acontece no museu, Cristina Freire (1999, p. 35-36) aborda o valor da exibição em relação às críticas da arte conceitual sobre o museu, que é contestado, mas necessário “como lugar de exposição”. “[...] No limite, o valor da exibição quando agregado às coisas é que as torna ‘obras de arte’. Tal legitimidade é confirmada também pelo catálogo que irá assegurar sua memória, sua posteridade”. A comunicação de obras e objetos é o que aproxima o museu da sociedade, é o que demonstra os alcances da instituição, seja por meio de exposições ou produção de catálogos: são duas formas de o museu comunicar o seu trabalho e acervo. Chamamos atenção para fato de que, para chegar ao processo de comunicação, é preciso que o museu realize uma documentação adequada pautada em pesquisas e produção de informação e conhecimento sobre o acervo.

<sup>101</sup> No sentido de montagem.

vestíbulo do Museu Guggenheim”), compondo um efeito de degradê em cores entre elas. O autor chama atenção à experiência na obra: “Para que elas fossem plenamente percebidas, o espectador era convidado a caminhar sobre essas ‘planícies’. A sensação literal da obra, a densidade particular do metal, seu som e sua resistência as pisadas são todas partes do que ela pode dar ao ‘espectador’”.

**Figura 1** – Fotografia realizada no piso superior de Museu Guggenheim, visualização da obra 37th piece of work (1970) do Carl Andre



**Fonte:** Disponível em: <<http://www.phaidon.com/agenda/art/picture-galleries/2011/may/17/carl-andre-matter-matters/?idx=3>>. Acesso em: 12 out 2015.

A obra não é apenas circulada e captada pelo olhar, mas, sim, vivida com todos os sentidos: existe uma aproximação. E, como afirma Archer (2012, p. 56), a arte não é apenas apreendida pela assimilação das coisas comuns e, sim, como uma experiência cotidiana. O espaço, então, se torna o meio em que as obras são evidenciadas. Nesse sentido, os artistas farão provocações cada vez mais intensas com a produção e sobre a experiência.

A consequência do afrouxamento das categorias e do dismantelamento das fronteiras interdisciplinares foi uma década, da metade dos anos 60 a meados dos anos 70, em que a arte assumiu muitas formas e nomes diferentes: Conceitual, Arte Povera, Processo, Anti-forma, Land, Ambiental, Body, Performance e Política (ARCHER, 2012, p. 61).

Essa abertura entre definições, movimentos, categorias e fronteiras mostra o processo do artista – alguns atos que se tornam obras e que mostram uma rede de conexões. Serve de exemplo o artista Daniel Buren, que, na década de 70, produziu pôsteres com listras azuis e brancas que foram colocados em estações de metrô de Paris e produzidos, também, para exposição em outros lugares. O artista afirmava que todas essas ações eram parte do seu processo como fragmentos dispostos em diferentes lugares e propostas<sup>102</sup>.

**Figura 2** – Fotografia de Daniel Buren em Dusseldorf, Alemanha (1969)

<sup>102</sup>A obra apresentada constitui aspectos interessantes para pensar novos caminhos e estratégias para os museus. Primeiramente, o acontecimento dessas obras em espaços como museus significaria a performance da obra, ou seja, o acontecimento durante a sua comunicação, o seu deslocamento e a sua fragmentação no tempo e no espaço, o que significaria a sua transitoriedade e mudança constante. Ao invés de o museu compreender a obra como uma obra final, o museu tem de pensar na obra como processo e, dessa forma, documentar o acontecimento.



**Fonte:** Disponível em: <<http://doattime-arthistory.blogspot.com.br/>>. Disponível em: 12 out 2015.

O problema levantado por Buren não era que seria difícil ver sua obra em sua totalidade, mas que tal coisa seria mesmo impossível. O entendimento da arte como um conjunto de produtos pode ser visto aqui como dando lugar à ideia da arte como um processo que coincide, temporalmente, com a vida do artista e, especialmente, com o mundo em que essa vida é vivida (ARCHER, 2012, p. 73).

Aparentemente, na obra de Buren há uma permissividade e um encontro com a interpretação, com a proposta do fragmento e o modo como isso será entendido, com o diálogo honesto sobre a impossibilidade da totalidade visual da obra e o modo como isso será captado pelo público. Segundo Archer (2012, p. 78), o artista Lawrence Weiner faz considerações sobre como o observador terá um campo aberto para gerar as suas significações frente à proposta da obra, não importando exatamente o que o artista quis dizer, mas o que pode ser apreendido significativamente na experiência.

Algumas provocações são reveladoras para o sentido de representação do que é a obra de arte, como exemplo, o artista Joseph Kosuth, conhecido por sua obra *Uma e três cadeiras* (1965) – composta por uma fotografia de uma cadeira, uma cadeira e uma descrição sobre a cadeira –, cuja proposta é (re)pensar as representações da cadeira.

Usualmente os dois elementos fixados na parede seriam vistos como fatos secundários, apoiando e descrevendo o objeto principal, a cadeira. O que a peça pergunta, no entanto, é se podemos nos dar por satisfeitos com isso, ou se, de fato, a fotografia e o texto fotocopiado não existem, como cadeiras. Até que ponto a fotografia pode ser confiável como evidência de um estado de coisas? Ela certamente parece ser uma viagem da cadeira real diante de nós, mas pode ser muito ser a de outro item quase idêntico da mobília. Neste caso a sua dependência de cadeira estaria negada. A definição nomeia o objeto diante de nós, diz-nos o que ele é, mas também designa uma categoria na qual a cadeira “real” é apenas um exemplo individual (ARCHER, 2012, p. 82).

O caso narrado causa uma inquietação sobre a proposta final de uma obra, se é que podemos falar em uma obra final ao abordarmos a arte a partir da década de 60. Além das dificuldades em definir o que é essa obra, problematizamos como os museus lidam com esse

tipo de produção. Evidenciamos, também, as questões entre a obviedade das coisas e dos conflitos gerados pelas obras que serão expostas e que, mais uma vez, lidavam – e lidam até hoje – com o caráter do vestígio e do processo.

Entre os anos de 1968 e 1972, o artista Marcel Broodthaers ficou conhecido pelo museu fictício Museu de Arte Moderna, “uma extensa crítica ao sistema de museus”, que era constituído de diferentes departamentos organizados conforme o artista realizava exposições (ARCHER, 2012, p. 88).

A primeira seção, o Departamento de Águias, Seção Século XIX, situava-se em seu apartamento em Bruxelas. Era uma coleção de caixotes, cartões-postais e textos. “Esta invenção”, disse ele, “uma miscelânea feita de nada, partilhava de um caráter ligado aos eventos de 1968, isto é, a um tipo de evento político experimentado por todos os países”. A maior seção, vista na Kuntshalle de Dusserdolf em 1972, continha mais de 250 artefatos emprestados de coleções do mundo inteiro. Cada um retratava uma águia, símbolo difundido de poder e autoridade e emblema do próprio museu de Broodthaers (ARCHER, 2012, p. 88).

A classificação dada aos objetos questionava a lógica ordenadora estabelecida nos museus; o artista estabeleceu um museu com uma classificação própria. Segundo Archer (2012, p. 89), “a intenção disto era desafiar a imaginação: podiam aquelas coisas, tendo sido designadas como arte pelo sistema, ser ‘pensadas’ de volta ao fluxo da realidade de onde tinham sido colhidas?”. A obra de Broodthaers<sup>103</sup> questiona o caráter institucionalizador do museu, cujas definições e práticas são invenções perigosas e determinam reflexões frágeis sobre os objetos.

Nessa obra, evidencia-se uma crítica sobre a musealização dos objetos e dos sentidos implicados quando são adquiridos pelo museu. Essa lógica institucional da musealização, cujas “origens” até a sua entrada são escolhas carregadas de adjetivações, também alimenta as provocações dos artistas, que, por sua vez, desestabilizam uma lógica do valor agregado e dos discursos a serem produzidos.

Outros artistas, como os da Arte Povera<sup>104</sup>, questionavam essa ordem de valoração das

<sup>103</sup> Segundo Leal (2003), essa obra de Broodthaers não deve ser reduzida apenas à crítica institucional, mas também as definições, as categorias, os conceitos sobre a arte: “No fundo, Marcel Broodthaers faz uso as convenções que regem essa construção ficcional (entendendo aqui ficção no seu sentido mais lato) que acaba por ser qualquer museu — instrumento implacável da autonomização e singularização da arte — para criar uma outra ficção (agora já num sentido mais estrito). Por um lado, utiliza esse caráter ficcional do seu museu para questionar uma ontologia da arte demasiado centrada na fractura exposta pelo seu FINE | ARTS; por outro, usa-o para defender a sua própria obra da implacável morbidade associada à sua eventual institucionalização. Trata-se então de jogar em dois tabuleiros em simultâneo: no plano ontológico são o passado e o presente da arte que se vêem questionados; em relação à sua obra, é sobretudo um lance de antecipação do seu destino.”

<sup>104</sup> “**Arte povera**: a expressão foi utilizada pela primeira vez pelo crítico Germano Celant, primeiro num artigo publicado em Novembro de 1967, depois, no mês seguinte, por ocasião de uma exposição fundadora, *Arte Povera*, na galeria La Bertesca em Génova, Itália. Inspirada em Grotowsky, esta expressão designa a vontade de ‘empobrecer os sinais, reduzindo-os aos seus arquétipos’. Em [reação] contra a arte ‘rica’ da sociedade de

coisas e a deixavam nas mãos daqueles que observam uma liberdade de exploração ou, como os artistas da Land Art<sup>105</sup>, que criam na natureza, disponibilizando, no espaço museológico, os vestígios por meio das fotografias (ARCHER, 2012). Esses são alguns exemplos da complexa relação que o museu tem de resolver na conservação, na pesquisa e na comunicação quando possuem esses tipos de obras em seu acervo ou quando desejam registrar a existência dessas obras, ainda que estejam fora do seu espaço físico.

A utilização de meios como a fotografia e o vídeo será ferramenta para criar possíveis resoluções de como tratar as obras. A arte multimídia – que estabelece uma simbiose com outras linguagens, como a performance – será um recurso importante para o museu salvaguardar e construir um discurso para o futuro. Diferente da Land Art, que tinha a impossibilidade de colocar a obra no espaço, muitos artistas performers gravarão os seus trabalhos, e estes, posteriormente, serão expostos em galerias e museus, tais como o coletivo Fluxus<sup>106</sup>, Marina

---

consumo, como a *pop art*, os artistas da arte povera utilizam matérias naturais não transformadas (terra, carvão, pedras, vegetais) ou rudimentares (trapos). Os principais representantes do movimento são Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Marisa Merz, Mario Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto, Giberto Zorio.” (MILLET, 1997, p. 129)

<sup>105</sup>“**Land Art**: termo geral para designar os trabalhos [efetuados] na natureza, como os deslocamentos de terra e de pedras dos *earthworks* (‘obras de terra’) de Michel Heizer, Robert Smithson, Walter de Maria, mas também a utilização de [fatores] climáticos ou sazonais (assim, Dennis Oppenheim ceifa um campo desenhando um enorme X, 1969), ou ainda, à maneira dos artistas ingleses Richard Long e Harnish Fulton, as longas caminhadas no decurso das quais o artista deixa traços de sua passagem e tira fotografia” (MILLET, 1997, p. 132, grifo nosso/do autor).

<sup>106</sup>“**Fluxus**: movimento largamente internacional, retomando em grande parte as práticas subversivas do Dadá e onde se cruzaram músicos (John Cage, La Monte Young), poetas (Emmett Williams), cineastas (Jonas Mekas), dançarinos (Merce Cunningham), editores (Dick Higgins), autores de *Happenings* (Allan Kaprow, Claes Oldenburg), de [ações] (Ben), sem falar de todas as novas formas de arte que se inventaram: o *event* (George Brecht), o música/[ação]/vídeo (Nam June Paik, Wolf Vostell), a *mail art* (‘arte posta’, de Ray Johnson), a *eat art* (‘a arte comestível’ de Daniel Spoerri)... George Maciunas, animados de uma galeria em Nova Iorque, escolheu o nome *Fluxus* em razão do enorme número de significados que o dicionário atribui a este termo. Ele anunciou em 1961 a publicação de uma revista com esse título (ela só será publicada em 1964). Após um primeiro festival *Fluxus* em Wiesbaden, na Alemanha, em 1962, e até 1964, o *Fluxus* difunde em todo o mundo, através de festas e concertos, a ‘realidade da não arte’” (MILLET, 1997, p. 131, grifo nosso/do autor).

Abramović<sup>107</sup>, Joseph Beuys<sup>108</sup>, Yoko Ono<sup>109</sup>, entre outros artistas. Lembramos que não existe um padrão seguido pelos artistas: cada artista performer tem uma forma de criação, assim como nas outras linguagens, por isso também a dificuldade em definir e conceituar a arte contemporânea.

Poderíamos apresentar outros artistas e outras possibilidades de obras que, de alguma forma, nos fazem pensar sobre a arte e o museu. Em certa medida, as questões relacionadas à (não)duração das obras de arte nos museus geram reflexões. Reafirmamos que as obras continuarão sendo criadas e, provavelmente, serão adquiridas independente do seu material e das dificuldades de tratamento.

As obras adquiridas dão força ao discurso legitimador e de valorização do museu, mesmo aquelas que foram construídas por questionamentos e incômodos dos artistas frente a esse espaço. Mesmo os artistas citados anteriormente, questionadores do espaço museu e de suas práticas, tiveram algumas de suas obras musealizadas.

O museu não perdeu a sua vocação como um dos lugares de preservação da cultura produzida por indivíduos e grupos e de legitimização do que se produz no “mundo” das artes. Nesse quadro, uma questão que se apresenta é o enfrentamento das dificuldades de preservação e comunicação das obras, das possibilidades do que pode ser preservado e do entendimento e definição do que é representativo para a sociedade.

Dito isso, como gerar no museu narrativas sobre a arte contemporânea frente as suas (in)definições? Sabemos que os museus lidam com a arte contemporânea, traçam estratégias experimentais com curadores e artistas sob diferentes linguagens e propostas, ambientando a

---

<sup>107</sup> Marina Abramović nasceu em Belgrado, Iugoslávia (1946) e foi integrante do grupo Fluxus, conhecida por suas performances que colocam à prova os limites do corpo. Recentemente, alguns dos seus trabalhos foram apresentados na mostra *Terra comunal*, no Sesc Pompéia, em São Paulo, entre os dias 11/03 a 10/05/2015. “A Mostra Terra Comunal, dedicada à obra da artista Marina Abramović, aborda, em diferentes espaços, os três elementos focais de sua prática: O engajamento de seu corpo na construção artística, presente em extensa retrospectiva desenhada a partir de obras históricas, sob curadoria de Jochen Volz; o envolvimento do público na desconstrução dos limites entre performer e observador; e a criação de processos e métodos para a multiplicação das possibilidades desta linguagem em diálogo com outros artistas e com o público, a partir das reflexões e propostas do Instituto Marina Abramović – MAI”. (Disponível em: <[http://www.sescsp.org.br/programacao/54678\\_TERRA+COMUNAL+MARINA+ABRAMOVIC+MAI#/content=saiba-mais](http://www.sescsp.org.br/programacao/54678_TERRA+COMUNAL+MARINA+ABRAMOVIC+MAI#/content=saiba-mais)>. Acesso em: 12 out 2015).

<sup>108</sup> Joseph Heinrich Beuys, artista alemão, nasceu em Krefeld (1921-1986), produziu obras de arte conceituais e foi integrante do Fluxus. O artista é conhecido como teórico da arte por trazer a definição de arte a partir da arte-vida nas experiências diversas do artista e do público. (Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/artists/540>>. Acesso em: 12 out 2015). A obra considerada mais singular de Beuys é *Como explicar quadros a uma lebre morta?*.

<sup>109</sup> Yoko Ono nasceu em Tóquio, Japão (1933). É artista de linguagens múltiplas e cantora, também integrante do Fluxus. (Disponível em: <<http://www.moma.org/collection/artists/4410>>. Acesso em: 12 out 2015). Artista consagrada por performances, principalmente a intitulada “Cut Pieces”.

pluralidade das narrativas nas exposições e na recepção estética. Isso pode demonstrar que o museu deve construir uma agenda de práticas reflexivas e questionadoras sobre a própria vocação.

A partir do que é selecionado, adquirido e narrado dentro do museu, são suscitadas e geradas questões sobre a arte contemporânea, se estamos falando de uma arte que propõe a experiência. Nesse contexto, são os documentos e as próprias obras que serão evidências para a compreensão e a problematização sobre as práticas artísticas, assim como as vivências do público e o questionamento do papel do museu na sociedade.

Em comunicação sobre o nosso projeto de pesquisa<sup>110</sup>, ouvimos que os artistas não estão interessados em saber como será o futuro das suas obras. Ressaltamos que as generalizações podem causar fragilidade ao discurso, pois alguns artistas estão, sim, preocupados com a posterioridade das suas obras, independente dos materiais utilizados na produção. Não fosse assim, não as encaminhariam para um espaço museológico, de preservação. Entre outras coisas, não podemos perder de vista o fato de que ter uma obra adquirida por um museu dá status ao artista e pode resultar na valorização econômica de sua produção.

No universo dos museus de arte contemporânea, o artista pode e deve conduzir parte do trabalho curatorial interno<sup>111</sup>, pois é preciso conhecer a sua poética e o modo como isso se relaciona com a obra adquirida e com o acervo. Quando a obra é adquirida pelo museu, pode ser um verdadeiro campo expandido para a obra e o artista. Primeiro porque, a depender da obra, dos materiais utilizados e da poética instaurada, algumas alterações – seja de ordem física e até mesmo nas abordagens das narrativas – poderão ocorrer durante a existência da obra no espaço museológico. Segundo porque apresenta o desenvolvimento da produção de um artista: é possível conhecer temporalmente as obras produzidas por ele, as diferentes linguagens e suportes utilizados, as transições da poética e o amadurecimento da produção.

A proposição deste trabalho é pensar o museu como um lugar processual e experimental, a partir das possibilidades que a arte nos apresenta na pesquisa e na atuação profissional. A arte contemporânea continua apresentando usos de diferentes materiais e linguagens<sup>112</sup>, obras com suportes e poéticas diferenciadas, marcadas pela transitoriedade e pela não-perenidade, apresentando desafios aos museus.

---

<sup>110</sup> XV Seminário de Integração Curso de Museologia/Museus da Cidade do Salvador & II Seminário de Pesquisa do Programa de Pós-Graduação em Museologia, em Salvador (2014).

<sup>111</sup> Principalmente para a documentação e a exposição das obras.

<sup>112</sup> Segundo Millet (1997, p. 94), a arte contemporânea faz surgir verdades, “A verdade da própria arte. As obras não nos dão apenas a admirar o seu tema, mas também, explicitamente, os seus métodos e as suas matérias. Elas fazem, igualmente, remontar à superfície da nossa consciência muitas verdades escondidas ou recalçadas, as do corpo, por exemplo, da sexualidade, do inconsciente”.

### 3.4 A (re)significação da obra e do museu

“[...] O espaço do museu deixa de ser o espaço final de consagração da obra, mas se torna ponto de partida pela densidade de seus sentidos simbólicos. O museu se torna moldura e contexto [...]” (FREIRE, 1999, p. 51).

A partir das leituras realizadas para este capítulo, apresentamos a década de 60 como marco inicial sobre as mudanças de paradigma da produção artística, cujos artistas fizeram críticas às instituições e produziram obras transitórias, efêmeras, imateriais que problematizavam noções sobre a perenidade e a temporalidade. Essas obras fazem parte do sistema da arte, que tem o museu como um dos lugares de legitimação da produção artística.

As mudanças ocorreram por meio de continuidades e rupturas a partir de questionamentos sobre o que se considerava arte, reflexões sobre como são constituídas as poéticas, materiais que os artistas utilizam e representações utilizadas para a ficção e a invenção na produção. Constatamos que a relação entre a produção artística e a produção da cultura material se dá no processo em que a arte alcança aquele que vê e a experimenta. A arte contemporânea se enquadra na dinâmica da aproximação à cultura, ao real.

Nesse sentido, este tópico apresenta as aproximações da arte contemporânea nos museus com o público, em cujo espaço as obras reconfiguram novas formas das práticas dos museus e apresentam propostas de recepção estética mais experimentais. Há – ou deveria haver – um trabalho constante de (re)significação da obra de arte. Essa proximidade e a realização das produções com representações plurais sobre a cultura aproximam o artista às realidades, ao cotidiano do público.

Segundo Artur Danto (2006, p. 203), nas atuais práticas artísticas, há um contato imediato com o público, são feitas críticas aos museus e as poéticas das obras têm conteúdos com aspectos políticos e de denúncia, o que aproxima as pessoas das proposições dos artistas.

Visto que existe um aspecto da arte contemporânea que, talvez, a distinga de toda arte feita desde 1400, suas ambições principais não são estéticas. Seu modo principal de relacionamento não se destina a espectadores enquanto espectadores, mas a outros aspectos das pessoas a quem a arte se dirige, e portanto o domínio principal de toda essa arte não é o próprio museu, e certamente não os espaços públicos constituídos como museus em virtude de terem sido ocupados por obras de arte que sejam fundamentalmente estéticas e que se dirigem às pessoas basicamente como espectadoras (DANTO, 2006, p. 204).

Danto afirma que a arte contemporânea é um campo expandido para o estabelecimento de diálogo com aquele que vê, ou seja, dependendo de como a obra de arte é apreendida

enquanto reflexo das experiências do cotidiano e da vida de qualquer pessoa<sup>113</sup>. Os espaços como museus estão presos a perspectivas históricas que, aparentemente, não são adequadas para preservar e comunicar práticas artísticas contemporâneas. Justamente por isso, o autor afirma que as obras de arte contemporânea não têm as ambições estéticas como obras de arte de outros tempos<sup>114</sup>.

Pode-se supor que o tipo de arte que o museu define teve o seu momento e que o conceito de arte passa por uma revolução tão notável quanto aquela da qual o conceito surgiu, em torno do ano 1400, e que fez do museu uma instituição exatamente adequada à arte deste tipo. Eu próprio argumento aqui, e em diversos lugares, que é chegado ao fim da arte, significando que a narrativa gerada por esse conceito encontrou o seu fim internamente projetado. Quando a arte muda, o museu pode desaparecer gradualmente como a instituição estética fundamental, e as exposições extramuseológicas [...], em que arte e vida estão muito mais estreitamente entrelaçadas do que permitem as convenções do museu, podem se tornar a norma. Ou então o museu pode ele próprio se tornar esteticamente marginalizado, uma vez que se torna tribalizado em relação ao que ainda pode permanecer como cultura artística dominante, compreendida como território de certos tipos sexuais, econômicos, raciais. Por certo que isso suprimiria muito da pressão exercida sobre o museu – o que também teria o seu preço (DANTO, 2006, p. 208-209).

O museu carrega simbologias estéticas e normativas que, para Danto, são incompatíveis com a produção artística contemporânea. No entanto, essa possibilidade de desaparecimento do museu não ocorreu: o museu se adequou – e se adequa – à arte contemporânea.

Segundo Freire (2015, p. 65), no Brasil pós-segunda guerra mundial, os museus de arte se guiaram por uma perspectiva da arquitetura, “[...] uma espécie de ‘fator Niemeyer’ é decisivo nos processos museológicos brasileiros onde modernização e museus são correlatos”. Ou seja, há uma ideia da acepção da modernidade na sociedade brasileira a partir da construção de museus de arte. No entanto, os museus não romperam completamente com a ideia materializada e datada de preservação e comunicação de obras de arte, mesmo em um projeto moderno.

De qualquer maneira, dividem-se em pelo menos três dispositivos conhecidos de guardar e do narrar nos museus. São eles: a biblioteca, o arquivo e a reserva técnica. Essa separação de lugares físicos epistemológicos define as práticas nas instituições artísticas e as obras conceituais de caráter documental (as publicações de artistas de forma especial) criam distúrbios nessa lógica sectária (FREIRE, 2015, p. 62).

Os distúrbios mencionados pela autora são as complicações da operacionalização

<sup>113</sup> Segundo Freire (2005, p. 68), “As proposições de Lygia Clark, as situações de Artur Barrio, os parangolés de Hélio Oiticica, assim como as inserções de Cildo Meireles sugerem outros parâmetros que possam articular eixos de interpretação de universos sociais, antropológicos, psicológicos, políticos, econômicos, etc. Cabe ao público assumir um lugar mais ativo na relação com a obra. Seu corpo em movimento é que completa um parangolé, por exemplo, e a situação vivida é motor para a criação”.

<sup>114</sup> Poderíamos pensar sobre a função da arte em outros tempos e na (não) função da arte contemporânea. As propostas artísticas são produzidas sobre contextos e problemáticas diversas, e não necessariamente a sua produção possui um vínculo institucional e de enquadramento. É preciso pensar na possibilidade de indefinição como característica da arte contemporânea.

técnica do trabalho em museus<sup>115</sup>, pois as obras são de complexa classificação: algumas ocorreram e se encontram em outros meios, o que, muitas vezes, torna difícil o tratamento técnico nesses espaços, principalmente de obras que tiveram uma materialidade e deixaram alguns resquícios e vestígios dos materiais.

As complicações podem dificultar o tratamento técnico nos museus, mas estes encontraram e encontrarão formas de operacionalizar as obras de arte contemporânea, seja na busca de novos termos e definições para classificação, catalogação e os demais processos de documentação, seja na preservação da informação e das narrativas imateriais das obras ou na comunicação, com uma junção com a recepção estética, em que o público (re)significará as obras.

Trata-se, de qualquer maneira, da necessidade de considerar, mais uma vez, nas práticas museológicas, a passagem do objeto autônomo aos processos. Nessa medida, não basta restaurar no museu os objetos em sua fisicalidade, muitas vezes precária, mas, sobretudo, investigar e dar a ver os processos subjacentes à sua circulação e os enunciados que sustentam os espaços de sua legitimação (FREIRE, 2015, p. 63).

A obra de arte contemporânea é passível de compreensões múltiplas e, a cada experiência com a obra e com os documentos relativos à produção, entendemos o caráter processual de algumas práticas artísticas. Além de serem processuais, as práticas artísticas nos remetem a questionamentos, como por exemplo: “[...] como saber se a fotografia de uma ação ou performance é uma obra de arte, ou um documento artístico, por exemplo. Como distingui-los? Tal pergunta pode não ser relevante ao visitante, mas é decisiva para o curador de coleções” (FREIRE, 2015, p. 63). A decisão de atribuir se a fotografia é ou não uma obra de arte surge de duas possibilidades: a primeira é como o artista opera o seu trabalho, ou seja, a sua poética, e a segunda é se a obra de arte está institucionalizada. Essa compreensão pode partir do museu, ou seja, é uma decisão da instituição.

Nesse sentido, começamos a pensar sobre autoria. O museu assume categorias, termos, definições e realiza pesquisas a partir dos documentos que possui e das publicações oriundas das produções dos seus profissionais e de pesquisadores externos. Assim, o museu forja as suas compreensões sobre as obras de arte e constrói formas de narrar. Assim que a obra é institucionalizada, a responsabilidade recai sobre o museu, que assume as posturas sobre a produção, sendo possível a existência ou não de um diálogo entre instituição e artista. Então,

---

<sup>115</sup> Um dos problemas é a setorização do museu, que interpreta algumas produções, fazendo diferenciações complexas dos meios e das técnicas, direcionando as obras conforme os materiais para serem guardadas: na reserva técnica, porque são objetos; no arquivo, porque são documentos escritos em papel; na biblioteca, porque são livros (FREIRE, 1999, p. 44).

na produção artística contemporânea, a autoria não está apenas em uma lógica do artista, mas, também, no processo das obras dentro das instituições e nas experiências dos públicos<sup>116</sup>.

As obras são (re)criadas e (re)significadas nos museus, como relatamos no caso da Laura Lima e do MAM-SP. É com base no registro que pensamos a constituição do primeiro passo narrativo, que significa arquivar para “[...] reunir e organizar fragmentos da existência” da obra de arte (FREIRE, 2015, p. 63).

Registros podem ainda se apresentar como partituras, isto é, enunciados e textos narrativos propondo ou arrolando ações para uma eventual execução futura. Nesse caso, o documento não se refere unicamente ao passado, mas é no presente que se atualiza na percepção do público. São assim imagens dialéticas pois conjugam o passado de onde provém e o futuro para onde se dirige (FREIRE, 2015, p. 63).

Para Freire, a questão do registro demonstra não somente a transitoriedade da obra, mas a transitoriedade entre passado e futuro no museu, cujas estratégias do presente em constituir bancos de dados sobre as obras geram as narrativas.

O museu configura-se a cada dia como uma zona de contato privilegiada que articula banco de dados e narrativas. Do ponto de vista do trabalho curatorial, as narrativas subjacentes à produção e circulação das obras presentes nas coleções sugerem outros parâmetros, certamente não retinianos, para compreender a relação peculiar entre documento e obra de arte. Para tanto, a pesquisa é fundamental. Há que investigar, portanto, junto aos próprios artistas, seus pensamentos e ideias latentes nas obras. Nos arquivos de instituições, as histórias das exposições e as trajetórias de legitimação em suas múltiplas órbitas. Tais relatos advindos da investigação deverão ser mais uma vez reinvestidos de um potencial narrativo e multiplicador pela percepção do público (FREIRE, 2015, p. 64).

Alguns artistas produziram – e produzem – registros sobre a sua própria produção, pois a obra não é entendida como final. Mais uma vez, ressaltamos o termo processual como uma característica fundamental de algumas obras de arte contemporânea. Esses registros demonstram preocupação em mostrar o processo de criação em torno da obra.

Atualmente, a sensível maioria dos artistas dedicados à experimentação tem no registro um elemento múltiplo crucial para a constituição da base memorial de suas práticas, antes e depois de um dado ápice poético, seja ele o momento de realização da *performance*, seja a reação ilustrada de um determinado público. A tecnologia tem mesmo eliminado o sentindo temporal de antes e depois, numa coabitação entre tempos que tornam o registro um *próprio* essencial para a circulação de determinado ato criador. Pouco a pouco a ética de tais procedimentos volta-se para a estética do arquivamento e reapresentação contínuos (OLIVEIRA, 2011, p. 3)<sup>117</sup>.

<sup>116</sup> É preciso que o museu tenha cautela ao lidar com as obras e com os artistas e gere as narrativas de forma contextual. Para Freire (1999, p. 55) é preciso que o museu faça análises sobre a obra de arte e a trajetória do artista, para que entenda a “posição, inserção ou exclusão” de ambos no sistema de valores e representações.

<sup>117</sup> Segundo o autor, há uma compreensão da importância do registro como um fator de representação, circulação e comunicação da obra, mesmo de obras consideradas imateriais pela não-existência em meio físico. “Paradoxalmente, o arquivamento da experiência da obra ‘imaterial’, por meio dos registros, faz surgir a ausência da obra, como objeto, porque se tornou uma experiência não permanente. Do mesmo modo, o arquivo apresentamos uma escrita sobre a obra (vídeo, fotografia, imagens digitais etc.). Uma presença traduzida em outra linguagem.

O museu de arte lida com a ficção da representação dos artistas por meios das obras. Segundo Leal, o museu<sup>118</sup> como um “espaço de deriva significacional dos objectos, mas também como lugar de uma intensa manipulação e domesticação da sua própria existência”, a todo momento, revê a sua postura diante do seu acervo, da sua missão, do seu público e da sociedade.

A ficção museológica mencionada pelo autor demonstra as possíveis falhas do museu, mas também abre questões de (re)pensar esse lugar. Todas essas discussões sobre produção artística, autoria, recepção estética, definições e narrativas demonstram o poder e a necessidade do museu em se repensar e apresentar outras possibilidades de prestar um serviço à sociedade.

Por isso a escolha da arte contemporânea como parte do nosso objeto de estudo: pela dificuldade em ser narrada, mas por considerar que o museu pode constituir o acervo com obras das mais simples às mais complexas e propor exposições, pesquisas, ações culturais etc. O fato é que a arte contemporânea questiona a zona de conforto do museu, marcada pela compreensão enquadrada das obras e de uma cultura materializada, que deve ser (re)significada a cada instante no espaço.

### **3.5 A documentação museológica como registro do *efêmero e imaterial***

“Pode a obra atuar simultaneamente na atualidade e na virtualidade? Não estaria o registro, no espaço da experiência estético-poética contemporânea, conformando um problema filosófico: a possibilidade de um evento passar e, ao tempo, permanecer?”(COSTA, 2009, p. 30).

Durante o capítulo, apresentamos alguns aspectos conceituais da arte contemporânea, os desafios dos museus frente às categorias efêmero e imaterial – com provocações sobre a

---

Presença mediada, que exige conhecimento do pesquisador para compreender a extensão e as propriedades apropriadas pelo registro” (OLIVEIRA, 2011, p. 3).

<sup>118</sup> Leal nos apresenta, de forma crítica, a postura do museu: “Os museus, na sua lógica cumulativa e incorporadora, operaram desde o seu aparecimento no sentido de uma dessacralização dos objectos, tendo surgido no exacto momento em que determinados objectos deixaram de ter um papel seguro num dado quadro mítico. Por isso, e desviando um pouco os argumentos de Thomas Pavel (1986), terá sido, entre outros aspectos, do enfraquecimento da crença nas construções mitológicas associadas a esses objectos que surgiu a ficção museológica. Outro modo de olhar para esta descontextualização do objecto artístico é sublinhar a perda da sua função social, o modo como este viaja de um contexto sagrado para um outro profano, desligando-se do real quotidiano e procurando progressivamente uma autonomia e auto-referencialidade. Nessa viagem, os objectos incorporados no museu terão perdido a protecção e a coerência totalizante e inviolável do espaço do sagrado e, por isso, como qualquer outra ficção, os museus viram-se obrigados a recorrer a todos os meios possíveis para se fazerem reconhecer e aceitar. É que, como recorda Pavel, se não medimos a verdade de um mito, já as ficções estão constantemente sujeitas a julgamento e cabe-lhes construir e fornecer os seus próprios instrumentos de legitimação. Assim, os museus foram revelando a construção de intrincadas narrativas capazes de explicarem e conferirem um sentido aos seus espólios”. As narrativas da ficção museológica são existentes até os dias atuais: o museu (re)significa os seus objetos e, com pesquisas, conduzem abordagens – tendenciosas ou não – sobre a atualidade e o passado com possibilidades de interpretação.

duração temporal e material das obras de arte –, a desmaterialização como processo no museu e as possibilidades de (re)significação das obras conforme as narrativas e a recepção estética. As interpretações que surgiram apresentam dois aspectos: primeiro, o museu com acervo de arte contemporânea lida com as obras que têm diferentes materiais e linguagens e segundo, o museu tem poder de decisão sobre a classificação das obras, independente do fato de ser um espaço criticado e com dificuldades em narrar as (in)definições da produção artística contemporânea.

O museu que assume as suas responsabilidades como equipamento cultural que presta um serviço à sociedade e consegue realizar as suas ações deve entender a si mesmo como um lugar de pesquisa, pois esta suscita reflexões sobre os caminhos possíveis para realização das ações nos museus, como é o caso deste trabalho sobre documentação museológica.

O museu precisa conhecer o seu acervo, ter profissionais e aceitar pesquisadores externos que realizem pesquisas em diferentes áreas e disciplinas, para que sejam criados objetivos e estratégias para comunicação, preservação e pesquisa sobre as obras e o acervo em geral.

Os objetos, as obras, os documentos musealizados possuem sentidos oriundos de suas características intrínsecas e extrínsecas. Esses sentidos são gerados a partir do que há de informação e das informações que são geradas dentro das instituições. Quando essas informações são sistematizadas, o museu inicia o processo de pesquisa. Isso é evidenciado e se reflete na operacionalização técnica nos setores dos museus e na produção de conhecimentos, seja em exposições, seja em ações culturais e educativas, catálogos, dissertações, teses, artigos etc.

Assim que as obras são adquiridas, a documentação museológica inicia o processamento técnico e a pesquisa para classificação e catalogação das obras. A documentação é fundamental para o efetivo funcionamento do museu. Mas e quando não existem obras ou objetos para documentar? Ou, ainda, quando temos objetos e obras em processo de desaparecimento? O que fica? O registro e o vestígio.

A documentação de obras de arte contemporânea classificadas nas categorias efêmero e imaterial ocorrem por meio do registro<sup>119</sup>: livros de artistas, dossiês, fotografias, vídeos, cópias e outros documentos que comprovem a existência temporal e espacial das obras. Ou seja, as

---

<sup>119</sup> Substantivo Masculino, 1. Ação ou efeito de registrar; 2. Transcrição, em livro próprio, de documentos, nomes, títulos etc., públicos ou privados, como prova de autenticidade. (Utilizei o comando define: registro no google). O registro também é realizado em obras que tenham materiais de maior duração para a produção de catálogos, pesquisas, retrospectiva dos artistas etc. No caso de obras efêmeras e imateriais, o que fica é apenas os documentos oriundos das práticas artísticas e produzidos pelos museus.

obras, os vestígios materiais das obras e os registros serão considerados documentos pelo museu.

A noção de documento é subtendida pela ideia de autenticidade (o documento é uma prova), de vestígio (ele tem um valor testemunhal), mas também por um valor didático (ele informa; instrui), como indica sua etimologia latina (*documentum*, do verbo *docere*, que significa “ensinar”). Ao reconduzirmos essas três acepções do termo, podemos considerar, *a priori*, que a documentação que os artistas estabelecem sobre suas obras constitui um vestígio delas, que esse vestígio atesta sua existência e as instrui (BÉNICHOU, 2013, p. 172).

Essa noção de documento é uma característica em comum dos objetos e das obras dos museus<sup>120</sup>, mas a sua configuração na arte contemporânea provoca distúrbios da lógica material das instituições, abrindo um repertório de possibilidades de suportes e materiais, como também a problematização do que é a obra, o que deixa de ser a obra e/ou o que se torna uma nova obra a partir dos vestígios considerados documentos. Segundo Costa (2009), a partir da década de 60, a técnica deixou de ser o essencial para a produção artística.

O contexto da crise das especificidades dos suportes e, principalmente, do plano pictórico foi incentivado por práticas artísticas temporais e processuais. Os artistas plásticos descobriram o corpo e o ambiente, mas também o filme, e logo, o vídeo – *portapack* da Sony chegou ao Brasil em meados da década de 1970. Não apenas numerosos dispositivos eletroeletrônicos de produção e reprodução de imagens passaram a ocupar a cena artística e os ambientes de diversas práticas em arte, como os artistas plásticos não tardaram a explorar as então recentes imagens digitais dispostas no próprio ambiente da galeria, o que se tornaria conhecido, nos anos 1990, como “instalações” (COSTA, 2009, p. 18).

A arte contemporânea, a partir do registro, é compreendida como uma arte processual, construída sobre os alicerces da impermanência no presente e para o futuro. Essa impermanência está no sentido material das obras, do acontecimento momentâneo, mas que pode ser captada por meio do registro. Costa (2009, p. 21) chama essas obras de *obras-eventos*.

Com a obra-evento, portanto, apareceu um elemento inesperado na prática artística: o acúmulo de fragmentos e restos das intervenções, a sobra de elementos materiais de ações, performances e instalações. Restariam também fotografias, filmes e, mais tarde, vídeos que documentam eventos e ações dos artistas. Uma fotografia, um objeto, um desenho, um esquete, uma frase sobre algum papel, uma ideia: fragmentos que podem se desdobrar em novos trabalhos, dando continuidade ao processamento inicial. Em outras palavras, os desdobramentos se tornam possíveis ao tomar como ponto de partida os fragmentos remanescentes, uma vez que estes pertencem à ideia e ao processo de trabalho (COSTA, 2009, p. 21).

Além da possibilidade de os fragmentos tornarem-se outras obras, podemos entender o caráter documental dos trabalhos de alguns artistas<sup>121</sup>, que contribuem para a documentação a ser realizada sobre as obras adquiridas pelos museus. Quando documentamos obras, estamos

<sup>120</sup> O fato é que todos os objetos e as obras de arte podem ser considerados vestígios da cultura material. Como algumas obras de arte contemporânea possuem apenas resquícios materiais e registros documentais, isso pode afetar a lógica material do museu, principalmente quando há que se preservar e comunicar esses fragmentos.

<sup>121</sup> A documentação como processo de criação.

criando uma rede de narrativas possíveis. O artista, quando produz registros sobre o seu trabalho, tem outras perspectivas – como afirma Costa (2009, p. 22), que o que o artista produz não é uma mera documentação, mas sim o desdobramento processual do trabalho artístico. Assim que o museu se apropria dos registros dos artistas, constrói outros discursos sobre as obras.

O registro em contexto de arte é um ato heterogêneo. Pode atuar entre imagens ou entre imagens e materialidades, e entre o documentário e a ficção, mediando suportes e relacionando subjetividades, entre outras ações possíveis. É certo que nada tem a ver com sentidos que implicam o verdadeiro, entendido como sistema lógico a exigir comprovações da ordenação do visível. O registro, em vez disso, mostra justamente uma potência que problematiza os sistemas arquivísticos da nossa cultura atual (COSTA, 2009, p. 32).

As práticas artísticas contemporâneas questionam o registro como uma ferramenta da autenticidade, mas, quando as obras entram no museu, os registros são a comprovação de que existiram, mesmo que representem documentos<sup>122</sup> fragmentados. As dificuldades estão nos enquadramentos que serão utilizados pelos museus, se a obra que ocorreu pode ser considerada uma nova obra e onde serão guardados os fragmentos, os documentos e os vestígios: na reserva técnica? No arquivo? No centro de documentação? Na biblioteca?

As convenções institucionais podem aprisionar a obra de arte, que pode ser criada sob a iminência da impermanência. Mas, quando a mesma entra no espaço museológico, o papel do museu é preservar o que for possível e/ou declarar que possui em seu acervo uma obra efêmera, cuja existência será comunicada por meio dos catálogos.

O museu entra em contradição no momento em que preserva as obras e os documentos e considera o caráter efêmero das obras. A sua base de materialidade está suspensa no tempo, pois é colocada em questão a duração.

Esse movimento se explica pela distinção de estatuto artístico e documental que subjaz a todo o campo da arte, suas instituições, suas práticas e os discursos nele elaborados. A separação entre obra e documento é fundamental nas instituições museológicas, onde a documentação é conservada na biblioteca, no centro de documentação ou nas coleções de estudo, enquanto as obras tomam seu lugar na coleção do museu propriamente dito. De mais, as convenções de apresentação de documentos e de obras são diferentes; os profissionais dos museus procuram, em geral, distinguir o estatuto respectivo de cada um. Do ponto de vista da exegese, a obra é o objeto de interpretação, enquanto que o documento procede de uma fonte que informa sobre a obra e que permite apoiar a sua leitura (BÉNICHOU, 2013, p. 172-173).

Os museus foram encontrando – e encontram – formas de lidar com os fragmentos das

---

<sup>122</sup> Segundo Hélio Ferverza (2009, p. 47), os “documentos podem ser usados tanto para atestar a autenticidade de uma obra quanto para auxiliar na compreensão de como ela foi construída ou apresentada, de quais processos participaram de sua concepção e de sua realização, de como foi pensada por seu autor e também do modo como foi recebida”.

obras: compreendem que a documentação dos artistas é uma documentação como processo criativo, que os fragmentos guardados podem representar a natureza híbrida das obras e dos documentos – pois podem representar o resquício – bem como a possibilidade de uma nova obra<sup>123</sup>. Os documentos têm um vínculo com a obra que aconteceu: são inseparáveis, mas podem estar em setores diferentes, como em arquivos, bibliotecas, centros de documentação etc.

Mas, como diferenciar um documento sobre a obra e a obra como documento? A dificuldade de enquadramento da arte contemporânea gera também dificuldades em compreender esse universo amplo, ou seja, a questão é: como separar que isso é uma obra e esses são os registros sobre a obra. As fronteiras estão entre os registros produzidos pelos artistas que são parte do processo criativo e poético, que podem fazer parte da obra e os registros como anedotas, anotações, insights sobre um determinado trabalho, que serão utilizados como citações da produção da obra. Somos forçados a constatar que na arte contemporânea o caráter segundo do documento em relação à obra não é mais o modelo dominante. Seria preciso para tanto apreender os corpus documentais de artistas como objetos autônomos ou continuar a pensá-los em relação às obras às quais eles são ligados? A atualidade artística testemunha uma forte tendência a privilegiar a primeira opção e a cortar a ligação que o documento estabelece com a obra. As exposições e os textos teóricos que recentemente são consagrados aos documentos provenientes de performances são veementes a respeito disso. A análise sucinta de alguns dentre eles mostra os problemas que uma estetização tão radical do documento pode acarretar tanto de um ponto de vista historiográfico quanto estético (BÉNICHOU, 2013, p. 182-183).

Cada caso tem suas peculiaridades. O museu precisa verificar – juntamente com a comissão de aquisição e, quando possível, com o artista – o caráter híbrido da obra e dos registros, que por sua vez podem estar relacionados às obras, mas podem ser, como afirma Bénichou, autônomos<sup>124</sup>. A produção artística ocorre por meio da sistematização específica de cada artista: alguns dos artistas farão anotações, desenhos, vídeos, fotografias para a realização da obra.

Ainda que a documentação faça obra, devemos considerá-la como uma documentação que “instrui” a obra à qual ela se refere. É certo que os artistas questionam e desvirtuam a função testemunhal tradicional do documento, seu estatuto de vestígio e de prova; mas através de sua documentação eles dizem algo sobre suas obras e sobre o sentido de seu modo de proceder. Ignorar esse aspecto dos documentos de artistas equivale a suprimir deles uma parte de sua significação e de seu interesse estético (BÉNICHOU, 2013, p. 186).

Os registros, os documentos, os fragmentos materiais são fontes para a realização de

---

<sup>123</sup> Podemos pensar em obras efêmeras como as performances que ocorreram em um determinado momento e foram gravadas, deixando com o museu o vídeo, que pode tornar-se uma nova obra. Segundo Bénichou (2013, p. 180), “Inúmeras obras efêmeras ou cuja materialidade é intermitente geraram uma documentação que, segundo um modo mais tradicional, é segunda em relação à obra que permanece primeira. Esses documentos são, entretanto, dotados de uma tal coerência estética que podemos considerá-los como obras propriamente ditas”.

<sup>124</sup> “Como poderíamos abordar os documentos de artistas sem lhes amputar seu valor documental? Como articular esse valor com a experiência estética que eles propõem como obra de arte? Poderíamos adiantar que o seu valor documental participa plenamente de seu bom funcionamento estético” (BÉNICHOU, 2013, p. 185). O caráter documental sobre a obra apresenta a constituição da produção do artista, ou seja, mostra os caminhos percorridos para a criação.

todas as ações dos museus. Consideramos, fundamentalmente, que a sistematização dessas informações ocorre na documentação museológica e no registro, importantes para a existência e a divulgação da obra de arte contemporânea.

Essa documentação como registro apresenta as possibilidades do museu, ao dar autenticidade, preservar e comunicar a produção artística contemporânea. As obras de arte contemporânea imateriais e efêmeras traçam outros métodos e análises sobre a cultura material preservada nos museus.

A arte contemporânea não se opõe ao museu, muito menos o museu se opõe à arte contemporânea. A criticidade nessa relação demonstra as inovações mútuas, o compartilhamento no processamento técnico e nas pesquisas e os diálogos possíveis para a recepção estética. A contribuição da arte contemporânea para os museus é os questionamentos sobre autenticidade, objeto único, tempo, materialidade, obra efêmera, aspectos imateriais das obras e desmaterialização processual. Para a Museologia, são questões sobre o objeto de estudo tendo como elemento a cultura material, em que os registros da produção artística contemporânea configuram o tangível, mas o que permanece nas narrativas de algumas obras de arte contemporânea é o intangível.

## **4 A DOCUMENTAÇÃO DO MAM-BA: AQUISIÇÃO DE OBRAS NOS SALÕES DE ARTE DA BAHIA**

Este capítulo apresenta o estudo de caso da dissertação: a aquisição de obras de arte contemporânea nos quinze Salões de Arte da Bahia, ocorridos no MAM-BA entre os anos de 1994 a 2009. A discussão que trazemos sobre a aquisição de obras nos salões mencionados vai ao encontro do que construímos no último capítulo sobre arte contemporânea imaterial, efêmera, transitória e que questiona a (não)perenidade nos acervos dos museus.

Nesse sentido, o estudo de caso articula questionamentos sobre as perspectivas da (não)perenidade como forma de problematizar a duração das obras de arte nos museus e gerar possibilidades da salvaguarda de obras consideradas efêmeras, como é o caso das três obras que serão retratadas no último tópico deste capítulo.

Para o desenvolvimento deste estudo de caso, foi necessário um mapeamento sobre a documentação museológica realizada pelo Núcleo de Museologia do MAM-BA<sup>125</sup>, até mesmo para entender como funciona o processamento técnico, ou seja, como os profissionais do museu lidam com as obras de arte – principalmente as que possuem particularidades relacionadas a materiais e linguagens, as quais causam dúvidas e questões relacionadas às ações de preservação, comunicação e pesquisa.

Antes de apresentarmos o histórico da instituição e discutirmos os processos de aquisição pelos Salões de Arte, a documentação museológica realizada no MAM-BA e as obras efêmeras, traçamos algumas perspectivas sobre a transitoriedade e o valor da obra de arte, bem como a importância do catálogo como fonte de pesquisa e como suporte de comunicação de exposições e dos museus, onde estão sistematizados os conhecimentos produzidos pelos profissionais da instituição e os pesquisadores externos.

### **4.1 Os valores da obra de arte no museu**

Nesta pesquisa, a transitoriedade é abordada a partir da desmaterialização existente nos acervos dos museus, onde são evidenciados aspectos efêmeros e imateriais nas obras de arte. Também abre a discussão sobre a efemeridade e a imaterialidade em acervos de qualquer

---

<sup>125</sup> No mapeamento, encontramos: fichas catalográficas; catálogos do museu e de diversas exposições ocorridas no MAM-BA, dos quais utilizamos apenas os institucionais e os dos salões; pastas em que constam os projetos de artistas das obras dos Salões de Arte da Bahia e do parque das esculturas; uma pasta detalhando as três obras efêmeras do acervo.

tipologia de museu – se pensarmos nos objetos como vestígios da cultura material, que tem duração efêmera e possui dimensão intangível. Nesta pesquisa, o estudo de caso evidencia o efêmero e o imaterial nos objetos/materiais utilizados nas obras e nas obras que foram construídas sob uma perspectiva – poética – transitória processual.

Essa transitoriedade acarreta um enfrentamento aos museus de arte moderna e contemporânea, que adquirem obras que terão o tempo ditado conforme seu acontecimento no museu, a exemplo de performances, *site specific*<sup>126</sup>, instalações e obras que são relacionais com o espaço onde estão expostas e que terão alterações de *forma* conforme a poética, os materiais, as narrativas curatoriais e a recepção estética. A imprevisibilidade da duração é um fator determinante para algumas obras contemporâneas, que dependerão do material, da poética do artista e de como a instituição atuará em sua preservação, que influenciará as relações no sistema da arte, pois o museu constrói valores simbólicos e assume algumas das posturas da crítica e da história da arte sobre as obras.

Nesse sentido da duração e da desmaterialização da obra de arte, estamos colocando em questão a ideia de valor(es): qual é o valor da obra de arte? Esse valor não é apenas o valor artístico e cultural de importância como patrimônio, mas o valor mercadológico com o qual o museu contribui, como um lugar de guarda de obras que são importantes para a história e a crítica da arte, bem como para enaltecer o nome dos artistas. O fato de as obras serem institucionalizadas influencia o mercado de arte, mesmo das obras consideradas efêmeras, cujo ato criador está fixo na ideia, na imaterialidade.

No último capítulo, discutimos a postura crítica dos artistas dos anos sessenta sobre o museu e a produção de obras que questionavam a institucionalização, que, de alguma forma, repercutiu no mercado de arte. A postura dos artistas abriu – e abre – as possibilidades para a aquisição de museus, colecionadores e outras instâncias, e, como sabemos, algumas das obras produzidas a partir dos anos sessenta foram institucionalizadas e, provavelmente, outras foram – e são – vendidas por galerias, mesmo tendo características imateriais e efêmeras.

O circuito institucional e o próprio debate na comunidade artística ocupavam o papel de fomentadores e divulgadores de ideias contidas nas obras. O objeto era resíduo, efêmero ou não, dessas ideias nascidas para não ter valor comercial. Mas o mercado, cedo ou tarde, conseguiu precificar mesmo essa arte antissistêmica (MORAES, 2014,

---

<sup>126</sup> Definição da Enciclopédia do Itaú cultural: “O termo sítio específico faz menção a obras criadas de acordo com o ambiente e com um espaço determinado. Trata-se, em geral, de trabalhos planejados – muitas vezes fruto de convites – em local certo, em que os elementos esculturais dialogam com o meio circundante, para o qual a obra é elaborada. Nesse sentido, a noção de *site specific* liga-se à ideia de arte ambiente, que sinaliza uma tendência da produção contemporânea de se voltar para o espaço – incorporando-o à obra e/ou transformando-o –, seja ele o espaço da galeria, o ambiente natural ou áreas urbanas” (Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo5419/site-specific>>. Acesso em: 24 out 2015).

p. 85-86).

A autora Angélica de Moraes faz apontamentos sobre as diferenças da arte enquanto expressão cultural e mercadoria e sobre os perigos das valorações sobre o trabalho artístico. Para a autora (MORAES, 2014, p. 86), “[...] arte não é só objeto, é também conceito. É construção de nexos [...]” que está envolvida em riqueza e prestígio social, mas, quando está em uma condição institucional, por exemplo, no museu,

[...] pode ganhar o estatuto que a livrará para sempre de ser traduzida em cifrões. Passa, generosamente, a frequentar a memória do público, a integrar suas ferramentas de percepção. Torna-se patrimônio cultural da humanidade. Continuará, porém, gerando valor: chancela, com sua presença, a qualidade da instituição que a abriga e, assim, atrai patronos e doações de dinheiro e mais obras à instituição (MORAES, 2014, p. 86).

As obras que fazem parte dos acervos de museus não podem ser vendidas no mercado de arte, mas o seu valor pode ser significativo para a projeção dos artistas, para a venda de obras desses artistas<sup>127</sup> e para a criação de ficções, mitos. Obras como *La Gioconda*, de Leonardo da Vinci – exemplo apresentado por Moraes (2014, p. 86)<sup>128</sup> –, cujo preço é imensurável pelo que representa para o Museu do Louvre: “[...] o valor de mercado dessa pintura emblemática foi anulado pelo valor de mito”.

Algumas obras, quando adquiridas por museus, se tornam míticas pelo histórico da criação e do criador, como também projetam outras obras para o mercado da arte, pois, como afirmado no capítulo anterior, o fato de o artista ter uma obra em um museu dá prestígio e status, entendendo-se o museu como lugar de chancela e de constituição do autêntico. Segundo Moraes (2014, p. 87), “a inclusão em acervo de museu público ou coleção particular de prestígio é o patamar que mais turbina a cotação da assinatura do artista”.

Para a autora, a constituição desses valores ocorre por meio da crítica de arte que intermedia as relações entre os espaços, o artista e o público. A partir da crítica, são produzidas leituras sobre os significados das poéticas dos artistas,

[...] essa leitura se faz a partir da existência de um campo comum de ideias compartilhadas entre artista e crítico. É um exercício de sedução que começa no diálogo direto com a obra e, a partir dessa ressonância e afinação de conteúdos, resulta em um texto valorativo” (MORAES, 2014, p. 90-91).

A autora complementa que a percepção da crítica ocorre processualmente, com uma

<sup>127</sup> Segundo Moraes (2014, p. 87), “[...] o valor mercantil da arte é uma construção (portanto, uma convenção estabelecida, com maior ou menos arbítrio) de patamares cujo escalonamento ascendente é estabelecido pelo galerista, geralmente em comum acordo com o artista. São construções alicerçadas em diversas variáveis como currículo do autor, custo da produção da obra, custos operacionais de montagem e divulgação da exposição, repercussão crítica na mídia, publicações específicas (livros monográficos) e outros”.

<sup>128</sup> Segundo a autora, as imagens e outros produtos relacionados à obra mensurada geram comércio, e o Louvre não se desfaria dessa obra, por ser representativa como uma das principais do museu e ter sido produzida por Leonardo da Vinci.

observação constante da poética e das obras “[...] para flagrar mudanças ou desdobramentos da gramática e sintaxe autorais” (MORAES, 2014, p. 91).

A crítica de arte impulsiona narrativas plurais sobre as poéticas e as obras e se depara com as complexidades em estabelecer essas narrativas sobre obras de arte contemporânea. A crítica é fundamental para a constituição dos valores sobre as obras. É a partir dessa crítica que obras são vendidas e, até mesmo adquiridas, por instituições como museus. O papel da crítica é (des)mitificar alguns signos presentes nas obras e que estão ausentes em nossas interpretações como público: o crítico pode acompanhar a trajetória de um artista há algum tempo e compreender o caráter processual da produção. Em

entrevista, Cildo Meireles<sup>129</sup> (2014, p. 102) afirma que o valor das suas obras está na relação com o público e não com o mercado. É evidente que algumas obras do artista citado fazem parte do mercado de arte, mas o seu fim não é a venda e, sim, a experiência do público. Quando perguntado: “O que mais importa: ter mercado ou ter público?”, Meireles responde:

Eu estou interessado em público e não em mercado. São coisas diferentes. O mercado é aquela parcela do público que tem poder aquisitivo para comprar uma obra de arte. O público em geral é para quem é feita a obra, é um objetivo mais amplo e generoso. Sempre procurei trabalhar pensando no público e não no mercado, porque qualquer artista conhece, no mercado, o que tem de fazer para agradar [...] Um trabalho só existe quando existe na memória do público, caso contrário está fadado ao desaparecimento (MEIRELES, 2014, p. 107).

Esse valor exponencial no público nos interessa, fundamentalmente, quando Meireles afirma a importância do museu como gestor de obras e como instituição que propaga esses valores, permitindo acessibilidade dos públicos às obras.

Também enfatizamos a contradição entre o que o artista considera sobre o que fica no espaço e o que o museu institui como obra pertencente ao acervo, demonstrando as possibilidades de existência e apropriação da obra. Para Meireles (2014, p. 107), “O que está no museu não é o trabalho, é a memória estática dele, é um souvenir, uma lembrança”.

O artista em questão é da geração dos anos 1960-1970, que criticava o espaço do museu como um lugar de legitimação do trabalho artístico, mas, durante a sua trajetória, Cildo Meireles se deparou com a minúcia do museu na guarda e na preservação de informações sobre

---

<sup>129</sup> Cildo Campos Meireles é artista multimídia, nasceu no Rio de Janeiro em 1948, estudou na Fundação Cultural do Distrito Federal, em Brasília (1963). No ano de 1967, retorna ao Rio de Janeiro e frequenta, por dois meses, a Escola Nacional de Belas Artes (Enba). “Nesse período, cria a série *Espaços Virtuais: Cantos, com 44 projetos*, em que explora questões de espaço, desenvolvidas ainda nos trabalhos *Volumes Virtuais e Ocupações* (ambos de 1968-1969). É um dos fundadores da Unidade Experimental do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), em 1969, na qual leciona até 1970. O caráter político de suas obras revela-se em trabalhos como *Tiradentes – Totem-monumento ao Preso Político* (1970), *Inserções em Circuitos Ideológicos: Projeto Coca-cola* (1970) e *Quem Matou Herzog?* (1970)” (Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10593/cildo-meireles>>. Acesso em 26 set 2015).

as obras<sup>130</sup>. A partir dessa perspectiva ele afirma que:

[...] o museu, além de exibir e estudar a obra, tem por obrigação cuidar da peça, climatizar o espaço onde ela fica. Aqui no meu ateliê não posso pensar em climatizar, seria muito caro. São raros os artistas que podem manter seus trabalhos em condições museológicas de armazenamento. O museu favorece a acessibilidade para pesquisa e empresta para outras exposições do artista. Hoje em dia, o museu é a maneira mais respeitosa [do] artista tornar sua obra acessível ao público (MEIRELES, 2014, p. 110).

Algumas das obras de Cildo Meireles apresentam como foco a perspectiva imaterial. É o exemplo de *Inserções em Circuitos Ideológicos*<sup>131</sup>, presentes em coleções como as do Museu de Arte Moderna (MoMA, Nova York), do Centre Georges Pompidou (Paris), do Museu Reina Sofía (Madri) etc.

A proposta da obra foi pensada a partir de dois projetos: projeto “coca-cola” e projeto “moeda”. Tanto a garrafa de coca-cola quanto a cédula são os suportes do trabalho. No caso específico da coca-cola, foram gravadas algumas mensagens, tais como: “Gravar nas garrafas informações e opiniões críticas e devolvê-las à circulação”; “quem matou Herzog?”; em uma das garrafas continha um desenho de como preparar um coquetel *molotov*, entre outras mensagens.

Segundo o artista, essas ações não tem valor de mercado, porque não podem ser vendidas. Quando é do interesse do museu adquirir os vestígios das ações, o artista faz a doação, constatando que o que é doado são os resquícios materiais das ações oriundas dos dois projetos<sup>132</sup>.

Sempre faço doações delas para amigos. Quanto aos museus, eles geralmente se interessam por comprar alguma das *Inserções* após uma exposição minha. Aí explico que não vendo mas que posso fazer uma doação ao museu. Penso que *Inserções* é um não-objeto na acepção completa da palavra. Porque sempre me interessou expandir esse conceito criado por Ferreira Gullar e que, penso eu, não pode ser aplicado aos

<sup>130</sup> O artista menciona o caso da obra *Eureka*, adquirida pela Tate Modern (Londres), em que os profissionais apresentaram uma pasta com informações que ele mesmo não tinha mais sobre a obra. Foi por isso que Meireles começou a pensar o museu como o melhor lugar para os seus trabalhos (MEIRELES, 2014, p. 110).

<sup>131</sup> Abordagem do artista sobre o trabalho: “As ‘*Inserções em circuitos ideológicos*’ surgiram também da constatação de duas práticas mais ou menos usuais. As correntes de santos (aquelas cartas que você recebe, copia e envia para as pessoas) e as garrafas de naufragos jogadas ao mar. Essas práticas trazem implícita a noção do meio circulante, noção que se cristaliza mais nitidamente no caso do papel-moeda e, metaforicamente, nas embalagens de retorno (as garrafas de bebidas, por exemplo). Do meu ponto de vista, o importante no projeto foi a introdução do conceito de ‘circuito’, isolando-o e fixando-o. E esse conceito que determina a carga dialética do trabalho, uma vez que parasitaria todo e qualquer esforço contido na essência mesma do processo (media). Quer dizer, a embalagem veicula sempre uma ideologia. Então, a [ideia] inicial era a constatação de ‘circuito’ (natural), que existe e sobre o qual é possível fazer um trabalho real. Na verdade, o caráter da ‘inserção’ nesse circuito seria sempre o de contra-informação. Capitalizaria a sofisticação do meio em proveito de uma ampliação da igualdade de acesso à comunicação de massa, vale dizer, em proveito de uma neutralização da propaganda ideológica original (da indústria ou do Estado), que é sempre anestésica. É uma oposição entre consciência (inserção) e anestesia (circuito), considerando-se consciência como função de arte e anestesia como função de indústria. Porque todo circuito industrial normalmente é amplo, mas é alienante (ado)” (Disponível em: <<http://passantes.redezero.org/reportagens/cildo/inserc.htm>>. Acesso em: 29 set 2015).

<sup>132</sup> “[...] Nunca vendi obras das séries *Inserções* porque, para mim, o objeto não é a obra, é o resíduo dela. Esses trabalhos só existem quando estão sendo executados, quando são pura ação” (MEIRELES, 2014, p. 112).

não-objetos que ele nomeou. Porque, por exemplo, os Bichos de Lygia Clark têm materialidade, existem. Interseções, ao contrário, repousa na pura ação imaterial. A garrafa de coca-cola de *Inserções* não é uma obra, é um resíduo da ação já acontecida e que era obra (MEIRELES, 2014, p. 112).

No que tange à materialidade das obras, discordamos do artista na comparação sobre o trabalho *Inserções* e o trabalho de Lygia Clark, *Bichos*. Ambos são criados sob a perspectiva da ação, da ideia e da interação com o público. No caso dos *Bichos*, a proposta da artista era que o público manuseasse a obra e, também, retratar sua ausência de preocupação com a deterioração do material de que é feito o trabalho. Na obra de Cildo Meireles, há uma interação de massa na circulação de um produto consumido pela sociedade, cujo momento de interação ocorre nos circuitos industrial e comercial, fora do espaço museológico; o resquício material da ação, porém, está presente nos museus.

Os dois trabalhos discorrem sobre a ausência da importância baseada no objeto físico e concentram o foco na experiência, ou seja, na ideia que é propagada e desenvolvida na interação com o público. Os valores sobre as coisas, sobre os objetos são questionados. Nos dois casos, há uma predominância da ideia sobre a materialidade. No entanto, quando os objetos oriundos das obras e das ações poéticas são adquiridos pelos museus, como nos casos citados, a materialidade de ambos é sacralizada, legitimando-os como vestígios de obras ou como novas obras.

Atualmente, os museus que possuem esses trabalhos não permitem a interação com o público, a exemplo de um dos *Bichos* de Lygia Clark no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)<sup>133</sup>. Nesse sentido, evidenciamos as seguintes reflexões: o objeto exposto não é mais a mesma obra; o objeto exposto é outra obra e não a que foi pensada pela artista; o objeto exposto é o resquício de uma ideia, como podemos perceber, também, nos objetos provenientes de *Inserções* adquiridos por museus; de modo geral, todo objeto de museu é, em maior ou menor medida, um vestígio.

As obras foram criadas para determinadas experimentações. Quando adquiridas com a ausência das experiências propostas, essas obras perdem os sentidos de interação, há uma morte aparente da ideia e do contexto de tais obras de arte. Outros valores são atribuídos quando os resquícios das obras são adquiridos por museus, não apenas por dar autenticidade e validar a origem da obra, pela importância do artista para o público, para a teoria e crítica e para o mercado, mas também por propor (re)significações daqueles vestígios.

---

<sup>133</sup> Em uma visita recente (mês de setembro, 2015) ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), um dos *Bichos* estava em exposição e, lá, constava uma placa que informava que a obra foi concebida pela artista para que o público manuseasse, mas, com o ato de preservação da materialidade da obra, o museu a colocou em uma vitrine, impedindo o manuseio.

O museu pode ser considerado um disseminador dos valores criados e (re)significados por sua atuação, bem como pela atuação dos diferentes públicos. Retomemos a ideia do valor de mercado em termos da atuação dos museus, que pode ser alimentado pelas aquisições realizadas nas instituições, seja pela importância do artista ou da obra adquirida. Em entrevista, Tadeu Chiarelli<sup>134</sup> (2014, p. 163), quando perguntado sobre a atuação dos museus na “confirmação de valores artísticos” para o mercado, responde:

O museu é a instância de afirmação de uma obra como significado artístico. Se o mercado usa dessa chancela ou não, é outro problema. Acredito que usa. Isso é legítimo, não tem nada de errado. Aliás, tem até o efeito benéfico de afirmar parâmetros de valores culturais para o mercado. Mas o museu, ao contrário, quando elege determinado artista para seu acervo, não se preocupa se ele já tem papel garantido no mercado. Por exemplo: quando incorporamos uma obra de Fernando Piola ao acervo do MAC, o artista não tinha galeria que o representasse. O MAC não está interessado em chancela prévia do mercado. O habitual é o mercado estar interessado na chancela prévia do MAC. Nosso objetivo é de outra esfera, é da obra como valor cultural.

Concordamos com Chiarelli sobre a vocação do museu como um propagador de valores culturais; o fato de o acervo ser representativo para o mercado de arte não exime o museu de responsabilidades como instituição cultural. Há uma relação entre a instituição e o mercado: este faz parte do processo de aquisição de obras – seja diretamente, quando o museu pode comprar obras, seja indiretamente, quando as obras dos artistas são adquiridas pelos museus e, por isso, ganham status no mercado. Dessa forma, o museu precisa conhecer o sistema da arte, seja em sua perspectiva acadêmica, que influencia o mercado, seja nos aspectos midiáticos que rondam o universo artístico entre artistas, obras, *marchands*, galerias, bienais, salões de arte, público etc.

As perspectivas de valor e conhecimento produzidos e disseminados pelo museu são questionáveis quando pensamos sobre a aquisição, uma vez que existem tendências e anacronismos que rondam o sistema da arte e que favorecem a aquisição de obras de determinados artistas, como também a aquisição de obras cujas linguagens (des)estruturam os processamentos internos. No capítulo anterior, abordamos as dificuldades encontradas para aquisição e documentação de obras de arte contemporânea, tangenciando as categorias efêmero e imaterial. Essa dificuldade não é exclusividade de museus de arte moderna e arte contemporânea, pois qualquer aquisição passa por um crivo de seleção nas narrativas e nos discursos das instituições, visíveis em exposições de longa e curta duração e em eventos como salões de arte e de premiação.

---

<sup>134</sup>Entre os anos de 2010 e 2014, Tadeu Chiarelli foi diretor do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP).

A aquisição representa as informações guardadas e comunicadas pelos museus e significa a produção de conhecimento e as escolhas das instituições conjugadas nos tempos. As discussões sobre aquisição envolvem, também, reflexões sobre o expurgo de obras, afinal, a depender do tempo de existência das instituições, as escolhas aquisitivas do passado e do tempo recente podem ter gerado – ou geram – lacunas no acervo como todo. Para Chiarelli (2014, p. 165), a obra adquirida deve permanecer no museu, por representar o testemunho de uma época. O autor é contra o expurgo<sup>135</sup> e defende a importância de reflexão sobre a aquisição ou não de uma obra pelo museu.

É muito importante o discernimento e a objetividade na escolha. É preciso avaliar se a obra que está sendo oferecida ao museu dialoga com o acervo, com as características dele. Se ela se comportar como um corpo estranho, não deve ser aceita. Porque vai criar problemas. Mesmo que individualmente possa ser uma boa obra, ela não será útil ao contexto. O museu precisa ser rigoroso com a seleção de obras para evitar problemas futuros. Essa é a melhor garantia (CHIARELLI, 2014, p. 165).

Concordamos com o ponto de vista do autor sobre a importância de análise das obras que serão adquiridas, por conta da responsabilidade com o acervo já existente. A aquisição é um ato valorativo que incorpora obras que devem dialogar com o acervo dos museus. Esse ato de escolha representa diferentes momentos históricos, indivíduos e grupos sociais, cujas estratégias (re)significam narrativas e discursos curatoriais.

Na medida em que a aquisição é compreendida como uma escolha, entendemos que não existe neutralidade e que existem tendências sobre as narrativas e os discursos, seja pela importância da figura dos doadores, como pela do artista, dos diretores de museus etc. Atualmente, sabemos que ainda é essa a realidade e que, por interesses particulares, os acervos dos museus são tomados por escolhas aquisitivas que, muitas vezes, não estabelecem relações com o acervo existente.

Os museus precisam ter uma política de aquisição e descarte: a aquisição é uma prática comum, mas que precisa ser cuidadosa no que concerne ao acervo existente, para que obras e objetos não sejam amontoados nas reservas técnicas<sup>136</sup>; o descarte não é uma prática corrente nos museus, justamente pela complexidade do processo. Por isso, Chiarelli tem razão em sua defesa da aquisição responsável, que não cause problemas futuros para as instituições.

Veremos que a decisão de fazer salões de arte com prêmios-aquisições é significativa para o desenvolvimento do acervo institucional, representa valores culturais e mercadológicos para a difusão da produção contemporânea e configura-se como uma ferramenta importante

---

<sup>135</sup> Palavra usada pelo autor, que representa eliminação, descarte, mas no sentido de retirá-la do acervo.

<sup>136</sup> Todo museu deveria ter uma comissão de aquisição formada por profissionais da instituição e público externo (pesquisadores) que conheça o acervo institucional e possa opinar sobre aquisições futuras.

para os museus que tenham alguma dificuldade de aquisição, seja por compra ou por outros meios.

O salão como lugar de aquisição apresenta a produção contemporânea atual, o que, para o museu com acervo de arte contemporânea, pode tornar-se uma estratégia para a atualização sobre artistas e práticas artísticas. No entanto, os museus precisam ser cautelosos com essas aquisições: as comissões de premiação dos salões devem estar atentas à proposta da instituição e do acervo<sup>137</sup>.

## 4.2 O catálogo como produção de conhecimento

Nesta pesquisa, o catálogo é considerado uma publicação da produção de conhecimento dos profissionais que atuam nos museus e dos pesquisadores externos. A produção do catálogo é referencial, pois apresenta textos críticos e reflexões sobre a instituição, o acervo, as práticas profissionais, exposições de longa e curta duração e demais ações realizadas pelos museus.

O catálogo é seleção de narrativa, em que constarão – e constam – tendências e estratégias museográficas, que caracterizam os objetivos, a missão e a visão das instituições museológicas. Portanto, essa seleção demonstra como a instituição lida e funciona em torno do acervo e, possivelmente, as omissões geradas na publicação, afinal, se estamos abordando seleção, alguns aspectos poderão não ser considerados relevantes para a sua representação em catálogos<sup>138</sup>.

O catálogo é um elemento importante de toda a exposição, sua origem está nos folhetos de salão que continham a relação das obras expostas e de seus autores (normalmente nesta ordem e na sequência da montagem da exposição); esse folhetos eram destinados a guiar o público durante a sua visita – os primeiros surgiram em 1673, na mesma época do aparecimento dos salões e das galerias de arte (BINI, 2005, p. 102).

O catálogo não perdeu essa característica de guia, que direciona a experiência sobre as obras e esclarece aspectos desconhecidos para o público em geral. Alguns dos catálogos do MAM-BA, por exemplo, apresentam mais imagens do que textos, mas essa seleção relaciona-se às narrativas assumidas pelo museu, oriundas de pesquisas internas e externas à instituição.

Nesse sentido, podemos compreender o catálogo de duas formas: a primeira como um

---

<sup>137</sup> No tópico sobre a aquisição de obras por Salões de Arte ocorridos no MAM-BA, contamos como funcionaram as aquisições, os aspectos positivos e as problemáticas para a instituição.

<sup>138</sup> Nos catálogos institucionais do MAM-BA, por exemplo, existem imagens de algumas obras, que são consideradas as mais representativas para o museu, como a obra *Boi na Floresta* (1928) de Tarsila do Amaral. A obra citada está nos três catálogos institucionais enquanto que outras obras não terão a sua representação visual por uma questão hierarquizada de importância no acervo.

instrumento comunicacional de sistematização de informações e conhecimento, que dialoga com o público geral, apresenta as exposições, o acervo, a instituição e apreciações críticas textuais; a segunda como uma fonte de pesquisa, seja por sua produção pelos profissionais, que são pesquisadores dentro do museu e/ou pesquisadores externos, seja para outros públicos.

A produção do catálogo dissemina aspectos constitutivos das instituições. São inegáveis os valores que são representados na publicação, que não é apenas uma forma de propagação de uma exposição, mas um mecanismo de comunicação sobre a instituição. O catálogo é significativo para endossar discursos e narrativas das exposições e dos acervos institucionais, que são elementos para a criação dessa publicação.

Hoje, o catálogo tem a tendência de tornar-se um verdadeiro instrumento científico, usado para pesquisa, caracterizando-se mais como um livro da exposição, um livro de arte; eles provocam discursos sobre a exposição e fazem com que a exposição mesmo se torne um discurso (BINI, 2005, p. 102).

Sobre o catálogo ser uma fonte de pesquisa, ampliamos essa ideia para reforçar o caráter científico em sua produção. Como são selecionados aspectos e características da instituição e do acervo, é necessário ter conhecimento prévio para a confecção do catálogo. Essa seleção nada mais é do que uma forma de pesquisar e de estabelecer relações entre a proposta da instituição e o acervo presente, nas exposições de curta duração, e o acervo institucional, em exposições de longa duração.

A estrutura da diagramação dos catálogos – ou seja, a utilização de determinadas fontes, cores, tamanho de imagens e quantidade de textos – diz respeito a essas escolhas que têm caráter estético, mas também funcional para uma melhor leitura e compreensão sobre o assunto – o tema. Além disso, por estarmos tratando na dissertação sobre um museu de arte, consideramos o catálogo visualmente importante para a produção e a disseminação do conhecimento sobre as artes, as obras de arte e, fundamentalmente, para explicitar como a instituição se insere no sistema da arte como um lugar de legitimação (valoração) de obras.

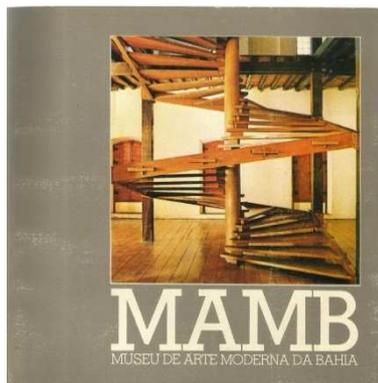
A importância dos catálogos de arte reside no fato de nos permitirem observar como cada instituição lida com valores da História da Arte, da Crítica e da Museologia. Da mesma forma, o modo de apresentar a coleção, de museificá-la pela inscrição de um catálogo, significa designá-la, e é justamente esse lugar de intervenção sobre a obra [...] (OLIVEIRA, 2010, p. 15-16).

As obras serão impulsionadas pela sua visualidade nos catálogos e, por estarem representadas nessas publicações, serão (re)conhecidas pelo público, sendo estabelecidos graus de importância a partir da escolha da narrativa e da imagética do museu ou do produtor(a) da exposição de curta e longa duração, assim como na repercussão da recepção estética.

Essas constatações sobre catálogos surgiram devido à experiência como discente e

docente no curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia e ao estudo de caso<sup>139</sup>. Para a dissertação, os catálogos disponibilizados pela equipe do Núcleo de Museologia do MAM-BA foram as fontes essenciais da pesquisa. Apresentamos os objetivos e o conteúdo de forma concisa dos três catálogos institucionais, que configuram realidades temporais e escolhas de narrativas sobre o museu, o acervo e as práticas museográficas.

**Figura 3** – Imagem da capa do catálogo Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), digitalizado pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB). Salvador: 1984.

O primeiro catálogo do MAM-BA (figura 3) é o menor dos catálogos da instituição, com noventa e quatro páginas, cuja capa tem a fotografia da escada projetada por Lina Bo Bardi<sup>140</sup>. A diagramação é simples, com textos pequenos, imagens em preto e branco e imagens em cores de algumas obras.

O catálogo está dividido em: (a) textos do então governador do Estado, João Durval Carneiro; da diretora da Fundação Cultural do Estado da Bahia (FCEBA), Olívia Gomes Barradas; de Heitor Reis, na época Coordenador de Museus e Artes Plásticas da FCEBA; do diretor do museu, Francisco Liberato, que aborda o Museu de Arte Moderna da Bahia; de Cid Teixeira, sobre o histórico do Solar do Unhão; de Wilson Rocha, sobre o acervo do MAMB; (b) algumas imagens de obras do acervo; (c) a lista completa do acervo com título, autor, data, técnica e dimensões das obras; (d) texto de Juarez Paraíso sobre as oficinas de expressão plástica<sup>141</sup> – com fotografias das pessoas que participaram do curso, imagens das obras dos

<sup>139</sup> O museólogo, como outros profissionais de museus, tem contato direto com a produção de catálogos, como também considera-se importante a guarda de catálogos como material de documentação sobre alguma instituição e/ou exposição.

<sup>140</sup> Achilina di Enrico Bo, conhecida como Lina Bo, casada com Pietro Maria Bardi, foi uma importante arquiteta italiana, principalmente na arquitetura latino-americana. Lina também ficou conhecida pelo projeto do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MASP) em 1968. Disponível em: <[http://institutobardi.com.br/?page\\_id=87](http://institutobardi.com.br/?page_id=87)>. Acesso em: 20 ago 2015.

<sup>141</sup> Segundo Paraíso (1984, p. 78), “As oficinas de Arte em Série do Museu de Arte Moderna da Bahia (Oficinas de Técnicas de Expressão Arte em Série) foram inauguradas em março de 1980, graças ao convênio firmado pela FUNARTE e a Fundação Cultural do Estado da Bahia. Destinavam-se exclusivamente ao ensino, à prática da arte

professores<sup>142</sup> que ministravam as oficinas, que fazem parte do acervo do MAM-BA, e algumas imagens de obras dos estudantes. Atribuímos ao ano de 1984 a publicação do catálogo, devido ao texto de Juarez Paraíso, pois não consta uma página com informações da publicação ou uma ficha catalográfica que indique o ano.

A proposta do catálogo é anunciada pelo governador do Estado como o “compromisso de inventariar bens culturais e colocá-los ao alcance da comunidade a que pertence”, catálogo com “valor documental”, que apresenta perspectivas da arte contemporânea e demonstra um “[...] acervo patrimonial, possibilitando ao visitante, estudioso ou não, a par da identificação das obras, a de seus criadores [...]” (CARNEIRO, 1984, p. 6). A abordagem da diretora da FCEBA apresenta também a perspectiva de reconhecimento do patrimônio baiano e a necessidade de apresentação dos bens culturais salvaguardados pelo MAM-BA:

Um trabalho de reflexão sobre os procedimentos que melhor levassem a um processo de preservação e documentação dos bens culturais baianos evidenciou-me que se fazia urgente a elaboração e, conseqüentemente, a publicação de um Catálogo do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB), no qual se registrasse seu acervo permanente, o histórico de cada peça, seu valor estético enquanto expressão renovadora ou inovadora e a que fase corresponde no processo evolutivo de seu criador (BARRADAS, 1984, p. 8).

A diretora entende o catálogo também como um compromisso para apresentar a memória da produção contemporânea, o valor do acervo, a análise das trajetórias dos artistas presentes na instituição, a partir da influência da Semana de Arte Moderna de 1922, que, segundo ela, também influencia a produção baiana. Esta, por sua vez, é apresentada pela diretora como uma dificuldade em termos de ausência de alguns artistas no acervo do museu.

Segundo Heitor Reis (1984, p. 10), também vinculado à FCEBA, a produção do catálogo estava em consonância com os compromissos assumidos pela coordenação em que atuava, de inventariar e catalogar para “uma melhor análise dos conteúdos dos Museus e do devido controle operacional dos acervos”.

Esse catálogo é apresentado com dois objetivos: controle de acervo, seja por meio dos inventários ou dos conteúdos das obras e análise dos conteúdos para a disseminação do patrimônio sob a guarda do MAM-BA. Naquele momento, a função do catálogo era de disseminador e propagador das informações selecionadas e consideradas como as mais importantes e dos serviços prestados pelo museu à sociedade, a exemplo das oficinas de

---

da gravura, às técnicas da Xilogravura, lito, metal e Serigrafia. Surgiram como parte de um todo, de nova mentalidade e de um novo conceito de Museu em que o mais importante é a assistência à comunidade quanto à formação e produção artísticas, com respeito e fortalecimento das suas especificidades culturais”.

<sup>142</sup> Na época, os professores eram Juarez Paraíso (litrogravura), Yedamaria (gravura em metal), Florival Oliveira (gravura em metal), Márcia Magno (Xilogravura), Antônio Gomes Marques (Litogravura), Paulo Rufino (Litogravura), Zú Campos (Escultura), Maria Bethânia (Cerâmica) e Manoel Messias (Cerâmica).

gravura.

**Figura 4** – Imagem da Capa do Catálogo Museu de Arte Moderna da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA. Salvador: 2002.

Para o Núcleo de Museologia do MAM-BA, o segundo catálogo (figura 4) é considerado o mais denso dos catálogos institucionais, com textos mais descritivos e críticos sobre a instituição e o acervo, fotografias antigas e recentes do Solar do Unhão, imagens de alguns catálogos, das obras e das plantas arquitetônicas. O catálogo é visualmente melhor diagramado e esteticamente mais elaborado que os demais, com 290 páginas, com patrocínio da Petrobras.

Para Heitor Reis (2002, p. 26), o MAM-BA é uma casa de cultura que tem responsabilidades com a sociedade, que viabiliza a valorização da cultura e noções sobre a cidadania e os direitos da comunidade a quem presta serviços e que “[...] deve ser dinâmica e provocativa; deve estabelecer ligações entre os agentes do poder e a sociedade organizada; e deve, ainda, viabilizar eventos que incentivem a reflexão e alterem uma situação determinada”. Reis afirma que a instituição cumpre o seu papel.

Além do texto de Heitor Reis, o catálogo possui: fotografias de alguns catálogos de exposições ocorridas na instituição; texto de Antonio Risério sobre o histórico da instituição, representativo pelas demarcações cronológicas; textos de Denise Mattar<sup>143</sup> sobre a importância

---

<sup>143</sup> Denise Mattar é curadora independente, nascida em São Paulo (1948). Foi curadora do Museu da Casa Brasileira SP (de 1985 a 1987), do Museu de Arte Moderna de São Paulo (de 1987 a 1989) e do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro-RJ (de 1990 a 1997). Como curadora independente, realizou exposições retrospectivas de: “Di Cavalcanti”, “Flávio de Carvalho”, “Ismael Nery”, “Pancetti” e “Samson Flexor”. Disponível em: <<http://www.denisemattar.com.br/curriculo.html>>. Acesso em: 24 ago 2015. Segue trecho da autora sobre a sua participação no MAM-BA: “Em 1998, [fui] convidada por Heitor Reis a fazer um estudo (avaliação crítica) sobre o acervo do MAM-BA, fui surpreendida com a qualidade da coleção e observei que os trabalhos ali reunidos ofereceriam múltiplas leituras: o percurso dos artistas, os vários momentos pelos quais passou a instituição e as conjunturas da arte brasileira e internacional” (MATTAR, 2002, p. 65).

do museu como um dinamizador e disseminador das artes na Bahia; histórico dos museus no contexto moderno; textos sobre artistas e obras que fazem parte do acervo da instituição<sup>144</sup>.

Mattar também faz um breve texto, intitulado *Tempos difíceis*, sobre a censura da ditadura militar nas artes – que limitava a aquisição e a produção de narrativas para o museu, mas que também gerou algumas obras e discussões sobre a sociedade da época – e traz um pequeno histórico sobre a revitalização do museu a partir de 1980: em 1994 ocorre o primeiro Salão de Arte, em 1998 é inaugurado o parque de esculturas e “[...] entre os anos de 1991 a 2002 foram realizadas cerca de 250 exposições” (MATTAR, 2002, p. 211).

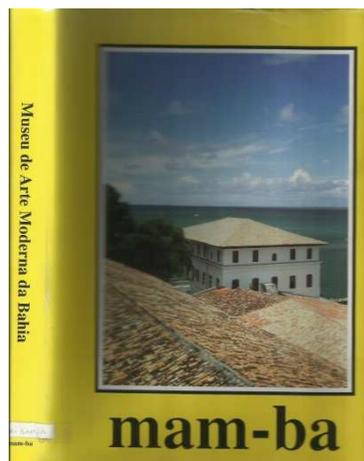
A autora citada atuou como curadora e pesquisadora no MAM-BA do final dos anos de 1990 ao início dos anos 2000. No catálogo – com dez textos de sua autoria (dos doze presentes) sobre perspectivas de teoria, história e crítica da arte –, evidenciam-se escolhas da narrativa que apresentam a pesquisa realizada pela autora no acervo para configurar o discurso institucional disseminado pela publicação.

Esse catálogo apresenta, com textos densos e críticos, a legitimação da instituição, cujo acervo apresenta uma pluralidade de obras, com linguagens diversas e com um histórico de mudanças conceituais para a formação do acervo e a ampliação e revitalização dos espaços do Solar do Unhão.

**Figura 5** – Imagem da Capa do Catálogo O Museu de Arte Moderna da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.

---

<sup>144</sup> Os textos estão divididos pela autora em: (a) primeiro modernismo, com imagens de algumas obras do acervo, entre elas *O Touro (O boi na floresta, 1928)*, de Tarsila do Amaral e *Retrato (1941)*, de Di Cavalcanti; (b) segundo modernismo, considerado pela autora “irreverente e provocador”, com imagens de obras como *Peixe (1944)*, de Iberê Camargo, *Flores (1945)*, de Roberto Burle Marx, *Vendedor de Passarinhos* (sem data), de Cândido Portinari, entre outros; (c) Abstracionismo, com obras como *Composição (1954)*, de Cícero Dias, *Alegria, um dia feliz (1980)*, de Manabu Mabe, *Espaço com figuras (1965)*, de Iberê Camargo etc. O título de outro texto da autora é *A arte para todos*, em que apresenta a ampliação das técnicas, das linguagens, uma abertura para os artistas da gravura e exemplos de artistas que têm obras no acervo, como Fayga Ostrower (obra sem título, 1981), Emanoel Araújo (obra sem título, 1963), Maria Bonomi (*A Parada, 1958*), Gilvan Samico (*A mãe dos homens, 1981*). Em outro texto, *Bahia de todos os santos*, apresenta artistas baianos e de outros lugares, tais como Yêdamaria (*Bandeja de Inox, 1983*), Juraci Dórea (*Fantasia Sertaneja 34, 1986*), Rubem Valentim (*Emblemático – 79, 1979*), Carybé (*Mulheres, 1966*), entre outros.



**Fonte:** Catálogo O Museu de Arte Moderna da Bahia. São Paulo: Banco Safra, 2008.

Em 2008, o último catálogo institucional (figura 5) é produzido e faz parte da coleção patrocinada pela Fundação Safra sobre alguns museus. Além do MAM-BA, estão os Museu de Arte Moderna de São Paulo, Museu Nacional de Belas Artes, Museu Paraense Emilio Goeldi, entre outros. A diagramação dos catálogos produzidos pela Fundação Safra segue o mesmo padrão: a capa tem a imagem da instituição com a sigla logo abaixo, com o nome por extenso na lombada; internamente, a publicação tem alguns textos e imagens das instalações dos museus e de algumas obras do acervo.

O conteúdo da publicação está dividido em: (a) textos sobre o histórico da instituição – *Passado e Presente*, de Solange Oliveria Farkas (então diretora no MAM-BA), e *O museu-escola*, de Lina Bo, *Na Ribeira do Gabriel*, de Mara Gama; (b) textos sobre o acervo – *Um panorama heterogêneo*, de Dilson Midlej (em que são pontuados aspectos temporais das obras e aspectos constitutivos do acervo do museu), *Cinco Pinturas do Acervo do MAM-BA*<sup>145</sup>, de Aracy Amaral (consideradas obras emblemáticas da instituição), *Formas brancas do altar de Oxalá*, de Emanuel Araújo (abordagem sobre o Mestre Valentim e suas obras), *Um fluxo descontínuo*, de Rubens Fernandes (em que apresenta o acervo de fotografias) e, por fim, o texto *Sobre arte, transformação e museus*, de Cristiana Tejo (em que aborda o legado dos salões de arte e a presença da arte contemporânea no museu). Nas últimas páginas do catálogo, constam o index das obras do MAM-BA e a ficha técnica da produção e editoração da publicação.

No texto de Solange Farkas, a autora entende o catálogo como um produto “[...] que visa não só inventariar o conjunto de obras de arte adquiridas e conservadas pela instituição, mas também compreender em profundidade suas riquezas e lacunas e, sobretudo apontar

<sup>145</sup> O touro (boi na Floresta) da Tarsila do Amaral, Retrato de Oswald de Andrade e Julieta Bárbara do Flávio de Carvalho, Retrato de Di Cavalcanti, Casas de Alfredo Volpi e Vendedor de Passarinho de Cândido Portinari.

caminhos sua continuidade e expansão” (FARKAS, 2008a, p. 6).

Nesse texto de apresentação, a diretora evidencia a publicação como uma forma de comunicação (divulgação) do trabalho realizado na instituição, principalmente no que tange à revitalização dos espaços, cujo projeto de restauro é do arquiteto Vainer, “[...] que, até 2010, atualizará as estruturas de exibição, conservação e trabalho do Museu, enfatizando a criação de espaços de convívio para o público, de residências e oficinas voltadas para artistas [...]” (FARKAS, 2008a, p. 7) e a revisão, do acervo do MAM-BA:

Essa revisão tem o intuito de atestar a importância do acervo de arte moderna e o paralelo com as obras de arte contemporânea, demonstrando que o MAM-BA tem credibilidade como uma instituição que apresenta a produção artística dos tempos passados e do presente.

Este tópico é uma breve seleção das possibilidades encontradas nos três catálogos institucionais, que têm desdobramentos ao longo do capítulo, tendo em vista o caráter ficcional dos textos e a seleção das imagens para ratificar o valor da instituição e do acervo que salvaguarda, como patrimônio edificado e musealizado. Também comunica as práticas profissionais e os feitos da instituição para as artes em nível nacional e internacional.

### **4.3 Algumas narrativas sobre o MAM-BA**

“[...] Museu? O que é o Museu? Correntemente, quando se quer designar uma pessoa, uma coisa, uma idéia antiquada, inútil, fora de uso, costuma-se dizer: ‘É uma peça de museu’. Querendo indicar com estas palavras o lugar que, no quadro da cultura contemporânea, o museu ocupa, lugar poeirento e inútil. Às vezes, o museu é um mero palco para exercícios exibicionistas dos arquitetos que projetam para a exposição das ‘peças’, vitrinas, aparelhamentos tão complicados que interferem com o seu decorativismo no caráter geral do que se chama ‘museografia’. Outras vezes, o museu é o palco para os diletantes, senhoras à procura de uma ocupação, dedicando-se, nas horas vagas, à escultura, à pintura, ou à cerâmica e que expõem suas obras no ‘museu’ em que geralmente está ausente o que lá deveria estar: o acervo verdadeiro de pintura e escultura. O museu moderno tem que ser um museu didático, tem que juntar à conservação a capacidade de transmitir a mensagem de que as obras devem ser postas em evidência, com uma função didática, que diríamos quase modesta, por parte do arquiteto, que não deve aproveitar a ocasião para dar espetáculo em torno de si, projetando, por exemplo, em volta de uma célebre escultura, como foi feito no caso de a ‘Pietà’, de Michelangelo, no Castello Sforzesco, uma espécie de monumento, batizado, imediatamente, pelo povo, de uma maneira pouco respeitosa, ou como aconteceu na exposição da coleção Bestegui, em Paris, no Louvre, uma série de paredes de veludo vermelho e ouro, mais própria para um jôquei-clube do que para um

museu [...]” (BARDI, 1958).

O trecho apresentado acima é da arquiteta italiana, Lina Bo Bardi, no tempo em que a arquiteta morava e trabalhava em Salvador. Esse texto foi publicado no Diário de notícias, em cinco de outubro de 1958. A proposta de Lina era demonstrar a vivacidade e a importância didática do museu, e essa proposta fica evidente nos trabalhos dela de revitalização de espaços históricos e criação (construção) de museus, mas, sobretudo, pela construção da figura da arquiteta quando morou em São Paulo e na Bahia.

A arquiteta é conhecida pela construção do Museu de Arte de São Paulo (MASP), a exposição de longa-duração de todas as obras do MASP em uma única sala, a *Casa de Vidro*, onde morou com o esposo. Na Bahia, Lina ficou conhecida pelo restauro do Solar do Unhão, que tornou-se o Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA), por projetar o Museu de Arte Popular (RISÉRIO, 2002, p. 57) e pelo desejo de criar o museu-escola, que apresentasse a cultura popular.

Segundo Risério (2002, p. 57), Lina Bo Bardi era formada pela Universidade de Roma, com personalidade descrita pelo autor em duas vertentes: “[...] vanguarda arquitetônica/desenho industrial e atenção estético-cultural para a criatividade popular”.

[...] graças à sensibilidade antropológica, Lina vai ver a cultura popular como *cultura* – e não como “folclore”. O produto cultural popular é encarado, por ela, em seu valor intrínseco. Não é mera “curiosidade” resgatável pela complacência paternalista ou “exotismo” cultivado pelo esnobismo erudito. Como costume dizer, Lina era adversária implacável dos futuróforos, dos passadistas profissionais e do folclorismo. Em seu ideário, o objeto popular é visto em sua inteireza e dignidade (RISÉRIO, 2002, p. 57).

Lina Bo Bardi foi a primeira diretora do museu, a sua figura é ressaltada em todos os catálogos institucionais, principalmente quando a abordagem é sobre o histórico da edificação do MAM-BA. Segundo Rocha (1984, p. 16), Lina, ao projetar o museu, pensava em características “[...] de um centro integrado de estudo e capacitação estética dos mais avançados”, democrático, seletivo, analítico e didático. Em 1959, o MAM-BA foi criado, mas inaugurado apenas em 1960, no *foyer* do Teatro Castro Alves. No ano de 1963, o museu foi transferido para o Solar do Unhão; na época em que Lina idealizou o Museu de Cultura Popular estipulou que este também ficaria no Solar (GAMA, 2008, p. 11).

O Solar do Unhão é um conjunto colonial do século XVII, localizado acima da Baía de Todos os Santos. Em 1584, o território conhecido como ribeira do Gabriel foi doado aos monges

do Monastério de São Bento por Gabriel Soares de Sousa<sup>146</sup>, que “[...] assinou o seu testemunho, deixando todos os seus bens, entre os quais se incluía a casa e área ao seu redor, aos padres de São Bento” (TEIXEIRA, 1984, p. 13).

A casa, com as larguezas das construções rurais, estava ali, bem junto à cidade. Ligada a esta por breves caminhos, vis-à-vis da passagem de quanta nau chegasse ou saísse, conjugava vantagens que a faziam, de longe, a melhor posicionada e, isto mesmo, a mais cobiçada. Do Gabriel ficaram a fonte e a ladeira... ambas nos domínios das terras dos padres bentos que as receberam do pioneiro. A casa, em terreno de enfiteuse, foi seguindo sua vida e ganhou o nome de novo senhorio. Pedro de Unhão Castelo Branco, desembargador e rico homem da Cidade do Salvador no século XVII, deu-lhe feições palacianas e deu-lhe lustre social. Tanto que a casa rude do pioneiro Gabriel Soares crismou-se, para sempre, “Solar do Unhão” (TEIXEIRA, 1984, p. 13).

No século XVII, as terras foram doadas para o desembargador Pedro de Unhão Castelo Branco, que construiu o solar. Entre os séculos XVII e XVIII, o solar tornou-se propriedade da família de José Pires de Carvalho e Albuquerque, que construiu a capela barroca, o chafariz e os painéis de azulejo português (figuras de 6 a 8, abaixo) (RISÉRIO, 2002, p. 42).

Ao longo do século XVIII, nas mãos dos Pires de Carvalho e Albuquerque, a quinta do Unhão ganhou novos requintes. Assumiu outro ar senhorial. E se enriqueceu, novamente, na dimensão social e arquitetônica, com o chafariz, a capela e os painéis de azulejo passadiço (RISÉRIO, 2002, p. 42).

**Figura 6** – Imagem de uma fotografia antiga da capela barroca, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA. Salvador: 2002.

**Figura 7** – Imagem do detalhe do azulejo português presente em um dos painéis, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.

<sup>146</sup> Segundo Cid Teixeira (1984, p. 13), Gabriel Soares de Sousa era “bandeirante, senhor do engenho, autor da indispensável ‘Notícia do Brasil’, vereador na cidade de Salvador (estava entre os que aclamaram a soberania de Felipe II no império português). [...] teria tentado, na sua casa da beira do mar, um engenho de bois, uma atafona, bem próxima à ‘praia da cidade’ ao centro de comércio da colônia que nascia”.



**Fonte:** Catálogo do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA. Salvador: 2002.

**Figura 8** – Imagem do detalhe da fonte, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA. Salvador: 2002.

Em 1820, o herdeiro da propriedade, Visconde da Torre de Garcia d'Ávila, arrendou o solar para Auguste Frederic de Meuron, empreendedor suíço de rapé, cigarro e tabaco. Entre os anos de 1820 e 1926, foram construídos o segundo andar do solar e dois galpões. De 1930 a 1940, o solar serviu de depósito para material e serraria e, durante a Segunda Guerra Mundial, foi quartel general dos fuzileiros navais (RISÉRIO, 2002, p. 45-48).

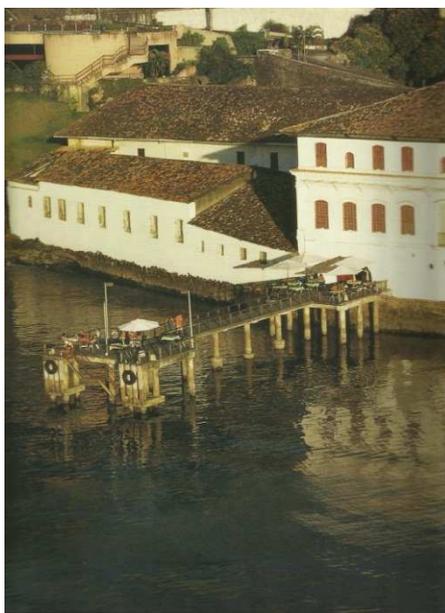
[...] Em 1927, os herdeiros do Visconde da Torre Garcia d'Ávila se desfizeram da Quinta [Solar do Unhão], que logo se converteu no Trapiche Santa Luzia. De nada adiantaram a sua aquisição pelo Estado e o seu tombamento pelo IPHAN, em 1943. [...] vira depósito de inflamáveis. Durante a II Guerra Mundial, vai servir de quartel para fuzileiros navais. Adiante, torna-se fábrica de derivados do cacau. [...] O aristocrático solar não passa, agora, de um cortiço. Até o ano de 1960, por sinal, a ex-capela será utilizada como serraria (RISÉRIO, 2002, p. 48).

Em 1943, o Escritório do Plano Urbanístico da Cidade de Salvador (EPUCS) previa a

passagem da Avenida Contorno pelo solar<sup>147</sup>, no entanto, não foi aprovada, e a avenida foi construída na lateral do morro, como previsto pelo arquiteto Diógenes Rebouças. No mesmo ano, o Solar do Unhão foi tombado pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) (RISÉRIO, 2002, p. 52). Em 1959, o prefeito da cidade, junto com outras figuras públicas, decide criar o MAM-BA.

Foi em inícios de 1959 que Juracy [Magalhães], instigado pelo crítico José Valadares, montou uma comissão – formada, entre outros, por Diógenes Rebouças, Walter da Silveira, Clarival Valadares e Mário Cravo Júnior – para tratar da criação do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA). Em seguida, veio o convite a Lina Bo Bardi para assumir a direção executiva da nova entidade. Sede provisória: o foyer do Teatro Castro Alves. Lina comandou um verdadeiro mutirão com os funcionários (um deles, sozinho, fez as cortinas do lugar) e em menos de um mês estava tudo pronto (RISÉRIO, 2002, p. 58).

**Figura 9** – Imagem do fundo do MAM-BA, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA. Salvador: 2002.

Mara Gama (2008, p. 8) afirma que Lina Bo Bardi desenvolveu o projeto de requalificação do espaço, em 1959, a convite do Governo do Estado da Bahia, a partir dos escombros do solar: “foi um projeto radical de reinvenção do espaço, integrando edifícios de diversos usos e feitos”. O projeto da Lina tinha uma relação com a cultura popular – “a arquiteta via no Nordeste a potência da cultura popular que considerava vital para a construção de um novo país” (GAMA, 2008, p. 11).

Em 3 de novembro de 1963, O Solar do Unhão e o Museu de Arte Popular foram inaugurados com duas exposições: *Artistas do Nordeste* e *Civilização do Nordeste*, esta segunda uma mostra de viés antropológico, com objetos cotidianos, itens de

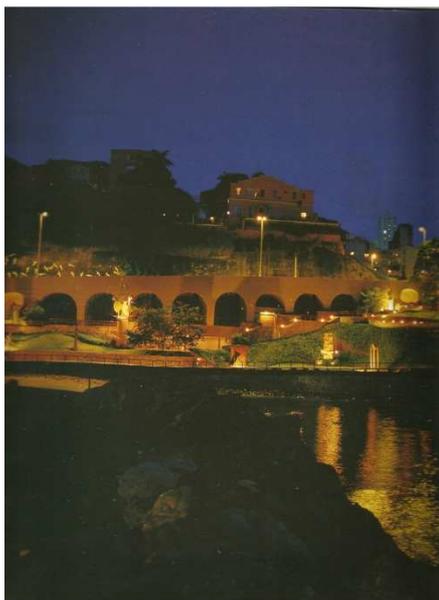
<sup>147</sup> A avenida Lafayette Coutinho, mais conhecida como Avenida Contorno, é o principal acesso ao bairro do Comércio em Salvador.

cozinha, roupas, brinquedos, armas e arte indígena. [...] depois do golpe militar, Lina foi demitida. Posteriormente, os dois museus foram unificados sob o nome do Museu de Arte Moderna da Bahia (GAMA, 2008, p. 12, grifo da autora).

Segundo Farkas (2008a, p. 7), o projeto inicial do MAM-BA foi abortado com o golpe de 1964 e, nos anos seguintes, o museu passou “longos períodos de abandono”. Em 1991, por iniciativa do Governo do Estado, foi realizada uma restauração do edifício, e o museu foi reaberto em 1992 (REIS, 2002, p. 21). No ano de 1994, ocorreu o Primeiro Salão de Arte da Bahia com prêmios de aquisição, em que obras premiadas fariam parte do acervo<sup>148</sup>. Em 1998, foram criados o Parque das Esculturas e o Pavilhão Rubem Valentim.

Outra grande conquista nesse percurso foi a criação do Parque de Esculturas, que consolidou a ideia de trazer o tridimensional para o MAM. Nesse processo, destacando-se a sensibilidade do então governador Paulo Souto, em 1998 a Bahia voltou a dar exemplo de arrojo político e estético, com uma intervenção urbanística que, enquanto equacionava o problema social das famílias que habitavam perigosamente a encosta da Baía de Todos os Santos na área do Museu, dotava o sítio de um impactante espaço de escultura a céu aberto (REIS, 2002, p. 25)<sup>149</sup>.

**Figura 10** – Imagem do Parque das Esculturas, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo do Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA. Salvador: 2002.

A proposta apresentada sobre o MAM-BA por Solange Farkas (2008a, p. 7), na época diretora do museu, é mais que “conhecer, catalogar e conservar”, mas compreender o acervo e a sua relação com a prática no museu de arte contemporânea, ou seja, “[...] propor diálogos entre as histórias representadas pela coleção e o momento vivo da arte contemporânea, de forma

<sup>148</sup> O último salão foi o décimo quinto, que ocorreu entre os dias 19 de dezembro de 2008 a 1 de março de 2009.

<sup>149</sup> As obras reunidas no parque de escultura são de Rubem Valentim, Carybé, Mário Cravo Júnior, Waltércio Caldas, Mestre Didi, Siron Franco, Ivens Machado, Tunga, Sante Scaldaferrri e outros artistas (REIS, 2002, p. 25).

a lançar luz tanto sobre um quanto sobre a outra”<sup>150</sup>.

Nesse sentido, os Salões de Arte ocorridos no MAM-BA (1994-2009) serão fundamentais para a aquisição de obras de arte contemporânea com linguagens plurais e materiais diversos, para a construção de visibilidade nacional e internacional do museu e o desenvolvimento de questões e análises sobre as artes visuais na Bahia e no Brasil.

A história mais conhecida do Museu de Arte Moderna da Bahia nos conta que a instituição vive o abandono nas décadas de 1970 e 1980, e se ergue em 1994, com a implantação do Salão de Arte da Bahia, numa época de intensa renovação institucional no Brasil. Apesar de ser considerado anacrônico por muitos, o Salão ainda é um modelo recorrente de inserção e legitimação de artistas emergentes em nosso sistema tardio da arte. Nos moldes brasileiros atuais, ele perde seu caráter de instância única de valoração e passa a ser um dos mecanismos de balizamento do terreno movediço da arte contemporânea (TEJO, 2008, p. 251).

Tejo apresenta o salão como ferramenta para a formação da coleção de um museu, a partir de escolhas que estão pautadas em “negociações de olhares e repertórios” de uma comissão provisória, que representa a pluralidade propositiva da instituição (TEJO, 2008, p. 251).

Os salões tinham duas comissões: uma que selecionava todas as obras que participaram – em torno de trinta –, e outra que premiava até seis artistas dos selecionados. Evidentemente, essas comissões serão diferentes ao longo dos anos, com a participação dos diretores e de alguns profissionais que atuam – e atuaram – na instituição.

Não podemos nos esquecer que um Salão é também uma maneira de dinamizar o espaço institucional, abrindo espaço na agenda cultural de uma cidade, ampliando a visibilidade do museu para um público que normalmente não frequenta museus e possibilitando a ativação de intercâmbios entre localidades. As apostas feitas dentro de dadas condições podem não ser comprovadas e efetivadas com o passar dos anos. Eram essas escolhas realmente relevantes? Uma coleção deve contar uma história semelhante à legitimada pelo mercado? Alguma instituição que aposta no que ainda está por vir pode ter alguma certeza? Aliás, podemos assegurar que um artista amplamente analisado e valorizado em nosso tempo terá relevância no futuro? Como uma instituição que prima por preservar e empreender uma narrativa lida com o provisório (TEJO, 2008, p. 251).

Os questionamentos apresentados pela autora são indagações que perpassam esta dissertação. No que concerne à relevância para a posterioridade, não nos compete emitir qualquer juízo de valor, mas o que deve ser alvo de reflexões temporais são os processos de aquisição em determinados momentos pela instituição, a institucionalização do salão como forma de aquisição para o acervo e as lacunas existentes entre a aquisição em salões e o acervo

---

<sup>150</sup> O acervo do MAM tem obras de arte moderna e arte contemporânea. Na época do desenvolvimento do catálogo institucional (2008), o museu tinha 1133 obras, onde são evidenciados nomes do modernismo, tais como: Di Cavalcanti, Tarsila, Portinari e Flávio de Carvalho, bem como artistas contemporâneos, Tunga, Wlattercio Caldas e Siron Franco. Além desses nomes são considerados de relevância para a produção baiana os artistas: Mario Cravo Júnior, Carybé, Rubem Valentim, Calasans Neto, Juarez Paraiso, Sante Scaldaferrri, Mario Cravo Neto, Mestre Didi, Marepe e Caetano Dias. (MIDDLEJ, 2008, p. 16)

existente.

O fato é que o museu opera dentro de um sistema em que o mercado faz parte e, justamente por legitimar e dar chancela às obras de arte, emite valores para o sistema da arte. Quanto ao provisório instituído por algumas obras, os museus já têm se debruçado sobre essas questões da não-perenidade – isso foi observado no estudo de caso, como veremos, sobre as três obras efêmeras –, mas, de qualquer forma, ainda há uma problematização sobre a duração no contexto museológico.

#### 4.4 As aquisições de obras de arte contemporânea nos Salões de Arte da Bahia

“Os salões de arte são uma instituição tradicional. Eles são sempre parciais e heterogêneas, produtos de uma seleção um tanto ao quanto arbitrária, realizada por uma comissão de jurados que negocia entre si seus ‘critérios’ em busca de um consenso difícil e precário. Consensos nunca se pautam pela radicalidade, mas pelo convívio das diferenças. Ganha-se de um lado, perde-se de outro. Mais do que sinalizar novos caminhos artísticos, os salões pretendem montar um pequeno mapa das várias possibilidades poéticas do presente” (OSORIO, 2002).

Inicialmente, apresentamos algumas questões provocadoras a partir da obra *Cura-dor*<sup>151</sup>, do Grupo Aleph<sup>152</sup>, que participou do Salão Paranaense de Belas Artes, em dezembro de 2001. A proposta do grupo questiona o caráter seletivo dos salões de arte, ou seja, os juízos de valor estabelecidos pela comissão para escolher determinadas obras que farão parte da exposição.

A obra estava composta de um arquivo de aço de quatro gavetas, uma mesa e duas cadeiras; no arquivo estava disponível para a consulta do público o conjunto de pastas suspensas contendo a documentação daqueles que foram recusados no salão (ou melhor, daqueles que não tendo suas obras aceitas no salão, autorizaram a utilização de suas pastas), tendo nelas a mesma documentação que foi utilizada pela comissão julgadora na seleção das obras (BINI, 2005, p. 106).

A associação da palavra curador com “cura” e “dor” estabelece o nexo entre a solução, a melhora da dor e, quando procuramos com a ferramenta define, no google, a palavra

---

<sup>151</sup> “Os meandros do sistema das artes são desafiados pela instalação CURA-DOR concebida pelo **Grupo Aleph**. Inspirado no Salão dos Recusados de Paris, que expunha indiscriminadamente todas as obras não incluídas no Salão Oficial, o trabalho consiste em apresentar ao público aquilo que era restrito à comissão de seleção: os dossiês dos não selecionados para a pauta de exposições das galerias Massangana e Baobá. O trabalho dribla o controle da instituição ao mostrar num fichário de ferro, associado normalmente à burocracia, os trabalhos excluídos e questionar no próprio seio oficial seus critérios e procedimentos. A questão ética está presente ainda no contato entre o grupo selecionado, que sugere um trabalho que só existe graças à exclusão, e o artista não selecionado que deve autorizar formalmente a exibição de sua proposta preterida. CURA-DOR já foi montada no 58º Salão Paranaense, em dezembro de 2001 e será executado no Projeto Prima Obra 2002, da Funarte”(Disponível em: <<http://www.canalcontemporaneo.art.br/e-nformes.php?codigo=181>>. Acesso em: 15 out 2015, grifo).

<sup>152</sup> O Grupo Aleph era um coletivo de artistas do Recife, Pernambuco, que atuou durante três anos (Disponível em: <<http://grupoamplo.blogspot.com.br/2012/07/1-e-l-recife-pe.html>>. Acesso em: 14 out 2015).

“curador”, surgiram duas definições: 1. o que cura um doente e 2. o que exerce a curadoria. Ou seja, o curador é aquele que cura alguma coisa, que decide e que tem poder da narrativa sobre algum assunto ou tema ou ação.

Essa obra gera indagações sobre a seleção – processo comum em salões e nos museus – e sobre a escolha exercida que envolve exclusão, trazendo a indagação: mas o que está em jogo nessa rede de seleção e exclusão? Quais são os critérios para a decisão das comissões dos salões e da comissão de aquisição dos museus?

Toda seleção precisa de critérios e de um corpo profissional de pesquisadores que tem poder de aferir de forma plural, para que a decisão tenha diferentes olhares e repertórios. Sabemos que existem preferências e tendências no sistema da arte sobre artistas e obras. A visibilidade nos salões e nos museus condiciona o mercado e vice-versa, e é evidente que alguns museus não têm condições financeiras de compra de obras, mas estão inseridos na lógica da valoração, até mesmo porque galerias e artistas doam obras para algumas instituições, e os salões têm sido uma forma de inserção do museu no mundo das artes e de aquisição de obras para os seus acervos.

Os salões ligados a ou herdados pelos museus, no âmbito de uma coalização heterogênea de atores culturais e econômicos, desempenharam na história recente das instituições brasileiras um papel determinante na homologação e na hierarquização dos valores artísticos utilizados na construção dos acervos. Dos salões não saíram apenas obras assimiladas às coleções públicas, mas, também, atribuições, classificações, publicidade e interdições que afetaram parte considerável do circuito artístico doméstico, em uma função de qualificação dos criadores. Em muitos sentidos, por suas aquisições, pela apresentação das obras e pela organização dos discursos, os salões vêm conferindo visibilidade ampliada aos novos interesses dos agentes culturais, sejam eles mercadológicos ou patrimoniais (OLIVEIRA, 2010, p. 51).

A criação de critérios para aquisição de obras por meio das comissões de salões pode estabelecer parâmetros de como o museu deve lidar com a diversidade da produção artística contemporânea, como também pode gerar complexidades nos processamentos técnicos dos setores dos museus. A contribuição do salão em relação aos critérios seria as classificações e conceituações sobre as obras, ao tempo que também gera complicações, ao ampliar o leque de possibilidades de narrativas e termos em relação aos materiais e às linguagens utilizadas pelos artistas contemporâneos.

O museu que atua com acervo de arte contemporânea precisa alimentá-lo com novas proposições, mas precisa ser cauteloso quanto às escolhas das comissões nos salões, que devem estar atentas às propostas da instituição e às possibilidades de (re)criação e (re)significação das narrativas conjuntas com o acervo existente.

A aquisição por salões envolve duas características: a primeira são as (in)definições da

produção de arte contemporânea, que mesmo a teoria e história da arte têm considerado complexas; a segunda, de que os critérios são variáveis e atestam uma necessidade de apresentar a diversidade da arte contemporânea. Os atuais salões, quando têm prêmio-aquisição, colocam à disposição obras com sentidos imateriais, efêmeros, transitórios, que são próprios de algumas linguagens da arte contemporânea e da poética dos artistas. Dessa forma, as instituições museológicas são convidadas a (re)pensar o tratamento dos acervos.

O Brasil vivia, nos anos 90, a suma decadência dos Salões de Arte, desde as iniciativas regionais até as nacionais, e, ao contrário do pensamento vigente na época, acreditávamos que havia espaço para um grande Salão, nos moldes tradicionais: com seleção, premiação e abrangendo todo o país. Enfim, o que se queria, o que se planejava era um Salão democrático (REIS, 2002, p. 25).

Na época em que Heitor Reis escreveu esse texto, o Salão de Arte da Bahia estava na sua nona edição. Entre a gestão de Heitor Reis e Solange Oliveira Farkas, ocorreram os quinze salões – nos anos de 1994 a 2009. Nos catálogos institucionais (2002 e 2008) e nos catálogos dos salões, as falas dos diretores remetem os salões a uma renovação do MAM-BA, em termos de visibilidade nacional e internacional e desenvolvimento do acervo.

Nas narrativas dos envolvidos com o museu, os salões são a incorporação da arte contemporânea no acervo e nas práticas atuantes do museu, ou seja, apresentam a importância da formação desse acervo do MAM-BA à sociedade e o seu crescimento frente ao sistema da arte ou porque artistas de outros estados – e até de outros países – participaram dos salões. O salão fez parte do circuito das artes no Brasil, o que gerou renome ao museu e contribuiu para a legitimação desses artistas frente ao público e ao mercado, demarcando a institucionalização do Salão de Arte da Bahia como um formador das artes no Brasil.

Neste tópico, apresentamos as aquisições realizadas nos Salões da Bahia, por meio de prêmios-aquisições. Dentre os selecionados de cada salão, seis a nove obras foram adquiridas para compor o acervo do MAM-BA. Na introdução, abordamos a descoberta dos documentos no mapeamento e no que concerne à documentação relativa ao salão. Foi a partir das pastas com os projetos dos artistas<sup>153</sup> que nos deparamos com os projetos das obras, que traziam perspectivas imateriais, efêmeras e transitórias.

Dessa forma, o estudo de caso pautou-se na experiência do MAM-BA a partir da documentação existente sobre essas aquisições e das possibilidades de problematização sobre essas obras em um espaço que difunde o vestígio em uma lógica de perenidade. Para tanto,

---

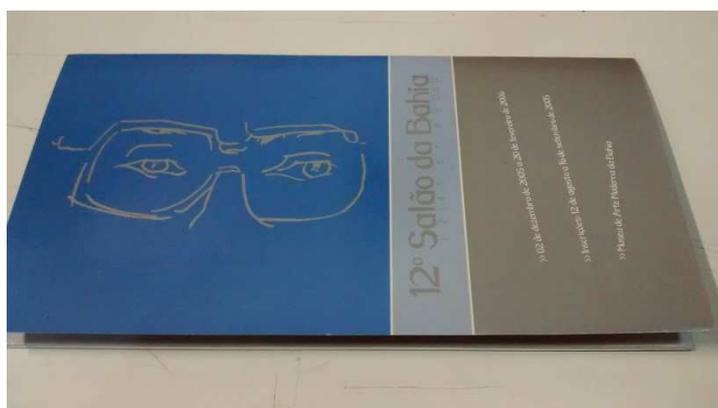
<sup>153</sup> Optamos por trabalhar com os projetos dos artistas nos tópicos sobre a documentação museológica e as obras efêmeras, entendendo a guarda desses projetos como parte do registro do vestígio. Mas haverá momentos em que utilizaremos os projetos de algumas obras que foram premiadas para abordarmos características sobre a desmaterialização da obra, o transitório, o efêmero, a preservação etc.

apresentamos análise de conteúdo do regulamento do salão e dos catálogos dos quinze salões.

O Salão de Arte da Bahia foi instituído por meio do decreto número 3.781 de dois de dezembro de 1994, “[...] concurso destinado a expor e premiar manifestações das artes visuais contemporâneas”. O decreto institui que o salão ocorreria anualmente no Museu de Arte Moderna da Bahia e que poderiam participar brasileiros e estrangeiros residentes há mais de cinco anos no Brasil. A comissão de seleção dos trabalhos seria composta por cinco membros convidados pelo diretor do museu. A cada ano do salão, seria editado um catálogo com fotografias de uma das obras dos artistas selecionados “como documento comprobatório da participação dos artistas”<sup>154</sup>.

Para compreendermos a lógica do Salão de Arte da Bahia, optamos por apresentar um regulamento e um modelo de ficha de inscrição do 12º Salão da Bahia (2005), que ocorreu no período de 2 dezembro de 2005 a 20 de fevereiro de 2006<sup>155</sup>.

**Figura 11** – Capa do Regulamento do 12º Salão da Bahia<sup>156</sup>.



**Fotografia:** Anna Paula da Silva (2015).

Para a inscrição, era necessário preencher a ficha e anexar o dossiê do artista – em formato A4 – que, por sua vez, deveria conter currículo e fotos<sup>157</sup> das obras. O regulamento frisava, em negrito: “Não serão aceitas obras no ato da inscrição” (12º SALÃO DA BAHIA, 2005).

Alguns aspectos descritos no regulamento que consideramos pertinentes para a

<sup>154</sup> Disponível em: < <http://governo-ba.jusbrasil.com.br/legislacao/82779/decreto-3781-94>>. Acesso em: 07 abril 2014.

<sup>155</sup> Utilizamos esse regulamento e modelo de ficha por sugestão do Núcleo de Museologia. Foram o regulamento e o modelo apresentados no mapeamento da pesquisa. O núcleo afirmou que não houve alterações de um salão para outro nos documentos citados. Para o registro fotográfico como fonte para a dissertação, utilizamos o regulamento e a ficha do 12º Salão da Bahia.

<sup>156</sup> Internamente, constam o regulamento e a ficha.

<sup>157</sup> O tamanho das fotos era de 20x25cm, nos versos das fotos ou fotocópias deveriam constar: nome do artista, dimensões da obra, título, material utilizado e ano de execução. Não eram aceitos slides, cds e cd-rooms. As fitas de vídeo eram apenas para as categorias vídeo ou performance.

dissertação foram: apenas obras inéditas produzidas a partir de 2004 seriam aceitas; cada artista só poderia se inscrever em uma única categoria<sup>158</sup> e, caso o trabalho fosse em grupo, o artista representante que inscrevesse o trabalho não poderia estar inscrito individualmente em outra categoria; deveriam ser inscritos três trabalhos, todos em uma mesma categoria, “cabendo às Comissões de Seleção e Premiação determinar quais deverão participar da mostra. Dípticos, trípticos e polípticos são considerados obras únicas. **Para inscrição em instalação, Vídeo ou Performance serão aceitos um ou dois trabalhos**, sendo selecionado apenas um” (12º SALÃO DA BAHIA, 2005, grifo do regulamento); artistas que inscreveram instalações deveriam anexar ao dossiê o projeto de montagem da obra; o salão estipula a medida máxima para a exposição das obras<sup>159</sup> – vídeos de até cinco minutos e performances de até quinze minutos<sup>160</sup>; não eram aceitas obras com materiais perecíveis ou adulteráveis que colocassem em risco outros trabalhos, os profissionais e o público.

Esses são alguns dos critérios utilizados para que as inscrições tivessem um mesmo padrão e que eram facilitadores para a seleção e a premiação das comissões. Algumas limitações são evidenciadas na inscrição: o ineditismo das obras inviabilizava a participação dos trabalhos em outros lugares e a (re)apresentação de outras obras já participantes de outros eventos – a ideia era de uma obra única para exposição no salão e, se fosse premiada, que tivesse o caráter único para pertencer ao acervo do MAM-BA; os artistas poderiam incorporar o trabalho em uma categoria mencionada na ficha, como também utilizar o campo [outra(especificar)] para adequar a proposta da sua produção, o que apresenta uma pluralidade característica da arte contemporânea, mas só poderiam se inscrever individualmente em uma única categoria, por isso, talvez, a obrigatoriedade da inscrição de três obras, sendo que, no caso específico de vídeo e performance, era até duas obras.

O regulamento tornava obrigatórios a entrega do dossiê do artista e o projeto de montagem das obras, como instalações. Ambos os documentos são uma forma de compreensão da poética do artista e da constituição da obra para a comissão e passam a fazer parte da documentação do museu. Sobre o projeto de montagem das obras, seria realizado pelo conceito

---

<sup>158</sup> As categorias eram desenho, escultura, fotografia, gravura, instalação, objeto, performance, pintura, vídeo e outra especificada pelo artista ou grupo.

<sup>159</sup> “Obras bidimensionais – 5,00m de largura e 2,00m de altura para o conjunto das três obras; obras tridimensionais – 1,20m de largura e de profundidade, por 2,50m de altura cada peça; instalações – 10m<sup>2</sup> de área, por 2,50 de altura de cada instalação; instalações de parede 5,00m de largura, por 2,00m de altura. **Obras que excedam essas especificações não serão aceitas**”(grifo do regulamento).

<sup>160</sup> No caso da performance, a obra deveria ocorrer no primeiro dia do salão e, depois, ser disponibilizada na exposição em vídeo.

de montagem do salão e do museu<sup>161</sup>, dentro da capacidade técnica do MAM-BA, e apenas os autores de instalação poderiam acompanhar o processo de montagem.

As limitações das medidas dos trabalhos e do tempo dos vídeos e performances evidenciam o enquadramento do salão na disponibilidade de espaço e possibilidade técnica. Aparentemente, essas limitações apresentavam complexidades para a prática artística, que precisava se enquadrar nos critérios estipulados. Parece-nos que alguns artistas produzem obras especificamente para salões de modo geral, limitando os alcances da produção e, até mesmo, a liberdade criativa da poética. Pontuamos que o salão legitima e, quando possui prêmio-aquisição, pode dar visibilidade ao artista pela institucionalização da obra e pela ascensão no mercado de arte, mas é preciso fazer reflexões sobre os enquadramentos e critérios do salão que seleciona e exclui determinadas produções<sup>162</sup>.

Outro aspecto presente no regulamento que consideramos interessante foi a possibilidade da utilização de materiais perecíveis ou adulteráveis, desde que não fossem prejudiciais a outras obras, aos profissionais e ao público. Essa possibilidade do fim acelerado de materiais com uma vida útil limitada estabelece a relação da transitoriedade e da imaterialidade que tangencia a efemeridade e a ideia na produção artística contemporânea, característica que, mais uma vez, insere o museu nas problematizações da duração, da perenidade.

Sobre a apuração das comissões de seleção e premiação, as comissões são compostas por um número ímpar de jurados. O regulamento afirmava que, na ata lavrada, estariam os critérios adotados. Nas disposições finais, o regulamento frisa que a decisão das comissões era irretroatável e irrecorrível, ou seja, as comissões tinham plenos poderes para selecionar ou recusar quaisquer trabalhos. A seleção ocorria por meio dos materiais enviados e entregues na inscrição, o resultado era publicado no Diário Oficial do Estado da Bahia e “**todo material de inscrição dos artistas selecionados não será devolvido**” (12º SALÃO DA BAHIA, 2005, grifo do regulamento).

Nas disposições finais do regulamento, ficou estabelecido que o MAM-BA teria direito de uso das imagens das obras e cessão dos direitos autorais das obras premiadas, que passavam a integrar o acervo do museu. Os artistas tinham ciência da possibilidade da premiação e da aquisição da obra como acervo do MAM-BA, independente da categoria e/ou dos materiais

---

<sup>161</sup> O regulamento do salão possui item sobre montagem: “[...] Caberá exclusivamente à Comissão Organizadora o conceito da montagem do Salão [...] As obras selecionadas serão montadas pela equipe do MAM-BAHIA, exclusivamente nas salas de exposição do Museu”.

<sup>162</sup> Essa é uma questão sem resposta, afinal, o salão contribui para o desenvolvimento de acervos, mas também estipula enquadramentos e critérios que podem deixar de fora algumas práticas artísticas.

utilizados, e de que os direitos autorais eram – e são – da instituição, o que nos remete à escolha do artista por fazer parte dessa seleção e da legitimação ocasionada pelo prêmio-aquisição.

Escrito isso, apresentamos algumas reflexões sobre os salões, fundamentalmente sobre as obras adquiridas pelos prêmios-aquisições dos quinze salões a partir dos catálogos. Também produzimos uma tabela com os nomes dos artistas, títulos das obras, materiais, técnicas e linguagens (categorias), para pensarmos a pluralidade das propostas e a localidade dos artistas e selecionamos algumas obras que apresentam características que colocam em questão a perenidade estabelecida pelos museus.

A diagramação dos catálogos do primeiro até o sexto salão não muda muito entre si: textos do diretor (Heitor Reis), ata da comissão julgadora, imagens das obras selecionadas e destaque a obras que foram premiadas e/ou receberam menções especiais. Os catálogos possuem tabelas com informações sobre a origem e a quantidade de artistas e de obras por estado e as categorias.

Nos sétimo e oitavo salões são apresentados textos críticos sobre as artes, os salões e as obras expostas e também os currículos dos artistas. Entre o nono e o décimo terceiro, são poucos textos, e o interesse é maior na visualidade das obras selecionadas e premiadas, com fotografias que preenchem as folhas dos catálogos. Nos últimos salões – décimo quarto e decimo quinto, na época em que a diretora era Solange Oliveira Farkas –, os catálogos possuem uma densidade de conteúdo, com textos críticos sobre as obras e a incorporação das reflexões dos artistas sobre a sua própria produção.

**Figura 12** – Imagem da capa do catálogo 1º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo 1º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas. Salvador: 1994.

No catálogo do primeiro salão, na primeira página, são apresentados os artistas premiados: Ângela Cunha, Betânia Luna, Eudes Mota, Janaina Tschäpe, Mário Azevedo e Rodolfo Athayde, entre cento e quarenta e um artistas selecionados, de oitocentos e trinta e dois

inscritos. Constam, também, imagens em cores das obras premiadas e das demais em preto e branco. O coordenador técnico do salão, Raul Cordola, tem um texto no catálogo, em que afirma a importância dos salões de arte como formação do artista:

Jamais um Salão atenderia uma formação de ponto de vista acadêmico pois ele corre no sentido contrário, ele anda para a frente tendo em mira as possibilidades criativas de futuro. Na verdade o que o Salão proporciona é a formação de jovens artistas dentro do universo das relações humanas, [das] práticas das estratégias sociais, do adestramento do olhar do público, e no território dos artistas, da chave das dimensões poéticas que envolvem suas obras (CORDOLA, 1994).

O salão era entendido com o sentido de formação que proporcionava a visibilidade de jovens artistas, cujos trabalhos poderiam agregar interpretações sobre as artes, as linguagens, as culturas e ser agregados na sociedade, girando em torno das redes de criação nas relações sociais, o que criava, também, apreensões estéticas no público a partir das obras apresentadas no salão.

Naquele momento, entre diferentes perspectivas de pensar o salão, o salão de arte no MAM-BA era apresentado como uma renovação da cultura baiana nas artes visuais, como sinalizado no texto de Heitor Reis, na época diretor do MAM-BA. Segundo Reis (1994), a Bahia vivia uma nostalgia frente à década de 60, “década de grande explosão cultural, com o surgimento do Cinema Novo, do Tropicalismo, do Teatro dos Novos, da Revista da Bahia [...]”. Com o surgimento do salão, retoma-se essa produção cultural, por ser entendido como uma instituição oficial para “estímulo, articulação e dinamização das artes plásticas no Estado[...]” (REIS, 1994).

Na ata da comissão, são relatadas as obras que foram contempladas como prêmio-aquisição. Também é afirmado que, na reunião final: “a Comissão Julgadora fez a indicação de cada uma daquelas obras, dentre as premiadas, que passarão a fazer parte do acervo do Museu” (LEENHARDT et al., 1994). Em outra parte do catálogo, estão as imagens em preto e branco das obras selecionadas para o salão, no entanto, não foi possível localizar as imagens de todas as obras premiadas, assim como algumas informações como: título, técnica, linguagem e dimensão – a exemplo das obras de Eudes Mota, Ângela Cunha e Janaina Tschäpe.

**Quadro 1** – Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 1º Salão MAM-Bahia de Artes Plásticas

Artista	Obras	Cidade/ Estado	Categoria, técnica e materiais
Angela Cunha	<i>Todas sem título</i>	Salvador/ Bahia	Mista
Betânia Luna	<i>Templo</i> <i>Herói</i> <i>Romã</i>	Jaboatão/ Pernambuco	Pintura Acrílica
Eudes Mota	<i>Bandeira (A)</i> <i>Bandeira (B)</i> <i>Bandeira (C)</i>	Olinda/ Pernambuco	Relevo

Janaina	<i>Todas sem título</i>	-	Mista
Mário Azevedo	<i>Enciclopédia</i>	Belo Horizonte/ Minas Gerais	Mista sobre papel
Rodolfo Athayde	<i>Todas sem título</i>	João Pessoa/ Paraíba	Pintura Acrílica

**Fonte:** Catálogo 1º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas. Salvador: 1994.

Algumas inferências que podemos fazer, a partir do catálogo, são que, ao que parece, quase todos os artistas apresentaram três obras ao salão, mas não fica claro quais das três obras foram selecionadas como prêmio-aquisição – apenas Mário Azevedo é apresentado com uma única obra no catálogo. Também não fica claro, no caso de Mário Azevedo, se o artista apresentou uma única obra ou se apresentou as três obras e, no momento de confecção do catálogo, constou somente a obra que foi premiada no salão. A artista Janaina Tschäpe não tem o nome completo escrito, e também não é mencionada a região em que nasceu e/ou reside<sup>163</sup>.

Em termos de renovação das artes visuais na Bahia e apresentação da pluralidade da arte contemporânea, o salão tem obras de artistas de diferentes regiões do Brasil, com itens em categorias diversas, mas não são explicitados os materiais utilizados – o que pode gerar dúvidas sobre a categoria inscrita. Por exemplo, a técnica mista sabemos que é a possibilidade de utilização de diferentes materiais, mas não são mencionados os materiais, e as fotografias, mesmo em cores, impossibilitam uma apreensão melhor das obras. Apenas uma artista baiana é premiada e tem a obra adquirida pelo MAM-BA – essa é uma questão que também nos chama atenção em todos os salões: a visibilidade do artista baiano no salão de arte na Bahia.

**Figura 13** – Imagem da capa do catálogo do 2º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo 2º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas. Salvador: 1995.

No segundo salão, inscreveram-se quinhentos e oitenta e um artistas, sendo cento e seis selecionados pela comissão. Algo que nos chamou atenção foi um trecho do texto do Heitor Reis (1995), sobre a arte contemporânea: “[...] a arte contemporânea será sempre de difícil aceitação por parte do grande público já que contesta o antigo em favor de um novo cuja função

<sup>163</sup> Encontramos o nome completo da artista alemã na lista de obras que estavam no Palacete das Artes e no site pessoal (<http://www.janainatschape.net/>).

é criar novos mitos, novas formas de ver, sentir e dizer o mundo”. Essa fala acentua a dificuldade de apresentar a arte contemporânea para o público em geral, devido à gama de materiais e linguagens propositivas dos artistas e também apresenta a importância do MAM-BA como uma instituição que exhibe as proposições dessa arte, trazendo um panorama da arte contemporânea brasileira. Essa representação das artes está empreendida, também, nos critérios da comissão de premiação das obras: “A comissão de premiação distinguiu os artistas a partir da coerência do conjunto dos trabalhos, sua afinidade com a problemática atual da arte e pela capacidade de criar uma expressão individual” (COCCHIARALE et al., 1995).

Na ata da comissão, constam como premiados os artistas Adriana Varella, Betânia Luna, Carla Guagliardi, Christian Cravo, Efrain Almeida e Márcia Abreu. A linguagem e o conteúdo do catálogo desse salão apresentam algumas diferenças em relação ao primeiro: aparentemente, no catálogo do primeiro salão, eram utilizados outros termos para as categorias – a exemplo do trabalho de Betânia Luna, na categoria pintura acrílica. Já no catálogo do segundo salão, a categoria utilizada no trabalho da mesma artista é acrílica sobre tela. Frisamos essa consideração por serem categorias estabelecidas pelo regulamento e/ou pelo artista no preenchimento da ficha da inscrição e que influenciam a relação que a instituição estabelece ao documentar e preservar a obra, que também sugere caminhos para a pesquisa e a comunicação.

**Quadro 2** - Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 2º Salão MAM-Bahia de Artes Plásticas.

Artista	Obras	Cidade/ Estado	Categoria, técnica e materiais
Adriana Varella	<i>Mônada</i>	Rio de Janeiro/ Rio de Janeiro	Videoinstalação
Betania Luna	<i>Hostinato Rigore</i>	Jaboatão/ Pernambuco	Acrílica sobre tela
Carla Guagliardi	<i>Sem título</i>	Rio de Janeiro/ Rio de Janeiro	Instalação
Christian Cravo	<i>Sem título</i>	Salvador/ Bahia	Instalação - Fotografia
Efrain Almeida	<i>Sem título</i>	Rio de Janeiro/ Rio de Janeiro	Escultura
Márcia Abreu	<i>Coluna II</i>	Salvador/ Bahia	Mista sobre tela

**Fonte:** Catálogo 2º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas. Salvador: 1995.

Nesse catálogo é apresentada apenas uma das três obras inscritas pelos artistas nos salões e, como afirmado, as categorias parecem melhor estabelecidas, mas ainda não estão detalhados os materiais das obras. Os dois aspectos que consideramos importante nesse salão são as obras adquiridas em diferentes categorias e o fato de que, entre os premiados, estão dois artistas oriundos da Bahia: Christian Cravo e Márcia Abreu.

**Figura 14** – Imagem da folha de rosto do catálogo do 3º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas digitalizado

pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.<sup>164</sup>



**Fonte:** Catálogo 3º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas. Salvador: 1996.

No catálogo do terceiro salão consta que foram mil e sete inscritos, sendo sessenta e nove selecionados<sup>165</sup>. Os artistas premiados foram Brígida Baltar, Elisa Bracher, Elias Muradi, Marepe, Paulo Pereira e Roberto Bethônico. Esse catálogo é mais denso na descrição e nas informações sobre as obras: são especificados os materiais, além da ata da premiação, ata de seleção, as tabelas com as categorias das obras e os inscritos por estado, os selecionados por estado e categoria, inscritos e selecionados por faixa etária e os números de inscrições nos três salões por estado<sup>166</sup>.

**Quadro 3** - Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 3º Salão MAM-Bahia de Artes Plásticas.

<b>Artista</b>	<b>Obras</b>	<b>Cidade/ Estado</b>	<b>Categoria, Técnica e materiais</b>
Brígida Baltar	<i>Estrutura</i>	Rio de Janeiro/ Rio de Janeiro	Escultura – cerâmica, vidro e metal
Elias Muradi	<i>Sem título</i>	São Paulo	Instalação – Metal e madeira
Elisa Bracher	<i>Todas sem título</i>	São Paulo	Escultura - Madeira
Marepe	<i>O Casamento</i>	Bahia	Instalação
Paulo Pereira	<i>Todas sem título</i>	Bahia	Escultura – Madeira e couro
Roberto Bethônico	<i>Todas sem título</i>	Minas Gerais	Desenho – ponta seca, pó de ferro e gordura sobre papel

**Fonte:** Catálogo 3º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas. Salvador: 1996.

Esse salão também apresenta uma diversidade de categorias e materiais utilizados nas

<sup>164</sup> Inserimos a imagem da folha de rosto, pois a imagem da capa, na cor branca, está em uma resolução ruim.

<sup>165</sup> O critério do número de selecionados não é evidenciado em nenhum dos catálogos e no regulamento disponibilizado pelo núcleo de museologia.

<sup>166</sup> Esses dados estatísticos sobre as inscrições por estado e as categorias utilizadas também estão presentes nos catálogos seguintes.

obras. Dentre os artistas baianos premiados, selecionamos a obra *O casamento*, de Marepe. Essa obra tem um caráter imaterial e possui materiais transitórios, ou seja, com uma vida útil limitada<sup>167</sup>.

**Figura 15** – Imagem da obra *O casamento*, do artista Marepe, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo 3º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas. Salvador: 1996.

Segundo o artista, como descrito no projeto inscrito para o salão, a obra faz um paralelo com a história infantil *O Casamento da Dona Baratinha* e o casamento dos seus pais<sup>168</sup>. A obra apresenta uma imaterialidade latente da poética do artista a partir da sua leitura sobre a história infantil e a história de vida dos pais. Os materiais de uso cotidiano utilizados na obra instituem a materialidade que é disponibilizada para uma aproximação do público com a ideia do artista.

Em relação à preservação dos materiais dessa obra, o museu tem problemas, pois o artista utiliza materiais perecíveis e, nos documentos sobre a obra, não está descrito como o museu deverá proceder caso haja a deterioração dos materiais da obra. Nesse sentido, podemos

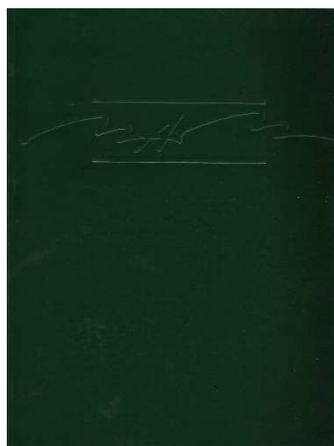
<sup>167</sup> No projeto do artista consta o projeto de montagem, o dossiê da obra e fotografias da obra montada. Na época, o setor técnico de Museologia fez um documento com a contagem e a descrição dos objetos que compõem a obra, são eles: “um fogão, um toca fita de carro com fita-cassete, um fone, uma vitrine de vidro, com pedaços de giz e um pedaço de madeira, sete martelos de cozinha em alumínio, uma vitrine com: uma caixa de madeira e uma de fósforo presas com elástico; um rato de papelão sobre uma barra de sabão; uma boca de fogão com uma bola de alfinetes presos a um ímã e outra boca com um carretel de linha; uma moeda; uma bancada revestida de azulejo presa ao fogão; uma haste de madeira dando suporte à bancada; sobre a bancada: duas placas de vidro e entre elas, uma fotografia preta e branca de um casamento. Uma bandeja de prata contendo vários objetos: duas caixas de fósforo, uma barra de sabão, pedaços de carvão, treze velas brancas pequenas; um ratinho de papelão; uma lente de óculos e duas baratas; toda bandeja envolvida com elástico e linha branca; uma tesoura média sobre a bancada; uma pedra; um tubo de borracha; uma garrafa contendo sementes de feijão perto”.

<sup>168</sup> “Não existe preocupação com uma narrativa linear ora recorro a estória real do casal, ora busco referência na própria estória infantil. O público poderá, ainda, ouvir tal estória em sua versão original em fones”. (Projeto do artista Marepe disponibilizado pelo núcleo de Museologia).

refletir sobre dois aspectos: o artista produziu a obra para que os materiais, ao longo do tempo, desapareçam ou entende que a instituição poderá fazer uma manutenção dos materiais e substituir outros por meio da compra.

Esse é um dos casos que apresenta a possibilidade da desmaterialização da obra e que insere, no contexto museológico, a efemeridade como característica em comum a obras como a de Marepe, mas que também é um fator presente em quaisquer objetos e obras nos museus.

**Figura 16** – Imagem da capa do catálogo do 4º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão



**Fonte:** Catálogo 4º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas. Salvador: 1997.

Em 1997, no quarto salão do MAM-BA, foram mil cento e quarenta e três inscrições, sessenta escolhidos e seis premiados. O diretor do museu ainda era Heitor Reis; como nas edições anteriores, há um texto dele, do qual destacamos o seguinte trecho:

Este salão firmou-se como um espaço destinado à pesquisa e experimentação, apresentando um conjunto heterogêneo de obras onde, pelo uso de soluções criativas e de uma grande diversidade de materiais, por vezes efêmeras, alguns artistas abdicam de uma possível perenidade em seus trabalhos, apresentando-os sem o habitual formalismo, dando maior ênfase ao pensamento (REIS, 1997).

Esse é o primeiro catálogo que apresenta a questão da efemeridade presente nas obras selecionadas e premiadas no salão, em que se atribui ao efêmero a capacidade de propagar o pensamento, a imaterialidade das poéticas dos artistas.

Quando folheamos o catálogo, visualizamos algumas obras cuja complexidade da materialidade apresentaria desafios para guarda e, futuramente para exposição, caso premiadas e adquiridas – a exemplo da obra do artista Cabelo (uma instalação com vidros, líquidos<sup>169</sup> e materiais orgânicos<sup>170</sup>). Temos duas hipóteses: caso a obra fosse premiada e adquirida, a

<sup>169</sup> Em alguns recipientes, os líquidos eram heterogêneos e, portanto, não se misturavam.

<sup>170</sup> O único material orgânico reconhecido por meio da fotografia são os cavalos marinhos presentes em quatro recipientes.

primeira seria a possibilidade da guarda do projeto que o artista apresentou ao salão e os registros fotográficos da obra<sup>171</sup>; a segunda, a obra continuaria exposta até a degradação completa dos materiais.

**Figura 17** – Imagem da obra do artista Cabelo, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo 4º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas. Salvador: 1997.

Na ata de seleção, a comissão afirma que “optou-se por escolher aquelas obras que problematizaram as modalidades artísticas tradicionais e/ou fizeram aflorar novas perspectivas para o desenvolvimento da arte contemporânea brasileira” (COCCHIARALE et al., 1997).

Percebemos, aqui, as estratégias da comissão em traçar um panorama da arte contemporânea de produção e criação artística, a partir de um discurso de inovação e, aparentemente, isenta da preocupação institucional de preservação das obras escolhidas, tendo em vista que a linguagem e a técnica utilizadas pelas mesmas poderiam inviabilizar a efetiva guarda física.

**Quadro 4** - Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 4º Salão MAM-Bahia de Artes Plásticas.

Artista	Obras	Cidade/ Estado	Categoria, técnica e materiais
Caio Reiszewitz	<i>Diadema, 7 de março 97</i>	São Paulo	Instalação Sobreposição

<sup>171</sup> No catálogo, não existem documentos que especifiquem melhor a obra do artista.

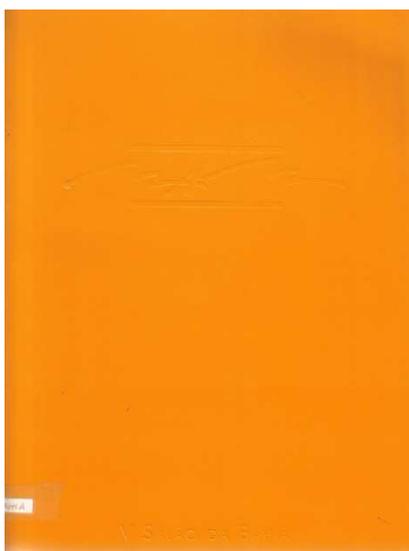
			fotográfica
Celso Rubens	<i>Esse teu olhar</i>	São Paulo	Vídeo
Daniel Acosta	<i>Trapézio com Céu</i>	Rio Grande do Sul	Instalação – Metal e fotografia
José Damasceno	<i>Organograma</i>	Rio de Janeiro	Desenho – Hidrocor sobre papel
Maurício Ruiz	<i>Todas sem título</i>	Rio de Janeiro	Escultura – Gesso
Vauluizo Bezerra	<i>Sem título</i>	Bahia	Instalação – Resina, granito, madeira, acrílico e acetato

**Fonte:** Catálogo 4º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas. Salvador: 1997.

O único artista que tem a especificação das três obras inscritas no catálogo é Maurício Ruiz. A obra *Organograma*, de José Damasceno, premiada nesse Salão, é uma das obras consideradas efêmeras pelo MAM-BA, como veremos no tópico específico mais ao final do capítulo.

Essa obra foi apresentada ao 4º Salão, mas tornou-se obra efêmera em 2010, devido à dificuldade de preservação do trabalho no museu. O artista utilizou papel e caneta hidrocor, espalhou papéis pelo chão dos espaços arquitetônicos do Solar do Unhão e fez linhas nos papéis em que, no final, constavam as palavras “ontem, amanhã e hoje”. Esses papéis não tinham proteção, portanto, sofreram danos. O museu não tem registros do acontecimento da obra<sup>172</sup> durante o processo de criação de Damasceno e, ao longo dos dias no salão, também não possui o dossiê da inscrição do artista.

**Figura 18** – Imagem da capa do catálogo do 5º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo 5º Salão da Bahia. Salvador: 1998.

O catálogo do primeiro salão apresenta o evento como um mecanismo para aquisição

<sup>172</sup> Quando apresentamos o “acontecimento da obra”, significa o modo como a obra é pensada a partir da poética do artista e como se instaura na exposição.

de obras. Essa questão aparece escrita, novamente, no catálogo do quinto salão. Nas palavras de Heitor Reis (1998), o salão era “[...] parte importante de uma política de ampliação qualitativa de seu acervo [MAM-BA]” e como um referencial para “[...] identificar as novas tendências e os novos rumos do fazer artístico [...]”.

No quinto salão, inscreveram-se mil oitocentos e dezesseis artistas de vinte e cinco estados, e foram selecionados cinquenta. Na ata da comissão, consta que o critério foi a ênfase dos artistas que produzem “[...] obras que representem novas perspectivas e novos caminhos para o desenvolvimento das artes plásticas no Brasil” (MATTAR et al., 1998). Mais uma vez, o salão apresenta obras em diferentes categorias.

**Quadro 5** - Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 5º Salão da Bahia.

Artista	Obras	Cidade/ Estado	Categoria, técnica e materiais
Ana Miguel	<i>Quero você, para sempre</i>	Brasília/DF	Instalação – Encáustica, gravura, dentes, tecido e talco
Enrica Bernardelli	<i>Rodado S/Tina (A)</i> <i>Rodado S/Tina (B)</i> <i>Rodado S/Tina ©</i>	Rio de Janeiro/RJ	Fotografia
Luiz Carlos Brugnera	<i>Assoalho e Rodapé</i>	Cascavel/ PR	Instalação – Grafite sobre madeira
Marcelo Silveira	<i>Todas sem título</i>	Recife/PE	Escultura – Madeira
Paulo Pereira	<i>Todas sem título</i>	Salvador/BA	Escultura – madeira
Ricardo Becker	<i>Suporte</i>	Rio de Janeiro/RJ	Fotografia

**Fonte:** Catálogo 5º Salão da Bahia. Salvador: 1998.

No catálogo, são referenciadas as três obras inscritas de Enrica Bernardelli, Marcelo Silveira e Paulo Pereira, sendo este o único artista baiano premiado no salão.

**Figura 19** – Imagem da capa do catálogo do 6º Salão da Bahia digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo 6º Salão da Bahia. Salvador: 1999.

O catálogo do sexto salão, além do texto do diretor do museu – ainda Heitor Reis –, possui texto de Fernando Cocchiarale. Membro das comissões de seleção e premiação do salão,

o autor traz um panorama sobre a importância dos salões de arte em nível nacional e a contribuição do Salão de Arte da Bahia na difusão da arte contemporânea brasileira.

O Salão é, no caso da Bahia, o grande responsável pela inserção da cidade de Salvador no circuito nacional de exposições. Por intermédio das seis premiações anuais, o evento é responsável direto pelo crescimento e atualização frequentes do acervo do Museu de Arte Moderna e, indiretamente, pela adequação e ampliação de seu corpo técnico – administrativo, museológico e museográfico – num processo de expansão recíproco. A dinâmica modernizadora suscitada pelo Salão, numa iniciativa inédita em mostras desse perfil realizados pelo Brasil, resultou na remuneração de todos os selecionados, o que significa formalizar o reconhecimento do artista profissional em um país onde o mercado de arte é exíguo e localizado e que, talvez por isso, considere sua arte como diletantismo (COCCHIARALE, 1999).

Esse salão teve mil novecentas e quarenta inscrições, foram selecionados trinta artistas de onze estados. Esse catálogo possui, também, as imagens das três obras inscritas de alguns artistas selecionados.

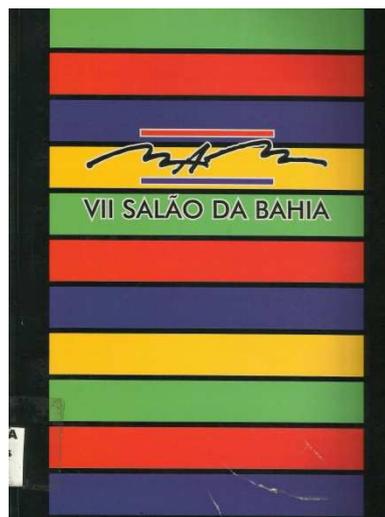
**Quadro 6** - Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 6º Salão da Bahia.

Artista	Obras	Cidade/ Estado	Categoria, técnica e materiais
Caio Reisewitz	<i>Sem título</i>	São Paulo/ SP	Fotografia - Instalação
Iuri Sarmento	<i>Todas sem título</i>	Salvador/BA	Tecido, pintura, fios de ouro e prata, galhos, folhagens, pedras semi preciosas, miçangas, plotagem, serigrafia, pó de camurça e massa acrílica - Objeto
José Patrício	<i>Duzentos e vinte e quatro dominós</i>	Olinda/Pernambuco	Plástico - Instalação
Luiz Carlos Brugnera	<i>Azulejo</i>	Cascavel/Paraná	Acrílico e esferográfica sobre papel - Instalação
Pazé	<i>Sem título</i>	São Paulo/São Paulo	Plástico e acrílica – Instalação
Regina de Paula	<i>Sem título [da série não habitável]</i>	Rio de Janeiro/Rio de Janeiro	Fotografia [dípticos]

**Fonte:** Catálogo 6º Salão da Bahia. Salvador: 1999.

O salão tem uma variedade de categorias e materiais utilizados nas obras premiadas, e os artistas são de diferentes estados, sendo um do estado da Bahia. Segundo a ata de seleção, os critérios foram: “[...] a pluralidade das expressões que fazem a riqueza da cena artística contemporânea; reconhecer a capacidade de inovação e experimentação numa ampla variedade de registros” (FARIAS et al., 1999).

**Figura 20** – Imagem da capa do catálogo do 7º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo 7º Salão da Bahia. Salvador: 2000.

O sétimo catálogo possui uma diagramação diferenciada: a começar pela capa, que possui listras coloridas, que representam a separação em cores dos textos, diferente dos catálogos dos outros salões, que eram monocromáticos. O salão teve mil novecentas e doze inscrições, foram selecionados trinta artistas, de vinte e cinco estados do Brasil. Ao final do catálogo, encontram-se as tabelas com a mesma formatação utilizada nos catálogos anteriores, tendo como inovação a apresentação dos currículos dos artistas participantes.

O catálogo foi subdividido em textos dos membros das comissões de seleção e premiação: a introdução é de Heitor Reis, e os demais textos são de Denise Mattar, de Luiz Camillo Osório, de Vitória Daniela Bousso e de Fernando Cocchiarale. Cada texto aborda as categorias e as obras dos artistas – Mattar, Osório e Bousso abordam oito obras, e Cocchiarale seis.

Na ordem dos autores mencionados, os textos abordam os seguintes aspectos: o que é a pintura na arte contemporânea e como a linguagem se manifesta na poética do artista; o tempo e o espaço flexionados no “real” proposto pelo artista a partir da fotografia, do vídeo e das novas mídias; reflexões sobre a cultura popular frente à indústria cultural, ou seja, o consumo, as apropriações culturais como mercadorias em torno das cenas do cotidiano; a memória como o acesso à experiência passada e o momento presente; reflexões críticas sobre a prática artística na poética dos artistas selecionados, bem como a autocrítica da poética, o lugar da arte nas instituições – e como isso é problematizado – e a recepção estética.

Após a introdução do diretor do museu<sup>173</sup>, inserem-se as abordagens de Denise Mattar, com o seguinte questionamento: “Não há pinturas neste salão?”. Hélio Oiticica é citado, no

<sup>173</sup> “Hoje o salão é sem dúvida um referencial marcante e um importante fator de difusão e incentivo às artes plásticas, situando-se como espaço livre e aberto a todas tendências artísticas” (REIS, 2000, p. 9).

trecho em questão, como o artista que problematiza o lugar da pintura nas artes visuais e o suporte do quadro – tanto a categoria quanto o suporte são questionados no sistema da arte contemporânea. Nesse texto, aparecem problematizações da arte contemporânea nas linguagens, nas técnicas e nos materiais utilizados pelos artistas e a dificuldade de conceituar a produção artística atual.

A produção da arte contemporânea esbarra com frequência na dificuldade de sua contextualização. O mundo moderno oferece tantas e tão múltiplas possibilidades, que sua apreensão e modificação, que constitui o objeto final da arte, envereda por caminhos que se entrecruzam a uma velocidade cada vez maior. As artes cada vez mais se “contaminam” e tornam obsoleta a divisão nas categorias, pintura, escultura, gravura, desenho, vídeo, instalação, performance (MATTAR, 2000, p. 10).

Essa reflexão da autora esbarra na proposta do salão em definir essas categorias e/ou dá possibilidade aos artistas de definir os seus trabalhos, envolvendo a instituição quando as obras premiadas são adquiridas, pois a definição é necessária, mas a produção artística contemporânea possui (in)definições – o que não só amplia os termos como também complica a documentação, principalmente na classificação das obras. Por isso a necessidade de diálogo entre as partes sobre o que atribuir como definição e termo sobre as obras que são prêmios-aquisições.

A autora também apresenta uma discussão sobre a obra como produto final, ou seja, a reflexão sobre o ponto em que a obra se encerra e se a obra se encerra, tendo em vista os diferentes linguagens e materiais e a duração efêmera. A presença do efêmero pode se dar em diferentes tempos sob diferentes perspectivas, e a materialidade fica suspensa, na medida em que alguns artistas e algumas obras estão preocupados com a recepção e com as reflexões, mais do que com a guarda e com a perenidade da obra.

Nesse sentido, os artistas, cuja poética aborda a pintura, aparecem nas reflexões da Denise Mattar, e cada obra possui um pequeno texto crítico. Esse catálogo inicia uma série de catálogos dos salões de arte no MAM-BA, com aspectos mais críticos sobre os trabalhos e sobre a escolha da comissão julgadora. Um das obras premiadas abordada no texto de Denise Mattar é *Recontando Volpi*, da artista Nathalie Nery.

Nathalie Nery busca a poesia dos objetos em montagens nas quais o acúmulo e a repetição transtornam e transformam a unidade real, onde o novo estar nos traz um novo ser. “Recontando Volpi” reúne um conjunto de bandeirinhas de papel de seda numa outra organização, que “não é um medir, mas um contar”. Deslocadas de sua leveza e reunidas em dois conjuntos cromáticos rigidamente estruturados, descobrimos nelas uma solidez inimaginada, que flutua, e tocamos em algum ponto oculto, em algo que aquele objeto até hoje nos escondeu; é a revelação de um segredo (MATTAR, 2000, p. 22-23).

**Figura 21** – Imagem da obra *Recontando Volpi*, de Nathalie Nery, no catálogo, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo 7º Salão da Bahia. Salvador: 2000.

O início da abordagem de Luiz Camillo Osório é sobre o salão de arte “como um panorama do que se está produzindo em determinado momento. O seu compromisso é com o presente. A diversidade é a regra” (OSÓRIO, 2000, p. 30). Essa é a defesa do salão para a seleção de obras de arte contemporânea em diferentes categorias.

Osório também apresenta a utilização da fotografia, do vídeo e das novas mídias na arte contemporânea: “re-narrativizando a imagem, reintroduzindo a palavra e o texto ao processo de formalização plástica” (OSÓRIO, 2000, p. 31). Entre os artistas mencionados pelo autor, Osório aborda a obra premiada do grupo Camelo, *Manilha*.

[...] projeção de 80 slides de um mesmo canto de sala, do mesmo ângulo, com a mesma abertura de diafragma e velocidade, vem acompanhada de uma música/dança paraense – o carimbó – cuja principal característica seria a circularidade rítmica e batida percursiva. É introduzida na música partes do livro *A poética do Espaço* de Gaston Bachelard [...] (OSÓRIO, 2000, p. 35).

Os textos de Daniela Bousso abordam a perspectiva do consumo da cultura e de como esta se torna mercadoria. A abordagem da autora sobre as obras dos artistas evidencia a noção de tempo, “[...] fugaz que parece brotar pelo consumo em uma cultura permeada de diferenças e hibridismos. Seja pelas vias do excesso, seja pela falta ou seja por meio do humor, não seria a resistência o fio condutor das metáforas contidas nessas obras?” (BOUSSO, 2000, p. 68).

Dentre as oito obras abordadas por Bousso, quatro foram premiadas: *Monóculo*, *Vaquinha e TV*, de José de Paiva, *Santos Populares II – Série Banheiros*, de Caetano Dias, três obras sem título de Giorgio Ronna e *O sonho de Jacob*, de Elyeser Szturm. Para inferir reflexões sobre o consumo da cultura, apresentamos reflexões da autora sobre o trabalho de José de Paiva:

“[...] as esculturas de José [de] Paiva Filho são alusões a brinquedos e objetos de uso cotidiano. A simulação da Vaquinha, do Binóculo e do Aparelho de TV adquire sentido no conjunto: operando num universo crítico [...]” (BOUSSO, 2000, p. 57).

Os três objetos do artista citado representam a cultura popular e, segundo Bousso (2000, p. 57), o artista transita entre o humor e a ironia quando amplia o tamanho dos brinquedos: Monóculo (série de 10) 200cm, Vaquinha (70x100x120cm) e TV (53x67x32cm).

**Figura 22** – Imagem dos objetos do José de Paiva no catálogo, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo 7º Salão da Bahia. Salvador: 2000.

O último texto é do autor Fernando Cocchiarale, que pontua aspectos históricos sobre a criticidade da poética dos artistas, o lugar da arte, as representações da arte e as relações estabelecidas com a recepção estética, que são entendidas como parte das obras dos artistas. Um elemento que o autor traz sobre as práticas artísticas do início do século XX, é a produção “[...] voltada para a crítica das práticas institucionais e não para estrita criação de uma visualidade” (COCCHIARALE, 2000, p. 70).

Essa reflexão repercute nos textos críticos do autor sobre as seis obras, que não foram premiadas, mas que foram selecionadas para o salão e que propõem críticas sobre o museu, o salão e as artes de forma geral.

**Quadro 7** - Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 7º Salão da Bahia.

Artista	Obras	Cidade/ Estado	Técnica e Linguagem
Nathalie Nery	<i>Recontando Volpi</i>	Rio de Janeiro/RJ	Papel e metal – instalação
Grupo Camelo (Marcelo Coutinho, Paulo Meira e Ismael Portela)	<i>Manilha</i>	Recife/PE	Projeção de Slide e som digital – Instalação
José de Paiva	<i>Mónoculo, Vaquinha e TV</i>	São Paulo/SP	Pvc e duratrans, isopor, tinta e madeira, madeira, pvc, lentes e duratrans – Objeto

Caetano Dias	<i>Santos populares II – série banheiros</i>	Salvador/BA	Plotagem – mídias contemporâneas
Giorgio Ronna	<i>Todas sem título, sendo uma obra um díptico</i>	Pelotas/RS	Fotografia
Elyeses Szturm	<i>O sonho de Jacob</i>	Brasília/DF	TV e videocassete – vídeo-instalação

**Fonte:** Catálogo 7º Salão da Bahia. Salvador: 2000.

Os artistas são de diferentes estados, com a presença de um artista baiano, Caetano Dias. As obras estão inscritas em categorias diversas, com predominância da categoria instalação.

A constituição do catálogo se dá pela diversidade das obras e das reflexões da comissão julgadora sobre a poética dos artistas – como podemos perceber nos textos pontuados –, que deve ter sido visível na exposição nos núcleos conceituais do salão. Sobre os critérios utilizados:

[...] a diversidade de meios, meios e expressões que configuram a cena artística contemporânea, a riqueza e a consistência do núcleo poético individual, a capacidade de arriscar e experimentar amplificando o horizonte de uma atitude ou ação contemporânea, a qualidade e possibilidade de viabilização do que foi apresentado (MATTAR et al., 2000, p. 84).

Apresentamos as obras de Nathalie Nery e de José de Paiva a partir dos textos produzidos pela comissão sobre as obras, que retratam os critérios utilizados na premiação. Nathalie Nery fez uma (re)interpretação das obras de Volpi, utilizando materiais frágeis e dando uma dimensão tridimensional à obra. José Paiva (re)criou objetos populares de proporções pequenas, ampliando o seu tamanho. Ambos os trabalhos ativam a recepção estética com apreensões do público sobre o cotidiano.

**Figura 23** – Imagem da capa do catálogo do 8º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo 8º Salão da Bahia. Salvador: 2001.

O catálogo do oitavo salão possui: textos de Heitor Reis, Marcus de Lontra Costa, Daniela Bousso e Ivo Mesquita<sup>174</sup>; fotografias das obras e as respectivas descrições; as atas, as

<sup>174</sup> Todos os autores fazem parte das comissões.

tabelas estatísticas, os currículos dos artistas e a ficha técnica ao final. O salão teve mil setecentos e trinta e oito inscritos, e foram escolhidos trinta artistas.

Isso... eis a palavra! Perplexidade é o que nos assoma e assombra diante dessa 8ª edição do Salão da Bahia. Diante da imponência arquitetônica e institucional do Museu algumas obras se integram, dialogam com o poder, parecem buscar mesmo essa espécie de recanto sagrado do altar da arte; outras, por outro lado, recusam a imponência da catedral, bradam sua estranheza marginal como uma ovelha possuída às vésperas de seu exorcismo. Assim são as relações, as tensões... (COSTA, 2001, p. 11).

O trecho transcrito faz parte de um dos textos do catálogo, cujo autor é Marcus Lontra, no qual aborda a importância dos salões no Brasil, as transformações e as diferentes propostas das artes. Logo em seguida, Daniela Bousso (2001, p. 14) apresenta um texto sobre as duas polaridades do 8º Salão da Bahia: “um primeiro que trata das relações com a urbanidade e outro, que trata de um universo popular e pop”, em que as obras discutem tempo, espaço e cotidiano<sup>175</sup>.

O texto que consideramos interessante para entendermos a seleção e a exclusão nos salões é o de Ivo Mesquita (2001), pois apresenta a importância do espaço nos catálogos para textos dos jurados como forma de explicitar as escolhas da comissão.

O autor relata que a escolha ocorre por meio dos materiais enviados pelos artistas: “[...] portfólios, reproduções sobre diversos suportes, projetos sumários ou detalhados, mas nunca os próprios trabalhos” (MESQUITA, 2001, p. 15). Mesquita entende que esse é um procedimento próprio dos salões, mas que pode gerar incompreensões, devido à escolha do suporte, à impressão dos materiais inscritos pelos artistas que pode ter algum problema visual.

O autor acredita ser o mais justo, além dos textos nos catálogos, o direito dos jurados em montar a exposição, o que proporcionaria a compreensão das obras escolhidas a serem expostas no salão. Concordamos que seria mais interessante a convergência das narrativas entre os indivíduos que realizaram a seleção e a premiação e o processo curatorial do salão.

A abordagem de Mesquita dá a entender que as comissões não estabelecem diálogos com a curadoria do salão, o que é complexo para a exposição – afinal, os núcleos conceituais da exposição deveriam observar os critérios das comissões e, para isso, seriam necessárias discussões sobre os discursos curatoriais do salão.

**Quadro 8** - Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 8º Salão da Bahia.

Artista	Obras	Cidade/ Estado	Técnica e Linguagem
Daniel Katz	<i>Dos I, II e III</i>	Curitiba/PR	Fotografia

<sup>175</sup> “Mas, mesmo entre polaridades, o que prevalece é a sensação de que as obras aqui expostas parecem abrigar um desejo: o de capturar ações que resultam na tentativa de se reter o decurso do tempo. Fazendo uso de recursos das linguagens contemporâneas, como a utilização de sequências ou utilizando suportes diversificados, da escultura à instalação de linhagem construtiva, da foto mecânica à foto digital, utilizando computadores ou revisando procedimentos da gravura [...]” (BOUSSO, 2001).

Frederico Dalton	<i>Carregadores</i>	Rio de Janeiro/RJ	Projeção de slides – Instalação
Mara Martins	<i>O pedido</i>	Rio de Janeiro/RJ	Porcelana e tina – Instalação
Maxim Malhado	<i>Sobressalto</i>	Salvador/ BA	Madeira – Instalação
Michel Groisman	<i>Tear Sapar (díptico)</i>	Rio de Janeiro/RJ	Fotografia
Mônica Simões e Nicolau Vergueiro	<i>Latitude</i>	Salvador/BA	Fotocópias, textos digitados e manuscritos, impressão em acetato, cabelo, tecido, fotos e aparelho de som – instalação

**Fonte:** Catálogo 8º Salão da Bahia. Salvador: 2001.

Diferente do último catálogo, o do oitavo salão não apresenta texto crítico sobre cada uma das obras selecionadas e premiadas. A diagramação referente às obras tem o mesmo padrão dos catálogos do primeiro ao sexto salão, com fotografias e descrição em que constam o nome do autor, o título, a dimensão e os materiais da obra.

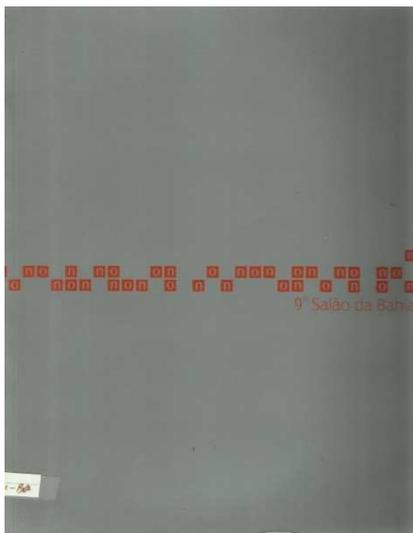
A obra do artista Maxim Malhado é parte essencial dessa dissertação, primeiro por representar o estado da Bahia e ter sido premiada e, segundo, pelo processamento técnico que a envolve. A obra *Sobressalto* é uma das obras efêmeras do MAM-BA, devido às dificuldades de preservação e guarda física do material – troncos e ripões de madeira com 8m<sup>2</sup> (4m de comprimento e 2m de largura). Veremos essa obra com mais detalhes no tópico sobre obras efêmeras.

**Figura 24** – Imagem da fotografia da obra *Sobressalto* do Maxim Malhado, disponível no projeto do artista inscrito no 8º Salão da Bahia.



**Fotógrafa:** Anna Paula da Silva (2014)

**Figura 25** – Imagem da capa do catálogo do 9º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo 9º Salão da Bahia. Salvador: 2002.

O catálogo do nono salão tem textos de Heitor Reis e Luiz Camillo Osório. Nessa edição, inscreveram-se mil seiscentos e noventa e sete artistas, e foram selecionados trinta artistas de vinte e seis estados brasileiros, sendo seis premiados: André Amaral, Ayrson Heráclito, Carlos Mélo, Egídio Rocci, Mauro Piva e Paulo Pereira.

O catálogo tem uma diagramação diferenciada dos demais: visualmente, com imagens próximas das obras, de forma a representar, com as fotografias, o macro e o microcosmo das poéticas. Após a apresentação das obras em fotografias e com descrições simples, estão as atas, as tabelas estatísticas e os currículos, sendo o diferencial da última parte as fotografias dos artistas.

No texto de Luiz Camillo Osório, pontuamos a ideia sobre o salão ser um espaço de exclusão, por envolver seleção:

A questão das exclusões será sempre um tema. A pergunta é: teria sentido um salão sem rejeitados? Do mesmo modo que só se faz arte porque não sabe defini-la, só há salão na medida em que há a possibilidade da recusa e o desconforto diante dela. De certo modo, a graça dos salões é existir uma tensão entre a razão dos selecionados e aquela dos excluídos. Desde desentendimento nasce alguma fagulha para se continuar a pensar e a fazer arte. Assim sendo, um salão não é só a exposição apresentada e os artistas premiados, mas é também todo o conjunto de outras possibilidades que não foram apresentadas e que ficam como virtualidade para os artistas e jurados (OSÓRIO, 2002).

Essa abordagem é significativa, por apresentar a dimensão da inevitável exclusão por meio da escolha. Tanto os artistas escolhidos quanto os excluídos estão presentes nas narrativas dos salões. O caráter complexo da escolha envolve tendências do próprio salão e da instituição a quem ele serve, como também a escolha está pautada na apresentação do trabalho na inscrição.

Quando Ivo Mesquita colocou em questão a dificuldade de avaliar os trabalhos por meio dos materiais entregues na inscrição, é porque, muitas vezes, não se tem como saber o real

funcionamento da obra, pois a qualidade da impressão e dos protótipos precisa representar, minimamente, o que é a obra e como será seu funcionamento na exposição.

Então, a seleção de obras é realizada por meio desses materiais, que são a representação da produção e pela exclusão de obras que podem ter algum potencial, mas que não atenderam aos critérios ou cuja visualização possa ter sido causada devido aos materiais inscritos.

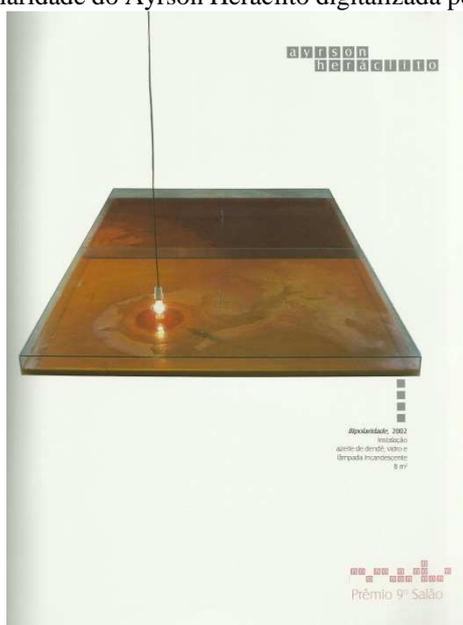
**Quadro 9** - Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 9º Salão da Bahia

Artista	Obras	Cidade/ Estado	Técnica e Linguagem
André Amaral	<i>Uroboro</i>	São Paulo/SP	Video – vídeo instalação
Ayrson Heráclito	<i>Bipolaridade</i>	Macaúbas/BA	Azeite de dendê, vidro e lâmpada incandescente
Carlos Mélo	<i>Nova continental</i>	Riacho das Almas/ PE	Fotografia e plotagem – instalação
Egídio Rocci	<i>Sem título (1,2,3)</i>	Caçapava/ SP	Madeira, pedra e ferro – escultura
Mauro Piva	<i>Sem título</i>	Rio de Janeiro/RJ	Grafite, lápis de cor, aquarela, tinta acrílica e nanquim sobre papel – desenho
Paulo Pereira	<i>Sem título</i>	Salvador/BA	Madeira - Instalação

**Fonte:** Catálogo 9º Salão da Bahia. Salvador: 2002.

Na ata de seleção não é apresentado o critério de seleção, apenas os selecionados e, na mesma folha, encontra-se a ata de premiação com os nomes dos artistas citados no quadro. No catálogo, estão as fotografias e as descrições das obras selecionadas e premiadas, ou seja, não há menção às outras obras inscritas pelos artistas. Entre os premiados estão dois baianos: Paulo Pereira e Ayrson Heráclito.

**Figura 26** – Imagem da obra *Bipolaridade* do Ayrson Heráclito digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



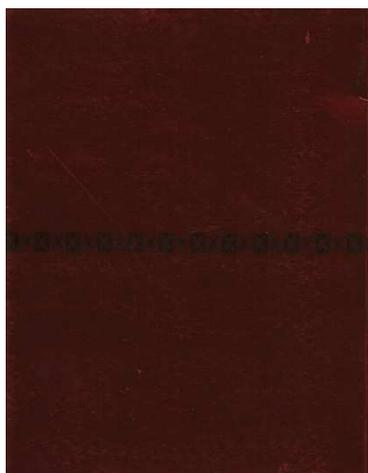
**Fonte:** Catálogo 9º Salão da Bahia. Salvador: 2002.

A obra *Bipolaridade*<sup>176</sup>, de Ayrson Heráclito é um trabalho que causou problemas ao museu, por ter um material perecível: o azeite de dendê. No projeto inscrito, o artista apresenta a descrição formal da obra:

[...] dois grandes aquários de vidro transparente (300x220x10cm), contendo azeite de dendê em dois estados da matéria: o óleo fluido (a flor) e o resíduo (o bambá). Em um dos aquários, preenchido com o resíduo, o bambá, uma lâmpada incandescente promove uma dissolução térmica e pontual da matéria – o disco fluído e quente (2002, trecho retirado do projeto do artista).

Na pesquisa *in situ*, descobrimos que, durante um tempo, o museu guardou os materiais da obra, até se darem conta de que tanto o vidro quanto o dendê estavam mofados e, portanto, para uma nova comunicação, o museu teria que comprar novamente os materiais. Para isso, o museu pediu autorização ao artista, e a obra foi (re)produzida. Esse é um caso em que as partes interessadas dialogaram e, mesmo com a desmaterialização da obra e com uma proposta da utilização de um material que remete à transitoriedade, houve – e há – a possibilidade de comunicação novamente da obra.

**Figura 27** – Imagem da capa do catálogo do 10º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo 10º Salão da Bahia. Salvador: 2003.

No décimo salão, Heitor Reis afirma a importância dos prêmios-aquisições do salão para o desenvolvimento do acervo do MAM-BA: “[...] os Prêmios de Aquisição concedidos a cada ano, além de estimular a produção e valorizar o artista, têm se revelado uma estratégia importante desta política” (REIS, 2003). O catálogo do décimo salão também tem um texto de Marcus de Lontra Costa, *Uma experiência bem sucedida*, no qual o autor aborda a importância do Salão da Bahia e a excelência na sua produção durante os dez anos de salões.

<sup>176</sup> Na descrição conceitual da obra, o artista afirma: “A instalação *Bipolaridade/Dendê*, assenta-se ao solo estabelecendo tensões entre polaridades – quente e frio, inércia e movimento. A transitoriedade do material eleito pelo artista como elemento central promove o pensamento do *ethos* cultural baiano. O dendê nas suas potencialidades místicas e físicas (condutibilidade, cor, gradência, volumetria, densidade e solubridade), aciona o conceito central da obra” (trecho retirado do projeto do artista).

Nesse salão, inscreveram-se mil quinhentos e trinta e cinco artistas. A comissão selecionou trinta, dos quais seis foram premiados: David Cury, Eriel Araújo, Frederico Câmara, Marcone Moreira, Paulo Meira e Vauluizo Bezerra.

A diagramação é muito semelhante à do catálogo anterior, tendo como diferença as cores utilizadas, não possuindo, ao final, a parte com as fotografias de cada artista.

**Quadro 10** - Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 10º Salão da Bahia.

Artista	Obras	Cidade/ Estado	Técnica e Linguagem
David Cury	<i>As mulheres existem para que os homens se meçam</i>	Teresina/PI	Metal – Instalação
Eriel Araújo	<i>Baía, Bahia dia a dia de todos os santos</i>	Salvador/BA	Fotografia, vidro e água do mar
Frederico Câmara	<i>Instalação (1,2,3)</i>	Governador Valadares/MG	Fotografia – fotografia
Joacélio Batista	<i>Se eu estou certo por que meu coração bate do lado errado?</i>	Ponte Nova/MG	Vídeo
Marcone Moreira	<i>Marabares</i> <i>Da série precaução</i> <i>Popcreto</i>	PIO XII/MA	Madeira – mídia contemporânea
Paulo Meira	<i>Sábados (1,2,3)</i>	Arcoverde/PE	Óleo sobre tela – Pintura

**Fonte:** Catálogo 10º Salão da Bahia. Salvador: 2003.

Nas atas das comissões, não é apresentado o critério de seleção das obras. Dentre os premiados, temos Eriel Araújo, artista da Bahia, cuja obra é uma das efêmeras do MAM-BA.

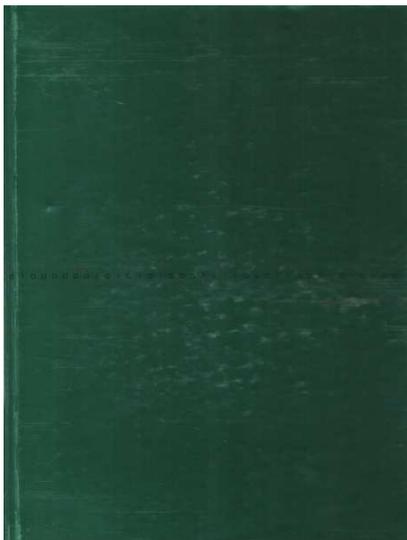
**Figura 28** – Imagem da fotografia da obra *Baía, Bahia dia a dia de todos os santos*, de Eriel Araújo, disponível no projeto do artista inscrito no 10º Salão da Bahia.



**Fotógrafa:** Anna Paula da Silva (2014)

Tanto essa obra quanto as de José Dasmaceno e de Maxim Malhado foram consideradas efêmeras apenas em 2010. O número de registro das obras data do ano mencionado. Tais obras têm como características pontuais o caráter transitório dos materiais utilizados e a dificuldade da guarda física na reserva técnica das obras. Falaremos mais sobre a obra de Eriel Araújo em tópico específico sobre obras efêmeras, apresentado ao final deste capítulo.

**Figura 29** – Imagem da capa do catálogo do 11º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo 11º Salão da Bahia. Salvador: 2004.

A diagramação do catálogo mantém-se como a dos dois últimos, dividida da seguinte forma: textos, relação dos artistas selecionados, atas, tabelas estatísticas e currículos dos artistas. O primeiro texto de apresentação é de autoria de Heitor Reis, com abordagem crítica sobre as mudanças no campo da arte, fundamentalmente com a inserção da tecnologia nas práticas artísticas nas décadas de 70 e 80. O segundo texto é de Daniela Bousso, que apresenta crítica sobre os regulamentos de salões e mostras que devem dialogar com a diversidade dos processos criativos dos artistas.

Quanto à produção emergente, sabemos que os programas de exposições, as temporadas de projetos e os salões de arte são as formas mais recorrentes de atendimento a essas demandas. Mas elas precisam de revisão e adequação aos novos formatos da arte. Os salões são os espaços mais concorridos entre artistas que desejam se apresentar ou permanecer no circuito de arte. Não somente porque são uma maneira de dar visibilidade ao artista, mas também porque possibilitam (ainda que raras) algumas viagens, encontros e intercâmbios (BOUSSO, 2004).

A autora questiona as práticas dos salões, considerando que os regulamentos deveriam ser alterados para propiciar a diversidade das práticas artísticas e que, da forma como ocorre, inviabiliza a presença de algumas linguagens e poéticas que ativam a pluralidade requisitada no Salão da Bahia.

Em seguida, temos o texto de Fábio Cypriano sobre salões, em sentido lato e sobre o 11º Salão da Bahia. Algo que é recorrente – não só nesse texto como em outros –, nos catálogos dos salões, é a importância do salão como um lugar de visibilidade do artista e como ferramenta de aquisição para uma coleção institucional: “é bom para o artista estar numa coleção institucional e é bom para o museu ter vários artistas promissores em seu acervo” (CYPRIANO, 2004).

A noção estabelecida pelo autor é a contribuição mútua entre artista e instituição. Para o museu, essa contribuição representou a renovação do quadro artístico da produção contemporânea e a amplitude do acervo institucional, que previa um acesso ilimitado a qualquer artista, desde que aquele passasse pelo crivo dos critérios da comissão de premiação, comprovando que a obra tinha méritos para ser institucionalizada.

Considera-se que a importância do prêmio-aquisição para as instituições tangencia não só a obra, mas, também, a carreira do artista: “Justamente por servir de instrumento de aquisição dos museus, é preciso levar em conta não só a importância da obra, mas também observá-la como um momento representativo dentro de uma série de produções do artista, daí a ideia do investimento” (CYPRIANO, 2004).

O salão teve mil trezentos e noventa e nove inscritos, provenientes de vinte e cinco estados. Foram selecionados trinta, sendo os premiados listados no quadro abaixo:

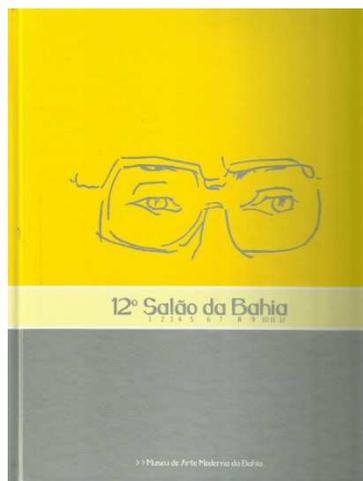
**Quadro 11** - Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 11º Salão da Bahia.

<b>Artista</b>	<b>Obras</b>	<b>Cidade/ Estado</b>	<b>Técnica e Linguagem</b>
Amilcar Packer	<i>Still de vídeo sem título #52</i> <i>Still de vídeo sem título #53</i> <i>Still de vídeo sem título #54</i>	São Paulo/ SP	Fotografia/ Ampliação fotográfica
Francisco Zanazan	<i>Sem título</i>	Caucaia/ CE	Instalação/ tela, esmaltes, magnetos e resinas plásticas.
Gisela Motta e Leandro Lima	<i>O Beijo</i>	São Paulo/SP	Vídeo / Loop
Márcio Lima	<i>Sem título</i>	Salvador/ BA	Fotografia
Marga Puntel	<i>Visita ao Parque Large imersão em verde e vermelho</i>	Curitiba/PR	Instalação
Paula Boechat e Gabriela Moraes	<i>Tube – Tunnel</i>	Rio de Janeiro/RJ	Vídeo instalação/ vídeo digital

**Fonte:** Catálogo 11º Salão da Bahia. Salvador: 2004.

Os critérios de seleção não foram mencionados nas atas das comissões, os artistas são de diferentes estados, sendo um da Bahia. Como em outros salões, há uma predominância dos premiados na categoria instalação.

**Figura 30** – Imagem da capa do catálogo do 12º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo 12º Salão da Bahia. Salvador: 2005.

O catálogo do décimo segundo salão<sup>177</sup> tem, em sua composição: um texto de Heitor Reis; texto do curador Franklin Espath Pedroso, intitulado *O Olhar de Chateaubriand sobre o Salão da Bahia*; sumário; relação dos artistas premiados e selecionados; atas; tabelas estatísticas; currículos dos artistas; entrevista com Gilberto Chateaubriand.

Na apresentação, Heitor Reis (2005, p. 9) afirma que “o conceito do Salão da Bahia reporta-se ao olhar, como elemento principal da formação e qualificação de um acervo, um dos objetivos da existência do projeto”. Heitor também faz menção ao colecionador brasileiro Gilberto Chateaubriand: “Como símbolo deste conceito, elegemos nesta 12ª edição, Gilberto Chateaubriand, o maior colecionador brasileiro, mecenas e grande incentivador da arte no nosso país” (REIS, 2005, p. 9).

No texto do curador, Franklin Espath Pedroso, fica evidenciada a importância que é dada a Gilberto Chateaubriand<sup>178</sup> – como júri do salão e como colecionador de obras de arte.

Mesmo que o artista não seja selecionado para o Salão, já que muitas vezes o espaço físico do museu obriga o salão a ter um número limitado de artistas e obras, Gilberto continua com a preocupação de acompanhar e, sobretudo, investigar a produção artística destes jovens. Após a participação nos júris ele consegue na primeira oportunidade visitar estes artistas e seguir sua vocação de colecionador (PEDROSO, 2005, p. 13).

<sup>177</sup> A imagem da capa é uma homenagem ao colecionador Gilberto Chateaubriand.

<sup>178</sup> “Gilberto Francisco Renato Allard Chateaubriand Bandeira de Melo (Paris, França 1925). Colecionador, diplomata e empresário. Filho de Assis Chateaubriand (1892 - 1968), jornalista proprietário do grupo empresarial Diários Associados e fundador do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand - Masp, Gilberto Chateaubriand possui uma das maiores e mais importantes coleções privadas de arte moderna e contemporânea brasileira. [...] Começa a formar sua coleção durante uma viagem à Bahia, em 1953, quando o pintor José Pancetti (1902 - 1958) o presenteia com o quadro de sua autoria *A Paisagem de Itapuã*, 1953. Depois adquire outros trabalhos de Pancetti e pinturas de Carlos Scliar (1920 - 2001). Na década de 1950, compra obras de Ismael Nery (1900 - 1934), Lasar Segall (1891 - 1957) e de outros artistas, e do marchand Pietro Maria Bardi (1900 - 1999), então diretor do Masp. Nessa época, como não há um mercado de arte sistemático no Brasil, Gilberto Chateaubriand negocia a maior parte das compras diretamente com os artistas” (Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa464/gilberto-chateaubriand>>. Acesso em: 24 out 2015).

Ao final do catálogo, são apresentadas obras da coleção de Gilberto Chateaubriand, cujos artistas foram selecionados em salões da Bahia. Entre os artistas estão: David Cury, Efrain Almeida, Eudes Mota, Janaina Tschäpe, José Damasceno, Marga Puntel, Paulo Pereira e outros.

Nesse salão houve mil e sessenta e cinco inscrições, sendo selecionados trinta artistas, entre os quais sete foram premiados:

**Quadro 12** - Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem do 12º Salão da Bahia.

Artista	Obras	Cidade/ Estado	Técnica e Linguagem
Francisco Ding Musa	<i>Campos</i> “Construção1” <i>Campos</i> “Construção2” <i>Campos</i> “Construção3”	São Paulo/SP	Fotografia
Marcelo Moscheta	<i>Série Efêmeras / XIII</i> <i>Série Efêmeras / XIV</i> <i>Série Efêmeras / XV</i>	Campinas/SP	Desenho
Milena Travassos	<i>Preparando-se para emergir</i>	Fortaleza/CE	Instalação/ Plotagem sobre placa de vídeo
Oriana Duarte	<i>Que son las orquídeas?</i>	Recife/PE	Instalação / Câmera de vídeo, monitor de TV, madeira, borracha, acrílico, pigmento (batom) e tecido
Paulo Pereira	<i>Achado</i>	Salvador/BA	Instalação
Mariana Manhães	<i>Movida Movente</i>	Niterói/ RJ	Vídeo-instalação/ monitores, ventiladores e dvd player
Rogério Canella	<i>Obra #5</i> <i>Acesso</i> <i>Obra #6</i>	São Paulo/SP	fotografia

**Fonte:** Catálogo 12º Salão da Bahia. Salvador: 2005.

Nesse catálogo, também não estão descritos os critérios utilizados para seleção das obras. Mais uma vez, evidenciam-se artistas de vários estados brasileiros em diferentes categorias e um artista baiano, Paulo Pereira.

Dentre as obras de mais complexidade, consideramos *Movida Movente*<sup>179</sup>, de Mariana Manhães, um exemplo para que o museu tenha cautela na preservação e na guarda dos materiais, que dispõem de tecnologia e, a depender do uso, precisam de manutenção constante conforme as exposições de que participa.

**Figura 31** – Imagem da obra *Movida Movente*, de Mariana Manhães, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro

<sup>179</sup> “O projeto aqui apresentado, assim como outros trabalhos realizados recentemente, tem a imaginação como estrutura de linguagem. A representação dos objetos nos vídeos é dominada pela imaginação. Suas imagens não são meras cópias dos originais, mas sim deformações dos mesmos. Essas imagens imaginadas são antes sublimações dos arquétipos do que reproduções da realidade. A imaginação, aqui, funciona como um acelerador do psiquismo, fazendo desses objetos porteiros de uma imensidão íntima interior [...]” (trecho retirado do projeto inscrito para o salão. A artista utiliza os autores Gilles Deleuze e Gaston Bachelard para fundamentar a obra).

Brandão.



**Fonte:** Catálogo 12º Salão da Bahia. Salvador: 2005.

No projeto inscrito, a artista faz um detalhamento com fotografias, croquis, desenhos, memorial descritivo e procedimentos de montagem. Sobre a estrutura que pode causar algum transtorno ao museu, a artista descreve da seguinte forma:

A estrutura giratória que faz parte da videoinstalação. “Movido Movente” é composta por duas hastes de alumínio, madeira e um sistema de rolamento. Sobre ela estarão os dois monitores de televisão, com seus respectivos ventiladores, auto-falantes e circuitos eletrônicos. Todos os fios são aparentes, deixando à mostra a parafernália que faz o sistema funcionar. A base da estrutura é feita de PVC, alumínio e concreto. Não é necessário fixar no chão [Trecho do projeto inscrito no salão].

Percebemos a complexidade da tecnologia utilizada e que, além do cuidado na preservação desses materiais e da manutenção constante, o museu pode enfrentar outro problema: a possibilidade de algum material sofrer danos, o que, com as mudanças constantes da tecnologia, pode acarretar o desaparecimento da obra pela dificuldade de substituição e compra dos materiais. Nesse caso, estamos abordando a desmaterialização da obra pela complexa materialidade tecnológica<sup>180</sup>.

**Figura 32** – Imagem da capa do catálogo do 13º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.

<sup>180</sup> No último capítulo foi apresentado o exemplo do artista Nam June Paik, que produz videoinstalação.



**Fonte:** Catálogo 13º Salão da Bahia. Salvador: 2006.

O catálogo do décimo terceiro salão da Bahia continua com a configuração semelhante à do anterior e é dividido em: textos de Heitor Reis, Paulo Sergio Duarte, Marcos Lontra, Daniela Bousso e Luiz Camillo Osório; fotografias das obras dos artistas selecionados com descrições simples; atas; tabelas estatísticas; currículos.

No texto *Uma experiência bem sucedida*, Marcos Lontra Costa afirma a importância do salão na aquisição de obras para o MAM-BA e que: “a cada novo ano novas obras são incorporadas contribuindo assim para a criação de um conjunto múltiplo e variado que represente a verdadeira face de nosso país e revele a todos a inteligência e o dinamismo cultural da nossa eterna Bahia” (COSTA, 2006, p. 13).

No texto de Luiz Camillo Osório, é apresentado o salão como um mapeamento das possibilidades poéticas, uma visão da produção dos artistas, seja na criação, seja na comunicação das obras. O autor afirma que alguns desejam participar do sistema da arte, em que o salão é um lugar para visibilidade, que enriquece os questionamentos sobre o lugar da arte e a sua nomeação – afinal, as práticas artísticas comunicam, criam, representam linguagens, técnicas e materiais diversos: “[...] o que mais se nota é a incerteza sobre o que de fato se nomeia ao se falar em arte” (OSÓRIO, 2006, p. 17).

A afirmação do autor sintetiza a dificuldade de conceituação da produção artística contemporânea e que o salão representa a (in)certeza sobre a produção contemporânea, quando apresenta a diversidade das poéticas dos artistas. E, quando não se pretende determinar o que pode ser a arte, parte-se do pressuposto de que as obras inscritas, selecionadas e premiadas são manifestações artísticas.

O 13º Salão teve mil duzentos e oitenta e três inscrições, com trinta artistas selecionados. Os seguintes trabalhos foram premiados:

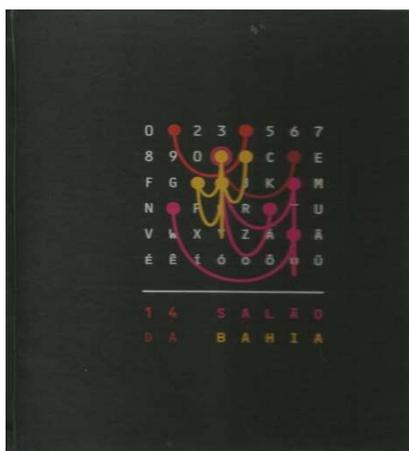
**Quadro 13** - Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 13º Salão da Bahia.

<b>Artista</b>	<b>Obras</b>	<b>Cidade/ Estado</b>	<b>Técnica e Linguagem</b>
Claudia Medeiros	<i>Edifício</i>	São Paulo/SP	Fotografia/ fotografia lenticular
Danilo Barata	<i>Soco na imagem</i>	Salvador/BA	Instalação /Backlight
Denise Gadelha	<i>A respeito da 'pintura retiniana': Rouen</i> <i>Auto-retrato [Variação I]</i> <i>Magritte? Yves-Klein!</i>	Porto Alegre/RS	Fotografia/ ampliação fotográfica
Maria Nepomuceno	<i>Série 'Fôlego'</i> <i>Série 'Pupilas'</i> <i>Sem título</i>	Rio de Janeiro/RJ	Escultura / cordas de sisal
Marcus André	<i>Série Paisagem</i> <i>Deslocada</i> <i>Série Paisagem</i> <i>Deslocada</i> <i>Série Paisagem</i> <i>Deslocada</i>	Rio de Janeiro/RJ	Pintura/ encáustica sobre madeira
Rodrigo Godá	<i>Série Invenções</i> <i>Série Invenções</i> <i>Série Invenções</i>	Goiânia/GO	Desenho/ Nanquim sobre papel
Sandro Gomide	<i>Todas sem título</i>	Trindade/GO	Pintura/ óleo sobre papel

**Fonte:** Catálogo 13º Salão da Bahia. Salvador: 2006.

Esse catálogo não possui os critérios da seleção nas atas das comissões. É o primeiro salão que tem a participação de dois artistas do estado do Goiás: Rodrigo Godá e Sandro Gomide.

**Figura 33** – Imagem da capa do catálogo do 14º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo 14º Salão da Bahia. Salvador: 2007.

O catálogo do décimo quarto salão está configurado de forma diferenciada dos anteriores, contendo: textos do então governador da Bahia, Jaques Wagner; do Secretário de Cultura do Estado da Bahia, Márcio Meireles; do diretor geral do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, Frederico Mendonça; da diretora do MAM-BA, Solange Oliveira

Farkas; relação dos artistas selecionados; texto do júri de seleção (Almandrade, Eduardo de Jesus, Justino Marinho, Solange Oliveira Farkas e Vauluizo Bezerra); os respectivos resumos dos currículos. Outra diferença, em relação aos outros catálogos, é que cada artista tem um texto crítico da comissão e um texto de sua autoria, em que são abordados o currículo e a poética da criação da obra selecionada e/ou premiada, o que dá força conceitual à decisão do júri e possibilidade de leitura das obras.

O catálogo inclui, também, a relação dos artistas premiados em uma seção separada – após o texto e o currículo, há entrevista com cada artista. Antes dos textos e currículos dos premiados, também há um texto do júri de premiação (Cristiane Tejo, Daniel Rangel, Felipe Chaimovich, Jochen Volz e Roaleno Costa), com os respectivos resumos dos currículos. Ao final, há um texto de Ayron Heráclito sobre obras que foram premiadas em salões regionais, a retrospectiva de artistas premiados (1994-2006) de forma sucinta e a ficha técnica do salão.

O salão teve mil quinhentos e dezessete inscrições, artistas oriundos de vinte e quatro estados, dos quais os “[...] nove artistas premiados e 41 selecionados exploram a tensão entre arte contemporânea e a passagem do tempo, numa montagem que reinventa aos diferentes espaços do sítio histórico do Solar do Unhão, edificação do século 17 que abriga o MAM” (MEIRELLES, 2007, p. 6).

Segundo a diretora do museu, Solange Farkas (2007, p. 10), o salão é um descentralizador e ampliador do circuito da arte no Brasil, para a renovação e a multiplicação dos que atuam e pretendem atuar no sistema da arte e para “[...] a inclusão efetiva dos artistas nordestinos [...]”.

O salão é peça importante de um projeto muito maior; aquele que busca fazer sua parte para converter a Bahia em um pólo brasileiro de arte e em uma referência para cena artística internacional – de forma que, num futuro próximo, ela seja parada obrigatória no percurso de curadores, galeristas e colecionadores do circuito mundial (FARKAS, 2007, p.10).

O catálogo não foi o único diferencial do salão, destacando, nesse sentido, a nova diretoria do MAM e a incorporação do Prêmio Residência. Segundo Wagner (2007, p. 5), “esta edição incorpora uma novidade especial para os criadores baianos: três prêmios exclusivos de residência artística, dois deles internacionais”. Além disso, o fato de haver uma comissão de seleção (Almandrade, Eduardo de Jesus, Justino Marinho, Vauluizo Bezerra) diferente da comissão de premiação (Cristiano Tejo, Daniel Rangel, Felipe Chaimovich, Jochen Volz, Roaleno Costa) ampliou a cartografia e as reflexões sobre as obras selecionadas e as que foram premiadas.

O critério de seleção dos trinta artistas foi compreender a produção artística

contemporânea por meio de perguntas, dúvidas e questões. A incorporação dos trabalhos está relacionada ao “[...] entrecruzamento da herança e da fluidez do tempo agora, na passagem fugaz do presente”. Dessa forma, a comissão seleciona trabalhos que estejam entre as fronteiras e o hibridismo e que tenham uma relação próxima com a recepção do público (ALMANDRADE et al., 2008, p. 14-15).

Nesta fronteira tênue com a vida cotidiana, podemos perceber que a produção artística se estabelece num total hibridismo entre as práticas e campos culturais e artísticos, característica central das poéticas contemporâneas. Essa situação fica bastante nítida nos trabalhos do Salão. Eles operam potentes diluições nas fronteiras, intensificando com isso outras possibilidades de fruição, através de leituras transversais, que consigam atravessar campos e práticas (ALMANDRADE et al., 2008, p.15).

**Quadro 14** - Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 14º Salão da Bahia.

<b>Artista</b>	<b>Obras</b>	<b>Cidade/ Estado</b>	<b>Técnica e Linguagem</b>
Luiz Braga	<i>Poste</i>	Belém/PA	Fotografia
Matheus Rocha Pitta	<i>Ações ordinárias</i>	Tiradentes/MG	Vídeo
Pedro Motta	<i>Sem título (Série caixas d'água)</i>	Belo Horizonte/MG	Fotografia
Sérgio Allevato	<i>Sem título I e II</i>	Rio de Janeiro/RJ	Pintura/ aquarela sobre papel Fabriano
Tatiana Blass	<i>O engano é a sorte dos contentes</i>	São Paulo/SP	Vídeo
Tiago Judas	<i>Matiz Vertical</i>	São Paulo/SP	Vídeoinstalação
Eneida Sanches	<i>Transe: deslocamento de dimensões</i>	Salvador/BA	Instalação/gravuras em metal presas com fios de seda em estrutura de madeira
Gaio Matos	<i>Saindo de Casa</i>	Salvador/BA	Vídeo
Tonico Portela	<i>Springs</i>	Salvador/BA	Instalação

**Fonte:** Catálogo 14º Salão da Bahia. Salvador: 2007.

No texto da comissão de premiação, o salão é apresentado como um dos mais concorridos no Brasil e que, como novidade para o desenvolvimento da produção artística baiana, são agregados três prêmios-residências aos artistas do estado, para “[...] compreender as necessidades e as lacunas locais, visando ao fortalecimento e qualificação do meio”, bem como a contextualização e o confronto entre as práticas artísticas da Bahia e dos outros estados (TEJO et al., 2007, p. 85).

A comissão também menciona que o salão é importante como estratégia para o MAM-BA na “[...] construção de seu acervo permanente”, tangenciando o critério de seleção: “a consistência da obra na trajetória do artista se torna um critério significativo, bem como sua inserção no contexto do acervo do Museu e no cenário das artes visuais contemporâneas, em âmbito nacional” (TEJO et al., 2007, p. 85).

Pela primeira vez em um texto do catálogo do Salão da Bahia, há uma preocupação com a presença dos artistas baianos no salão e com o fato de os prêmios-aquisições estarem

relacionados ao contexto do acervo. Esses dois aspectos são representativos, pois demonstram um interesse em fortalecer as artes visuais no estado e compreender a visão e a missão da instituição frente a sua tipologia do acervo, o que, por sua vez, consideramos importante em qualquer aquisição realizada nas instituições museológicas.

Apresentamos dois exemplos de artistas premiados – Eneida Sanches<sup>181</sup> e Tonico Portela<sup>182</sup> – em termos do detalhamento das informações disponibilizadas no catálogo e das evidências dos critérios de seleção e premiação<sup>183</sup>.

**Figura 34** – Imagem da obra *Transe: deslocamentos de dimensões*, da artista Eneida Sanches, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo 14º Salão da Bahia. Salvador: 2007.

A obra *Transe: deslocamentos de dimensões*, da artista Eneida Sanches (2007, p. 112), aborda o universo do transe, “[...] experiências limítrofes entre o real e supra-real”. A artista trabalha sobre a perspectiva do sagrado da arte como também no “[...] transe do fazer artístico”.

Em transe: deslocamento de dimensões, uma série de 2.800 gravuras de metal com imagens de olhos de boi, dispostas em diferentes ângulos sobre uma estrutura de madeira, provocam um deslocamento visual em quem se aproxima frontalmente delas. As sombras das gravuras se projetam na parede posterior da instalação (SANCHES, 2007, p. 112).

<sup>181</sup> “Formada em arquitetura e urbanismo pela Universidade Federal da Bahia, a artista tem na religião afro-brasileira e seu universo simbólico referência-chave. Tema de reportagem na revista *Art in America* (1994), suas gravuras integram coleções internacionais dedicadas à produção de artistas afro-americanos na diáspora, como as do Caribbean Cultural Center (Nova York) e do Smithsonian Institute (Washington)” (MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, 2008, p. 112).

<sup>182</sup> “Formado em artes plásticas, com mestrado pela Escola Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, o artista transita do desenho e da pintura à gravura e à instalação. Em 2000, fez sua primeira individual, *Impressões: ausentes e presentes*, na Galeria Goethe Institut (Salvador) e mostrou desenhos na Bienal do Recôncavo (São Félix-BA)” (MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA, 2008, p. 120)

<sup>183</sup> Infelizmente, não localizamos os projetos inscritos dos dois artistas com detalhamentos sobre as obras.

**Figura 35** – Imagem em diferentes ângulos da obra Springs, de Tônico Portela, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo 14º Salão da Bahia. Salvador: 2007.

A obra de Tônico Portela dialoga sobre o valor do patrimônio, especificamente em relação às fontes de águas naturais da cidade do Salvador, mas “[...] estão mutiladas pela ocupação indevida ou ocultas pelo urbanismo especulativo que as envolve e impede sua visão” (PORTELA, 2007, p. 120).

Springs é uma instalação de parede composta por cinquenta torneiras de jardim de cobre/latão, folheadas a ouro que se distribuem por uma área de cerca de 11 metros quadrados, formando um mapa. A ambientação é complementada por registros sonoros feitos nas fontes de águas naturais de Salvador tombadas pelo IPAC (PORTELA, 2007, p. 120).

Essas descrições das obras atribuem os sentidos da poética dos artistas, criam uma imagética sobre as obras e incorporam à exposição o conceito da produção artística. Os dados apresentados também contribuem para as pesquisas e os demais processamentos técnicos que possam vir a acontecer sobre a obra.

**Figura 36** – Imagem da capa do catálogo do 15º Salão da Bahia, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo 15º Salão da Bahia. Salvador: 2009.

No catálogo do 15º salão, há, também, uma diagramação diferenciada, como podemos observar na capa, mas com os mesmos tópicos do salão anterior: textos do governador, Jaques Wagner; do Secretário de Cultura do Estado da Bahia, Márcio Meireles; do diretor geral do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, Frederico Mendonça; da diretora do MAM-BA, Solange Oliveira Farkas; da comissão de seleção (Alejandra Hernández Muñoz, Antônio Carlos Portela e Juliana Monachesi); currículos dos membros da comissão; relação de artistas selecionados, com pequenos textos sobre a formação e a poética; entrevista com os artistas ao final.

O catálogo possui: parte com lista dos artistas premiados, com texto da comissão de premiação (Ayrson Heráclito, Fernando Oliva, Marisa Mokarzel, Rodrigo Moura, Solange Oliveira Farkas) e seus respectivos currículos; apresentação dos prêmios de residência selecionados por Solange Oliveira Farkas e Stella Carrozo, com o mesmo formato da seção dos artistas premiados; apresentação dos premiados dos salões regionais; texto específico sobre a ação educativa como parte das atividades essenciais do salão.

Da mesma forma que o salão anterior, o décimo quinto salão teve duas comissões: uma de seleção e a outra de premiação – o que, novamente, enriqueceu os diálogos sobre as poéticas ali instauradas. Segundo a comissão de seleção, as obras selecionadas:

[...] buscam desvincular a ideia da obra como artefato acabado exibido, validando a criação de sentidos a partir das escolhas das linguagens artísticas, dos materiais, dos suportes e, sobretudo, da idéia de deslocamento que estes elementos podem nos proporcionar, já que a matéria-prima das artes visuais não é, somente, os materiais e suportes, mas os diferentes repertórios trazidos por cada artista e as diversas maneiras de operar a partir deles (MUÑOZ; PORTELA; MONACHESI, 2008, p. 26).

Existem dois momentos, no texto da comissão de seleção, que têm uma relação intrínseca com a dissertação. O primeiro quando afirma que alguns trabalhos selecionados têm uma preocupação documental de arquivo, de geração de documentos e de uma documentação:

Alguns trabalhos selecionadas exemplificam o impulso arquivista e colecionista que perpassa o processo de criação contemporânea. Outras evidenciam a compreensão do papel do documento no sidas de hoje; mais do que documentar, criam um espécie de arquivo vivo, uma documentação (MUÑOZ; PORTELA; MONACHESI, 2008, p. 30).

O segundo momento evidencia as questões imateriais e efêmeras de obras que desaparecerão, devido à utilização de alguns materiais, e que fazem parte da poética do artista, ou seja, a ideia da não-perenidade, da obra que acontece no tempo e no espaço.

Por último, sob a rubrica de poéticas do frágil, da lentidão e do invisível, podem ser destacadas obras que operam na fronteira da desapareição, em geral a partir de materiais precários, e tendo em comum apreensões fugidias sobre a existência contemporânea, uma existência que é captada nas entrelinhas do tempo e do espaço, mais no detalhe do que no todo, antes no banal que no heroico (MUÑOZ; PORTELA; MONACHESI, 2008, p. 30).

Podemos entender o arquivo vivo como o registro documental que ocorre durante o acontecimento da obra, que contribui para uma posterioridade dos vestígios das obras e para a incorporação de evidências na documentação sobre a obra. E, quanto à não-perenidade provocada pela obra, compreende-se que seus fragmentos e a própria obra são passíveis do desaparecimento completo – é o que apresentamos no capítulo anterior sobre a desmaterialização inevitável das obras, em que o registro atestará a existência da produção artística.

Outro diferencial desse salão é a incorporação das atividades educativas, propostas pelo Núcleo de Arte e Educação do evento, que visava a um espaço de reflexão entre artistas, curadores, especialistas em artes visuais, jornalistas, educadores e estudantes. Segundo Farkas (2008b, p. 21), “esse salão expandido passa a se ancorar numa filosofia de colaboração estreita entre curadoria e educativo”.

As atividades envolviam “[...] mesas-redondas, oficinas, ciclos de debates, encontros com artistas, visitas compartilhadas em diferentes percursos e atividades especialmente dedicadas aos educadores [...]” (NÚCLEO DE ARTE E EDUCAÇÃO DO MAM, 2008, p. 153). Para tanto, o nome do programa era *Inter.Mediações*, em que eram propostas as seguintes questões:

Arte é conhecimento? Podemos estabelecer diálogos entre a arte e as outras áreas do saber? Quais as fronteiras existem entre as linguagens visuais na cena contemporânea? Um objeto do cotidiano pode tornar-se objeto de arte? A criação e a imaginação são duas dimensões presentes no construir trabalhos de arte e no ensino e aprendizagem das artes? (NÚCLEO DE ARTE E EDUCAÇÃO DO MAM, 2008, p.

154).

A preocupação em discutir as estratégias dos salões na seleção e na premiação, a produção artística contemporânea e a repercussão desses aspectos na sociedade são funções, também, do educativo, que não deve ser tratado como o paliativo de alguma exposição. Esse salão investiu nas discussões entre os diferentes protagonistas que atuaram durante o evento.

Foram mil quatrocentos e vinte e oito artistas inscritos, de vinte e cinco estados brasileiros, sendo quarenta selecionados e nove premiados, mantendo-se a premiação-residência para três artistas baianos:

**Quadro 15** - Informações sobre os prêmios-aquisições, os artistas, as obras e os estados de origem, do 15º Salão da Bahia.

<b>Artista</b>	<b>Obras</b>	<b>Cidade/ Estado</b>	<b>Técnica e Linguagem</b>
Ana Elisa Egreja	<i>Natureza Morta com Três Patos sobre Tartam Verde</i>	São Paulo/SP	Pintura/ Óleo sobre tela
Marcone Moreira	<i>Horizonte Vazado</i>	Pio XII/MA	Instalação/ Madeira e náilon
Nino Cais	<i>Sem título</i>	São Paulo/SP	Instalação/ Bastões de madeira, ventosas de borracha, objetos plásticos
Rener Rama	<i>17 anos, 2 meses e 10 dias</i>	Serrinha/BA	Instalação/ fotografia, desenho, vídeo
Roberto Bellini	<i>Jardim invisível</i>	Juiz de Fora/MG	Vídeo
Wagner Morales	<i>Seven Graces for a boy</i>	São Paulo/SP	Vídeo
Ana Paula Pessoa/ Rachel Mascarenhas	<i>Sem título</i>	Salvador/BA	Vídeo
Daniel Lisboa	<i>Material Bruto – obra em processo – farpas reluzentes</i>	Salvador/BA	Vídeo
Vinicius S.A.	<i>Objeto Óptico #2</i>	Salvador/BA	Instalação

**Fonte:** Catálogo 15º Salão da Bahia. Salvador: 2008.

Sobre os elementos constitutivos das obras premiadas, a comissão de premiação (HERÁCLITO et al., 2008, p. 99) afirma que são obras que “compartilham a potência no uso crítico do meio expressivo, seja para dizer algo sobre o mundo e a realidade em que vivem, seja para desafiar os sistemas da arte”, e “[...] têm relevo nelas mesmas, mas também com pontos de referência em trajetos que avançam para a conquista de importantes territórios estéticos”. As obras estabelecem proximidades com a realidade e criam novas perspectivas de apreensões estéticas. O primeiro exemplo apresentado pela comissão é a obra de Nino Cais, que utilizaremos como referencial artístico desse catálogo.

A obra de Nino Cais representa uma guinada e um avanço em seu percurso, ao determinar um distanciamento em relação aos ambientes carregados do pessoal e do subjetivo, marcas de seus trabalhos anteriores. Agora, pela maneira decisiva com que se coloca diante da arquitetura e de todo seu peso simbólico, torna-se clara a carga crítica institucional aí presente (HERÁCLITO et al., 2008, p. 99).

**Figura 37** – Imagem da obra do Nino Cais, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo 15º Salão da Bahia. Salvador: 2008.

A obra de Nino Cais é uma instalação com utilização de objetos domésticos<sup>184</sup>. Segundo o artista,

O uso dos objetos domésticos refere-se ao desejo de apropriar de sua memória. Morei em uma casa de chão de barro vermelho, e minha mãe tinha o cuidado de deixar uma bacia branca de ágata cheia de água para lavarmos os pés; isso era como um ritual, uma oração de boa-noite. Quanto nossas ações existem em função dos objetos? Seria quase como se apoiar neles para viver, beber, sentar. Assim o corpo aparece em meu trabalho: ele conta uma ação e se integra ao objeto. Meu próprio corpo é escultura e quando encontro esse lugar de silêncio, equilíbrio, registro com fotografia ou em vídeo (CAIS, 2008, p. 114).

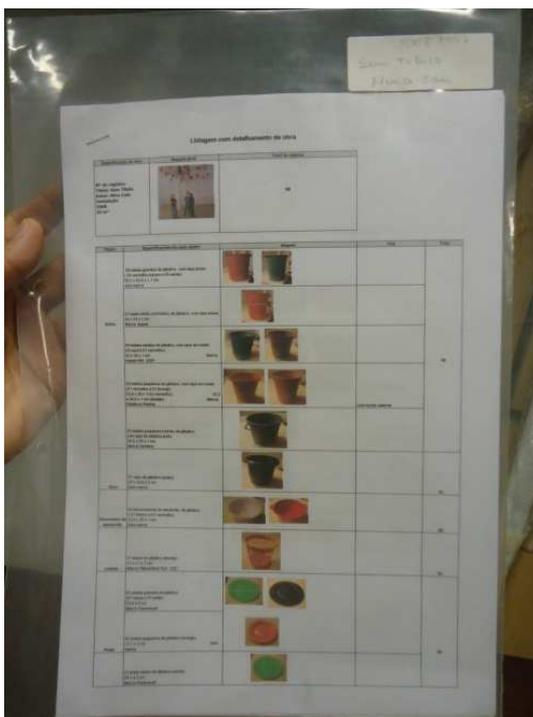
Essa obra nos permite pensar sobre as possibilidades de materiais utilizados no dia-a-dia e a relação que é estabelecida com o espaço, em como a poética dos artistas e as diversas linguagens da arte contemporânea, aparentemente, se aproximam das subjetividades daquele que frui, o público.

Na passagem para o espaço museológico, o artista é bem-sucedido: desde a opção pelo falso encaixe, piada com a função do objeto desentupidor, até a escolha do local onde a instalação acontece, passando pelas cores e dimensões de cada “estandarte”, revela um particular entendimento da situação arquitetônica, mas também de uma sociedade e sua política cultural (HERÁCLITO et al., 2008, p. 99).

Encontra-se, nas pastas dos projetos dos artistas, um único fragmento, o detalhamento da obra, em que estão discriminados os materiais utilizados – apenas as bexigas e os cabos não estão armazenados, portanto, o museu, para a (re)produção da obra, terá de substituí-los por meio da compra.

**Figura 38** – Imagem do documento Listagem com detalhamento da obra, Sem título, do Nino Cais.

<sup>184</sup> “Como estranhas bexigas que, em vez de flutuar, tivessem aderido ao teto, a instalação, Sem título pende do alto. Ventosas de borracha, baldes coloridos e bastões de madeira sobrevoam a cabeça de quem transita ao nível do chão” (2008, p. 112).



**Fotógrafa:** Anna Paula da Silva (2014)

Optamos por apresentar alguns aspectos dos catálogos que consideramos instigantes: as mudanças estruturais e conceituais conforme os anos, a criticidade sobre a produção artística, o salão e a contribuição deste para o MAM-BA, principalmente na aquisição das obras que foram premiadas. Também optamos por utilizar alguns fragmentos dos projetos dos artistas – quando existentes – que foram premiados, para o conhecimento do que foi guardado sobre as obras e as possibilidades do que pode ser feito caso a obra tenha algum aspecto considerado transitório e em processo de desmaterialização.

Outros caminhos poderiam ser traçados para análises dos catálogos dos salões de arte: questões sobre gênero, raça, regiões do Brasil, técnicas e categorias para descrição das obras, a formação das comissões, a quantidade de obras, a recorrência da participação de alguns artistas etc. Mas optamos por selecionar fragmentos que demarcassem o macro dos salões, como também aspectos específicos de obras ou reflexões críticas nas abordagens dos autores dos textos.

Entre as análises, apresentamos duas como reflexões: a primeira é que não vemos a presença da equipe técnica do museu em alguns salões, mesmo nos textos que afirmam que o MAM-BA tem profissionais capacitados para a realização dos trabalhos; a segunda é o desdobramento das aquisições para o acervo existente no museu.

As obras efêmeras que foram premiadas são, respectivamente, do 4º Salão MAM-Bahia de artes plásticas (1997), 8º Salão da Bahia (2001) e 10º Salão da Bahia (2003), mas só foram registradas como obras do museu e efêmeras no ano de 2010. Nesse sentido, percebemos que

existiam fronteiras entre a comissão de seleção do salão e a equipe técnica do museu e que não foram criados procedimentos para o tratamento dessas obras e dos seus documentos.

Os prêmios-aquisições foram uma importante estratégia para o desenvolvimento do acervo, mas não ficam evidentes, nos catálogos, os desdobramentos das aquisições para o acervo existente. Nos catálogos, é sempre afirmada a pluralidade das práticas e como isso pode dar amplitude ao acervo do MAM-BA. No entanto, faltam reflexões sobre as pontes conceituais e estratégicas que apresentem o que pode ser adquirido para o acervo. Formulamos três situações hipotéticas da inexistência dessas reflexões: (a) o fato de que a instituição não teria uma comissão de aquisição, (b) não teria um plano museológico e/ou (c) o plano museológico poderia não atender às demandas da instituição, ou seja, os procedimentos para a aquisição e o expurgo de obras<sup>185</sup>.

#### **4.5 A documentação museológica do museu**

O Núcleo de Museologia do MAM-BA forneceu toda a estrutura para que fosse possível a realização do mapeamento dos documentos respectivos à documentação museológica do museu.

Em 2014, iniciamos a pesquisa de campo e colhemos informações sobre o acervo e os seus documentos. Atualmente, o acervo conta com cerca de mil e duzentas obras. O museu utilizava o Donato<sup>186</sup>, mas ocorreram problemas com o servidor e, portanto, utilizam, atualmente, uma minuta – tabela do excel, com algumas informações sobre as obras, tais como: título, ano, autor, forma de aquisição, número de registros e procedência.

O museu está em processo de reformulação do plano museológico. A proposta era que a realização dessa reformulação ocorresse após a 3ª Bienal da Bahia – realizada entre os dias 29 de maio a 7 de setembro de 2014, que estabeleceu uma agenda de trabalho extensa aos profissionais do museu. No entanto, até o último mês de pesquisa – junho de 2015 –, a reformulação não tinha sido realizada. Também existe um documento para a revisão do número de inventário das obras, realizado pelo museólogo Rogério Sousa.

---

<sup>185</sup> Sabemos que é delicado abordar os interesses da instituição frente às escolhas das comissões dos salões, mas são necessários critérios que estabeleçam, ao menos, reflexões sobre o acervo existente, pois há uma probabilidade de aquisições que não dialoguem conceitualmente com o acervo do museu. Mesmo que a arte contemporânea tenha, em seu bojo, (in)definições, a instituição precisa ter cautela sobre as obras que possam se tornar apenas objetos de reserva técnica.

<sup>186</sup> Base de dados criada pelo Museu Histórico Nacional de Belas Artes (MNBA), localizado no Rio de Janeiro, com o incentivo da Fundação Vitae.

A maior parte do acervo de arte contemporânea é oriunda dos salões de arte da Bahia, com predominância de gravuras. A formação do acervo ocorreu a partir de transferências de obras do antigo Museu do Estado da Bahia<sup>187</sup> e, também, a partir de campanhas de doação, por meio das bienais e dos salões<sup>188</sup>. O processamento técnico de aquisição de obras passa pelo núcleo, pelo diretor do museu e pela Procuradoria Jurídica do Instituto do Patrimônio Artístico Cultural da Bahia (PROJUR/IPAC), no qual o museu é um dos equipamentos culturais.

Para a aquisição, são necessários documentos como o diagnóstico de conservação, documentos dos artistas (dossiês e fotografias), certificado de autenticidade e registro em cartório. Quando a procuradoria jurídica confere os documentos, gera um contrato para que as partes assinem, sendo gerado, também, um número de tomo. Após assinaturas, é lançada, no Diário Oficial do Estado, a aquisição da obra.

Os catálogos utilizados – os três institucionais e os quinze catálogos dos salões de arte –, como pode ser observado nos tópicos anteriores, foram a base para o desenvolvimento deste capítulo, são documentos nos quais estão disponibilizadas algumas informações para realização de pesquisas e fazem parte da documentação do MAM-BA.

Durante a pesquisa, a maior parte do acervo e dos documentos<sup>189</sup> sobre as obras estava no Palacete das Artes<sup>190</sup>, pois o MAM-BA (Solar do Unhão) passava por uma reforma. A museóloga Janaína Ilara me acompanhou ao Palacete das Arte. Foi quando descobri as pastas com projetos dos artistas premiados nos salões e os projetos das obras do parque de esculturas.

Em termos de documentação sobre as obras, temos a minuta, os projetos dos artistas, os catálogos e as fichas catalográficas. As fichas que localizamos foram produzidas entre 1985 e 1990, com obras adquiridas até os anos de 1980. Abaixo, temos um modelo de ficha preenchida.

**Figura 39** – Imagem do anverso da ficha catalográfica.

<sup>187</sup> Segundo Ceravolo (2011, p. 191), “[...] o percurso do Museu do Estado da Bahia é apontado como antecessor direto do MAB [Museu de Arte da Bahia] particularmente por três acontecimentos: o momento fundador, pela lei n. 1255, de 23 de julho de 1918, como anexo do Arquivo Público; posteriormente, pela transferência da coleção ou galeria Abott para o Arquivo, em 1931, resultando na criação da Pinacoteca e motivando sua abertura (e a do Museu) ao público no Solar Pacífico Pereira; por último, pela compra em 1943, também por parte do estado da Bahia, da coleção e do Solar conhecido como Góes Calmon, fazendo com que o acervo do Museu abrangesse um conjunto suntuoso de objetos [...]”.

<sup>188</sup> Essa informação é oriunda dos documentos pesquisados no Instituto do Patrimônio Artístico Cultural da Bahia (IPAC), no dia 14 de outubro de 2014, (pastas I140, P15, P144 e P180).

<sup>189</sup> Catálogos, livros de registro e pastas com projetos dos artistas.

<sup>190</sup> “O Palacete do Comendador Bernardo Martins Catharino [situa-se no Bairro da Graça, em Salvador], também chamado de “Villa Catharino” teve seu projeto arquitetônico arrojado e inovador, idealizado pelo arquiteto Rossi Baptista e decorado por Oreste Sercelli, sendo concluído em 1912. [...] Após o tombamento [prédio tombado, em 1986, pelo Instituto do Patrimônio Artístico Cultural da Bahia], o Palacete abrigou a Secretaria Estadual da Educação e Cultura e os Conselhos Estaduais de Educação e de Cultura, até ser destinado a sediar o Palacete das Artes, em 2003 [o prédio foi restaurado pelos arquitetos Marcelo Ferraz e Francisco Fanucci]” (Disponível em: <<http://www.palacetedasartes.ba.gov.br/sobre-o-museu/historico>>. Acesso em: 24 out 2015).

GOVERNO ESTADUAL		FICHA DE IDENTIFICAÇÃO		C48	
FCEBa		MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA – MAMB		NP de Tombo: 59.102	
COLEÇÃO Gravura		TÍTULO " Ex-voto "		NP Patrimonial:	
AUTOR Mário Cravo Jr.		ASSINATURA Cravo 9-10-93 F. A.		NP Anterior: 67-10 AEB	
TÉCNICA Monotipia		MATERIA Papel e tinta de impressão			
INSCRIÇÃO Frente: ass., data e F.A. cento inf. dir.		ORIGEM/ÉPOCA / 1993		PROCEDÊNCIA Museu de Arte da Bahia	
AQUISIÇÃO Transferido		LOCAL Museu de Arte Moderna da Bahia		DATA	
DIMENSÕES: ALT. 0,562 m		PROF. (com pastatu)		LARGURA 0,327 m	
CONSERVAÇÃO Regular		Nº DA FICHA DE RESTAURAÇÃO		DOSSIÊ 17-0	
DADOS DO ARTISTA: NASCIMENTO – LOCAL Salvador-Ba.		DATA 1/04/23		FALECIMENTO DATA	
<p>DESCRIÇÃO Sobre fundo azul, trabalho em linhas geométrizadas tomando na posição vertical todo o centro da obra. A parte inferior apresenta um quadrado como se fosse uma base e em cima desta um busto quase triangular encimado por uma cabeça ovalada em posição frontal. Cores predominantes: tons de marrom, amarelo e vermelho.</p> <p style="text-align: center;">Dim: 46 x 57 (TOTAL) 51 x 27 (C/IMP.)</p>					

**Fotógrafa:** Anna Paula da Silva (2014)

**Figura 40** – Imagem do verso da ficha catalográfica.

<p>HISTÓRICO: Esta obra foi doada ao MAMB pelo Governo do Estado, conforme Lei 1.152 de 23/07/99. Oferta do autor em 1990,...</p>					
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:					
OBSERVAÇÕES:					
FOTOGRAFIA					
Nº DA FOTO		Nº DO NEGATIVO		NOME DO FOTÓGRAFO	
<p>No verso da obra consta o nº 59.95-0 que foi corrigido em 18 de 93 sendo a correta 59.93</p>					
ELABORADO EM		NOME POR EXTENSO		ASSINATURA	
07/11/89					
ARQUIVADO EM		ASSINATURA			

**Fotógrafa:** Anna Paula da Silva (2014)

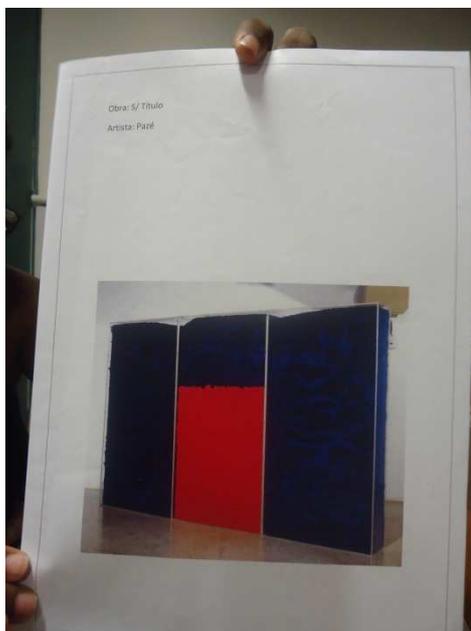
O núcleo continua utilizando essas fichas, que são consideradas parte da documentação do museu. Alguns detalhes e alterações sobre as obras são realizados nessas fichas.

Quando apresentamos os salões, utilizamos alguns dos projetos de artistas para detalhar algumas obras. Os projetos são os fragmentos, os vestígios, as evidências documentais da existência das obras. Na pesquisa, percebemos as diferenças entre o conteúdo dos projetos –

alguns com uma densidade de documentos e informações sobre as obras, e outros com apenas um protótipo da obra. Pensamos em duas hipóteses sobre essa situação: a primeira é a de que o artista enviou, de forma simplificada o projeto, e a segunda, de que os documentos foram perdidos ao longo dos anos no museu. Seria preciso buscar como esses artistas entregavam esses projetos e como o núcleo responsável lidava, durante e após os salões, com esse volume de documentos das obras adquiridas.

Vejamos, por exemplo, os projetos dos artistas Pazé, premiado no 6º Salão da Bahia (1999), e Denise Gadelha, premiada no 13º Salão da Bahia (2006): o primeiro aparenta uma incompletude de informações sobre a obra, e o segundo tem um detalhamento que especifica melhor a poética da artista.

**Figura 41** – Imagem do projeto do artista Pazé.



**Fotógrafa:** Anna Paula da Silva (2014).

No projeto da figura 39, estão anexados: (a) um documento detalhando nome do artista, dimensões, título – Sem título –, técnica – canudos plásticos de vitamina C e refrigerante nas cores azul (três tonalidades) e vermelho, quatrocentos e oitenta mil canudos ao total, caixas de acrílico – e ano – 1999; (b) algumas considerações sobre as fotografias disponibilizadas no projeto – que, ao total, eram oito, mas, na pasta, constam apenas duas; (c) a decisão do artista em categorizar a obra em instalação por conta da dimensão do trabalho [6 m<sup>2</sup>]<sup>191</sup>; (d) uma nota especificando que a obra não deveria ser encostada na parede porque é tridimensional e que, caso a obra fosse aceita, seria entregue montada; (e) duas fotografias da obra. Essas são as

<sup>191</sup> “A obra foi inscrita como instalação em virtude apenas da área que ocupa (200x300x31cm), o equivalente a 6m<sup>2</sup>, só esta categoria do regulamento possibilita obras de até 8m<sup>2</sup>” (trecho retirado do projeto do artista).

únicas informações sobre a obra, e nem mesmo o catálogo apresenta reflexões sobre a poética do artista, portanto, existem lacunas informacionais sobre a obra.

**Figura 42** – Imagem do projeto da artista Denise Gadelha.



**Fotógrafa:** Anna Paula da Silva (2014)

O projeto da artista Denise Gadelha (figura 40) apresenta textos sobre as obras *A respeito da “pintura retiniana”: Rouen, Auto-retrato (variação I) e Magritte? Yves Klein* – esta última está representada na capa do projeto. A artista (GADELHA, 2006), em um trecho, afirma: “[...]com essa imagem tento transmitir ao espectador a percepção da sensibilidade pictórica do azul em estado de matéria-prima natural: a luz do céu captada pela visão”. Também são apresentados descrições e fotografias das obras em diferentes dimensões e o currículo da artista.

Podemos perceber as diferenças contrastantes das informações disponibilizadas por cada um dos projetos: de um lado temos projetos densos e, de outro, projetos com lacunas de informações fundamentais para pesquisa, conservação e exposição das obras. Os projetos podem favorecer a documentação museológica da instituição, compreendendo documentos como registros e evidências da existência das obras.

Os processos da documentação do museu estão especificados nesses documentos que são guardados e disponibilizados pelo Núcleo de museologia do MAM-BA. A documentação museológica do museu pauta-se nos registros que estão nos documentos citados, e, em se tratando de obras de arte contemporânea, é preciso rever esses documentos que traduzem algumas especificidades esmiuçadas pelo artista nos projetos e nas abordagens dos textos dos catálogos dos salões. Evidente que apenas esses documentos não bastam, sendo necessárias pesquisas em outras instituições e em outros documentos, com o contato, quando possível, com o artista; são ações que possibilitam os processos constantes da documentação museológica.

Com a finalização do mapeamento dos documentos, fizemos uma entrevista com a

coordenadora do núcleo, Sandra Regina Jesus, e uma entrevista conjunta com os museólogos do núcleo, Janaína Ilara e Rogério Sousa<sup>192</sup>. Destacamos a pergunta sobre o que eles consideram que é a documentação museológica. Na abordagem da coordenadora, a documentação é o tratamento das informações e a realização de pesquisa, que serve a própria instituição, “[...] serve aos pesquisadores, serve ao público e acredito que para quem vier depois, não ter tanta dificuldade assim de remontar o quebra-cabeça da instituição, quando for necessário” (JESUS, 2015, informação verbal).

Rogério Sousa aborda a documentação como “[...] a salvaguarda do objeto”. O museólogo afirma “[...] que documentar é você saber todo o material de que é feito e como você vai resolver para conservar isso dentro da reserva ou dentro da exposição [...]” (SOUSA, 2015, informação verbal). A única questão que problematizamos na abordagem do Rogério é que não necessariamente o museu de arte terá objetos para salvaguardar, tendo em vista que a produção artística contemporânea produz obras cujo foco são as ideias e os contextos propositivos das poéticas dos artistas. A museóloga Janaína Ilara considera a documentação um processo, que envolve pesquisa:

[...] enquanto essa obra [qualquer obra] existir ou até mesmo se ela for uma obra efêmera ou [de] algum material [diferente], tem que ter algum registro, a gente tem que saber [sobre] a obra, todo o caminho dessa obra, não só quando ela chegou aqui, mas se possível antes. Então, eu sempre vejo a documentação aliada à pesquisa, eu não consigo dissociar, apesar de a gente saber que, às vezes, no dia-a-dia, essa pesquisa não é intensa como deveria ser [...] (ILARA, 2015, informação verbal).

Todas as abordagens reafirmam uma documentação para o tratamento das obras e as informações dos respectivos trabalhos, que atendem às necessidades da instituição e do público em geral. A compreensão da documentação museológica como processo implica, também, entender a prática do profissional do museu e a autorização de acesso as informações respectivas ao acervo e à instituição de modo geral. A museóloga Sandra, por exemplo, deixou claro, em sua fala, que atende um número exponencial de pesquisadores e que toda a documentação realizada no MAM-BA está disponível a quem possa interessar.

Outra pergunta que ressaltamos, nas abordagens aos três profissionais, foi sobre o que pensavam da documentação de obras de arte contemporânea em categorias efêmeras e imateriais. O volume das respostas se deu por meio dos exemplos de algumas obras: Rogério citou as obras de Eriel Araújo e Ayrson Heráclito.

Em 2010, Rogério descobriu que o artista Eriel Araújo teve uma obra premiada em um salão de arte, e o artista garantiu que essa obra tinha sido adquirida pelo MAM-BA. No entanto,

---

<sup>192</sup> A formação dos três profissionais é em Museologia pela Universidade Federal da Bahia.

pela complexidade dos materiais, não foi possível a guarda física, o que a tornava uma obra efêmera. Para o registro foram requisitados ao artista registros sobre a obra.

[...] eu tentando explicar a ele que a obra dele é uma obra que se deteriora facilmente. Fotografia com água [do mar]. Se ele tem o registro de como foi feito, fotografou tudo direitinho, a gente pode documentar essa obra efêmera. Na verdade, obra efêmera é o que vai ficar na documentação, é a forma que ela foi feita. Aí ele me explicando isso, eu falei: “você tem esse material?”. Ele disse: “tenho”. “Então você me dá, que a gente busca fazer um registro, porque aí você vai ter realmente uma obra no MAM”. Aí foi feita a dele, a de Maxim Malhado e teve outra [organograma do José Dasmaceno] [...] (SOUSA, 2015, informação verbal).

Quando perguntei a Sandra sobre o caso de Eriel, a coordenadora afirmou que o artista discorda do fato de a obra ser uma obra efêmera, mas que o processamento para fins de registro como acervo do MAM-BA foi um procedimento da equipe junto à procuradoria jurídica do IPAC, para documentar a obra do artista mencionado, assim como a de Maxim Malhado, e torná-las, efetivamente, obras adquiridas para o acervo do museu.

Ah, Eriel é incrível porque quando cheguei aqui a obra dele já não, tanto a de Eriel quanto a de Maxim, elas não entraram para o acervo. Na época, a museóloga responsável, achou por bem, ela entendeu que como era efêmera, ela entendeu como a efêmera a Eriel, ele já discorda disso, mas essas duas não deram entrada no acervo. Posteriormente, bem posteriormente mesmo, em 2010, salvo engano, 2009... Desculpe, é antes. É 2008, quando Helder, Helder Belo, era então museólogo e coordenador. Ele escreveu à PROJUR, fez toda uma justificativa, com apoio da direção, solicitando que obras efêmeras fossem consideradas obras de arte e tivessem a mesma importância dentro do acervo da gente, que a gente tombaria, em vez de tomar a obra em si, tombaria o registro, a ideia da obra. A PROJUR assentiu: agora todas as outras que vierem terão o mesmo tratamento. Tanto que a de Maxim e a de Eriel, elas têm a data de entrada posterior ao acontecimento delas aqui. O que temos é o material, memorial descritivo, quando possível foto da montagem, a gente só tem o catálogo, dessa de Eriel, e a de Maxim também. Maxim ainda tem uns cromos, algumas imagens da obra montada na Capela (JESUS, 2015, informação verbal).

No caso da obra *Bipolaridade*, de Ayrson Heráclito, Sandra apresenta alguns detalhes sobre o acondicionamento e a exposição da obra.

A obra de Ayrson Heráclito, *Bipolaridade*. Da primeira vez que ela foi montada, se guardou o azeite que estava dentro dos aquários. O azeite, claro, não ficava junto com a obra, o azeite ficava em um depósito que chamávamos de cafeteria. Dois galões de plástico e onde se guardavam o conteúdo de cada um dos aquários nela. Como essa obra não era exposta com muita, não era exposta sempre, não havia periodicidade e é uma obra complexa, no seu desenvolvimento para montar, essa obra ficava guardada. O aquário ficava guardado junto com o azeite, separado, só a lâmpada que ficava na reserva técnica, era uma lâmpada específica. Solange Farkas quis expor essa obra, e começamos a procurar o memorial descritivo e localizar as partes da obra. Quando percebemos o aquário tinha mofado, a parte de vidro pegou um mofo e mofo em vidro não sai. Tínhamos as especificações dela, de como fazer, porque tinha o memorial descritivo, aí foi mandado fazer outro aquário de vidro. 1,50m por 2,00m, salvo engano, cada um. E o azeite não é uma... É a flor do azeite de um lado e o bembé do outro. É porque é diferente do azeite. Então da última vez Solange montou, lindo, maravilhoso, para a exposição dos 50 anos do MAM, posteriormente essa obra foi montada, a gente não precisou comprar os aquários, mas a gente precisou comprar o azeite novamente. Então eu fui lá comprar. O primeiro azeite, o original da obra, ele apodreceu. O artista diz que o azeite não apodrece, mas infelizmente o que estava aqui apodreceu. O Marcelo Rezende já fez nova montagem desta obra e, novamente,

precisamos comprar o azeite (JESUS, 2015, informação verbal).

Rogério e Janaina também abordam a impossibilidade da guarda do azeite de dendê e apresentam a importância do registro e que algumas obras foram feitas para acabar. O museu precisa entender que algumas práticas artísticas tem um fim e que a única perenidade possível são os registros.

Hoje, o que a gente percebe [é] que o mais importante não é ter o objeto, ter no caso [de] Ayrson, ter o dendê, ter o objeto que ele usou para comportar esse dendê. O mais importante é a gente registrar como isso foi feito, de que forma isso foi feito. E guardar para que um dia se a gente remontar possa fazer isso com o aval dele, claro (ILARA, 2015, informação verbal).

Esses trechos foram retirados das entrevistas e incorporam-se às ideias e às reflexões dessa dissertação, principalmente em dois aspectos: a pesquisa e o registro. Nas abordagens dos profissionais e durante a escrita dos capítulos, a pesquisa é considerada parte indissociável na documentação e também dá amplitude ao museu como um lugar propício para pesquisas internas e externas. O registro é entendido como um fator determinante para análises e pesquisas de obras de arte contemporânea, principalmente obras consideradas transitórias e efêmeras – afinal, o que se tem sobre essas obras está disponibilizado nos documentos, fragmentos, vestígios.

#### **4.5.1 As obras efêmeras**

“[Sobre a arte] sem nunca sair do tempo, ela consegue abri-lo por dentro e instalar nele uma eternidade provisória. Conceber isso só é possível se entendermos que cada instante traz consigo o momento que o precede e o sucede. É por isso que o tempo vivido é contínuo, possui duração e nunca poder ser reduzido a uma soma de instantes isolados” (ALVES, 2010, p. 53).

O MAM-BA, como qualquer museu, lida com a conjugação dos tempos, pois a institucionalização de obras representa as estratégias e os alcances da instituição em diferentes momentos históricos. Ou seja, as escolhas do passado, do presente e, possivelmente, do futuro podem definir para quem e como funciona a instituição. O museu de arte constrói narrativas a partir das perspectivas da história da arte, das artes visuais e de outras áreas correlatas, e a produção artística apresenta uma pluralidade de discussões sobre a sociedade e sobre o museu.

A possibilidade da aquisição de obras efêmeras pode ser considerada uma escolha do museu que tem acervo de arte contemporânea. Essa categoria converge com o aspecto imaterial

sobre a produção do artista – a sua poética –, e o que fica da obra são os fragmentos materiais e os vestígios documentais. É o caso das três obras consideradas efêmeras do MAM-BA.

Na pesquisa *in situ*, quando localizamos os projetos dos artistas, estávamos procurando evidências de obras de categorias efêmeras e imateriais, e a conclusão a que chegamos foi de que todas as obras – mesmo aquelas com materiais que têm uma vida útil prolongada – estão sob essas duas categorias, pois o efêmero é uma característica comum aos objetos e aos seres vivos. Ou seja, somos todos passíveis de desaparecimento, e o imaterial está presente em toda a materialidade das obras – é fato que algumas práticas artísticas têm o foco maior no imaterial do que na materialidade.

Nessas elucubrações junto ao núcleo de museologia, surgiu a pasta sobre as três obras efêmeras, que foram adquiridas por meio do prêmio-aquisição do Salão de Arte da Bahia. São elas: *Organograma*, de José Dasmaceno<sup>193</sup>, do 4º Salão (1997); *Sobressalto*, de Maxim Malhado<sup>194</sup> (2001), do 8º Salão; *Baía, Bahia dia a dia de todos os santos*, de Eriel Araújo<sup>195</sup>, do 10º Salão (2003).

A obra de José Dasmaceno é um desenho, em que o artista utilizou hidrocor sobre papel. Na época, o artista fez esse desenho no espaço externo do MAM-BA: “Em sua série de Organogramas, Damasceno mapeia fluxos não-lineares do tempo por meio da ramificação das palavras ontem, amanhã e hoje”<sup>196</sup>.

**Figura 43** – Imagem da obra “Organograma” do José Dasmaceno, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro

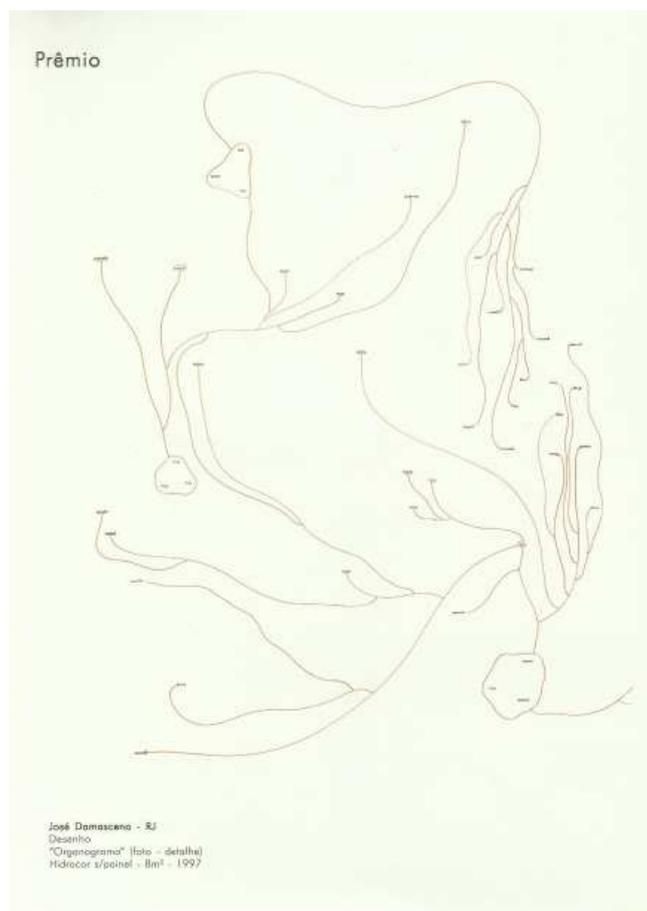
<sup>193</sup> José Dasmaceno nasceu no Rio de Janeiro (1968), é escultor, fotógrafo e gravador. “Recebe o Prêmio Cidade, no 14º Salão de Arte de Ribeirão Preto, São Paulo, em 1989, e o prêmio aquisição do 13º Salão Nacional de Artes Plásticas, na Fundação Nacional de Arte - Funarte, em 1993. [...] Em 1995, recebe o Prêmio Unesco Pour la Promotion des Arts, em Paris, e o Price Waterhouse na mostra Panorama da Arte Brasileira, do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM/SP. A partir de 2000, sua obra alcança grande destaque também no exterior” (Fonte: ITAÚ CULTURAL. Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa21585/jose-damasceno>>. Acesso em: 14 ago 2015).

<sup>194</sup> Maxim Malhado nasceu em Ibicaraí na Bahia (1967), é artista visual, “Forma-se em educação física pela Universidade Católica do Salvador, UCSAL, Salvador, em 1988. Inicia o curso de belas-artes na Universidade Federal da Bahia, Salvador, mas o abandona após três anos de estudo. Seu trabalho reporta-se ao pulsar do interior da Bahia, na curiosidade exploratória da infância. A redescoberta de espaços, a reinvenção de formas e modos de abordá-las são o resultado de sua pesquisa de materiais, com foco na madeira, tão repleta de memórias do Recôncavo Baiano. Seu trato com a espacialidade é um convite à redefinição de significados, como em Sobressalto, que traz a revelação do incomum da rotina urbana, do fluxo dentro/fora, processo/acabado” (Fonte: ITAÚ CULTURAL. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa248534/maxim-malhado>>. Acesso em: 14 ago 2015).

<sup>195</sup> Eriel Araújo nasceu em Salvador (1968), é professor e “artista visual. Doutor em Artes Visuais. Envolve múltiplas linguagens e materiais nas suas criações artísticas. Vem participando de várias exposições nacionais e internacionais: Salão de Piracicaba, Bienal do Recôncavo, Salões Regionais da Bahia, Pinacoteca Barão de Santo Angelo, Salão Unama, Galeria Fevalle, Salão da Bahia, Circuito das Artes, entre outras. IFA Gallery (Alemanha), Mister Pink (Espanha), Bienal Internacional de Aveiro (Portugal), Museu Pereira (Colômbia), Bienal Internacional de Cerâmica (Coréia do Sul), Visualist (Turquia), entre outros. Prêmio COPENE de Cultura e Arte e X Salão da Bahia” (Fonte: CIRCUITO DAS ARTES. Disponível em: < <http://circuitodasartes.art.br/2014/04/12/eriel-araujo/>>. Acesso em 14 ago 2015).

<sup>196</sup> Disponível em:<<http://www.fortesvilaca.com.br/artistas/jose-damasceno>>. Acesso em: 14 ago 2015.

Brandão.



**Fonte:** Catálogo do 4º Salão MAM-Bahia. Salvador: 1997 <sup>197</sup>.

A obra de Maxim Malhado é uma construção em madeira (estroncas e ripões), com dimensão de 8mx4mx2m. Os pedaços em madeira foram fixados por pregos e construídos no espaço onde, antigamente, era a Capela. Segundo o artista, na descrição conceitual da obra<sup>198</sup>,

A instalação “SOBRESSALTO” tem como objeto ampliar o próprio gesto e a construção da linha, partindo de uma pesquisa que desenvolvo há algum tempo sobre um olhar na construção do taipá, construção esta utilizada em edifício e casas residenciais nos remetendo desta forma a questão do abrigo e da proteção, neste instante a linha transcende uma de suas funções que é o limite servindo como união entre território e coisas (MALHADO, 2001, trecho do projeto do artista).

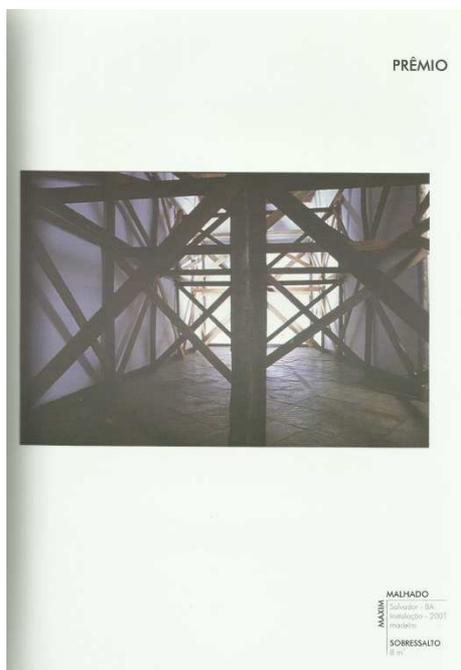
A proposta da obra era “[...] construir uma estrutura que tem como aspecto formal um emaranhado de linhas verticais, horizontais e diagonais, objetivando colocar o espectador diante de si mesmo ao penetrar a obra [...]”, atribuindo ao público uma experiência de deslocamento coletivo e individual, “[...] sendo obrigado a se deslocar diante da dúvida de si e do mundo

<sup>197</sup> Infelizmente, essa é a única imagem da obra. O museu não tem outros documentos que a referenciem, mas a coordenação afirmou que entrará em contato com o artista.

<sup>198</sup> Essa descrição, além de estar no projeto do artista, também está no documento que formalizou, junto ao IPAC, o registro da obra como efêmera.

[...]”<sup>199</sup>.

**Figura 44** – Imagem da obra Sobressalto, de Maxim Malhado, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



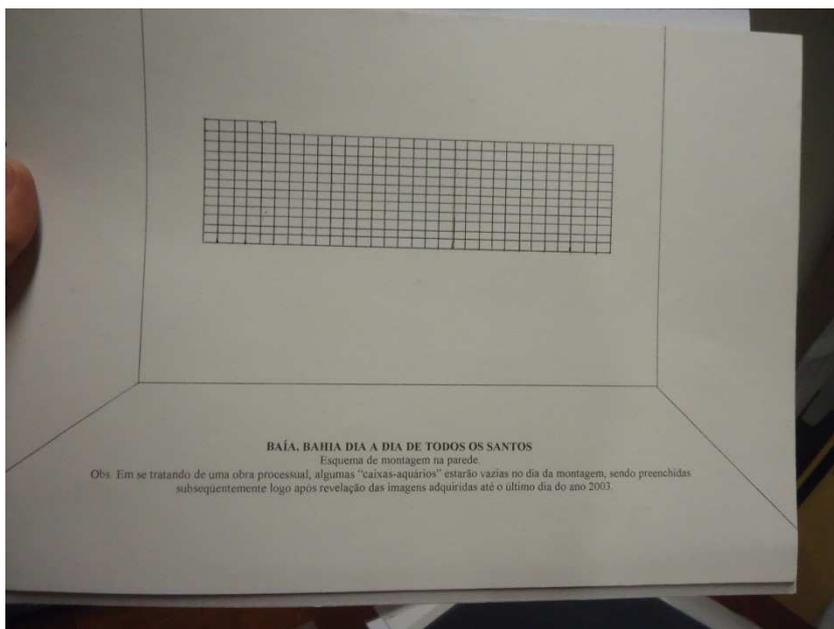
**Fonte:** Catálogo do 8º Salão da Bahia. Salvador: 2001.

A obra<sup>200</sup> de Eriel Araújo são fotografias submersas em água do mar, colocadas em pequenas caixas de vidro – uma instalação com dimensão de 10m<sup>2</sup> que estava fixada em uma parede no espaço expositivo. Apresentamos o esquema de montagem da obra no espaço expositivo:

**Figura 45** – Imagem do esquema de montagem da obra no projeto do artista.

<sup>199</sup> Trechos do projeto inscrito pelo artista no salão.

<sup>200</sup> “**Baía, Bahia dia a dia de todos os santos**’ é uma obra que constrói uma relação entre o tempo, a espacialidade de um lugar e os valores sociais atribuídos a este. Através de um rito cotidiano, o registro fotográfico da imagem da Bahia de todos os santos, através da janela de minha casa, era guardado numa máquina fixa num ponto de referência desde o primeiro dia do ano de 2003. Após a revelação de cada conjunto de imagens, foi identificado no verso de cada foto, o santo referente àquele dia, baseado no livro ‘Um santo para cada dia’ de Luigi Giovannini. A fotografia aprisiona a imagem de um instante que não existe mais, e as águas da Baía de Todos os Santos estão a todo instante presente naquele lugar, assim, uma quantidade de água da Baía foi coletada para compor a obra. Cada fotografia recebe uma fina camada de parafina para sua impermeabilização que posteriormente é imersa num volume de água da Baía, referente ao da imagem fotográfica. Referenciando então a pertinência e permanência da imagem na matéria, presente em cada ‘aquário individual’” (trecho do projeto do projeto do artista, grifo do autor).



**Fotógrafa:** Anna Paula da Silva (2014).

Na descrição da obra, o artista define:

Por meio de registros fotográficos da Bahia de Todos os Santos realizados a cada dia, num rito definido no início do ano 2003, estas fotos foram ampliadas para um tamanho 10x15cm. Foram confeccionadas pequenas caixas de vidro medindo 11x16x2,5cm, e posteriormente foi coletado uma quantidade de água da Baía. A instalação consiste em justapor 365 (trezentos e sessenta e cinco) “aquários” contendo a fotografia, previamente recoberta por uma fina camada de parafina sólida, e a quantidade de água suficiente para atingir o nível de água registrada na fotografia. As “caixas aquários” serão hermeticamente fechadas para não permitir a dispersão de água, ficando a mesma em constante movimentação de evaporação e condensação, dependendo do clima em que se encontre. O espaço da Baía, agora, estará aprisionado na imagem e na matéria existente em cada “aquário” como nichos de um instante que reverbera no tempo e no devir da matéria. Alguns dias, porém, eu não estava presente no lugar do registro-rito, existindo uma lacuna da imagem fotográfica, ação do homem sobre a apreensão da imagem, porém as águas da Baía continuavam a existir, então nesses dias as ‘caixas aquários’ estarão preenchidas apenas por água do mar (ARAÚJO, 2003, trecho do projeto do artista)<sup>201</sup>.

**Figura 46** – Imagem da obra Baía, Bahia dia a dia de todos os santos, de Eriel Araújo, disponibilizada no projeto do artista.

<sup>201</sup> Essa descrição também está no projeto do artista, quando se inscreveu no salão, e no documento em que formalizou, junto ao IPAC, o registro da obra como efêmera.



**Fotógrafa:** Anna Paula da Silva (2014).

**Figura 47** – Imagem de parte da obra Baía, Bahia dia a dia de todos os santos, de Eriel Araújo, digitalizada pelo bibliotecário Aldemiro Brandão.



**Fonte:** Catálogo do 10º Salão da Bahia. Salvador: 2003.

Apresentadas as obras, percebemos as diferenças entre os materiais e suas dimensões, no que tange às dificuldades na guarda dessas obras. A obra de José Damasceno foi uma intervenção no espaço externo do museu e permaneceu durante os três meses do salão. O que a danificou, provavelmente, foram os transeuntes, o clima e, até mesmo, a durabilidade do material.

A obra de Maxim Malhado, por sua vez, era formada por pedaços grandes de madeiras. O museu não tinha espaço para guarda na reserva técnica e, mesmo que tivesse, o material

poderia ter agentes de deterioração, a exemplo do cupim (agente biológico) – apesar de o núcleo de museologia considerar que teria sido possível manter a obra, como foi possível manter a de Ayrson Heráclito.

A obra de Eriel Araújo também tinha materiais de difícil preservação: fotografias imersas em água do mar, também sendo, portanto – mesmo com a impermeabilização das fotografias com a parafina –, de difícil guarda na reserva técnica. No relatório técnico que pede o registro das obras como obras efêmeras, estão disponibilizadas fotografias da degradação das obras de Eriel Araújo.

As questões apresentadas são descritas no Relatório técnico para o IPAC, produzido pelo Núcleo de Museologia, em 2010, que pede a formalização dessas obras como obras efêmeras adquiridas para o acervo do museu. Nesse documento, constam a carta do Núcleo endereçada ao IPAC, a definição de obra efêmera, as imagens e descrição das obras, algumas imagens da degradação da obra de Eriel Araújo e as correspondências eletrônicas trocadas com outras instituições que possuem obras efêmeras.

Esse documento foi fundamental para a dissertação, pois revela que não foram os artistas que definiram que as obras eram efêmeras, mas foram assim consideradas pelas dificuldades encontradas pelo Núcleo de Museologia que, naquele momento, não conseguia registrar e armazenar as obras de forma adequada. Os fatores transitórios das obras de José Dasmaceno, de Maxim Malhado e de Eriel Araújo convocavam o museu a (re)pensar os seus processamentos técnicos.

A incerteza de métodos de acolhimento, acondicionamento e registro de tais peças, implicaram na ocorrência de danos irreversíveis em algumas obras. Somado a isso, a vulnerabilidade da reserva técnica do MAM-BA, inadequada em termos espaciais, técnicos e tecnológicos, agravou e acelerou o processo de decomposição das peças constituídas por materiais altamente perecíveis e/ou baixa durabilidade (NÚCLEO DE MUSEOLOGIA DO MAM-BA, 2010)<sup>202</sup>.

O núcleo estabelecia, no documento, noções sobre as atuais práticas museológicas nos museus com obras “híbridas ou efêmeras”, apontando a importância dos registros audiovisuais, fotográficos, da elaboração de projetos, dossiês, memoriais descritivos, e esquemas de montagens, “com posterior arquivamento de todos os documentos alusivos e produzidos sobre as obras, seguindo-se, por último, ao descarte (ou reaproveitamento) dos elementos físicos que compunham as peças” (NÚCLEO DE MUSEOLOGIA DO MAM-BA, 2010)<sup>203</sup>.

No primeiro momento, o setor jurídico do IPAC solicitou que o MAM-BA entrasse em contato com outras instituições, que tivessem essa mesma especificidade. As duas que estão

---

<sup>202</sup> Trecho da carta do Núcleo de Museologia anexada ao relatório enviado para o IPAC.

<sup>203</sup> Idem.

referenciadas no documento são: Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP) e Museu de Arte Contemporânea do Paraná (MAC-PR), e as respostas fazem referência à importância da realização de registros e da guarda de documentos relacionados às obras e aos artistas.

O documento também define o que é arte efêmera: “A natureza da obra de arte efêmera é a impermanência. Propostas efêmeras têm uma existência transitória, de natureza temporária, breve” (NÚCLEO DE MUSEOLOGIA DO MAM-BA, 2010)<sup>204</sup>.

Nesse sentido, estamos lidando com questões sobre o tempo e a duração – essas obras “transitórias” foram registradas como obras efêmeras do MAM-BA. Atualmente, as únicas possibilidades da comunicação dessas obras são os registros realizados e os demais documentos, o que possibilita o desenvolvimento de catálogos que abordem o acervo do museu e em que essas obras estejam referenciadas. Além disso, existem a possibilidade de pesquisas sobre essas obras e a relação delas com o acervo do MAM-BA.

No caso de José Dasmaceno, é preciso encontrar outros vestígios para a comunicação da obra em catálogos. Problematizamos a ideia de obra única nas perspectivas da arte contemporânea, afinal, existe a possibilidade de o artista produzir a série *Organogramas* em outros espaços, mas o salão determina, em seu regulamento, que a obra não deve ter sido realizada em outro evento e que, se premiada, será institucionalizada. Então é preciso que o museu tenha documentos que formalizem a obra em questão.

Os registros e os documentos fazem parte da documentação museológica da instituição, que é um processo contínuo e envolve pesquisa – afinal, os profissionais dos museus precisam acompanhar a obra enquanto processo e buscar formas de salvaguardar os vestígios e as evidências produzidas. A partir das pesquisas realizadas pelos profissionais e demais pesquisadores, é possível comunicar e confirmar a existência das obras.

No museu, os objetos e as obras são alusões ao tempo, vestígios que fazem parte das construções de narrativas individuais e coletivas sobre os tempos. Os registros são a forma mais tangível da documentação de reconhecer a duração do tempo e declaram a perenidade possível do vestígio, ou seja, a existência fragmentada dos acervos dos museus. Quando um museu assume que tem obras efêmeras, se abre para novas possibilidades de encarar a realidade da materialidade (in)existente, a inevitável desmaterialização.

---

<sup>204</sup> Trecho da definição de arte efêmera anexada ao relatório enviado para o IPAC.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando este trabalho surgiu, a proposta era solucionar algumas das dúvidas sobre a documentação de arte contemporânea, cujas obras poderiam provocar algum colapso ao museu. A partir da realidade apresentada – a documentação do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA) –, as (re)soluções pareciam distantes e, a cada passo, nos deparávamos com outras problematizações. Este deve ser um dos sentidos desta pesquisa, como de outras no campo do conhecimento da Museologia: a problematização da realidade e reflexões sobre caminhos que podem ser trilhados nos contextos museológicos.

Os capítulos apresentados foram um vislumbre das possibilidades de narrativas que podem ser feitas sobre museu, Museologia, cultura material, arte contemporânea, arte efêmera, transitória e imaterial, aquisição de obras, salões de arte, entre outros assuntos. O caminho percorrido foi determinado pelas (in)definições sobre o campo do conhecimento, ou seja, as possibilidades de objetos de estudo e suas especificidades, tendo como elementos: a cultura material e o museu como um lugar de pesquisa processual experimental; as inquietações sobre a documentação museológica e, precisamente, sobre a documentação de obras de arte contemporânea sob categorias e linguagens que questionassem a perenidade do museu; as reflexões sobre as (in)definições da arte contemporânea no contexto institucional; a aquisição de obras pelos Salões de Arte da Bahia, tangenciando obras com materiais de vida útil limitada e obras consideradas efêmeras.

As reflexões apresentadas dialogam com a ideia de Ernst Hans Gombrich<sup>205</sup> (1990, p. 106) sobre a classificação: “o homem é um animal classificador e tem uma incurável propensão a ver a rede que ele próprio impôs às várias experiências como se estas pertencessem ao mundo das coisas objetivas”. Gombrich afirma ser a classificação uma necessidade humana, um “mal necessário”.

As afirmações de Gombrich conduzem as nossas reflexões para a pesquisa como uma classificação do mundo e, portanto, uma seleção dentre as narrativas possíveis para abordar determinado assunto. Essa necessidade da classificação ocorre para a sistematização das informações sob uma lógica particular de problematização da realidade. Então, quando problematizamos o museu, a Museologia, a documentação de arte contemporânea e a aquisição de obras transitórias, estamos construindo uma rede de compreensões sobre os assuntos, que não são verdades absolutas, mas constituem vieses escolhidos que representam as ideias

---

<sup>205</sup> O livro *Norma e Forma*, de Ernst Hans Gombrich apresenta leituras sobre a estética na Renascença, mas é simbólica para apresentarmos a necessidade do homem em classificar o mundo.

propostas por nós.

Quando apresentamos o museu como um lugar de memória que preserva as dimensões tangíveis e intangíveis da cultura material, estabelecemos as perspectivas do que é e pode ser preservado, e que, por sua vez, representa o que foi e é a instituição. Nesse sentido, a documentação é representativa, por ser um processo que apresenta o histórico dos museus, as realizações, os silêncios e as lacunas informacionais sobre os acervos e outros documentos. Essa é uma característica de todas as tipologias de museus.

Frisamos os museus com acervo de arte moderna e contemporânea por se tratarem do nosso objeto de estudo e por apresentarem uma discussão sobre a transitoriedade/efemeridade nos acervos. As obras de arte contemporânea com categorias e linguagens que estão marcadas pelo efêmero e pelo imaterial (re)configuram os museus para novas práticas, novas definições, gerando paradoxos – ao tempo que algumas poéticas constituem problematizações da sociedade, e as produções artísticas são políticas, o museu ainda constitui espaço das classes dominantes.

Questionamos a relação da arte contemporânea, que produz obras que contestam o museu e fazem parte dele. Este, por sua vez, trabalha sob a perspectiva da materialidade e tem, ainda, caráter de legitimador, pois chancela e autentica as obras de arte, cria valores e dá status aos artistas. É evidente o embate que existe entre algumas obras e o museu, mas essa relação é profícua, por representar a presença das obras com diferentes materiais e linguagens nas instituições museológicas e por criar novas perspectivas nos processamentos dos museus. Dessa forma, a musealização é, de fato, um meio de atuação e (re)invenção do museu em seus domínios.

A problematização das obras de arte contemporânea é necessária, porque coloca em questão a perenidade, a ideia da eternidade – que, diga-se de passagem, é uma utopia, pois toda matéria é passível de degradação e perda. A arte contemporânea problematiza esse museu de cultura materializada e institui uma renovação das práticas museológicas.

Outra questão da dissertação evidencia o questionamento sobre se a documentação realizada para quaisquer objetos pode ser realizada em obras de arte contemporânea. Acreditamos que sim, desde que ocorra readequação dos parâmetros a serem desenvolvidos nos procedimentos da documentação do museu. É nessa perspectiva que a documentação torna-se uma ação de pesquisa, entendida tanto como geradora e fonte de pesquisa quanto como produtora de conhecimentos. Conforme as obras de arte contemporânea vão surgindo com novas propostas, o museu vai se readequando e produzindo, fundamentalmente, novos registros sobre as obras e seus processos.

No final do primeiro capítulo, escrevemos alguns questionamentos que suscitam as reflexões finais:

[...] se o museu possui o projeto do artista é possível reconstruir a obra? Quem remonta a obra pode ser entendido, também, como produtor da obra? Se a obra é processual, como ela será documentada? A instituição poderá garantir a sua vida útil, ainda que por dias ou anos? Se a obra é uma performance que ocorreu em determinado momento e se o que fica é o registro, o registro é obra? Esses tipos de obras fazem parte de uma documentação institucional? Qual é o aporte que a documentação e os profissionais dos museus podem dar a obras de arte contemporânea? Como o museu frente a sua função social pode pensar no aspecto representativo do que são as dimensões material e imaterial no contexto da arte contemporânea?<sup>206</sup>

Algumas possíveis respostas: o museu pode reconstruir obras, como é o caso da obra *Bipolaridade*, de Ayrson Heráclito – o MAM-BA tem contato com o artista e possui o projeto apresentado ao salão, o que permite a exposição da obra; é possível, sim, que a autoria de uma obra (re)construída seja atribuída à instituição, como também ao público – como afirmado no segundo capítulo, a recepção estética será – e é – fundamental para a configuração de algumas obras de arte; a obra processual é documentada por meio dos registros – a comprovação da sua existência ocorre por meio dos vestígios e dos fragmentos documentais para o museu, como é o caso das performances e de obras em que ocorre a desmaterialização.

Toda a documentação forjada faz parte da documentação institucional. Pensar nas realizações, nos silêncios e nas lacunas informacionais é conhecer o museu no passado e no presente; o aporte da documentação e dos profissionais nas ações do museu constitui pesquisa e acesso sobre as obras de arte em suas diferentes linguagens e materiais. O museu é um equipamento cultural que visa a apresentar representações de indivíduos e grupos sociais, que – por meio de objetos e obras, bem como dos registros (dimensões tangíveis e intangíveis) –, inventam, criam ficções e narrativas sobre os tempos e as sociedades.

Apresentamos possíveis respostas sobre os questionamentos para concluir que os museus têm verdadeiros desafios sobre a institucionalização de obras. Há uma necessidade da padronização da linguagem, ou seja, a criação de vocabulário controlado, que, por sua vez, pode limitar ou não dar conta das possibilidades da arte contemporânea. O caráter ambíguo das escolhas a serem concretizadas pelos museus é necessário para gerar possibilidades de ação dentro da especificidade de cada instituição.

O MAM-BA tem o Núcleo de Museologia, que constitui recursos humanos altamente qualificados, mas conta com número reduzido de profissionais. O núcleo realiza a documentação museológica, mesmo sem uma comissão de aquisição no museu e com uma carga intensa de trabalho, que não envolve apenas o acervo. A partir das ações desses

---

<sup>206</sup> Trecho retirado da última página do primeiro capítulo.

profissionais, principalmente da salvaguarda dos documentos, foi possível realizar esta pesquisa. Atualmente, o núcleo tem trabalhado para a criação do centro de documentação do MAM-BA, cujos objetivos são facilitar o acesso dos pesquisadores ao acervo documental e salvaguardar a história do museu.

Os Salões de Arte da Bahia foram importantes para o desenvolvimento do acervo, por representarem um lugar de apresentação das artes na Bahia e no Brasil e por inserirem artistas baianos na lógica do sistema da arte. Mas também percebemos algumas lacunas sobre a constituição dos prêmios-aquisições e a sua relação com o acervo existente do MAM-BA.

Em alguns salões, os critérios da comissão, quando escritos nos catálogos, evidenciavam a importância da inserção da pluralidade de linguagens e materiais inerentes às obras de arte contemporânea. Por um lado, é interessante, para o museu que trabalha com acervos de arte contemporânea, ter em seu acervo “novidades”, novas obras, novos artistas; por outro lado, essa situação configura, ainda mais, a dificuldade do museu em estabelecer narrativas sobre a produção artística contemporânea, quando não observados os critérios da comissão de aquisição institucional, inexistente no caso do MAM-BA<sup>207</sup>.

A questão que gira em torno dos prêmios-aquisições é se algumas obras premiadas serão, novamente, expostas como acervo para uma exposição de longa duração ou se estarão fadadas ao silêncio da reserva técnica, o que configura a “morte” de mais uma obra/objeto no museu. Caso não seja observado o acervo existente, como será possível gerar narrativas curatoriais dessas obras, que também são acervo?

Infelizmente, não tivemos oportunidade de ver uma exposição de longa duração do MAM-BA, por este encontrar-se em reforma. As nossas elucubrações sobre a vida das obras premiadas e o acervo existente baseiam-se na documentação dos quinze salões e dos catálogos institucionais – que evidencia a presença da arte contemporânea na instituição, mas não explora a junção entre o acervo anterior aos salões, obras adquiridas por outros meios e as obras adquiridas pelas premiações.

As reflexões acima geram outros indícios para novas pesquisas sobre o MAM-BA, a arte contemporânea e a aquisição de obras por salões de arte. As obras de arte consideradas efêmeras pela instituição são um indício sobre a inadequação do museu em relação ao salão e aos artistas. Primeiro, por não estar claro, nos projetos dos artistas, como se daria a presença das obras no museu, assim como a continuidade do trabalho na instituição, como é o caso da

---

<sup>207</sup> As comissões de seleção e de premiação representavam o museu, afinal, o salão tinha como objetivo, também, adquirir obras para o MAM-BA. Mas essas pessoas reconheciam as lacunas que poderiam ser geradas ao premiar obras e torná-las acervos do museu?

obra de Eriel Araújo; segundo, pela inoperância do museu frente a três obras que foram “adquiridas” apenas no ano de 2010, alguns anos após terem entrado no museu por meio dos salões.

Entre as hipóteses possíveis para essa situação, está o fato de que a equipe do museu estava ciente da existência dos salões e das suas premiações, mas, quando os salões ocorriam, ficava evidente a inexistência de diálogo entre os profissionais que operacionalizavam as ações dos museus e as pessoas que participavam das comissões de seleção/premiação. Pode-se atribuir a questão, também, à falta de organização do museu no recebimento dessas obras e dos documentos que as acompanhavam. E, como última hipótese, podemos juntar as duas situações aliadas e reforçadas pela falta de profissionais e infraestrutura suficiente para realizar o trabalho adequado e em tempo hábil.

Diante de todas as questões e reflexões propostas, concluímos com a perspectiva do vestígio, do fragmento. Na apresentação da comunicação oral<sup>208</sup> *O registro da arte contemporânea: a documentação de obras desmaterializadas nos museus*, evidenciamos, nas discussões do grupo de trabalho, problematizações relativas à questão de a obra de arte contemporânea não ser compatível com a materialidade proposta nos discursos e nas práticas dos museus. Mas as obras estão nos museus, mesmo aquelas que já não existem ou jamais existiram materialmente, pois seus vestígios materiais e documentais estão presentes nesses espaços e nas memórias daqueles que compartilharam da sua experiência estética fluida. Esses elementos representam e materializam a sua existência desmaterializada.

A partir dessa existência, podemos pensar sobre a presença de uma obra final como algo questionável e que a presença do vestígio é o que torna reais as dimensões tangíveis e intangíveis, uma vez que todo objeto de museu, toda obra no museu representa o fragmento, ou seja, o vestígio de alguém ou de algum grupo. São alusões ao tempo passado e ao tempo recente e presente. Esses tempos passam rápido e também conjugam a produção artística contemporânea no passado e nos levam/levarão para o futuro.

---

<sup>208</sup> Apresentação no II Simpósio Internacional de Pesquisa em Museologia, em São Paulo, entre os dias 5 a 8 de outubro de 2015 (informação verbal).

**REFERÊNCIAS**

ALMANDRADE, Antônio Luiz M. A. et al. Dolendus. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *14º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2007.

\_\_\_\_\_. Situações de confronto. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA *14º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2007.

ALVES, Cauê. A curadoria como historicidade viva. In: RAMOS, Alexandra Dia (Org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 43-58.

ARCHER, Michel. *Arte Contemporânea: uma histórica concisa*. 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

AZEVEDO, Francisco Ferreira dos Santos. *Dicionário Analógico da Língua Portuguesa: ideias afins/thesaurus*. 2 ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

BAHIA. Decreto n. 3781 de 2 de dezembro 1994, institui o Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas. Disponível em: <<http://www.jusbrasil.com.br/topicos/10313453/decreto-n-3781-de-02-de-dezembro-de-1994-da-bahia>>. Acesso em: 10 out 2015.

BARRADAS, Olívia Gomes. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *Museu de Arte Moderna da Bahia* (MAMB): catálogo. Salvador: 1984.

BARBUY, Heloisa. Documentação museológica e a pesquisa em museus. *Mast Colloquia*. Vol 10. Documentação em Museus, 2008, p. 33-43. Disponível em: <[http://www.mast.br/livros/mast\\_colloquia\\_10.pdf](http://www.mast.br/livros/mast_colloquia_10.pdf)>. Acesso em: 23 jul 2014.

BARDI, Lina Bo. *Casas ou Museus?* Salvador: 1958. Disponível em: <<https://www.acasa.org.br/biblioteca/texto/168>>. Acesso em: 05 out 2015.

BELTING, Hans. *O fim da história da arte*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

BÉNICHOU, Anne. Esses documentos que são obras. *Revista-valise*. Porto Alegre, v. 3, n. 6, ano 3, dez 2013, p. 171-191.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica. In: \_\_\_\_\_. *Obras escolhidas: magia e técnica, arte e política*. vol 1. 3 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987,

p. 165-196.

BINI, Fernando A. F. A Crítica de Arte e Curadoria. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa (Org.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2015, p. 97-108.

BOLAÑOS, Maria. *La memoria del mundo: cien años de museología 1900-2000*. Espanha: Ediciones Trea, 2002.

BOUSSO, Daniela. Entre a cultura popular e a indústria cultural. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *7º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2000.

\_\_\_\_\_. Entre polaridades. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *8º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2001.

\_\_\_\_\_. A arte muda e ainda somos os mesmos. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *11º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2004.

BRASILIANA: *Installations from 1960 to the present*: Catálogo. Alemanha: FUNARTE/Brasilianisches Kulturministerium/ Ministerim für auswärtige Angelegenheiten, 2013.

BRASIL. Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, institui o Estatuto de Museus. In: Câmara dos Deputados. *Legislação sobre museus*. Brasília: Centro de Documentação e Informação/Edições Câmara, 2012.

BRASIL. Ministério da Educação. Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. *Documento de área 2013*. Disponível em: <  
[https://www.capes.gov.br/images/stories/download/avaliacaotrienal/Docs\\_de\\_area/Ciencias\\_Sociais\\_Aplicadas\\_doc\\_area\\_e\\_comiss%C3%A3o\\_16out.pdf](https://www.capes.gov.br/images/stories/download/avaliacaotrienal/Docs_de_area/Ciencias_Sociais_Aplicadas_doc_area_e_comiss%C3%A3o_16out.pdf)>. Acesso em: 10 ago 2015.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Estudos de Cultura Material e coleções museológicas: Avanços, retrocessos e desafios. In: GRANATO, Marcus; RANGEL, Marcio R. (Org.). *Cultural Material e patrimônio da Ciência e Tecnologia*. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e ciências Afins-MAST, 2009, v. 1, p. 14-25.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Museologia e Museus: os inevitáveis caminhos entrelaçados. *Cadernos de Sociomuseologia*. n. 25, 2006. Disponível em: <  
<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/419>>. Acesso em: 30 jun 2014

CAIS, Nino. Ponto de Equilíbrio: Entrevista. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *15º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2008.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A Sociedade sem Relato*: Antropologia e Estética da Iminência. São Paulo: Edusp, 2012.

CÂNDIDO, Maria Inez. Documentação Museológica. *Caderno de diretrizes museológicas 1*. 2 ed. Belo Horizonte: Secretaria de Estado de Cultura/ Superintendência de Museus, 2006, p. 31-90. Disponível em: [http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno\\_Diretrizes\\_I%20Completo.pdf](http://www.cultura.mg.gov.br/files/Caderno_Diretrizes_I%20Completo.pdf). Acesso em: 23 jul 2014.

CARNEIRO, João Durval. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *Museu de Arte Moderna da Bahia* (MAMB): catálogo. Salvador: 1984.

CAUQUELIN, Anne. *Arte contemporânea*: uma introdução. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CHAGAS, Mário de Souza. Pesquisa Museológica. *Mast Colloquia*. Vol 7. Rio de Janeiro: Mast, 2005, p. 51-64. Disponível em:< [http://www.mast.br/livros/mast\\_colloquia\\_7.pdf](http://www.mast.br/livros/mast_colloquia_7.pdf)>.

CHAIMOVICH, Felipe. Laura Lima: Palhaço com buzina reta – monte de irônicos, 2007. Obra comentada. *Moderno MAM*. Jan/fev/mar 2012, p. 35.

CHIARELLI, Tadeu. Transporte de valores: Entrevista. In: *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014, p. 136-171.

CLARK, Lygia. *A propósito do instante*. Rio de Janeiro: 1965. Disponível em:< [http://www.lygiacklark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=19](http://www.lygiacklark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=19)>. Acesso em: 25 out 2015.

CLARK, Lygia. *Nós Recusamos....* Rio de Janeiro: 1966. Disponível em:< [http://www.lygiacklark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=24](http://www.lygiacklark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=24)>. Acesso em: 21 ago 2015.

CLIFFORD, James. Colecionando arte e cultura. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 23. 1994.

COCCHIARALE, Fernando. et al. Ata da Comissão de Premiação do II Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *2º Salão MAM-BAHIA*

*de Artes Plásticas*: catálogo. Salvador: 1995.

COCCHIARALE, Fernando. et al. Ata da Comissão de Premiação do IV Salão MAM-BAHIA. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *4º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas*: catálogo. Salvador: 1997.

COCCHIARALE, Fernando. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *6º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 1999.

\_\_\_\_\_. Salão da Bahia. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *7º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2000.

CORDOLA, Raul. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *1º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas*: catálogo. Salvador: 1994.

COSTA, Luiz Cláudio da. Uma questão de registro. In: \_\_\_\_\_ (Org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ FAPERJ, 2009, p. 17-42.

COSTA, Marcus Lontra. Salões de Arte e os espelhos do real. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *8º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2001.

\_\_\_\_\_. Uma experiência bem sucedida. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *13º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2006.

COSTA, R. C. O. O problema da desmaterialização na arte contemporânea. In: FREITAS, Verlaine. et al (Org.). *Gosto Interpretação e Crítica*. Belo Horizonte: Relicário Edições, 2014.

CRIMP, Douglas. *Sobre as ruínas do museu*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CURY, Marília Xavier. *Exposição: concepção, montagem e avaliação*. São Paulo: Annablume, 2005.

\_\_\_\_\_. Museologia, novas tendências. *Mast Colloquia*. Vol 11. Museu e Museologias: Interfaces e Perspectivas. Rio de Janeiro: MAST, 2009, p. 25-42. Disponível em:< [http://www.mast.br/livros/mast\\_colloquia\\_11.pdf](http://www.mast.br/livros/mast_colloquia_11.pdf)>.

CYPRIANO, Fábio. Salões e Salões. In: *11º Salão da Bahia*. Salvador: 2004.

DANTO, Arthur. *Após o Fim da Arte: A Arte Contemporânea e os Limites da História*. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François. *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: ICOM-BR/ICOM/ Pinacoteca do Estado de São Paulo/ Secretaria de Estado da Cultura, 2013. Disponível em:<  
[http://icom.museum/fileadmin/user\\_upload/pdf/Key\\_Concepts\\_of\\_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia\\_pt.pdf](http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia_pt.pdf)>. Acesso em: 30 jun 2014.

DIAS, Carla. A produção de si na fabricação de objetos materiais. In: REINHEIMER, Patrícia; SANT'ANNA, Sabrina Parracho. *Manifestações artísticas e ciências sociais: reflexões sobre arte e cultura material*. Rio de Janeiro: Folha Seca, 2013, p. 193-210.

DUCHAMP, Marcel. *O ato criador*. In: BATTCOCK, Gregory. *A nova arte*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FARIAS, Agnaldo. et al. Ata do júri de seleção do VI Salão da Bahia. In: *6º Salão da Bahia: catálogo*. Salvador: 1999.

FARKAS, Solange Oliveira. Passado e Presente. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *O Museu de Arte Moderna da Bahia: catálogo*. São Paulo: Banco Safra, 2008a.

\_\_\_\_\_. Um salão aberto para o seu tempo. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *14º Salão da Bahia: catálogo*. Salvador: 2007.

\_\_\_\_\_. Um salão expandido. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *15º Salão da Bahia: catálogo*. Salvador: 2008b.

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

FERVENZA, Hélio. Registros sobre deslocamentos nos registros da arte. In: COSTA, Luiz Cláudio da (Org.). *Dispositivos de registro na arte contemporânea*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ FAPERJ, 2009, p. 43-64.

FOSTER, Hal. *O retorno do real*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

FREIRE, Cristina. Afasias na Crítica de Arte Contemporânea. In: GONÇALVES, Lisbeth

Rebollo; FABRIS, Annateresa (Org.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005, p. 63-76.

\_\_\_\_\_. Museus de Arte Contemporânea: entre bancos de dados e narrativas. *Arteriais*. PPGARTES, ICA, UFPA, v. 1, n. 1, 2015, p. 57-66.

\_\_\_\_\_. *Poéticas do processo: arte conceitual no museu*. São Paulo: Editora Iluminuras, 1999.

GAMA, Mara. O museu-escola de Lina Bo na Ribeira do Gabriel. In: *O Museu de Arte Moderna da Bahia: catálogo*. São Paulo: Banco Safra, 2008.

GOMBRICH, Ernst Hans. *Norma e Forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Os Museus e a Representação do Brasil. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, v. 31, p. 254-273, 2005.

GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. Arte Contemporânea e Crítica de Arte. In: GONÇALVES, Lisbeth Rebollo; FABRIS, Annateresa (Org.). *Os lugares da crítica de arte*. São Paulo: ABCA: Imprensa Oficial do Estado, 2005, p. 35-46.

\_\_\_\_\_. *Entre Cenografias: O Museu e a Exposição de Arte no Século XX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo/FAPESB, 2004.

GREGOROVA, Anna. A discussão da museologia como disciplina científica. *Cadernos Museológicos*. n. 3. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Cultural, 1990.

GUARNIERI, Waldisa Rússio Camargo. Museologia e Identidade. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Coord.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. Vol 1. São Paulo: ICOM/Governo de São Paulo/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.

\_\_\_\_\_. Museu, Museologia, Museólogos e Formação. *Revista Museo*. 1. (1): 2º semestre 1989, p. 7-11.

GUTIÉRREZ USILLOS, Andrés. *Museologia y documentación: critérios para la definición de un proyecto de documentación en museos*. Espanha: Ediciones Trea, 2010.

HERÁCLITO, Ayrson. et al. Artistas premiados: algo a dizer. In: *15º Salão da Bahia*:

catálogo. Salvador: 2008.

\_\_\_\_\_. *Obra do Nino Cais: Sem título*. In: *15º Salão da Bahia: catálogo*. Salvador: 2008.

HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. *Manual de Museología*. Madrid: Editorial Síntesis, 1999.

ICOM, Conselho Internacional de Museus. Código de Ética do ICOM para Museus, 2001. In: Câmara dos Deputados. *Legislação sobre museus*. Brasília: Centro de Documentação e Informação/Edições Câmara, 2012a.

ICOM-CIDOC, Conselho Internacional de Museus – Comitê de Documentação. *Statement of principles of museum documentation*, 2012b. Disponível em: <[http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/cidoc/DocStandards/Statement6v2EN.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/cidoc/DocStandards/Statement6v2EN.pdf)>. Acesso em: mai 2013.

LEAL, Miguel. A verdadeira mentira: o museu como dispositivo ficcional na obra de Marcel Broodthaers. *Revista de Comunicação e Linguagens*. n. 32, Lisboa, jul 2003. Disponível em: <[http://www.virose.pt/ml/textos/v\\_m\\_completo.html](http://www.virose.pt/ml/textos/v_m_completo.html)>.

LEENHARDT, Jacques. et al. Ata da Comissão do 1º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas. In: *1º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas*. Salvador: 1994

LIMA, Laura. Eu nunca ensaio: Entrevista. *Arte & Ensaios*. Revista do PPGAV, EBA, UFRJ, n. 21, dez 2010, p. 6-41.

LIPPARD, Lucy; CHANDLER, John. A desmaterialização da arte. *Arte & Ensaios*. Revista do PPGAV, EBA, UFRJ, n. 25, maio 2013, p. 150-165.

LOUREIRO, Maria Lucia Niemeyer Matheus. A documentação museológica entre arte e ciência. *Mast Colloquia*. Vol 10. Documentação em Museus, 2008, p. 102-114. Disponível em: <[http://www.mast.br/livros/mast\\_colloquia\\_10.pdf](http://www.mast.br/livros/mast_colloquia_10.pdf)>. Acesso em: 23 jul 2014.

LUBISCO, Nídia Maria Lienert; VIEIRA, Sônia Chagas. *Manual de estilo acadêmico: trabalhos de conclusão de curso, dissertações e teses*. 5 ed. Salvador: EDUFBA, 2013.

MALRAUX, André. *O museu imaginário*. Portugal: Edições 70, 2011.

MARÍN TORRES, Maria Teresa. *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística*. Espanha: Ediciones Trea, 2002.

MAROEVIC, Ivo. *O papel da musealidade na preservação da memória*. In: Profa. Tereza Scheiner, disciplina Museologia 1. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2006-1.

MATTAR, Denise. et al. Ata do júri de seleção do Salão da Bahia. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *5º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 1998.

MATTAR, Denise. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA*: catálogo. Salvador: 2002, p. 64-251.

MATTAR, Denise. et al. Ata do júri de seleção do VII Salão da Bahia. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *7º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2000.

MATTAR, Denise. Não há pinturas neste salão? In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *7º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2000.

MEIRELES, Cildo. Criação de Valor: Entrevista. In: *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014, p. 100-135.

MEIRELES, Márcio. Tempo de diversidade. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *14º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2007.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra. A cultura material no estudo das sociedades antigas. *Revista História*. São Paulo, n. 115, p. 103-117, 1985.

MENSCH, Peter Van. El objeto como portador de datos. *Cadernos Museologia*. Lima – Peru: Museu de Arte Popular, 1989, p. 54.

\_\_\_\_\_. Museological Research. In: Symposium Museological Research. Quebec: Canada: ICOFOM Study Series 21, 1992, p. 19-33. Disponível em:<  
[http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2021%20%281992%29.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS%2021%20%281992%29.pdf)>.

\_\_\_\_\_. *O objeto de estudo da museologia*. Tradução de Débora Bolsanello e Vânia Dolores Estevam de Oliveira. Rio de Janeiro: UNIRIO/UGF, 1994. (Pretextos museológicos, 1).

MENSCH, Peter Van; POW, Piet J. M.; SCHOUTEN, Frans F.J. Metodologia da museologia e treinamento profissional. *Cadernos Museológicos*. n. 3. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Cultural, 1990.

MESQUITA, Ivo. 8º Salão da Bahia: pictorialismo e popular. In: *8º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2001.

MIDDLEJ, Dilson. Um panorama heterogêneo. In: *O Museu de Arte Moderna da Bahia*: catálogo. São Paulo: Banco Safra, 2008.

MILLET, Catherine. *A Arte Contemporânea*. Lisboa: Portugal: Flamarion, 1997.

MORAES, Angélica. Valorações do transitório. In: *O valor da obra de arte*. São Paulo: Metalivros, 2014, p. 84-99.

MUÑOZ, Alejandra Hernández; PORTELA, Antônio Carlos; MONACHESI, Juliana. Artistas selecionados: escolhas que criam sentidos. In: *15º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2008.

MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *1º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas*: catálogo. Salvador: 1994

\_\_\_\_\_. *2º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas*: catálogo. Salvador: 1995.

\_\_\_\_\_. *3º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas*: catálogo. Salvador: 1996.

\_\_\_\_\_. *4º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas*: catálogo. Salvador: 1997.

\_\_\_\_\_. *5º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 1998.

\_\_\_\_\_. *6º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 1999.

\_\_\_\_\_. *7º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2000.

\_\_\_\_\_. *8º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2001.

\_\_\_\_\_. *9º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2002.

\_\_\_\_\_. *10º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2003.

\_\_\_\_\_. *11º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2004.

\_\_\_\_\_. *12º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2005.

\_\_\_\_\_. *13º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2006.

\_\_\_\_\_. *14º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2007.

\_\_\_\_\_. *15º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2008.

\_\_\_\_\_. *Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB)*: catálogo. Salvador: 1984.

\_\_\_\_\_. *Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA*: catálogo. Salvador: 2002.

\_\_\_\_\_. *O Museu de Arte Moderna da Bahia*: catálogo. São Paulo: Banco Safra, 2008.

NASCIMENTO, Elisa Noronha. A musealização da arte contemporânea como um processo discursivo e reflexivo de reinvenção do museu. *MIDAS*. 3/ 2014, p. 1-13.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. Projeto História. *Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em História e do Departamento de História da PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)*. São Paulo, 1981.

NÚCLEO DE ARTE E EDUCAÇÃO DO MAM. Programa Educativo: sensação e construção. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *15º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2008.

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

\_\_\_\_\_. de. Registros e ausências: arte contemporânea como desafio para historiadores da arte. In: *10º Encontro Internacional de Arte e Tecnologia (#.ART)*, 2011, Brasília. 10.art.

Brasília-DF: PPG-Arte-UNB, 2011. p. 1-5.

OSÓRIO, Luiz Camillo. Os salões de arte. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *7º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2000.

\_\_\_\_\_. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *9º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2002.

\_\_\_\_\_. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *13º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2006.

PARAÍSO, Juarez. Oficinas de Expressão Plástica. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *Museu de Arte Moderna da Bahia* (MAMB): catálogo. Salvador: 1984.

PEDROSO, Franklin Espath. O olhar de Chateaubriand sobre o Salão da Bahia. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *12º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2005.

POMIAN, Krzysztof. Coleção. In: Enciclopédia Eunadi. Vol 1. *Memória e História*. Portugal: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1997, p. 51-86.

PORTELA, Tonico. Springs. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA *14º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2007.

POULOT, Dominique. *Uma história do patrimônio no ocidente*. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.

REDE, Marcelo. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos da cultura material. *Anais do Museu Paulista*. São Paulo. N. Sér. v. 4, p. 265-282, jan/dez 1996.

REIS, Claudia Barbosa. *A Pesquisa Museológica no Museu Casa de Rui Barbosa*. Rio de Janeiro: Casa de Rui Barbosa, 2010. Disponível em:<  
[http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB\\_ClaudiaBarbosaReis\\_A\\_pesquisa\\_museologica\\_no\\_museu\\_casa\\_de\\_RuiBarbosa.pdf](http://www.casaruibarbosa.gov.br/dados/DOC/artigos/oz/FCRB_ClaudiaBarbosaReis_A_pesquisa_museologica_no_museu_casa_de_RuiBarbosa.pdf)  
>. Acesso em: 30 jul 2014.

REIS, Heitor. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *Museu de Arte Moderna da Bahia* (MAMB): catálogo. Salvador: 1984.

\_\_\_\_\_. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *1º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas*: catálogo. Salvador: 1994.

\_\_\_\_\_. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *4º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas*: catálogo. Salvador: 1997.

\_\_\_\_\_. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *5º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 1998.

\_\_\_\_\_. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *8º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2001.

\_\_\_\_\_. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *9º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2002.

\_\_\_\_\_. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *10º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2003.

\_\_\_\_\_. Um salão nacional In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *12º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2005.

\_\_\_\_\_. O Museu de Arte Moderna da Bahia. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA*: catálogo. Salvador: 2002.

RISÉRIO, Antonio. Um olhar sobre o solar. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM-BA*: catálogo. Salvador: 2002.

ROCHA, Wilson. Acervo do MAMB. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *Museu de Arte Moderna da Bahia (MAMB)*: catálogo. Salvador: 1984.

RUSH, Michael. *Novas Mídias na Arte Contemporânea*. 2 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2013.

SALLES, Cecília Almeida. *Redes da Criação*: construção da obra de arte. 2 ed. São Paulo: Editora Horizonte, 2008.

SANCHES, Eneida. Transe: deslocamentos de dimensões. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *14º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2007.

SCHREINER, Klaus. Discussão sobre o lugar da museologia no sistema das ciências. *Cadernos Museológicos*. n. 3. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Cultural, 1990.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA DO PARANÁ. *Princípios básicos da Museologia*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, 2006.

SILVA, Maria Estellita Lins. A documentação museológica e os novos paradigmas da arte contemporânea. *Museologia e Interdisciplinaridade*. Publicação eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação, Universidade de Brasília, Faculdade de Ciência da Informação, vol III, n. 5, maio/junho de 2014, p. 185-192.

SMIT, Johanna Wilhemina. A documentação e suas diversas abordagens. *Mast Colloquia*. Vol 10. Documentação em Museus, 2008, p. 11-23. Disponível em: <[http://www.mast.br/livros/mast\\_colloquia\\_10.pdf](http://www.mast.br/livros/mast_colloquia_10.pdf)>. Acesso em: 23 jul 2014.

SOFKA, Vinos. A galinha ou ovo? *Cadernos Museológicos*. n 1. Rio de Janeiro: IBPC, 1989, p.9-11.

SOFKA, Vinos. A pesquisa no museu e sobre o museu. *Museologia e Patrimônio*. Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO, MAST, vol. II, n. 1, jan/jun 2009, p. 79-84. Disponível em:<<http://revistamuseologiaepatrimonio.mast.br/index.php/ppgpmus/article/viewFile/49/38>>.

STRÁNSKY, Zbyněk Z. Para uma definição de uma teoria de museus. *Cadernos Museológicos*. n. 3. Rio de Janeiro: Instituto do Patrimônio Cultural, 1990.

TEIXEIRA, Cid. Histórico do Solar do Unhão. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *Museu de Arte Moderna da Bahia* (MAMB): catálogo. Salvador: 1984.

TEJO, Cristiana. Sobre arte, transformações e museus. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *O Museu de Arte Moderna da Bahia*: catálogo. São Paulo: Banco Safra, 2008.

TEJO, Cristiana. et al. Linhas de pensamento. In: MUSEU DE ARTE MODERNA DA BAHIA. *14º Salão da Bahia*: catálogo. Salvador: 2007.

UNESCO. Declaração do Rio de Janeiro, 1958, Seminário Regional da UNESCO sobre a função educativa dos museus. In: BRASIL. Câmara dos Deputados. *Legislação sobre museus*. Brasília: Série Legislação, 2012.

VALÉRY, Paul. O problema dos museus. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. n. 31. Brasília: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 2005.

YASSUDA, Sílvia Nathaly. *Documentação museológica: uma reflexão sobre o tratamento descritivo do objeto no Museu Paulista*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-graduação em Ciência da Informação. Faculdade de Filosofia e Ciências. Marília: Universidade Estadual Paulista, 2009. Disponível em: <[http://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/yassuda\\_s\\_n\\_me\\_mar.pdf](http://www.marilia.unesp.br/Home/Pos-Graduacao/CienciadaInformacao/Dissertacoes/yassuda_s_n_me_mar.pdf)>. Acesso em: 23 jul 2014.

WAGNER, Jacques. Régua e compasso. In: *14º Salão da Bahia: catálogo*. Salvador: 2007.

ZANINI, Walter. Novo Comportamento do Museu de Arte Contemporânea. In: RAMOS, Alexandra Dia (Org.). *Sobre o ofício do curador*. Porto Alegre: Zouk, 2010, p. 59-66.

## APÊNDICE A - Jurados das Comissões de Premiação dos Salões de Arte da Bahia<sup>209</sup>

### **1º Salão do MAM-BA de Artes Plásticas**

Jacques Léenhardt (Sociólogo)  
Aldo Tripodi (Crítico de Arte)  
Heitor Reis (Museólogo e diretor do MAM-BA)  
Marcus Lontra (Crítico de Arte e curador)  
Risoleta Córdula (Crítico de Arte)  
Sante Scaldaferrri (Artista plástico)  
Fernando Monteiro (Crítico de Arte)

### **2º Salão do MAM-BA de Artes Plásticas**

Fernando Cocchiarale (Artistas e crítico de arte)  
Gilberto Chateaubriand (Colecionador de arte)  
Jacques Léenhardt  
Ligia Canongia (Crítica de arte e curadora)  
Vauluizo Bezerra (Artista plástico)

### **3º Salão do MAM-BA**

Fernando Coelho (Artista plástico)  
Heitor Reis  
Gilberto Chateaubriand  
Marcos Lontra Costa  
Raul Córdula (Artista plástico)

### **4º Salão do MAM-BA**

Catherine David (Historiadora da arte)  
Fernando Cocchiarale  
Heitor Reis  
Marcus Lontra  
Tadeu Chiarelli (Curador e professor da Universidade de São Paulo – USP)

### **5º Salão do MAM-BA**

Aginaldo Farias (Crítico de Arte, curador e professor da Universidade de São Paulo – USP)  
Gilberto Chateaubriand  
Heitor Reis  
Jacques Léenhardt  
Pablo Rico (Curador)

---

<sup>209</sup> Apêndice construído a partir das informações retiradas dos catálogos dos Salões de Arte da Bahia.

**6º Salão do MAM-BA**

Agnaldo Farias

Fernando Cocchiarale

France Morin (Curadora)

Heitor Reis

Moacir dos Anjos (Curador)

**7º Salão do MAM-BA**

Camillo Osório (Curador e professor da Universidade Federal do Rio de Janeiro)

Daniela Bousso (História, crítica de arte e curadora)

Denise Mattar (Curadora)

Fernando Cocchiarale

Heitor Reis

**8º Salão da Bahia**

Agnaldo Farias

Gilberto Chateaubriand

Daniela Bousso

Heitor Reis

Marcus Lontra

**9º Salão da Bahia**

Camilo Osório

Franklin Pedroso (Curador)

Gilberto Chateaubriand

Heitor Reis

Ricardo Ribemboim (Artistas e curador)

**10º Salão da Bahia**

Denise Mattar

Fernando Cocchiarale

Franklin Pedroso

Gilberto Chateaubriand

Heitor Reis

Marcus Lontra

Ricardo Ribemboim

**11º Salão da Bahia**

Antonio Mourão (Artista plástico)

Franklin Pedroso  
Gilberto Chateaubriand  
Heitor Reis  
Hervé Chandès (Curador)  
Fábio Cypriano (Crítico de arte)  
Marie Claude Beaud (Curadora)

**12º Salão da Bahia**

Franklin Pedroso  
Giácomo Adorno (Curador)  
Gilberto Chateaubriand  
Heitor Reis  
Marcus Lontra

**13º Salão da Bahia**

Chico Liberato (Artista plástico)  
Gilberto Chateaubriand  
Heitor Reis  
Paulo Sergio Duarte (Crítico e professor de história da arte)  
Raul Córdula

**14º Salão da Bahia**

Cristiana Tejo (Diretora do Museu de Arte Moderna Aloíso Magalhães – MAMAM)  
Daniel Rangel (Artista e produtor cultural)  
Felipe Chaimovich (Curador do Museu de Arte de São Paulo – MAM-SP)  
Jochen Volz (Diretor artístico do Centro de Arte Contemporânea de Inhotim)  
Roaleno Costa (Professor da escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia)

**15º Salão da Bahia**

Ayrson Heráclito (Artista plástico, curador e professor da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia)  
Fernando Oliva (Curador e professor)  
Marisa Mokarzel (Professora da Universidade da Amazônia)  
Rodrigo Moura (Curador do Museu de Arte da Pampulha – Belo Horizonte, Minas Gerais)  
Solange Oliveira Farkas (Diretora do MAM-BA)

## APÊNDICE B – Currículos resumidos dos artistas premiados nos Salões de Arte da Bahia<sup>210</sup>

<b>ARTISTAS</b>	<b>CURRÍCULOS</b>
<b>1º SALÃO DO MAM-BAHIA DE ARTES PLÁSTICAS</b>	
Angela Cunha	A artista faz pinturas e cria esculturas com o barro. Participou da exposição coletiva, <i>Tropicália 30 anos: 40 artistas baianos</i> , em Salvador, 1998.
Betânia Luna	Formada em arquitetura. Exposição individual, <i>Bela Aurora do Recife</i> , 2013.
Eudes Mota	Exposições individuais, Espólio (2006), Classificados (2009), Cartilha (2011), em Recife.
Janaina Tschäpe	Exposições individuais, Melantrópicos (Rio de Janeiro: 2009) e Flatland (São Paulo: 2012).
Mário Azevedo	Gravador, pintor e desenhista. Estudo litogravura na Escola Guignard na Universidade Estadual de Minas Gerais. Exposição individual, Escadarias, em Belo Horizonte, 2012.
Rodolfo Athayde	Pintor, graduado em Medicina pela Universidade Federal da Paraíba, cursou artes plásticas no Taller Leonardo da Vinci, na Espanha. Exposição individual, <i>Se oriente</i> , em João Pessoa, 2012.
<b>2º SALÃO DO MAM-BAHIA DE ARTES PLÁSTICAS</b>	
Adriana Varella	Professora e videoartista. Exposição individual, <i>Trans Pequenos Esboços</i> , no Rio de Janeiro, 2010.
Betânia Luna	Premiada no 1º Salão do MAM-BAHIA de Artes Plásticas.
Carla Guagliardi	Exposições individuais, <i>O lugar do Ar</i> (São Paulo: 2010) e <i>Carla Guagliardi</i> (Rio de Janeiro: 2012).
Christian Cravo	Fotógrafo. Exposição individual, <i>Luz &amp; Sombra</i> (Nova York: 2012, Salvador: 2014, São Paulo: 2015).
Efrain Almeida	Escultor. Formação artística na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro. Exposição individual, <i>Castigo</i> , em Portugal, 2010.
Marcia Abreu	Pintora. Exposição individual, <i>Atualmente Bahia</i> , 1996.
<b>3º SALÃO DO MAM-BAHIA</b>	
Brígida Baltar	Performer, artista multimídia. Exposição coletiva, <i>A infância perversa: fábulas sobre a memória e o tempo</i> , no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1995.
Elias Muradi	Escultor, gravador e professor. Exposição individual, <i>O desejo da forma: o tridimensional na obra de Elias Muradi</i> , em Curitiba, 2005.
Elisa Bracher	Escultora, gravadora e desenhista. Formada em artes pela Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo. Exposição individual, <i>Elisa Bracher</i> , em São Paulo, 1998.
Marepe	Marcos Reis Peixoto é formado em artes plásticas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Exposição individual, <i>A Bica</i> , no Instituto Cultural Inhotim, em Minas Gerais, 2011.
Paulo Pereira	Participou do 1º e 2º Salão da Bahia. Exposições individuais na Galeria por Amor a Arte, Portugal, Galeria ACBEU, Salvador. Participou também do PIPA 2011.
Roberto Bethônico	Professor. Exposição individual, <i>Roberto Bethônico</i> , em São Paulo e Belo Horizonte, 2006.
<b>4º SALÃO DO MAM-BAHIA</b>	
Caio Reisewitz	Fotógrafo. Formado em comunicação visual pela Fundação Armando Álvares Penteado, 1989. Exposição individual, <i>Caio Reisewitz</i> , em São Paulo, 2000.
Celso Rubens	Participou dos Salões de Arte da cidade de Jataí (1995) e de Santo André (1996).
Daniel Acosta	Escultor, desenhista, gravador e professor. Exposição individual, <i>Transfigurações</i> , na Galeria Casa Triângulo, São Paulo.
José Damasceno	Escultor, fotógrafo e gravador. Premiado com o Prêmio Unesco Pour la Promotion des Arts, em Paris, 1995. Exposição individual, <i>Método para Arranque e Deslocamento</i> , no Rio de Janeiro, 1993.
Maurício Ruiz	Jornalista. Exposição coletiva, <i>A infância perversa: fábulas sobre a memória e</i>

<sup>210</sup> Informações retiradas dos catálogos dos Salões de Arte da Bahia e da Enciclopédia do Itaú Cultural (Disponível em: < <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/>>).

Vauluizo Bezerra *o tempo*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1995.  
 Pintor autodidata, posteriormente ingressa na Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Exposição individual, *Vauluizo Bezzera*, em Salvador, 1989.

#### 5º SALÃO DO MAM-BAHIA

Ana Miguel Gravadora, escultora e pintora. Estudo Xilogravura na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Exposição individual, *Fechar os olhos para ver*, no Rio de Janeiro, 2010.

Enrica Bernardelli Exposições individuais, *Enrica Bernardelli* (MAM-RJ: 2001) e *Enrica Bernardelli* (Eva Cablin, Rio de Janeiro: 2011).

Luiz Carlos Brugnera Curador e professor. Exposição individual, *Luiz Carlos Brugnera*, no Rio de Janeiro, 2006.

Marcelo Silveira Escultor. Exposição individual, *Tudo ou nada*, em São Paulo, 2006.

Paulo Pereira Premiado no 3º Salão da Bahia.

Ricardo Becker Fotógrafo. Exposição individual, *Projeto Cisco*, no Rio de Janeiro, 2012.

#### 6º SALÃO DO MAM-BAHIA

Caio Reisewitz Premiado no 4º Salão da Bahia.

Iuri Sarmiento Pintor. Exposição individual, *Barroco Reinventado*, em Salvador, 2008.

José Patrício Curador, desenhista, gravador, pintor. Exposição individual, *José Patrício: pintura e objeto*, no Rio de Janeiro, 2004.

Luiz Carlos Brugnera Premiado no 5º Salão da Bahia.

Pazé Exposições individuais, *Sobre a terra do sol* (São Paulo: 2005) e *A coleção* (São Paulo: 2009).

Regina de Paula Exposições individuais, *Não Habitável [SCCC]* (Rio de Janeiro: 2006) e *Cubo Paisagem* (Rio de Janeiro: 2009).

#### 7º SALÃO DO MAM-BAHIA

Nathalie Nery Participou das exposições coletivas, Rumos Itaú Cultural Artes Visuais (1999) e *Hierarquia?* (Rio de Janeiro: 1999).

Grupo Camelo Marcelo Coutinho é professor, ator e escritor.

(Marcelo Coutinho, Paulo Meira e Ismael Coelho) Paulo Meira é designer. Exposição individual, *15 minutos no jardim de Alice Coelho*, em Recife, 2011.

Ismael Portela participou da exposição coletiva, *Ceára e Pernambuco: dragões e leões*, em Fortaleza, 1998.

José de Paiva Participou da exposição coletiva, *Primeiro de Abril*, em São Paulo, 2011.

Caetano Dias Formado em Letras pela Universidade Federal da Bahia. Exposição individual, *Caetano Dias: pinturas e esculturas*, em Salvador, 1999.

Giorgio Ronna Fotógrafo. Exposição individual, *Giorgio Ronna*, em São Paulo, 2004.

Elyeses Szturm Professor. Participou do Panorama das Artes Visuais no Distrito Federal, em Brasília, 1998.

#### 8º SALÃO DA BAHIA

Daniel Katz Fotógrafo. Participou do Salão Paranaense, em Curitiba, 1998.

Frederico Dalton Fotógrafo, formado em Comunicação Visual pela Universidade Federal Fluminense. Exposição individual, *Projeções Sobre Objetos*, em Teresópolis – Rio de Janeiro, 1999.

Mara Martins Exposição individual, *Viva o Amanhã*, no Rio de Janeiro, 2009.

Maxim Malhado Formado em Educação Física pela Universidade Católica de Salvador. Exposição individual, *Maxim Malhado*, em Feira de Santana – Bahia, 1995.

Michel Groisman Performer. Formação artística pela Universidade do Rio de Janeiro e pela Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Participou do Panorama de Arte Brasileira, em Fortaleza, 2000.

Mônica Simões e Mônica participou do 6º Salão da Bahia.

Nicolau Vergueiro Nicolau Vergueiro participou da exposição coletiva *Esquizópolis*, em Salvador, 2013

#### 9º SALÃO DA BAHIA

André Amaral Formado em Pintura pela Escola de Belas Artes da Universidade do Rio de Janeiro, mestre em linguagens visuais. Participou do Salão Rio Arte Contemporânea, em 2001.

Ayrson Heráclito Curador e performer. O artista produz obras que dialogam com a cultura afro-brasileira. Participou do 1º e 2º Salão MAM-BAHIA de Artes Plásticas.

Carlos Mélo Formação artística no Instituto de Arte Contemporânea, em Recife. Exposição

- individual, *Sobre Humano*, no Rio de Janeiro, 2012.  
 Egídio Rocci Exposição individual, *Egidio Rocci*, em São Paulo, 2011.  
 Mauro Piva Exposição individual, *Mauro Piva*, no Rio de Janeiro, 2011.  
 Paulo Pereira Premiado no 3º e 5º Salão do MAM-Bahia.
- 10º SALÃO DA BAHIA**
- David Cury Arquiteto. Exposição individual, *Os dias em claro*, no Rio de Janeiro, 2004.  
 Ariel Araújo Professor. Participou das Bienais do Recôncavo (1995 e 2000), em São Félix – Bahia.  
 Frederico Câmara Participou das edições do Rumos Itaú Cultural, em Fortaleza e em Brasília, 2002.  
 Joacélio Batista Formação artística na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais. Premiado com o Prêmio Linguagem e Pesquisa do XII Vitória Cine Vídeo, 2005.  
 Marccone Moreira Exposições individuais, *Superfícies* (Rio de Janeiro: 2010) e *Visualidade Ambulante* (São Paulo, 2010).  
 Paulo Meira Premiado no 7º Salão da Bahia.
- 11º SALÃO DA BAHIA**
- Amilcar Packer Fotógrafo e filósofo pela Universidade de São Paulo. Exposição individual, *Polissemiose*, no Centro Cultural Banco do Brasil (São Paulo: 2006).  
 Francisco Zanazan Artista autodidata. Foi premiado no Salão dos Novos, em Fortaleza, 1992.  
 Gisela Motta e Leandro Lima Formados em Artes Visuais pela Fundação Armando Álvares Penteado, São Paulo. Exposições individuais, *Anti-horário* (São Paulo: 2012) e *In.Situ.Ações* (Recife: 2011).  
 Márcio Lima Fotógrafo. Participou da exposição *coletiva 14 Fragmentos Contemporâneos – artistas portuguesas e brasileiros*, em Portugal, 2001.  
 Marga Puntel Exposição individual, *Marga Puntel*, em São Paulo, 2005.  
 Paula Boechat e Gabriela Moraes Participaram da exposição coletiva *Novas Aquisições 2003: Coleção Gilberto Chateaubriand*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
- 12º SALÃO DA BAHIA**
- Francisco Ding Musa Exposição individual no Centro Cultural São Paulo, 2004. Premiado no 5º Salão Nacional de Artes no Goiás, 2005.  
 Marcelo Moscheta Exposição individual, *Notícias da existência do mundo*, 2005. Premiado no Prêmio Aquisição, edital 2003, Museu de Arte Contemporânea, Campinas, São Paulo.  
 Milena Travassos Premiado no 4º Salão da Base Aérea, Centro Cultural Banco do Nordeste, 2002. Exposição individual, *Ligações*, Centro Cultural Banco do Nordeste, Fortaleza, Ceará.  
 Oriana Duarte Premiado no Salão Pernambuco de Artes Plásticas, Recife, 2000. Exposição individual, *Playground*, na Galeria Renato Carneiro Campos, Recife, 1995.  
 Paulo Pereira Premiado no IX Salão da Bahia, 2002, e fez exposição individual na Galeria ACBEU, 2002.  
 Mariana Manhães Graduada em Psicologia pela Universidade Federal Fluminense, mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Exposição individual, em 2013, no Centro Cultural do Banco do Brasil, Rio de Janeiro.  
 Rogério Canella Premiado no Prêmio Porto Seguro de Fotografia, São Paulo, em 2001 e 2002. Exposição individual, *White Box*, na Galeria Vermelho, São Paulo, 2004.
- 13º SALÃO DA BAHIA**
- Claudia Medeiros Ganhou bolsa Atelier em Berlim e participou do 7º Salão da Bahia.  
 Danilo Barata Premiado no Prêmio Fernando Coni Campos, e participou do 14º Festival de Arte Eletrônica Videobrasil.  
 Denise Gadelha Participou do Projéteis de Artes Visuais, Funarte, 2004, e foi premiada no Segundo Prêmio Chamex de Arte Jovem.  
 Maria Nepomuceno Mostras individuais na Galeria Gentil Carioca e na Galeria Arte Sumária, Rio de Janeiro.  
 Marcus André Em 2006, premiado no Prêmio Projéteis Funarte de Arte Contemporânea. Exposição individual na Galeria Virgílio, São Paulo.  
 Rodrigo Godá Premiado na Bienal de Artes, em Piracicaba, São Paulo, 1998 e 2004.  
 Sandro Gomide Premiado no 5º Salão Nacional de Artes Flamboyant, Goiânia. Exposição individual, *Sem Título em Negro*, no Espaço Cultural Contemporâneo

Venâncio ECCO, Brasília.

#### 14º SALÃO DA BAHIA

- Luiz Braga  
Matheus Rocha Pitta  
Pedro Motta  
Sérgio Allevato  
Tatiana Blass  
Tiago Judas  
Eneida Sanches  
Gaio Matos  
Tonico Portela
- Fotógrafo paraense, com mais de 120 exposições individuais e coletivas.  
Formado em História e Filosofia, tem obras nas coleções do Itaú Cultural, Mário Testino, Giberto Chateaubriand.  
Bacharel em Desenho pela Universidade Federal de Minas Gerais, fotojornalista, premiado no 5º Prêmio Porto Seguro de Fotografia.  
Formado em Desenho e Pintura, em Florença, bacharel em Comunicação visual pela Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Em Londres, fez um curso de ilustração botânica.  
Premiada no Projéteis de Arte Contemporânea, Funarte, 2004, e participou do 15º Salão Ibero-Americano de Artes.  
Desenhista e ilustrador, terceiro lugar na Bienal Internacional de Quadrinhos no Rio de Janeiro.  
Arquiteta e artista, cuja poética dialoga com aspectos da cultura afro-brasileira.  
Mestre em artes visuais pela UFBA, participou do Projéteis de Artes Visuais, Funarte, 2002 e 2004.  
Mestre em artes pela UFBA, o artista desenvolve trabalhos com desenho, pintura e instalação.

#### 15º SALÃO DA BAHIA

- Ana Elisa Egreja  
Marcone Moreira  
Nino Cais  
Rener Rama  
Roberto Bellini  
Wagner Morales  
Ana Paula Pessoa/  
Rachel Mascarenhas  
Daniel Lisboa  
Vinícius S.A.
- Formada em Artes Plásticas pela Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo, integrou o grupo 200e8 e foi premiada no 32º Salão de Ribeirão Preto.  
Premiado com uma bolsa Pampulha, também premiado no 10º Salão da Bahia e finalista do prêmio Marco Antônio Vilaça 2004 e 2006.  
Bacharel em artes plásticas pela Faculdade Santa Marcelina, São Paulo, fez exposições individuais na Galeria Virgílio. Em 2009, o artista participou da Mostra Rumos Visuais.  
Graduado em artes plásticas pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia. Exposições individuais na galeria ACBEU e no Sesc paulista.  
Formado em Desenho pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, tem mestrado em Transmídia pela Universidade do Texas.  
Curador e vencedor do prêmio curadoria do Centro Cultural de São Paulo.  
Prêmio-residência do salão.  
Ana Paula é formada em artes plásticas pela Escola de Belas Artes da UFBA e Rachel é arquiteta.  
Prêmio-residência do salão.  
O artista ganhou prêmio no 15º Festival Internacional de Arte Eletrônica SESC-Videobrasil, 2005, e no 10º Cine PE Festival do Audiovisual, 2006.  
Prêmio-residência do salão.  
Trabalha com performance e intervenção urbana, ganhou prêmio pela Fundação Cultural do Estado da Bahia.









